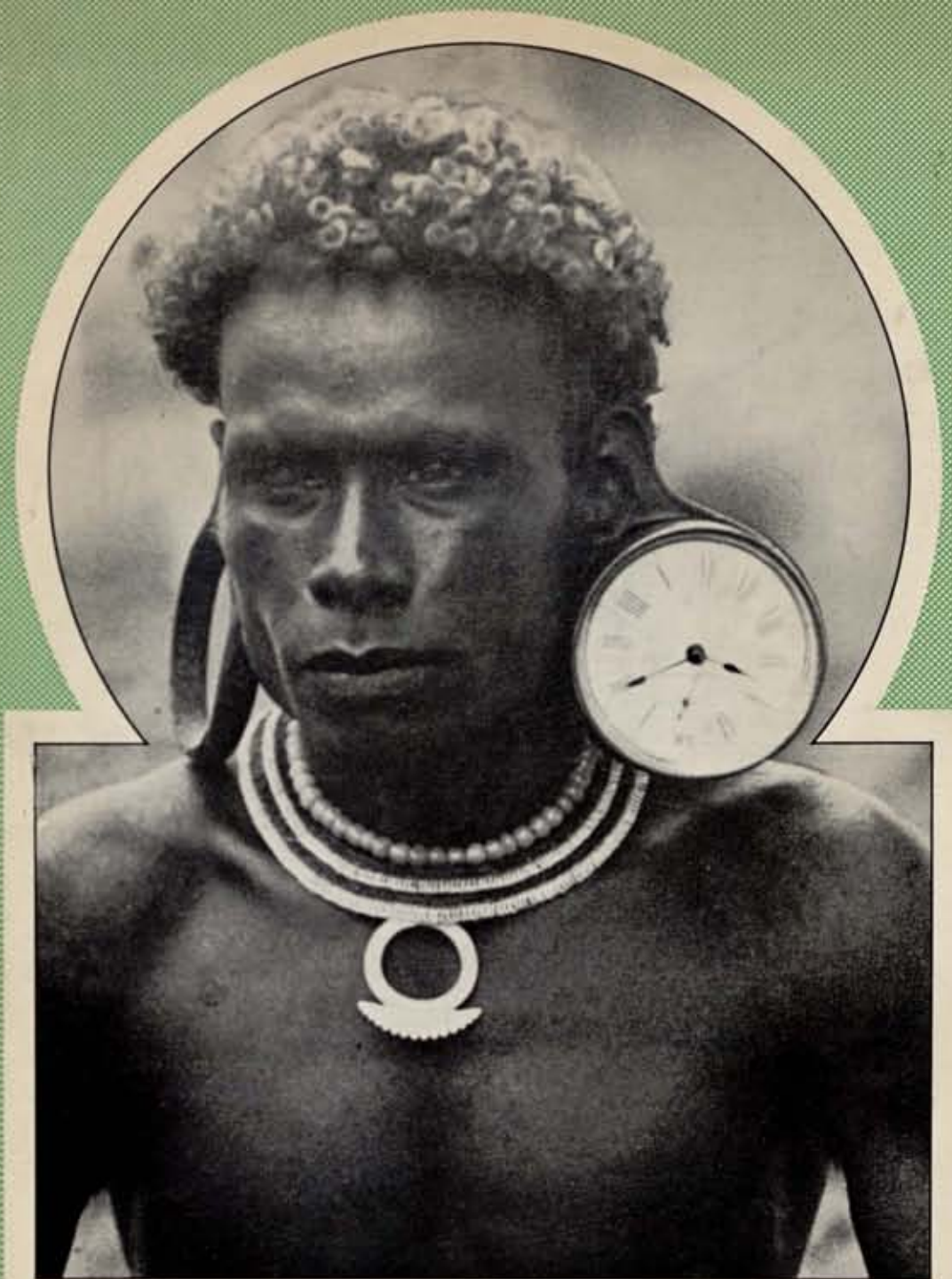


Poesin måste göras av alla! Förändra världen! Poetry must be made by all! Transform the world! Moderna Museet, Stockholm. November 15 – December 21, 1969.



Poesin måste göras av alla! Transform the world!
Förändra världen! Poetry must be made by all!

Moderna Museet Stockholm 1969

Arvid
Gunnar
2240

Poesin måste göras av alla!
Poetry must be made by all!

Förändra världen!
Transform the world!

Moderna Museet Stockholm 1969

Utställningen är sammanställd av Ronald Hunt, Department of Fine Art, University of Newcastle, England.

Följande privatpersoner och institutioner har ställt konstverk och föremål till utställningens förfogande:

Dr. G. H. S. Bushnell, University Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge

Mr. Charles Ratton, Paris

Museum of Modern Art, New York

Roger Fulcher och Chris McConway har gjort rekonstruktionen av Tatlins luftcykel

Derwent Wise har utfört modellen av Malevichs "planit". David Wise rekonstruerade Malevichs sarkofag.

Stuart Wise har gjort fotomontagen på grundval av de surrealistiska förslagen till Paris försköning.

Eskil Nandorf rekonstruerade Tatlins stol.

Ulf Linde gjorde rekonstruktionen av Dalis "Afrodisiasisk smoking".

Erik Cornelius framkallade och förstörde fotografierna. István Fóth textade introduktioner, bildtexter och motton till skärmarna; Jane Berg klistrade bilder och Märta Sahlborg har deltagit i katalogarbetet.

Presskommissarie: Sonja Martinson

Utställningen pågår 15 november – 21 december 1969 och är öppen alla dagar kl. 12–22.

Anmälan om skol- och gruppbesök göres per telefon 24 42 00/61, helst en dag i förväg.

Aktiviteter:

Med utställningen som fond kommer ett rum att byggas upp i Moderna Museet, avsett att användas som mötesplats och där en mängd aktiviteter under hela utställningstiden skall ta form. Avsikten är att lägga upp ett antal seminarier på ämnen som ansluter till utställningens fem avdelningar och med inledare som har erfarenheter på respektive områden. Dessutom kommer dagsaktuella ämnen att behandlas, som t. ex. allaktivitet, konsten utanför ramarna idag, konstens sociala ställning.

Mellan seminariesamtalen som kommer att äga rum i utställningslokalen, avser vi att ordna en serie föreläsningar och debatter med teater, film, musik, framträdanden etc. som kan betraktas som en förlängning av själva utställningen.

Detaljprogrammet är inte fastställt och meningen är att det till en del skall improviseras, varför alla uppslag och idéer under utställningens gång är mycket viktiga.

Med förslag och för information: kontakta Moderna Museet, Pär Stolpe, tel. 20 40 43.

Utställningskommissarier: K. G. P. Hultén, Katja Waldén
Katalogredaktör: Katja Waldén

Översättningar:

Troels Andersen, Hal Sutcliffe, Chris McConway, Karin Bergqvist Lindegren, Eva Dahlqvist, Sonja Martinson, Katja Waldén

Film: Anna Lena Wibom, Filmhistoriska samlingarna

Typografi: Gösta Svensson.

Produktion och tryck: Skånetryck AB, Malmö

Moderna Museets utställningskatalog n:r 84

Omslaget: Man från Salomon-öarna

The exhibition was conceived by Ronald Hunt, Department of Fine Art, University of Newcastle, England.

The following persons and institutions have loaned works of art and ethnology:

Dr. G. H. S. Bushnell, University Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge

Mr. Charles Ratton, Paris

Museum of Modern Art, New York

Roger Fulcher and Chris McConway reconstructed Tatlin's ornithopter.

Derwent Wise reconstructed Malevich's 'planit'.

David Wise reconstructed Malevich's coffin.

Stuart Wise made the photomontages based on surrealist propositions for the transformation of Paris.

Eskil Nandorf reconstructed Tatlin's chair.

Ulf Linde reconstructed "Aphrodisiac jacket" by Dali.

Erik Cornelius developed and enlarged the photographs.

István Fóth wrote the introductions and mottos of the panels in texthand; Jane Berg pasted the photos and Märta Sahlborg assisted in the work with the catalogue.

Press relations: Sonja Martinson.

The exhibition will be on show from November 15 to December 21, 1969, every day 12–22.

School and group visits should be announced, if possible one day in advance, on tel. 24 42 00/61.

Activities:

With the exhibition as background a room will be constructed in the Moderna Museet, to be used as a meeting place and a scene for various activities during the exhibition. Seminars will be held on topics related to the five sections of the exhibition and introduced by persons interested in these different fields. Actual topics will be treated, such as 'allaktivitet', art outside the frame to-day, the social position of art.

In between these seminars to be held in the exhibition, we are going to arrange a series of representations and debates connected with theatre, film, music etc. These can be seen as a prolongation of the exhibition.

The programme is not planned in detail and it is our intention that it should in part be improvised. We shall be grateful for any ideas and suggestions which come up during the exhibition. Contact Moderna Museet, Pär Stolpe, tel. 20 40 43.

Commissaries for the exhibition:

Pontus Hultén, Katja Waldén

Editor of the catalogue: Katja Waldén

Translations:

Troels Andersen, Hal Sutcliffe, Chris McConway, Karin Bergqvist Lindegren, Eva Dahlqvist, Sonja Martinson, Katja Waldén

Film: Anna Lena Wibom, Filmhistoriska samlingarna

Layout: Gösta Svensson

Production and print: Skånetryck AB, Malmö, Sweden

Catalogue No. 84 from Moderna Museet, Stockholm.

Printed in Sweden.

Cover: Solomon islander

Företal

Mycket i 1900-talets kulturhistoria kommer att omvärderas. Medan vi ihärdigt tittar åt det håll vi är vana att titta åt, sker de händelser som visar sig vara de avgörande på ett annat håll eller på ett annat plan.

Konsthistorien har traditionellt betraktat skulpturen och måleriet som bildkonstens viktigaste uttrycksmedel. (Konsthandels representanter har ivrigt stött detta synsätt.) Sedan någon tid står det klart, att vi upplever en signifikativ "avmaterialisering" av konsten. Ett konstverk kan födas och försvinna inom några veckor eller förstöra sig självt på någon timma. De tidigare noggrant åtskilda tekniska arterna blandas, konstformerna lånar ogenerat av varandra, kategorierna suddas ut. Konstverkets skapare kan vara en individ men lika väl en grupp.

Viktigare än detta är att själva konceptet håller på att omvandlas. Hur det omvandlas är mycket svårt att beskriva, men denna utställning är ett viktigt element att studera för den som vill försöka förstå vad som sker.

Man har sagt att konsten kommer att försvinna. Andra har sagt, att, om man så vill, allt människorna gör är konst. Om man tar fasta på den nyss nämnda "avmaterialiseringen", koncentrationen på idén som det viktiga i konstverket, kan man tänka sig ett tredje alternativ, nämligen att säga att konsten flyttar till människans inre, att den blir ett sätt att förhålla sig. De krav på uppriktighet, ansvarstagande, uppfinningsrikedom o. s. v. som gäller inom konsten skulle då komma att gälla hela samhället. Det förutsätter givetvis att samhället helt förändras.

Detta är andra delen i Moderna Museets serie: "Från kubismen till samhället som konst." Första delen var den presentation av Vladimir Tatlins verk som vi visade under sommaren 1968.

Ronald Hunt har sammanställt denna utställning. Vi är honom mycket tacksamma för att han låtit oss bli de första som får visa detta material och på Moderna Museets vägnar tackar jag honom hjärtligt därför.

Vår tacksamhet går också till följande personer som hjälpt till med förberedelserna till denna utställning: Troels Andersen som bidragit med mycket av det ryska materialet och översättningar från ryskan; Hal Sutcliffe och Chris McConway som översatt till engelska; Gregory Bateson som låtit oss använda material ur hans bok "Naven" och Herbert Marcuse som tillåtit oss citera ur "An essay on liberation"; Mme Nina Gourfinkel som lånat ut material om "Blå Blusen". Derwent Wise har rekonstruerat Malevich "planit" och David Wise har byggt modellen till Malevichs sarkofag efter en teckning av Malevich; Stuart Wise har gjort fotomontagen på grundval av de surrealistiska förslagen till försköning av Paris och Roger Fulcher har gjort den storartade rekonstruktionen av Tatlins ornithopter. Chris McConway har hjälpt honom i detta arbete. Följande personer och institutioner har haft vänligheten att låna oss betydande konstnärliga och etnografiska verk som gör utställningen mer levande: The Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York (Gardenians välnad av Marcel Jean), The Department of Architecture and Design, The Museum of Modern Art, New York (fat av Malevich), Dr. Bushnell, Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge (Sepik River-mask från Nya Guinea), M. Charles Ratton, Paris (Vatikanens källare av Mesens). Luis Buñuel har gett oss tillstånd att visa det surrealistiska mästerverket filmen "L'Age d'or".

K. G. P. Hultén

Preface

The cultural history of this century will be reassessed to a large extent. While we persistently look in our usual way the decisive events happen the other way or on another level.

Art history has traditionally regarded sculpture and painting as the main means of expression of visual art. (The representatives of the art market have eagerly supported this point of view.) But for some time it has become clear that a significant "dematerialization" of art is taking place. A work of art can be born and disappear within a few weeks or destroy itself in a few hours. The different technical species that earlier were carefully kept apart are being mixed, the art forms borrow from each other without hesitation, the categories blur. The creator of the work of art can be an individual but it may also be a group.

More important than this is that the very conception of art is changing. Just how it is changing is hard to describe, but this exhibition is an important object of study for those who want to understand what is happening.

It is said that art will disappear. Others say that, if you wish, everything man-made is art. Keeping in mind the idea just mentioned — "dematerialization" — that is the concentration on the idea as the most important part of the work of art, one can think of a third alternative: art is moving to peoples' interior, it becomes a kind of behaviour. The kind of sincerity, responsibility, invention etc. that rules in the best of art should then come to rule in society in general. This evidently requires that society must change completely.

This is the second part of Moderna Museet's series: "From cubism to society as art". The first part was the presentation of Vladimir Tatlin's work which was shown in the summer of 1968.

Ronald Hunt has put this exhibition together. We are very grateful to him for letting us be the first to show this material and on behalf of Moderna Museet I want to thank him most heartily.

We are also deeply indebted to the following people for help in preparing this exhibition: Troels Andersen for much assistance with Russian material and translations; Hal Sutcliffe and Chris McConway for translations; Gregory Bateson for permission to use material from his book "Naven"; Herbert Marcuse for letting us use quotations from "An essay on liberation"; and Mme Nina Gourfinkel for the loan of material on "Blue Blouse". In reconstructing various works — Derwent Wise for reconstruction of Malevich's 'planit' and David Wise for the model based on a drawing by Malevich; Stuart Wise for the photomontages based on surrealist propositions for the transformation of Paris, and Roger Fulcher for his great work in reconstructing Tatlin's ornithopter, in this he was helped by Chris McConway. The following persons and institutions have kindly loaned us important works of art and ethnography to vivify the exhibition: The Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, (The Spectre of the Gardenia, by Marcel Jean), The Department of Architecture and Design, The Museum of Modern Art, New York (Malevich's Saucer), Dr. Bushnell of the Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge (Sepik River Mask from New Guinea), Mr. Charles Ratton, Paris (The Cellar of the Vatican, by Mesens). Luis Buñuel gave us the permission to show the surrealist masterpiece "L'Age d'or".

K. G. P. Hultén

Föremål:

Malingai-mask från latmul-folket, Nya Guinea.
(Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge)

Malevich: Svart kvadrat. Rekonstruktion.

Malevich: Fat.
(Museum of Modern Art, New York)

Malevich: Planit. Rekonstruktion.
(Derwent Wise)

Malevich: Sarkofag. Rekonstruktion.
(David Wise)

Tatlin: Relief. Rekonstruktion.
(Roger Fulcher)

Tatlin: Stol. Rekonstruktion.
(Eskil Nandorf)

Tatlin: Slagvingflygare. Rekonstruktion.
(Roger Fulcher)

Tatlin: Modell till Monument för III. Internationalen. Rekonstruktion.
(Ulf Linde, Per Olof Ultvedt)

Salvador Dali: Afrodiasisk smoking. Rekonstruktion.
(Ulf Linde)

Marcel Jean: Gardenians vålnad.
(Museum of Modern Art, New York)

E. L. T. Mesens: Vatikanens källare.
(Coll. M. Charles Ratton, Paris)

Meret Oppenheim: Min guvernant.
(Moderna Museet, Stockholm)

Wolfgang Paalen: Artikulerat moln.
(Moderna Museet, Stockholm)

Filmer:

Luis Buñuel: L'Age d'or.

Dziga Vertov: Mannen med filmkameran.

Scener ur "Fyra fräcka fripassagerare".

Objects:

Malangai-mask from Iatmul people, New Guinea
(Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge)

Malevich: Black Square. Reconstruction.

Malevich: Saucer.
(Museum of Modern Art, New York)

Malevich: Planit. Reconstruction.
(Derwent Wise)

Malevich: Coffin. Reconstruction.
(David Wise)

Tatlin: Relief. Reconstruction.
(Roger Fulcher)

Tatlin: Chair. Reconstruction.
(Eskil Nandorf)

Tatlin: Ornithopter. Reconstruction.
(Roger Fulcher)

Tatlin: Model for Monument to the IIIrd International. Reconstruction.
(Ulf Linde, Per Olof Ultvedt)

Salvador Dali: Aphrodisiac jacket. Reconstruction.
(Ulf Linde)

Marcel Jean: Spectre of the Gardenia.
(Museum of Modern Art, New York)

E.L.T. Mesens: The cellars of the Vatican.
(Coll. M. Charles Ratton, Paris)

Meret Oppenheim: My governess.
(Moderna Museet, Stockholm)

Wolfgang Paalen: Articulated cloud.
(Moderna Museet, Stockholm)

Movies:

Luis Buñuel: L'Age d'or.

Dziga Vertov: Man with a movie camera.

Scenes from "Monkey Business".

Jag vill passa på tillfället och tacka Katja Waldén för en tålmodig och omsorgsfull kontroll av materialet och Pontus Hultén för att han genomfört vad som ofta föreföll vara ett mycket oklart projekt. Någon frågade en gång Tolstoj vad "Krig och fred" handlade om. Han svarade: "Om jag hade kunnat tala om det för er hade jag inte behövt skriva boken". Det är inte lätt att förklara den här utställningen, men jag hoppas den innehåller tillräckligt mycket intressant material för att stå på egna fötter. Trots sitt omfång ger katalogen bara en ofullständig förklaring men jag hoppas att den skall ge en antydning om att ämnet behöver fullföljas och utforskas i detalj för att en mängd viktiga problem, som inte alla kan avskrivas som historiska, skall kunna lösas.

Ronald Hunt

I would like to take this opportunity to thank Katja Waldén for her patient and careful checking of material; also Pontus Hultén for carrying through what has often seemed a very obscure project. Someone once asked Tolstoy what "War and Peace" was about; he replied "If I could tell you I would not have needed to write the book". This exhibition is not easily explained, but I hope there is enough interesting material for it to stand in its own right. Despite its size, the catalogue can only be a partial explanation, but I hope it will suggest to some people that the subject needs following up and exploring in detail in order to resolve a number of problems whose importance seems to me far from being historical.

Ronald Hunt

Introduktion

Namnet på den här utställningen har hämtats från Lautréamont, respektive Marx. Det anger dess huvudtema och sammanbinder den radikala konsten och en revolutionär politik. Genom denna hopkoppling tycks det traditionella konstågendet stundom försvinna medan den politiska dimensionen får ökad betydelse. Utställningen illustrerar temat i bild, katalogen kompletterar. Budskapet framgår ibland klart, ibland ligger det under ytan.

En av de inskrifter som stod att läsa på husväggarna i Paris under majrevolten 1968 lød: "1936 — dernière couche de peinture" ("1936 — måleriets sista penseldrag" — men också "nedkomst", "viloplatz"). När revolutionärerna med alla medel bemäktigade sig kommunikationsmedia — med stor framgång för övrigt, ty miljoner människor läste väggarnas slagord — klargjorde de just genom valet av slogans och deras innehåll att det rörde sig om en ny typ av revolutionär situation. Lenins definition — "Revolutionen är de förtrycktas fest" — var nära att förverkligas. Poesin hade förts ut på gatorna igen. Kommunen av år 1871 hade återuppstått, inte i samma form men i samma anda och med något av samma ursprungliga uttryckskraft. I Ryssland, då revolutionen var ung, hade poesin manifesterat sig där — på gatorna. När majrevolten undertryckts kunde man läsa hur journalister i den borgerliga pressen beklagade att "en poetisk livskvalitet hade gått förlorad". Då kunde man verkligen känna sig övertygad om att poesin hade övergått från form till innehåll.

Den här utställningen tar upp vissa tema som hör ihop med detta slagord: "1936..." I många "primitiva" samhällen har måleriet, poesin etc. inte denna begränsade livstid. De har helt enkelt aldrig existerat som form. Naven-folkets fantastiska poesi t. ex. är en del av deras naturliga miljö, vars och ens omedelbara omgivning. Vid samma tid som man kunde bevittna Naven-ceremonierna kunde man höra personer i Ryssland förklara att konsten inte längre fyllde någon uppgift — "framtidens kollektiva konst är det kollektiva livet". I Frankrike hade Dada försökt mörda kulturen. I dess kölvatten hade surrealismen lagt fram en ny, icke-repressiv verklighetsprincip, som alla kunde omfatta: "Surrealismen finns inom räckhåll för varje undermedvetet". Dessa företeelser har en likartad, viktig kärna: det icke-hierarkiska, klasslösa samhället. Gregory Bateson skriver om latmul-folket: "I detta samhälle finns inga stadigvarande och speciellt utvalda ledare — i själva verket finns ingen formell ledarbefattning alls — i stället uppmuntras ett ständigt framhållande av det egna jaget". ("L'anarchie c'est je" — — — "anarkin är mig" — slagord från Paris maj 1968.) Detta förhållande har i allmänhet inte varit föremål för konsthistorikernas intresse, av olika skäl. Men det har varit huvudprincipen för denna utställning. Samtidigt är det uppenbart hur svårt det är att "utställa" ett sådant förhållande. Det vore lättare att göra i bokform. Vad vi har försökt, är att i dokument visa konstnärernas reaktion inför ett sådant revolutionärt tillstånd. De många olika utställningsföremålen och deras inbördes motsägelser tjänar kanske att understryka att ett sådant samhälle inte nödvändigtvis behöver vara det monolitiska, ostrukturerade block som vi har lockats att tro. Så har det nämligen framställts i den västerländska historieskrivningen och återspeglats i vissa författares verk — i utopiska romaner etc. S. k. klasslösa samhällen är naturligtvis inte klasslösa, av en mängd olika skäl. På grund av sin byråkratiska organisation t. ex. Högre funktionärer är bättre betalda än lägre. "Människor som är vana att förtrycka fortsätter att förtrycka i det nya samhället" (Marcuse). Med andra ord: de borgerliga värderingar som förs med in i det nya samhället tjänar bara

Introduction

The title of this exhibition is taken from Lautréamont and Marx respectively; it indicates the basic themes and links radical art and revolutionary politics. With this union the traditional notion of art often seems to disappear, and the concept of politics take on an added dimension. The exhibition itself illustrates the theme visually, the catalogue texts supplement this. The message is sometimes obvious, sometimes subliminal.

One of the recorded slogans of the May Revolution in France last year read: "1936 — Dernière couche de peinture". In seizing the means of communication as best as it could — and this it did most successfully, millions were aware of the wall slogans — the revolutionaries made it clear by the very nature of the slogans that this was a new type of revolutionary situation. Lenin's definition — "Revolution is the Festival of the Oppressed" was near to realization. Poetry had come to the streets again. The Commune reborn, not in the form but in the spirit of 1871 when similar creative force had appeared. In Russia, when the Revolution was young, poetry had manifested itself there — on the streets. When, following the suppression of the May events, one could read journalists of the bourgeois press lamenting the disappearance of 'a poetic quality of life'; then one can be doubly sure that poetry had passed from form to matter.

This exhibition is concerned with certain themes related to that slogan "1936..." For many 'primitive' societies painting, poetry etc. have no such life-span, as forms they had never in effect existed. The fantastic poetry of the Naven for example is part of a natural environment, everyone's environment. At the time when one might have witnessed the Naven ceremonies one might also have heard individuals in Russia declaring that art had outlived its usefulness — "the collective art of the future is collective life". In France Dada had attempted to assassinate culture. Surrealism following in the wake had proposed a new non-repressive reality principle, one accessible to all — "Surrealism is within the compass of every subconscious". *These things have a similar and essential core — the non-hierarchical — classless society.* On the latmul people Gregory Bateson writes: "In this community there are no steady and dignified chiefs — indeed no formulated chieftainship at all — but instead there is a continual emphasis on self-assertion". ("L'anarchie c'est je" — slogan, Paris, May 1968). Such a factor is not one usually explored by art historians for a variety of reasons. It is however a guiding principle of this exhibition. But the difficulty of 'exhibiting' such a factor is obvious. It could be done better in book form. What has been attempted is to document the reactions of artists to such a revolutionary state. The variety of exhibits and their contradictions might point to the fact that it need not be the monolithic featureless block we might deduce it to be from self-styled 'Western' versions, or their projection by one-man's imagination — i.e. Utopian novels etc. So-called classless societies are obviously not that for a variety of reasons: their bureaucratic organization — higher functionaries must receive higher salaries than lower ones: "Repressive men carry their repression into the new society" (Marcuse) i.e. the introjection of bourgeois values into the new state merely perpetuates some aspects of the bourgeois state. The break with such ideology — with the reality principle itself — can perhaps only be effected by imagination. Phantasy is that part of the consciousness which has retained its independence from the reality principle. Hence the new rationality of last May's rallying cry — "*L'imagination au pouvoir*". The political and economic revolutions that have been accomplished are part-revolutions: they are reforms.

att låta vissa sidor i den borgerliga staten överleva. Att bryta med denna ideologi — med själva verklighetsprincipen — kan kanske bara fantasin lyckas med. Fantasin är den del av medvetandet som har bevarat sin självständighet i förhållande till verklighetsprincipen. Därav det nyrationella i majrevoltens samlingsrop: "**Fantasin till makten**". De politiska och ekonomiska revolutioner som har genomförts är delrevolutioner: de är reformer. Beundransvärda reformer, kanske. Reformen som man i vissa delar av världen fortfarande kan tro på och arbeta för — i de verkligt utsugna arbetardistrikten i väst — i Tredje Världen. Men i västvärlden när dessa reformer inte till roten av de problem som präglar vår utarmade vardagstillvaro (vår bristande kontroll över beslut som berör oss vitalt, det ökade kravet på ett icke-engagemang, både på arbetsplatsen och nu också under fritiden, det hart när omöjliga i att ens dra sig undan ett samhälle som man finner motbjudande).

En av de kritiska åsikter som finns inbyggd i utställningen riktar sig mot begreppet "den fjättrade fantasin". Jag tror att den konstnärliga fantasin måste befrias från den uppfattning av form som måste begränsa den — skulptur, måleri, happening etc. — för att i stället gripa in direkt i vår vardagstillvaro. Befriad från det formella tvånget kommer den kanske att visa sig vara allas gemensamma egendom. Denna frihet är absolut livsviktig för revolutionen och för en efterrevolutionär situation (ett nytt samhälle).

Attackerna mot konsten har pågått länge och kommit från skilda håll. En ganska grovhuggen, behavioristisk inställning*) präglade de texter som skrevs av några rysar på 1860-talet, bland dem Pisarev. "Han ställde sig den rättframma, taktlösa med ändå relevanta frågan: 'Den (kulturen) är förfärligt vacker men är det verkligen möjligt att den är sann, d.v.s. passar den människans villkor?' ". Den är, förklarar han, "en parasitväxt som hela tiden hämtar sin näring ur människans slit och svett". Enligt Pisarev skulle kulturen försvinna och följas av en "icke-kulturell", vetenskaplig kultur vars ideal varken fritt uppfunna eller abstraherade utan upptäckta och lämnade på det enda ställe där de skulle kunna uppstå — i aktuella livssituationer**). Detta ligger verkligen mycket nära de konstruktivistiska teserna på 1920-talet. Det var också en central idé inom den tidiga surrealismen: "Medge att litteratur och måleri är de tråsta vägar som leder någonstans" (Breton). Marcuse låter sig ledas av ljuset från Freud men delar inte hans pessimism på en viktig punkt, nämligen att verklighetsprincipen inte kan ändras. Han belyser ämnet på ett nytt sätt: "Den estetiska kvaliteten — vi kan kalla den för njutning, ja underhållning — har aldrig gått att skilja ut från konstens väsen, hur tragiskt och icke-kompromissande det enskilda konstverket än är. Aristoteles tes om konstens katharsiska effekt sammanfattar konstens tvåfaldiga funktion: att göra revolt och försona; anklaga och frikänna; väcka till liv det som undertryckts och ånyo förtrycka det — 'i renad form'. Människor kan höja sig genom att umgås med klassikerna: de läser och ser och hör sina egna arketyper göra uppror, triumfera, ge upp eller gå under. Och eftersom allt detta fått en estetisk utformning kan de njuta av det — och glömma det."***)

Varken surrealismerna eller konstruktivismerna hade annat än hän till övers för den borgerliga kapitalismen och vad den åstadkommit. Då som nu ansågs kravet på en förändring ofrånkomligt, absolut nödvändigt. Konsten at-

Admirable reforms perhaps. Reforms one can still hope and work for in certain areas — the real exploited labour areas in the West — the Third World. But such reforms, in the West, leave untouched the problems of our everyday penury (lack of control over decisions which vitally affect us, increasing emphasis on non-participation from the work place to leisure time, the near-impossibility of being able even to opt out of a society that seems antagonistic to one).

One of the criticisms inherent in the exhibition is directed against the idea of imagination enslaved. Artistic imagination, I believe, needs to be set free from the confining notion of form — sculpture, painting, happening etc. — in order to intervene directly in our everyday lives. Freed of form it might be revealed as a common property to all men. Such freedom is vital to the process of revolution and to a post-revolutionary situation (new society).

The attack on art as such is long standing and has come from various quarters. A fairly crude, behaviourist position*) characterized the writings of some of the Russian men of the 1860's — e.g. Pisarev. "He asked himself the blunt, tactless but still relevant question: 'It (culture) is all very beautiful but can it possibly be true, that is, does it fit the condition of man?' ". It is, he said "a parasitical plant which feeds continually on the sap of human toil". The disappearance of culture in Pisarev's view, was to be succeeded by the emergence of a 'non-cultural' scientific culture, whose ideal was neither invented nor abstracted but found and left where it alone could be represented — in actual and living phenomena.**). This is not a far-call from the constructivist thesis of the 1920's. The idea was also central to early surrealism: "Admit that literature and painting are the saddest paths leading anywhere" (Breton). Marcuse, under the guiding light of Freud but denying Freud's pessimism on the essential factor that the reality principle cannot be changed, has thrown another light on the subject: "The aesthetic quality of enjoyment, even entertainment, has been inseparable from the essence of art, no matter how tragic, how uncompromising the work of art is. Aristotle's proposition on the cathartic effect of art epitomizes the dual function of art: both to oppose and to reconcile: both to indict and acquit; both to recall the repressed and repress it again — 'purified'. People can elevate themselves with the classics: they read and see and hear their own archetypes rebel, triumph, give up or perish. And since all this aesthetically formed, they can enjoy it — and forget it."***)

Both surrealists and constructivists had only scorn for bourgeois capitalism and its achievements. The demand for change was seen, as now, to be of necessity — total. Art comes under attack as part of the system. It's avant-gardism is seen as mere packaging of an outworn commodity. It functions too readily as part of the media, part of the 'spectacle' that serves as a substitute for our own lives. It is a distraction encouraged, it often appears, to prevent us questioning the system; keeping up with the schisms of minimalism or whatever can be a fulltime occupation. If it is part of the system, then its dangers can be compared in effect, if not magnitude, to TV's effects in the last 2 decades which will certainly have played an enormous role in lowering the consciousness of the working class. A class whose importance to the Revolution is fundamental. If Marcuse is right, as I believe he is, in his analysis of culture — he may justly be criticized for ignoring the working class and

tackerades som en del av systemet. Avant-gardismen upplattas bara som en ny förpackning av en förlagd produkt. Konsten fungerar alltför tjänstvilligt som ett av våra media, en del av det "skådespel" som tjänar som ersättning för våra liv. Det är en förströelse som uppmuntras, förefaller det, för att hindra oss från att ifrågasätta systemet; att hålla reda på alla schismer inom minimalismen — eller vad det nu kan vara — kan bli en heltidssysselsättning. Om konsten är en del av systemet så kan dess skadeverkan jämföras med tv:s, om inte omfångsmässigt så dock med liknande effekt. Under de senaste två årtiondena har tv utan tvivel spelat en oerhört viktig roll när det gäller att minska arbetarklassens medvetenhet. En klass vars betydelse för revolutionen är grundläggande och väsentlig. Om Marcuse har rätt, vilket jag för min del tror, i sin kulturanalys — kan han dock med skäl kritiserats för att han förbiser arbetarklassen och väntar sig alltför mycket av intelligentsian. Vad som behövs är naturligtvis en förening av båda och det är den utomordentligt svåra uppgift vi nu står inför.

Att surrealismerna och konstruktivismerna var medvetna om detta och att de inte förmådde ta steget från analys till handling ger oss åtminstone en viss vägledning. Surrealistgruppen förblev sina ideal trogna och försatt därigenom sina möjligheter att flytta ut i verkligheten. Konstruktivismerna som, utan att själva vara medvetna om det, arbetade inom en ram av lögn och förfälskningar efter revolutionen, kunde å andra sidan handla; och på så sätt göra propaganda för en statsapparat som klart och tydligt förrådade 1917 års ideal. Men vad som också är uppenbart är att Majakovskij, Vertov eller Tatlin vid vissa tillfällen kunde röra vid den ryske arbetarens puls och själ. De använde ett språk som kommunicerade — Majakovskij i sina agit-dikter, Tatlins torn, Vertovs "Kameraögat"-filmer. De kunde bokstavligen talat fungera i fabriken och på gatan och inte genom att skapa något avlägset eskapistiskt. Men ändå, på grund av vad vi nu i efterhand kan kalla falsk medvetenhet, uttryckte de ofta en reaktionär partilinj. Femårsplanens politik, uppföranden att arbeta ännu hårdare etc. Arbetet var en fetisch som man inte vågade ifrågasätta i någon högre grad. Men Lisitskij förbådade i alla fall surrealismen när han skrev att "kommunismen kommer att överges eftersom suprematismen — som omfattar livet i alla dess former och uppenbarelser — kommer att dra till sig alla, undan det nu dominerande arbetet...". Fem år senare uppmådde omslaget till "La Révolution Surréaliste": "Krig mot arbetet". "Aldrig arbeta" var ett av de oftast förekommande slagorden i maj 1968. Hela arbetsmoralen hör till kapitalismens viktigaste rekvisita — i Sovjet lika väl som i sin västliga variant. Det är endast sedan man upphört att tänka i prestationstermer, grundade på arbetet, som man kan se fram mot en icke-repressiv verklighetsprincip. Men vill man göra konstruktivismen rättvisa kan man påpeka att den i sin tidiga, heroiska, utopiska fas — samtidigt som den utan tvekan lovsjög arbetet — också förutsåg en teknologi som skulle vara tillräckligt avancerad för att leda till en avsevärd arbetstidsförkortning. (En teknologi av samma art som den Buckminster Fuller och andra förutsäger skall helt befria oss från tvånget att arbeta.) En film som "Mannen med filmkameran" är i sin andra del — den som handlar om faktografen — en hymn till olika fritidssysselsättningar. Man kan också peka på sådana fakta att, trots Gastev och amerikaniserings-febern, trots den "människan=maskinen"-ekvation som Meyerhold tycks ha hyllat så fanns det i hans arbeten och i hans elev Eisensteins uppsättningar en motvikt som var klart anti-maskindyrkande — och denna motvikt kom från cirkusen, den representerade leken. Detta framstod klart i Meyerholds tidiga iscensättningar, i samarbete med konstruktivismerna — Popova

positing too much hope in the intelligensia. What of course is needed is a fusion of the two, and this is the extraordinarily difficult task at this juncture. That the need was recognized by surrealists and constructivists, and that they were unable to move from analysis to real action at least leaves us with some guide. In remaining faithful to an ideal the surrealist group aborted its real chances of moving into the area of actuality. The constructivists, after the Revolution, working unknowingly within a framework of falsehood could act; and thus make propaganda for a machine that clearly betrayed the ideals of 1917. However, what is clear is that Mayakovsky, Vertov or Tatlin could on occasion touch the pulse and soul of the Russian worker, they used a language that communicated — Mayakovsky's agit-poems, Tatlin's Tower, Vertov's 'Kino-eye' films. They were literally able to function in the factory and the street, and not in producing anything remotely escapist. Yet, due to what in retrospect we may call a false-consciousness, they were often expressing a reactionary party-line, the line of the Five-Year Plans, the call to slave harder etc. Work became a fetish that was insufficiently challenged. Lissitzky though would anticipate surrealism when writing that "communism will have to be left behind because suprematism — which embraces the totality of life's phenomena — will attract everyone away from the domination of work...". Five years later the cover of "La Révolution Surréaliste" called forth "And War on Work". "Never work" was one of the most frequently written slogans last May. The whole work ethic is one of the principal props of capitalism — whether it be in the Russian State or Western versions. It is only beyond the performance principle and its basis on work that a non-repressive reality principle can be envisaged. In fairness to constructivism it might be argued that in its early, heroic, Utopian phase, while undoubtedly extolling labour, it also envisaged a technology that would have been advanced enough to lead to a considerable labour reduction. (The kind of technology people such as Buckminster Fuller predict will free us from the domination of work). While in its later phase — that of the factograph — a film such as "Man with a Movie Camera" is also a hymn to leisure activities. One might too make the point that despite Gastev and the Americanisation fervour, despite the man = machine equation that Meyerhold seems to have celebrated, there was in the latter's work, and in the theatre of his pupil Eisenstein, a counter-force clearly anti-mechanolatric — that force came from the circus, it represented the play element. It was clearly evident in Meyerhold's early productions in collaboration with the constructivists — Popova and Stepanova, and more than evident in Eisenstein's work at Proletcult, including "Strike". The circus not only counteracted the spectre of mechanical man, it also related directly to the culture of the Russian masses. Americanisation and clowning produced as lunatic a poetry as did the artist-engineer. The play instinct was far from being dominated by the work-instinct. Here, one might quote Buckminster Fuller:

"Much the most exciting part about technology is not the technology or automation at all, but that man is going to come into entirely new relationships with his fellow men. He will retain much more in his everyday relations what we term the naive and idealism of the child." It is an interesting fact that Fuller not only extends constructivism, but relates also to the surrealist quest: "Surrealism relives in exaltation the best moments of childhood". However, Fuller seems to avoid the question: his predicted state of affairs is hardly likely to come about under the present social structure which moves rather to the opposite pole — reduction of human potential to a new nadir. Even a move from alienated labour to alienated leisure (long predicted, still not in sight) is

*) Inte desto mindre har den tagits upp i Bretons och Marcuses mera vittsyftande kritik.

**) Eugene Lampert: Sons Against Fathers: Studies in Russian Radicalism and Revolution. Oxford 1965.

***) H. Marcuse: Eros and Civilization. Boston 1955.

*) Nevertheless one incorporated in the wider critiques of Breton and Marcuse.

**) Eugene Lampert: Sons against fathers: Studies in Russian Radicalism and Revolution. Oxford 1965.

***) H. Marcuse: Eros and Civilization. Boston 1955.

och Stepanova. Och det var mer än påtagligt i Eisensteins arbeten för Proletkult, inklusive "Strejk". Cirkusen verkade inte bara som en motvikt mot den skrämmande visionen av "den mekaniska människan". Den anknyt också direkt till den ryska folkulturen. Amerikaniseringen och clowniet producerade en lika vansinnig poesi som konstnärssingenjören. Lekinstinkten dominerades inte alls av arbetsinstinkten. Man kan citera Buckminster Fuller: "Vad som är det mest spännande med teknologin är inte teknologin i sig eller automatiseringen, utan att människan kommer att få ett helt nytt förhållande till sina medmänniskor. I sina vardagsrelationer kommer hon att lägga in mycket mer av det vi nu kallar barnslig naivitet och idealism." Det är intressant att lägga märke till att Fuller inte bara förlänger linjen från konstruktivismen utan också knyter an till den surrealistiska satsen: "Surrealismen återupplever i ett exalterat tillstånd barndomens bästa stunder." Ändå tycks Fuller undvika huvudfrågan: det tillstånd han förutspår lär knappast verkligas i den sociala struktur som vi nu har. Den rör sig snarare mot den motsatta polen — människans möjligheter reduceras alltmer och när slutligen ett nytt lågvattensmärke. Även om utvecklingen går från ett alienerat arbete till en alienerad fritid (vilket länge har förutspagts men dock inte är klart skönjbart ännu) är detta knappast något vidunderligt framsteg. Jag kan absolut inte tro att makten och dess instrumentering kommer att ge vika på minsta punkt. Fuller förefaller oberättigat idealistisk. 1927 kritiserade Naville surrealisterna för deras idealism och som en följd därav bröt han med dem. Hans kritik var berättigad. Men det var Bretons svar också — att den ekonomiska och politiska revolutionen var en halvgången revolution (Revolution om dagen, men inte om natten). Båda sidorna hade rätt, och någon gemensam grund tycktes inte självklar.

Även om konstruktivismen också var romantisk och idealistisk i många av sina yttringar, lyckades den dock i någon mån förändra världen. Medan surrealisterna frågade: "Vad skall man göra med Notre Dame?" Svar: "Byt tornen mot ett bordsställ, och fyll den ena flaskan med blod, och den andra med sperma. Byggnaden skall förvandlas till en sexualskola för jungfrur", så byggde någon i Ryssland, i konstruktivismens efterföljd, om en kyrka till en tank. Men revolutionen inom arkitektur, formgivning och typografi tvingades kapitulera inför den nya totalitära inställningen. Det faktum att konstruktivisterna uppförde så få byggnader bör inte — tycker jag — förleda oss att tappa bort tanken på att förändra den fysiska miljön (på en arkitektkongress i Berlin för c:a två år sedan hängde studenterna upp banderoller med påskriften: "Sluta upp att bygga" och "Alla hus är vackra"). De konstruktivistiska projekten är mer än bara pappersdrömmar. Vi behöver bara kasta en blick på tjugonde århundradets tröstlöst monotona städer och sedan vända oss mot Melnikov, Leonidov m. fl. för att inse att ännu har vi några viktiga läxor att lära. Idén att vi skulle lämna jorden med Tatlins ornithopter — luftcykel — tycks allt mindre fantastisk och allt mer nödvändig.

Efter sin utopiska fas återvände konstruktivismen till nuet och verkligheten. Det material som skulle användas var fakta, fakta i form av fotografi, reportage etc. Men "konsten är inte en spegel som man håller upp inför verkligheten utan en hammare att forma den". Därför, trots att konstruktivisterna förnekade konsten, gav de fortfarande sina reaktioner och rapporter en dynamisk form. Futurismen levde vidare, också i de former som Lef hade räknat upp såsom varande deras naturliga kanaler: "slagord, pamfletter, montage, slagdängor, skyltar, filmaffischer... filmdokument, paradmarscher, fotografier..." Bland filmdokumentet återfinns Vertovs "Kameraögat"-serie och "Mannen med filmkameran". I den

hardly a stupendous advance. I find it impossible to believe that there is going to be the slightest surrender of power and its instrumentation. Fuller seems unduly idealistic. In 1927 Naville would criticize the surrealists for their idealism; and consequently break with them. His criticism was just. So though was Breton's reply — the economic and political revolution was revolution half-formed (Revolution by day, but not by night). Both sides were right, and no common ground seemed really evident.

If constructivism was also romantic and idealist in much of its œuvre, it did to some degree succeed in changing the world. While the surrealists were asking "What should one do with Notre Dame?" Answer: "Replace the towers by a glass cruet, one bottle filled with blood, the other with sperm. The building will become a sexual school for virgins"; someone in Russia, following in the wake of constructivism had changed his church into a tank. The Revolution in architecture, design and typography had however to succumb to a new totalitarianism. The fact that the constructivists built so little should not, I feel, cause us to neglect the idea of changing the physical environment (at an Architectural conference in Berlin about 2 years ago — students hung banners saying — "Stop Building" and "All Buildings are beautiful"). The constructivist projects are more than paper dreams, simply looking at the dreariness and monotony of twentieth century towns then turning to Melnikov, Leonidov etc. shows that we have yet to learn some vital lessons. The idea that we take to the air in Tatlin's ornithopter becomes less and less a fantasy, more and more a necessity.

The fact is that following its Utopian phase constructivism returned to the here and now; the material to be used was the fact, the fact as photo, as reportage etc. However, "art is not a mirror held up to reality, but a hammer with which to shape it". Hence, despite their denials of art they still shaped their reactions and records in a dynamic form. Futurism lived on, even in those forms Lef listed as being those in which it moved — "slogans, leaflets, montages, popular songs, signs, cinema hoardings... film documentaries, marches for processions, photographs..." Among the film documentaries are Vertov's 'Kino-eye' series and "Man with a Movie Camera". In this film Vertov seems to be saying "This is everyday life in the new Socialist (Soviets plus electrification) State that is to come into being". It is everyday life of the time, but transformed, energized by the Proun force which Lissitzky had left for others to harness. This is the perceptual dynamic of a Revolutionary Society. "Man with a Movie Camera" is Utopian, but made with the elements of the present, as such it is also critique, critique of an actual monolithic State. The other side of the coin was then being developed in Paris. There, Breton, Aragon and others were aimlessly wandering the streets in search of 'objective chance' — those fabulous coincidences that appear to bring ones subconscious into harmony with the subconscious of a city. Breton's account of such events — "Nadja" — is a surrealist masterpiece, and much closer to that constructivist masterpiece "Man with a Movie Camera" than we are usually given to think. The streets and buildings in "L'Age d'or" are also subject to the will of a dynamic that we impose on them, in this case its source is

"LOVE... LOVE... LOVE... LOVE"

But this too is an avant-garde film, one shown to 'special' audiences, rather than the oppressed whom it urged "to satisfy their hunger for destruction" and "abolish a society made up of different classes".

Paradox! the artistic elements of last May's events were obvious; quotations from Breton were among the

filmen tycks Vertov säga: "Detta är vardagslivet i den nya socialistiska (Sovjeterna plus elektrifieringen) stat som håller på att skapas". Det är vardagsliv från denna tid, men förvandlat, vitaliserat av Proun — den styrkekälla som Lisitskij lämnat åt andra att ösa ur. "Mannen med filmkameran" är utopisk men den är hopfogad av bitar från nuet. Som sådan är den också kritisk, kritisk mot den omgivande monolitiska staten. Myntets andra sida präglades samtidigt i Paris. Där strövade Breton, Aragon och andra omkring på gatorna utan mål och le-tade efter "den objektiva slumpen" — dessa fabulösa sammanträffanden som tycks bringa individens undermedvetna i harmoni med stadens. Bretons redogörelse för detta — "Nadja" — är ett surrealistiskt mästerverk, som står det konstruktivistiska mästerverket "Mannen med filmkameran" mycket närmare än vi i allmänhet har klart för oss. Gatorna och husen i "L'Age d'or" är underställda en dynamisk vilja som vi lägger in i dem. Här heter källan KÄRLEK... KÄRLEK... KÄRLEK... KÄRLEK

Men detta är också en avant-garde-film, av den typ som visas för en "speciell" publik, och inte för de förtryckta som den uppmanar "att tillfredsställa sin destruktiva hunger" och "riva ned ett samhälle som är uppbyggt av olika samhällsklasser."

Vilken paradox! Det konstnärliga elementet i majrevolutionen var påtagligt. Citat från Breton hörde till de oftast förekommande vägginskriftionerna. Men den konstnärliga revolutionen uppfattades som avslutad (1936, för att vara exakt). Man hade erkänt surrealismens begränsning, monotonin i de automatiska texterna och drömmärgivningarna i deras litterära form*). Man hade lagt märke till hur de surrealistiska konstverkens förnyelse ofta inskränkte sig till nya investerings- och aktieformer. Bretons idé om ett föremål som skapats oberoende av alla estetiska hänsyn och som följaktligen ligger inom räckhåll för varje människas skapande förmåga (mig förefaller det som om de bästa sakerna gjordes av diktarna eller deras hustrur) håller kanske fortfarande, men sådana föremål kommer säkert aldrig att rubba vårt förtröende för den yttre verkligheten. Då kan man lika gärna vänta sig det av den anhopning av värdelösa föremål som redan finns i handeln. Men dessa ingår i systemet. De är en del av "uppkomsten av allt mer parasitiskt och icke-produktivt arbete", del av den skadliga cirkel som beskrivs av konsumenten och det konsumerade. Men kanske det surrealistiska objektet ändå kan föras ihop med t. ex. Rodchenkos mobiler? Trots att de formellt och funktionellt är mycket olika har de ändå en likartad egenskap: sin irrlärlighet. De har tillverkats av marxister och i större eller mindre utsträckning utformats inom en social-ekonomisk ram. Samtidigt förhåller de sig mycket ambivalent till produktiviteten. Och eftersom deras upphovsmän skulle ha förnekat att de var bara "konst" kunde det vara berättigat att göra jämförelser och framföra kritik utanför konstens ramar. Men vi behandlar dem som konstverk, i mitt tycke bland de mest intressanta som har skapats i vårt århundrade. Men för många hör de till det förlutna, ingen väg leder vidare från dem, de är ett hus som byggts till hälften. Nu uppfattas verksamheten som utanför.

Men idealet består — poesin måste göras. Den gjordes också (fast inte av alla), från Rätttegången mot Barrès till händelserna i "Nadja". I Ryssland deltog 8.000 människor, när stormningen av Vinterpalatset återuppfördes som spel. 1927 var 7.000 Blå Blus-grupper verk-

*) I detta avseende var Senoi-folket på Malaya de verkliga surrealisterna. Deras drömydning ägde rum dagligen, inom familjerna och i grupp. Tolkningen låg till grund för deras handlande. Inte på mycket länge hade våld förekommit.

most frequently used wall-slogans. But the artistic revolution was seen as finished (1936 to be exact), the limitations of surrealism had been recognized: the monotony of the automatic text and the dream recital given as literature*), the recuperable quality of its art works, reduced so often to a new form of stocks and shares. Breton's idea of the object whose construction is outside all aesthetic consideration and hence within everyone's creative scope (it seems to me the best pieces were made by the poets or their wives) may remain true, but such objects are hardly likely to discredit the world of appearances. One might equally expect this from the plethora of worthless objects already in the stores; but these are part of the system, part of the "creation of ever more parasitic and unproductive labour", part of the vicious consumer-consumed circle. Perhaps though the surrealist object may be related to such things as Rodchenko's mobiles? Very different formally and functionally, their similarity is one of heresy. Produced by Marxists and, to varying degrees, conceived within a socio-economic framework, they relate to productivity in a highly ambiguous way. And, since their authors would have denied that they were simply 'art' one might be justified in making comparisons and criticisms outside the scope of art. However, we treat them as works of art, to me some of the most interesting produced in this century. But for many they belong to the past, there is no path continuing from them, they are a half-way house; now the action is seen as outside.

The ideal remains — poetry must be practised. And indeed it was (though not by all), from the Barrès Trial to the events of "Nadja"; in Russia 8000 people took part in the re-enactment of the Storming of the Winter Palace; in 1927 there were 7000 Blue Blouse groups in the factories, clubs etc. I have already spoken of the poetry of the barricades. Revolution is Poetry. There is poetry in all those acts which break the system of organization. "The way to possibility lies through the road marked no thoroughfare" ("Trespassers will be liberated"). In the move property becomes damaged; the inhabitants of Paris find their walls daubed with slogans; the press becomes paranoiac — they forget the violence which calls forth this violence — the dead in Vietnam, Bolivia etc; the violence of the factory floor, the violence of poverty. But as Monnerot wrote "there is nothing about which the indispensable, ignoble, sacramental question 'who does it belong to' cannot be asked". This is a civilization which seems to indict itself. If I quote the Iatmul or the Senoi then this is because some aspects of their culture seem admirable. Not of course the brutality to which they are exposed by their environment. It is not necessarily a question of regression back from the affluent society (though freedom from certain commodities would be an enrichment). Liberation depends on progress, rational progress, not progress measured in terms of profit. Technology can be an instrument of liberation, but not a technology creating and satisfying false needs; a liberatory technology is one freed from present restrictions, under changed ownership — i.e. common ownership. Such will surely depend on a changed consciousness, our present consciousness having as built-in norms — competitiveness, acquisitiveness. That it can be otherwise does seem proven in the examples of some 'primitive' societies.

The problem of effecting the 'small' change of consciousness that could lead to a revolutionary proletariat (simple realization that they are being swindled) is difficult enough, so that to suggest that the goal is existence under a non-repressive reality principle may

*) In this respect the Senoi in Malaya were the real surrealists. There, dream interpretation was practised daily, in families and groups. On such interpretation action was based; they had known no violence for a very long time.

samma i fabriker, klubbar m. m. Jag har redan talat om barrikadernas poesi. Revolution är Poesi. Det finns poesi i alla handlingar som bryter ned organisationssystemet. "Möjligheterna finns vid slutet av den väg som är märkt 'Ej genomfart' ('Överträdelse medför frigivning'). I detta skede kommer egendom till skada. Parisarna upptäcker att väggarna är nedklottrade med slagord. Pressen grips av förföljelsemani. De glömmer bort det våld som har alstrat detta nya våld: de döda i Vietnam, Bolivia etc.; våldet i fabriker, fattigdomens våld. Men som Monnet skrev: "Det finns ingenting om vilket man inte kan ställa den ofrånkomliga, tarvliga och heliga frågan 'vem tillhör det?'". Detta är en civilisation som tycks anklaga sig själv. Om jag citerar latmul- eller Senoi-folken är det för att **några** sidor i deras kultur förefaller beundransvärda. Naturligtvis inte det våld och den brutalitet som deras miljö utsätter dem för. Det är inte nödvändigtvis fråga om en återgång från överflödssamhället (fastän det skulle kännas berikande att slippa från vissa av dess nödvändighetsvaror). Frigörelsen är avhängig framstegen, verkliga framsteg, inte framsteg som mäts i profit-termer. Teknologi kan vara ett verktyg för frigörelse, men inte en teknologi som skapar och tillfredsställer falska behov. En teknologi i frihetens tjänst är en teknologi som lösts från sina nuvarande restriktioner och som har andra ägare — d. v. s. ägs av alla. Detta gemensamma ägande hör ihop med en förändrad medvetenhet. Vår nuvarande har inbyggda normer — konkurrensvilja, ägandebegär. Att det kan vara annorlunda tycks bevisas i exemplen från några "primitiva" samhällen.

