

ΔΑΝΙΛ

ΑΝΑΔΡΟΜΙΚΗ

1961

29 Απριλη - 15 Μάη

19

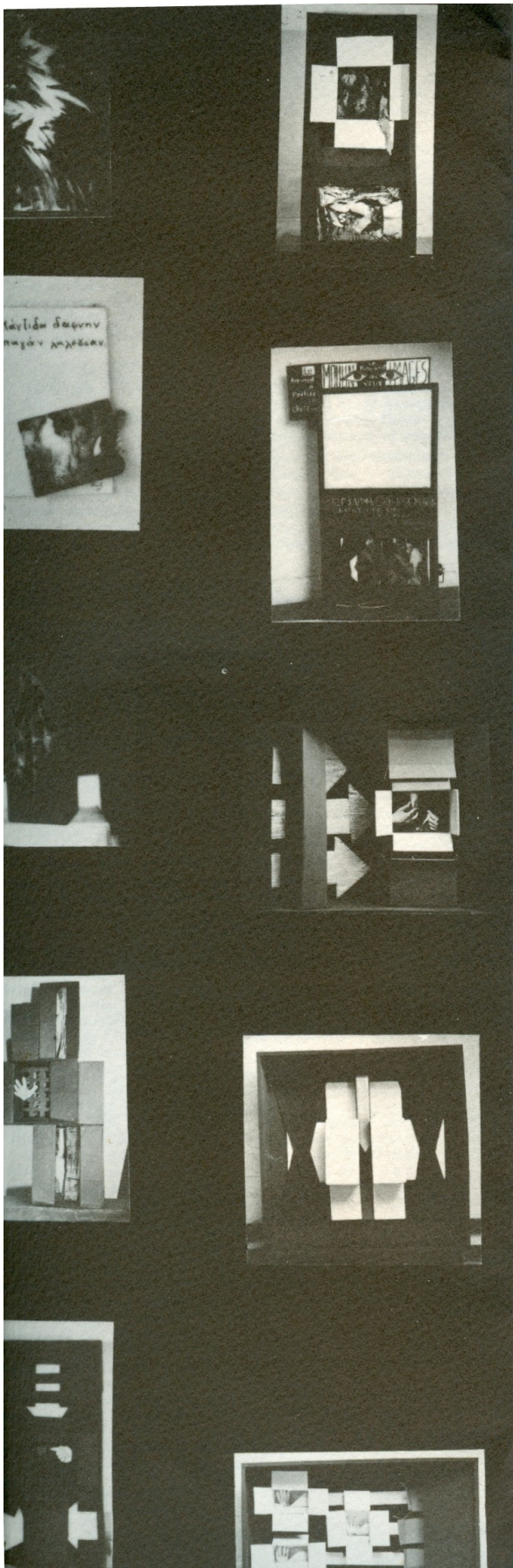
DANIL

RETROSPECTIVE

1977

29 Avril - 15 Mai

77



ΔΑΝΙΗΛ — Ο ΑΝΤΙΑΣΤΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ

Όπως και όλοι οι συνομήλικοί του, έζησε το τραγικό φαινόμενο της μοντέρνας τέχνης. Διάλεξε τη δράση στον άνοιχτο χώρο της «περιπέτειας» και άκριβοπλήρως το ζεβόλεμα της συνήθειας και της «ελευθερίας». Τέχνη ριζοσπαστική, κατηγορήθηκε για «διεθνισμό». Η τέχνη των καιρών μας είναι μάλλον «οικουμενική». Αγκαλιάζει το γύρω κόσμο, προσπαθεί να εισχωρήσει στα μυστικά του, δίνει την ευκαιρία να αναδημιουργηθεί μια καινούρια ποιητική του σύμπαντος.

Ο αντίαστος καλλιτέχνης — κλονιστής της κοινωνικής άρματωσιάς, προφήτης και δέχτης — άκονίζει την εύαισθησία του στο σφυγμό της εποχής, μεταδίνει την εικόνα και τον παλμό της με τη δική του γλώσσα που μετατρέπεται συχνά σε «ήθική» ενός νέου μύθου.