Svårigheten att åstadkomma den "lilla" förändring av vår medvetenhet som skulle leda till ett revolutionärt proletariet (den enkla insikten att man förstår att man håller på att bli lurad) är stor nog. Att då föreslå att vårt mål skulle vara ett liv under en icke-repressiv verklighetsprincip kan förefalla absurt utopiskt. Men villkoren för båda dessa förändringar existerar åtminstone och de har stundtals förverkligats. Det nya proletariet är var och en som vill förändra denna värld. Inte bara de ut-sugna klasserna, utan varje människa som svarar på de utmaningar mot vår medvetenhet som produceras av konstnärer, poeter och **handlingsmänniskor** som har brutit med den yttre organisationen. Det kan vara Malevich på sin dödsbädd, när han triumferar över det totalitära systemet med ren poesi, eller Breton, när han föreläser på Haiti och ger upphov till en revolution; de okända Paris-kommunarder som förstörde Thiers hus 1871 eller den som målade det magnifika slagordet på Sorbonne 1968: "Jag tar mina önskningar för verkliga för jag tror på det verkliga i mina önskningar" etc. etc. Det finns ingen inbördes rangordning. Våra instinkter kan ge impulsen, sedan måste vi handla. Hur man skall handla är varje enskild människas problem. Den här utställningen dokumenterar några vägar, vägar som en mycket speciell grupp har slagit in på. Naturligtvis är det beklagligt att man bara kan kartlägga elitens historia. Historien är nu en gång elitens historia. Men att i detta sammanhang ("konsten utanför ramarna" inom ett museums ram) skildra den andra sidan av historien skulle säkert vara ett ännu mer tabubelagt företag än detta — som ändå innebär vissa risker för avvapning och anpassning.

Ronald Hunt

seem absurdly Utopian. But, the conditions for both changes do at least exist, and have on occasion been realized. The new proletariat is anyone who desires to change *this* world. Not only the exploited classes, but anyone who responds to the promptings of our consciousness by the artists, poets and *doers* who have broken the organization of appearances. Be it Malevich on his death-bed, triumphing over totalitarianism with a pure poetry; Breton lecturing in Haiti and causing a Revolution; those unknown Paris communards demolishing Thier's house in 1871, or painting the magnificent slogan in the Sorbonne in 1968: "I take my desires for reality, for I believe in the reality of my desires" etc. etc. — there is no hierarchy. Our instincts may be triggered, we must then act. How to act is one's own problem. This exhibition has documented some of the ways, ways taken by a very specific group of people. That one can only document the history of an elite, history being mainly the history of an elite, is no doubt regrettable. But in the present context ('art outside the frame' within a museum) to document that other history would probably be a more tabooed undertaking than this, where the risks of dis-armament and containment are certainly present.

Ronald Hunt

latmul-folket

I det primitiva samhället utförs konsten av praktiskt taget alla medlemmar i stammen — men de uppfattar inte sin verksamhet som "konst". Det som vi kallar konst är en integrerad och därmed outskiljbar del av deras liv. latmul-samhället är också ett klasslöst samhälle. Konstnärligt och socialt representerar det en idealmodell som vi inte har motsvarighet till i västerlandet. Men avsikten är inte att föreslå att vi skulle imitera deras levnadssätt.

The Iatmul People

In primitive society art is often made by practically all the members of a community; but they may not recognize their work as 'art'. What we call art is an integral and therefore inseparable part of their lives. The Iatmul is also a classless society. In artistic and social terms it suggests an ideal unity unknown in the West. There is no suggestion intended that we should imitate their mode of life.

**Naven-ceremonierna hos
Iatmul-folket.
Sepik. Nya Guinea**

**Naven Ceremonies
Iatmul People.
Sepik. New Guinea**



Navenceremoni. "Två män klädda i de allra
lumpigaste änkekläder."

Naven ceremony. "Two men dressed in the
most filthy of widow's weeds."

Vardagsceremonier

Naven kallades de fester som anordnades för att fira olika stadier i barnets utveckling. När ett barn för första gången i sitt liv presterade en handling, som i denna kultur markerade ett steg framåt i utvecklingen, uppmärksammades detta genom en **naven**-fest. Det fanns en lång rad olika handlingar och prestationer som ansågs värda denna ceremoni.

Rörde det sig om en flicka ordnade man en **naven** första gången hon bar kjol, fångade fisk med hake, sköljde sagopalmsmarg, fångade dagsländor, flätade en räkryssa eller en **loli** (ett munkkåpeliknande plagg som bärs av kvinnorna som prydnad och vid sorg), gräddade sagopannkakor, kokade sagogröt...

Var det fråga om en pojke blev listan ännu längre: att bära fransat höftskynke, genomborra näsbenet eller örsnibbarna, se en opossum, skjuta med spjutslunga, döda en fågel, ett vildsvin eller en krokodil, plocka hängen av **piper** (betelpeppar), hacka sagomarg, fälla och klyva en sagopalm, samla sagopalmslarver, plantera jams...

(G. Bateson: Social structure of the Iatmul people of the Sepik River. Oceania, Vol. II, 3, 1932.)

Everyday celebrations

(Naven) are festivities held to celebrate the various achievements of the children. The first occasion on which a child performs various standard cultural acts, is marked in this way, and a long list was given of the various acts considered worthy of a *naven* ceremony.

In the case of a girl such a first performance of any of the following acts might occasion a *naven*: wearing skirt; catching fish on hook; washing sago; collecting mayflies; plaiting a prawn-trap; plaiting *loli* (cowl-like cape worn by women for ornament and mourning); cooking sago pancake; cooking sago paste...

In the case of a boy the list is longer: wearing loin tassel; perforation of nasal septum; perforation of ear lobe; seeing opossum; shooting with spear thrower; killing bird; killing wild pig; killing crocodile; plucking catkins of *Piper* (betel pepper); beating sago; felling and opening sago palm; collecting sago grubs; planting yams...

(G. Bateson: Social structure of the Iatmul people of the Sepik River; Oceania, Vol. II, 3, 1932.)

Det mest iögonfallande i de här ceremonierna var att männen klädde ut sig i kvinnokläder och kvinnorna i manskläder. Den utvalde **wau** lörde sig de allra lumpigaste änkekläder och klädd på det sättet tilltalades han med ordet **nyame** (moder). Bild 1-3 visar två **waus** utklädda för att fira **naven** för en ung man i Palimbai som för första gången i sitt liv hade byggt en stor kanot. De har satt på sig de smutsigaste, trasigaste gamla kjolar, sådana som bara de fulaste och skröpligaste änkor bar och liksom änkor är de insmorda i aska. Stor möda och uppfinningsrikedom lades ner på den här utklädseln, allt i syfte att ge ett intryck av yttersta förfall och elände. På huvudet bar de trasiga gamla hättor som höll på att ramlas i bitar av ålder och murkenhet. Magarna var ombundna med snören, som på havande kvinnor. I stället för de små trekanter av pärlmorsnäckor, som kvinnorna brukade fästa i näsan vid festliga tillfällen, hade de knutit fast stora trekantiga klumpar av gamla plättar, de möjliga resterna av en länge sedan intagen måltid.

I denna motbjudande kostymering och med absolut gravallvarliga ansikten (allvaret noterades med särskild uppskattning av åskådarna) stappade de båda "mödrarna" omkring i byn. Som käpp begagnade de en kortskaftad paddel av den typ som kvinnorna använde. Men inte ens med detta stöd kunde de gå, så skröpliga var de. Skrikande av skratt hälsade barnen i byn de båda gestalterna och trängdes omkring "mödrarna". De följde dem vart de gick och brast ut i nya jubelrop när "mödrarna" i sin ynkedom snavade och föll. I fallet demonstrerade de sin kvinnlighet genom att inta de mest groteska ställningar, med vitt utspärrade ben.

The outstanding feature of the ceremonies is the dressing of men in women's clothes and of women in the clothes of men. The classificatory **wau** dresses himself in the most filthy of widow's weeds, and when so arrayed he is referred to as **nyame** ("mother"). Plates 1-3 show two classificatory **waus** arrayed for the **naven** of the young man in Palimbai who had made a large canoe for the first time in his life. They put on the most filthy old tattered skirts such as only the ugliest and most decrepit widows might wear, and like widows they were smeared with ashes. Considerable ingenuity went into this costuming, and all of it was directed towards creating an effect of utter decrepitude. On their heads they wore tattered old capes which were beginning to unravel and to fall to pieces with age and decay. Their bellies were bound with string like those of pregnant women. In their noses they wore, suspended in place of the little triangles of mother-of-pearl shell which women wear on festive occasions, large triangular lumps of old pancakes, the stale oats of a long past meal.

In this disgusting costume and with absolutely grave faces (their gravity was noted with special approbation by the bystanders), the two "mothers" hobbled about the village, each using as a walking stick a short shafted paddle such as women use. Indeed, even with this support, they could hardly walk, so decrepit were they. The children of the village greeted these figures with screams of laughter and thronged around the two "mothers", following wherever they went and bursting into new shrieks whenever the "mothers", in their feebleness, stumbled and fell and, falling, demonstrated their femaleness by assuming on the ground grotesque attitudes with their legs widespread.



"Skrikande av skratt hälsade barnen i byn de båda gestalterna och trängdes omkring 'mödrarna'."

"The children of the village greeted these figures with screams of laughter and thronged around the two 'mothers'."

De båda "mödrarna" vandrade omkring i byn på det här sättet och letade efter sitt "barn" (**laua**). Då och då frågade de åskådarna med sina gälla, spruckna röster om de visste vart den unge mannen hade tagit vägen. "Vi har en fågel som vi skall ge den unge mannen." I själva verket hade den unge **laua** endera lämnat byn eller gömt sig under hela föreställningen. Så fort han fått reda på att hans **wau** skulle skämma ut sig på det här sättet, försvann han för att slippa bevittna deras förnedrande beteende.

De två **waus** hittade inte sin **laua** och måste nöja sig med att stappa runt i byn och leta efter honom. Till slut kom de fram till den stora kanot han hade byggt — den akt som givit upphov till festen. Då ramlade de ihop i kanoten och låg där en stund, skenbart hjälplösa och uttröttade, med benen vitt i sär, i den ställning som barnen fann så skrattretande.



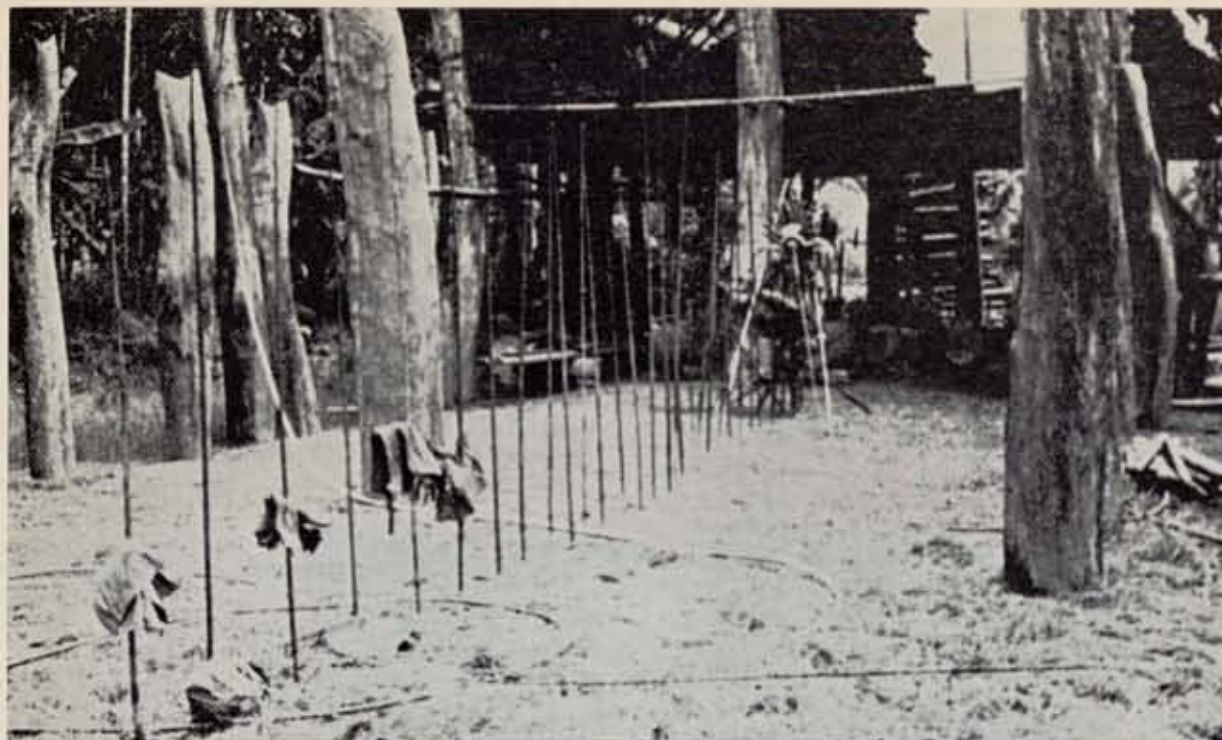
"De ramlade ihop i kanoten och låg där en stund, skenbart hjälplösa och uttröttade..."

The "mothers" wandered about the village in this way looking for their "child" (the **laua**) and from time to time in high-pitched, cracked voices they enquired of the bystanders to learn where the young man had gone. "We have a fowl to give to the young man". Actually the **laua** during this performance had either left the village or hidden himself. As soon as he found out that his **wau** were going to shame themselves in this way, he went away to avoid seeing the spectacle of their degraded behaviour.

The two **waus** did not find their **laua** and had to content themselves with wandering around the village in search of him. Finally they came to the big canoe which he had made — the achievement which they were celebrating. They then collapsed into the canoe and for a few moments lay in it apparently helpless and exhausted with their legs wide apart in the attitudes which the children found so amusing.

"Tepmanagwan, Palimbais store krigare, är död..." Männen satte upp en docka som föreställde den döde. Figurens huvud var en omogen kokosnöt och kroppen var förfärdigad av buntar av palmblad. Spjut ställdes upp mot dockan med spetsarna instuckna i kroppen för att markera var mannen hade sårats i strid och andra spjut stacks ned i marken omkring figuren för att representera dem han hade undkommit. En rad spjut placerades lodrätt i en linje framför dockan för att erinra om hans bragder. Själva dockan var smyckad med snäckskal m. m. Sex sagopalmskorgar hängde ned från höger skuldra som tecken för hans sex hustrur, ett nät hängde på den vänstra för att ange hans magiska förmåga. Några ingefärskvistar i håret representerade de personer som han hade inbjudit till byn så att de kunde dödas. I figurens högra hand var en torkad sagoklump placerad eftersom det berättades att han en gång under sin levnad hade dödat en fågel genom att kasta en sagoklump på den. En gren av **timbut** (citronträd) som stuckits ned i marken vid sidan av figuren symboliserade hans mytologiska vetande. Slutligen låg på marken framför dockans fötter en kvast och ett par brädbitar som användes att sopa upp skräp med. De föreställde det arbete som mannen hade utfört i livstiden då han städade ceremonihuset.

"Tepmanagwan, a great fighter of Palimbai, had died..." The men set up a figure to represent the dead man. The head of the figure was an unripe coconut and the body was made of bundles of palm leaves. Spears were set up against the figure with their points stuck into it to mark where the man had been wounded in war, and other spears were stuck into the ground beside the figure for those which he had dodged. A series of vertical spears was set up in front of the figure according to his achievements. The figure itself was ornamented with shells, etc. Six sago baskets were suspended from its right shoulder to represent his six wives, a string bag was suspended on the left shoulder representing his skill in magic. A number of sprigs of ginger in its headdress represented persons whom he had invited to the village so that other people could kill them. In the right hand of the figure was a dry lump of sago, because it was said that in his lifetime he had once killed a bird by throwing a lump of sago at it. A branch of **timbut** (lemon) set in the ground beside the figure was symbolic of his knowledge of mythology. Finally, on the ground at the feet of the figure were a broom and a pair of boards used for picking up rubbish. These objects were symbolic of the work which the dead man had done in cleaning the ceremonial house during his lifetime.



Figuren sattes upp av medlemmarna i den "hälft" av stammen som hade hand om initieringsritererna, och som den döde hade tillhört. Den tjänade att framhålla den hälfstens storhet och när figuren var fullbordad samlades männen ur båda hälfterna omkring den. Medlemmarna i den andra hälften steg fram, en efter en, och återopade likvärdiga bragder. En man sade: "Jag har ett sår här på höften, där folket i Kararau sårade mig med sina spjut. Jag tar detta spjut", och grep spjutet som vilade mot dockans höft. Någon annan sade: "Jag dödade den-och-den. Jag tar detta spjut", och så vidare tills alla dessa tecken på tapperhet hade plockats bort. (G. Bateson: Naven, Stanford 1958)

This figure was set up by members of the initiatory moiety of which the deceased was a member. It was a boast of the greatness of their moiety, and when the figure was completed all the men of both moieties crowded around it. The members of the opposite moiety came forward one by one to claim equivalent feats. One man said: "I have a wound here on my hip, where the (people of) Kararau speared me. I take that spear", and took the spear set against the figure's hip. Another said: "I killed so-and-so. I take that spear", and so on till all the emblems of prowess had been removed. (G. Bateson: Naven, Stanford, 1958.)

^
"En rad spjut placerades lodrätt i en linje framför dockan för att erinra om hans bragder".
"A series of vertical spears was set up in front of the figure according to his achievements."

<
Figur som föreställer en död man. "Spjut ställdes upp mot dockan med spetsarna instuckna i kroppen för att markera var mannen hade sårats i strid".

Figure to represent a dead man. "Spears were set up against the figure with their points stuck into it to mark where the man had been wounded in war."

>
"När figuren var fullbordad samlades männen ur båda hälfterna omkring den".

"When the figure was completed all the men of both moieties crowded around it."





Malevich: Retrospektiv utställning. Moskva 1920.

Malevich: Retrospective exhibition, Moscow, 1920.

Suprematismens mål

Det stora misstaget som alla förnyare begår är att de strävar mot en praktisk, ändamålsenlig verklighet. Detta tillhör helt och hållet den animaliska idén, här i form av teknologi och mekanik. Se hur allting fungerar hos djuret och hur hela dess fulländning består i organismens ändamålsenliga konsumtion av föda samt dess producerande av ämnen som är nödvändiga för denna organism.

Människans kultur sträcker sig inte utanför denna ram; endast föremålslösheten har hunnit till det sanna, högsta andliga utformandet av sitt ändamålslösa liv genom att försöka uppföra den föremålslösa Världsbyggnaden. Det väsentliga i byggandet är inte den animaliska mödan utan världsarkitekturen. Nya områden, ett berg, den nya rymdarkitekturen.

Utom sammanslutningen "Konstvärlden" finns ännu en konstnärsgrupp som kallar sig "Konstruktivister". Det är nyhetsmakare som entusiasmerats av den verkliga revolutionen. De vill till varje pris påtvinga detta nyfunna föremål för den praktiska nödvändigheten idén om konstarnas självupptagenhet.

Båda dessa grupper är flentligt inställda mot oss suprematister. Vi är naturligtvis i vår tur emot allt som är konstruktivistiskt och föremålsligt, ty konstens konstruktivitet är föremålslös. Vi vill bygga upp världen enligt ett föremålslost system, avlägsna oss mer och mer från föremålet, likt naturens kosmiska skapande. När vi utvecklar nya former och distanserar den praktiska nödvändighetens lagar varseblir vi människans fullkomliga frihet, då hon är kosmisk i sin handling. Detta är Människan: allt annat är animaliskt. Vår kultur, Kamrater, är den verk-

Suprematism's aims

It is the great mistake of all innovators that they strive towards practical, expedient objectivity. This belongs entirely to the animal idea, in the form of technology and mechanics. See how everything is equipped with the animal and how its entire perfection lies in the fact of its whole organism being in the expedient self-consumption of food and the inner manufacture of products necessary for the organism.

Human Culture does not go beyond this plan; only non-objectivity is brought into the true, highest spiritual plan of action for its aimless life in building the non-objective Architecture of the World. The essence of house-building lies not in animal sweat but in world architecture. New fields, a mountain, the new architecture of space.

Apart from the "World of Art" society there is a second group of artists who call themselves "Constructivists". These are innovators who have been fired with enthusiasm by the objective revolution; they are striving at all costs to drive the idea of the Arts as self-centered into the newly found object of practical necessity.

Both these organizations comprise a camp hostile to us Suprematists. We, of course, are also against all that is constructive and objective, for the constructiveness of Art is non-objective. We wish to build the world up according to a non-objective system, departing further and further from the object, like the cosmos creation of nature. Developing new forms and leaving behind the laws of objective necessities we see the complete freedom of man when he is cosmic in his action. Here is where man lies: all the rest is animal. And in fact,

Malevich

"Konsten måste bli livets innehåll, ty endast så kan livet bli vackert."

(Malevich)

Suprematismen började med den Svarta Kvadraten och slutade med Malevichs begravning där den Svarta Kvadraten ånyo spelade en framträdande roll. Under dessa år utarbetades suprematismen och blev lika mycket en personlig filosofi som en konströrelse. Den Svarta Kvadraten är i sig mycket dubbeltydig. Den är nihilistisk men också ett tabula rasa på vilket nya projekt kan skapas. Suprematismens fortsättning efter målningen "Vitt på vitt" kan studeras i "architektoniki", projekt som intar en mellanställning mellan konst och arkitektur. Under det de militanta konstruktivisterna gick till angrepp mot alla konstbegrepp som relikter från ett borgerligt förflutet, bevisade Malevich att de kunde omvandlas. Hans begravning innebar inte bara suprematismens seger över andra projekt med syfte att nå direkt in i föremåls och händelsernas värld. Den tycks också klart opponera mot stalinismens döda hand.

Malevich

"Art must become content of life, since only thus can life be beautiful."

(Malevich)

Suprematism began with the Black Square and ended with Malevich's funeral where the Black Square was again very prominent. Between these years Suprematism was elaborated and became as much a personal philosophy as an art movement. The Black Square itself is very ambiguous, it is nihilistic, but is also a tabula rasa from which a new project can spring. The continuation of Suprematism beyond the White on White painting of 1918 is seen in the 'architektoniki'; projects floating between art and architecture. Whilst the militant constructivists attacked all notions of art as a relic of the bourgeoisie past, Malevich proved that it could be transubstantiated. His funeral represented not only the victory of Suprematism over other projects to enter directly into the world of things and events, but also seems a clear opposition to the dead hand of Stalinism.

ligen den fria människans kultur? Nej, den är en kultur av "behov" och "nödvändighet"; och finns det något behov i skapandet av kosmos? Nej, och inte heller borde det finnas hos människan. Kosmos har inga lagar, som hejdar rörelse, lika litet som det har några lagar som orsakar den; ej heller har det några gränser, men människan är begränsad — till sin animaliska, föremålsliga värld, precis som djurets gräns bestäms av tillgången till föda.

Så har många ungdomar börjat på tekniska skolor för att skapa sig sitt eget, animaliska föremålsliga rike — för att sy bra lädervaror, tillverka bra hus, sängar och madrasser, och tro att på så vis är de engagerade i "det stora skapande produktionsarbetet". Låt dem fortsätta, men någon borde gå den andra vägen för att skapa människans idé. Vi, medlemmarna i "Unovis", genomför det suprematistiska verket som en människans nya föremålslösa tekniska skola. Folk är fientligt inställda till oss därför att de inte förstår denna uppdelning av världen i två plan.

Vi har inget ändamål liksom vi inte vet av några praktiska hänsyn eller utilitetsprinciper, lika litet som någon annan varelse i universum. På samma sätt visste inte vår planet när den skapade sin eviga eggelse, huruvida bergen eller sjöarna skulle bli till någon nytta; och om den hade byggt upp någonting för att det skulle tjäna människans egen nytta, så tro mig, Kamrater, hade människan ingen kultur alls. Det är möjligt att även vi i vår undervisning skapar en natur, som kommer att bli den nya mänskliga kulturen, men det troliga är att vi kommer att avlägsna oss mycket långt från kulturens stödjepelare som är en absurditet, framsprungen ur människans dumhet.

Under utvecklandet av våra idéer om det föremålslösa utsätter vi oss naturligtvis för en skur av tillvitelser; man kommer att skälla oss för idealister, mystiker, nihilister, utopister, men jag tror att om kon någonsin tänkt på människan, så har hon gjort det på exakt detta sätt. Vår kamp har utförligt redovisats i "Suprematismen som föremålslöshet". Man bekämpar oss med hjälp av materialistiska tankar, genom att försöka bevisa materians existens; men eftersom vi inte kan finna några odelbara enheter i världen är det uppenbarligen ytterligt svårt att bevisa materians existens.

För att fortsätta vår undervisning bildade vi "Unovis" som genom det Suprematistiska systemet leder vidare till ett nytt slag av Världsbyggnad. I "Unovis" kan alla vinna inträde som röstar för en ny konst. Här vill jag sluta mitt brev. Med hälsning till det föremålslösa Holland och alla de nyskapare som bor där.

Länge leve det världsomspännande Unovis,

K. Malevich

(Malevich: Brev till holländska konstnärer. 1922. Ur Malevich: Konstessayer. Köpenhamn 1968)

comrades, is our culture a free man's culture? No, it is a culture of "need", of "necessity"; and is there any need in the creation of the cosmos? No; nor should there be any in man. The cosmos has no laws stopping its movement just as it has no laws causing it; nor has it any limits, but man is limited — to his animal, objective world, just as an animal is limited by its feeding.

Thus many young people have entered technical school in order to create their own animal, objective kingdom — to sew good leather, and make good houses, beds and mattresses, thinking that by this they are engaged in "the great creative work of production". Well, let them go, but someone should remain on the other path to create man's idea. We, the members of "Unovis", are carrying out the work of Suprematism, as man's new non-objective technical school. People are hostile to us because they do not understand this division of the world into two planes.

We know no aim, just as we know no practical considerations or other expediency, any more than any other being in the universe. Likewise our planet in creating eternal stimulus did not know whether mountains and seas would be of any use; and if it built everything for man's expediency, then, believe me, comrades, man had no culture at all. It is possible that we, too, in our teaching are creating a nature which will be the new human culture; but it seems most likely that we are going to stand further away from the cultural pillar which is an absurdity produced by man's stupidity.

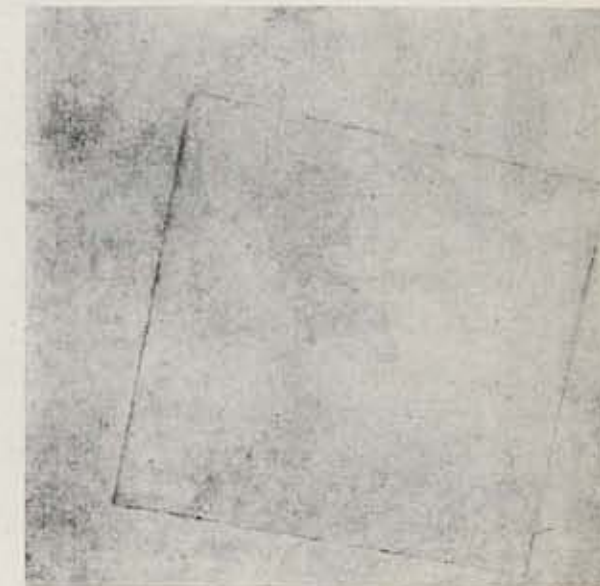
Of course, in developing a non-objective idea we are attracting to ourselves a hail of stones; we will be called idealists, mystics, nihilists, utopians, but it seems to me that if the cow ever thought about man, it thought in precisely this way. Our struggle is expounded at length in "Suprematism as Non-objectivity". They are struggling with us by means of materialistic thought, proving the existence of matter; but since we can find no indivisible units in the world it is obviously extremely difficult to prove the existence of matter.

In order to carry on our teaching we organised "Unovis" which leads through the system of Suprematism to a new form of architectural world-building. "Unovis" accepts into its membership all those who vote for new art. I will end my letter here. Greeting to non-objective Holland and all the innovators living there.

Long live world-wide Unovis,

K. MALEVICH

(Malevich: Letter to the Dutch artists, 1922, from Malevich: Essays on art, Copenhagen, 1968.)



Malevich: Vitt på vitt. 1918. Museum of Modern Art, New York.

Malevich: White on white, 1918. Coll. Museum of Modern Art, New York.

Suprematism och Rosta

En egendomlig stad i provinsen. Som så många västliga städer byggd av röd tegelsten. Sotig och trist. Men denna stad är ovanligt egendomlig. På alla huvudgator är det röda teglet täckt med vit färg. Och på den vita bakgrunden gröna cirklar. Orangeröda kvadrater. Blå rektanglar. Detta är Vitebsk 1920. Längs dessa tegelväggar har Kasimir Malevich pensel strukit: "Torgen är våra paletter", ropar murarna.

Ögats flyktiga intryck av staden: brandgula cirklar, röda kvadrater, gröna trapetser...

Vi färdas längre och längre och längre.

Närmare fronten (inbördeskriget). Och plötsligt igen: violetta ovaler, svarta kvadrater, gula kvadrater! Geometrin verkar vara densamma.

Men, nej.

Ty den rosa cirkeln har under sig fått en violett, som växer ut ur två svarta kvadrater.

Hotande penselstreck ovanför: Sultan

På sidan ett ännu bistrare streck: Svärd

Ett tredje: Mustasch

Två rader text.

Ett Rosta-plakat!

Här går demarkationslinjen mellan vänster och "vänster". Den revolutionära vänstern och den estetiska "vänsterns" sista grimaser.

Och mellan dem finns en oöverstiglig klyfta.

Där: suprematistisk konfetti utströdd över den förvånade stadens gator, här: geometrin som det avsiktliga uttryckets genomträngande rop...

(Eisenstein: Om Majakovskij. Ur V. Majakovskij vospominaniyakh sovremennikov. Moskva 1963)

Suprematism and Rosta

A strange provincial town. Like many towns in the Western areas — built of red brick. Smoky and depressive. But this town is especially strange. Here the main streets are covered with white paint on the red brick. And on the white background green circles have been laid out. Orange squares. Blue triangles. This is Vitebsk in 1920. The brush of Kasimir Malevich has been roaming on its walls. "The squares are our palettes" — so it sounds from these walls.

For the eye a passing impression of the town: orange circles, red squares, green trapeziums...

We ride and ride and ride.

Closer to the front (Civil War). And suddenly again: violet ovals, black squares, yellow squares! The geometry seems the same.

But, no.

For the rose circle has a violet one added below, growing out of two black squares.

Above menacing brush-strokes: Sultan

At the side an even grimmer stroke: Sword

A third one: Moustache

Two lines of text.

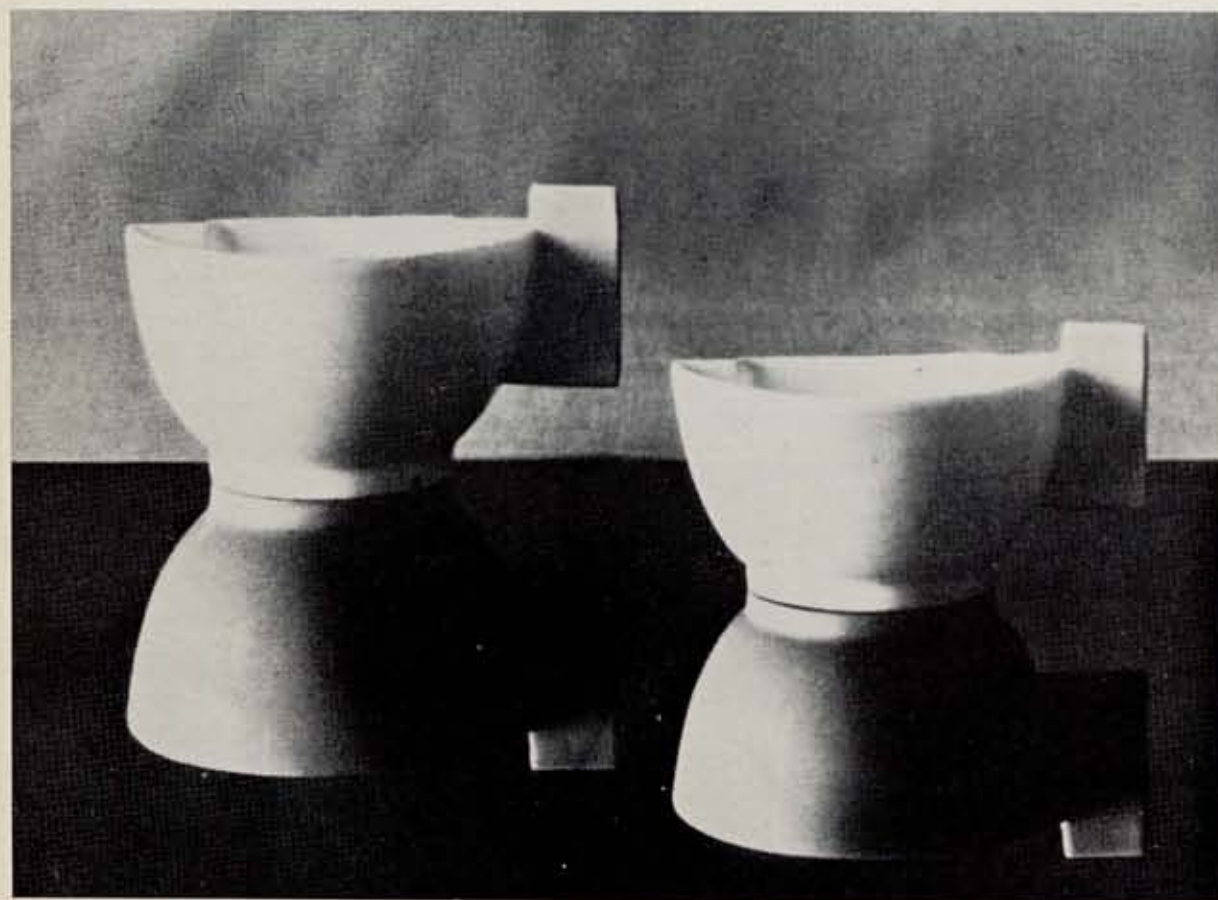
A Rosta poster!

Here the demarcation line between left and 'left' is found. The revolutionary left and the last grimaces of the aesthetic 'left'.

And there is an unbridgeable gap between them.

There: suprematist confetti spread out on the streets of the amazed town, here: geometry as the penetrating call of a purposeful expression...

(Eisenstein: Notes on Mayakovsky, from V. Mayakovsky vospominaniyakh sovremennikov. Moscow, 1963.)



Porslin från Lomonosovfabriken.
Koppar av Malevich. C:a 1923.

Pottery from the Lomonosov factory.
Cups designed by Malevich, c. 1923.

Konstruktivism och surrealism

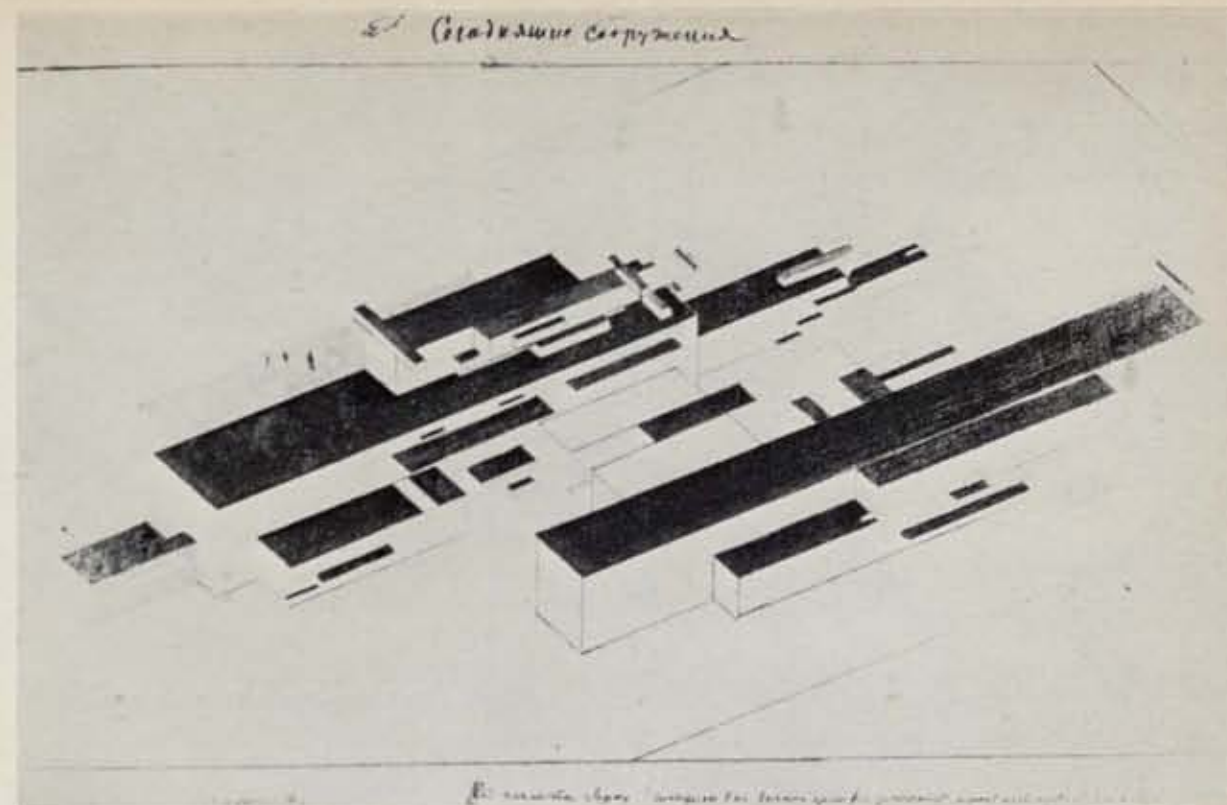
Det klasslösa samhället och "konsten som livsinnehåll" stod som ideal för båda dessa grupper. Men deras medel att försöka nå detta mål var mycket olika och det glöms ofta bort att deras syften var likartade.

Idealet — att poesin skulle göras av alla — förverkligades i de ryska massfesterna, Blå Blus-grupperna etc. (som i stort sett bestod av amatörer) och i de surrealistiska "objekten". De bästa skapades ofta av människor som inte var konstnärer. Omvandlingen av miljön kan följas i de suprematistiska och konstruktivistiska ritningarna, i rysk gatudekor och ryska monument och i de surrealistiska förslagen till att förändra Paris ansikte. De surrealistiska flygbladen och reklamapparna, konstruktivisternas affischer och andra propagandaaktiviteter visar hur viktig den politiska grunden till dessa idéer var. Förräderiet mot den ryska revolutionens idéer gjorde slut på alla förhoppningar om ett klasslöst samhälle och satte också ett brutalt stopp för avant-garde-verksamheten. I Frankrike innebar det surrealismens återgång: den reducerades till ett rent konstnärligt fenomen.

Constructivism and Surrealism

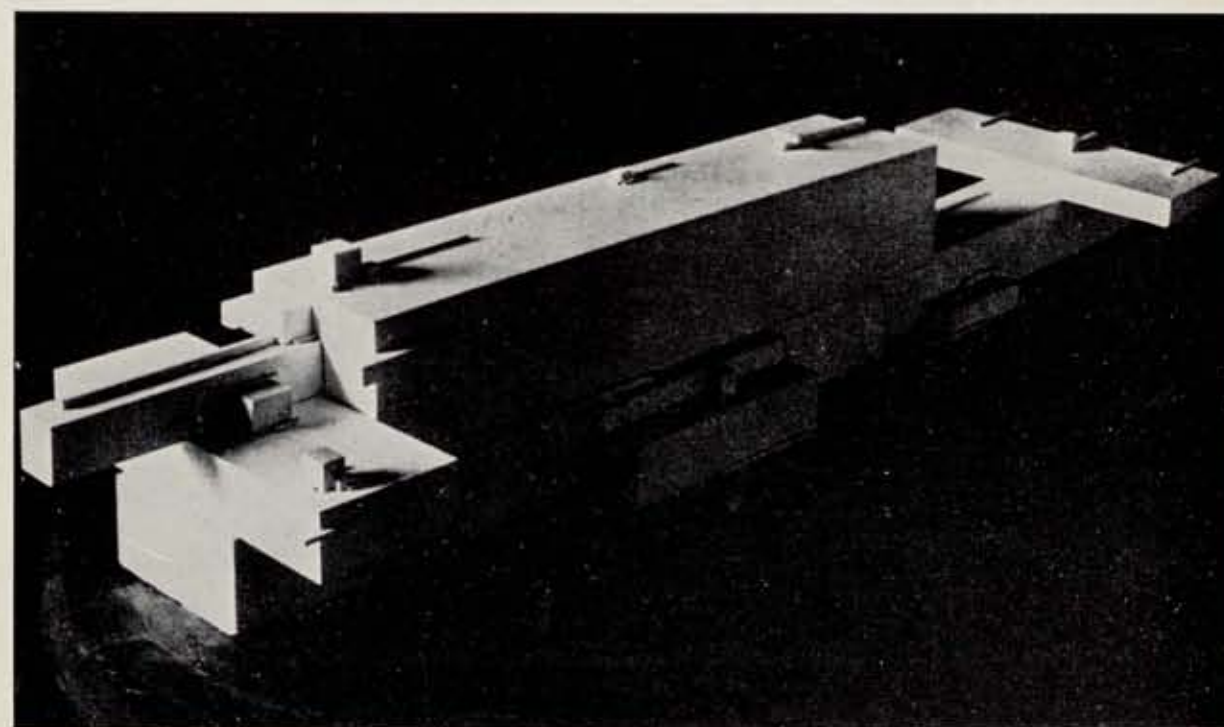
The classless society and 'art as the content of life' were ideals of both these groups. Though their means of attempting to reach this ideals were quite different it is often forgotten that their aims were very similar.

The ideal of poetry being made by all is seen in the Russian fêtes, Blue Blouse groups etc. (these are essentially 'amateur'); and in the surrealist 'objects', the best of which were often those made by people who were not artists. The transformation of the environment is seen in suprematist and constructivist design, Russian street decor and monuments; also in the surrealist propositions for changing the face of Paris. The surrealist handbills, stickers etc.; the posters and other propaganda activities of the constructivists all show the fundamental importance of a political base to these ideas. The betrayal of the hopes of the Russian revolution ended all hopes of a classless society there and put a brutal end to the avant-garde's activities; in France it resulted in Surrealism's retreat to a purely artistic phenomenon.



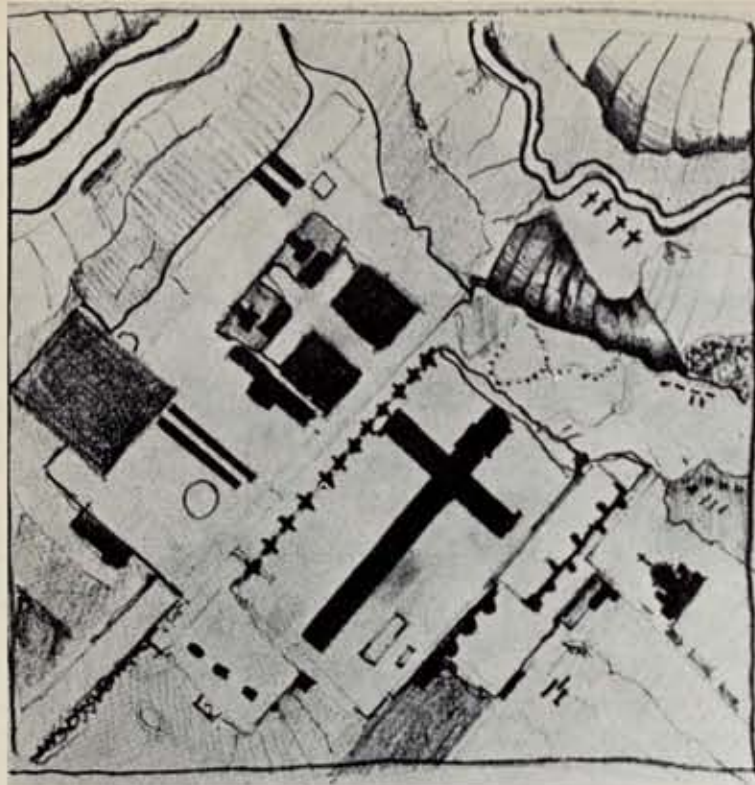
Malevich: Framtidens hus, 1924.
Stedelijk Museum, Amsterdam.

Malevich: House of the Future, 1924.
Coll. Stedelijk Museum, Amsterdam.



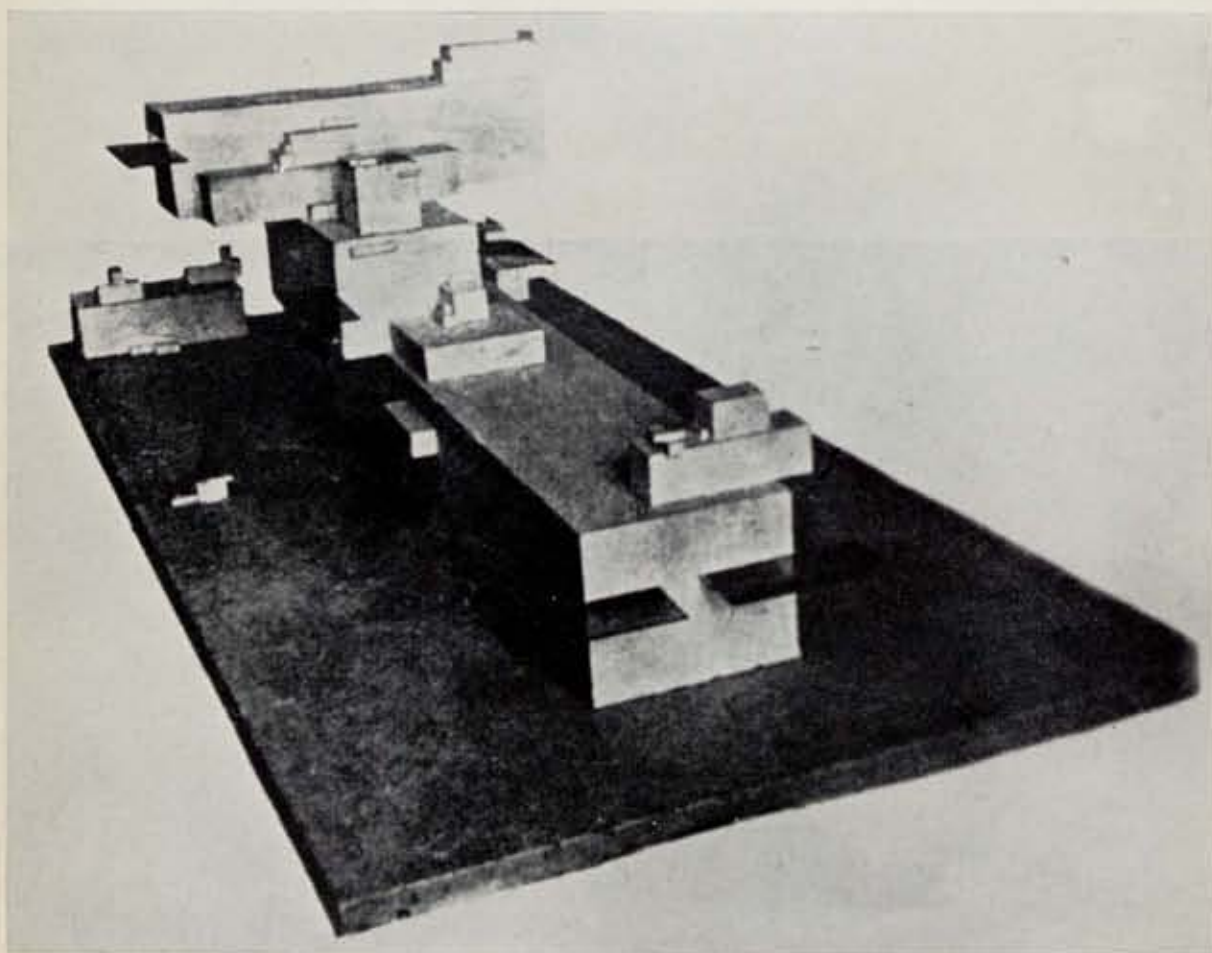
Malevich: Architektoniki. C:a 1924.

Malevich: Architektoniki, c. 1924.



Malevich: Studie till huskomplex
i Moskvas utkanter. 1927.

Malevich: Study for housing complex
on the outskirts of Moscow, 1927.



Malevich: Arkhitektoniki, C:a 1924.

Malevich: Arkhitektoniki, c. 1924.

Tatlin

"Framtiden tillhör dem som är underbart litet begåvade för de sköna konsterna."

(Lisitskij)

Tatlin är utan tvekan förgrundsgestalten i det ryska projektet att ersätta konstnären med konstnärsingenjören. Influerade av hans Monument för den Tredje Internationalen förkastade åtskilliga målare och skulptörer sin tidigare verksamhet för att i stället ägna sig åt något område inom formgivningen. Relieferna och Monumentet tycks jäva uppfattningen av Tatlin som en rationell materialist, en klädnad som han ofta iförs. Hans ornithopter — "slagvingflygare" eller luftcykel — kan ses som en utveckling av idén om en "materialkultur" som först finns belagd i hans reliefer. Det kan kanske tolkas som ett tecken att Monumentets maskininspirerade fetischism, en produkt av revolutionens utopiska dagar, under stalinismen ersattes av entomologin som inspirationskälla.

Tatlin

"The future belongs to those with marvellously little talent for the fine arts."

(Lissitzky)

Tatlin is undoubtedly the most important figure in the Russian project to replace the artist by the artist-engineer. Under the influence of his Monument to the Third International a considerable number of painters and sculptors were to reject their activities to move into some area of design. The reliefs and Monument seem to refute the idea of Tatlin as a rationalising materialist, a guise in which he was often represented. His ornithopter, or air-bicycle, can be seen as a development of the idea of a 'culture of materials' first stated in the reliefs. It may be significant that the machine-inspired fetishism of the Monument, a product of the Utopian days of the Revolution, has, under Stalinism been replaced by an inspirational source in entomology.

Tatlin

Mot tornet

Den grundval på vilken vårt bildkonstnärliga arbete — vårt hantverk — vilade var inte homogen och varje förbindelse mellan måleri, skulptur och arkitektur hade gått förlorad; därför uppstod individualismen, d. v. s. uttryck för rent personliga vanor och smakintressen, medan konstnärerna, när de vände sig till materialet, degraderade det till en form av förvrängning i förhållande till det ena eller andra bildkonstnärliga området. I bästa fall utsmyckade konstnärerna sålunda väggar i privathus (individuella nästen) och efterlämnade en rad "Jaroslavlbangårdar" samt en mängd numera löjliga former.

Detta som skedde i socialt hänseende år 1917, genomfördes i vårt bildkonstnärliga arbete 1914, då "material, volym och konstruktion" gjordes till en bas.

Vi förklarar vår misstro mot ögat och ställer sinnesintrycken under kontroll.

1915 ägde en utställning av laboratoriemässiga materialmodeller rum i Moskva. En utställning 1917 visade en rad exempel på materialkombinationer, som var resultatet av mera komplicerade undersökningar angående bruket av material i sig självt och vad detta leder till: rörelse, spänning och ett ömsesidigt förhållande häremellan.

Denna undersökning av material, volym och konstruktion gjorde det 1918 möjligt för oss att i konstnärlig form börja förena material som järn och glas, den moderna klassicismens material, som i stränghet är jämbördigt med antikens marmor.

På så sätt uppstår möjligheten att förena rent konstnärliga former med utilistiska föremål. T. ex. utkastet till ett monument för den III kommunistiska internationalen (utställt på den åttonde kongressen).

Resultatet av detta är modeller, som sporrar till uppfinningar i arbetet att skapa en ny värld och uppfordrar producenterna till kontroll av formerna i vårt nya vardagsliv.

V. E. Tatlin, T. Sjapiro, I. Mejerzon, P. Vinogradov. Moskva, 31 december 1920.

(Vårt förestående arbete. Moskva 1920.)

Tatlin

Towards the Tower

The foundation on which our work in plastic art — our craft — rested was not homogeneous, and every connection between painting, sculpture and architecture had been lost: the result was individualism, i.e. the expression of purely personal habits and tastes; while the artists, in their approach to the material, degraded it to a sort of distortion in relation to one or another field of plastic art. In the best event, artists thus decorated the walls of private houses (individual nests) and left behind a succession of "Jaroslav Railway Stations" and a variety of now ridiculous forms.

What happened from the social aspect in 1917 was realized in our work as pictorial artists in 1914, when "materials, volume and construction" were accepted as our foundation.

We declare our distrust of the eye, and place our sensual impressions under control.

In 1915 an exhibition of material models on the laboratory scale was held in Moscow (an exhibition of reliefs and contre-reliefs). An exhibition held in 1917 presented a number of examples of material combinations, which were the results of more complicated investigations into the use of material in itself, and what this leads to: movement, tension, and a mutual relationship between.

This investigation of material, volume and construction made it possible for us in 1918, in an artistic form, to begin to combine materials like iron and glass, the materials of modern Classicism, comparable in their severity with the marble of antiquity.

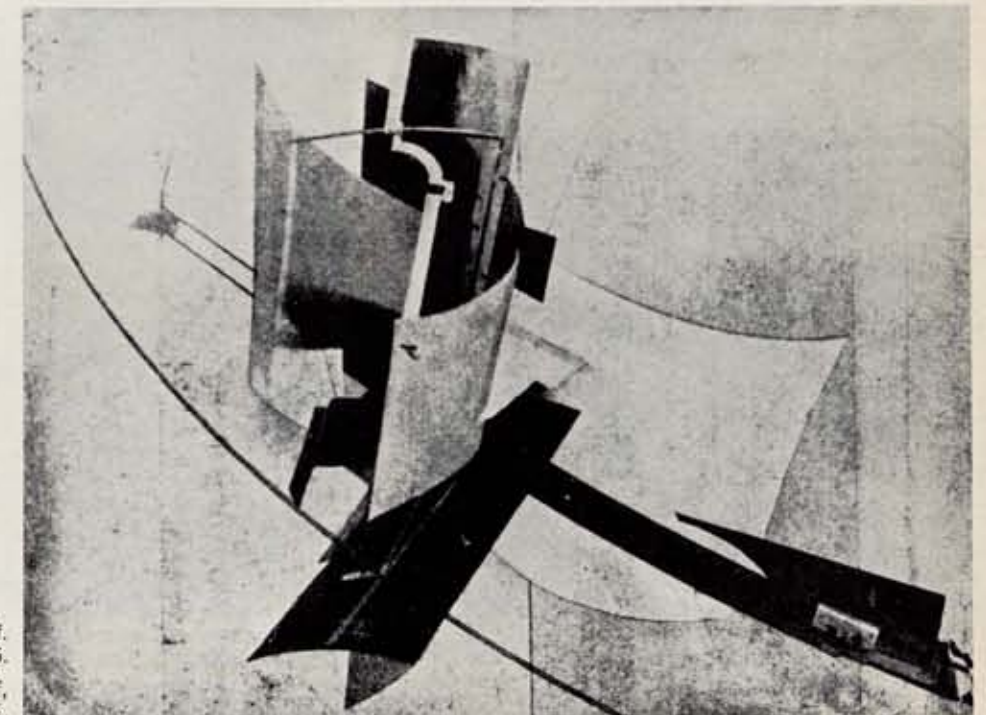
In this way an opportunity emerges of uniting purely artistic forms with utilitarian intentions. An example is the project for a monument to the Third International (exhibited at the Eighth Congress).

The results of this are models which stimulate us to inventions in our work of creating a new world, and which call upon the producers to exercise control over the forms encountered in our new everyday life.

V. E. Tatlin, T. Shapiro, I. Meyerzon, P. Vinogradov, Moscow, 31 December 1920.

(The work ahead of us, Moscow, 1920.)

Tatlin: Hörnrelief.
Hängande typ. 1915.
Tatlin: Corner relief,
Suspended type, 1915.



Tatlin's torn

Så kom Revolutionen och med den övertygelsen att nu skulle allt genast bli verklighet. Tatlin byggde sitt torn. Hans förberedande skola var den träning av hand och öga som han hade fått genom att arbeta med tekniska material. Han hade ingen ingenjörsutbildning, ingen kunskap om teknisk mekanik eller om järnkonstruktioner. Han utgick från att en ny form — spiralen — skulle införlivas och att järnets och glasets storartade möjligheter skulle demonstreras. Antitesens styrka, den "anmärkningsvärda bristen på talang" för konstnärlig verksamhet räddade honom från att falla i det estetiska vågspelets fälla. I detta förhållande av den mekaniska teknologin och detta framhållande av de välkända materialens möjligheter finns mer av värde än den kraftfulla reaktionen mot den gamla estetiken. Reaktionen levererar bara kraften, själva handlingen måste ha en djupare förankring. Målet var att låta hela den energi som kom till uttryck i det nya måleriet påverka också arkitekturen — inte genom att utnyttja det nyligen introducerade formerna (kvadraten till exempel) utan de krafter som hade frigjorts för att bygga upp den nya kroppen. Minst av allt skulle man låta sig frestas av måleriets primära element, nämligen färgen. Resultatet beror på hur rummet organiseras med hjälp av linjer, plan, volymer. Det obegränsade, kroppar som föds ur rörelsen, ur kommunikation och i kommunikation. Nya konstruktioner. Man måste ta med i beräkningen det femte synsättet (upifrån). Ett behov av nya material, men ingen materialfetischism. Och underställt och kontrollerat av en enda idé: funktionens.

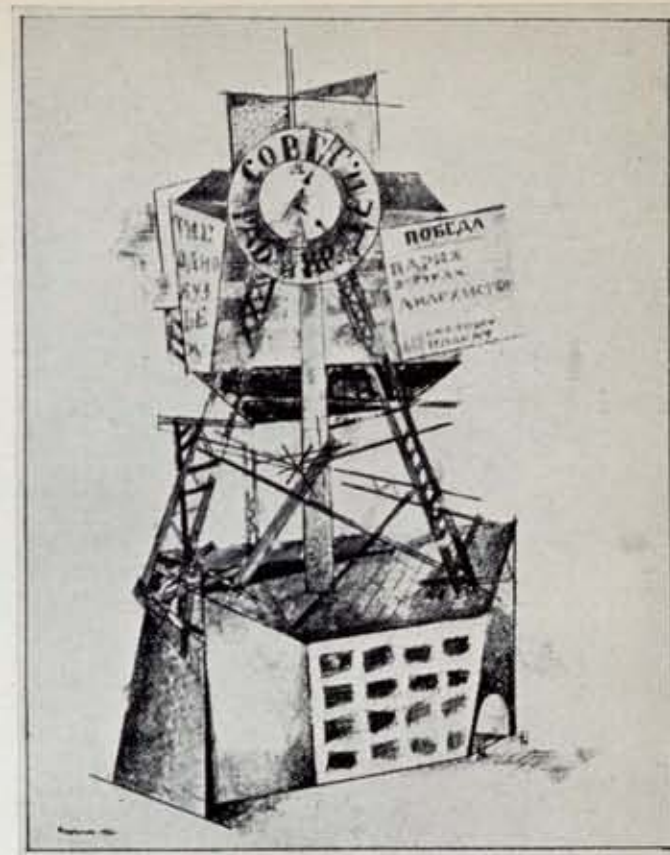
(El Lissitzky: Arkitektur i USSR. Ur Das Kunstblatt. 1925. Samtliga Lissitzky-texter har tagits ur monografin El Lissitzky. London 1968)

Tatlin's Tower

Then came the Revolution and the belief that now everything would immediately become reality. Tatlin created his tower. His preparatory school was the training of hand and eye acquired from working with technical materials. He had no schooling in engineering, no knowledge of technical mechanics or of iron constructions. His starting-points were the incorporation of a new form — the spiral — and the revelation of the glories of iron and glass. The strength of the antithesis, the 'remarkable lack of talent' for the fine arts, preserved him from the pitfall of aesthetic ventures. In this glorification of mechanical technology, this revelation of the possibilities of well-known materials, there is more of value than just a powerful reaction against the old aesthetics. The reaction merely provides the impetus, the action must be based on deeper foundations. The aim was to make effective in architecture the entire energy which was crystallized in the new painting — not using the newly-introduced forms (the square, for example) but the forces which had been liberated for the building of the new body. Least of all should one let oneself be enticed by the primary element of painting, namely colour. Fulfilment depends on the arrangement of space by means of lines, planes, volumes. No self-contained, individual bodies, but relations and proportions. The unconfined, bodies which originate from movement, from communication and in communication. New constructions. Taking into consideration the fifth view (from above). A demand for new materials, but no material-fetishism. Under the controlling influence of a single idea: function.

(El Lissitzky: Architecture in the USSR, from Das Kunstblatt, 1925. All Lissitzky texts have been taken from the monograph: El Lissitzky. London 1968.)

Från konst till formgivning From fine art to design



Rodchenko: Arkitekturprojekt. 1920.

Rodchenko: Architectural project, 1920.

När konsten förbjöds

Frågan som kommittén skulle behandla löd: Hur skulle Konsten kunna ställas i propagandans tjänst utan att skaparförmågan stördes? Ordföranden lade ut texten om kulturens hävor och den mänskliga odlingens titaner, och lade därefter fram ett program. Alla konstnärer som frivilligt skapade verk av propagandakarakter skulle få ransoner som motsvarade två akademikers. De andra skulle få de vanliga ransoner enligt arbetskortet, klass B, och lämnas helt i fred med sin inspiration.

Jurenito ropades upp och föreslog en radikal motion — att **Förbjuda Konsten**. Så här löd hans tal:

"Övervinn era betänkligheter och förbjud Konsten, som ni har förbjudit sprit och opium. Uppgiften underlättas av Konsten själv, som fjollig och förslöad söker kröna sin vidriga ålderdom med självmord. I dag har konsten en tendens att upplösas i livet och vi kan alltså peka på det bästa sättet att likvidera den. Det finns faktiskt gaser som ständigt hotar att explodera eller förgifta eller flamma upp men som är ofarliga om de sprids i atmosfären.

Lägg märke till hur det samtida måleriet föraktar bilden; hur det helt och hållet ägnar sig åt konstruktioner, blir ett laboratorium för former som mycket lätt kan anpassas till vardagslivet... Kubisternas och suprematisternas målningar kan användas för de mest skilda ändamål, t. ex. som planritningar för salustånd längs boulevarderna, som mönster till kattunstyger, till nya skomodeller. Det enda ni behöver göra är att reglera den här upplösningen och förbjuda alla att syssla med rent måleri... På samma sätt kommer skulpturen inte längre utgöra ett hot mot samhället utan den kommer att skapa kommunistiska former — hus, tallrikar och byxor. I stället olika paradnummer à la Picasso — låt oss få en solid, konstruktiv stoll!"

(Ilja Ehrenburg: The extraordinary adventures of Julio Jurenito and his disciples. New York 1930)

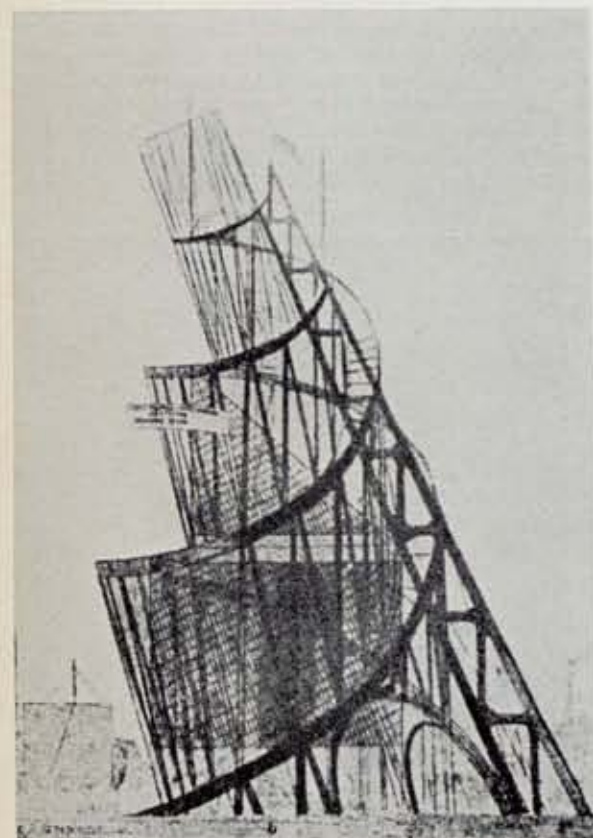
The prohibition of art

The question before the commission was: How could Art be made to serve propaganda without disturbing the creative activity? The chairman enlarged upon the gifts of culture and the Titans of the human spirit, and offered a programme. Allow rations equal to two academic rations to all artists who, of their own accord create works of a propaganda nature. Allow others the regular ration on working card class B without in any way intruding upon their inspiration.

Jurenito was called upon and he proposed a radical motion — to **Prohibit Art**. He spoke as follows:

"Abandon your indecision, and prohibit, as you prohibit intoxicating liquors and opium. Your task is simplified by Art itself, which seeks in its silly dotage to complete the ignominy of old age with suicide. Art today is bent on dissolving itself in life, and we can thus suggest the best way of liquidating it. For there are, indeed, gases which ever threaten to explode or poison or burst into flame, but are harmless once diffused throughout the atmosphere.

Observe how contemporary painting disdains the image; how it applies itself entirely to constructions, becoming a laboratory of forms that are readily adaptable to everyday life... the paintings of cubists or suprematists may be used for the most diverse purposes, such as plans for booths on the boulevards, designs for calico, new styles for footwear. You need only regulate this dissolution, forbid anyone to occupy himself with painting as such... The plastic arts, similarly, will no longer threaten society but will create communistic forms — houses, dishes, and trousers. Instead of the variegated parades à la Picasso, let there be a substantial, constructive chair!" (Ilja Ehrenburg: The extraordinary adventures of Julio Jurenito and his disciples. New York, 1930.)



Tatlin: Skiss till Monument över Tredje Internationalen. 1920.

Tatlin: Sketch for Monument to the Third International, 1920.



Stol formgiven av Tatlin, utförd av Rogozhin. C:a 1927.

Chair designed by Tatlin; executed by Rogozhin, c. 1927.



Unovisgruppen i Vitebsk. Malevich vid svarta tavlan. Sujetin på en stol i förgrunden. 1920.

Unovis Group Vitebsk, 1920 — Malevich at blackboard, Suetin on chair in foreground.

Obmokhu och Unovis

Låt oss begrunda planen till detta "Rom" (den konstruktiva konsten). Dess grundval var den ryska revolutionen. Den började som en kraftfull, oorganiserad bonderörelse och rullade vidare mot organisation och rekonstruktion. Å andra sidan blev de unga målare, som fram till 1917 hade varit en liten sekt, glada över att för första gången få möjlighet att förvandla sitt laboratorium till en fabrik.

För dem var huvudsyftet att vidga konstens grundvalar och föra ut den i livet. Livet ställde frågor och krävde omedelbara svar: vilken roll spelar konsten i det nya samhället, där den skapande verksamheten blir allmän egendom? Det första svaret var också lösningen: i den produktiva konsten som innebär att konstnärernas verksamhet flyttas från ateljén till fabriker och arbetsplatser. Det är inte konstnärens uppgift att försköna redan färdiga ting, utan han borde själv delta i akten att skapa dem.

Obmokhu and Unovis

Let us consider the plan of this 'Rome' (constructive art). Its foundation-wall was the Russian Revolution. It began as a powerful, elemental movement of the peasantry, and surged onward to organization and reconstruction. On the other hand, the young painters, who up till 1917 had been a small sect, were glad to have the opportunity, for the first time, of transforming their laboratory into a factory. To them their basic purpose was the extension of the foundations and the introduction of art into living. Life posed questions and demanded immediate replies to them: what role does art play in the new society, in which the field of creative activity becomes common property? The first answer was the solution: in productive art, which means transferring the tasks of the painters from the studio to the factories and works. It is not the task of the painter to embellish things already created,

Malevichs inflytande: UNOVIS

"Vi är unga hos oss finns svaret till världens eviga ungdom."
(Unovis)

Konstskolan i Vitebsk under Malevich döptes om till Unovis (Plan för den nya konsten). Det var här som Malevichs idéer om suprematismen utvecklades vidare, bortom måleriet. Hans verksamhet och idéer blev inte bara filosofiska utan också "tillämpade". Trots tillfälliga yttre likheter mellan Unovis arbeten (och sådana som senare tillverkades av dess elever, på annat håll) och till exempel Vkhutemas' fanns det komplicerade ideologiska skillnader mellan suprematisternas och konstruktivisternas sätt att arbeta.

Malevich's influence: UNOVIS

"We are young in us the answer to the eternal youth of the world is found."

(Unovis)

Vitebsk School of Art under Malevich was renamed Unovis (Project for the new art), it was here that Malevich's ideas on Suprematism moved beyond painting. His work and ideas became not only philosophical, but 'applied' as well. Despite occasional outward similarities between the work at Unovis, (and later by its pupils elsewhere) and say the Vkhutemas, there remained complex ideological differences between the suprematist and constructivist approaches.

På så sätt försvann av sig själv bruket att klassificera konst som "ren" eller "tillämpad". Beklagligt nog hindrades denna kampanj att nå framgång genom att den ryska industrin var så desorganiserad och genom bristen på råmaterial. Konstnärerna blev stående i tomrummet mellan ateljé och fabrik. Detta är övergångsstadiet mellan personlig och allmängiltig formgivning. Nu kommer den konstruktiva perioden. Denna rörelse föddes spontant och frågan om dess ursprung undersöks nu inte bara i Ryssland utan också här i väst. Två grupper gjorde anspråk på konstruktivismen, Obmokhu-gruppen (bröderna Stenberg, Mjedunjeskij, Joganson och andra) och Unovis-gruppen (Sjenkin, Tjazbonik, Klutsis, Ermolajeva, Khidersel, Kogan och andra under ledning av Malevich och Lissitskij).

Den första gruppen arbetade med material och rymd, den andra med material och ett plan. Båda strävade att uppnå samma resultat, nämligen skapandet av verkliga föremål och arkitektur. De har motsatt uppfattning om användbarheten och nyttan av skapade föremål. Några medlemmar av Obmokhu-gruppen gick så långt som till att helt förneka konsten och ägnade i sin uppfinnariver all sin energi åt ren teknologi.

Unovis skilde mellan funktionsbegreppet, med vilket de avsåg nödvändigheten av att skapa nya former, och frågan om direkt användbarhet. De stod för uppfattningen, att den nya formen — om den är baserad på materialets lämplighet och på ekonomiskt tänkande — är den hävstång, som sätter livet i rörelse. Denna nya form föder andra former som är helt och hållet funktionella och genom dem berikas den själv, modifieras och utvecklas vidare. Förr var konstnären utestängd från livet och han ägnade sig då åt komposition, det vill säga att kombinera olika faktorer. Nutörtiden, däremot, konstruerar han, det vill säga han formar ett innehåll. Komposition är en bukett olika blommor. Konstruktion är rakhyveln, konstruerad av individuella delar.

Båda grupperna framförde sina idéer med stor kraft genom utställningar, konferenser, pamfletter, allmänna möten och debatter. Jag citerar här som ett exempel ett utdrag ur en Obmokhu-pamflett: "Varje människa, som föds till denna värld, kan, innan han återvänder till jorden, gå kortaste vägen in i fabriken, där livets verkliga kropp formas. Denna väg heter konstruktivism, den högsta trampolinen för språnget in i en universell mänsklig kultur. Mänsklighetens stora förförare, esteterna och konstnärerna, har sprängt broarna på denna svåra väg och i sötjolmigt narkostöcken erbjuder de i stället konst och skönhet. Människans tankeförmåga, det yppersta vi har, slösas bort och förskingras för att få den estetiska dyn att jäsa. Efter att ha vägt fakta på den väg som mäter deras sanna förhållande till världens innevarare, förklarar vi att konsten och dess pampar står utanför lagen."

Jag skrev för en pamflett 1920: "Konstnären måste organisera sina led, måste inordna sig i ett parti. Det är ett misstag att tro, att den taktik, som man lärde i skolan, är ett sätt att uttrycka personlig frihet. Denna frihet är en abstraktion, som endast existerar i den interplanetära rymden. Med de medel som står oss till buds kan vi uppnå, inte vår frihet utan vår livsfilosofi. För närvarande är det så, att den som vill skapa något först måste skapa en ny medvetenhet. Om han sedan vill delta i skapandet av den nya kulturen, måste han studera de olika delarna i vardagens upplevelse, ty bara då kan han uppnå de nya målen och tillämpa dem i vardagslivet efter partiorganisationens linjer. Ty livet erkänner inte någon separat individualitet."

(El Lisitskij: Ny rysk konst, en föreläsning. 1922.)

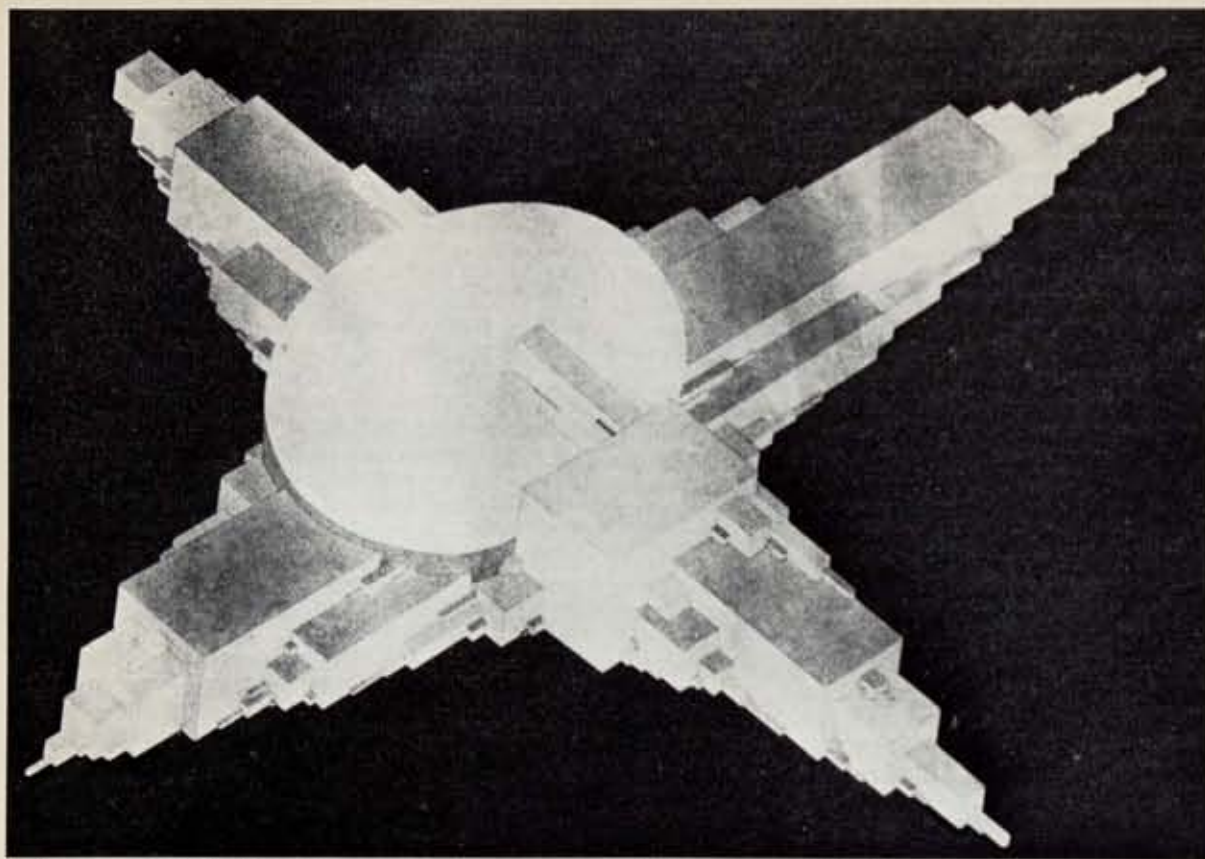
but he should take part himself in bringing them into existence. In this way the practice of classifying art as 'pure' or 'applied', which had prevailed up to that time, disappeared entirely of its own accord. Regrettably the disorganization of Russian industry and the lack of raw materials prevented the success of this campaign. One was left in an intermediate space between studio and factory. That is the transition stage from subjective to universal design. Now comes the period of construction. This movement came to life spontaneously, and the question of its legitimacy is now being elucidated not only in Russia, but also here in the West. Two groups claimed constructivism, the Obmokhu (the brothers Stenberg, Myedunyesky, Joganson, and others) and the Unovis (Sjenkin, Chazbonik, Klutsis, Ermolayeva, Khidersel, Kogan, and others led by Malevich and Lissitzky).

The former group worked in material and space, the latter in material and a plane. Both strove to attain the same result, namely the creation of the real object and of architecture. They are opposed to each other in their concepts of the practicality and utility of created things. Some members of the Obmokhu group went as far as a complete disavowal of art and in their urge to be inventors, devoted their energies to pure technology. Unovis distinguished between the concept of functionality, meaning the necessity for the creation of new forms, and the question of direct serviceableness. They represented the view that the new form is the lever which sets life in motion, if it is based on the suitability of the material and on economy. This new form gives birth to other forms which are totally functional, and through them it is itself enriched, modified and further developed. The painter was formerly secluded from the world, so he concerned himself with compositions, that is with the combining of various factors. Nowadays, on the contrary, he constructs, that is he creates substance. Composition is a bunch of different flowers. Construction is the safety-razor, composed of individual parts.

Both groups propagated their ideas with great vigour, through exhibitions, conferences, pamphlets, public meetings and debates. I will quote here, as an example, an extract from an Obmokhu pamphlet: "Every man born on this earth could, before his return to the soil, go by the shortest route into the factory where the real body of life is fashioned. This route is called constructivism, the highest springboard for the leap into universal human culture. The great seducers of the human race, the aesthetes and artists, have demolished the bridges on this rigorous route and through a haze of mawkish narcosis they have offered art and beauty in exchange. Man's brains, the essence of the world, are being wasted and dissipated to swell the morass of aestheticism. Having weighed the facts on the balance of their honest relationship to the world's inhabitants, we declare art and its bosses to be outside the law."

For a 1920 pamphlet I wrote: "The artists must organize their ranks, must form themselves into a party. It is a mistake to think that the tactics which one learned at school are a means of expressing personal freedom. This freedom is an abstraction, which exists only in interplanetary space. Here on earth what we achieve with the means at our disposal is not our freedom, but our philosophy of life. At the present time, whoever wants to create something must first forge a new consciousness, then if he wants to take part in the process of creating the new culture, he must study the elements of present-day experience, for only then can he attain the new objectives and apply them to daily life along the lines of party organization. For life acknowledges no separate individuality!"

(El Lissitzky: New Russian Art, a lecture. 1922.)



I. Chasnik: Architektoniki-studie (suprematistsatellit), 1928.

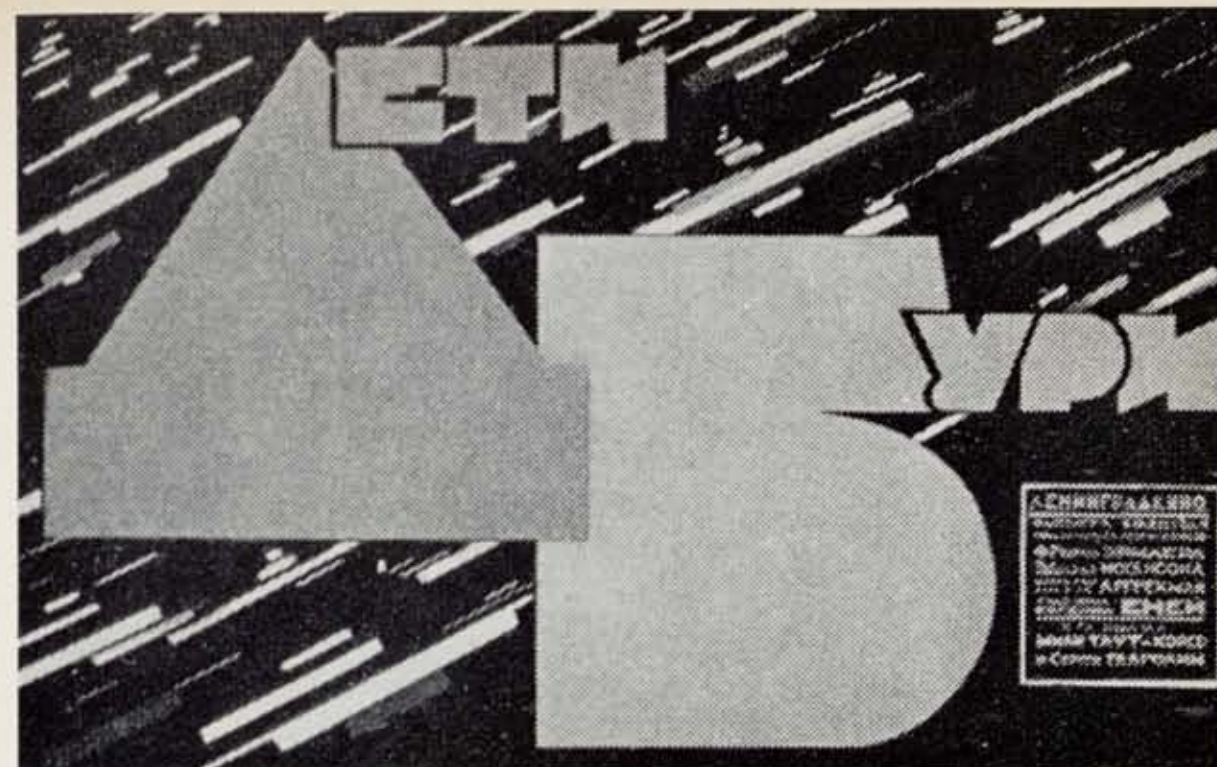
I. Chasnik: Architektoniki study (Suprematist satellite), 1928.

Texten på Unovis banér:

Låt den gamla världens undergång stå inskriven på insidan av din hand. Bär den svarta kvadraten — tecknet för världsekonomin. Måla den röda kvadraten i din ateljé — symbolen för världsrevolutionen inom konsten. Rensa ut världsrymdens kvadrat ur det kaos som råder där. (Unovis plakat, Nr. 1. Vitebsk 1920.)

The banner of Unovis:

Let the overthrow of the old world be inscribed on the palm of your hand. Wear the black square — the sign of world economy. Draw the red square in your studio — the sign of the world revolution in art. Clear the square of world space of the chaos reigning there. (Unovis Broadsheet, No. 1. Vitebsk, 1920.)



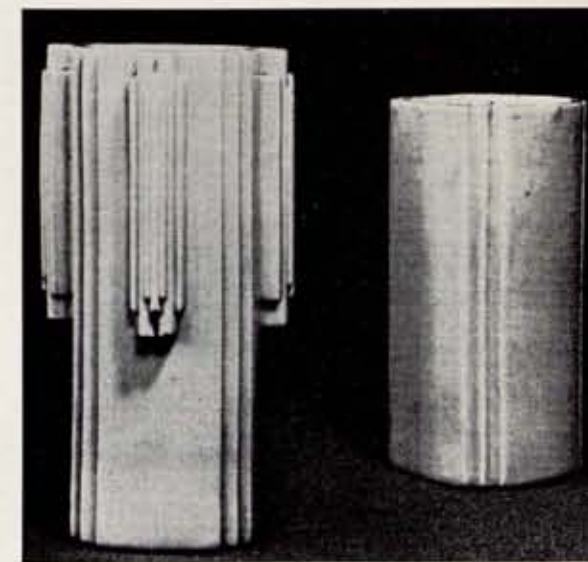
M. Wessler: Affisch för filmen "Stormens barn", 1926.

M. Wessler: Poster for the film "Children of the storm", 1926.



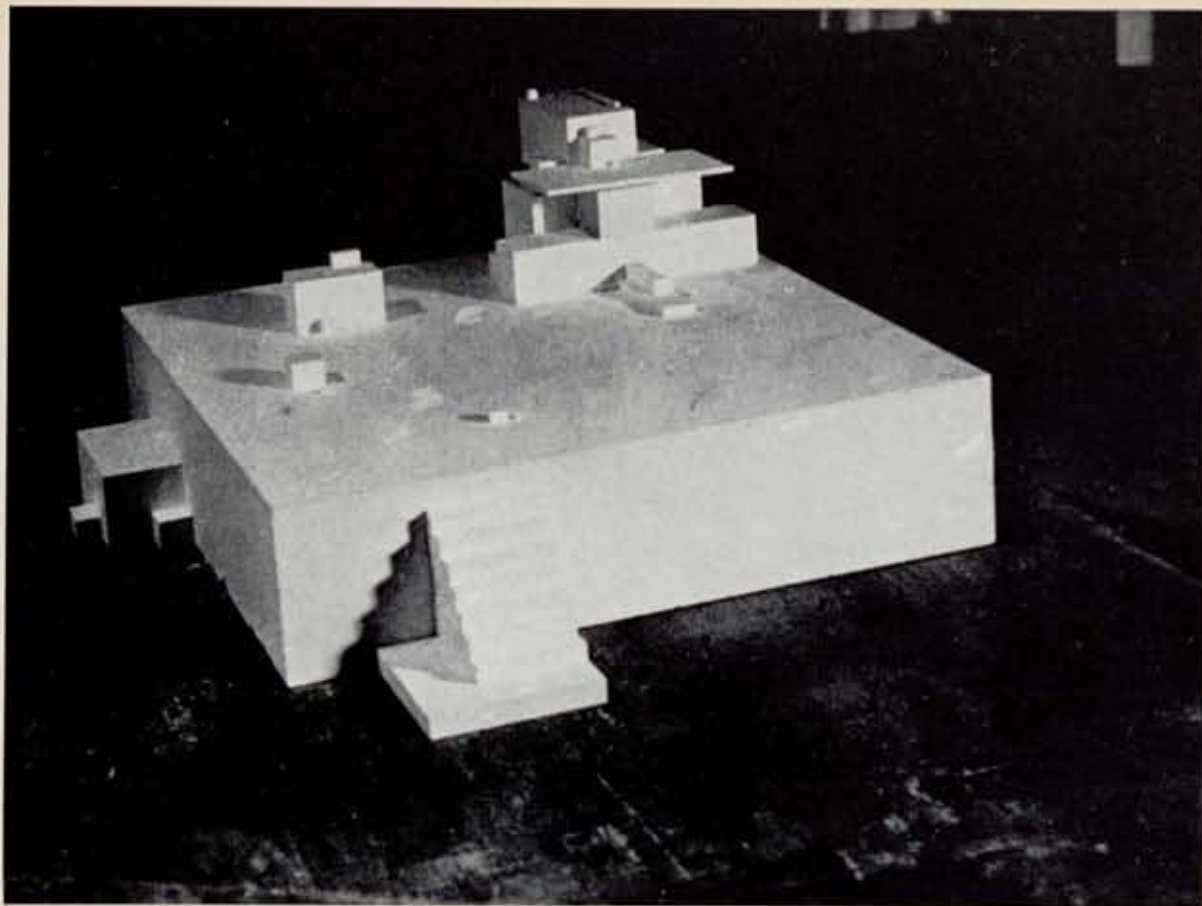
I. Koudriachov: Skiss till dekoren för den första Sovjetteatern i Orenbourg, 1920.

I. Koudriachov: Sketch for the decor of the 1st Soviet Theatre at Orenbourg, 1920.



N. Suetin: Vas, 1931.

N. Suetin: Vase, 1931



N. Suetin: Arkhitektoniki. C:a 1925.

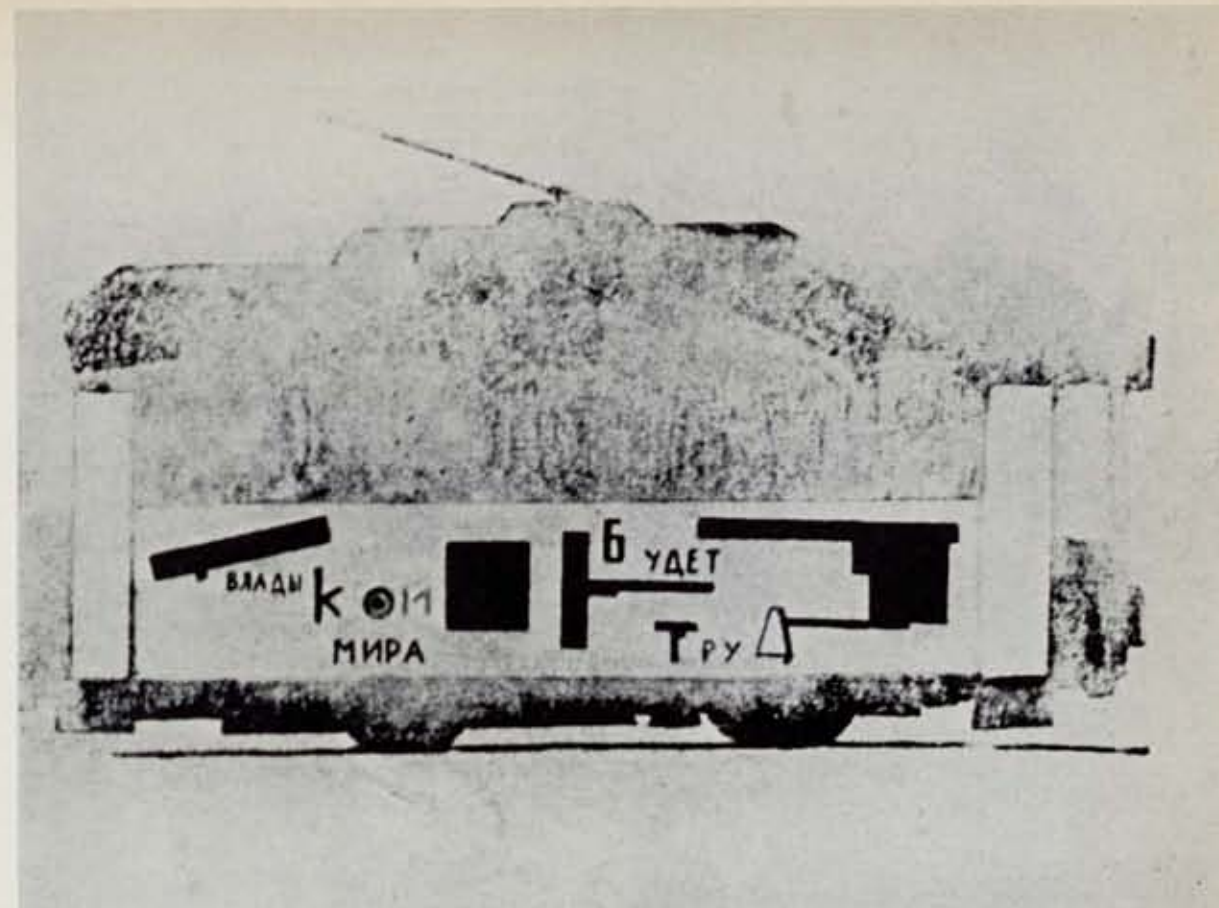
N. Suetin: Arkhitektoniki, c. 1925.

Samlas kring Unovis!

Vi vill att nuet skall bli vår styrkas liv och form
 Vi vill att vår energi skall användas att skapa våra nya former
 Vi vill att nuets ansikte skall bli vårt vi är unga hos oss
 finns svaret till världens eviga ungdom
 Vi vill föra de unga in i en enda armé som skapar NY KONST
 Vi vill framställa nya konstformer som anvisas oss av
 dem som går före och vägleder ungdomen
 Vi vill att vår ungdom skall förverkliga planerna vi går
 vidare till nya föremål i dem finns vår styrka och vårt liv

Rally to Unovis!

We want the contemporary to become the life and form
 of our strength
 We want our energy to be directed to the creation of our
 new forms
 We want the face of the contemporary to become our
 face we are young in us the answer to the eternal youth
 of the world is found
 We want to bring youth into one army creating NEW
 ART
 We want to establish new forms of art indicated by the
 pioneering leaders of youth
 We want our youth to bring projects to life we proceed
 to new projects in them is our strength and life



Unovis-gruppen: Förslag till spårvagn. C:a 1920.

Unovis group: Tram, c. 1920.

Kamrater sätt upp UNOVIS flaggor de skall bli de första
 vägmärkena i ett öde liv där vi skall skapa en ny värld
 efter den eldsvåda där det gamla livets former brinner
 upp
 Det Röda skall visa människan hennes nya väg och vi
 vill visa det nya skapandet i konsten
 Unga människor i väst, öst och söder kom till den röda
 polen för här brinner den nya konstens flagga
 Vi manar till handling... inte bara dem som skapar
 konst utan våra kamrater — smederna arbetarna i kop-
 pargruvorna stenläggarna betonggjutarna metallgjutarna
 stenhuggarna gruvarbetarna textilarbetarna skräddar-
 re modister och alla de som tillverkar föremål i en utili-
 taristisk värld — att samlas under en enda flagga: UNO-
 VIS, för att klä jorden i de nya formernas och det nya
 innehållets kläder.
 (Flygblad som publicerades av Unovis skapande kom-
 mitté 1920)

Comrades set up the flags of UNOVIS they will become
 the first landmarks in a desert where we will create a
 new world to supersede the conflagration of the forms
 of the old life. The Red will show man his new road and
 we will show the new creation in art
 Young people of the West, East and South come to the
 red pole for here the flag of the new art is burning
 We call to action... not only the makers of art but also
 our comrades — the blacksmiths the copper workers
 stone dressers concrete workers metal foundrymen granite
 cutters miners textile workers tailors modists and all
 makers of objects in the utilitarian world — to assemble
 under the single banner of UNOVIS to dress the earth
 in clothes of new form and content.
 (Broadsheet published by the Creative Committee of
 Unovis. 1920.)



Rodchenko

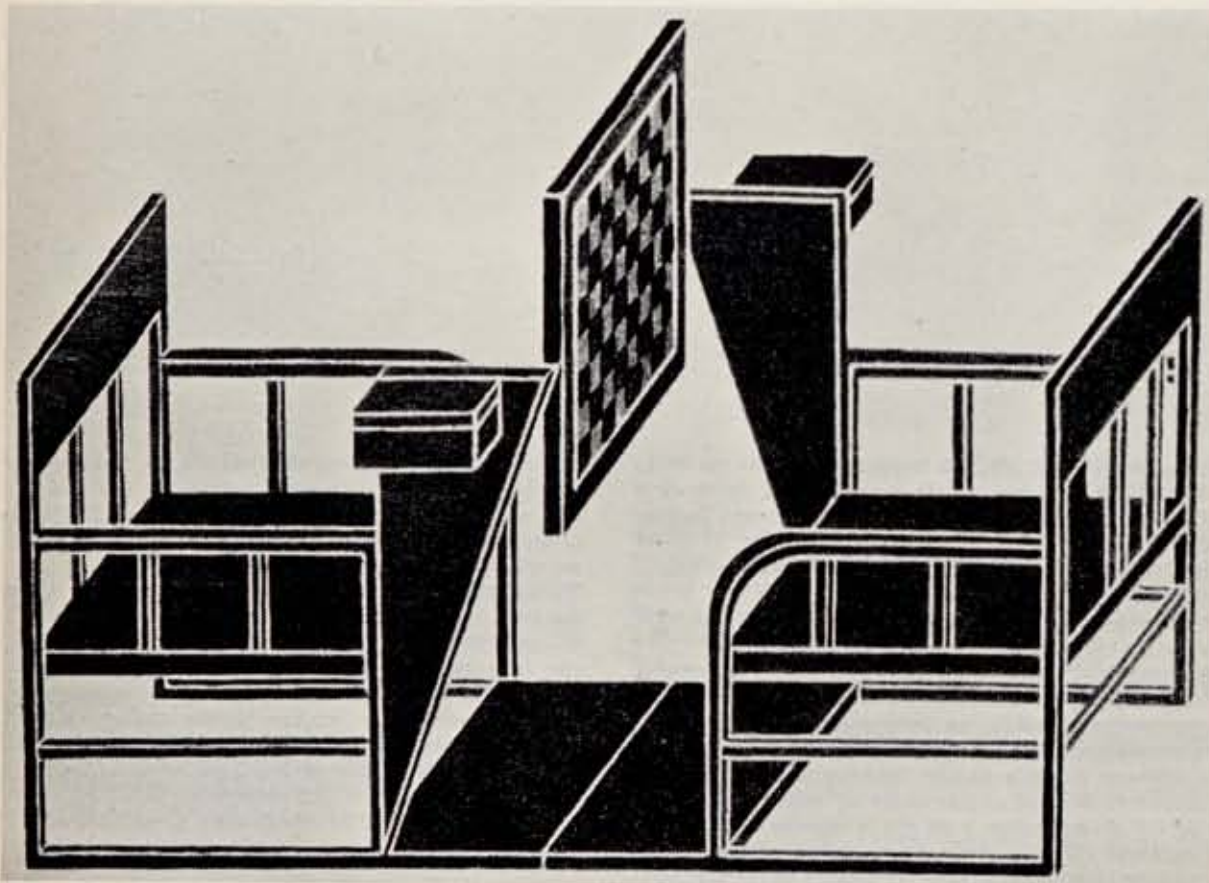
Konstruktivisternas slagord:

1. Bort med konsten.
Leve tekniken.
2. Religion är lögn.
Konst är lögn.
3. Skär av det sista sambandet mellan det mänskliga tänkandet och konsten.
4. Bort med de konstnärliga traditionerna.
Leve konstruktivistiska tekniker.
5. Bort med konst som döljer mänsklig oförmåga.
6. Konstruktivt liv är nutidens kollektiva konst.

Constructivist slogans:

1. Down with art.
Long live technics.
2. Religion is a lie.
Art is a lie.
3. Kill human thinking's last remains tying it to art.
4. Down with guarding the traditions of art.
Long live the constructivist technicians.
5. Down with art, which only camouflages humanity's impotence.
6. The collective art of the present is constructive life.

Rodchenko och hans hustru Stepanova. 1922.
Rodchenko and his wife Stepanova, 1922.



Rodchenko: Ritning till schackbord och stolar. 1925.

Rodchenko: Design for Chess table and chairs, 1925.

Rodchenko

"Förvandla industrikturens materiella element till volym, plan, färg, rymd och ljus."

(Produktivistgruppens program)

De flesta konstruktivister som gick över från måleri till nytto-konst förde med sig in på det nya området stildrag som de utvecklade inom den abstrakta konsten — detta är uppenbart i fråga om Rodchenko. Få konstnärer har använt material på ett så direkt sätt — stor vikt läggs alltid vid en rak och tydlig kommunikation. Klart kompositionella drag finns fortfarande i hans fotografiska verk. Fotoaktiviteten är typisk för medlemmarna i Lef-gruppen som i slutet av 20-talet introducerade slagordet "faktografi". Deras verksamhet utsträckte sig också till journalistik, fotoreportage, dokumentärfilm etc. Den innehåller alltid ett fantasi-element som är i grunden konstnärligt.

Rodchenko

"Changing the material elements of industrial-culture into volume, plane, colour, space and light."

(Programme of the Productivist group)

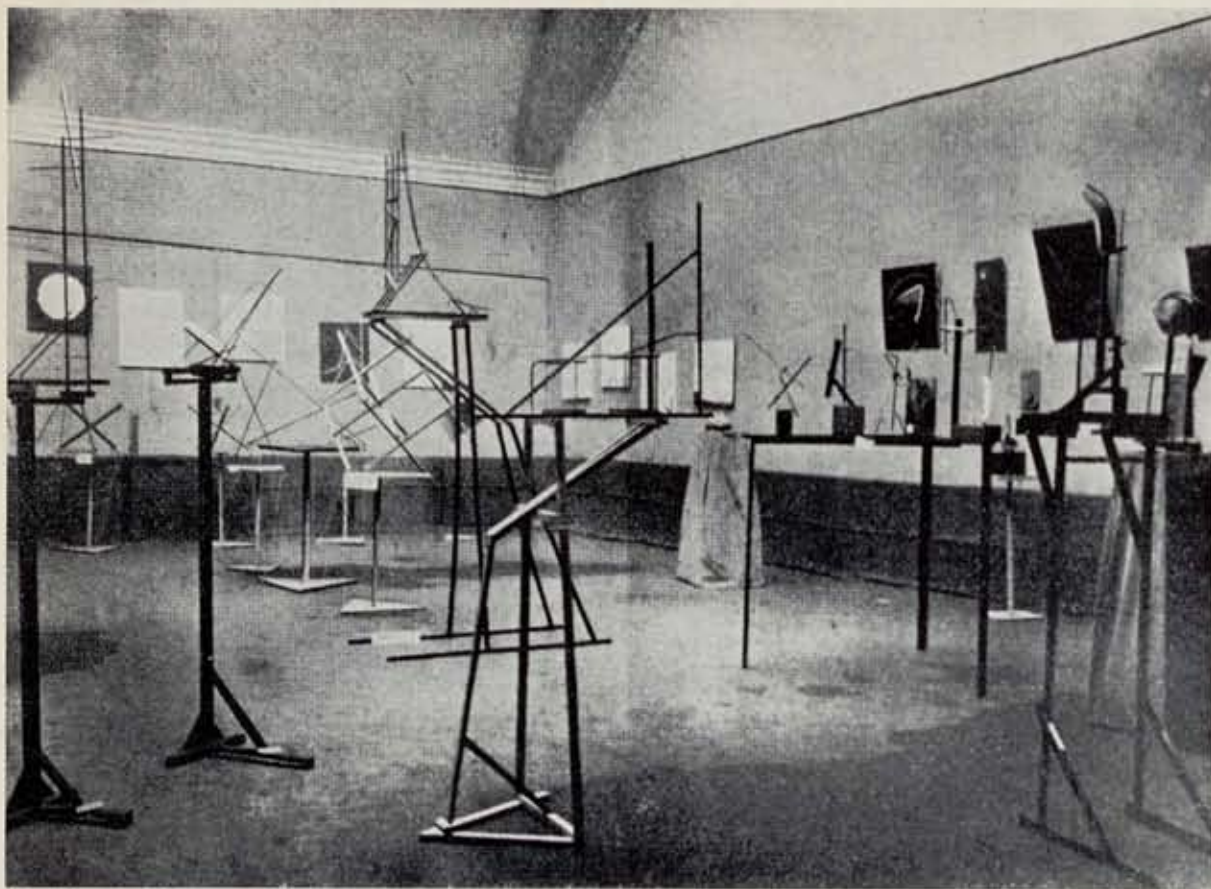
Most of those constructivists who passed from painting to utilitarianism carried into the new field stylistic features developed in abstract art — this is evident in Rodchenko. Few artists used materials in so direct a way — there is always a clear emphasis on straightforward communication. The obvious compositional devices are features still present in his work as a photographer. This latter activity is typical of one the members of the Lef group who in the late 20's adopted the slogan 'factography'. Their activities extended into journalism, photo-reportage, documentary films etc., always however with an imaginative quality that is basically artistic.

ГОСКИНО ПРОИЗВОДСТВО ГОСКИНО



Rodchenko: Affisch för Vertovs filmserie "Kameraögat". 1925.

Rodchenko: Poster for Vertov's "Kino-Eye" film-series, 1925.



Obmokhu-utställningen. Moskva 1920.

Obmokhu exhibition, Moscow, 1920.

Vägen till verkligt arbete

Låt oss slita oss loss från vår spekulativa verksamhet (konsten) och hitta vägen till riktigt arbete, ägna vår kunskap och skicklighet åt verkligt, levande och ändamålsenligt arbete. En intellektuell-materiell produktion etablerar fungerande ömsesidiga förbindelser med vetenskap och teknik och bygger en produktionsgrund. Därigenom ersätter den konsten som just i sin egenskap av konst inte kan skäras loss från religion och filosofi och som själv inte förmår dra sig ur den slutna cirkeln av abstrakt, spekulativ verksamhet...

Tektonik, faktura, konstruktion. Om det konstnärliga arbetet, samtidigt som det bibehåller de vedertagna, materiella och formella grundvalarna för konsten (t. ex. färg, linje, yta, volym och rörelse) låter sig dirigeras i en materialistisk riktning, kommer det att kunna öppna nya möjligheter till konstnärligt uttryck i form av nyttig verksamhet och intellektuell och materiell produktion.

Inte återspegla, inte föreställa och inte tolka verkligheten utan verkligen bygga och uttrycka den nya klassens, proletariats, planmässiga uppgifter. Den som behärskar färgen och linjen, den som kan bygga rymd- och volymformer och organisera massproduktioner måste samtliga bli byggmästare i det allmänna arbetet att utrusta och sätta i rörelse de mångmiljonhövadade mänskliga massorna...

(A. Gan: Konstruktivism. Tver, 1922)

The way to real work

Let us tear ourselves away from our speculative activity (art) and find the way to real work, applying our knowledge and skill to real, live and expedient work. Intellectual-material production sets up working mutual relations and a production basis with science and technique, replacing art which by its very nature cannot be disentangled from religion and philosophy and is not capable of pulling itself out of the closed circle of abstract, speculative activity...

Tectonic, factura, construction. Retaining the lasting material and formal basis of art such as colour, line, surface, volume and movement, artistic work materialistically directed will become, in conditions of expedient activity and intellectual-material production, capable of opening new means of artistic expression.

Not to reflect, not to represent and not to interpret reality, but to really build and express the systematic tasks of the new class, the proletariat. The master of colour and line, the builder of space-volume forms and the organiser of mass productions must all become constructors in the general work of arming and moving of the many-millioned human masses...

(A. Gan, Constructivism, Tver, 1922.)

Produktivismen och besläktade tendenser

"Konsten är inte en spegel att hålla upp inför verkligheten utan en hammare att forma den."

(Arvatov)

Obmokhu-utställningen representerar en övergångsfas mellan måleri och formgivning. Många föremål som utställdes där tycks snarare avhandla fysiska egenskaper — konsolbyggande, spänningsförhållanden — än visuella värden. Ändå har den gått till eftervärlden som en utställning av "ny skulptur". Inte så få av utställarna (bland dem Rodchenko) skulle inom kort övergå till formgivning. Bröderna Stenberg blev berömda affischkonstnärer; bröderna Vesnin återvände med nya krafter till arkitekturen — deras Mostorg-byggnad är en av de få moderna byggnader som uppfördes i Ryssland.

Productivism and related tendencies

"Art is not a mirror held up to reality but a hammer with which to shape it."

(Arvatov)

The Obmokhu exhibition represents a transitional phase between painting and design. Many objects there appear to be more concerned with physical properties — cantileverage, tension etc. — than with visual values. It is however remembered as an exhibition of 'new sculpture'. Not a few of the exhibitors (among them Rodchenko), were to move to design. The Stenberg brothers became well-known poster designers; the Vesnin brothers returned to architecture under a new impetus — their Mostorg building is one of the few modern buildings actually put up in Russia.