Πορεία της δουλειάς του Δανιήλ.

Παρακολουθούμε την προσπάθειά του από εικοσαετία. Στοχαστικός, ευαίσθητος, εύσυνειδητος, «άντιβενετικός».

Παρίσι 1954. Παραζάλη. Κάτι χόλαινε στην έλλαδική του παιδεία. Όσο έβλεπε και όσο δούλευε, τὰ περασμένα φαντάσματα όλο κι άραύαιναν, με τη βοήθεια της ζωγραφικής του Πικάσσο και του Κλέε. Βρίσκει έτσι διαδοχικά, «άλλους τρόπους να καλλιερήσει το χωράφι του»

1961. «Κουτιά πιξίδες της Πανδώρας». Καταργεί την έννοια της «διάρκειας». Συνειδητοποιεί το άνατολικό πιστεύω της «προσωρινότητας» και του «έφήμερου». Άπαρνείται το «αίώνιο». Διώχνει από μέσα του την περηφάνεια της επίβίωσης. Επίδιωξη: ή δημιουργία ενός «φυσικού», τρισδιάστατου, κλειστού χώρου. Μέσα: Άνορθόδοξα. Έτερόκλητα άντικαλλιτεχνικά κοινά όλικά συσχετισία, μογιατισμένα μαύρα, με σχισμές κομένες με μαχαίρι, σάν πληγές. Άποβλητικό σκηνικό θεάτρου. Δέν κολακεύει το μάτι. Διηγείρι, σοκάρι τις αίσθησεις. Έξωρεαλιστικό κλίμα. «Άλλος», άσυνήθιστος χώρος άναμονής. Κάτι πρόκειται να συμβεί και δέν συμβάινει. Βίωμα-εικόνα του «σύμπαντος», του άβέβαιου τών μεταπολεμικών καιρών.

Άργότερα: όργανώνει την έσωτερική δομή του κουτιού με γεωμετρικό πνεύμα. Λογισμός και όχι άσυνειδητή παρόρμηση.

1971: Έρωτήματα: Ποιός καθιερώνει το έργο τέχνης και τόν καλλιτέχνη; Άπάντηση: όι κριτικοί, το οικονομικό κόσκινο τών γκαλερί. Γιατί; έπειδή ή Τέχνη ξέφυγε από τόν άρχικό προορισμό της (τέχνη-δίδαγμα για τούς πολλούς, άπόλαυση για το δημιουργό και για τούς λίγους).

Ίστορική διαδικασία: τέχνη του άνοιχτού χώρου, τοιχογραφική, σχηματοποιημένη ή ρεαλιστική, στην επιφάνεια τών σπηλαίων: τοιχογραφική στα πρωτο-χριστιανικά χρόνια και στο Μεσαίωνα: τέχνη του κλειστού χώρου από την Άναγέννηση και ύστερα (προσωπολατρία του άρχοντα, άνάπτυξη της άστικής κοινωνίας).

Πρόταση: έπιστροφή στις πηγές, στην επιφάνεια του τοίχου και στη λειτουργία του έργου τέχνης μέσα στο χώρο.

Διαδικασία: μεθοδική άποσύνθεση του πίνακα, με τη σταδιακή διαβρωτική ένέργεια του τοίχου πάνω στο τελάρο. Διαδικασία «νοητική». Κατάργηση του τελάρου. Η περιοριστική του νομοτέλεια άπομονώνει το έργο από τόν τοίχο. Άπομένει το καναβάτσο χρησιμοποίησιμο κι από τις δύο του πλευρές.