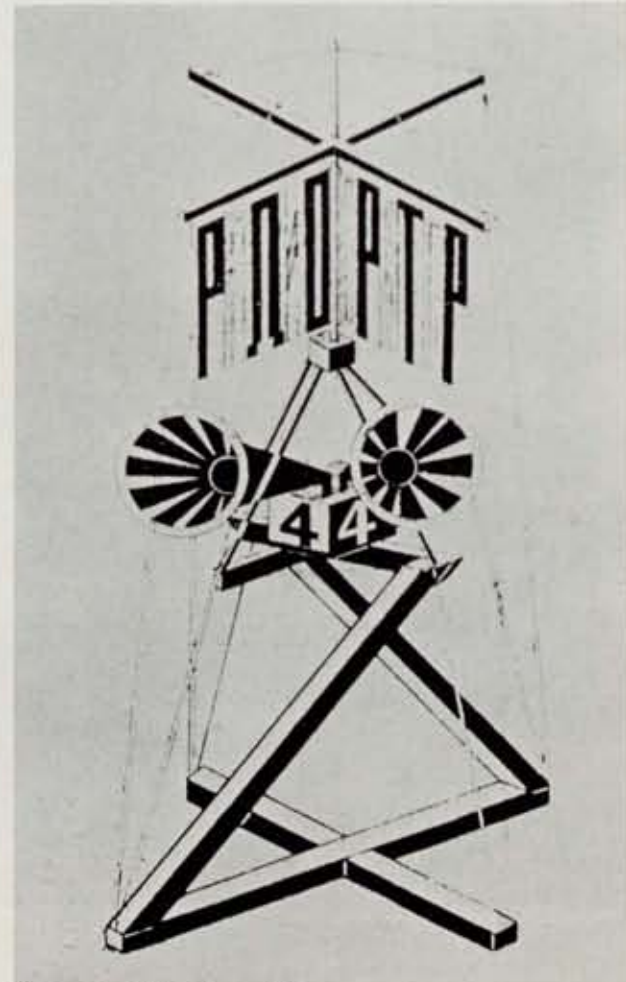
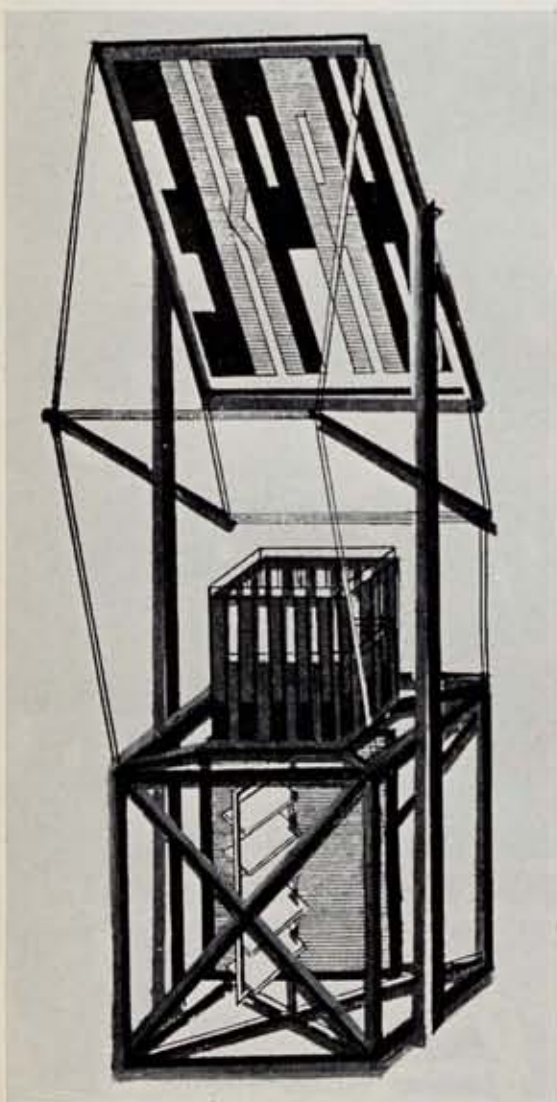


Bröderna Vesnin: Mostorg-byggnaden. Moskva 1927.

Vesnin Brothers: Mostorg Building, Moscow, 1927.



Vkhutemas
verkstäder.
Metfak, 1925.
Vkhutemas
Workshops —
Metfak, 1925.



Klucis: Radlohögtalare. 1919. A
G. Klucis: Radio Orator, 1919.
G. Klucis: Förslag till kiosk. C:a 1919.
G. Klucis: Project for a kiosk, c. 1919.

"Konstruktivistisk" arkitektur

"Att höja arkitekturen som konst till en nivå som svarar mot teknologins och vetenskapens nuvarande ståndpunkt."

(Asnovas program)

Melnikov och Leonidev var båda elever i Vkhutemas där konst- och formgivningsfakulteterna arbetade under samma tak, i något av samma anda som i Bauhaus. I många ryska arkitekturförslag från 20-talet spåras ett klart inflytande från det abstrakta måleriets dynamik, och en utopisk känsla som först finns belagd i Tatlins Monument.

'Constructivist' architecture

"To raise architecture as an art to a level corresponding to the present-day position of technology and science."

(Asnova programme)

Melnikov and Leonidev were both pupils at the Vkhutemas where fine art and design faculties worked under a common roof, in an atmosphere a little like that of the Bauhaus. In many Russian architectural projects of the '20's there is a clear influence of a dynamic developed in abstract painting, and a Utopianism first evidenced in Tatlin's Monument.

Byggnader hundra våningar höga
täcker Jorden!
Mellan dessa hus
hänger smäckra broar!
Under husen
allt det som människan äter
staplar höga som berg!
Över broarna
bortglidande snabba svansar av tåg!
Svansar av tåg?
Ja, svansar!
Lamporna
svetsar elektriska ögon!
I dessa ögon
gjutes ett sken av miljoner starka motorer!
Hela Jorden glänser
och lyser.
(Majakovskij: Misterija Buffa.
Andra versionen. Akt. 6. 1921)

Buildings a hundred stories high
Cover the Earth!
Between those houses
Hang graceful bridges!
Under the houses
Are all things that man eats,
Piled mountain high!
Over the bridges
Long rows of swift trains ply!
Whole rows of trains?
Yes, rows of trains!
The lamps
Glow with electric eyes!
Into those eyes
Motors a millionfold
More powerful than ours
Pour forth their powers
And radiant streams!
All the Earth shines
And Gleams!
(Mayakovsky: Mystery-Bouffe,
second version, Act 6, 1921.)

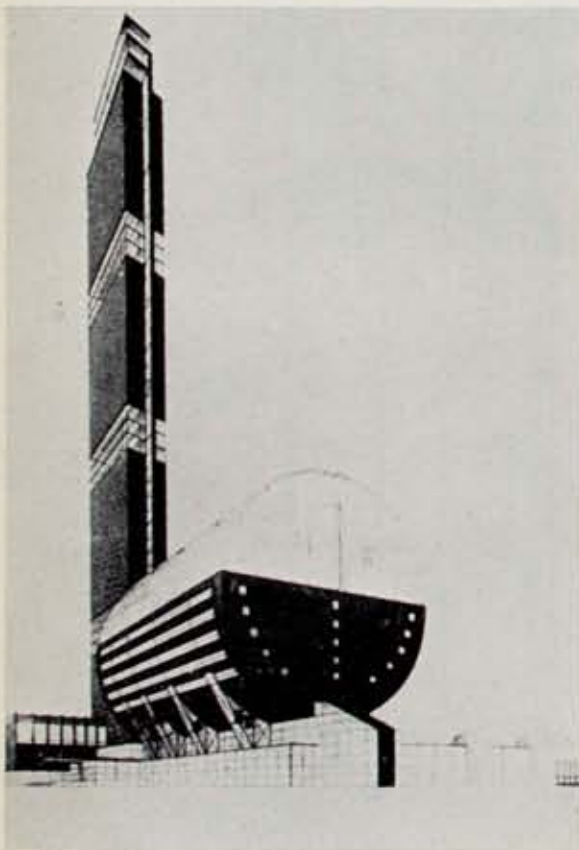


Bröderna Vesnin. Projekt till byggnad för Pravda. 1923.
Vesnin Brothers: Project for Pravda Building, 1923.



K. Melnikov: Sukharjovka-torget. Moskva. 1924.

K. Melnikov: Sukharyovka Market, Moscow, 1924.



A. Peschkov: Förslag till Lenin-institut. 1928.

A. Peschkov: Project for Lenin Institute, 1928.



K. Melnikov: Detalj av den ryska paviljongen. Exposition Internationale des Arts Décoratifs. Paris 1925.

K. Melnikov: Detail of Russian pavilion, International Exhibition of Decorative arts, Paris, 1925.

Meyerhold

"Proletariatet måste helt fylla igen det dike som en utnött klass har grävt mellan konsten och livet."

(Meyerhold)

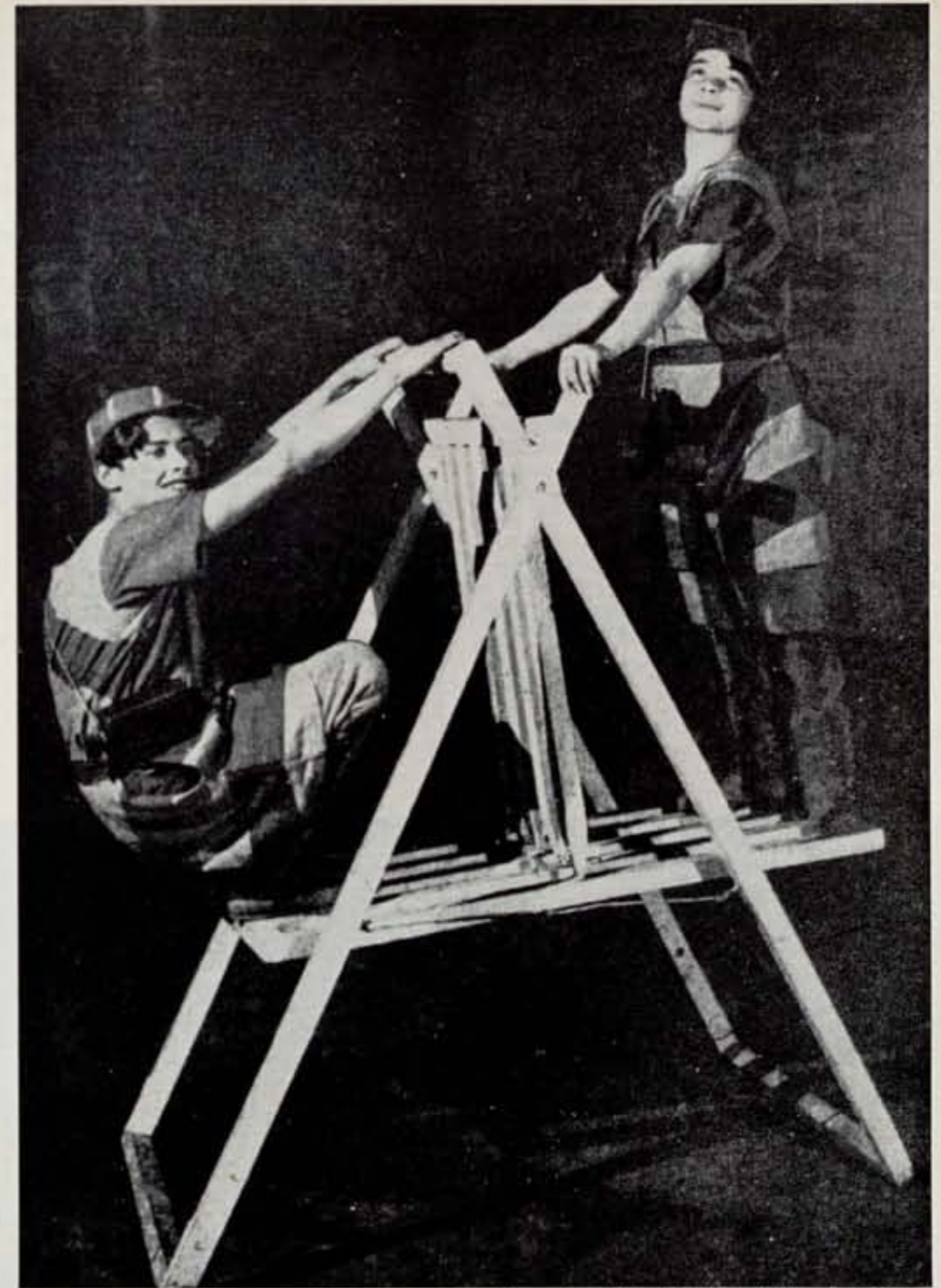
När den borgerliga konsten förkastades ledde detta inte bara till att nya konstformer uppstod, utan att deras tidigare avgränsningar gentemot varandra löstes upp. Meyerhold var den mest betydande regissören som samarbetade med konstruktivistgruppen. Han satte upp Majakovskijs pjäser och anlät berömda konstnärer som Popova och Stepanova som dekoratörer och kostymtecknare. Popovas "maskin för att spela teater" i "Den magnifika hanrejen" hade utvecklats naturligt ur den abstrakta skulpturen. Man kunde fortfarande uppskatta den estetiskt men den var samtidigt användbar. Meyerholds pjäser var skamlöst propagandistiska och fungerade med en maskins precision och snabbhet.

Meyerhold

"The proletariat must completely fill the ditch that an outworn class has dug between art and life."

(Meyerhold)

The rejection of bourgeois art led not only to new art forms, but to the dissolution of their former separateness. Meyerhold was the most important producer associated with the constructivist group, producing Mayakovsky's plays and calling in as designers renounced artists such as Popova and Stepanova. Popova's 'machine for acting' in 'The Magnificent Cuckold' was a natural development from non-objective sculpture, it could still be esthetically appreciated but was also useful. Meyerhold's plays were unashamedly propagandist and moved with the swiftness and precision of a machine.



Scen ur "Tarelkins död". Iscensättning av Meyerhold, dekor av V. Stepanova. 1922.

Scene from "Tarelkin's Death" produced by Meyerhold, designed by V. Stepanova, 1922.

Stepanova och "Tarelkins död"

Aktörerna kämpade hela tiden med föremålen, särskilt med vissa hopfällbara möbeldelar — likadana som de som en kort tid senare skulle publiceras i Lef. Resårerna gick av i bord och fällstolar, som sköt iväg eller flög i bitar. De tycktes återge föremålens revolt i Majakovskis "Tragedi". Egendomligt nog avsåg Meyerhold att väcka publikens intresse för konstruktivismens nyttoföremål, när han avslöjade denna "explosiva" karaktär hos möblerna.

(A. M. Ripellino: Maiakowski et le théâtre russe d'avant-garde. Paris 1965.)

Stepanova and "Tarelkin's Death"

The actors were constantly struggling with the objects particularly with certain collapsible pieces of furniture — pieces identical to those shortly to appear in Lef. Springs went off in tables and chairs which snapped shut or flew to pieces — seeming to repeat the revolt of objects in Mayakovsky's Tragedy. Curiously enough, when revealing the 'explosive' quality of this furniture, Meyerhold intended to awaken public interest in constructivism's utilitarian things.

(A. M. Ripellino: Maiakowski et le théâtre russe d'avant-garde, Paris, 1965.)

Konstruktivism på scenen

De projekt för praktiska konstruktioner, som täckte vägarna på Författarföreningen (Utställningen 5x5, 1921, arbeten av Rodchenko, Popova, Stepanova, Exter och A. Vesnin) fann Meyerhold helt genomförbara som ram för ett "skådespel", vars syfte inte var estetiskt utan utilitistiskt... På så sätt trodde han sig kunna förverkliga en gammal dröm: att skapa ett skådespel utanför teatern, som kunde uppföras på vilken annan plats som helst utanför teatern: på en offentlig plats, i ett metallgjuteri, på en kommandobrygga.

Det var teatern, som tillät konstruktivismen att uppenbara sig fulltonigt och med bravur. Trots att det maskineri, som konstruerades av Popova (för "Den magnifika hanrejen" den 25 april 1922) var både stort och komplicerat, användes det i sin helhet under olika delar av föreställningen. Man kunde spela på det som man lekte med en hatt eller en solfjäder.

(I "Tarekins död" — 24 november 1922) ... var proceduren den omvända. I stället för att samla ihop ett antal fasta element... plockades maskineriet sönder i olika delar. Det delades upp i moduler som kunde flyttas till det ställe där aktörerna behövde dem. Dessa delar hade en enhetlig stil och samma färg, samma trågaller. De användes för att åstadkomma fall, plötsliga försvinnanden, kullerbyttor, glidflykt i luften etc. Delarna hade något av formen hos vardagsföremål.

(I. Askenov: Teaterns Oktober. Moskva—Leningrad 1926. Ur Meyerhold: Le théâtre théâtral, utgiven av N. Gourfinkel. Paris 1963)

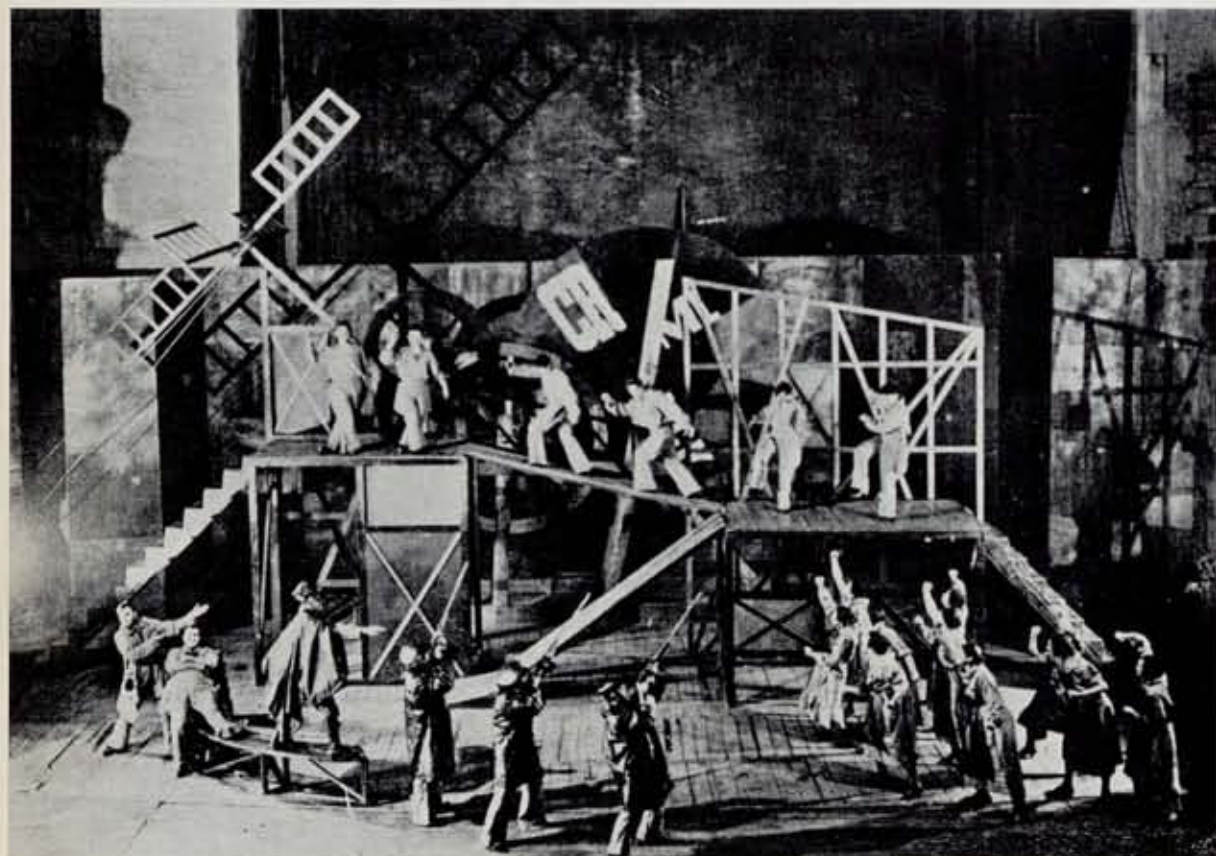
Constructivism on the stage

The projects for practical constructions which covered the walls of the Poets Union (5x5 exhibition, 1921, works by Rodchenko, Popova, Stepanova, Exter and A. Vesnin) seemed to Meyerhold perfectly realisable in the framework of a 'spectacle' whose objective was not esthetic but utilitarian... thus, he thought, he might realize an old dream: creation of an extra-theatrical spectacle which could take place anywhere other than the theatre: in a public place, a metal-work foundry, the bridge of a boat.

It was the theatre which permitted constructivism to reveal itself on a large scale, with brio. The apparatus made by Popova (for "The Magnificent Cuckold", 25.4.1922), though large and complex was entirely used during different moments of the presentation. One would play on it, as one played with a hat or fan.

(In "Tarekin's Death" — 24.11.1922) ... the procedure was reversed, instead of assembling a number of fixed elements... a dismemberment of the apparatus took place — it was divided into parts which were free to be moved wherever the actors needed them. These parts were unified stylistically: the same colour, the same wooden grills, they were used to cause falls, sudden disappearances, somersaults, flights through the air etc. The parts took on something of the form of every day objects.

(I. Askenov: October of the Theatre. Moscow—Leningrad, 1926, from Meyerhold: Le théâtre théâtral, edited by N. Gourfinkel, Paris, 1963.)

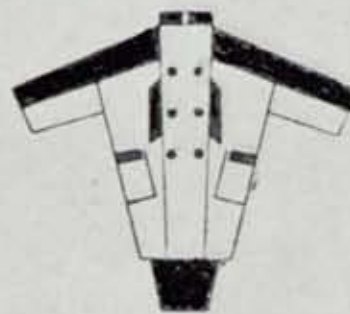


Scen ur "Den magnifika hanrejen".
Iscensättning av Meyerhold, dekor av L. Popova. 1922.

Scene from "The Magnificent Cuckold",
produced by Meyerhold, designed by L. Popova, 1922.



ТАРЕПКИН



РАСПЛИДОВ



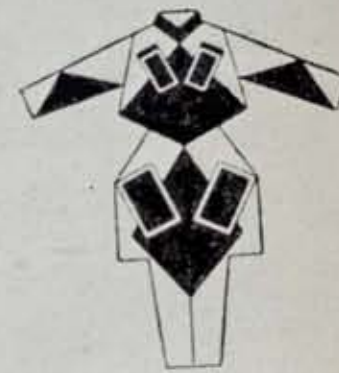
ВАРРАВИН



КОММЕНДАТОР



ПОЛУТАТАРИНОВ



ОХ



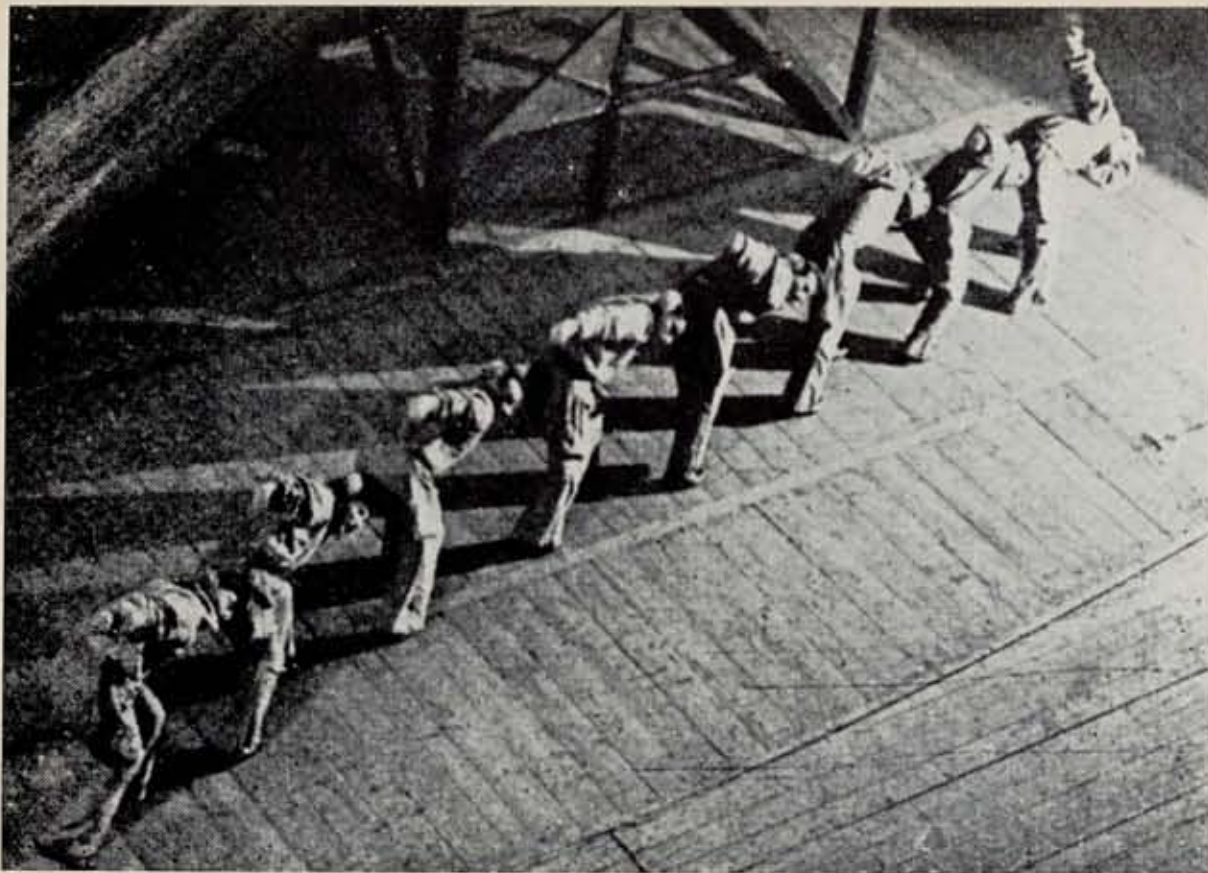
ОДИН



МАВРЧУШ

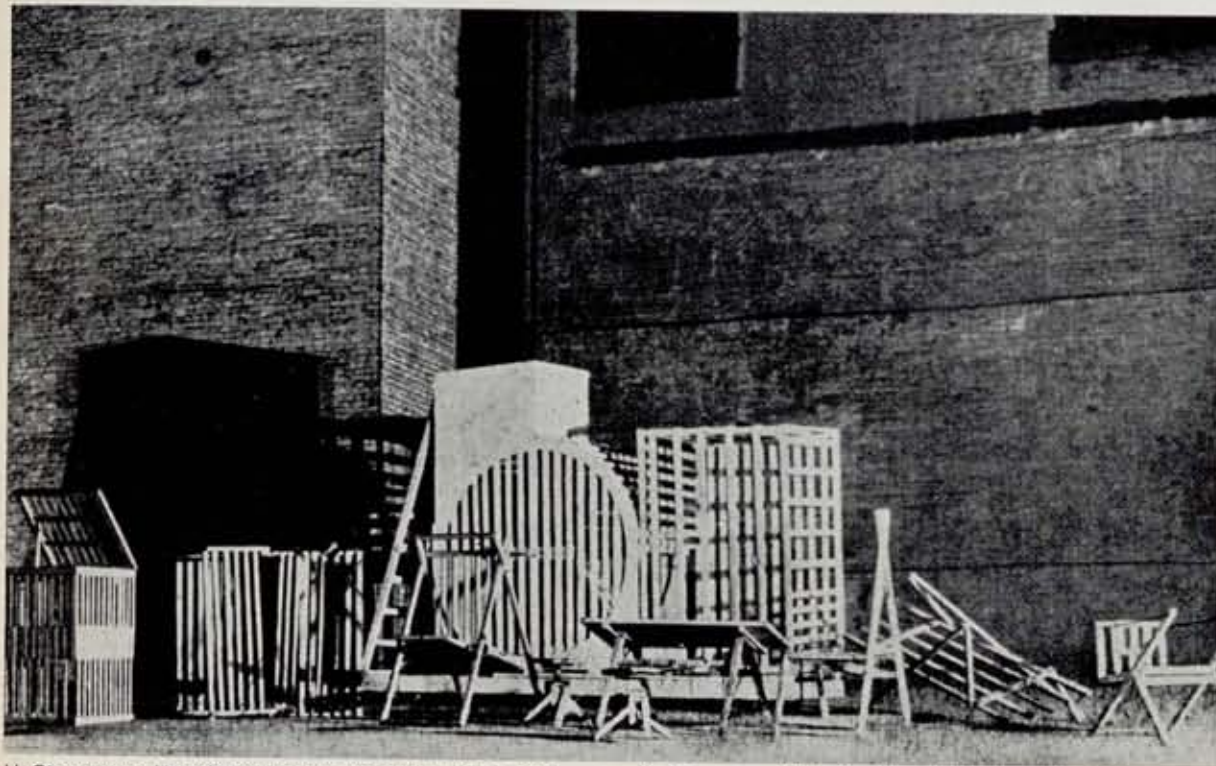
V. Stepanova:
Kostymskisser till
"Tarekins död", 1922.

V. Stepanova: Costume designs for
"Tarekin's Death", 1922.



Scen ur "Den magnifika hantjejen".
Iscensättning av Meyerhold, dekor av L. Popova, 1922.

Scene from "The Magnificent cuckold",
produced by Meyerhold, designed by L. Popova, 1922.



V. Stepanova: Uppsättningen av "Tarelkins död". 1922.

V. Stepanova: Sets for "Tarelkin's Death", 1922.

Eisenstein

Eisenstein tillhörde också konstruktivistgruppen. — "Tillräcklig enkelhet hos varje klok människa" utvecklade Meyerholds levande mekanik i fantastisk grad. En handling som hörde hemma i ett 1800-talsmelodram förflyttades bokstavligen till en cirkusmanege. I den återgång från formalismen som inom kort skulle utmärka hela Lef-gruppen gick han så långt i realism som möjligt genom att sätta upp "Gasmasker" i Moskvas gasverk.

Eisenstein

Eisenstein was also part of the constructivist group. — 'Enough simplicity . . .' developed Meyerhold's biomechanics to a fantastic degree, the action of a 19th century melodrama being virtually transposed to a circus ring. In the retreat from formalism which soon characterized the whole Lef group he moved as far towards reality as possible, by staging 'Gas Works' in the Moscow Gas factory.

Eisensteins tidiga verk

Foregger och Proletkult

Den ryska teaterrevolutionen var ändå inte nöjd med vad som åstadkommit. Den radikala och slutliga omgestaltningen av scenen skulle nå sin fulländning först i och med "Foreggerverkstäderna", "Proletkultscenen" och "Projektionsteatern".

Foregger gick långt utöver Meyerholds försök när han i sina verkstäder "Mastfor" fullständigt löste upp den gamla teatern i akrobatik och varietéscener. Hans åsikt var att det bästa sättet att förgöra den gamla världen var genom att förlöjliga den och därför eftersträva de han att med parodins medel förhåna även teatern. Hans föreställningar var knappast något mer än en rad galna clownier och bisarra tablåer; orkestermusiken ersattes med "bullerorkester", baletten med "maskindans"; dessa båda nya "konstformer" gällde sedan under lång tid framåt för att vara mycket framstående erövringar i revolutionär anda.

En liknande målsättning hade också "Proletkultscenen" under Eisensteins ledning. Även här skulle den politiska agitationen genomföras med parodins, akrobatikens och trickkonstens medel. Under en föreställning av ett revolutionärt bearbetat stycke av Ostrovskij dansade skådespelarna på lina tvärs över åskådarrummet, de gymnastiserade, hoppade och stod på huvudet; av den ursprungliga handlingen återstod överhuvudtaget ingenting längre.

Teaterns omgestaltung hade alltså slutligen nått därhän att scenen faktiskt hade blivit en cirkusmanege. Hur orimligt detta än måste te sig vid första anblicken kan man vid närmare påseende ändå inte utan vidare avfärda dessa experiment som rena galenskap. En sådan tolkning motsägs redan av den omständigheten att samme Eisenstein som är ansvarig för en stor del av dessa egendomligheter å andra sidan har visat ett utomordentligt kunnande som ledare för det stora "Chronikfilm".

Till grund för denna anknytning till cirkus, gyckelspel och pajaskonster ligger en intressant idé, även om de former som dessa försök resulterat i i Ryssland på många sätt måste anses absurda och misslyckade. Proletkultscenens ledare utgick från tanken att cirkusen i Ryssland var äldre och starkare sammanvuxen med folket än den jämförelsevis unga teatern som relativt sent hade importerats västerifrån.

(Folkets Teater. Ur Joseph Gregor/René Fülöp-Miller: Das russische Theater. Zürich 1927)

Eisenstein's early work

Foregger and Proletcult

But still the Russian theatrical revolution was not content with what had been done — for the radical and final transformation of the stage we must turn to Foregger's Atelier, the Proletcult stage and the Projection theatre. Foregger went far beyond Meyerhold; in his atelier the theatre was degraded to a series of acrobatic tricks and variety turns. His view was that the old world could best be destroyed by making it ridiculous, so he tried to pour scorn on the theatre by parodying it. His productions were little more than a succession of wild-clowning and eccentric exhibitions; the orchestra was replaced by 'noise-band', the ballet by 'machine dancing', and for a long time these two new artforms were accounted the highest achievements of the Revolutionary spirit.

The Proletcult Stage, under the management of Eisenstein, had similar aims. Political propaganda was expressed by travesty, acrobatics and trick-turns. When a piece by Ostrovsky was performed in a Revolutionary version the actors danced on ropes above the audience, vaulted, threw somersaults, stood on their heads — no trace of the original plot remained.

Thus the Revolutionizing of the theatre ended by turning the stage into a circus. Senseless as this method seems at first glance, we cannot dismiss it as sheer insanity. When we look more closely into these theatrical experiments, we cannot ignore the fact that Eisenstein, who was responsible for many of these eccentric features, has, on the other hand, given proof of quite remarkable skill as director of the great Chronikfilm company. An interesting theory lies at the root of this resort to circus tricks and clowning, though the forms which this theory has assumed in practice are often absurd and futile. The manager of the Proletcult started from the fact that in Russia the circus was older and nearer to the people than the theatre, which had been imported much later from the West.

(R. Fülöp-Miller and J. Gregor: The Russian Theatre, London, 1930.)



"Nog av enkelhet i varje klok människa". Iscensättning av Eisenstein. 1923.

"Enough simplicity in Every Wise Man", produced by Eisenstein, 1923.



Eisensteins övergång till filmen

I Eisensteins uppsättningar hade element ur verkligheten gradvis kommit att inta en allt centralare och mer dominerande roll. Slutligen, under teatersäsongen 1923–24, när iscensättningen av Tretjakovs pjäs "Gasmasker" om ett gasverk planerades, bestämde han sig för att producera den i ett riktigt gasverk. I en översikt över Moskvas teatrar refererade den amerikanska poeten Babette Deutsch iscensättningen på ett sätt som nästan förutsäger Eisensteins nästa steg.

"Pjäsen var mycket brutal och utförandet oskolat och retoriskt. Men när männen, beredda på kamp och kanske till och med döden, går ned i tornet för att rädda fabriken, 'deras' fabrik nu, var minuterna laddade med en verklighet som ingen teaterföreställning med utbildade skådespelare och modern ljussättning tillnärmelsevis kunnat nå upp till".

Nästa steg måste föra mot filmen — och så gick den unga sovjetiska teatern miste om Eisenstein.

(Jay Leyda: Kino, London 1960.)

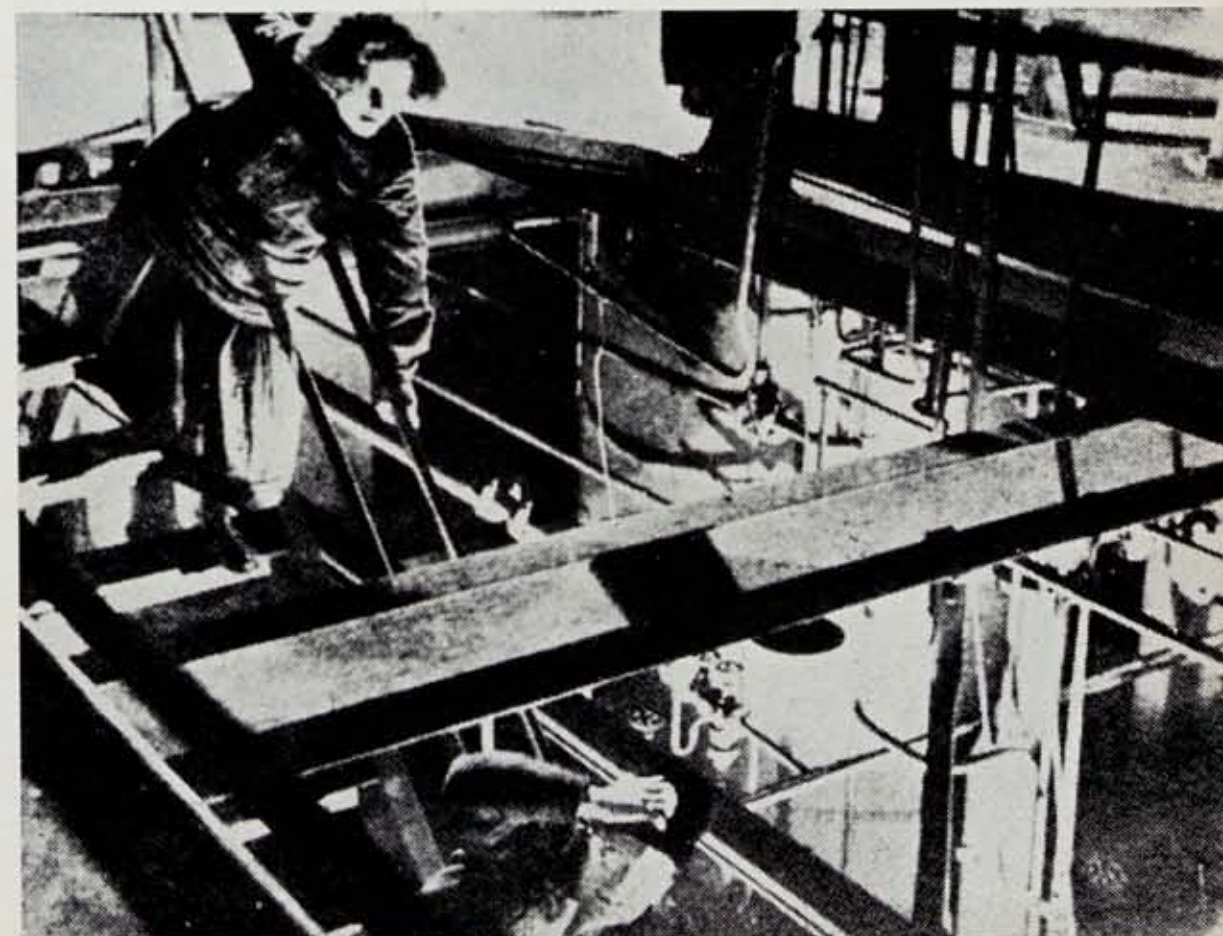
Eisenstein's fall into the cinema

In Eisenstein's theatrical work, elements of reality had gradually assumed a more central and commanding position until finally, in the season of 1923–4, when planning the production of Tretjakov's play *Gas Masks*, about a gas factory, he decided to produce it in a real gas factory. The American poet, Babette Deutsch, on a tour of Moscow's theatres, reported the production in a way that almost prophesies Eisenstein's next move:

"The play was extremely crude, and the acting untutored and rhetorical. But when the men, facing certain agony and possibly death, went down the shaft to save the factory, 'their' factory now, the minutes were tense with an actuality that no stage performance, with trained actors and modern lighting, could touch the fringe of."

The only step beyond this was towards the cinema — and so the young Soviet theatre was robbed of Eisenstein.

(Jay Leyda: Kino, London, 1960.)



S. Tretjakovs agit-prop "Gasmasker", Iscensättning av Eisenstein i Moskvas gasverk. 1924.

S. Tretjakov's agit-prop "Gas Masks", produced by Eisenstein in Moscow Gas Works, 1924.



S. Tretyakov's agit-prop "Gasmasker", 1924.

S. Tretyakov's agit-prop "Gas Masks", 1924.

Den levande tidningen
"Får vi be om fakta, frun".

(Pusjkin)

Aktuella fakta och händelser låg till grund för "Den levande tidningen"-gruppernas framträdanden. De förde samman nyhetsartiklar, sånger och dans, nya dekret till en dynamisk ny helhet. Grupprörelser, "formationer" favoriserades och visar inflytandet från "den levande mekaniken". De använde faktacollage på ett sätt som nära ansluter sig till Lef's faktografiska metod. Grupperna bestod till större delen av amatörer och uppstod i hundratals fabriker, skolor och klubbar. Deras framträdanden i det fria förberedde vår tids gatuteater.

The living newspaper
"Give us the facts, ma'am."

(Pushkin)

'The living newspaper' groups based their performances on the facts and events of the day. They montaged newspaper reports, song and dance, new decrees etc. into a dynamic new whole. The accent on group movement, 'formation', showed the influence of biomechanics. Their use of the collage of facts is very close to Lef's factographic approach. The groups were essentially amateur and developed in hundreds of factories, colleges and clubs. Their performances in the open air anticipated present-day street theatre.

Den levande tidningen

"Blå Blusen" ursprung

Ett annat sätt att lösa repertoarkrisen (bristen på texter som direkt hade att göra med revolutionen) och bekämpa idén med professionella artister var "den levande tidningen" som fick en kolossal utbredning. (1927 arbetade 7000 grupper i klubbar, kollektiv, fabriker etc.) Till grund låg fortfarande samma princip med det talade, dramatiserade "montaget" men ämnena var inte begränsade till de stora politiska händelserna; de valdes med förkärlek bland vardagens situationer och fakta.

Den talade tidningen hade börjat med enkla textrecitationer men för att den inte alldeles skulle förtvina, såg man sig snart tvungen att ta sin tillflykt till musik, sång, kördeklamationer och, framför allt, till den organiserade handling som är typisk för den. Därmed blir den verkliga en levande tidning som får sitt mest fulländade uttryck i små scener framställda med full scenisk apparatur.

Den här konststartens utveckling är intimt förknippad med "Blus"-rörelsen, ambulerande konstnärskollektiv. Den första och mest betydelsefulla var "Den Blå Blusen" som gav upphov till en hel rad Blusar i olika färger och senare "Den Röda Skjortan" och "Den Grå Slipsen". "Den Blå Blusen" startades i Moskva år 1923 av bl. a. Ioujanin, en student vid JournalistInstitutet. Den lånade både material och uppställning från dagstidningarna (med ledare, kulturartiklar, följetong, politiska nyheter, lokala nyheter och annonser) och skapade en helt originell teaterform. Den inleddes av en parad av samtliga deltagare. Ibland förblev de sittande på estraden under hela föreställningen. Alla tekniska förberedelser och omklädningar ägde rum inför åskådarna, liksom skådespelarnas "entrées" som bara bestod i att de reste sig upp från stolarna. Med flit hade alla "kulisstrollerier" undvikits och uppmärksamheten riktades helt mot utövarnas disciplin, organisation och kunnighet, deras skickliga och exakta gester.

För att inte förfalla till en rad "nummer", ett slags estradnöje, var det nödvändigt att föreställningen behöll sin tidningskaraktär...

(N. Gourfinkel: Le Théâtre russe contemporain. Paris 1931.)

The living newspaper

Origins of Blue Blouse

One means of resolving the crisis of repertoire (lack of texts directly related to the Revolution) and of opposing the idea of 'professional actors' — was the *living newspaper* which became extraordinarily widespread. (In 1927 there were 7000 groups in the Clubs, Collectives, Factories etc.) Basically it was dramatised montage, (but) the subjects were not limited to political events — they were chosen by preference from the facts of everyday life.

Having begun with a simple recital of texts the verbal newspaper in order to avoid death by boredom soon had recourse to music, singing, the chorus and above all to movement — a feature of the concept. Thus it became a true *living newspaper* which found its fullest expression in those little acts which utilized scenery and props. The development of this form was closely bound up with the *Blouse* movements, travelling arts collectives. The first and most important was the Blue Blouse which gave rise to a whole swarm of various coloured Blouses — and subsequently to the Red Shirt and Grey Cravat. It originated in Moscow in 1923 on the initiative of Ioujanin, a student at the Institute of Journalism. Borrowing from the daily papers their material and format (editorial, leader, fiction, political news, local events and adverts) Blue Blouse was a quite special kind of spectacle. It opened with a parade of those taking part. Sometimes they stayed sitting on the platform throughout the piece. All preliminaries and changes of costume were made in front of the spectator, the same of course with 'entrances' the actors had only to get up from their chairs. All the mystery of the 'wings' was deliberately abolished, attention was focussed exclusively on the discipline, organization and know-how of those taking part, the skill and precision of their gestures.

In order to prevent a degeneration into a series of 'numbers', a staged distraction, it was indispensable to maintain the newspaper quality...

(N. Gourfinkel: Le théâtre russe contemporain, Paris, 1931.)



Affisch för "Blå Blus"-grupper, 1927.

Poster for "Blue Blouse"-groups, 1927.



Blå Blusen-produktioner. 1927.
Blue Blouse productions, 1927.



En levande tidning-grupp. C:a 1927.
Living newspaper group, c. 1927.

Massfesterna

"De byggde enbart på ett levande samspel mellan människor, inte begränsat av ting eller hierarkisk struktur."

(Mazajev)

Inom teatern var detta något nästan helt nytt. Dessa fester lade teatern bakom sig, och skådespelarna likaså. Massorna intog scenen som i detta fall bestod av stadens torg och mötesplatser. Vissa element i festerna förberedde det socialistiska idealet — t. ex. deras självständiga organisation, upphävandet av gränsen mellan åskådare och deltagare. Festerna tycks ha övergetts innan de utvecklades för långt och proletariats diktatorer visade sig vara ett annat stjärngärde som också kunde överges.

Mass fêtes

"building only on a living intercourse between people, unrestricted by objects or hierarchic structures."

(Mazaev)

Something almost wholly new in the theatre. The theatre itself was left behind, so too were its actors; the masses took the stage which in this case was the city squares. Some aspects of the fêtes anticipated the socialist ideal — e.g. the autonomous organization, and the abolition of the boundary between spectator and participant. The fêtes seem to have been abandoned before they went too far and the dictators of the proletariat revealed to be another set of stars who could be left behind.

Massfesterna

Förbi det "spektakulära"

Festen står varken över eller under konsten. Den har varit och är fortfarande en mycket viktig kulturform, som uteslutande bygger på en levande kontakt mellan människor, oberoende av yttre föremål eller något hierarkiskt system. Dess kännetecken är leken, självförverkligandet, som ingen kan leva utan. Om verkligheten finns med i en fest, utvecklas den av sig själv, övervinner det döda förflutna och dagens konservatism; den riktar sig alltid mot framtiden. Festens ideella, tankemässiga innehåll är klart. Men i motsats till konsten, vars mål är lika ideella, är festen mer aktiv i sin estetiska omvandling av verkligheten. Idealet sätts i rörelse av sig själv och förverkligas — om än bara för en begränsad tid — i en festlig förening av människor, som befriats från yttre begränsningar och förpliktelser. Som estetiskt fenomen överträffar den i detta avseende den "illusoriska" konsten. Lekprincipen, den aktiva handlingen är betraktandets motsats och stöder festens tendens att upphäva skillnaden mellan skådespelare och åskådare...

Erfarenheterna från dessa massiscensättningar tjänade att klargöra problemen omkring den proletära massfesten. Den ideala festen, så som de "vänsterorienterade" teoretikerna uppfattade den, kom aldrig till utförande. Hur stort antalet medverkande i en iscensättning än var, så blev den inte enbart därigenom en "massfest", varken för de många åskådarna eller för deltagarna. Detta var oundvikligt. Som vi redan framhållit är festen icke konst. Men den finns där konsten möter livet. Det är just denna placering mellan två plan som förklarar festens motsatsfyllda karaktär — och som gör det omöjligt att helt avlägsna det "spektakulära" som egentligen är ett främmande element. Om man försöker precisera denna skillnad sociologiskt kan man säga att festens mål är att omfatta hela folket i ett gemensamt broderskap, men detta är möjligt blott när alla barriärer (egendom, klasser, kultur o. s. v.), som skiljer människorna åt, har rivits ned. Detta ideal kan uppnås endast under kommunismen. Det är således historiskt orimligt att tro att det finns en idealisk lösning på problemet "festerna som massaktiviteter". Ändå fick de problem som massfesterna aktualiserade en praktisk betydelse: genom att de riktade konstnärernas och regissörernas uppmärksamhet mot frågan om massornas självförverkligande. Det var det enda sättet att lösa de svårigheter som var förknippade med organiserandet av massfester.

(A. Mazajev: 1920-talets massfester. Ur Dekorativnoe Isskustvo, No. 11. 1966.)

Mass fêtes

Beyond the 'spectacular'

The festival is not something higher or lower than art. It was, and remains, a very important cultural form, building only on the living intercourse between human beings, unrestricted by objects or hierarchic structures. Its specific feature is play, self-realisation, without which no one truly exists. If history plays its part so to speak in a festival, it will develop by itself, surpass the dead past and the conservatism of the present, it will necessarily be directed towards the future. The ideal content of the festival is clear. But unlike art, which in its aims is equally ideal, the festival realizes in a more active manner the aesthetic transformation of reality. The ideal is set in motion by itself and is realized although for a limited time, in a festive union of people liberated from outside considerations and obligations. The fête as an esthetic phenomenon hereby overcomes the 'illusoriness' of art. The principle of play, action is the antithesis of watching, it supports the tendency to eliminate all difference between actor and spectator...

Experience with the mass plays reveals the problems of the proletarian festival in a clearer light. The ideal festival as conceived by the theoreticians of the 'left' was never realized. No matter how many participants there were, the staging did not lead to mass play, neither for the huge number of spectators, nor the participants. This was inevitable. As already mentioned, the festival is not art. But it is situated at the junction of art and life. This position between two planes explains the contradictory character of the festival, it makes it impossible to completely escape from the 'spectacular' element which is alien. Sociologically speaking the contradiction can be described as follows: the ideal of the festival is to include the whole people in a common brotherhood, which is only possible when all barriers (of property, class, culture etc.) separating people have been abolished. The ideal can only be achieved in communism. In this context it is unreasonable historically to expect to find an ideal solution to the problem of the festival as 'mass action'. Nevertheless the problems posed by the festivals were of practical importance in directing the attention of artists and stage directors to the problem of self-realization of the masses. Only this last presented a solution to the difficulties connected with the organisation of the festivals.

(A. Mazaev: Mass festivals of the 1920's, from Dekorativnoe Isskustvo, No. 11, 1966.)



Stormningen av Vinterpalatset.
Regissör: N. Evreinov, dekoratör: Y. Annenkov. 1919.

The storming of the Winter Palace,
Director: N. Evreinov. Designer: Y. Annenkov, 1919.



Teckning av Y. Annenkov för
Stormningen av Vinterpalatset. 1919.

Drawing by Y. Annenkov for The storming
of the Winter Palace, 1919.

Festivalerna och socialismen

Först och främst var man tvungen att helt och hållet avstå från allt som den gamla teatern representerade. Nästa steg var att bygga en mur mellan denna folkets nya teater och den professionella. Teatern skulle användas till att skapa nya livsformer som överensstämde med samhällets sociala och politiska omvandling.

Alltså passar inte benämningen "skådespel" riktigt för festerna. Allt som bara var skådespel måste bannlysas; åskådaren skulle avstå från sin vanliga passivitet och bli deltagare. Då slutar föreställningen och **handlingen** börjar, och det är där som den enorma sociala slagkraften i den här sortens manifestationer ligger. Deltagare och åskådare engageras ännu effektivare genom att manifestationerna utgår, inte från en teaterfiktion utan från vardagens verklighet som alla känner till men som framställs förskönad, sublimerad. Mitt under pågående inbördeskrig förverkligades det socialistiska idealet i förskott.

(N. Gourfinkel: Le théâtre russe contemporain, Paris 1931.)

The Festivals and Socialism

First of all, it was a question of firmly renouncing all that belonged to the old theatre, further of building a wall between the new theatre of the people and the professional: it was the creation of new forms of life — conforming to the end of a social and political transfiguration of society — that was to be served.

The term 'spectacles' does not strictly belong to the fêtes. It was necessary to abolish all that was mere spectacle, the spectator abandoning his habitual passivity was to become the participant. Representation ends here: Action begins and it is in this that one finds the enormous social force of manifestations of this kind. They sink deeper into the crowd of participants and spectators the more because they have as a starting point not a theatricalized fiction, but everyday reality, known to everyone, but embellished, sublimated. In the middle of the Civil War the ideal of socialism was anticipated and realized.

(N. Gourfinkel: Le théâtre russe contemporain, Paris, 1931.)



Stormningen av Vinterpalatset. 1919.

The Storming of the Winter Palace, 1919.



Konsert för fabriks sirener
och ångvisslor. C:a 1920.

Conductor: Concert of Factory Sirens
and Steam Whistles, c. 1920.

Ångvisslesymfonien

Den första publika gudstjänst som dessa "maskindyrkare" genomförde bestod av en oljdsorkester som innehöll en mängd motorer, turbiner, sirener, ångvisslor och liknande larminstrument. Körledaren stod på en balustrad och "dirigerade" oväsentet med hjälp av ett komplicerat signalsystem. När oljdsouvertyren hade rasat länge nog för att fullständigt bedöva åhörarna, började själva passionsspelet. Naturligtvis fanns inga kulisser eller någon scen. Det utfördes i den stora hallen, mitt bland människomassan. Vilda gymnastiska övningar utfördes energiskt, med ryckiga rörelser, som var mekani-

The hooter symphony

The first public divine service of these "machine worshippers" began with a noise orchestra composed of a crowd of motors, turbines, sirens, hooters, and similar instruments of din; the choir master stood on a balustrade and "conducted" the din with the aid of a complicated signalling apparatus. After the noise overture had raged long enough to deafen the audience completely, the real passion play began. Of course, it had no wings or stage and was performed in the hall in the midst of the crowd. Reckless gymnastics were zealously performed with choppy movements mechanized as far as possible, on all

serade i största möjliga utsträckning, på alla möjliga sorters gymnastikredskap, under, inuti, mellan, framför och bredvid de olika maskinstrukturerna.

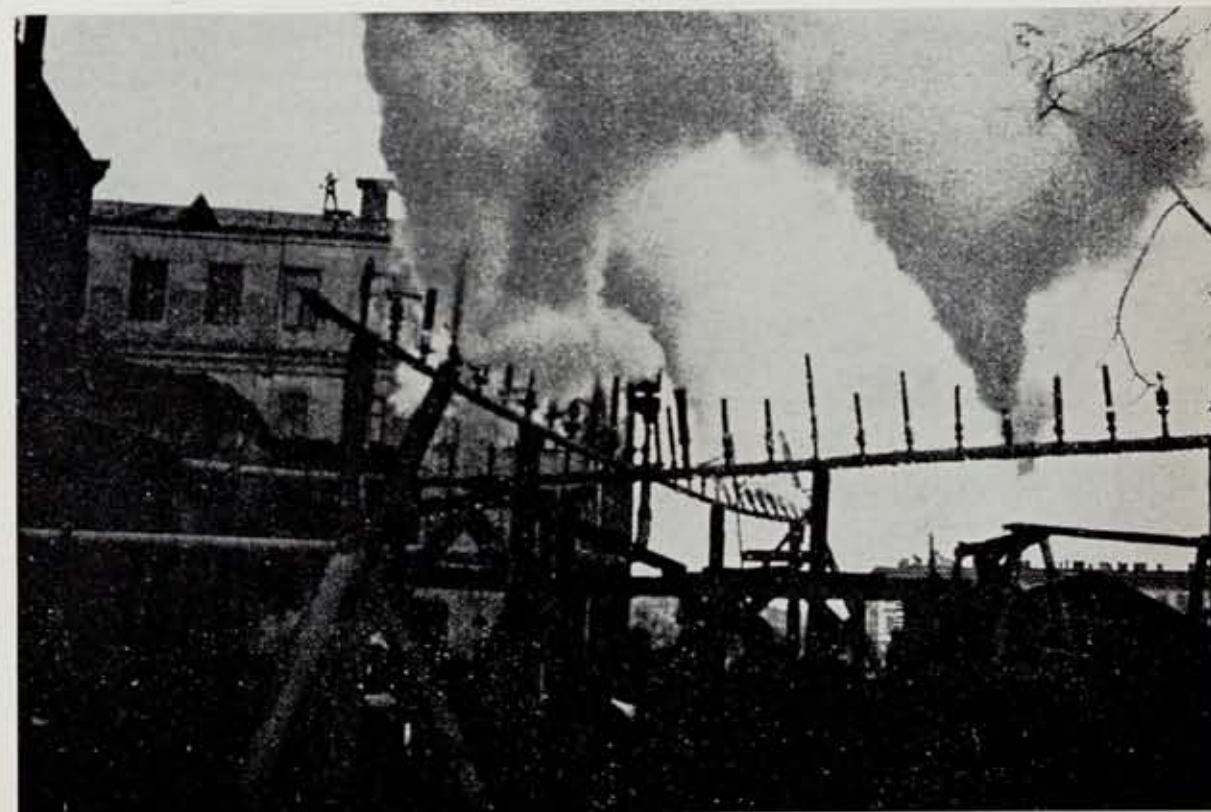
Medan oljdsorkestern i stort sett motsvarade den ekonomiskt militanta perioden inom kommunismen, sammanföll "elektrifieringen och förbättrandet av en föråldrad teknologi" med den musikaliska återuppbyggnaden och som ett yttersta resultat av dessa båda faktorer uppstod "symfonin för fabriksvisslor". Den ursprungliga idén till denna nya och verkligt originella konstnärliga form, som fortsättningsvis skulle favoriseras vid alla stora kommunistiska festivaler, kan tillskrivas de två outtröttligt revolutionära poeterna Gastev och Majakovskij. De påpekade att den proletära musiken inte längre borde vara instängd i ett enda litet trångt rum, utan att åhörarna skulle vara invånarna i ett helt distrikt. Fabriksvisslan var, enligt deras uppfattning, bäst lämpad att bli det nya och dominerande orkesterinstrumentet, ty dess ton kunde höras av hela kvarter och påminna proletariatet om dess sanna hem, fabriken. Det dröjde inte länge förrän de teoretiska diskussionerna prövades i praktiken; så tidigt som 1918 utfördes försök med fabriksvisslesymfonier i Petersburg och senare i Nisnij-Novgorod. Men det första framförandet i stor skala ägde rum i Baku den 7 november 1922. Hela Kaspiska Havsfloottans mistlurar, alla fabriks sirener, två artilleribatterier, ett flertal infanteriregementen, en maskingevärsavdelning, riktiga hydroplan och slutligen också körer, som bildades av alla åskådarna, ingick i denna föreställning. Festivalen uppges ha gjort ett mycket starkt intryck; det är knappast ägnat att förvåna att denna "musik" hördes långt utanför staden Baku's murar.

(R. Fülöp-Miller: The mind and face of Bolshevism. London 1927.)

kinds of gymnastic apparatus, under, in, on, between, before, and beside the various machine structures.

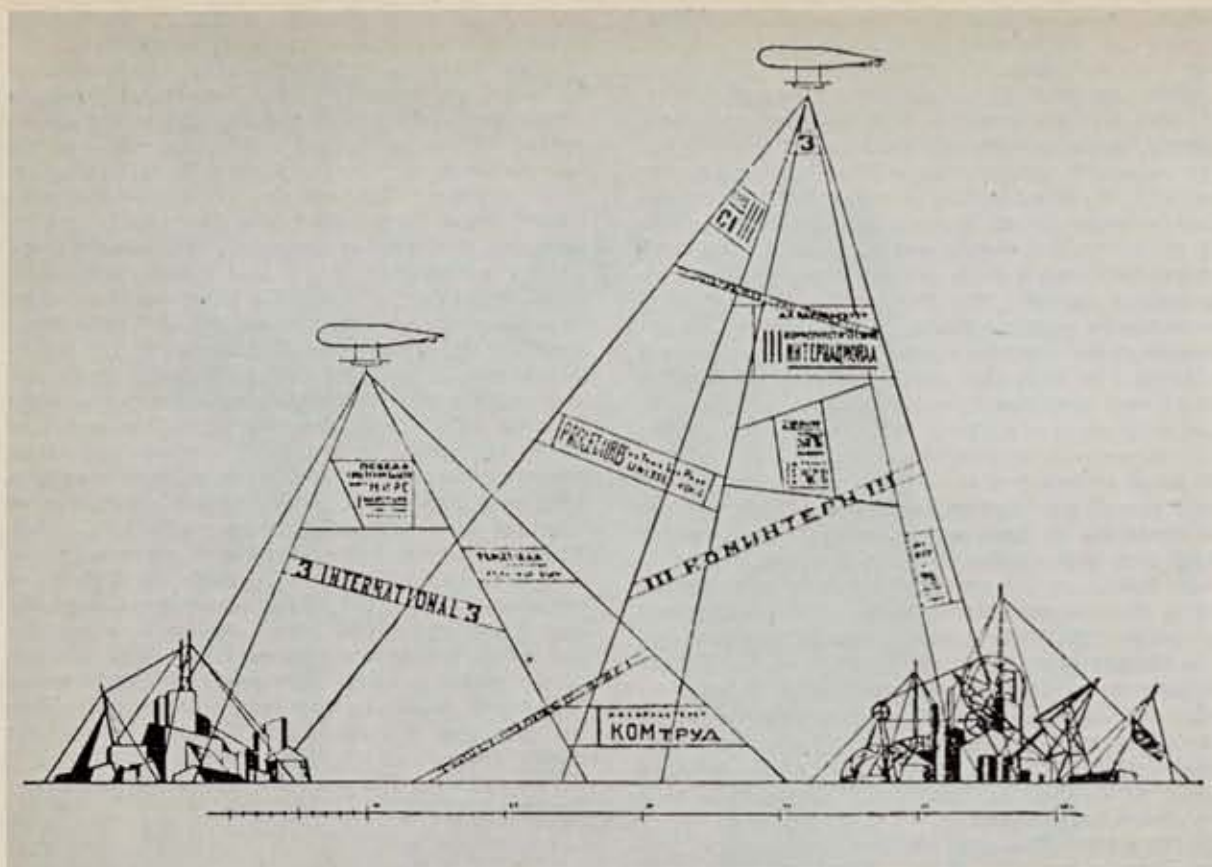
While the noise orchestra roughly corresponded to the period of economic militant communism, "electrification" and the "perfecting of archaic technology" corresponded to the reconstruction in music, and, as the supreme result of these two factors, the "symphony for factory whistles." The basic idea of this new and really original artistic form, which henceforward was used by preference at all great communist festivals, was due to the untiring revolutionary poets, Gastev and Mayakovsky. They pointed out that proletarian music should no longer be confined to one narrow room, but that its audience should be the population of a whole district. The factory whistle was, in their opinion, best adapted to be the new and predominant orchestral instrument, for its tone could be heard by whole quarters and remind the proletariat of its real home, the factory. It was not long before theoretical discussions were put into practice; as early as 1918 experiments with factory whistle symphonies of this kind were tried in Petersburg and later in Nizhni-Novgorod. But the first performance on a large scale took place in Baku on 7th November 1922. The foghorns of the whole Caspian Fleet, all the factory sirens, two batteries of artillery, several infantry regiments, a machine-gun section, real hydroplanes, and finally choirs in which all the spectators joined, took part in this performance. The festival is said to have been very impressive; it is not surprising that this "music" could be heard far beyond the walls of the town of Baku.

(R. Fülöp-Miller: The mind and face of Bolshevism, London, 1927.)



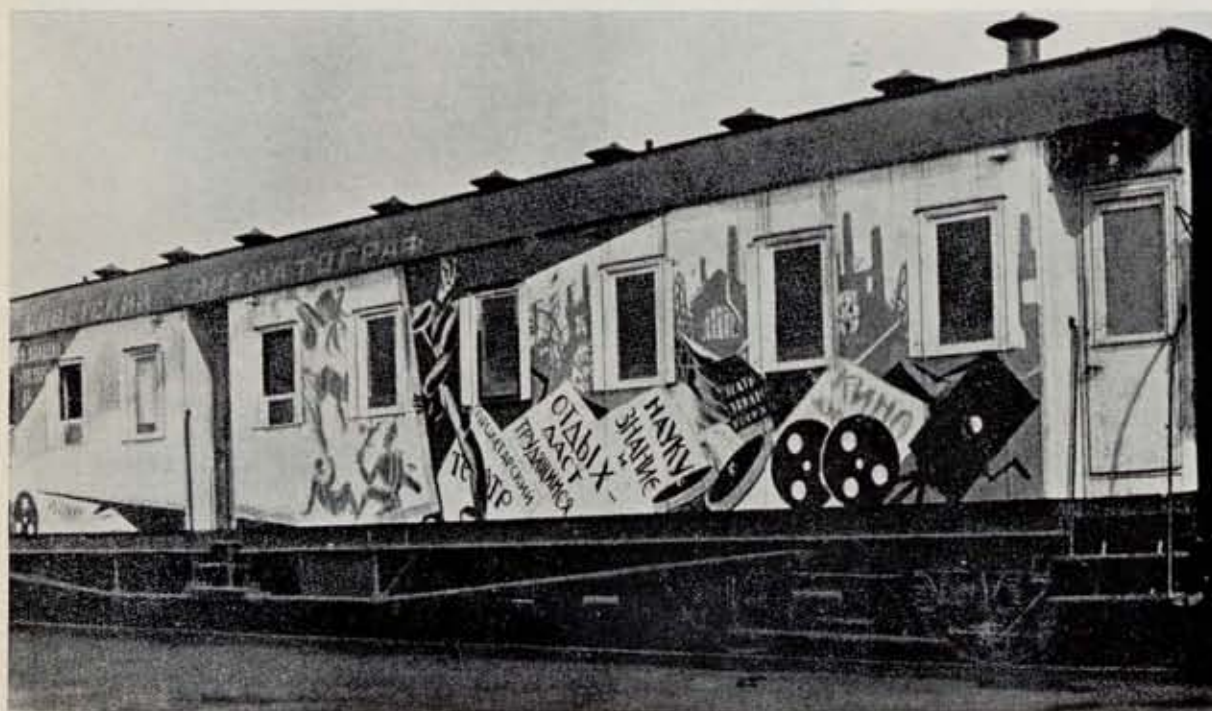
Konsert för fabriks sirener och ångvisslor.
Dirigenten kan ses på byggnadens tak. C:a 1920.

Concert of Factory Sirens. Conductor can be
seen on roof of the building, c. 1920.



L. Popova och A. Vesnin: Skiss till Massfest, organiserad av Meyerhold, 1920.

L. Popova and A. Vesnin: design for Mass Festival organised by Meyerhold, 1920.



Agit-tåg. 1919.

Agit train, 1919.

Dekor av tåg, byggnader etc.

"Vi skall uppfinna nya rosor

huvudstäder som är rosor med gator som kronblad"

(Majakovskij)

Altman's dekor av Alexander-kolonnen är ett av de tidigaste exemplen på den nya ryska konsten i partiets och massornas tjänst. Trots att både Malevich och Lisitskij hade gjort förslag till sådana dekorationer ger de flesta bilder som bevarats prov på en mer realistisk dekor. Kanalfiguren kunde ha ritats av Majakovskij och i sådana manifestationer som Kyrk/Tanken finns ett idénnehåll som tycks anknyta till den sena konstruktivismen. Isoram-gruppen framstår som ganska imponerande. Samtidigt måste man beklaga att sådana projekt som Meyerholds förslag till Khodinskaja-fältet inte längre var acceptabla, när material äntligen fanns tillgängligt.

Decor of trains, buildings etc.

"We will invent new roses

roses of capitals with petals of squares"

(Mayakovsky)

Altman's decoration of the Alexander Column is one of the earliest examples of the new Russian art in the service of the Party and the masses. Though there were projects by Malevich and Lissitzky for such decorations most records only show the more realist decor. The Canal figure could easily have been designed by Mayakovsky and there is a spirit in such manifestations as the Church / Tank that seems to relate them to late Constructivism. Whilst the Isoram group may be thought quite impressive, it seems regrettable that when materials etc. were available, projects such as Meyerhold's project for Khodinskaya Field were no longer acceptable.

Dekor på tåg, byggnader etc.

Agit-tågen

Ytorna på alla transportmedel, alla yttersidor på motorfordon, järnvägsvagnar och båtar bemålades också glatt med revolutionära bilder. De styrandes motiv, när de gav direkta order om att alla slags färdmedel skulle dekoreras var att dessa var speciellt lämpade att föra ut den kommunistiska agitationen till landets avlägsnaste delar. En speciell kommitté anförtroddes uppgiften att organisera denna s. k. "Hit-och-dit-rusande"-propaganda på effektivaste sätt, och förse lastbilar och ångbåtar med målningar och motton som var avpassade för bondebefolkningens uppfattningsförmåga. Längre fram skickades propagandatåg systematiskt genom landet. De medförde resande teatersällskap, konstutställningar, lärum med syfte att sprida den kommunistiska kulturen. Dessa propagandatåg och båtar som var bemålade på alla tillgängliga ställen, uppfattades som bolsjevismens verkliga pionjärverksamhet i Bokhara och Turkestan, i Fjärran Östern, vid Kinas gräns och längs Ishavskusten.

(R. Fülöp-Miller: The Mind and face of Bolshevism. London 1927.)

Konstnärerna på agit-tågen

Med tågen reste också filmfotografer, som filmade, och målare som gjorde skisser av livet i de städer som besöktes. Man bytte filmer och skisser för att människorna i de olika provinserna skulle bli bekanta med varandras sätt att leva, vanor och klädedräkter.

(Jay Leyda: Kino. London 1960.)

Decoration of trains, buildings, etc.

The agit trains

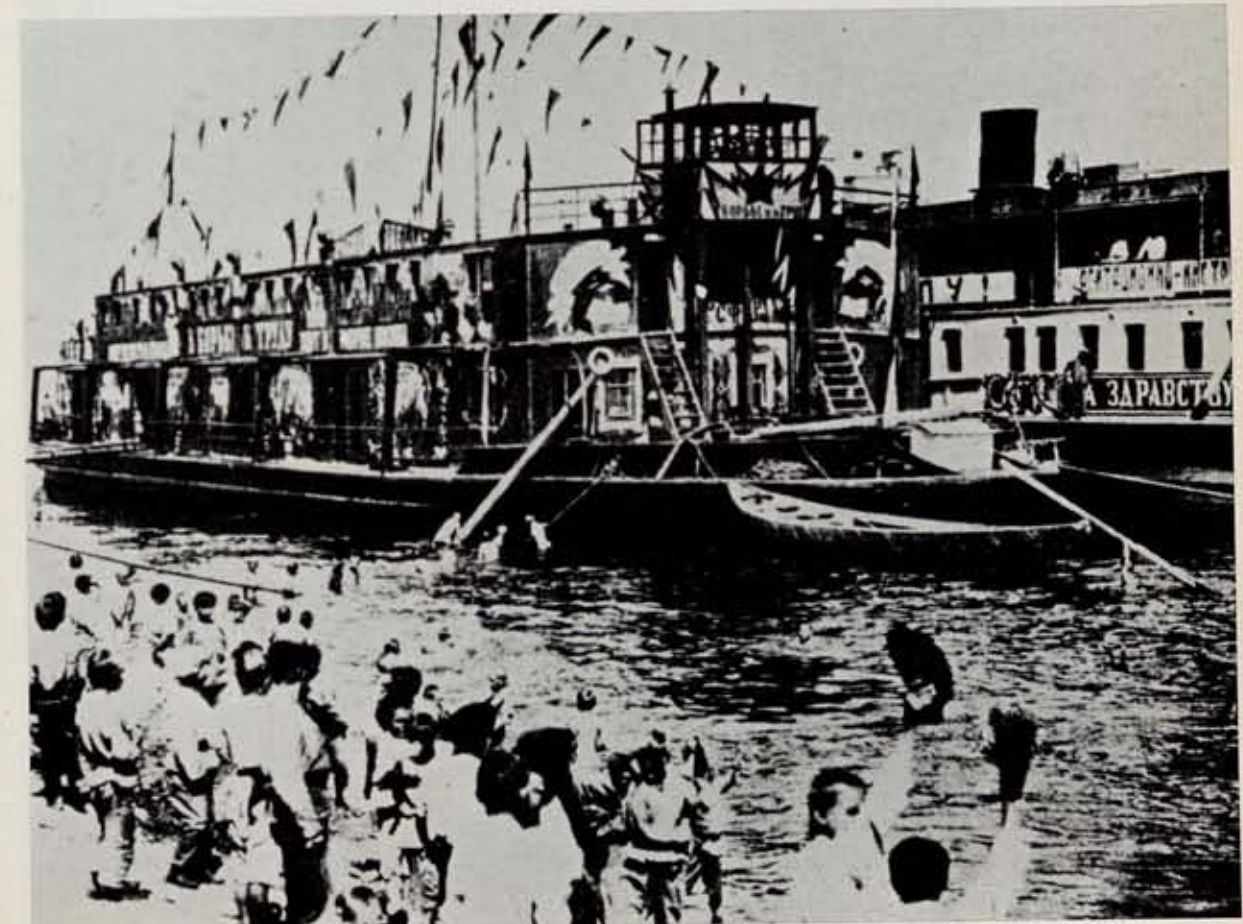
The surfaces of all means of transport, the sides of motor-wagons, railway carriages, and ships, were also gaily painted with revolutionary pictures. The motive of the Government in expressly ordering the decoration of all sorts of vehicles was that these were particularly appropriate for carrying the communist agitation into the remotest provinces of the Empire. A special commission was entrusted with the task of organizing this so-called "thither rushing propaganda" in the most efficient way, and with supplying vans or steamers with pictures and mottoes adapted to the mind of the rural population. Later, propaganda trains were systematically sent through the country, taking with them travelling theatres, art exhibitions, and reading rooms, for the purpose of spreading communist culture. These propaganda trains and ships, which bore paintings on every available spot, were regarded as the real pioneer work of Bolshevism in Bukhara and Turkestan, in the Far East, on the Chinese frontiers, and on the shores of the Arctic Sea.

(R. Fülöp-Miller: The mind and face of Bolshevism, London, 1927.)

Agit-train artists

Travelling with the train were cinematograph operators taking films, and painters making sketches of the life of each town visited. The films and sketches were exchanged in order to acquaint the people of the various districts with each other's mode of life, habits, and dress.

(Jay Leyda: Kino, London, 1960.)



Agit-båt. 1919.

Agit boat, 1919.



Agit-tåg i aktion. 1919.

Agit train in action, 1919.

"Nya" monument

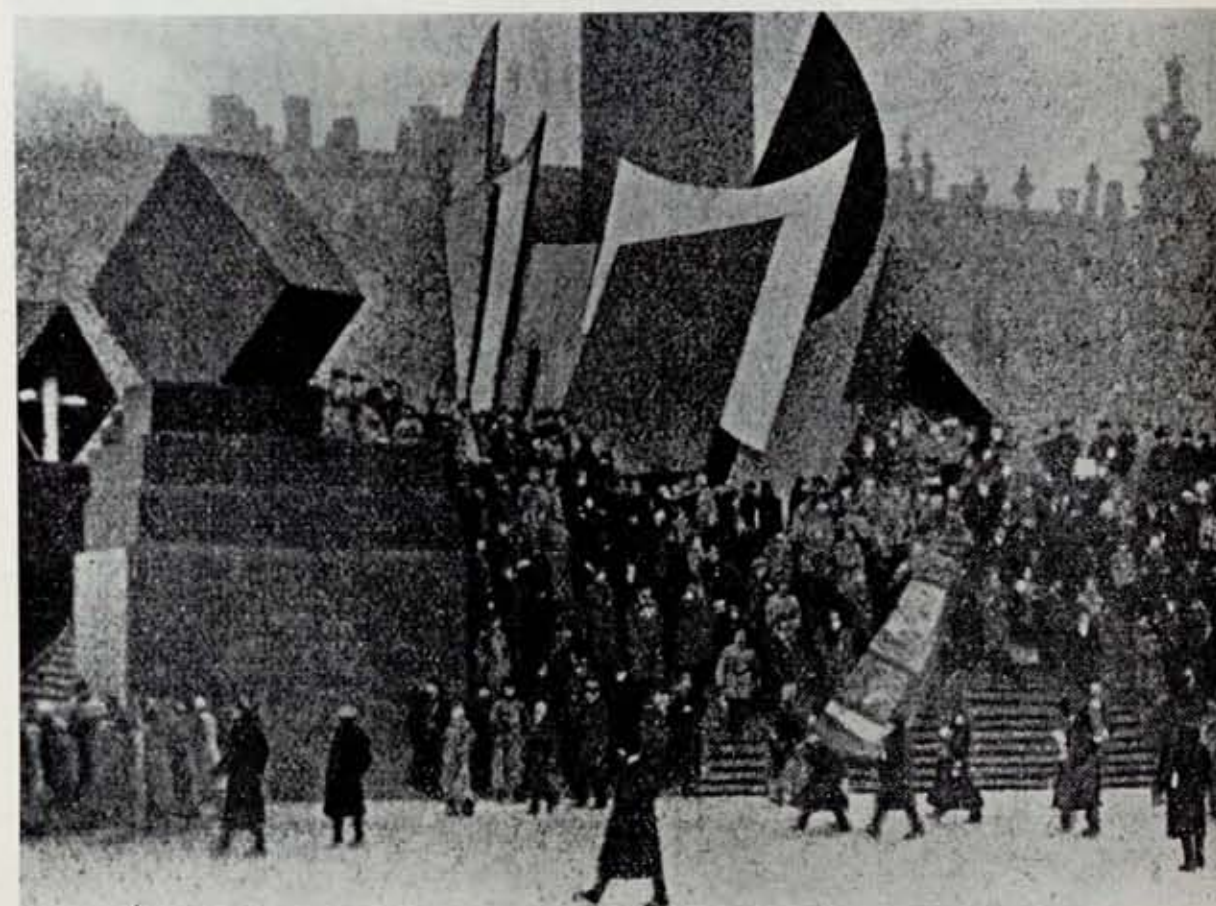
Tack vare de osedvanliga resurser som stod till buds för att utbreda den nya kubo-futuristiska rörelsen fanns det absolut inga gränser för dess aktivitet. Den underlätades också av att "destruktion" var en av principerna i det revolutionära politiska programmet, och den lät sig med lätthet anpassas till den allmänt negativa och fanatiska attityden vid denna tid. Man började med de gamla monumenten och byggnaderna. Först "förstördes" Alexander-kolonnen framför Vinterpalatset och därefter följde en rad övriga monument i Moskva, Petersburg och andra provinsstäder. Men förstörelsen innebar inte alltid att skulpturerna verkligen förintades eller bortfördes. Ofta uppfördes stora ramverk av trä eller väv omkring dem, som överskrev det gamla monumentets linjer med bågar, parallelogram och alla möjliga sorters snedvinkliga figurer.

(R. Fülöp-Miller: The mind and face of Bolshevism. London 1927.)

"New" monuments

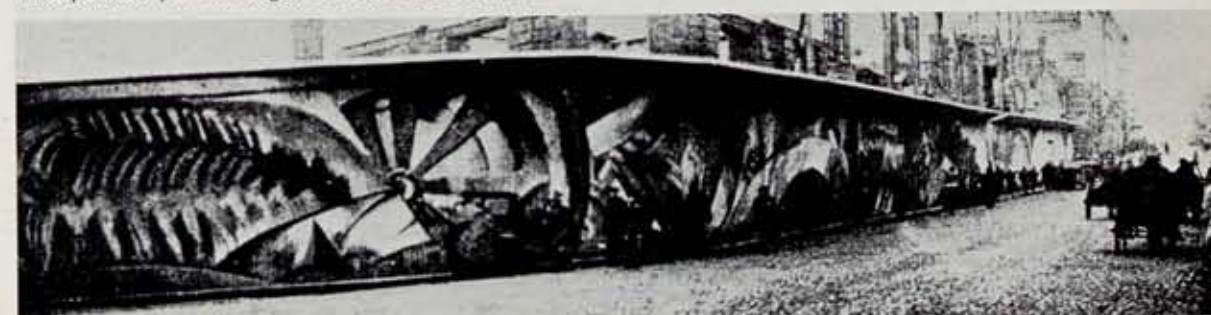
Thanks to the extraordinary powers at the disposal of the propagation of the new cubo-futurism, there was absolutely no boundary or limit to its activity, all the more because "destruction" formed one of the principles of the revolutionary political policy, and fitted without any difficulty into the universal fanaticism of negation. A start was made with the old monuments and buildings. First of all the Alexander column in front of the Winter Palace was "destroyed"; this was soon followed by the rest of the monuments in Moscow, Petersburg, and the various provincial cities. This destruction did not, however, always take the form of demolition or removal of the sculptures; frequently huge frameworks of wood or canvas were erected round them which crossed the lines of the old monument with arcs, parallelograms, and all sorts of oblique-angled figures.

(R. Fülöp-Miller: The mind and face of Bolshevism, London, 1927.)



N. Altman: Dekoration av Alexanderkolonnen, Vinterpalatset på 1-årsdagen av Oktoberrevolutionen.

N. Altman: Decoration of Alexander Column, Winter Palace, 1st Anniversary of October.



N. Lakov och G. Greenberg: Gatuutsmyckning. Moskva. 1918.

N. Lakov and G. Greenberg: Street Decor, Moscow, 1918.



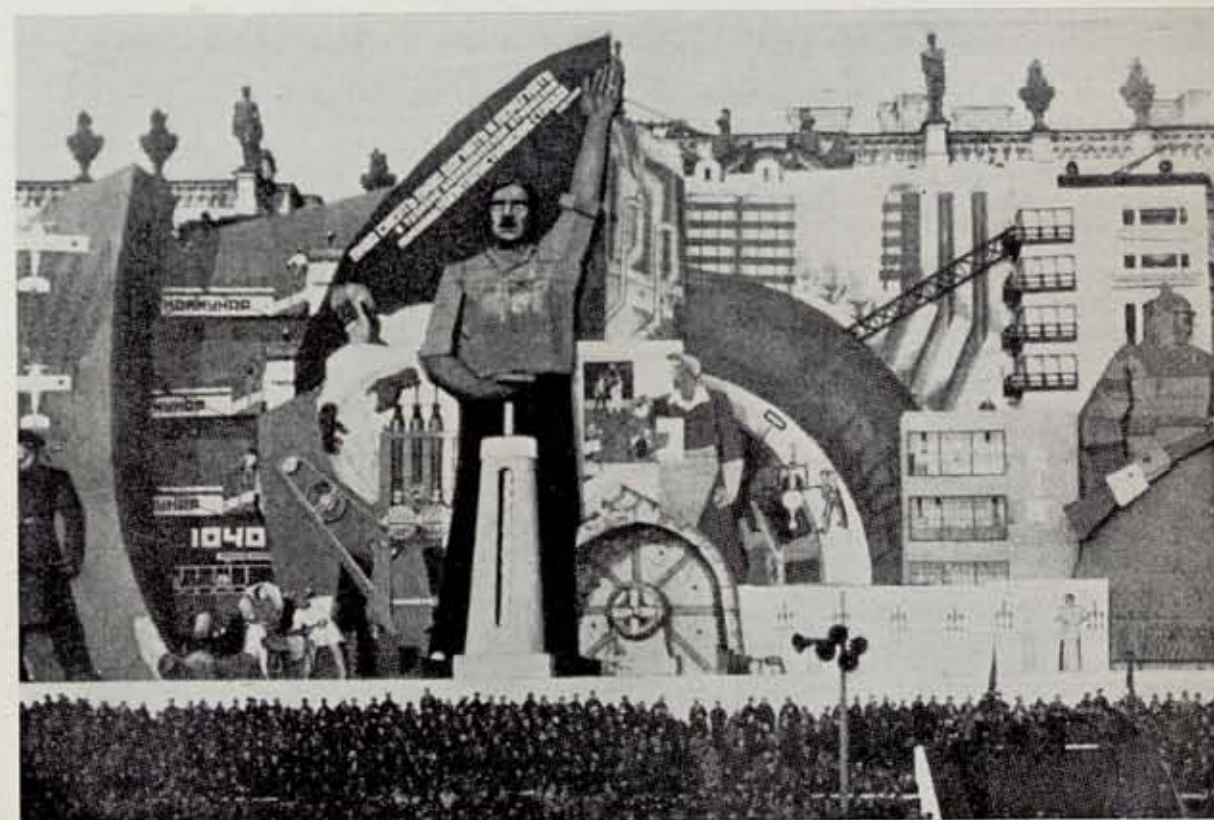
Kyrka som förvandlats till tank. C:a 1930.

Church converted into a tank, c. 1930.



Figur på kanal i Leningrad. C:a 1932.

Figure floating on a canal in Leningrad, c. 1932.



Isoram-grupp under I. Brodskij:
Dekoration av Vinterpalatset, 1931.

Isoram team under I. Brodsky:
Decoration of Winter Palace, 1931.

Novy Lef: Vertov och faktografen

Manifest

Tio

I tio år har vi gjort Oktober nu.

I tio år har Oktober gjort oss.

För tio år sedan började de som nu utgör kärnan i Lef att ägna sig åt Oktober-arbetet.

Vägledda av detta kom de som längre fram accepterade Oktober.

Den speciella tyngd och täthet som utmärkte Lef uttunnades inte av det.

Tvärtom — ty bara en människa som helt och hållet, oryggligt och i grunden har accepterat den Sociala Revolutionen kan organiskt ansluta sig till Lef.

Vi — ett syndikat av människor som koncentrerar oss på saker.

Vi kan skapa, älskar att skapa och skapar, på Oktobers uppdrag, slagord, flygblad, montages, schlagers, skyltar, filmcentra, gatureklam, plakat, filmer, tidningsreportage, publicitet, dikter, löpsedlar, kupletter, fönsterskyltningar, dokumentärfilmer, paradmarscher, fotografier, vi tar upp gamla pjäser och skriver nya, vi undervisar talare... och det kommer vi att fortsätta med i framtiden. Revolutionen har kavlat upp ärmarna och knådar den ekonomiska dagen.

Oktobers sådd växer upp som fabriksskorstenar.

Fabrikernas och traktorernas rytmiska dunkande håller på att avlösa hantverkets astmatiska hjärtslag och trötta hemarbetares tunga flämtanden.

Människan själv håller på att förändras, måste förändras. Revolutionen blandar vardagslivets deg med motorernas kolvar.

Men gamla vanor — tendenser till slöhet och utsvävningar, bråk och skadegörelse, skvaller och sysslolöshet — är svåra att bryta.

Konsten med all sin hypnotism —

(Konst är — en dröm, en vision, konst är ömhet, konst är kärlek, konst är flykt från vardagslivet, konst är en måltid, konst är skönhet, konst är känsla.)

— sjunger i Revolutionens öra genom den estetiska Sukharjovka och vill locka den till sina fjädermadrasser.

Ibland verkar det som om madrasserna skulle segra?

Tvårt och ohysat kanske — men ändå utan att klaga, utan att tveka, med ögon som ser klart och långt, uppfinningsrika och upproriska ringer vi en ihållande larm-signal.

Bort med fjädermadrasserna!

Låt oss engagera järnet!

Låt oss engagera jorden!

Låt oss engagera människorna!

Detta är en järnålder — som skapas av järnmänniskor. Våra barnbarnsbarn kommer att rulla med magen upp på denna svullna jord.

Vår väg är svårare än en bergsstig.

Tveka inte! Stanna inte! Drick er inte berusade!

Vi, samvetsgranna, nyktra arbetare och hantverkare, som stoppat vax i öronen för att inte höra sirénsången, ropar med en våldsamhet som är outhärdlig för ömtåliga öron: rrrrrzzzzzziii...

Tio år är tio steg.

Spring uppför trapporna! Vässa tänderna! Ställ in era hjärtan! Skärp blicken!

Grymma Oktober är en krigare.

Glada Oktober är en byggmästare.

Så fortsätter det...

(Ur Novy Lef. 1928.)

Novy Lef: Vertov and the Factograph

Manifesto

Ten

For ten years we have been making October.

For ten years October has been making us.

Ten years ago the central core of today's Lef applied itself to October's work.

Guiding themselves by it, those who later accepted October, approached.

The specific gravity and density of the Lef centre did not decrease from this.

On the contrary — for only a man, who has accepted the Social Revolution, solely, incontrovertibly and fundamentally, can organically become a member of the Lef movement.

We — are a syndicate of people who concentrate on things.

We are capable of creating, love creating and are creating, at October's demand, slogans, leaflets, montages, popular songs, signs, cinema hoardings, street lights, placards, films, press reports, publicity, verses, kiosk advertisements, couplets for declamation, window displays, film documentaries, marches for processions, photographs; we are adopting old plays and making new ones; we are instructing orators... and we will go on doing this in the future. The Revolution, having rolled up her sleeves, is kneading the day of economics.

The sowing of October is sprouting up in factory chimneys.

The rhythmic throbbing of factories and tractors is overtaking the sclerotic heartbeats of manual labour and the gasps of tired home workers (men who take their work home).

Man himself is changing, must change.

The Revolution is mixing the dough of ordinary life with the pumps of motors.

But with difficulty old habits — the attraction towards sloth and debauchery, troublemaking and mischief, gossip and idleness — are lost.

Art in all its hypnotic aspects —

(Art is a — dream, art is a vision, art is tenderness, art is sweetness, art is escape from everyday things, art is table, art is beauty, art is sentiment).

— is humming in the ear of the Revolution with aesthetic Sukharyovka, enticing it onto its feather mattresses. Sometimes it seems as if the mattresses will overcome?

Then we and our friends rise up.

Maybe roughly, maybe sharply — but still without whining, without flabbiness, clearly, with far sightedness, inventively, turbulently; we ring an insistent alarm.

Away with the feather mattresses!

To the hire of iron!

To the hire of land!

To the hire of men!

It is an iron age — that is made by iron people.

The greatgrandchildren will roll belly upwards on the swollen earth.

Our way is harder than a mountain road.

Don't blink! Don't stop! Don't get drunk!

Accurate, sober workmen and craftsmen, having filled our ears with wax, so as not to hear the siren's serenade, we cry with an alarm that is unbearable for delicate ears: rrrrr zzzzzzziii...

Ten years is ten steps.

Spring up your steps! Sharpen your teeth! Regulate your hearts! Sharpen your eyes!

Grim October is a warrior.

Merry October is a builder.

It continues...

(From Novy Lef, 1928.)

Novy Lef: Vertov och faktografen

"Att estetiskt rehabilitera det enkla vardagslivet, eftersom det var ett nytt liv."

(Abramov)

När Majakovskij år 1927 blåste nytt liv i tidskriften Lef under namnet Novy Lef ägnade den sig framför allt åt faktografen. I Kameraögat-filmerna hade Vertov redan använt sig av detta nya synsätt. "Mannen med filmkameran" betecknar en höjdpunkt i konstruktivisternas verksamhet. Materialet kommer ur vardagslivet men i Vertovs regi och montage blir det ett förvandlat liv. Den nya, dynamiska typ av liv som han visade kan uppfattas som en fingervisning om vad Lef från början menade när de skrev om en "en konstnärlig konstruktion av livet".

Novy Lef: Vertov and the Factograph

"to esthetically rehabilitate the simple everyday life, since it was a new life."

(Abramov)

When in 1927 Mayakovsky revived Lef magazine as Novy Lef, it's new concern was the factograph. Vertov had already pioneered this approach in his Kino-Eye films, in 'Man with a movie camera' he reached a culminating point in constructivist activity. While the material is that of everyday life, Vertov's editing and mounting show such life transformed. The new dynamic type of life he showed may be taken as an indication of what Lef had originally meant when writing of 'an art-construction of life'.

Konsten förintad av Konsten

Kretsen omkring tidskriften *Lef* diskuterade ofta vad de uppfattade som sjukt i sina känsloreaktioner. Medan de talade, märkte de att de tvingades fram mot ett nytt kors-tåg. Från början hade de gått till storms mot den borgerliga konstens formvärld och innehåll. Nu uppfattade de Konsten i sig som ett utslag av djup andlig ohälsa.

Människorna i den nya världen måste lösas från sitt sjukliga slaveri i Konstens tjänst. Om de inte befriades skulle Konsten föra dem bort från verkligheten och förläda dem att försjunka i konstens idealvärld. Konsten måste förstöras, först då kunde människan växa i en sund realism. Men hur skulle Konsten, människans eviga följeslagare under färden upp längs utvecklingsspiralen, kunna utrotas? Ett förstelnat, förött konstnärligt landskap bredde ut sig framför dem... De måste tillintetgöra Konsten med dess egna vapen. De måste skapa konstverk som var så våldsamma, så genomdränkta av verklighet att åskådaren, när han betraktade dem, tröttnade på Konsten och började längta efter verklighetens drama.

(M. Seton: Sergei M. Eisenstein. New York 1960.)

Art destroyed by art

The people around the magazine *Lef* talked much about what seemed the sickness of their emotional responses. As they talked they began to find themselves pushed to wage a new crusade. From the first they had been crusaders against the forms and subject-matter of bourgeois art. Now they saw Art itself as the reflection of a profound sickness of the spirit.

The men of the new world must be set free from Art's sickly thralldom. If they were not liberated, Art would lead them away from reality and cause them to wallow in the ideal world of art. Art must be destroyed, then men could grow in healthy realism. But how was Art, the immemorial accompaniment of man's journey up the spiral of evolution, to be stamped out? A stark and devastating creative landscape opened out before them... They must destroy Art by the weapon of Art itself. They must create works so violent, so permeated with reality, that the spectator, seeing their works, would tire of Art and prefer the drama of reality itself.

(M. Seton: Sergei M. Eisenstein, New York, 1960.)



Omslag till Novy Lef,
nr. 3, 1927.
Utfört av Rodchenko.
Cover for Novy Lef,
no. 3, 1927.
Designer: Rodchenko.



Bröderna Stenberg:
Affisch till "Mannen med
filmkameran", 1929.

Stenberg Brothers:
Poster for "Man with a
Movie Camera", 1929.



Rodchenko: Affisch till Vertovs
"Kameraögat"-filmer. C:a 1924.

Rodchenko: Poster for Vertov's
"Kino-Eye" films, c. 1924.

Principerna för "Kameraögat"

"Kameraögat" är en seger över tiden. Det är en blick som belyser fenomen, skilda från varandra i tiden. "Kameraögat" koncentrerar och löser upp tiden. Det ger en möjlighet att observera livsprocesserna i helt godtycklig tidsföljd, i frivilligt vald rytm och med sådan hastighet att det mänskliga ögat förmår följa dem.

"Kameraögat" använder alla de nya teknikerna för ultra-rapid-återgivning av rörelsen, mikro-filmning, baklänges-filmning, multipel-exponering etc. Det betraktar inte detta som filmtricks eller specialeffekter utan som en normal teknik som bör användas i största möjliga utsträckning.

"Kameraögat" kan utnyttja montagets alla resurser. Det kan samtidigt beskriva fenomen från vitt skilda trakter på jordklotet, i kronologisk eller slumpmässig ordning, efter behag. Om det behövs, kan det kränka alla regler och lagar som gäller för uppbyggandet av "filmobjektet".

"Kameraögat" placerar sig mitt i livets skenbara kaos och försöker i livet självt finna svaret på de frågor det ställer: att bland en mängd möjligheter hitta det riktiga och nödvändiga faktum som fordras för att lösa det i förväg ställda problemet.

Principles of "Kino-Eye"

"Kino-Eye" is a victory over time. It is a flash of light, illuminating phenomena separated from each other by time. "Kino-Eye" compresses time and distorts it. "Kino-Eye" makes it possible to observe the processes of life in any quite arbitrary order, according to any rhythm chosen at random, and at a speed which will enable the human eye to follow these processes with ease.

"Kino-Eye" makes use of all the new techniques for high-speed representation of movement, micro-cinematography, reversed movement, multiple exposures etc. "Kino-Eye" does not regard these as mere tricks or special effects but as a normal technique which should be used as widely as possible.

"Kino-Eye" employs all the resources of montage describing simultaneously phenomena from opposite poles of the universe, in an order which may be chronological or not at will, violating, if necessary, the conventions and precedents for the construction of a "kino-object".

"Kino-Eye" flinging itself into the heart of the apparent disorder of life, strives to find in life itself the answers to the questions it asks: to find amongst a mass of possibilities the correct, the necessary fact to solve the theme.



Omslag till Nya Lef, nr 11, 1928. Föreställer Mikhail Kaufman, kameraman för "Mannen med filmkameran".



НОВЫЙ

Лев

11
1928



Cover for Novy Lef, no. 11, 1928. Shows Mikhail Kaufman, cameraman for "Man with a Movie Camera".

"Kameraögat" är:
montage, när jag förelägger mig själv ett tema — (ett av tusen möjliga);

montage, när jag strängt och följdriktigt utvecklar detta tema (gör det enda lämpliga valet bland tusentals observationer);

montage, när jag bestämmer i vilken ordning det filmade materialet skall presenteras (bland tusentals möjliga kombinationer väljer det som verkar lämpligast, som antingen stämmer med filmmaterialets natur eller med det ålagda temats krav).

Den skola som kallas "Kameraögat" fordrar att filmens uppbyggnad skall grundas på rörelse-"intervaller" mellan olika plan, på en riktig inbördes proportion mellan dessa intervaller och på en uttrycksfull övergång från ett synintryck till det följande.

... Att i detta kaos av ömsesidiga reaktioner, den attraktiva eller repulsiva kraft som utgår från bilderna, hitta den för ögat mest gynnsamma vägen; att skära ned dessa otaliga rörelseintervaller mellan en bild och nästa till en enkel bildekvation, en visuell formel som på bästa sätt uttrycker filmens huvudtema: sådana är de viktiga och svåra uppgifter som åligger bildkompositören. (Dziga Vertov: Conférences sur le Ciné-Ceil. 1929. Ur A. Abramov: Dziga Vertov. Paris 1965.)

"Kino-Eye" is:
montage — when I set myself a theme (one chosen from thousands);

montage, when I take care to guard against irrelevancies in developing the theme. (To make the only appropriate choice from thousands of observations);

montage, when I decide upon the order in which the filmed material will be presented (to choose from amongst thousands of possible combinations, the one that seems most appropriate, bearing in mind the nature of the filmed material itself or the demands of the chosen theme).

The "Kino-Eye" school demands that the construction of the film should be based on the "intervals" of movement between different planes, on the correct relationship of these intervals to each other and on the movement from one visual impression to another. ... To find the best route for the eye of the spectator to penetrate the chaos of the mutual reactions, attractions, repulsions of images on each other: to reduce these innumerable "intervals" (intervals of movement between one image and another) to one simple equation, to one spectacular formula which presents, in the best possible way, the essential theme of the film: These are tasks which the director must fulfil.

(Dziga Vertov: Conférences sur le Ciné-Ceil, 1929, from N. P. Abramov: Dziga Vertov, Paris, 1965.)



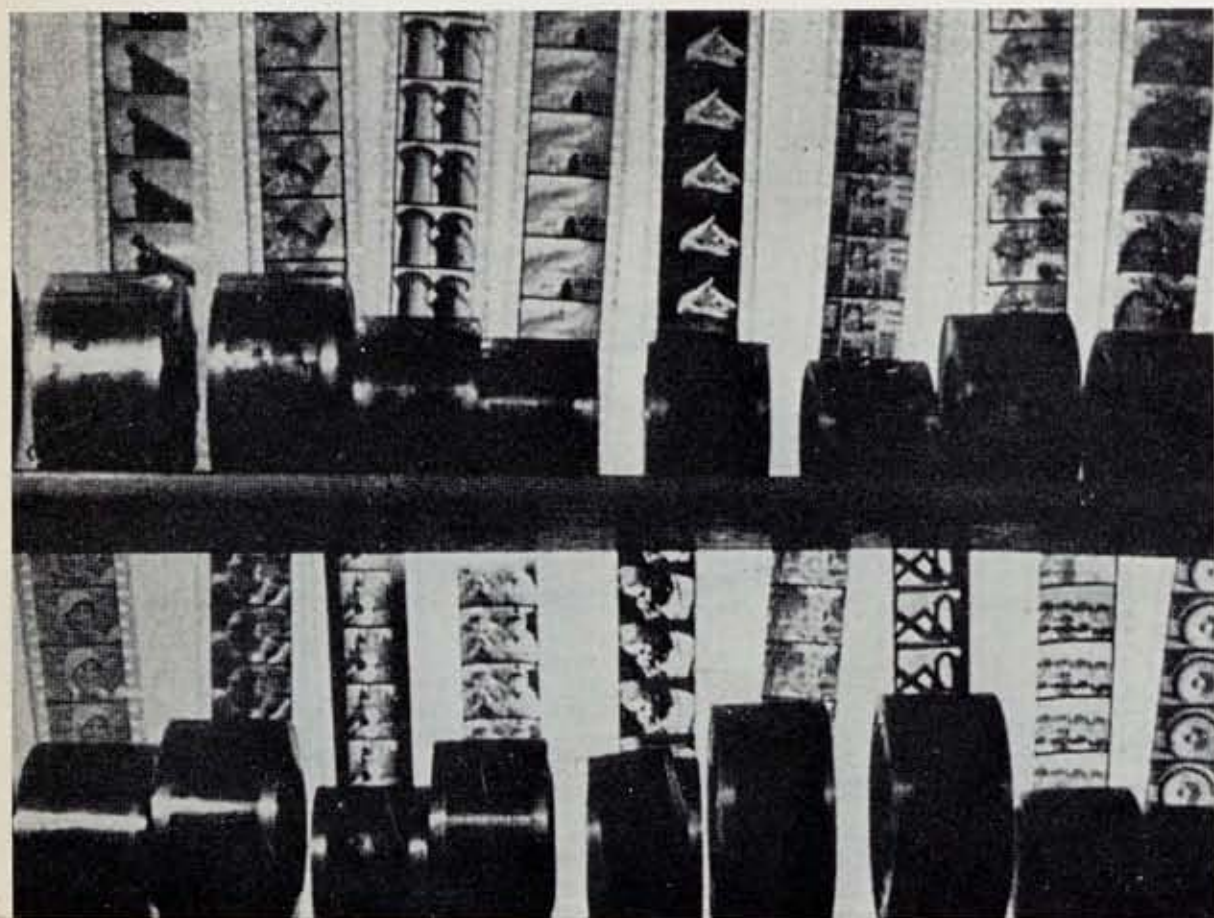
Stillbild från "Mannen med filmkameran", 1929.

Still from "Man with a Movie Camera", 1929.



Stillbild från "Mannen med filmkameran", 1929.

Still from "Man with a Movie Camera", 1929.



Mannen med filmkameran

Vad jag minns av "Mannen med filmkameran" är inte särskilt tillförlitligt eftersom jag inte har sett om den sedan den gången i New York 1930, då den råkade bli den första sovjetryska film jag såg. Det var en sådan övervåldigande upplevelse, att det fordrades ytterligare ett par tre andra ryska filmer med "normal" intrig för att övertyga mig om att alla ryska filmer inte hade komponerats med så invecklade pyrotekniska filmmetoder. Man må förlåta mig att jag inte kunde formulera någon särskilt klar kritik, när jag raglade ut från Eighth Street Playhouse — jag var till och med alltför övervåldigad för att orka se den en gång till. Syftet med filmen var tydligen att demonstrera filmkamerans förmåga att återge — i hela dess vidd och med all dess precision. Men Vertov och hans kameraman och kollega, Mikhail Kaufman, nöjde sig inte med en enkel vokabulär av det slag som den traditionella filmen presterade; kameramannen blev en heroisk deltagare i de aktuella händelserna i Sovjet. Han och hans metoder behandlades av Vertov i en flytande montagestil, som bildade stora sekvensmönster: själva strukturen liknar "Kameraögat" med en mängd "tema" som avlöser varandra — publiken, arbetsdagen, giftermål-barnafödande-död, vila — alla med ett virvlande, galopperande klimax. Men det ligger en värld mellan det sätt, på vilket de båda filmerna utfördes, trots att mindre än fem år skiljer dem åt. I "Kameraögat" är kamerans iakttagelse snabb, överraskande men aldrig excentrisk. Föremål och händelser "togs", men inte så mycket för själva "tagandets" skull som för att man skulle kunna studera dem på nära håll. I "Mannen med filmkameran" finns alla filmtricks som kan utföras av en kameraman, försedd med en Debré eller en handkamera, och av en filmklippare som äger en Vertovs eller en Svilovas djärighet — allt finns representerat i denna bräddfyllda film som utanför Sovjet uppmärksammas för vad den verkligen är, en avantgarde-film, trots att den producerats av VUFKU, ett statligt företag. (Jay Leyda: Kino, London, 1960.)

Stillbilder från filmen "Mannen med filmkameran". 1929.
Stills from the movie "Man with a Movie Camera", 1929.

Man with a Movie Camera

My memory of the "The Man with the Movie Camera" is not reliable; I have not seen it since it happened to be, in New York in 1930, the first Soviet film I saw. It was such a dazzling experience that it took two or three other Soviet films with normal 'stories' to convince me that all Soviet films were not compounded of such intricate camera pyrotechnics. But I hope to be forgiven for not bringing away any very clear critical idea as I reeled out of the Eighth Street Playhouse — I was even too stunned to sit through it again. The apparent purpose of the film was to show the breadth and precision of the camera's recording ability. But Vertov and his cameraman-brother, Mikhail Kaufman, were not content to show any simple vocabulary of film-practice; the cameraman is made an heroic participant in the currents of Soviet life. He and his methods are treated by Vertov in his most fluid montage style, establishing large patterns of sequences: the structure resembles that of "Kino-Eye", with a succession of 'themes' — the audience, the working day, marriage-birth-death, recreation — each with a whirling, galloping climax, but the execution of the two films, separated by less than five years, are worlds apart. The camera observation in "Kino-Eye" was alert, surprising, but never eccentric. Things and actions were 'caught', but less for the catching's sake than for the close observation of the things themselves. In "The Man with the Movie Camera" all the stunts that can be performed by a cameraman armed with Debré or hand-camera, and by a film-cutter armed with the boldness of Vertov and Svilova — all can be found in this full-to-bursting film, recognized abroad for what it really is, an avant-garde film, though produced by VUFKU, a state trust. (Jay Leyda: Kino, London, 1960.)

El Lisitskij: Från suprematism till konstruktivism

Den nya suprematistiska planeten

för sju år sedan höjde suprematismen sin svarta kvadrat men ingen fick syn på den ty på den tiden hade ett teleskop för denna nya planet ännu inte uppfunnits. rörelsens enorma styrka hade emellertid till följd att en rad konstnärer drogs till den och att långt fler påverkades av den. men varken de förra eller senare hade tillräckligt inre substans för att hållas kvar av dess dragningskraft och formulera ett komplett världssystem utifrån denna nya rörelse. de förlorade taget och störtade som meteoriter ut i intet och slocknade i dess kaos. men den andra och mycket bättre fasen följer nu och planeten kommer snart att vara helt upptäckt.

de av oss om har tagit steget utanför bildens gränser må gripa linjal och passare — enligt ekonomins föreskrifter — i händerna. ty målarpenselns nöta spets överensstämmer inte med vår uppfattning om klarhet och om det blir nödvändigt skall vi även ta maskiner i våra händer ty när vi ger uttryck åt vår skapande förmåga är pensel och linjal och passare och maskin bara förlängningar av fingret som pekar ut vägen.

denna väg mot framtiden har ingenting gemensamt varken med matematik eller vetenskapliga studier eller med hänförelse inför solnedgångar och månken — eller med motivets allmänna förfall och dess pesthärjade individualistiska aura — snarare är det en väg som leder från skapande intuition till en ökning av livsmedelsproduktionen och för den behövs varken pensel eller passare eller maskiner.

(El Lisitskij: Suprematismen i världskonstruktionen. 1920.)