Σύγχρονα, μεταβάλλεται και ή κλασική άνάγνωση του έργου (δριζόντια ή κάθετη). Γίνεται πολλαπλή, άνάλογα με το κέφι και τη συμμετοχή του θεατή. Παράλληλα με τη μορφική μετασχηματιζόμενη επιφάνεια, συμβαδίζει και ή χρωματική. Άρχικά μεταχειρίζεται τρία χρώματα. Ύστερα άφαιρεί τὰ χρώματα. Παραμένει ή προπαρασκευή. Τέλος, άφαιρεί την προπαρασκευή, τρυπάει τη λινάτσα, την άναδιπλώνει και φέρνει σε άμεση έπαφή το καναβάτσο με τόν τοίχο.

Είναι το τέλος του ταξιδιού. Παρόλη τη διανοητική αυτή τοποθέτηση, βασισμένη στη διαλογική συσχέτιση λινάτσας-τοίχου, το άποτέλεσμα διατρεί με άισθητική χροιά. Συγχρόνως είναι μια πρόταση-πρόκληση και ένα κάλεσμα για διάλογο.

Σύβota, 26.3.76.

Τώνης Π. Σπητέρης

Υ.Γ. Για περισσότερες λεπτομέρειες, βλ. το βιβλίο του ίδιου: «Η ζωγραφική πράξη και σκέψη». Έκδ. Αίθουσα τέχνης «Δεσμός». Άθήνα 1973.

... Και ξαφνικά αυτά τὰ μαύρα κουτιά μας άνακαλούν στην τάξη και μας σταματούν. Μας έγκαλούν σε μια πιό σωστή άποτίμηση του έαυτού μας, μας κρατούν σε σεβασμό, μας ύποχρεώνουν να ξαναμετρηθούμε με μέτρο τη δική τους διάσταση.

Τὰ κουτιά του Δανιήλ, είναι τὰ όρια ενός κόσμου όπου κάθε ύπάρχων όφείλει να δικαιολογήσει την παρουσία του και να βρή τη σωστή του σχέση. Προκαλούν μια ψυχική διάθεση, ένα θέμα άναλογιών, και επίσης αίσθηματα. Πρέπει να μπορέσουμε να ζήσουμε με αυτά, και αυτό δέν είναι εύκολο. Η άναζήτηση του Δανιήλ δέν άνέχεται συμβιβασμό.

Είναι γοητευτική άλλά και άύστηρη. Άπαιτεί προσπάθεια συνύπαρξης, και συνεπώς διαύγεια εκ μέρους μας.

Είναι ένα Ζανσενιστικό παιχνίδι που μοιάζει πολύ με ένα στοιχίμα πάνω στα δύο άπειρα.

Τί ευγένεια και τί μεγαλωσύνη άπλή, σε μια εποχή όπου ή ζωγραφική γλώσσα άφίνεται πολύ θεληματικά στις εύκολίες της ποπυλιστικής δημαγωγίας.

Η δοκιμασία που καλούμεθα άζίζει τόν κόπο. Περισσότερο από τείτ είναι μια ήθική πράξη. Μιά περίπτωση σάν αυτή του Δανιήλ έξηγει άρκετά την βαθείά τάση της σύγχρονης έκφραστικότητας. Ζούμε στο 1964 την κοινωνιολογική φάση μιας τέχνης καθαρά «συμπεριφορής». Ο άνθρωπος ξαναβρίσκει τη θέση του στην καρδιά τών πραγμάτων.

Παρίσι, Άπρίλης 1964
(άπόσπασμα)

Pierre Restany

DANIL — UN ARTISTE ANTI-CONFORMISTE.

Il a vécu le phénomène tragique de l'art moderne, comme tous les artistes de sa génération. Il a choisi l'action dans l'espace ouvert de l'«aventure» et il a payé son tribut pour la «liberté» et le non conformisme. L'art moderne est accusé pour son «internationalisme». L'art de notre temps est plutôt «œcuménique». Il s'ouvre au monde environnant et tente de pénétrer dans ses secrets. Il donne l'occasion de récréer une nouvelle poétique universelle. L'artiste non-conformiste — secoue la carapace sociale, prophète et récepteur — il aiguise sa sensibilité sur le rythme de notre époque, dont il transmet l'image et sa pulsation, avec son propre langage qui se transforme souvent en morale d'un nouveau mythe.