El Lissitzky: From Suprematism to Constructivism

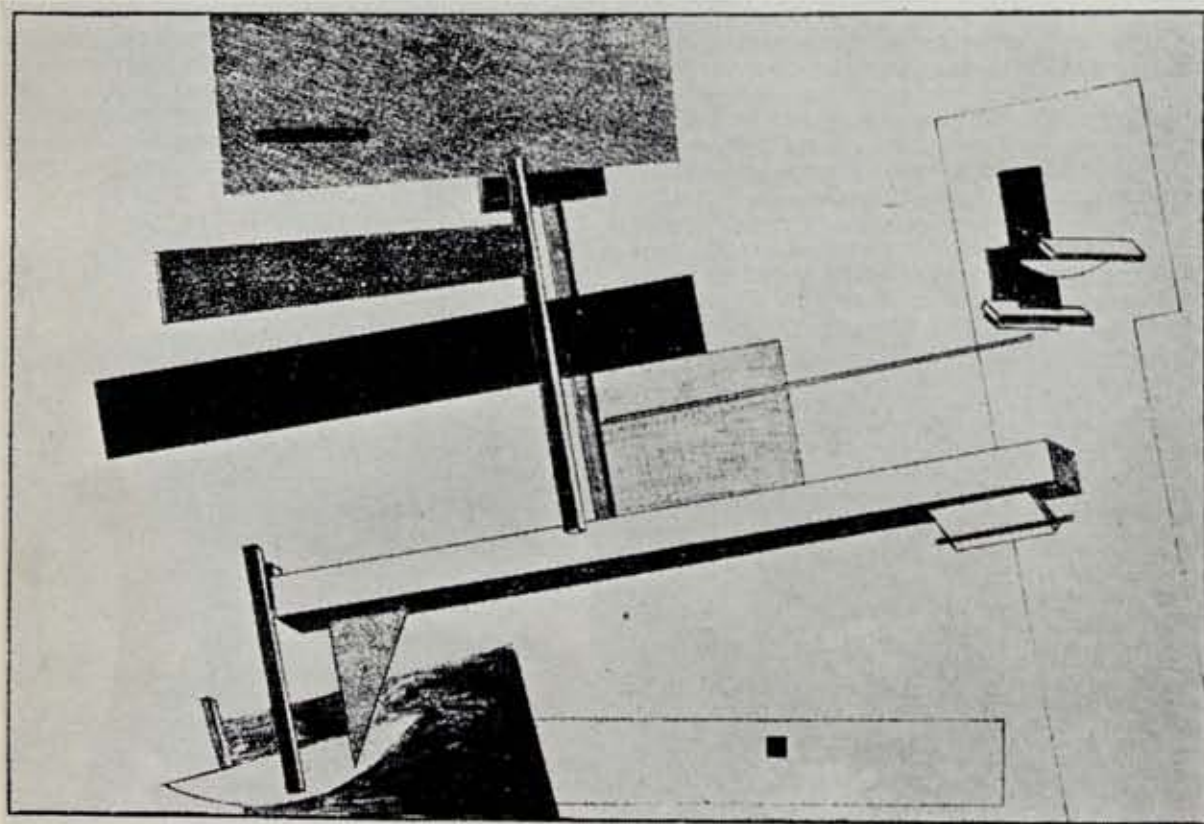
New Suprematist planet

seven years ago suprematism raised aloft its black square but no one sighted it for at that time a telescope for this new planet had not yet been invented. the mighty force of its movement however caused a succession of artists to focus on it and many more were influenced by it. yet neither the former nor the latter possessed sufficient inner substance to be held fast by its attractive power and to formulate a complete world system from the new movement. they loosed their hold and plunged like meteorites into irrelevancy extinguishing themselves in its chaos. but the second much-improved phase is already following and the planet will soon stand fully revealed.

those of us who have stepped out beyond the confines of the picture take ruler and compasses — following the precept of economy — in our hands. for the frayed point of the paintbrush is at variance with our concept of clarity and if necessary we shall take machines in our hands as well because in expressing our creative ability paintbrush and ruler and compasses and machine are only extensions of the finger which points the way.

this path into the future has nothing in common either with mathematics and scientific studies or with raptures over sunset and moonlight — or indeed with the decline of the subject with its plague-ridden aura of individualism — rather is it the path leading from creative intuition to the increased growth of foodstuffs for which neither paintbrush nor ruler neither compasses nor machine were required.

(El Lissitzky: Suprematism in World construction, 1920.)



El Lisitskij: Proun 1 A, Bro I. 1919.
Coll. Estorick, London.

El Lissitzky: Proun 1A, Bridge I, 1919.
Coll. Estorick, London.

El Lisitskij

"Varje verk jag utförde var en inbjudan... en uppmaning till våra känslor att följa den allmänna linjen i skapandet av ett klasslöst samhälle."

(El Lisitskij)

El Lisitskij kan ses som en sammanfattning av utvecklingen inom konstruktivismen och speglar också epokens sociala struktur. Från propaganda övergår han till ett vilt lovsjundande av den nya regimen ("Socialismen är lika med Sovjeterna plus elektrifieringen," sade Lenin). Under det sena tjugotalet gjorde han nyktrare verk men de var fortfarande mycket dynamiska. De arbeten han utförde efter 1933 och som inte finns med här speglar i sin brist på fantasi en verklighet som kunde kväva den mest visionära människa.

El Lissitzky

"Every piece of work I did was an invitation... to urge our feelings to follow the general line of forming a classless society."

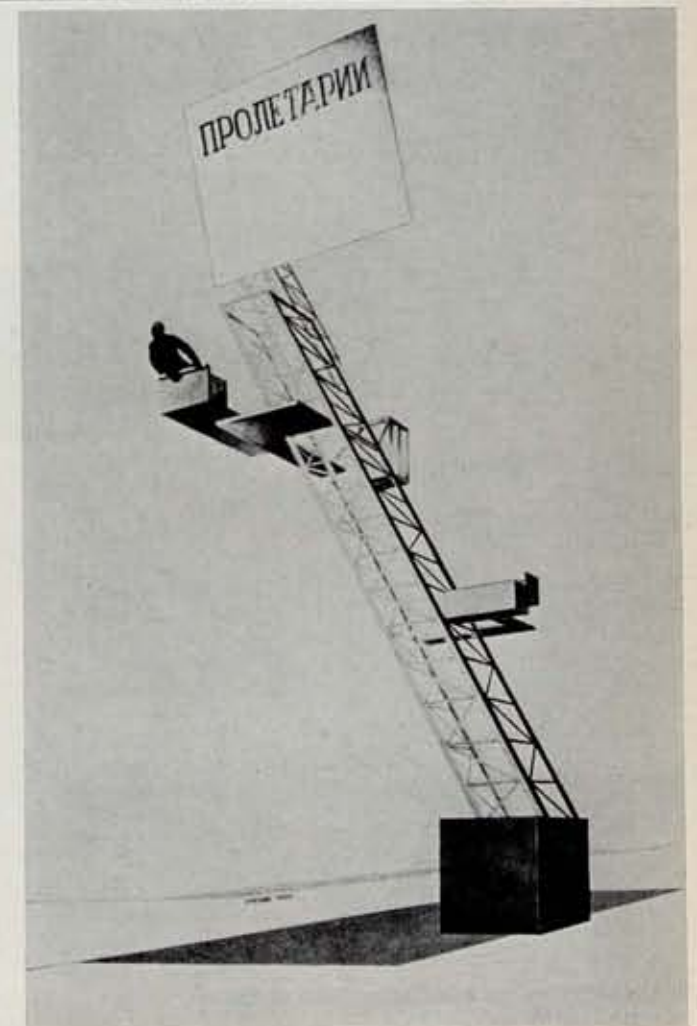
(El Lissitzky)

In El Lissitzky we can see a summary of Constructivism's development, mirroring the social structure of the time. He moves from propaganda to a wildly Utopian celebration of the new regime ('Socialism equals Soviets plus electrification,' said Lenin). Then come the more sober works of the late twenties, still however very dynamic. His work after 1933, not shown here, reflects in its lack of imagination a reality that could stifle the most visionary man.



El Lisitskij: Agitationsplank utanför fabrik i Vitebsk, 1919.

El Lissitzky: Agit Board outside a factory at Vitebsk, 1919.



El Lisitskijs verkstad, Unovis: Talartribun, 1924.

El Lissitzky Studio: Unovis: Speaker's Tribune, 1924.

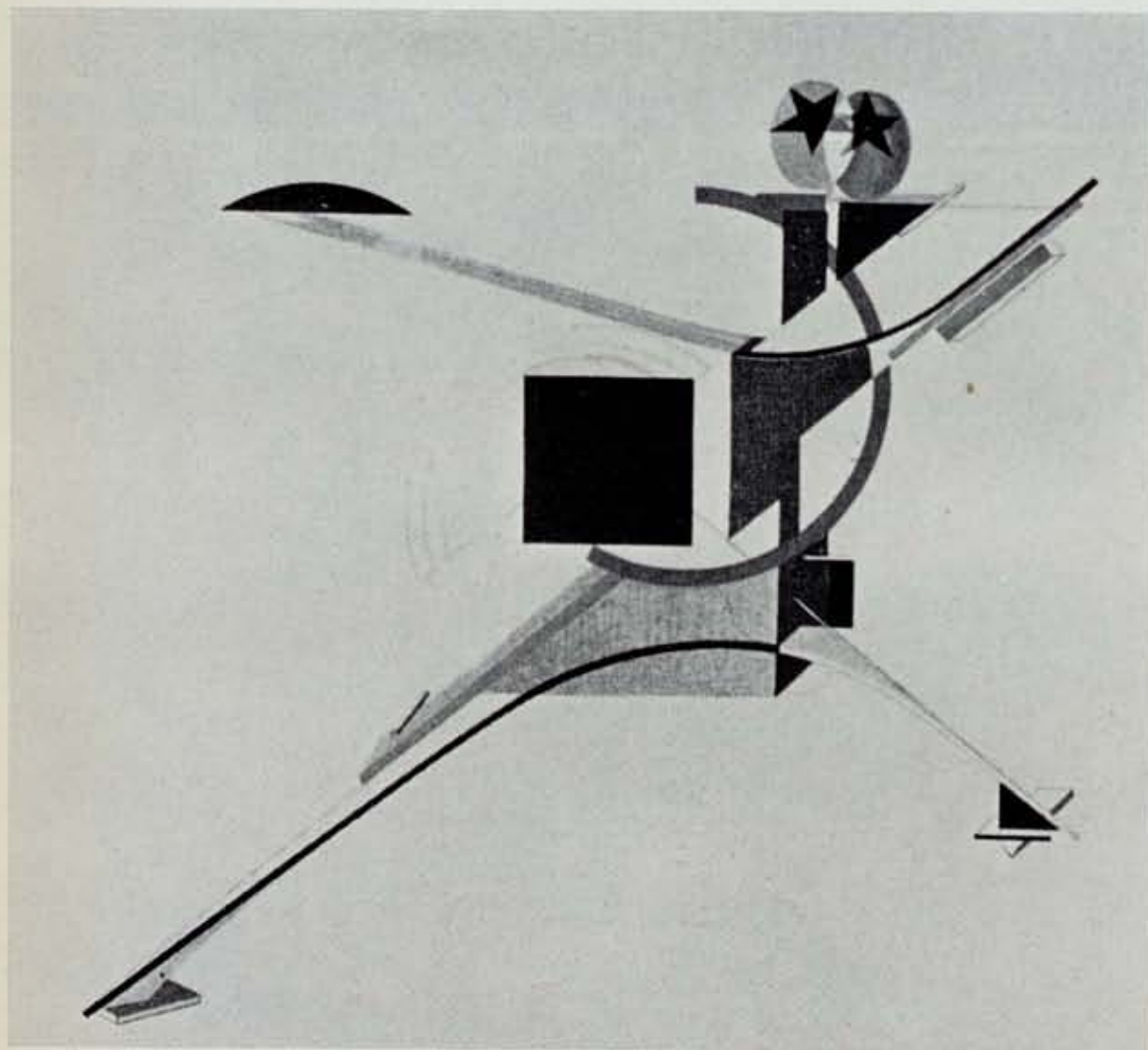
Det revolutionära "Objekt"

"Objekt" skall gå i bränslen för konstruktiv konst, vars uppgift, när allt kommer omkring, inte är att försköna livet utan att organisera det.

Vi har kallat vår tidskrift "Objekt", därför att för oss är konst ingenting annat än skapandet av nya "objekt". Därför kommer vi att eftersträva realism, vikt, volym, jord. Men man skall fördenkskull inte tro, att vi med objekt menar nyttiga föremål.

Naturligtvis anser vi att föremål som framställts fabrikena — flygplan, kanske, eller bilar — också är produkter av sann konst; men vi vill inte se den konstnärliga skaparförmågan begränsad till enbart nyttiga ting. Varje verk, som har en medvetet uppbyggd form — antingen det är ett hus, en dikt, en målning är ett praktiskt "objekt", som inte har till uppgift att fjärma människor från livet, utan tvärtom, är ägnat att inspirera dem att delta i dess organiserande. Vi har sålunda ingenting gemensamt med de poeter som i sina dikter tillkännager att de inte skall skriva fler dikter eller målare som använda sina tavlor som medel att annonsera sitt avståndstagande från måleriet. En grundläggande nyttighetsprincip ligger fjärran från våra idéer. "Objekt" betraktar poesi, skulptur, drama, som väsentliga "objekt".

(El Lisitskij: Blockaden mot Ryssland lider mot sitt slut. Vet. nr. 1, 1922.)



El Lisitskij: Den nya människan. Skiss ur operan "Seger över solen". 1923.

The revolutionary "Object"

"Object" will champion constructive art, whose mission is not, after all, to embellish life but to organize it.

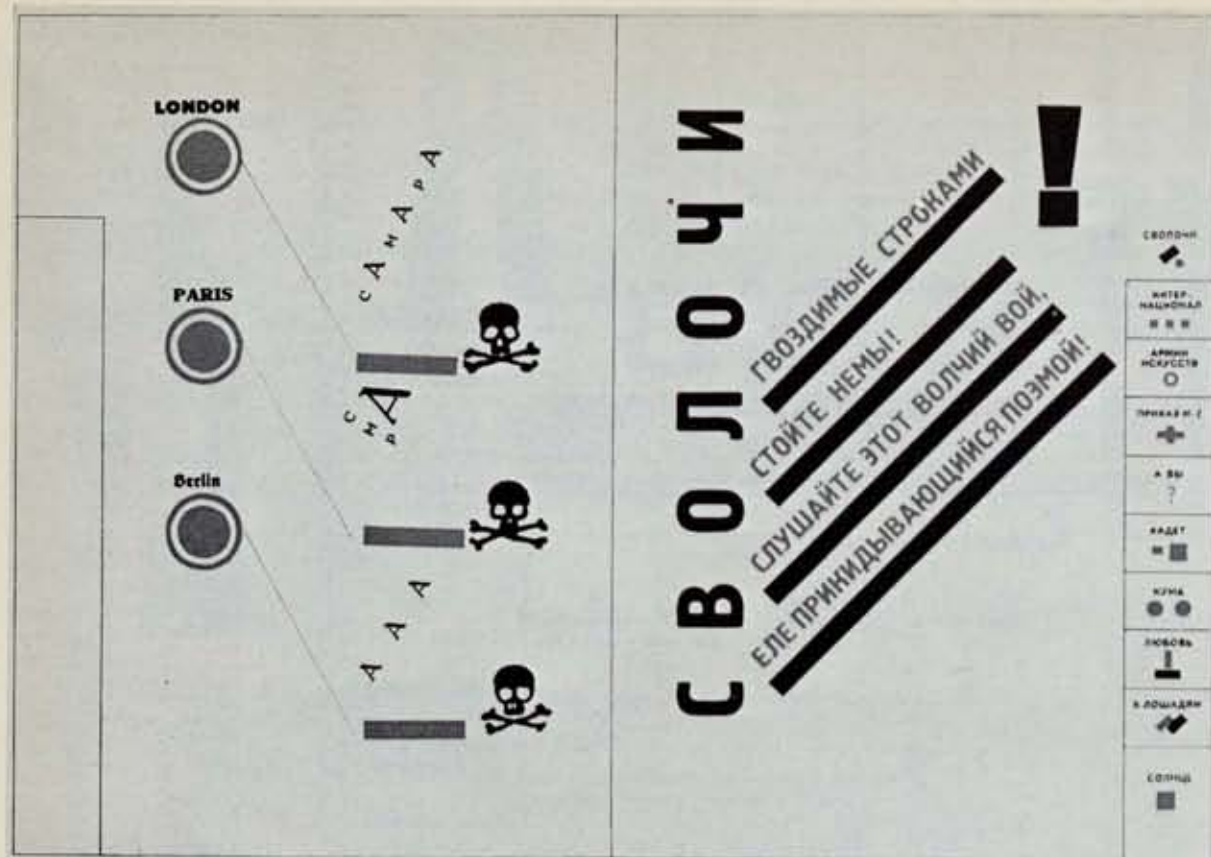
We have named our periodical "Object", because to us art means nothing other than the creation of new 'objects'. Therefore we are dedicated to pressing for realism, for weight, for volume, for earth. However, one should not think for that reason that by objects we mean explicitly useful objects.

Naturally it is our opinion that useful objects produced in the factories — aeroplanes, perhaps, or automobiles — are also the products of true art; but we do not wish to see artistic creation restricted to these useful objects alone. Every organized piece of work — whether it be a house, a poem, a painting — is a practical 'object', not intended to estrange people from life, but on the contrary to call upon them to take part in its organization. Thus we have nothing in common with those poets who announce in verse that they will not write any more verse, or painters who use the picture as a means of publicizing their renunciation of painting. Basic utilitarianism is far from our thoughts. 'Object' regards poetry, plastic form, drama, as essential 'objects'. (El Lissitzky: The blockade of Russia moves towards its end. *Veshch.* No. 1, 1922.)



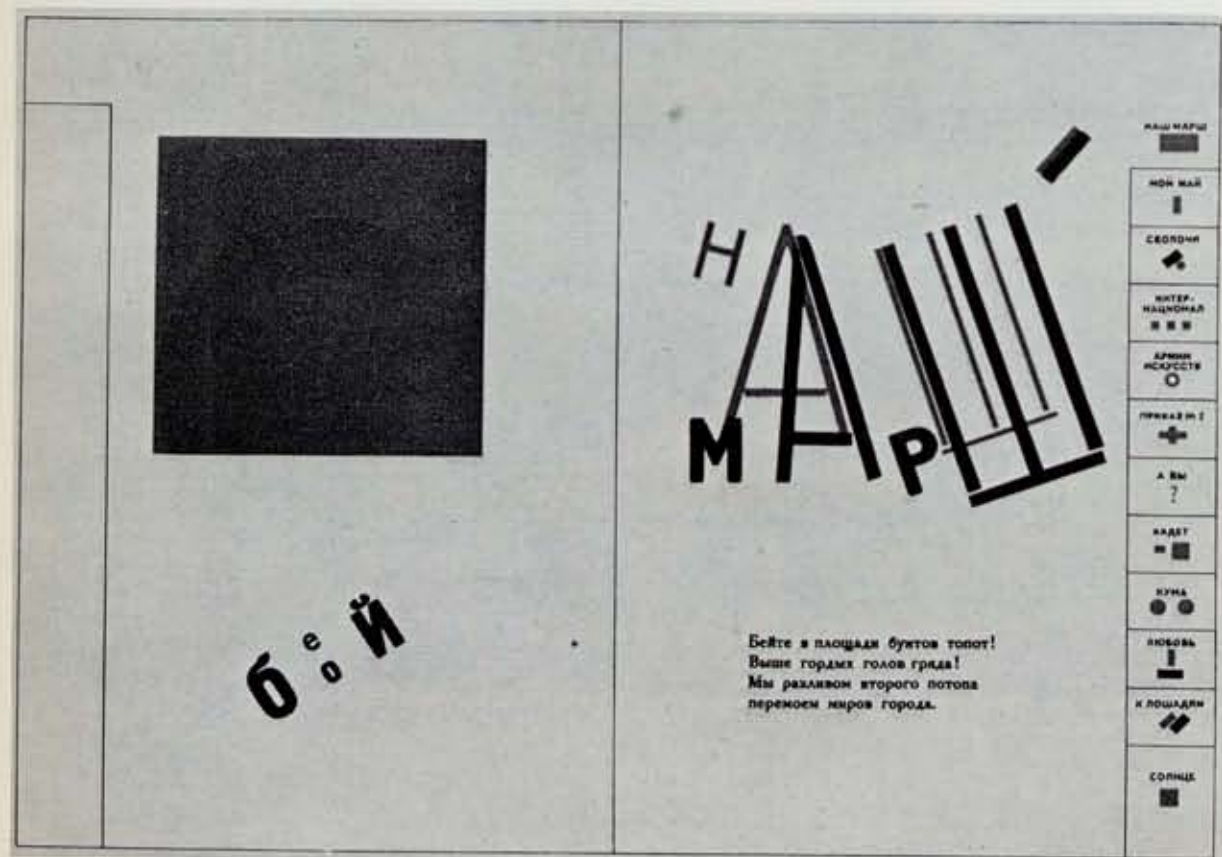
El Lisitskij: Titelsida till "Asnova". 1926.

El Lissitzky: Title page for "Asnova", 1926.



El Lisitskij: Fyra sidor ur Majakovskijs
"Att läsa högt". 1923.

El Lissitzky: Four pages from Mayakovsky's
"For reading out loud", 1923.



Elektro-biblioteket

Under revolutionsperioden ackumulerades en latent energi hos den unga konstnärsgenerationen som egentligen bara väntade på det stora uppdraget från folket för att frigöras och utvecklas. Det är de stora massorna, de halvlitterata massorna, som har blivit publiken. Revolutionen i vårt land genomförde en enorm uppfostrande och propagandaspridande uppgift. Den traditionella boken revs sönder i separata blad, förstörades hundrafalt, färgsattes för att vinna i intensitet och fördes ut på gatorna i form av affischer. I motsats till den amerikanska affischen, som skapas för människor som kastar ett flyktigt öga på den medan de susar förbi i sin bil, var våra affischer avsedda för människor som skulle stå helt nära inpå dem och läsa dem och fatta vad som stod på dem. Om ett antal affischer skulle reproduceras i dag, i ett behändigt bokformat, arrangeras enligt sina olika tema och bindas in skulle resultatet bli en ytterst original bok.

Filmen och den illustrerade veckotidskriften har segtrat. Vi gläds åt de nya media som teknologin har ställt till vårt förfogande. Tack vare att vi har en direktkontakt med världsomspännande händelser, att vi kan följa den sociala utvecklingens framsteg, att våra synnervver hela tiden skärps, att vi behärskar de plastiska materialen, konstruktionen av ytan och rummet, med den styrka som håller vår uppfinningsförmåga på kokpunkten — med alla dessa tillgångar vet vi att vi till slut skall lyckas göra boken ännu effektivare som konstverk.

(El Lisitskij: "Vår bok". Ur Gutenberg Jahrbuch 1926/27)

The electro library

During the period of the Revolution a latent energy accumulated in our young generation of artists, which merely awaited the great mandate from the people for it to be released and deployed. It is the great masses, the semi-literate masses, who have become the audience. The Revolution in our country accomplished an enormous educational and propagandistic task. The traditional book was torn into separate pages, enlarged a hundred-fold, coloured for greater intensity, and brought into the street as a poster. By contrast with the American poster, created for people who will catch a momentary glimpse whilst speeding past in their automobile, ours was meant for people who would stand quite close and read it over and make sense out of it. If today a number of posters were to be reproduced in the size of a manageable book, then arranged according to theme and bound, the result could be the most original book.

The cinema and the illustrated weekly magazine have triumphed. We rejoice at the new media which technology has placed at our disposal. We know that being in close contact with worldwide events and keeping pace with the progress of social development, that with the perpetual sharpening of our optic nerve, with the mastery of plastic material, with construction of the plane and its space, with the force which keeps inventiveness at boiling-point, with all these new assets, we know that finally we shall give a new effectiveness to the book as a work of art.

(El Lissitzky: 'Our book', Gutenberg Jahrbuch, 1926/7)



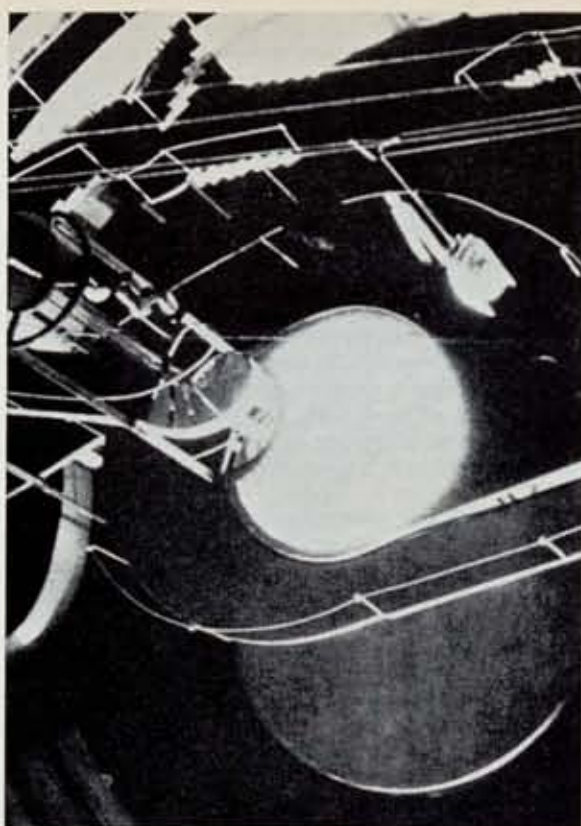
El Lisitskij:
Tre sidor ur en barnbok:
"Addition; Subtraction;
Multiplication; Division".
1928.

El Lissitzky: Three pages
from a children's book
"Addition; Subtraction;
Multiplication; Division",
1928.



El Lisitskij: Entré till Sovjetpaviljongen. Internationella hygienutställningen. Dresden 1930.

El Lissitzky: Entrance to Soviet Pavillion, International Hygiene Exhibition, Dresden, 1930.



El Lissitzky: Modell till Meyerholds teater. 1929.

El Lissitzky: Model for Meyerhold's Theatre, 1929.

Maskininspirerad arkitektur

För att samla de nya krafterna bildades De Nya Arkitekternas Förening (Asnova) i Moskva sommaren 1923. Den första paragrafen i dess stadgar löd:

"Asnova förenar arkitekter-rationalister och de arbetare som samarbetar med dem inom arkitekturen och det experimentella byggandets olika fält, i syfte att höja arkitekturen som konstform till samma nivå, där dagens teknologi och vetenskap befinner sig."

Grundarna är cheferna vid den nya arkitekturfakulteten och några få betydande ingenjörer. Kontakt har också tagits med några moderna utländska arkitekter. Ett antal projekt håller på att fullbordas, som hänförs till de speciella förhållanden som råder i Ryssland; de är avsedda för en propagandautställning i de olika provinserna. Avsikten är också att visa dem utomlands.

Konsthantverket, som det nya ryska måleriet förde upp till en så hög nivå, är nu en arkitekturens angelägenhet. Men att upptäcka denna moderna anda bara i det som "saknar ornament och profiler" vore alltför ynkligt. Och att gjuta allt i betong är farligt. Det var på så sätt Rodin förde skulpturen på villovägar, ty vad som helst kan gutas i brons. Vi tänker inte i något slags spel-termer med byggblock utan vi sysslar med att bygga idéer och rumsuppfattning. De krafter som frigjordes i den franska revolutionen — under Napoleons era, för knappt hundra år sedan — sökte man också utkristallisera i arkitekturen. De flesta av den tidens uppslag stannade — som nu i Ryssland — på papperet och därför känner vi till dem

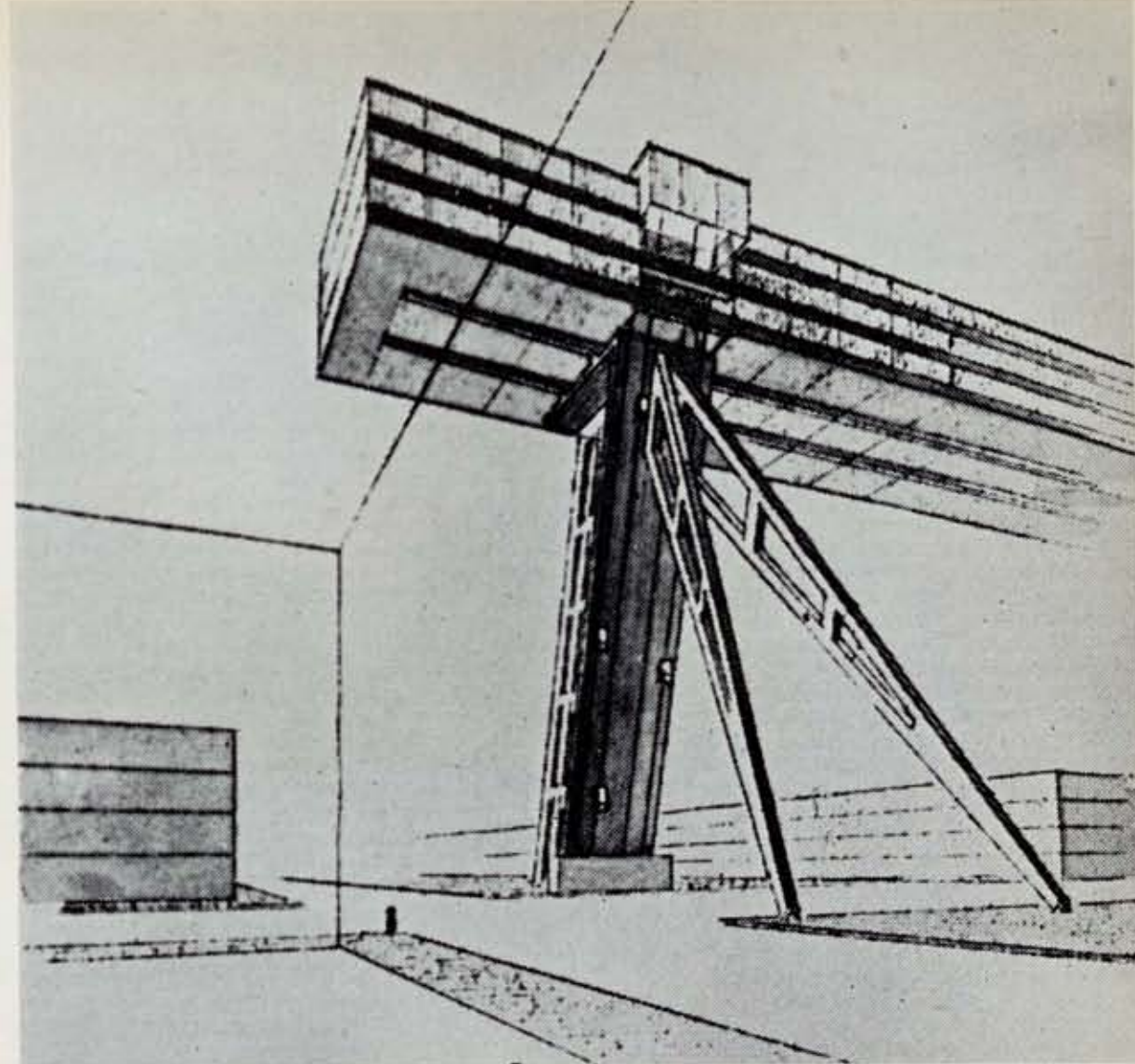
Mechanomane architecture

In order to concentrate the new forces, an Association of New Architects (Asnova) was formed in Moscow in the summer of 1923. The first paragraph of their articles reads:

"Asnova unites architects-rationalists and the workers affiliated to them in all fields of architecture and experimental building, to raise architecture as an art to a level corresponding to the present-day position of technology and science."

The founders are the directors of the new faculty of architecture and a few noteworthy engineers. Contact has also been established with some modern architects abroad. A series of designs are being completed which relate to the specific circumstances in Russia; these are destined for a propaganda exhibition in the provinces. It is also the intention to exhibit them abroad.

Craftsmanship, that which the new culture of painting in Russia brought to such a high level, is now one of the objects of architecture. To see the modern spirit only in that which is 'without ornament and profile' would be too miserable. And to cast everything in concrete is dangerous. It was thus that Rodin led sculpture astray, because *anything* can be cast in bronze. We are not thinking in terms of a game with building-blocks, but in terms of building ideas and space concepts. The energies released after the French Revolution — in the Napoleonic era, barely a hundred years ago — also tried to crystallize in architecture. Most ideas then, as in Russia now, re-



El Lisitskij och Mart Stam: Skiss till Molnhängare. 1924.

El Lissitzky and Mart Stam: Cloud Hanger project, 1924.

mained on paper, which is why they are known as 'problems'. Take the memorial to Newton: it is also without ornament and profile, just a colossal hemisphere: or the works of Ledoux. But up in the North these 'problems' become realities: The Admiralty (Zakharov), the Stock Exchange (Thomon) in Petersburg. Today the Wise Men of art call this work megalomania. They are right. Everything which exists above the average is a mania. I hear that the verdict passed on Russian work is: mechanomania. But — have patience. We are just in the middle of the work and are happy to be accomplishing it specifically for the present time.

(El Lisitskij: Arkitektur i USSR. Ur Das Kunstblatt. 1925.)

(El Lissitzky: Architecture in the USSR, from Das Kunstblatt, 1925.)

Letatlin

Luftcykeln: teknologins motstycke

(Ur en intervju med Tatlin av K. Zelinskij.)

— Tala om för mig vad det här är: ett konstverk eller en teknisk produkt?

— I vilken mening?

— Jo, jag skulle gärna vilja veta, hur jag skall uppfatta er fågel eller luftcykel: som en demonstration av vackra former eller om man verkligen kan flyga med den som med ett glidflygplan. Från en backe till exempel, eller från ett högt torn eller upp mot vinden?

— Jag vill inte, att man ska uppfatta denna sak enbart utilitistiskt. Jag har utfört den som konstnär. Se på de böjda vingarna: Vi anser dem estetiskt fulländade. Ger "Letatlin" kanske inte intryck av estetisk fulländning? Som en svävande mås? Eller hur? Men måsen kan hålla sig svävande efter en ångbåt i dagar, buren av luftströmarna. Jag räknar med att min apparat kan hålla en människa i luften. Jag har tagit hänsyn till den matematiska sidan, materialets motstånd, vingarnas yta. Men vi måste lära oss att flyga med den i luften, liksom vi lär oss att simma i vattnet, cykla o. s. v.

— Enligt vilken princip flyger apparaten?

— Som ett glidflygplan. Men min vinge kan åstadkomma tre slags rörelser, liksom en fågel, förutom stjärtens. Dessutom kan vingarna göra små slag. Man kan "vaga" sig själv i luften. Människan ligger i mitten på magen, händer och fötter sticker man in i remmarna och går upp mot vinden...

— Hur kom ni på den här idén?

— Den är tusen år gammal, från Ikaros' tid. Jag utgick från en organisk form. Jag iakttog unga tranor, hur de lär sig flyga. Jag köpte några tranor och gick i lära hos dem. Tranungarna är lika hjälplösa inför vinden som vi människor. Jag vill för övrigt återge människan känslan av att flyga. Den har aeroplanets maskinflygning berövat oss. Vi känner inte vår kropps rörelse i luften.

— Vilken praktisk betydelse har er apparat?

— Samma som ett glidflygplan. Har proletariatet ingen användning för glidflygplan? Det är ännu för tidigt att tala om den kommande luftcyklismen, när själva apparaten ännu inte har utprovats. Nu till våren ger vi oss ut i tält och så sätter vi igång och provar i backarna. Men dessutom vill jag gärna understrika sakens estetiska sida. Nu går konsten ut i tekniken.

(Ur Vladimir Tatlin. Utställningskatalog. Moderna Museet. Stockholm 1968)

Letatlin

The air-bicycle: counterpart to technology

(From an interview with Tatlin by K. Zelinsky.)

— Tell me what this is: a work of art or a technological product?

— In what sense?

— I would very much like to know how I should understand your bird or air bicycle: as a demonstration of attractive forms or whether one really can fly with it, as with a glider. From a hill, for instance, or from a high tower, or up against the wind?

— I don't want people to take this thing purely as something utilitarian. I have made it as an artist. Look at the bent wings. We believe them to be aesthetically perfect. Or don't you think "Letatlin" gives an impression of aesthetic perfection? Like a hovering sea-gull? Don't you think? But the sea-gull can keep hovering behind a steamer for days, borne by the air currents. I count on my apparatus being able to keep a person in the air. I have taken into account the mathematical side, the resistance of the material, the surface of the wings. We have to learn to fly with it in the air, just as we learn to swim in the water, ride a bicycle and so on.

— By what principle does the apparatus fly?

— Like a glider. But my wing can produce three sorts of movement, like a bird, apart from the tail. Also, the wings can produce small beats. You can "rock" yourself in the air. The man lies in the middle on his stomach, you put your hands and feet in the straps and go up against the wind...

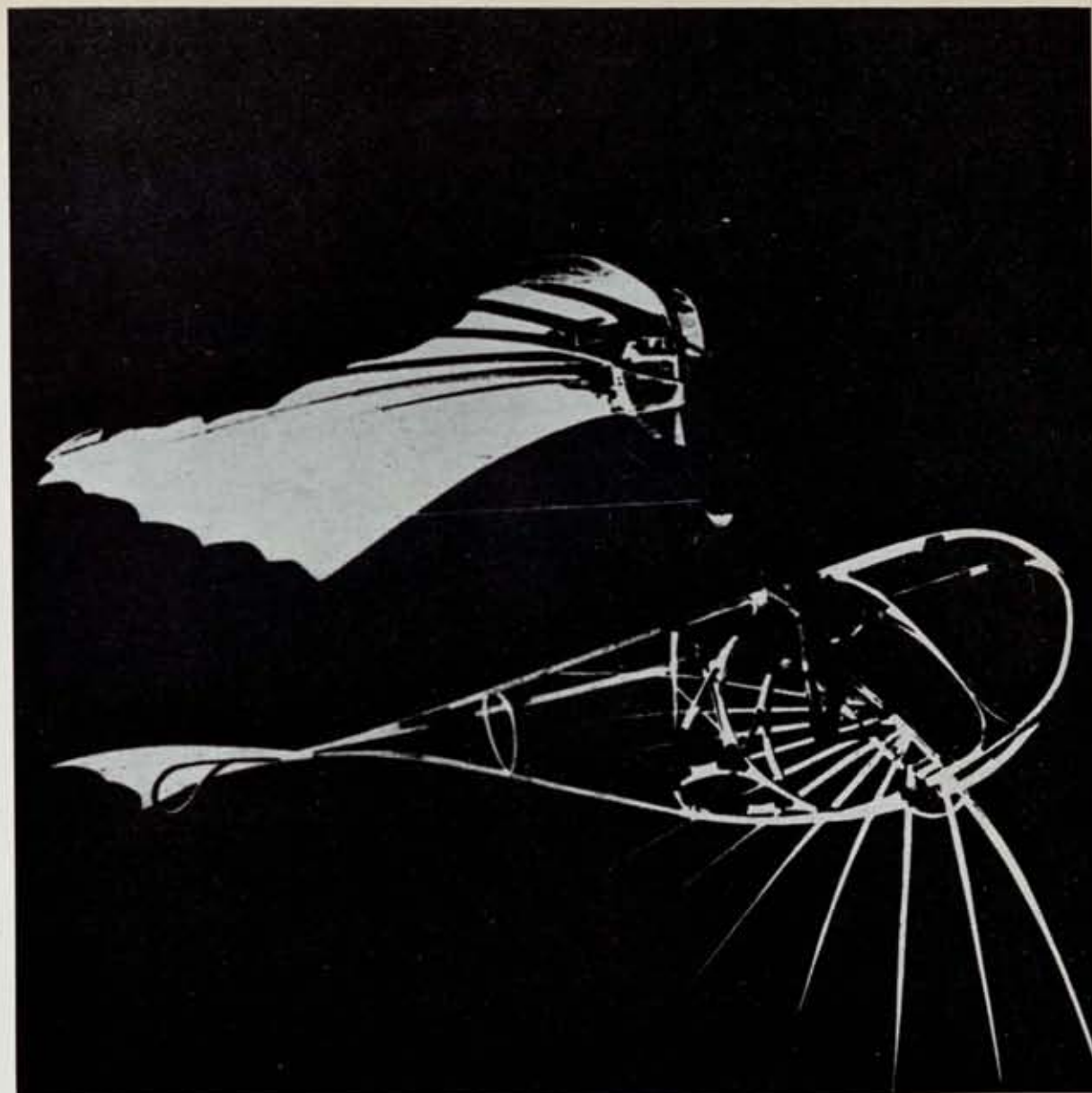
— How did you come upon this idea?

— It's a thousand years old, from the time of Icarus. I started from an organic form. I observed young cranes, how they learn to fly. I bought some cranes, and went to school with them. Young cranes are just as helpless against the wind as we human beings. I want, also, to give back to man the feeling of flight. This we have been robbed of by the mechanical flight of the aeroplane. We cannot feel the movement of our body in the air.

— What practical importance does your apparatus have?

— The same as a glider. Has the proletariat no use for a glider? It is still too early to talk about future air bicycling, when the actual apparatus has still not been tested. Now, in the spring, we are going out with tents and we're going to start trying it out on slopes. But also, I really want to emphasize the aesthetic side of the thing. Now art is going out into technology.

(From Vladimir Tatlin. Exhibition catalogue, Moderna Museet, Stockholm, 1968.)



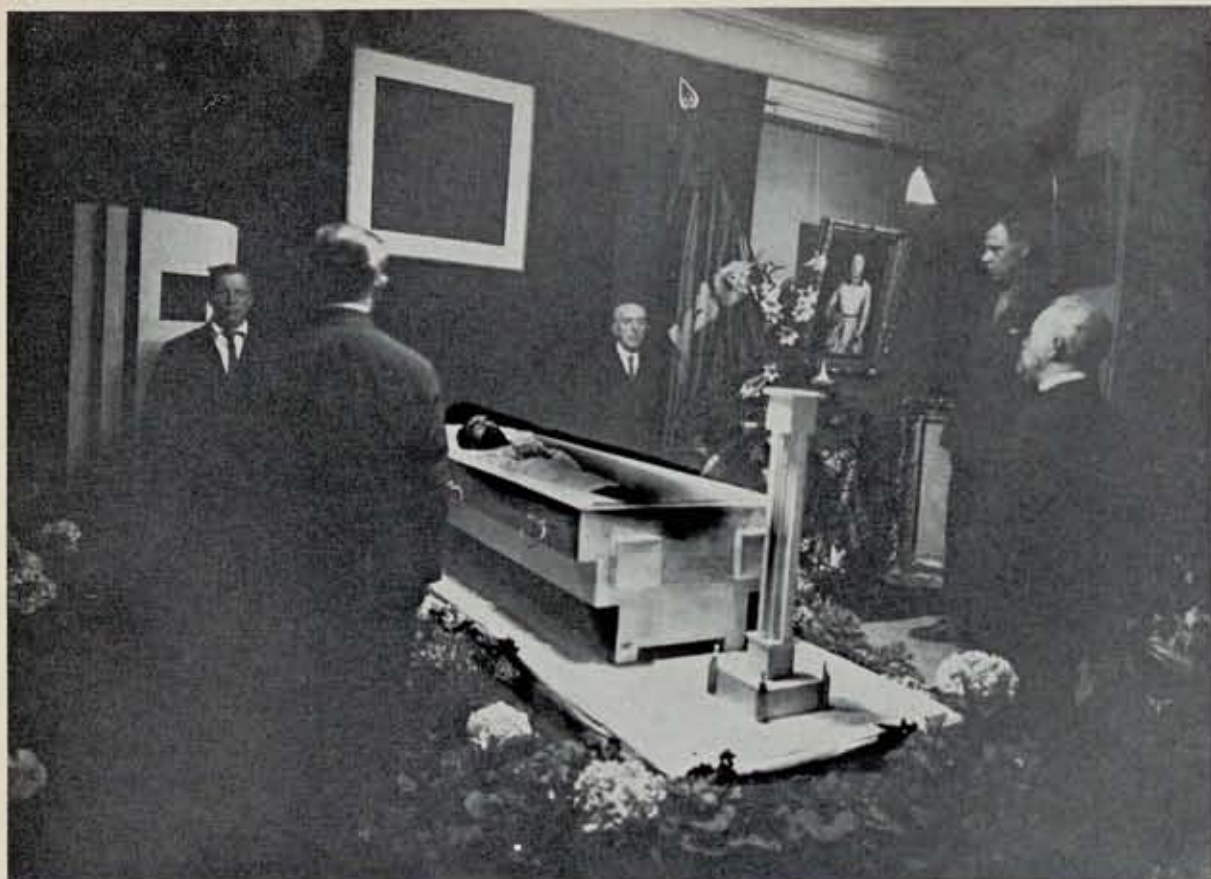
Letatlin, 1931.

Letatlin, 1931.



Letatlin. Rekonstruktion av Roger Fulcher, 1969. (Modell för en femåring.)

Letatlin, reconstruction by Roger Fulcher, 1969. (Model for a five year old child)



Malevich på lit de parade i sitt hem. Leningrad 1935.

Malevich lying in state in his home. Leningrad, 1935.

Suprematismens triumf

Malevich hade i december 1934 givit sin lärjunge och vän Nikolaj Suetin anvisningar om sin begravning. Malevich låg först på lit de parade i hemmet, omgiven av sina arbeten från de sista åren. Därefter fördes kistan till konstnärsorganisationernas hus i hörnet av Ulitsa Gertsena. Suetin hade utfört kistan, som var vit med en kvadrat om en cirkel i svart och grönt. En tredje figur, ett kors, var utelämnat. Över kistan hängdes den svarta kvadraten, dessutom hängde i rummet en tidig målning och några porträtt från de sista åren. Suetin hade gjort en minnespelare, som tycks vara densamma som Malevich hade påbörjat i slutet av 1927. Den kröntes nu med en kub. Suetin hade också gjort en avgjutning av Malevichs ansikte och händer. Skalden Charms hade skrivit en dikt som lästes vid en minnesstund. Suetin, målaren Katurkin, skulptören Ellonen, Kliun och kritikern Isakov (från vänster till höger) bildade hedersvakt. Kistan fördes sedan ledsagad av ett stort följe, på en öppen lastbil med en svart kvadrat fastsatt på kylaren, till stationen och därifrån med tåg till Moskva. Enligt uppgift skall det faktum att stora människomassor samlades till Malevichs liktåg ha kommit myndigheterna att förbjuda alla icke helt konventionella begravningsformer. Det hade varit på tal att Malevich skulle begravas på Novodevitjij-klostrets kyrkogård, där en lång rad stora konstnärer och författare är begravda. Men enligt egen önskan gravsattes han vid byn Borvicha, inte långt från Nemchinovka i det landskap som han så ofta målat. På graven placerades en cementkub, på vilken målades en röd kvadrat.

(Ur Den inre och den yttre rymden. Utställningskatalog. Moderna Museet, Stockholm. 1963.)

Triumph of Suprematism

In December 1934 Malevich had given his pupil and friend Nikolay Suetin instructions about his funeral ceremony. Malevich was first of all laid in state in his home, surrounded by the works of his last years. Later the coffin was taken to the building of the artist's organization at the corner of Ulitsa Gertsena. Suetin had made the coffin, which was white with a square above a circle, respectively black and green. A third figure, a cross, was omitted. On the wall over the coffin hung the black square; also in the room was an early painting and a few portraits from his last years. Suetin had made a memorial pillar which seems to be the same as one Malevich had begun towards the end of 1927. It was now completed by a cube on top. Suetin had also taken a cast of Malevich's face and hands. The poet Charms had written a poem that was read at a memorial meeting. Suetin, the painter Katurkin, the sculptor Ellonen, Kliun and the critic Isakov (from left to right) formed the 'guard of honour'. The coffin accompanied by many attendants was then placed on a open lorry with a black square on the radiator and taken to the station and from there by train to Moscow. Due to the crowds that gathered at Malevich's funeral procession it is said that the authorities prohibited any exceptional funeral procedures. There was some talk of Malevich being buried in the church-yard of the Novodevitchy monastery where many famous artists and authors are buried. But at his own request he was laid to rest in the village of Borvicha, not far from Nemchinovka, a scene he had often painted. On the grave was placed a square of cement on which was painted a red square.

(From The Inner and the Outer Space. Exhibition catalogue, Moderna Museet, Stockholm, 1963.)

Dada

"Ingen kan undfly Dada, bara Dada gör oss i stånd att undfly vårt öde."

(Tzara)

Dada i Berlin var den politiskt mest medvetna Dada-gruppen. Men händelserna i Paris 1921 är utomordentligt intressanta genom sin samlade attack mot det existerande systemet som uttryck för en borgerlig ideologi. Här möter vi för första gången Dadas försök att sätta upp parallella institutioner (fast i mindre skala), t.ex. alternativa kulturguider, en alternativ lagstiftning. Dada kunde inte se något skäl till att deras domstol inte skulle ha samma ställning som vilken annan domstol som helst. Nyligen har liknande "folkdombstolar" upprättats, bl.a. av den amerikanska studentorganisationen S.D.S. som för en tid sedan ställde en offentlig person till svars för samma förseelse — "brott mot den andliga säkerheten".

Dada

"No one can escape from Dada, only Dada can enable you to escape from destiny."

(Tzara)

While Berlin Dada was the most politically conscious Dada group; the events of 1921 in Paris are extremely interesting in their concerted attack on the existing system of bourgeoisie ideology. Here we first see the attempt of Dada to set up parallel institutions (however minor!), e.g. alternative cultural guides, an alternative legislature. Dada could see no reason why their court should not enjoy the same status as any other court. Recently there have been other 'people's' courts, e.g. that of the American student organisation S.D.S. who recently tried another public figure for the same count — "offence against the security of the human spirit".



Affisch till "La grande Saison Dada", 1921.

Poster for "La grande Saison Dada", 1921.

Dadas nya inriktning

De som kommenterat "Saison Dada 1921" har konsekvent — men av skäl som ofta varit tvivelaktiga, och dessutom dåligt underbyggda — velat avfärda aktiviteten som "försurrealistisk"; därmed har de menat att den skulle ha saknat spontaniteten i manifestationerna från 1920.

Men föraktet har knappast varit berättigat. Som helhet innebar "Saison Dada 1921" kanske den intressantaste perioden i Dadas historia: så fort projektet tagit form — närmare bestämt i februari 1921 — gav de olika grupperna, uppkomna antingen ur vänskap eller ur gemensamma intressen, prov på en enastående uppslagsrikedom.

Gruppen kring tidskriften "Littérature", som trots uppriktiga ansträngningar aldrig kunnat förlika sig med den dadaistiska ansvarslösheten, och som i stället — med Aragon i spetsen — menade att tiden var inne för "Dadas diktatur", förberedde sina förslag. De avsåg alla att göra slut på axelryckningarna inför uppsluppenheten och i stället framkalla ett skräckens skeva leende hos publiken.

Ett av Bretons förslag gick ut på att man skulle företa "undersökningar"; men de skulle inte gälla enbart historiska monument. Dada skulle tillvälla sig befogenheten att företa regelrätta husundersökningar alla timmar på dygnet. Alla skulle kunna ställas till svars för sina handlingar och texter — inte minst de som genom sin upphöjelse över vanliga dödlighets villkor trodde sig vara särskilt väl skyddade för sådan obehörig insyn. I samma anda skulle Dada också kunna väcka åtal och avkunna domar (t. ex. rättegången mot Barrès). Det skulle tjäna som förevändning för en ny typ av ståndrätt där inga mål skulle kunna överklagas eller läggas ned.

I enlighet med "Littérature"-gruppens grundsyn skulle Dada inte längre nöja sig med att bara kasta spelet över ända. Det var dags att ersätta den existerande litterära, konstnärliga och moraliska värdeskalen med en ny. För att nå målet räckte det med att inkompetensförklara den sittande domstolen, upphäva dess lag — sekelgamla borgerliga konventioner — och att i dess ställe sätta en ny högsta instans: Den stora massan. En annan plan gick ut på att anordna "minneshögtider"; också i det fallet gällde det att få folket "ut på gatan". Under förevändningen att någon stor (eller obetydlig) död borde hedras skulle folk provoceras till förlöpningar enligt de machiavelliska metoder som Dada redan så väl behärskade. (M. Sanouillet: Dada à Paris. Paris 1965)

Dada's new orientation

The "Saison Dada 1921" has been systematically played down by those commentators who, for reasons not always perfectly disinterested and without always referring back to the sources, have opposed its organised, pre-surrealist character, to the spontaneity of the 1920 manifestations.

The 1921 "Saison Dada" certainly doesn't deserve such scorn. Taken as a whole it may even be said to represent, perhaps, the most interesting moment in the history of the Dada movement: as soon as the project got under way, around February 1921, new ideas began to flow forth from the various groups created by friendship or common tendencies.

The group round "Littérature" which, not without trying, had never quite been able to accustom itself to the care-free attitude of Dada and which considered, like Aragon, that the time had come to establish the "Dada Dictatorship" had set a number of projects under way. These projects could no longer be met with amusement or a shrug of the shoulders. The reaction they provoked among the public was the forced, nervous smile of fear.

Thus, Breton had up his sleeve the idea of organizing a series of "Visits": but it was not his intention that these should restrict their attention to historical monuments. Dada was reckoning on assuming the right to raid at any hour of the day or night the homes of certain men — those who considering themselves above the ordinary people, imagined themselves safe from such inquiries — in order to demand explanations of these people's actions or words. In the same spirit a series of "Accusations and Judgements" (e.g. Barrès Trial) would provide Dada with a pretext to establish itself as a Court of Error, with no rights of appeal or possibility of impeachment.

Following a tendency already strongly marked in "Littérature" the Dadaists were no longer content to take pleasure in simply throwing everything into confusion. Instead they intended to replace the existing artistic and moral values with a new one: in order to achieve this they had only to indict the judges and critics accepted by bourgeois convention and to submit them without any intermediary to the decisions of the ultimate judge — the people — by means of Plebiscites... Finally, the 'Commemorations' were also aimed at "bringing the people down into the street" under the feeble pretext of paying homage to some great (or insignificant) man, so that by means of those Machiavellian techniques over which Dada achieved considerable mastery the crowd could be pushed into all kinds of extravagant actions. (M. Sanouillet: Dada à Paris, Paris, 1965.)

LA PROPRETÉ EST LE LUXE
DU PAUVRE
SOYEZ SALE

Excursions & Visites DADA

UN CULTE NOUVEAU

DADA

1^{ère} VISITE:

Saint Julien le Pauvre

JEUDI 14 AVRIL A 3 h.

RENDEZ-VOUS DANS LE JARDIN DE L'ÉGLISE

Rue Saint Julien le Pauvre — (Métro Saint-Michel et Cité)

COURSES PÉDESTRES DANS LE JARDIN

Les dadaïstes de passage à Paris voulant remédier à l'incompétence de guides et de cicerones suspects, ont décidé d'entreprendre une série de visites à des endroits choisis, en particulier à ceux qui n'ont vraiment pas de raison d'exister. — C'est à tort qu'on insiste sur le pittoresque (Lycée Janson de Sailly), l'intérêt historique (Mont Blanc) et la valeur sentimentale (la Morgue). — La partie n'est pas perdue mais il faut agir vite. — Prendre part à cette première visite c'est se rendre compte du progrès humain, des destructions possibles et de la nécessité de poursuivre notre action que vous tiendrez à encourager par tous les moyens.