Demarche de Danil.

Nous avons suivi ses recherches depuis vingt ans. Méitatif, sensible, sincère, «anti-vedette».

Paris 1954. Etourdissement. Quelque chose clochait dans son apprentissage hélladique. Les phanômes du passé disparaissaient avec le travail et l'étude de la peinture de Picasso et Klee. Ainsi il trouve «d'autres manières de cultiver son champ».

1961. «Boîtes de Pandore». Abolition de la notion de «durée» de l'œuvre. Il prend conscience du principe oriental de l'«éphémère» et du «provisoire». Il nie l'«éternel». Il déracine le sentiment d'orgueil de la «durée». But poursuivi : création d'un espace clos, tridimensionnel. Moyens : Non orthodoxes. Utilisation de matériaux anti-artistiques. Boîtes d'emballage en carton peint en noir où il ouvre à l'intérieur des fentes comme des plaies. Fascinant décor théâtral. Il ne flatte pas l'œil, il excite et choque les sensations. Climat sur-réel. Espace «autre», ambivalent. Quelque chose doit arriver, mais rien n'arrive. Image-expérience de l'après guerre.

Plus tard : La structure intérieure de la boîte s'organise dans un esprit géométrique. Art logique, plutôt que spontané.

1971. Question : Qui valorise l'œuvre d'art et l'artiste? Réponse : les critiques, le mécanisme financier des galeries. Pourquoi? Parce que le tableau a l'éloigné la peinture du grand public. Elle s'adresse seulement à une minorité d'initiés. La peinture fut pour longtemps un art de l'espace ouvert — grottes préhistoriques, peinture murale des premiers temps jusqu'au Moyen-Age. De la Renaissance jusqu'à notre époque elle se transforme en art des «espaces clos».

Proposition : Retourner aux sources de l'histoire, à la peinture murale et à la fonction sociale de la peinture.

Méthode : Le tableau se décompose par l'énergie corrosive du mur qui le supporte. Le châssis disparaît car il isole la toile du mur. Reste la toile nue utilisée de deux côtés. La lecture traditionnelle de l'œuvre se transforme, devient «multiple» selon la volonté de celui qui regarde. Parallèlement à la modification formelle, il procède à la modification chromatique. Au début il utilise les trois couleurs de base. Plus tard les couleurs disparaissent. Reste la préparation blanche de la toile et à la fin reste la toile nue. Il troue la toile l'effiloche, et le mur apparaît derrière.

C'est «la fin du voyage». Malgré ce processus conceptuel, basé sur la dialectique toile - mur, le résultat garde sa valeur esthétique. En même temps c'est une proposition - provocation et une invitation au dialogue.

Sivota, 26.3.77

Tony P. Spitéris

... Et voilà soudain que ces cartons noirs nous rappellent à l'ordre et nous mettent en demeure. Ils nous assignent à une plus juste appréciation de nous mêmes, ils nous tiennent en respect, ils nous obligent à nous redimensionner par rapport à leur propre espace.

Les boîtes de Danil sont les bornes d'un monde où tout existant doit justifier sa présence, et trouver son vrai rapport. Elles déclenchent une mise en situation, une question de proportions mais aussi de sentiments. Il faut pouvoir vivre avec. Et ce n'est pas facile. La recherche de Danil n'admet pas le compromis. Elle est fascinante mais austère.

Elle exige un effort de co-existence et donc de lucidité vis-à-vis de soi même. C'est un jeu janséniste qui ressemble fort à un pari sur les deux infinis.

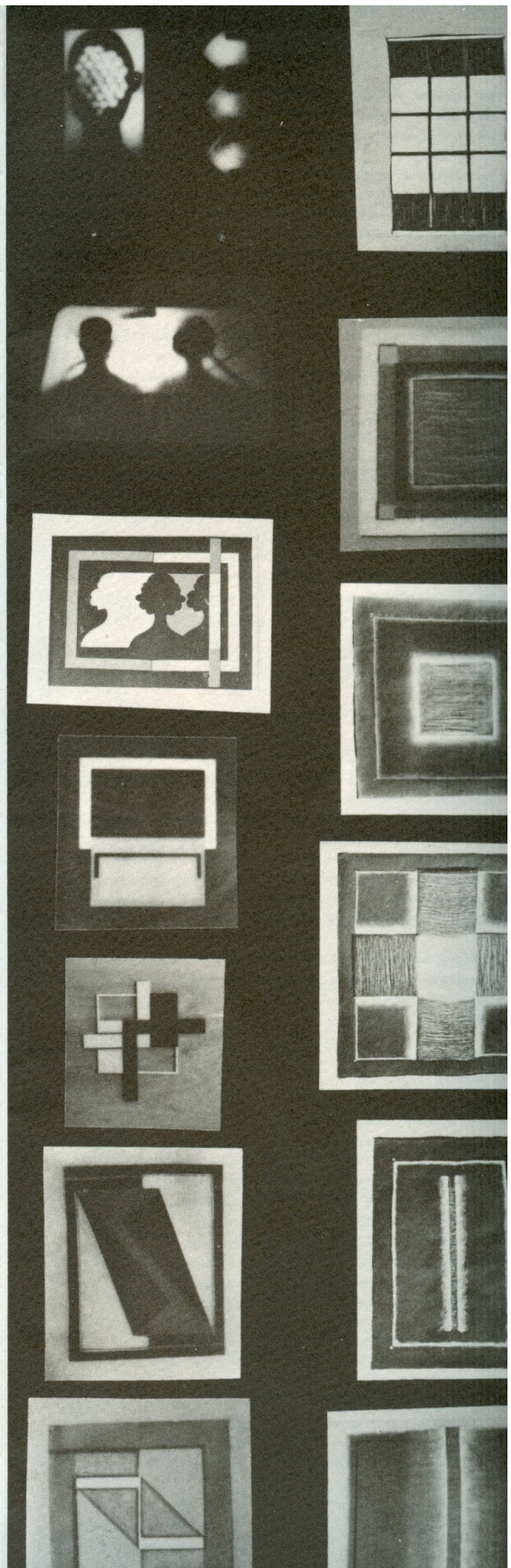
Que de noblesse et de grandeur simple, à une époque où le langage pictural s'abandonne trop volontiers aux facilités de la démagogie populiste.

L'épreuve à laquelle nous sommes conviés en vaut la peine. Plus qu'un test, c'est une action morale. Un cas comme celui de Danil illustre bien la tendance profonde de l'expressivité contemporaine : nous vivons en 1964 la phase sociologique d'un art de pur comportement. L'homme retrouve sa place au cœur des choses.

Paris, avril 1964

Pierre Restany

(extraits)