EN BAS LE BAS — EN HAUT LE HAUT

Sous la conduite de: Gabrielle BUFFET, Louis ARAGON, ARP, André BRETON, Paul ELUARD, Th. FRAENKEL, J. HUSSAR, Benjamin PERET, Francis PICABIA, Georges RIBEMONT-DESSAIGNES, Jacques RIGAUT, Philippe SOUPAULT, Tristan TZARA.

(Le guide à été mis très gentiment à votre disposition par la maison Gavault.)

ON DOIT
COUPER
NON NEZ
SUR
CHIEVEUX

LAVEZ VOS SEINS
COMME VOS GANTS

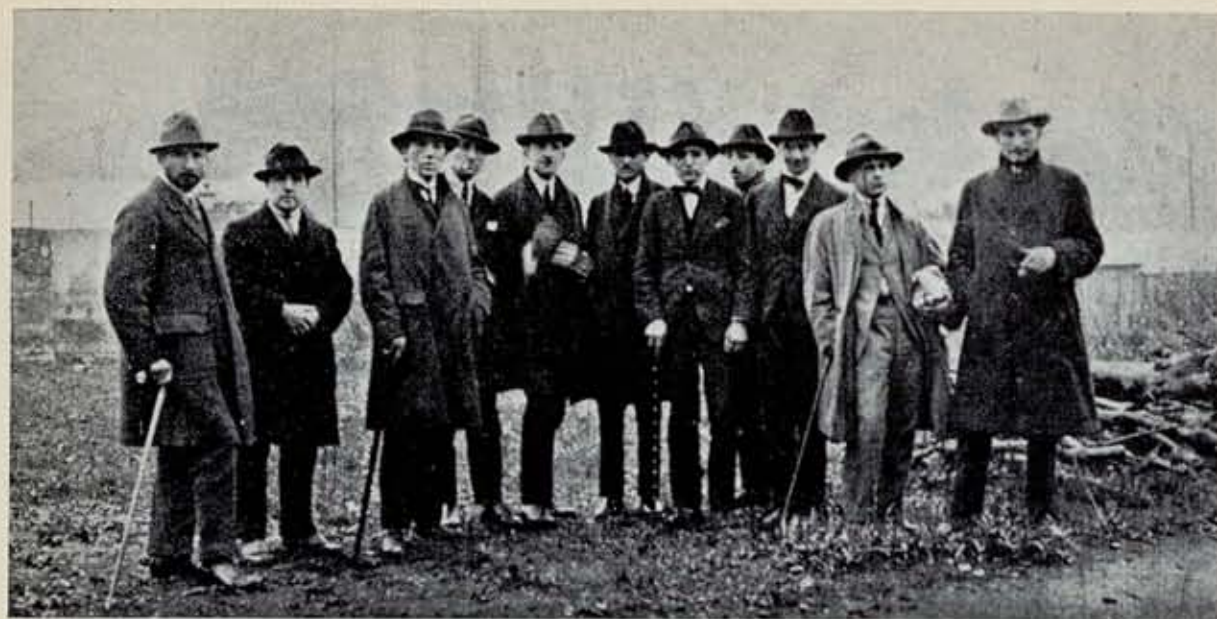
MERCI
POUR
LE FUSIL

et encore
une fois
BONJOUR

DISTRIBUTION DE BAS DE SOIE A 5,85
LEÇONS DE COUPE

Flygblad: Dada — besök och utflykter. 1921.

Handbill: Dada visits and excursions, 1921.



St Julien-le-Pauvre. 1920. Fr. v. t. h.: Jean Grotti, d'Esparlos, André Breton, Jacques Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault.

St. Julien-le-Pauvre, 1920. Jean Grotti, d'Esparlos, André Breton, Jacques Rigaud, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Philippe Soupault.



St Julien-le-Pauvre. 1920.

St. Julien-le-Pauvre, 1920.

Rättegången mot Barrès

Vetenskapliga sällskapets stora sal, Rue Danton, fredagen den 13 maj 1921, klockan 21.30:

Åtal och rättegång mot M. Maurice Barrès, verkställd av Dada.

12 åskådare skall utgöra juryn. Vi vore tacksamma om personer som önskar deltaga ville ha vänligheten skriva till Au Sans Pareil, 37, Avenue Kléber, före den 11 maj.

Priser: 15 fr., 10 fr., 5 fr. Balkongen 5 fr. (Alla rättigheter reserverade)

Utdrag ur anklagelsen:

Dada som anser att tiden är inne att utrusta Dadas negativism med verkställande organ och som är fast besluten att framför allt utöva denna makt mot dem som hotar dess diktatur börjar, från och med denna dag, att vidtaga lämpliga mått och steg för att slå ned detta motstånd.

Eftersom Dada anser att en viss man, som under en viss period är i stånd att lösa vissa problem, är **skyldig** om han

endera av bekvämlighetsskäl
eller för att han har behov av utåtriktade handlingar
eller för att han ägnar sig åt att bestjäla sig själv
eller av moraliska skäl

avstår från det som är unikt inom honom; om han tycker de har rätt som anser att utan livserfarenhet och ansvarskänsla kan man inte hävda det mänskliga och utan dessa egenskaper är ingen sund självkänsla möjlig;
och om han försöker hindra den revolutionära kraft som kan finnas i de mäns handlingar som lockats att dra konsekvenserna av denna första lektion;

anklagar Dada Maurice Barrès för brott mot den andliga säkerheten.
(Flygblad)

The Barrès Trial

Hall of Learned Societies, rue Danton, Friday 13th May 1921 at 9.30 p.m.:

Indictment and Trial of M. Maurice Barrès by Dada. 12 spectators will constitute the jury. We should be grateful if any person wishing to take part would kindly write to Au Sans Pareil, 37, avenue Kléber, before the 11th May.

Prices: 15 fr., 10 fr., 5 fr. Balcony 5 fr. (All rights reserved)

Extract from the accusation:

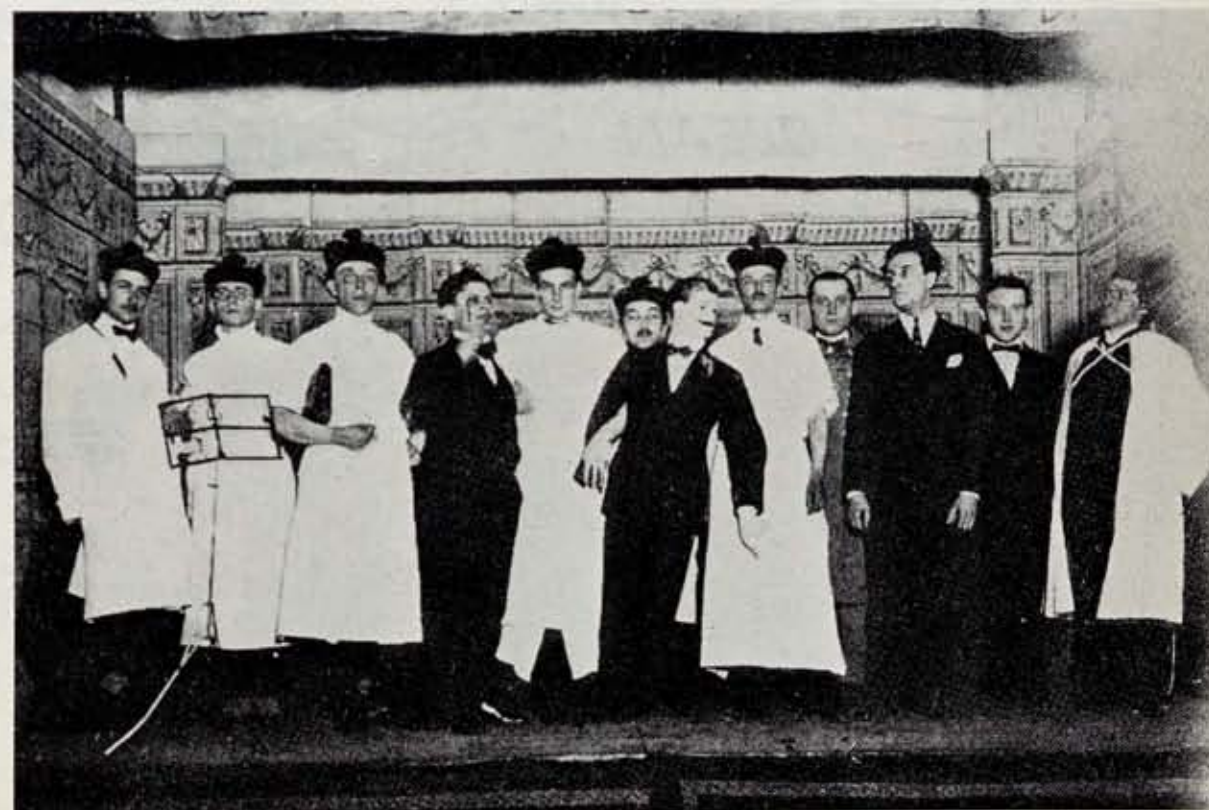
Dada judging that the time has come to endow it's negative spirit with executive powers, and determined above all to exercise these powers against those who threaten it's dictatorship, is beginning, as of this date, to take appropriate measures.

Believing that a given man, who, in a given period, is capable of solving certain problems, is *guilty* if,
whether from a desire for tranquility,
or from a need for outward action,
or from self-kleptomania
or for moral reasons

he renounces that which is unique in him; if he agrees with those who maintain that without experience of life and awareness of responsibilities, there can be no human assertion, that without them there can be no true possession of oneself:

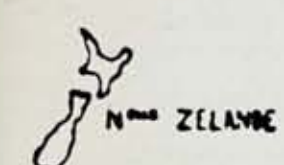
and if he interferes with whatever revolutionary power may reside in the activity of those who might be tempted to learn from this first lesson;

Dada accuses Maurice Barrès of offence against the security of the spirit.
(Handbill)



Rättegången mot Barrès. Paris 1921.

Barrès Trial, Paris, 1921.



Den surrealistiska revolutionen

Innebörden av "den surrealistiska revolutionen"

1924–25, de år då surrealismen tog form som rörelse, kommer säkert att betraktas — tillsammans med åren 1930 och 1931 — som de mest upproriska, de mest "omöjliga" från någon föregivet social synpunkt. All konformism avvisades. Den värld vi levde i tycktes oss i grunden främmande, galen; tillsammans kom vi att ogiltigförklara alla de principer som styrde den. Det var onödigt att fråga oss var vi stod. De som anslöt sig till oss tvingades till det, drevs av ett bittert behov att förneka principerna, av avsmak och hat mot allt vad de lett till. Det gällde i första hand en rad begrepp som av hävd hölls för okränkbara — "familjen", "fäderneslandet" och "religionen". Men vi gjorde heller inte undantag för "arbetet", eller ens för "äran" — i dess mest vidsträckta betydelse. För oss var allsammans täckmantlar för uppenbart smutsiga hanteringar: vi visste mycket väl vilka offer de gudarna krävt av människorna, och fortfarande att kräva. Pressen, som den gången villigt gjorde sin offertjänst, svämmade över av dumhet, arrogans och cynism. (Tiderna är sig egentligen ganska lika.) Vi kände att den här världen var förbrukad, att den drev mot sin undergång — att den bara hade en chans att överleva om den ytterligare skärpte sina tabun, utsträckte sitt tvång ännu längre — och vi var fast beslutna att dra oss undan den. Men en sådan hållning skulle, ensam, ha inneburit en undfallenhet; i själva verket var vi också besatta av tanken på en total omstörtning.

Vill man förstå hela betydelsen av uttrycket "Den surrealistiska revolutionen" — det skulle inom kort komma att användas av oss — måste man känna till allt detta. Det var inte överdrivet, även om det — ytligt sett — kunde förefalla vara det just då.

Förr eller senare skulle vi, på något sätt, företa en vedergällningsaktion mot en värld som upprört oss! (André Breton: *Entretiens*. Paris 1962.)

Deklaration av den 27 januari 1925

1. Vi har ingenting med litteraturen att göra; Men vi är mycket väl i stånd att, vid behov, använda oss av den, vi som alla andra.
2. **Surrealismen** är inte ett nytt eller lättare sätt att uttrycka sig, och inte heller en poetisk metafysik. Den är medlet till en total frigörelse av medvetandet och allt som liknar det.
3. Vi är fast beslutna att göra en Revolution.
4. Vi har fört samman ordet **surrealism** med ordet revolution enbart för att påvisa hur självständig, oförsvuren, hur förtvivlad en sådan revolution är.
5. Vi tror oss inte om att kunna förändra människors sätt att leva men vi tänker visa dem hur sköra deras tankar är och på vilken vacklande grund, på vilka bräckligt täckta schakt de har byggt sina hus.
6. Vi utfärdar denna varning: Samhälle, se upp med era falska finter — vi skall inte missa dem...
7. Varje gång samhället slår in på nya vägar, möter vi bakom hörnet.
8. Vi är specialister på revolt. Det finns ingen handling som vi inte är i stånd att, om så behövs, begå.

— — —
Surrealismen är inte en poetisk form.

Den är ett skri ur medvetandet när det återvänder till sig självt, för att i förtvivlan slå sönder sina bojor, och om så erfordras med materiella hammare!

(M. Nadeau: *Histoire du surréalisme*. Paris 1948.)

The surrealist revolution

The meaning of "La révolution surréaliste"

The years 1924 and 1925 which were the years in which surrealism was formulated and organized, together with the years 1930 and 1931 were those which found us most actively rebellious against all kinds of conformity, and most determinedly 'anti-social'. The society in which we live is totally repugnant to us; as one man we denounce the principles which control it. That goes without saying when each new addition to our number is led to us by his exasperated rejection of these principles, by his disgust and hate for everything they bring into being, disgust and hate which we feel above all for those concepts it is conventional to regard as sacred, the most prominent being, 'family' 'homeland' and 'religion' although we don't exclude 'work' and 'honour' in the widest sense of the word. Packaging like that seemed to us to hide the most sordid merchandise: always present in our minds was the memory of the sacrifices that these gods had demanded and were still demanding. The press at that time, the humble worshipper of those gods, spewed out a constant stream of stupidity, arrogance and cynicism (things have changed only relatively). We felt that a run-down society, rushing towards its doom could only succeed in prolonging its existence by reinforcing its taboos and multiplying its constraints and we were determined to defy them. But so far that determination had only been passive: now we were possessed by a desire to subvert everything.

It is essential to understand this if the words "La Révolution Surréaliste" which were current a little later are to gain their full meaning and cease to sound like the exaggerated rhetoric which they seemed at the time to those outside the group. During this period we were determined to reply in kind to a society which shocked and disgusted us.

(André Breton: *Entretiens*. Paris, 1962.)

Declaration of 27th January 1925

1. We have nothing to do with literature. But we are quite capable, if need be, of making use of it like everyone else.
2. **Surrealism** is not a new means of expression, nor a simpler one, nor even a metaphysic of poetry. It is a means of total liberation of the mind and of all that resembles it.
3. We are determined to create a Revolution.
4. We have bracketed the word **Surrealism** with the word Revolution solely to show the disinterested, detached and even quite desperate character of this revolution.
5. We lay no claim to change the *mores* of man kind but we intend to show the fragility of thought, and on what shifting foundations, what hollow ground we have built our trembling houses.
6. We hurl this formal warning to society: Beware of your deviations and *faux-pas*, we shall not miss a single one.
7. At each turn of its thought, Society will find us waiting.
8. We are specialists in Revolt. There is no means of action which we are not capable, when necessary, of employing.

— — —
Surrealism is not a poetic form.

It is a cry of the mind turning toward itself and determined in desperation to crush its fetters.

And, if need be, by material hammers.

(M. Nadeau: *Histoire du Surréalisme*, Paris, 1948.)

Surrealismen

"Se hit, se hit, här börjar ögonblickets kungadömen."

(Aragon)

Om (mycket allmänt uttryckt) den konstruktivistiska revolutionen syftade mot sinnena, siktade surrealistrevolutionen mot känslorna. Surrealismen ansåg inte bara att varje yttre auktoritet (Staten, Kyrkan, Undervisningssystemet) skulle störtas utan att också den inre censuren — samvetet — skulle upphävas. Önskan, lust är nyckelord i det surrealistiska språket och dess mål är ofta barndomens renhet.

Det är intressant att jämföra förslagen till monument i Paris med de ryska projekten. Deras "förträngda" innehåll är också mycket avslöjande. Många av dem är klart erotiska. Surrealisterna motsatte sig bestämt "konsumentsamhället" och drömde om att översvämma världen med meningslösa (man skulle kanske säga ännu meningslösare) föremål och på så sätt diskreditera tingvärlden. Tillverkandet av "objekt" innebar också en drift med "det konstnärliga narrspelet". Konsten var en konvention bland många andra, som de ofta och uttryckligt förhånade. Efter sina erfarenheter av det franska kommunistpartiet och avslöjandena om Stalins utrensningar återgick surrealisterna till en rent konstnärlig verksamhet.

Surrealism

"Roll up, Roll up, this is where the kingdoms of the instantaneous begin."

(Aragon)

If (very broadly) the constructivist revolution was aimed at one's senses, the surrealist revolution was directed at the emotions. Surrealism believed in the overthrow not only of external authority (State, Church, Educational) but also of one's internal censor — conscience. Desire is a key word in surrealist language, it's goal is often the purity of childhood.

While the projects for Paris monuments make interesting comparison with the Russian ideas, they are also revealing in their 'repressed' content, many are clearly erotic. Resolutely opposed to the 'consumer' society they dreamed of flooding the world with useless (perhaps one should say more useless) objects, discrediting the world of goods; the manufacture of the 'objects' was also a fockery of 'artistic mummery'. Art was a convention among many for which they often expressed the greatest scorn. After their experiences with the Communist Party in France, and the revelation of the Stalinist purges, they were to fall back into the embrace of art.

Péret förolämpar en präst. Fotografi ur
 "La Revolution Surréaliste". Nr 8, 1926.
 Péret insulting a priest, photograph
 from "La Révolution Surréaliste",
 n:o 8, 1926.



Centralen för surrealistisk forskning 1924.
 The Surrealist Central 1924.



LE SURREALISME EST-IL

LE COMMUNISME DU GÉNIE ?

Bureau de recherches surréalistes
15, rue de Grenelle, de 4 h. ½ à 6 h. ½

"Surrealismen —
geniets kommunism?"

"Surrealism — the
communism of genius?"

Centralen för surrealistisk forskning

Även om en hel del av den surrealistiska litteraturen har blivit — varför förneka det? — oläsbar, har den ändå spelat en viktig roll för några genom sina avslöjanden och den har frambragt verk i nivå med det mest inspirerande som skrivits under alla århundraden. Poesin blir en övning som avslöjar personligheten i dess helhet och autenticitet vilket påverkar andra genom en gåtfull kommunikation. Diktaren "inspirerar", provocerar nya handlingar, okända tankar, förändrade liv. Han arbetar inte längre i ett elfenbenstorn, han utsöndrar naturligt poesi i vardagslivet, av vilket han är en del och ur vilket han hela tiden söker ny stimulans.

CENTRALEN FÖR SURREALISTISK FORSKNING

Denna uppfattning av poesin måste anses som ett av huvudskälen till upprättandet av "Le Bureau des Recherches Surréalistes". Den stod öppen för alla som hade något att säga, bikta, skapa och som, fångade i vardagslivets maskor, inte vågade frigöra sig från den börda, som krossade dem. De erfarenheter som de bidrog med vidgade surrealismens räckvidd, de som de granskade ökade antalet medlemmar i rörelsen och förstärkte den. "Surrealistcentralen"/"Le Bureau des Recherches Surréalistes" förtjänade verkligen sitt namn. Den alstrade ny kraft. Aragon som har skrivit denna epoks historia, skildrar den sålunda:

"Vi hängde en kvinna i taket på ett tomt rum och varje dag fick vi besök av ängsliga män som bar på tunga

The Surrealist Central

If a whole portion of surrealist production has become, and why deny it? unreadable, it has, nevertheless, for some, played its revealing role, produced works on a level with the most inspired of all time. Poetry becomes a practice which reveals the personality in its integral wholeness and its authenticity, which influences others by means of mysterious communications. The poet "inspires," provokes new acts, unknown thoughts, transfigures lives. He no longer works in a ivory tower, he secretes poetry naturally into the everyday life of which he is a part and from which he constantly seeks new stimuli.

THE SURREALIST CENTRAL

We must regard this conception of poetry as one of the main reasons for the creation of a "Bureau of Surrealist Research" open to all who had something to say, to confess, to create, and who, caught in the meshes of a banal existence, dared not free themselves of the burden that was crushing them. The experiences they contributed enlarged the surrealist scope; those they examined increased the number of adherents and the force of the movement. The "Surrealist Central" fully deserved its name. It was the generator of new energies. Aragon, who has traced the history of this period, described it in these terms:

"We hung a woman on the ceiling of an empty room, and every day received visits from anxious men bearing heavy secrets. This was how we came to know Georges

LE SURREALISME

c'est l'écriture niée

Bureau de recherches, 15, rue de Grenelle, 15
de 4 h. ½ à 6 h. ½

"Surrealismen är skriften
förnekad".

"Surrealism is writing
denied."

hemligheter. På så sätt lärde vi känna Georges Bessière, som ett knytnävsslag. Vi höll på med en uppgift, som var gåtfull för oss själva, framför en volym Fantomas, som var fastnaglad vid väggen med gafflar. Besökarna, födda under fjärran stjärnor eller nästgårds, hjälpte till att utarbeta denna fruktansvärda maskin med syfte att förgöra det fungerande och fullborda det som inte fungerar. På nummer 15, Rue de Grenelle, öppnade vi ett Romantiskt Vårdshus för icke-klassificerbara idéer och ständiga revolter. Allt som fortfarande fanns kvar av hopp i detta förtvivlande universum skulle kasta sina sista, vanvettiga blickar mot vår patetiska disk. Vad vi sysslade med var att formulera en ny deklaration av de mänskliga rättigheterna."

Pressreleaser sändes ut. På varje "blad" fanns centralens adress. Kraftig reklam förkunnade att här fanns i Paris, ett gott stycke in på tjugonde seklet, ett laboratorium av nytt slag där alla kunde bidra till uppfinnandet av ett nytt liv. En annons i tidningarna angav mer i detalj att "Le Bureau des Recherches Surréalistes" hämtade sin näring ur livet självt och att den tog emot alla dem som bär på hemligheter: uppfinnare, galningar, revolutionärer, missanpassade, drömmare. Deras förtroendet skulle leverera råmaterialet till en ny alkemi och de vises sten skulle ges till alla. Georges Bessière och Dédé Sunbeam hörde till dem som när de en gång lyssnat till sirénsången inte längre kunde frigöra sig från hennes trollkraft; de blev aktiva medlemmar av rörelsen. (M. Nadeau: Histoire du Surréalisme. Paris 1948)

Bessière, like a blow of the fist. We were working at a task enigmatic to ourselves, in front of a volume of Fantomas, fastened to the wall by forks. The visitors, born under remote stars or next door, helped elaborate this formidable machine for killing what is in order to fulfill what is not. At number 15, Rue de Grenelle, we opened a romantic Inn for unclassifiable ideas and continuing revolts. All that still remained of hope in this despairing universe would turn its last, raving glances toward our pathetic stall. It was a question of formulating a new declaration of the rights of man."

Press releases were issued. Each 'leaflet' carried the address of the Bureau. The greatest agitation let it be known that there existed in Paris, well on in the twentieth century, a laboratory of a new kind where all could contribute to the invention of a new life. An advertisement in the papers specifies that the surrealist central is nourished by life itself, that it receives all bearers of secrets: inventors, madmen, revolutionaries, misfits, dreamers. Their confidence would form the raw material of a new alchemy, and the philosophers' stone will be given to all. Georges Bessière and Dédé Sunbeam were among those who, having answered the siren's call, could not cast off her charms; they became active members of the movement.

(M. Nadeau: The history of surrealism. London, 1968.)

Si vous aimez

l'Amour

vous aimerez

le **Surréalisme**

15, rue de Grenelle, Paris-7^e

"Om du älskar
KÄRLEKEN —
kommer du att älska
SURREALISMEN."

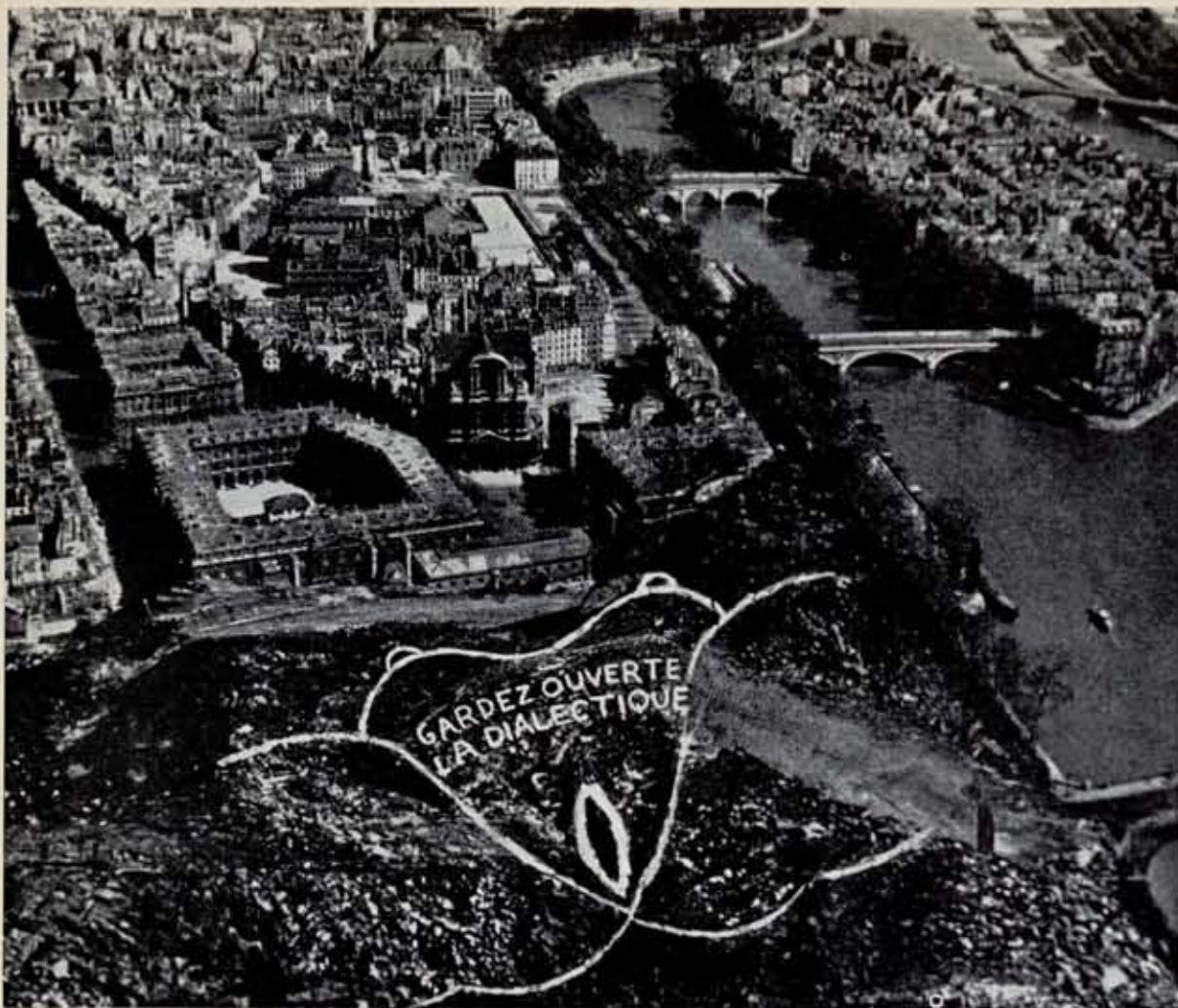
"If you love LOVE —
you will love
SURREALISM."

JOIE ÉNORME COMME
LES COUILLES
D'HERCULE !

15, rue de Grenelle, Paris-7^e

"En lycka så stor som
Herkules testiklar."

"A happiness as great as
Hercules' testicles."



Fotomontage av Stuart Wise, 1968, enligt ett förslag ur "Le Surréalisme au Service de la Révolution", 5-6, 1933. André Bretons förslag till försköning av Paris: Justitiepalatset. Jämna det med marken: tomten skall täckas av ett magnifikt klotter, avsett att ses från luften.

Photomontage by Stuart Wise, 1968, from a suggestion printed in "Le Surréalisme au Service de la Révolution", 5-6, 1933. André Breton's suggestion for the embellishment of Paris: The Palace of Justice. Raze it: the site to be covered by a magnificent graffiti to be seen from the air.

Paris omvandling

Angående vissa möjligheter att irrationellt försköna en stad

FRÅGOR:

Skall man bevara, flytta, ändra, förvandla eller riva:
1. Triumfbågen 2. Obeliskan 3. Eiffeltornet 4. St. Jacques-tornet 5. Chappe-statyn 6. Gambetta-statyn 7. Jeanne d'Arc-statyn (rue Rivoli) 8. Paris under kriget 9. Försvaret av Paris år 1870 10. La République (Place de la République) 11. Vendôme-kolonnen 12. Sacré-Cœur 13. Trocadéro 14. Chevalier de la Barre 15. Belfortlejonet 16. Operan 17. Les Invalides 18. Justitiepalatset 19. Saintet Chapelle 20. Chabanais 21. Notre-Dame 22. La Nationale 23. Panhard-statyn 24. Alfred de Musset-statyn 25. Clemenceau-statyn 26. Panthéon 27. Henrik IV-statyn 28. Victor Hugo-statyn (Palais Royal) 29. Ludvig XIV-statyn 30. Gare de l'Est 31. Camille Desmoulins-statyn.

Transforming Paris

On certain possibilities for the irrational embellishment of a town

QUESTIONS:

Should one conserve, shift, modify, transform or knock down:

1. The arc de Triomphe 2. The Obelisk 3. The Eiffel Tower 4. La Tour St. Jacques 5. Statue of Chappe 6. Statue of Gambetta 7. Statue of Joan of Arc (rue de Rivoli) 8. Paris during the war 9. Defence of Paris in 1870 10. La République (Place de la République) 11. Vendôme Column 12. The Sacré-Cœur 13. The Trocadéro 14. The Chevalier de la Barre 15. The Lion of Belfort 16. The Opera 17. Les Invalides 18. Palace of Justice 19. Sainte Chapelle 20. Le Chabanais 21. Notre Dame 22. La Nationale 23. Statue of Panhard 24. Statue of Alfred de Musset 25. Statue of Clemenceau 26. The Panthéon 27. Statue of Henri IV 28. Statue of Victor Hugo (Palais-Royal) 29. Statue of Louis XIV 30. La Gare de l'Est 31. Statue of Camille Desmoulins.

SVAR: (ett urval)

André Breton:

2. (Obeliskan) Flytta den till ingången till l'Abattoir [slakthuset] och låt en enorm behandskad kvinnohand hålla den.

11. (Vendôme-kolonnen) Ersätt den med en fabriks-skorsten på vilken en naken kvinna klättrar.

14. (Chevalier de la Barre) Låt den vara som den är. En vacker kvinna skall varje dag komma och behagfullt posera vid hans sida.

16. (Operan) Förvandla den till en parfymfontän. Bygg om trappan och använd ben från förhistoriska djur som material.

18. (Justitiepalatset) Jämna det med marken: tomten skall täckas av ett magnifikt klotter, avsett att ses från luften.

21. (Notre-Dame) Byt ut tornen mot ett enormt bords-ställ, och fyll den ena flaskan med blod och den andra med sperma. Byggnaden skall förvandlas till en sexual-skola för jungfrur.

24. (Alfred de Musset-statyn) Kvinnan skall sticka in handen i hans mun, och när hon klappar till honom i ändan, skall det tändas ljus i hans ögon.

Paul Eluard:

1. (Triumfbågen) Lägga den på marken och förvandla den till Frankrikes vackraste pissoar.

2. (Obeliskan) För försiktigt in den i spiran på St. Chapelle.

6. (Gambetta-statyn) Måla den i trompe l'œil-teknik, så att den kommer att föreställa ett snöigt alplandskap i skymningsljus.

7. (Jeanne d'Arc-statyn) Lägga en bronsskit på hennes huvud och sätt en grovt tilltyd fallos i hennes mun.

17. (Les Invalides) Ersätt den med en aspskog.

23. (Panhard-statyn) Lägga dit en snut som ramlar under hjulen.

31. (Camille Desmoulins-statyn) Ställ honom på en métrostation. En mekanism gör så att han klipper biljetterna och stänger grindarna.

Arthur Harfaux:

27. (Henrik IV-statyn) Ställ upp bakom honom en liten rad statyer, som består av tre kopior av Henrik IV som blir allt mindre och mindre och allt svampigare.

29. (Ludvig XIV-statyn) Byt ut hästen mot ejderdun. Sätt ett ljus i handen på Ludvig XIV. Hans lysande ögon och det tända ljuset skall vara torgets enda belysning.

Maurice Henry:

7. (Jeanne d'Arc-statyn) Ge henne ett lösskäg och ändra hästen till en enorm gris.

12. (Sacré-Cœur) Byt ut den mot en enorm kvinno-hand som håller en pappersrulle.

24. (Alfred de Musset-statyn) Poeten och hans musa på bänken i ställning 69.

Benjamin Péret:

14. (Chevalier de la Barre) Konstruera den 100 gånger större i glas. Placera den högst upp på ett mycket högt torn, eklärerat på natten.

25. (Clemenceau-statyn) Förstör den, bygg på samma plats en av de guldpissoarer som Lenin talade om.

29. (Ludvig XIV-statyn) Byt ut den mot ett sparrisknippe, dekorerat med Hederslegionen.

Tristan Tzara:

2. (Obeliskan) Fasa av kanterna och placera en stål-fjäder, som är lika hög, ovanpå.

4. (St. Jacques-tornet) Riv ner det och återuppbygg det i gummi. Sätt en tom snäcka på taket.

ANSWERS: (A selection)

André Breton:

2. (The Obelisk) Remove it to the entrance of the Abattoir where it will be held by a woman's immense gloved hand.

11. (Vendôme Column) Replace it by a factory chimney being climbed by a nude woman.

14. (The Chevalier de la Barre) Leave it as it is. A beautiful woman will come each day to perform admirable poses beside him.

16. (The Opera) Transform it into a fountain of perfumes. Reconstruct the staircase in prehistoric animal bones.

18. (Palace of Justice) Raze it: the site to be covered by a magnificent graffiti to be seen from the air.

21. (Notre Dame) Replace the towers by an enormous glass cruet, one of the bottles filled with blood, the other with sperm. The building will become a sexual school for virgins.

24. (Statue of Alfred de Musset) The woman will place her hand in his mouth, on hitting his arse his eyes will light up.

Paul Eluard:

1. (The arc de Triomphe) Lie it down, and make it the most beautiful pissotière in France.

2. (The Obelisk) Delicately insert it in the spire of St. Chapelle.

6. (Statue of Gambetta) Paint it in trompe l'œil to represent a snowy Alpine landscape at twilight.

7. (Statue of Joan of Arc) Place on her head a gilded bronze turd, and in her mouth a rudely sculpted phallus.

17. (Les Invalides) Replace it by a forest of aspens.

23. (Statue of Panhard) Add a flic rolling under the wheels.

31. (Statue of Camille Desmoulins) Install him in a Métro Station. A mechanism will make him punch the tickets and close the barriers.

Arthur Harfaux:

27. (Statue of Henri IV) Construct behind it, in indian file, three replicas of Henri IV, smaller and smaller, less and less consistent.

29. (Statue of Louis XIV) Change the horse into eider-down. Put a candle in the hand of Louis XIV. His luminous eyes and the lighted candle will be the only lighting on the square.

Maurice Henry:

7. (Statue of Joan of Arc) Give her a false beard and change the horse for an enormous pig.

12. (The Sacré-Cœur) Replace by the enormous hand of a woman holding a roll of paper.

24. (Statue of Alfred de Musset) The poet and his muse, on the bench, in position No. 69.

Benjamin Péret:

14. (The Chevalier de la Barre) Reconstruct it 100 times bigger in glass. It will be placed at the top of a very high tower. Luminous at night.

25. (Statue of Clemenceau) Destroy it, and put in its place one of those gold pissotières Lenin spoke of.

29. (Statue of Louis XIV) Replace by a bundle of asparagus decorated with the Légion d'Honneur.

Tristan Tzara:

2. (The Obelisk) Make its section round, and place on top a steel feather the same height.

4. (La Tour St. Jacques) Demolish it and rebuild it in rubber. Place an empty shell on the roof.

15. (Belfort-lejonet) Fäst den i en enorm spottloska och låt den rotera i bronsflammar.

16. (Operan) Sätt in den på zoo, på avdelningen för apor och kängurur. Ersätt den yttre dekorationen med skelett; på trapporna skall en cykel, lika hög som fasaden, placeras.

20. (Chabanais) Fyll den med genomskinlig lava, och slå sönder ytterväggarna, när lavan stelnat.

31. (Camille Desmoulins-statyn) Ställ ett sovrums-möblemang vid den förstörade sockeln. Varje dag skall elden tändas i gallret.

Georges Weinstein:

17. (Les Invalides) Riv ner det. Placera kupolen mitt i en trädgård och sätt en motorcyklist i brons på toppen. Han skall mödosamt pumpa luft i en ring.

27. (Henrik IV-statyn) Ändra den. Henrik IV skall stiga av hästen och klappa honom i rumpen, medan den sakta går och betar.

28. (Victor Hugo-statyn) Iförd underkläder håller han ett snörliv i handen. På huvudet sitter en liten räv hopkrupen och ovanpå den vilar ett blåckhorn, krönt av en liten bronsstaty av Rodin — naken.

(Le surréalisme au service de la révolution. No. 5—6, 1933)

15. (The Lion of Belfort) Transfix it on an enormous spit and rotate it in bronze flames.

16. (The Opera) Install it in the zoo, in the monkey and kangaroo section. Replace the exterior decoration with skeletons; on the steps, a steel bicycle as high as the facade.

20. (Le Chabanais) Fill it with transparent lava, when it has solidified demolish the exterior walls.

31. (Statue of Camille Desmoulins) Add to the enlarged base all the furniture of a bedroom, each day the fire will be lit in the grate.

Georges Weinstein:

17. (Les Invalides) Erase it. Place the cupola in the middle of a garden and on top put a bronze motorcyclist inflating with great difficulty a tyre of his machine.

27. (Statue of Henri IV) Modify it, Henri IV having dismounted to graze his horse, is patting its rump.

28. (Statue of Victor Hugo) Wearing his combinations, he will be holding a pair of corsets in his hand. On his head a little crouching fox, on which will rest an inkwell topped by a small bronze statue of Rodin — nude.

(Le surréalisme au service de la révolution, No. 5—6, 1933.)



Maurice Henrys förslag för Sacré-Cœur: Byt ut den mot en enorm kvinnohand som håller en pappersrulle. Fotomontage av Stuart Wise, 1968.

Maurice Henry's suggestion for Sacré-Cœur: Replace it by the enormous hand of a woman holding a roll of paper. Photomontage by Stuart Wise, 1968.



André Bretons förslag för Notre Dame: Byt ut tornen mot ett enormt bordsställ, och fyll den ena flaskan med blod och den andra med sperma. Byggnaden skall förvandlas till en sexualskola för jungfrur. Fotomontage av Stuart Wise, 1968.

André Breton's suggestion for Notre Dame: Replace the towers by an enormous glass cruet, one of the bottles filled with blood, the other with sperm. The building will become a sexual school for virgins. Photomontage by Stuart Wise, 1968.

Det surrealistiska objektet

När jag till exempel år 1924 föreslog att man skulle tillverka och sälja föremål som förekommer i drömmen så betraktade jag tillgången till dessa föremål i konkret form — hur oanvändbara de än kunde te sig — snarare som ett medel än som ett mål. Förvisso väntade jag mig då att mångfaldigandet av sådana föremål skulle orsaka prisfall på de ting som i sin allmänt accepterade nyttighet (som ändå ofta är diskutabel) belamrar den s. k. verkliga världen; detta prisfall tycktes mig vara av just den arten att det skulle frigöra **skapande krafter** som — enligt vad vi nu kan veta om drömmen — flamar upp när de kommer i kontakt med föremål av drömmursprung; autentiska begär som antagit konkret form. Men det mål jag siktade mot, utöver skapandet av de här föremålen, var ingenting mindre än att konkretisera själva drömmaktiviteten; ge den tillträde till verkligheten.

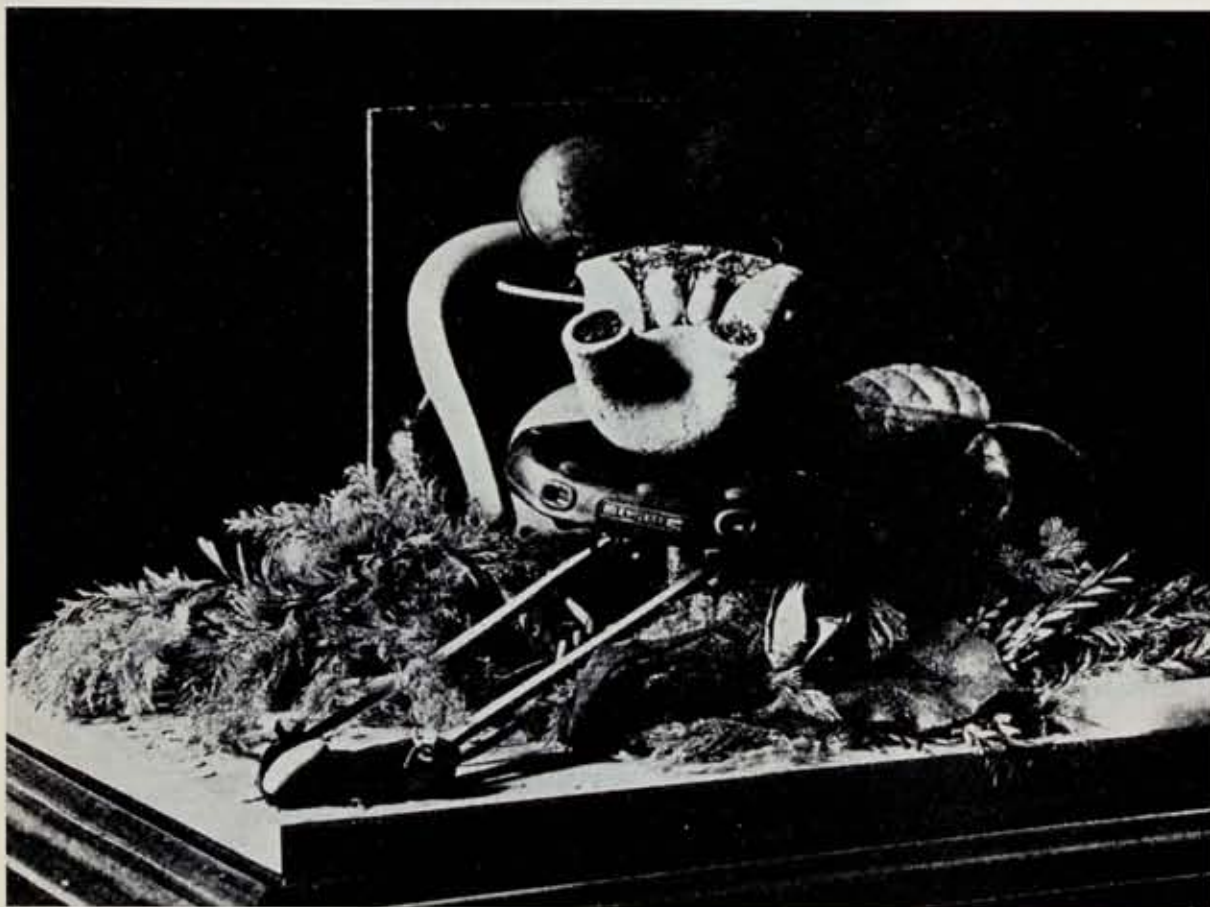
En liknande vilja att objektiviera, men som den gången rörde det undermedvetnas aktiviteter i vaket tillstånd, kan spåras i de "föremål med symbolisk funktion" som Salvador Dali definierade år 1931. Detta gäller i stort sett också alla de föremål som faller under dessa två — eller angränsande — kategorier. Allt det känslöfylla i dagens intellektuella liv går tillbaka på denna vilja att objektiviera som arbetar utan uppehåll och som skulle förråda sin egen natur om den lät sig nöja med sina redan vunna segrar. Förnuftet kan inte erövrats en gång för alla för att sedan bortse från de motsägelser som erfarenheten ständigt har i beredskap. Det är framför allt strävan efter erfarenhet som är viktig: förnuftet följer alltid efter med bindel för ögonen som ändå tycks stråla.

The surrealist object

In 1924, for instance, I suggested that objects seen in dreams should be manufactured and put on sale. When I did so, I conceived their assumption of concrete form — outrageous though they might turn out to be — as a means much more than as an end. I certainly hoped that by their quantity they would cause a slump in the esteem attached to the objects that infest the so-called real world by virtue of their often dubious 'conventional utility'. A slump, I thought, was just the thing to set *inventive powers* free, and the latter — though the most we can hope to know of dreams is limited — might well be fired by the sight of dream-engendered objects, by true desires in concrete form. Yet the end I had in mind went far beyond creating objects of that sort: it was nothing less, in fact, than to externalize the very act of dreaming, to translate it into concrete form.

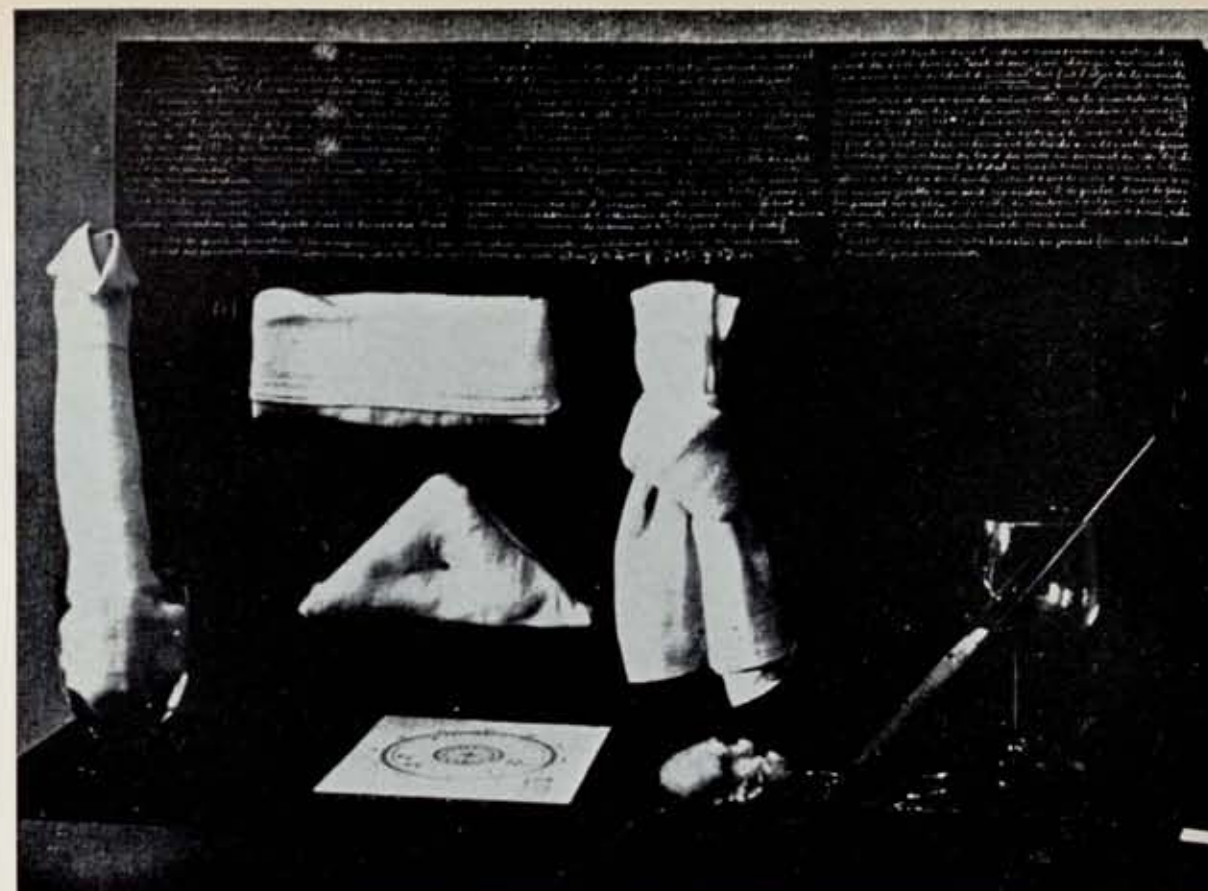
Salvador Dali made a similar attempt in 1931 — to put the unconscious working of the mind into visible form — when he defined 'symbolically-functioning objects', and the same is broadly true of any objects falling under either of these heads or under any other of a similar kind.

It is to this unremitting urge to externalize that the whole pathos of modern intellectual life is due; and the urge is one that would betray its very nature if it were to relax and exploit its past achievements. The mind can never treat its own attainments as unquestionable and thus ignore the evidence against it which experience may at any time produce. Pursuit of experience is thus the vital thing. Reason will always follow along — her eyes blindfold as usual yet appearing to be luminous.



André Breton: Föremål med symbolisk funktion. 1931.
Coll. Robert Lebel, Paris.

André Breton: Object to function symbolically, 1931.
Coll. Robert Lebel, Paris.



André Breton: Föremål med symbolisk funktion. 1931.

André Breton: Object to function symbolically, 1931.



Gala Eluard: Amor och Psykes steg. Odaterad.

Gala Eluard: Staircase of Amor and Psyche, n.d.



Marcel Jean: Gardenians vålnad. 1936.
Museum of Modern Art, New York.

Marcel Jean: Spectre of the Gardenia, 1936.
Coll: The Museum of Modern Art, New York.

Vi måste till varje pris stärka de försvarsmedel som kan förhindra att sinnevärlden invaderas av de ting som människan använder sig av, mer av vana än av behov. Här som överallt bryta vanans makt. Dessa försvarsmedel existerar. Sunda förnuftet kan helt enkelt inte förhindra att den värld av konkreta föremål, på vilken dess vidriga makt grundar sig, hotas och undermineras från alla håll. Utan tvivel finns det en strukturgemenskap mellan det moderna vetenskapliga tänkandet och det konstnärliga. För båda gäller att det är hög tid att man upphör att förblanda verkligheten med det redan givna, den omedelbart kända kvantiteten. I fortsättningen exploderar verkligheten i alla riktningar; och båda har bara en benägenhet: att förenas.

(André Breton: Objektets kris. Ur Cahiers d'Art. 1936.)

We must, at all costs, fortify ourselves by every means against the danger that the world of our perceptions may be invaded by the things men use from habit more than from any need. Here, as elsewhere, the mad beast known as 'convention' must be hunted down. Means of defence exist. The hateful reign of common-sense is founded on the world of concrete objects; but common-sense cannot protect that world or prevent its being undermined from every side. There is, beyond all doubt, an identity of structure between modern scientific and artistic thought. To each, it seems high time reality should cease to be confounded with the *donné*, the immediate known quantity. Henceforth reality explodes in all directions; and the two have but a single tendency — to merge.

(André Breton: Crise de l'objet, from Cahiers d'art, 1936.)



Salvador Dali:
Afrodisiasisk
smoking. 1936.
Salvador Dali:
Aphrodisiac jacket,
1936.



Stillbild ur Buñuels och Dalis "L'Age d'or" (Guldåldern). 1930.

Buñuel och "L'Age d'or"

Den dag är nära då vi — trots alla törnar och slitningar som fräter som en syra i vårt inre — måste inse att själva grundvalen för den frigörande aktivitet, som är ett försök till ett renare liv mitt i hjärtat av den mekanism där våra städer depraveras av ondskan, är

KÄRLEKEN

Endast kärleken lever kvar bortom de gränser som vår tankeförmåga kan omfatta. Ur vindarnas djup, ur diamantbräddade källor härskar den över andens skapelser och köttets logik.

Det problem som vår känsloutarmning utgör och som är intimt förknippat med kapitalismens problem har ännu inte fått sin lösning...

Buñuel har, med hjälp av det mest gripande resone-mang, formulerat en teori om revolution och kärlek som på ett djupgående sätt berör den mänskliga naturen. Hela tiden, mitt i ett överflöd av välgörande grymheter, finns detta enda ögonblick då vi med sammanbitna läppar följer denna oändligt avlägsna, ändå närvarande, långsamma och bevakande stämma som slutligen skriker så högt att man knappast kan höra:

KÄRLEK... KÄRLEK... KÄRLEK... KÄRLEK...

...Alla som ännu inte blivit skrämda av de uppgifter som censuren låter trycka i tidningarna borde gå och se "L'Age d'or". Den är ett nödvändigt moraliskt komplement till börsens alarmerande rapporter och dess verkan är omedelbar just på grund av dess surrealistiska karaktär... Grunden har lagts, konvensansen blir dogm, poliserna knuffas precis som vanligt, och i vanlig ordning inträffar det, mitt i det borgerliga samhället, en massa olyckor som bemöts med total likgiltighet. Dessa olyckor — man kan notera att de i Buñuels film förekom-

Still from Buñuel's and Dalí's "L'Age d'or", 1930.

Buñuel and "L'Age d'or"

The day will soon come when we realize that, in spite of the wear and tear of life that bites like acid into our flesh, the very cornerstone of that violent liberation which reaches out for a cleaner life in the heart of the technological age that corrupts our cities is,

LOVE

Only love remains beyond the realm of that which our imagination can grasp, dominating the deepness of the wind, the well full of diamonds, the constructions of the spirit and the logic of the flesh.

The problem created by the bankruptcy of our emotions, intimately linked with the problem of capitalism, has not yet been resolved...