... Όταν πρόκειται για αληθινό καλλιτέχνη ή πραγματοποίηση του έργου είναι σημαντικότερη από τις προθέσεις του. Ξεπερνά τα όρια που χαράζει ώστε να μεταμορφώνει την προσωπική αντίληψη σε πιο καθολική αντίληψη του κόσμου. Ο χρόνος χρησιμοποιεί το ταλέντο του καλλιτέχνη για δικούς του σκοπούς. Η έμπνευσή του κινείται από σκέψεις και προβληματισμούς έξω από τις συγκινησιακές του αναφορές. Αυτό εξηγεί την πορεία του Δανιήλ. Λίγοι καλλιτέχνες της γενιάς του είναι σε θέση να κυττάζουν πίσω τους και να διαπιστώσουν μία τόσο λίγο αρμονική καλλιτεχνική πορεία. Δεν άφησε ανεκμετάλλευτο σχεδόν κανένα υλικό. Με το έργο του πειραματίζεται γύρω από τα σύγχρονα κινήματα της τέχνης. Οι γλυπτικές του κατασκευές μαρτυρούν την περιπέτεια μιας σκέψης που δεν τρομάζουν τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα. Η ταπεινοφροσύνη του είναι ο θρίαμβός του. Δεν μεταμφίεσε ποτέ με ψεύτικα στολίδια επιφανειακού χαρακτήρα την εικόνα της εποχής μας. Η συγκίνησή του και η ευαισθησία του έμειναν ουσιαστικά ελεύθερες. Με τις μηχανές του πέτυχε φωτεινές εικόνες σχεδόν ρεαλιστικές, οι γλυπτικές κατασκευές του καταγγέλλουν την μηχανική πειθαρχία που επιβάλλει το τεχνολογικό περιβάλλον. Βαθεία σκέψη χαρακτηρίζει τις πολύμορφες εκδηλώσεις που εκφράζουν αυτά τα έργα. Όλα μαζί ή κάθε ένα χωριστά προβάλλουν έρωτήματα ή διαπιστώνουν τα συμπεράσματα μιας εμπειρίας. Οι συνθέσεις του Δανιήλ δεν αποβλέπουν να είναι ώραίες μόνο, σκοπός του είναι να πείσουν ή να θέσουν προβλήματα. Νομίζω πως δεν είμαι εκτός θέματος αν σημειώσω πως οι καλές τέχνες εκπληρούν αυτούς τους ρόλους ακολουθώντας κυκλικούς δρόμους. Τα εκφραστικά μέσα προκύπτουν από τη διαμάχη ανάμεσα στην παράδοση και την αναπόφευκτη ατομικότητα του ζωγράφου, ώστε δίνεται η δυνατότητα στον καλλιτέχνη να εύρνη την επιβολή της φωνής του.

Η εισαγωγή αυτή είναι απαραίτητη για να αξιολογηθεί ή ιδιότυπη φύση της συμβολής του Δανιήλ. Αυτά που ανέφερα μάς βοηθούν να κατανοήσουμε τη νέα φάση και την εξέλιξη του έργου του και να υπογραμμίσω ότι ξεπερνά τα περιορισμένα όρια της ατομικής έκφρασης. Το τωρινό του πρόβλημα είναι ή ίδια ή πραγματικότητα. Χρησιμοποιεί τη ζωγραφική παράδοση για να θέσει ένα φιλοσοφικό πρόβλημα...

... Η θέση του Δανιήλ συμπίπτει πράγματι με την ακλόνητη πεποίθησή μου ότι η αποδεικτική φύση μιας απατηλής ιδέας είναι ή μόνη καταφανής απόδειξη που έχουμε για να μιλήσουμε για (αλήθεια). Η τωρινή δουλειά του Δανιήλ έχει διδακτική τάση και εξυπηρετεί μια σχεδόν θρησκευτική αίτια δηλαδή της αλήθειας που βρίσκεται πίσω από τον πίνακα. Σκέπτομαι γράφοντας αυτές τις γραμμές ότι ο Δανιήλ καταμερίζει τα πλαστικά στοιχεία του πίνακα ανάμεσα στο εμπρός και το πίσω μέρος του έργου. Ο πίνακας ψευδαίσθηση δεν διαχωρίζει τα άμεσα παρατηρούμενα πλαστικά στοιχεία από αυτά που είναι κρυμμένα ή φανερά. Ο Δανιήλ είναι προφανώς ο πρώτος ζωγράφος που ή έρευνά του στις δύο επιφάνειες φέρνει μια ισόρροπη συμβολή του πλαστικού στοιχείου αλλά για να φτάσει αυτό το ιδεώδες αναγκάζεται να αδειάσει τον πίνακα από τις μεταφυσικές του αξίες...

Λονδίνο, 1 Οκτωβρίου 1972
(Αποσπάσματα)

R. C. Kenedy

ΣΚΕΨΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΥΠΟΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΔΑΝΙΗΛ

Η σειρά των έργων 1961-1976 του Δανιήλ, εγκαθιστά βαθειά τη ρήξη ανάμεσα στο λόγο και την εικόνα : κάθε περιγραφή ή αναπαράσταση είναι από τα πριν αποκλεισμένη, απομονωμένη, ανυπόστατη.