Buñuel has formulated a theory of revolution and love which goes to the very core of human nature; that most tragic of all debates, galvanized by well-meaning cruelty, finds its ultimate expression in that unique instant when a distant yet wholly present voice, so slowly yet so urgently, yells through compressed lips so loudly that it can scarcely be heard:

LOVE... LOVE... LOVE... LOVE

...All those who are not yet alarmed by what the censorship allows them to read in the newspapers must go and see "L'Age d'or." It complements the present stock-exchange crisis perfectly, and its impact is all the more direct just because it is surrealistic... The foundations are laid, conventions become dogma, policemen push people around just as they do in everyday life. And, just as in everyday life, accidents occur in bourgeois society while that society pays no attention whatsoever. But such accidents (and it must be noted that in Buñuel's film they remain uncorrupted by plausibility) further

mer i filosofiskt ren form — försvagar motståndskraften hos ett redan ruttnande samhälle som försöker överleva sig självt genom att använda sig av präster och poliser som enda stöd. Den slutliga pessimismen som i och med optimismens upplösning utvecklats inom den härskande klassen blir i sin tur en mäktig kraft vid splittringen av denna klass. Den antar formen av negation och framträder strax i den antireligiösa kampen som samtidigt är en revolutionär kamp, eftersom **bekämpandet av religionen också innebär bekämpandet av världen.**

Pessimismens övergång från tillstånd till handling styrs av **Kärleken** — i den borgerliga demonologien betecknad som det ondas princip — vilken kräver att man för dess skull offerar allt: status, familj, ära, men vars misslyckande inom samhällets ram föder revoltkänslor. Ett liknande förlopp kan observeras i Markis de Sades liv och verk som är samtida med "L'Age d'or" (Guldåldern) och den absoluta monarkin... Det är alltså ingen tillfällighet att Buñuels blasfemiska film är ett eko av de händelser som den gudomlige markisen vrålade ut genom fängelsegallren. Självallet återstår att bevisa huruvida denna pessimism har någon framtid i proletariats kamp och slutliga seger som innebär avskaffandet av klassamhället. I detta "välmågans" tidevarv måste "L'Age d'or":s sociala funktion bestå i att sporra de förtryckta att tillfredsställa sina destruktiva behov och kanske även att underblåsa förtryckarnas masochistiska tendenser. Trots allt som hotar att förkväva denna film, tror vi, att den på ett mycket effektivt sätt kommer att spränga de himlar som aldrig i skönhet kan mäta sig med dem som den själv visat oss i en spegel.

(L'Age d'or. Paris 1931.)

debilitate an already rotting society that tries to prolong its existence artificially by the use of priests and policemen. The final pessimism born within that society as its optimism begins to wane, becomes a powerful virus that hastens the process of disintegration. That pessimism takes on the value of negation and is immediately translated into anti-clericalism; it thus becomes revolutionary since the *fight against religion is also the fight against the world as it is.*

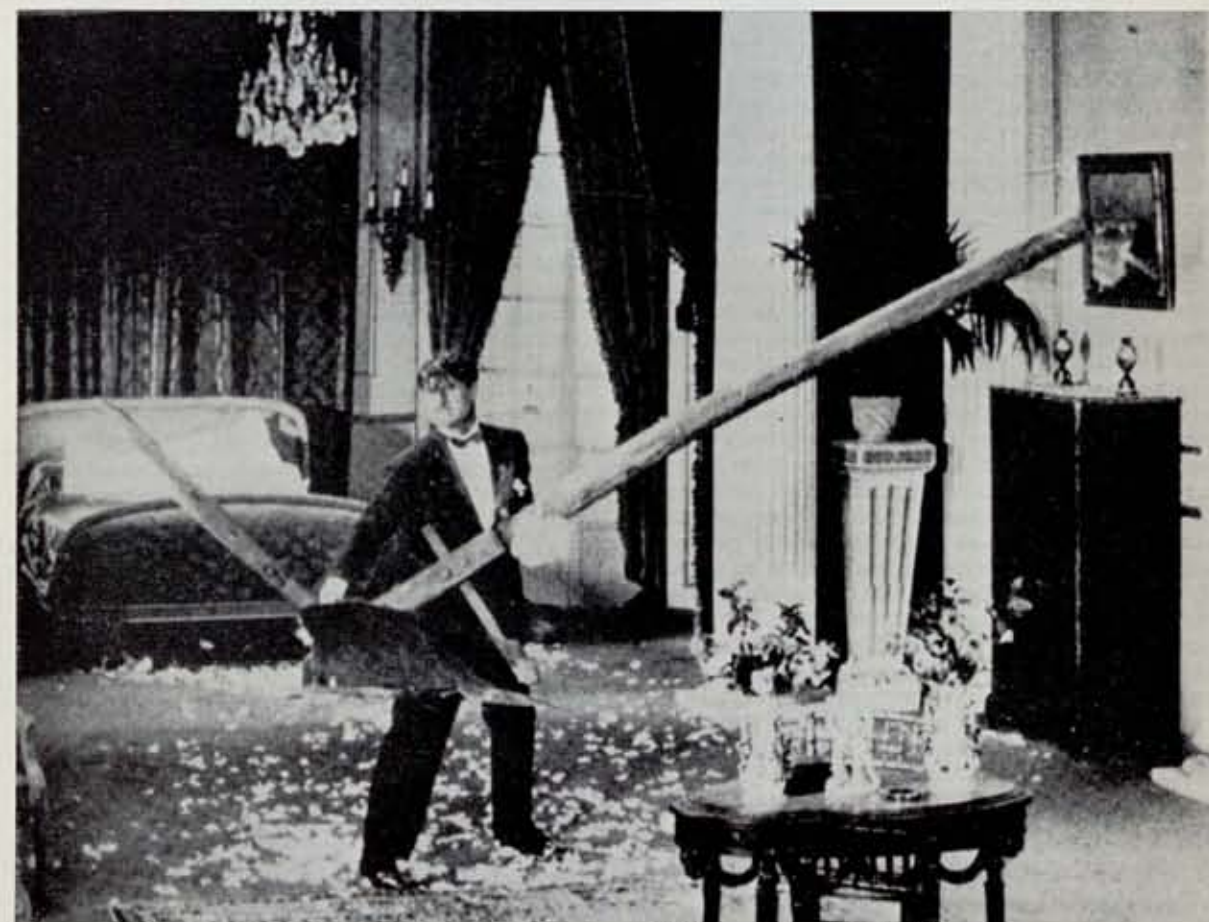
But it is *Love* which brings about the transition from pessimism to action; Love, denounced in the bourgeois demonology as the root of all evil. For Love demands the sacrifice of every other value: status, family and honour. And the failure of Love within the social framework leads to Revolt. This process can be seen in the life and works of the Marquis de Sade, who lived in the *golden age* of absolute monarchy... so that it is no coincidence if Buñuel's sacrilegious film contains echoes of the blasphemies which the Divine Marquis hurled through the bars of his gaol.

It still remains to be demonstrated that the final outcome of this pessimism will in fact be the struggle and the victory of the proletariat, which will mean the abolition of a society made up of different classes.

In this age of so-called prosperity, the social function of "L'Age d'or" must be to urge the oppressed to satisfy their hunger for destruction and perhaps even to cater for the masochism of the oppressor.

In spite of all the threats to suppress this film, we believe that it will win out in the end and open new horizons in a sky which can never match in beauty that sky it showed us in a mirror.

(L'Age d'or, Paris, 1931.)



Stillbild ur "L'Age d'or". 1930.

Still from "L'Age d'or", 1930.



Stillbild ur "L'Age d'or". 1930.

Andens sista korståg

På vissa attityder, reaktioner, plötsliga, avslöjande utbrott av nervositet kommer polisen att börja misstänka övervakade konsumenter för surrealism. Härifrån kan jag se dessa provocerande agenter, deras ränker och rättfärdigheter. Än en gång kommer individernas rätt att själva utforma sina liv att beskäras och ifrågasättas. Man kommer att åberopa faran för det allmänna, folkets intresse, hela mänsklighetens framtid. Hederligt folk kommer att gripas av stark indignation mot denna oförsvarliga aktivitet, denna epidemiska anarki som hotar att rycka bort den enskilde ur gemenskapen för att skapa ett individuellt paradys åt honom, dessa tankar på villovägar som man mycket snart kommer att benämna "intellektuell malthusianism". Vilka fantastiska skövlingar: nyttoprincipen kommer att te sig mycket främmande för alla dem som ägnar sig åt denna högre synd. De kommer inte längre att ägna sig åt något andligt liv. De kommer att se gränserna förskjutna, och deras berusning kommer att delas av allt vad jorden har som är brinnande och otillfredsställt. Hals över huvud kommer de unga att hänga sig åt denna allvarliga och sterila lek. Det kommer att förändra deras liv. Universiteten kommer att överges. Laboratorierna stängs. Ingen armé är längre möjlig, inga familjer, inga karriärer. Då, inför detta växande sociala missnöje kommer en stor sammansvärjning att bildas av världens alla dogmatiska och realistiska krafter mot illusionernas spöken. De kommer att segra, dessa krafter, sammanslutna av "varför inte" och "leva trots allt". Det kommer att vara andens sista korståg. (L. Aragon: Le Paysan de Paris. Paris 1926.)

Still from "L'Age d'or", 1930.

The last crusade of the spirit

The customers, under police surveillance, will be suspected of surrealism which they will betray by certain postures, certain reactions, sudden nervous gestures. I can see the agents-provocateurs, their tricks, their little traps. The individual's right to do with his life as he pleases will once more be denied and disputed. Public safety will be invoked, the General Interest, the preservation of the entire human race. Respectable people will be seized by a great indignation against this indefensible activity, this contagious anarchy which tends to snatch the individual from a common fate and creates for him an individual paradise, this deflection of thought which they will not hesitate to call 'intellectual malthusianism'. What magnificent destruction: the principle of usefulness will be unknown to those who practise this superior vice. For them all application of mind will cease. They will see its boundaries roll away, they will arouse everyone who is eager and dissatisfied to join in their intoxication. The young will give themselves up entirely to this serious and fruitless pursuit. Their way of life will be abnormal. The Universities will be empty. The laboratories will be closed. There will be an end to the army, the family, a career. Then, in the face of this growing social disaffection, a great conspiracy will arise from all the dogmatic and realistic forces of the world against this phantom illusion. And they will win, these united forces of 'why not' and 'life-must-go-on-all-the-same'. It will be the last crusade of the spirit.

(L. Aragon: Le Paysan de Paris. Paris, 1926.)

En sida ur en pamflett som publicerades av surrealistgruppen "L'affaire de L'Age d'or", 1931.
Page from the pamphlet published by the surrealist group "L'affaire de L'Age d'or", 1931.



« La critique du ciel se transforme en critique de la terre, la critique de la religion en critique du droit, la critique de la théologie en critique de la politique. »

KARL MARX.



« Il n'y a pas de spectacle aussi doux que celui de l'agonie d'un prêtre. »

MAURICE DE GUERIN.



Cette vue du film aurait provoqué l'intervention, auprès du Gouvernement français, de l'ambassadeur d'Italie, qui feindrait d'y reconnaître ses souverains.



Leurs Majestés italiennes, qui font massacrer les ouvriers révolutionnaires — telles qu'elles sont dans la triste réalité.

Den surrealistiska kritiken

Några drag som utmärker den civiliserade mentaliteten

Min avsky riktar sig mot sjuka men ändå levande företeelser; gängse grötiga föreställningar, all världens — en hatad världs — inkörda tankebanor; företeelser som jag bara ämnar betrakta under en irrande, abstrakt promenad mitt ibland dem; svampiga slott, rostiga fält, ett "kollektivt medvetandes" obotliga svulster (till slut kan vi ändå känna oss lugna, den sista dörren leder verkligen UT). Att kapitalismen som nödvändigt komplement förutsätter vissa sätt att tänka eller inte tänka, som definitionsmässigt garanterar dess aldrig sviktande, eviga fortvaro, är en tanke som tillåts bli abstrakt under mycket få ögonblick av vårt vakna liv. Konventioner som långsamt förtär även de renaste — föreställningar som cirkulerar med blodet och gör konventionernas smittämnen permanenta och konkreta, här har vi den förlamande omgivning, där de själar som sysselsätter sig med själen vissnar bort. Dessa specialister — liksom alla andra — går ständigt omkring med en fundamental oöverensstämmelse mellan det som de officiellt står för och det som är deras sanna jag. De skulle gripas av en rimligen dödlig svindel, om de någon gång lyckades föreställa sig sig själva utanför de konventioner — huvudsakligen av yrkesmässigt, familjärt och militärt slag — som utgör de rankiga klädhängare, på vilka de varje kväll, INNAN DE SOMNAR, hänger upp sitt eget jag. Det blir säkerligen inte på något varligt sätt som en stor del av dessa människor kommer att berövas sina jag. Deras "verklighet" är för övrigt på samma sätt som deras jag en mask. Deras positivism — en underkastelse inför det som existerade före en själv — är ett av de ideologiska trick som borgerligheten använder sig av för att överleva. Positivismen anser alla "fakta" vara **förvärvade** och bortser helt lugnt från den dialektiska lag om deras tillblivelse som ensam kan ge dem en mening. Att förneka "verkligheten" är att underkänna den sociala organisation som är dess nödvändiga infrastruktur (eller omvänt: att aktivt underkänna samhället är också att förneka den verklighet som samhället gör anspråk på att ålägga oss). Det är genom cirkelbevis som (civilisationen) känner igen sig i dessa berömda "fakta" i och med att den tillämpar sina egna kategorier på sig själv. Vidare fortsätter positivismen att nära det skorviga dibarn som för alltid borde skaffas ur vägen, nämligen den realistiska konst som består av "observationer" och som aldrig någonsin kan föra forskandet i vår verklighet framåt, **eftersom det inte finns något verkligt forskande annat än det som riktar mot DENNA värld.**

Skaka om i den borgerliga moralens huvudbegrepp, och ni får höra klirrandet av pengar. Jag kan också genast bekräfta att alla ord som uttrycker dessa begrepp OCKSÅ har — eller har haft — en merkantil och finansiell innebörd. Om man är det minsta uppmärksam på dessa ords betydelse, blir det "moraliska" bedrägeriet genast uppenbart. PLIKT är SKULD, ett helt och hållet kristet begrepp om en skuld som människan aldrig upphört att betala. Denna plikt som framför allt gynnar innehavare av obligationer kallas själv OBLIGATION. Dess uppfyllelse, säger de moraliska handböckerna, skänker subjektet ett VÄRDE. (Värde är ett av de ord som förekommer oftast i detta slags skrifter, oftare än ordet GOD). Man behöver bara sätta orden obligation, värde och god i pluralis för att inse vad det hela går ut på. Man skulle kunna tillfoga ordet merit (från ett grekiskt ord som betyder andel) och i förbigående konstatera att BERIKA, FÖRVERKLIGA — självfallet i ordens "andliga" bemärkelse — är alla officiella moralprofessorers favorituttryck.

The surrealist critique

On certain traits particular to the civilized mentality

My particular grudge is against things sick yet alive, current-notions, the thick vertebrae of everyone's thoughts — everyone most hateful — things which I shall take just a brief look at, in the course of a casual, abstract stroll amongst them, soft castles, fields of rust, incurable growths of a "collective conscience" (at last we can be at ease, the back door really does open onto THE OUTSIDE). That capitalism deems certain ways of thinking or not thinking its necessary complement, things which tend by definition to guarantee its effective survival, is a consideration which few moments of our waking life allow to become abstract. Conventions which slowly corrode even the purest people — concepts, circulating like blood, and thanks to which the virulence of these conventions is permanent and concrete, this is the paralysing medium in which the minds of those concerned with the mind wallow and stagnate. These specialists — like all others — ceaselessly maintain a fundamental discordance between their official and their true selves. They would be seized with a relatively mortal fit of vertigo if they could conceive of themselves as outside conventions — mainly professional, family and military conventions — which are the shaky clothes-pegs where every night, BEFORE THEY SLEEP, they hang up their selves. It is assuredly not with gentleness that the selves will be taken from a considerable number of these people. What is more, their "reality" is as much a mask as their selves. Their positivism — submission to that which already was before one existed — is one of the ideological tricks by which the bourgeoisie maintains itself. Positivism regards the "facts" as *acquired*, neglecting the dialectic law of their becoming by which alone they can assume meaning. The denial of "reality" is a negation of the social organisation which is its essential infrastructure (inversely, the active negation of society is also a denial of the reality which it claims to oppose.). It is by a vicious circle that the civilized mentality, applying its own categories to itself, recognizes itself in the famous "facts". Furthermore, positivism continues to suckle an infant covered in scabs which should always be cudgelled to death; that is, realist art consisting of "observations" which can never bring real investigation any further forward, *because there can never be any real research except it be directed against THIS world.*

Shake the principal tenets of bourgeois morality, and they make the jingle of money. I affirm here and now that all the words expressing these tenets have ALSO or have had — a financial or mercantile sense. If one accords even the most fleeting consideration to the sense of these words, the "moral" fraud becomes immediately apparent. DUTY is DEBIT (DEVOIR c'est DETTE), a perfectly christian notion of a debt that man has never finished repaying. This duty which profits first of all those who hold obligations is itself called OBLIGATION. Its fulfilment, according to the moral handbooks, confers a VALUE upon the subject. (The word value is one which occurs most frequently in such works, more frequently than the word GOOD). One has only to put the words obligation, value and good in the plural, and it becomes immediately evident what it is all about. One might also add merit (from a greek word meaning share) and observe, incidentally, that ENRICHMENT and REALISE, taken naturally in their "spiritual" sense, are favourite expressions of the professors of official morality. Certain others, which are openly military (hierarchy, sanction etc.) are also features of a humble attitude of zealous obedience to the strictly financial swearwords. If the

Vissa andra, direkt militära uttryck (hierarki, sanktion etc.) intar också en ödmjuk hållning av fjäskig lydnad gentemot de rent finansiella grovheterna. Om handböckernas teorier rätteligen strider mot borgerlig praxis (tänkandet är här lika med den verkliga, omkastade bilden av varandet), så återspeglas också denna högst kristna dubbelhet på ett hämnande sätt i dessa ord med två mycket exakta betydelser varav den ena belyser den andra. Inte ens de yvigaste "filosofer" lyckas överskyla dessa begrepp som så uppenbart "TJÄNAR EN OHYGGSLIG INDUSTRIELL OCH MILITÄR UTSUGNING".

I den civiliserade mentaliteten förutsätter baskategorien "värde" eller "rikedom", d. v. s. det som ägs, som korrelerat baskategorin "den person som äger detta värde eller denna rikedom". I Frankrike, till exempel, finns det ingenting om vilket man inte kan ställa den ofrånkomliga, tarvliga och heliga frågan "vem tillhör det?". Inte ens samvetet uppfattas någonsin som annat än en ägodel. I böcker och publikationer av olika slag talas ständigt om den-och-dens tankar, om andan hos den-och-den individen, nationen, yrkesgruppen, familjen eller landskapet. Jag åtar mig här — för det är här det skall göras — att än en gång upprepa följande påståenden: Den som skriver uttrycker inte sina egna tankar utan **tanken själv, d. v. s. det som är tänkt** och det är bara som en mycket tillfällig värd han hyser den inom sig. Tanken som genomlar mig kan på intet sätt betraktas som min. Den kommer till mig från **icke-mig**, den har samma bruksvärde för alla. Individualismens mest sansade uttryck står att finna i det berömda "cogito" (fött av kristna föräldrar), där Descartes som grundat den franska borgerlighetens filosofi placerar jaget före tanken och tanken före varandet. Som en jämförelse vill jag anföra Arthur Rimbauds uttalande: "**Det är fel att säga jag tänker, man borde säga man tänker mig.**" (Den ande som är instängd i ett så eländigt fängelse förruttnar; och denna förruttnelse är — i en eller annan form — gud). För den civiliserade individen är det aldrig fråga om annat än att HA. Och allt som **jaget** har, måste det ta från andra. Därför måste jaget vara den starkaste, d. v. s. det måste försäkra sig om att dess person, förvisso godtyckligt abstrakt, är **överlägsen** alla andra. Den civiliserade människans mål — tecknet på hennes framgång i världen (f. ö. ett obegripligt uttryck), är, objektivt sett, att utifrån påtvinga andra varelser sina egna gränser. Individualism, nationalism, imperialism, kolonialism etc. "**Vär**

theories of the handbooks are deservedly contrasted with bourgeois practice (the thought here is the real inverted image of the being) this most christian duplicity is reflected vengefully in these words which have two very precise meanings, one illustrating the other. The woolliest "philosophers" clothe very imperfectly these notions, which are visibly "IN THE SERVICE OF THE MOST MONSTROUS INDUSTRIAL AND MILITARY EXPLOITATIONS".

In the civilized mentality the basic category of value or wealth, i.e. what is possessed, supposes correlatively the basic category of the person who possesses that value or wealth. In France, for example, there is *nothing* about which the indispensable, ignoble, sacramental question "who does it belong to?" cannot be asked. Even conscience is never conceived except as the property of a subject. Books and publications of all kinds invariably speak of the thoughts of Mr. So-and-So, of the spirit of such and such an individual, nation, corporation, family or landscape. I shall take it upon myself, for that is their place, to go once more here over the following propositions: a writer does not express his own thoughts, but *thought itself, which is to say that which is thought*, to which he can consider himself nothing more than the very provisional *host*. Thoughts which pass through me can in no measure be considered mine. They come *to me* from *non-me* and are treated by people as commonplace values. The most tranquil expression of individualism is to be found in the celebrated "cogito" (born of christian parents) wherein Descartes, founding the philosophy of the French bourgeoisie, places the I before the thought, the thought before the being. By contrast, the declaration of Arthur Rimbaud: "*It is false to say I think, one should rather say I am thought.*" (The mind, imprisoned in such miserable limits, putrefies; and this putrefaction is, in one form or another, god). For the civilized individual, all that matters is TO HAVE. And what the I has must be taken by it *from others*. He must therefore be the strongest, that is, he must make sure that his person, arbitrarily abstract in fact, is *superior* to the rest. The aim of the civilized person — the sign of his success in the world (an incomprehensible expression anyway) is objectively, to impose from outside his own limits on other people. Individualism, nationalism, imperialism, colonialism, etc. "*Our civilization*, writes M. René (*Manuel de Sociologie*, p. 397) *may be described as the sum-total of those values which*

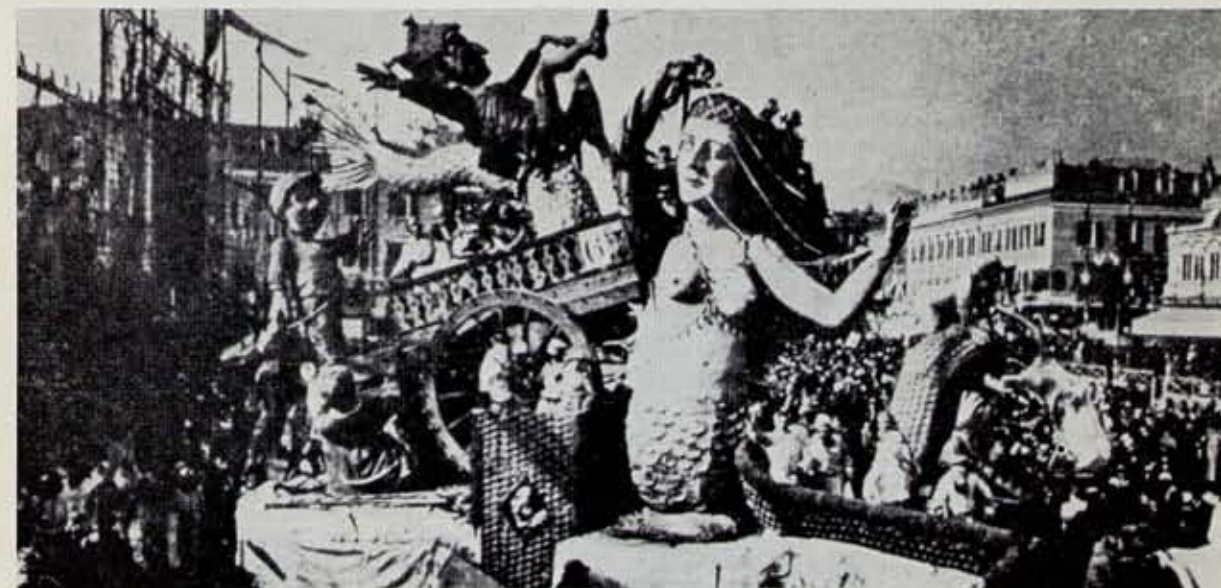


Illustration utan bildtext ur "La révolution surréaliste", 1925.

Uncaptioned illustration from "La révolution surréaliste", 1925.

civilisation", skriver René Hubert (Manuel de Sociologie, sid. 397) kan karakteriseras som summan av de värden som kan tänkas i abstrakta termer och FÖLJAKTLIGEN ANVÄNDAS PÅ DEN MÄNSKLIGA RASEN I SIN HELHET". Understrykningen av detta imperialistiska katekesbud är min egen.

Galningen som inte längre kan injaga respekt och som inte längre kan anpassa sig till verkligheten är bland de civiliserade ett offer för tabuföreställningar som sociologerna säkerligen inte har studerat med samma iver som de tabu som skyddar honom bland vissa infödingsfolk och som ju är de vidrigaste och mest avskyvärda man överhuvudtaget kan tänka sig. Vad poeterna beträffar, så gör de civiliserade folken livet svårt för dem och uttalar sig med största reservation om deras verk, för att sedan, när de väl är döda, börja studera dem.

Surrealismen som är en dialektisk fortsättning på Dada har fört poesin till gränstrakter där den inte längre tillhör litteraturen. Driven till diktens yttersta gräns återstår för poesin ingenting annat än att ta språnget. I dag kan dess litterära form fortfarande förklaras av antipoetiska, sociala villkor som inte slutgiltigt kommer att utplånas förrän någon tid efter den kommunistiska revolutionens seger i global skala. Surrealisterna bereder väg för den "övergång från kvalitet till kvantitet" som Tzara talar om och som har det klasslösa samhället som ett nödvändigt villkor. Denna övergång innebär att poesin upphör att vara form för att i stället bli innehåll. En grupp människor varslar om poesins underbara återvändande till källorna; i stället för att uttrycka världen kommer den att delta i världen. Poesin som förnekas av det kapitalistiska samhället kommer att utnyttja alla de medel till kommunikation människor emellan som denna civilisation har utvecklat. Det styrda tänkandet, vetenskap och industri kan tjäna som befordringsmedel för drömmen. "Fördelningen", säger Engels (Anti-Dühring II, sid. 102) "kommer i den mån den leds av rent ekonomiska överväganden att genomföras i enlighet med produktionens intressen, och det som mest kommer att gynna produktionen är ett fördelningssätt som tillåter alla medlemmar i samhället att utveckla, bevara och utöva sina förmågor så mycket som möjligt i alla bemärkelser." Och Lautréamont tillägger: "Poesin måste göras av alla, inte av en." De medel som låter oss komma i besittning av de kontroller som åstadkommer förändringar är ökända. Man kan bara fastslå den dialektiska nödvändigheten av deras framställning. Surrealismens dialektiska framåtskridande måste bestå i att övervinna det avstånd som skiljer ordet från det faktiska innehållet i det som det representerar. Det är alltså fråga om att dialektiskt återuppfinna det magiska, genom att använda de resultat som uppnåtts under en epok som förnekade magin. Poeten kan sålunda se sig själv som en tekniker för övergången från ord till värld. Ingen får emellertid känna sig lugnad av dessa betraktelser över poesin, ty surrealisterna ägnar en allt större del av sin tid åt ett synnerligen målinriktat tänkande — revolutionär teori och propaganda — så långt har vi hunnit i dag. Men det som poeten var, kommer senare magikern som förgör drömmen att vara; en magiker i en värld där det dåliga samvetet — det moraliska samvetet (som "verkar nära besläktat med ångesten", som Freud helt diskret uttrycker det i "Totem und Tabu", sid. 993) har absorberats, där lustprincipen identifieras med verklighetsprincipen och det rationella med det verkliga i en absolut förening. Moralen uppslukar psykologin, poesin uppslukar versen, handlingen uppslukar individen, människan uppslukar jaget, världen slukar tingen. Men de skimrande vägarna för vidare sin eviga diamant.

may be thought of in abstract terms and CONSEQUENTLY APPLIED TO THE HUMAN RACE AS A WHOLE". The underlining of this piece of imperialist catechism is my own.

The madman who can no longer command respect, who can no longer come to terms with reality, is a victim, among civilized peoples, of taboos which have certainly not been studied by sociologists just as those which protect him among certain native peoples, and which are the vilest and most repugnant that one can imagine. As for the poets, the civilized peoples start by making life very difficult for them, by making the greatest reservations as to the value of their works, then, when it is certain that they are dead they are studied.

Surrealism, providing dialectic continuity for Dada, led poetry to reaches where it no longer belonged to literature. Perched at the extreme limit of the poem, poetry has now only to jump. Even today, its literary form may still be explained by anti-poetic social conditions, which will not ultimately be stamped out until some time after the victory of the communist revolution on a global scale. The surrealists are preparing the ground for the "transition from quality to quantity" mentioned by Tzara, for which one of the essential prerequisites is a classless society. This transition will mean that poetry will cease to be form and become matter. A group of men predict the formidable return of poetry to its sources, from expression of the world to participation in the world. Poetry, denied by capitalist civilization, will take advantage of all the means of communication from man to man evolved by this civilization. The directed thought, science and industry, might serve as a vehicle for dream. "Redistribution, says Engels (Anti-Dühring II, p. 102), in so far as it will be governed by purely economical considerations, will be carried out according to the interests of production, and production will most successfully be promoted by a method of redistribution permitting all members of society to develop, maintain and exercise their faculties to the utmost capacity and in all directions." And Lautréamont adds: "Poetry must be made by all, not by one." The means by which we shall gain possession of the controls governing changes of state are unknown. One can but affirm the dialectic necessity for their production. The dialectic progress of surrealism must consist in forcing the distance which separates the word from the actual matter of its representation. What this means is, a dialectic reinvention of magic, by means of a utilisation of the results of an era which has denied magic. The poet might thus see himself as a technician of the transition from word to world. But let no one be reassured by these thoughts on poetry, for the surrealists are consecrating a greater share of their time to the most directed of thoughts — revolutionary theory and propaganda — so much for the present. But what formerly was the poet, will later become the magician who liberates the dream, magician of a world in which the bad conscience — the moral conscience (which, says Freud discreetly in Totem et Tabou, p. 933, "shows a great affinity to anxiety") has been reabsorbed, in which the principle of pleasure is identified with the principle of reality, the rational with the real, in an absolute marriage. Morality corrodes psychology, poetry corrodes verse, acts swallow up individuals, man engulfs the I, the world engulfs things. But the clear courses ferry onwards their continuous diamond.

English translation by Hal Sutcliffe.
(J.-M. Monnerot: Le surréalisme au service de la révolution. N:o 5—6, 1933.)

Revolutionen och vardagslivet

The revolution and everyday life



Stillbilder ur "Fyra fräcka fripassagerare", Bröderna Marx.

Stills from "Monkey Business", Marx Brothers.



Paris: Maj 1968

Den nya sensibiliteten bryter fram

Den radikalt utopiska karaktären hos deras krav överträffar till stor del de hypoteser som framförs här; och ändå utvecklades och formulerades dessa krav under själva handlingsförloppet; de är ett uttryck för konkret politisk praxis. Aktivisterna har diskvalificerat begreppet "utopi" — de har förkastat en oriktig ideologi. Vare sig deras aktion var en revolt eller en ofullgånngen revolution utgör den en vändpunkt. När de proklamerar den "permanenta utmaningen" (*la contestation permanente*), den "kontinuerliga utbildningen", det stora Avståndsgandet, känner de igen det sociala förtryckets prägel även i den traditionella kulturens mest sublimes manifestationer; och i de tekniska framstegens mest lögnfyllande resultat. De har åter uppväckt ett spöke (och denna gång ett spöke som hemsöker inte bara borgarklassen utan alla exploaterade byråkratier): spöket av en revolution som underordnar utvecklingen av produktivkrafterna och den högre levnadsstandarden under kraven på att skapa solidaritet med den mänskliga arten, att avskaffa fattigdom och elände bortom alla nationella gränser och intressesfärer, att uppnå fred. Med ett ord: de har brutit ut idén om revolution ur den kontinuerliga repressionen och satt in den i dess autentiska dimension: friheten.

De unga aktivisterna vet eller känner att det helt enkelt är deras liv som står på spel, deras liv som mänskliga varelser, som blivit en leksak i händerna på politiker, direktörer och generaler: Rebellererna vill rädda det undan dessa händer och göra det värt att leva; de är medvetna om att detta idag fortfarande är möjligt, och att uppnåendet av detta mål nödvändiggör en kamp som inte längre kan föras med reglerna hos en pseudo-demokrati i en Fri Orwellsk Värld. Dem tillägnar jag denna bok.

(H. Marcuse: An essay on liberation. London 1969.)

Paris: May 1968

The New Sensibility Explodes

The radical utopian character of their demands far surpasses the hypotheses of my essay; and yet, these demands were developed and formulated in the course of action itself; they are expressions of concrete political practice. The militants have invalidated the concept of "utopia" — they have denounced a vicious ideology. No matter whether their action was a revolt or an abortive revolution, it is a turning point. In proclaiming the "permanent challenge" (*la contestation permanente*), the "permanent education," the Great Refusal, they recognize the mark of social repression, even in the most sublime manifestations of traditional culture, even in the most spectacular manifestations of technical progress. They have again raised a specter (and this time a specter which haunts not only the bourgeoisie but all exploitative bureaucracies): the specter of a revolution which subordinates the development of productive forces and higher standards of living to the requirements of creating solidarity for the human species, for abolishing poverty and misery beyond all national frontiers and spheres of interest, for the attainment of peace. In one word: they have taken the idea of revolution out of the continuum of repression and placed it into its authentic dimension: that of liberation.

The young militants know or sense that what is at stake is simply their life, the life of human beings which has become a plaything in the hands of politicians and managers and generals. The rebels want to take it out of these hands and make it worth living; they realize that this is still possible today, and that the attainment of this goal necessitates a struggle which can no longer be contained by the rules and regulations of a pseudo-democracy in a Free Orwellian World.

(H. Marcuse: An essay on liberation. London, 1969.)



Paris. Maj 1968.
Paris, May 1968.

Paris maj 1968

"Gatorna har blivit politiserade — detta faktum visar på det politiska tomrum som råder inom de fält som behärras av experterna."

(Lefebvre)

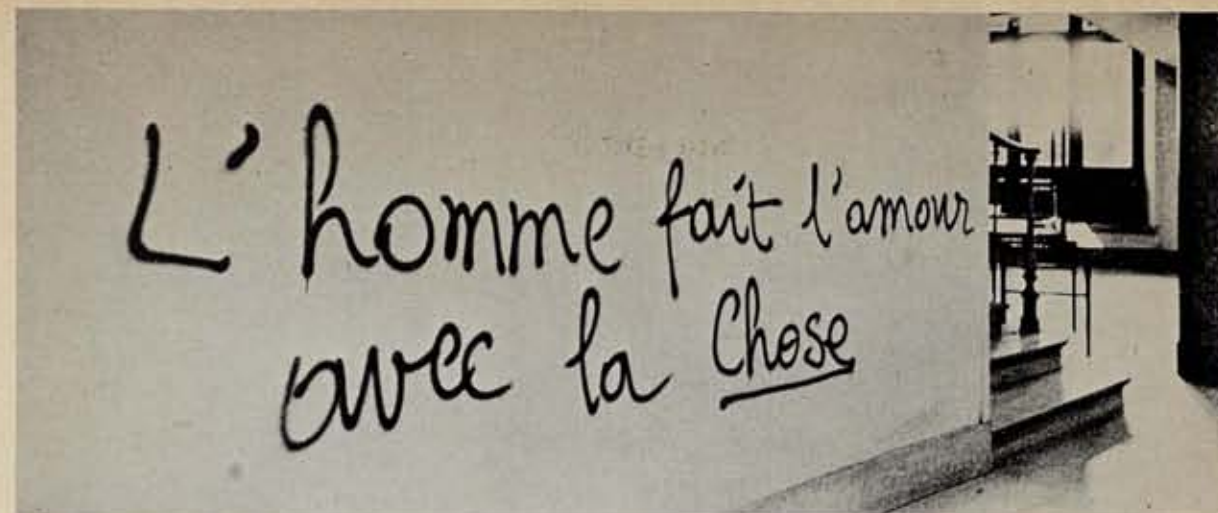
Ett försök till revolution, riktad lika mycket mot byråkratin och bristen på engagemang som mot lönestrukturen. En revolt som visade hur sårbar den moderna staten och dess försvarsmekanismer är. En revolt som avslöjade det oväntade inflytandet från de radikalaste konstnärliga experimenten i detta århundrade. Ett inflytande som man i allmänhet inte anade att det existerade och som är så helt olika de stilistiska influenser som så ofta har dirigerats om för att hjälpa kapitalismen att sälja sina varor. Inskriptioner var det medium som revolutionen använde för att sälja sina förhoppningar.

Paris May 1968

"The streets have become politicized — this fact points up the political void prevailing in the specialized areas."

(Lefebvre)

An attempted revolution directed as much against bureaucracy and non-participation as against wage structure. An upheaval which revealed the frailty of the modern State and its defence mechanisms. An upheaval which revealed the unexpected influence of the most radical artistic ventures of this century. An influence not generally realized to exist, and utterly different from those stylistic influences which have so often been redirected in order to help Capitalism sell its goods. Graffiti was the media through which the revolution sold its hopes.



Människan älskar tinget.

Man makes love with things.



Föremål, göm dig. — Böj dig ner och beta.

Object, hide. — Bow down and graze.



Kultur är motsatsen till liv.

Culture is the inversion of life.



Under stenläggningen, sandstranden.

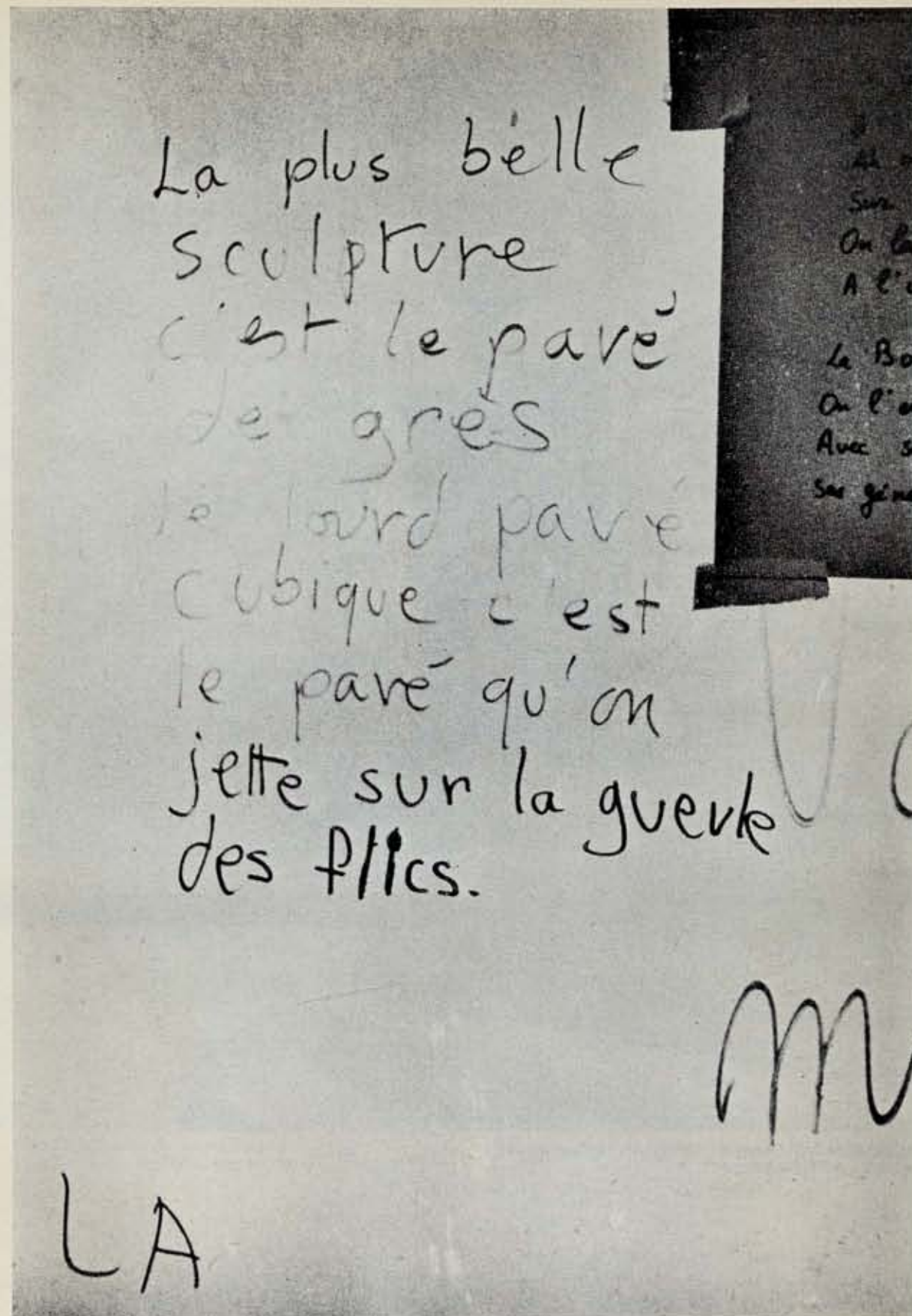
Under the paving-stones, the beach.

Jag ejakulerar med gatstenarna.
I revel in the paving-stones.



Barrikaderna. Paris. Maj 1968.

The barricades, Paris, May 1968.



Den vackraste skulpturen är gatstenarna, de tunga, kubiska stenarna, stenarna som man kastar på snutens käft.

The most beautiful sculpture is the sandstone paving-stone, the heavy, cubic paving-stone, the paving-stone you can throw at the mugs of the police.



Jag tar mina önskningar för verkliga för jag tror på det verkliga i mina önskningar.

I take my desires for reality because
I believe in the reality of my desires.



Att leva — utan någon död tid
att njuta hämningslöst.

Live without dead time
play without fetters.

Detta är det utopiska begreppet om socialismen, som tar i betraktande frihetens insteg i nödvändighetens rike, och föreningen mellan nödvändigt orsakssammanhang och orsakssammanhang av frihet. Det första skulle betyda att man går från Marx till Fourier; det andra från realism till surrealism.

Ett utopiskt begrepp? Det har varit den stora, verkliga överskridande kraften, "l'idée neuve" i det första mäktiga upproret mot hela det existerande samhället, upproret för den totala omvärderingen av de accepterade värdena, för kvalitativt annorlunda levnadssätt: majrevolten i Frankrike. De affischer och väggtidningar som gjordes av "de unga arga" förenade Karl Marx med André Breton; parollen "fantasin till makten" gick väl ihop med "kommittéer (sovjeter) överallt"; pianot med jazzmusikern stod mellan barriaderna; den röda flaggan passade bra på statyn av författaren till "Samhällets olycksbarn" (Hugo); och strejkande studenter i Toulouse krävde återupplivandet av albigensiskan, trubadurernas språk. Den nya sensibiliteten har blivit en politisk kraft. Den går tvärs över fronten mellan den kapitalistiska och kommunistiska världen; den är smittsam därför att atmosfären, klimatet i de etablerade samhällena för smittan net vidare.

(H. Marcuse: An essay on liberation. London 1969.)

This is the utopian concept of socialism which envisages the ingression of freedom into the realm of necessity, and the union between causality by necessity and causality by freedom. The first would mean passing from Marx to Fourier; the second from realism to surrealism.

A utopian conception? It has been the great, real, transcending force, the "idée neuve," in the first powerful rebellion against the whole of the existing society, the rebellion for the total transvaluation of values, for qualitatively different ways of life: the May rebellion in France. The graffiti of the "jeunesse en colère" joined Karl Marx and André Breton; the slogan "l'imagination au pouvoir" went well with "les comités (soviets) partout"; the piano with the jazz player stood well between the barricades; the red flag well fitted the statue of the author of "Les Misérables"; and striking students in Toulouse demanded the revival of the language of the Troubadours, the Albigensians. The new sensibility has become a political force. It crosses the frontier between the capitalist and the communist orbit; it is contagious because the atmosphere, the climate of the established societies, carries the virus.

(H. Marcuse: An essay on liberation. London, 1969.)

Innehåll:

Företal av K. G. P. Hultén

Introduktion av Ronald Hunt

Nya Guinea

Naven-ceremonierna hos Iatmul-folket. Sepik.

Vardagsceremonier
ur G. Bateson: Iatmul-folkets sociala struktur.
Oceania. Vol. II. 3, 1932.

Dödsceremonier
ur G. Bateson: Naven. Stanford 1958.

Malevich

Suprematismens mål
ur Malevich: Brev till holländska konstnärer. 1922.

Suprematism och Rosta
ur Eisenstein: Om Majakovskij. Moskva 1963.

Tatlin

Mot tornet
ur Vårt förestående arbete. Moskva 1920.

Tatlins torn
ur El Lisitskij: Arkitektur i USSR. 1925.

Från konst till formgivning

När konsten förbjöds
ur Ilja Ehrenburg: Julio Jurenitos och hans
lärjungars underbara äventyr. New York 1930.

Obmokhu och Unovis
ur El Lisitskij: Ny rysk kont, en föreläsning. 1922.

Texten på Unovis banér. Vitebsk 1920.

Samlas kring Unovis!
Flygblad av Unovis skapande kommitté 1920.

Rodchenko

Konstruktivisternas slagord

Produktivismen och besläktade tendenser

Vägen till verkligt arbete
ur A. Gan: Konstruktivism. Tver 1922.

"Konstruktivistisk" arkitektur

Dialog ur Majakovskij: Misterija Buffa 1921.

Oktober på teatern: Meyerhold

Stepanova och "Tarelkins död"
ur A. M. Ripellino: Majakovskij och den ryska
avantgarde-teatern. Paris 1965.

Konstruktivism på scenen
ur I. Askenov: Teaterns oktober.
Moskva—Leningrad 1926.

Eisensteins tidiga verk

Foregger och Proletkult
ur Folkets Teater, Joseph Gregor-René Fülöp-Miller:
Den ryska teatern. Zürich 1927.

Eisensteins övergång till film
ur Jay Leyda: Kino. London 1960.

Den levande tidningen

"Blå Blusens" ursprung
ur N. Gourfinkel: Den samtida ryska teatern.
Paris 1931.

Massfesterna

Förbi det "spektakulära"
ur A. Mazajev: 1920-talets massfester. 1966.

Festivalerna och socialismen
ur N. Gourfinkel: Den samtida ryska teatern.
Paris 1931.

Ångvisslesymfonin
ur R. Fülöp-Miller: Bolsjevismens sinnelag och
ansikte. London 1927.

Content:

Preface by K. G. P. Hultén

Introduction by Ronald Hunt

New Guinea

Naven Ceremonies. Iatmul People. Sepik.

Everyday celebrations
from G. Bateson: Social Structure of
the Iatmul People of the Sepik River.
Oceania. Vol. II. 3, 1932.

Death Ceremonies
from G. Bateson: Naven, Stanford, 1958.

Malevich

Suprematism's aims
from Malevich: Letter to the Dutch artists, 1922.

Suprematism and Rosta
from Eisenstein: Notes on Mayakovsky, Moscow, 1963.

Tatlin

Towards the Tower
from The work ahead of us, Moscow, 1920.

Tatlin's Tower
from El Lissitzky: Architecture in the USSR, 1925.

From fine art to design

The prohibition of art
from Ilja Ehrenburg: The extraordinary adventures
of Julio Jurenito and his disciples, New York, 1930.

Obmokhu and Unovis
from El Lissitzky: New Russian Art, a lecture, 1922.

The banner of Unovis, Vitebsk, 1920.

Rally to Unovis! Broadsheet by the
Creative Committee of Unovis, 1920.

Rodchenko

Constructivist slogans

Productivism and related tendencies

The way to real work
from A. Gan: Constructivism, Tver, 1922.

'Constructivist' architecture

Poem from Mayakovsky: Mystery Bouffe, 1921.

October of the theatre: Meyerhold

Stepanova and "Tarelkin's Death"
from A. M. Ripellino: Maiakowski et le théâtre russe
d'avant garde, Paris, 1965.

Constructivism on the stage
from I. Askenov: October of the theatre,
Moscow—Leningrad, 1926.

Eisenstein's early work

Foregger and Proletcult
ur René Fülöp-Miller — Joseph Gregor:
The Russian Theatre, London, 1930.

Eisenstein's fall into the cinema
from Jay Leyda: Kino, London, 1960.

The living newspaper

Origins of Blue Blouse
from N. Gourfinkel: Le théâtre russe contemporain,
Paris, 1931.

Mass fêtes

Beyond the 'spectacular'
from A. Mazajev: Mass festivals of the 1920's, 1966.

The Festivals and Socialism
from N. Gourfinkel: Le théâtre russe contemporain,
Paris, 1931.

The hooter symphony
from R. Fülöp-Miller: The mind and face of
Bolshevism, London, 1927.

Dekor på tåg, byggnader etc.

- Agit-tågen
ur R. Fülöp-Miller: Bolsjevismens sinnelag och ansikte. London 1927.
Konstnärerna på agit-tågen
ur Jay Leyda: Kino. London 1960.
"Nya" monument
ur R. Fülöp-Miller: Bolsjevismens sinnelag och ansikte. London 1927.

Novy Lef: Vertov och faktografen

- Manifest: Tio, ur Novy Lef. 1928.
Konsten förintad av Konsten
ur M. Seton: Sergei M. Eisenstein. New York 1960.
Principerna för "Kameraögat" 61
ur Dziga Vertov: Föredrag om Kameraögat. 1929.
Mannen med filmkameran
ur Jay Leyda: Kino. London 1960.

El Lisitskij: Från suprematism till konstruktivism

- Den nya suprematistiska planeten
ur El Lisitskij: Suprematismen i världskonstruktionen. 1920.
Det revolutionära "Objekt"
ur El Lisitskij: Blockaden mot Ryssland lider mot sitt slut. 1922.
Elektro-biblioteket, ur El Lisitskij: Vår bok. 1926/27.
Maskininspirerad arkitektur
ur El Lisitskij: Arkitektur i USSR. 1925.

Letatlin

- Luftcykeln: teknologins motstycke
ur Vladimir Tatlin. Utställningskatalog. Moderna Museet. Stockholm 1968.

Malevichs död

- Suprematismens triumf
ur Den inre och den yttre rymden.
Utställningskatalog. Moderna Museet. Stockholm 1963.

Dada på Paris gator

- Dadas nya inriktning
ur M. Sanouillet: Dada i Paris. Paris 1965.
Rättegången mot Barrès, flygblad 1921.

Den surrealistiska revolutionen

- Innebörden av "den surrealistiska revolutionen"
ur André Breton: Samtal. Paris 1962.
Deklaration av den 27 januari 1925
ur M. Nadeau: Surrealismens historia. Paris 1948.
Centralen för surrealistisk forskning
ur M. Nadeau: Surrealismens historia. Paris 1948.
Paris omvandling
Angående vissa möjligheter att irrationellt försköna en stad
ur Surrealismen i revolutionens tjänst. 1933.
(Collages av Stuart Wise.)
Det surrealistiska objektet
ur André Breton: Objektets kris. Cahiers d'Art. 1936.
Buñuel och "L'Age d'or", ur L'Age d'or. Paris 1931.
Andens sista korståg
ur L. Aragon: Bonden i Paris. Paris 1926.
Den surrealistiska kritiken
ur J. M. Monnerot: Surrealismen i revolutionens tjänst. 1933.

Paris: Maj 1968

- Den nya sensibiliteten bryter fram
ur H. Marcuse: Om frihet. London 1968.

Decoration of trains, buildings, etc.

- 53 The Agit trains
from R. Fülöp-Miller: The mind and face of Bolshevism, London, 1927.
53 Agit train artists
from Jay Leyda: Kino, London, 1960.
55 "New" monuments
from R. Fülöp-Miller: The mind and face of Bolshevism, London, 1927.

Novy Lef: Vertov and the Factograph

- 58 Manifesto: Ten, from Novy Lef, 1928.
59 Art destroyed by art
from M. Seton: Sergei M. Eisenstein, New York, 1960.
61 Principles of "Kino-Eye"
from Dziga Vertov: Conférences sur le Ciné-Œil, 1929.
65 Man with a Movie Camera
from Jay Leyda: Kino, London, 1960.

El Lissitzky: From Suprematism to Constructivism

- 66 New Suprematist planet
from El Lissitzky: Suprematism in World Construction, 1920.
68 The revolutionary "Object"
from El Lissitzky: The blockade of Russia moves towards its end, 1922.
71 The electro library, from El Lissitzky: Our book. 1926/7.
72 Mechanomane architecture
from El Lissitzky: Architecture in the USSR, 1925.

Letatlin

- 74 The air-bicycle: counterpart to technology
from Vladimir Tatlin. Exhibition catalogue, Moderna Museet, Stockholm, 1968.

Malevich's death

- 76 Triumph of Suprematism
from The Inner and the Outer Space, exhibition catalogue, Moderna Museet, Stockholm, 1963.

Dada on the streets of Paris

- 78 Dada's new orientation
from M. Sanouillet: Dada à Paris, Paris, 1965.
81 The Barrès Trial, handbill, 1921.

The surrealist revolution

- 84 The meaning of "La révolution surréaliste"
from André Breton: Entretiens, Paris, 1962.
84 Declaration of 27th January 1925
from M. Nadeau: Histoire du Surréalisme, Paris 1948.
86 The Surrealist Central
from M. Nadeau: The history of surrealism, London, 1968.
88 Transforming Paris
On certain possibilities for the irrational embellishment of a town
from Le surréalisme au service de la révolution, 1933.
(Collages by Stuart Wise)
92 The surrealist object
from André Breton: Crise de l'objet, Cahiers d'art, 1936.
96 Buñuel and "L'Age d'or", from L'Age d'or, Paris, 1931.
98 The last crusade of the spirit
from L. Aragon: Le Paysan de Paris, Paris, 1926.
100 The surrealist critique
from J. M. Monnerot: Le Surréalisme au service de la révolution, 1933.

Paris: May 1968

- 104 The New Sensibility explodes
from H. Marcuse: An essay on liberation, London, 1968.