Τα έργα μιλούν τη δική τους αυτόνομη πλαστική γλώσσα. Στη γλώσσα αυτή συνέπεται και συνεχεται μια θεμελιωμένη «Οπτική», — οπτική σαν ενδογενής λογική της όρασης τόσο βιολογική όσο και κοινωνιολογική.

Στη σειρά αυτή, τα έργα φαίνονται σαν πολλαπλές προσπάθειες προσέγγισης της αίσθησης - όρασης μέσα στον ιστορικό και κοινωνικό χρόνο. Μέσα σ' αυτά τα έργα, το «Έργο Τέχνης» έρχεται αντιμέτωπο με τις βασικότερες αντιφάσεις, αντιθέσεις κι αντινομίες του σε σχέση με την κοινωνία που το παράγει με τη γλώσσα που το σημασιοδοτεί, με το χώρο που του δίνει την ταυτότητά του.

Ο θεατής βλέπει διάφανα τις παραπάνω σχέσεις, συμμετέχει ενεργά σ' αυτή τη διαδικασία ανάγνωσης - αναγνώρισης του έργου ως απομυθωποιημένο αντικείμενο, συναντιέται με την άμεση όραση και με την ιδεολογική της υποδομή μέσα στον κοινωνικό χώρο του έργου.

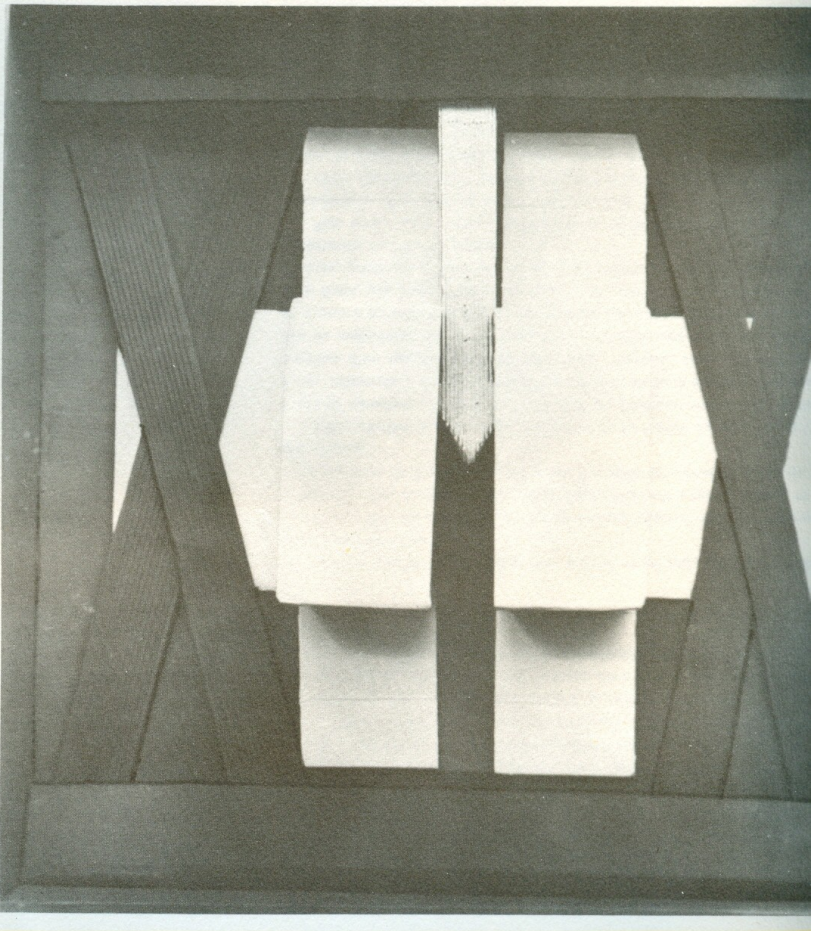
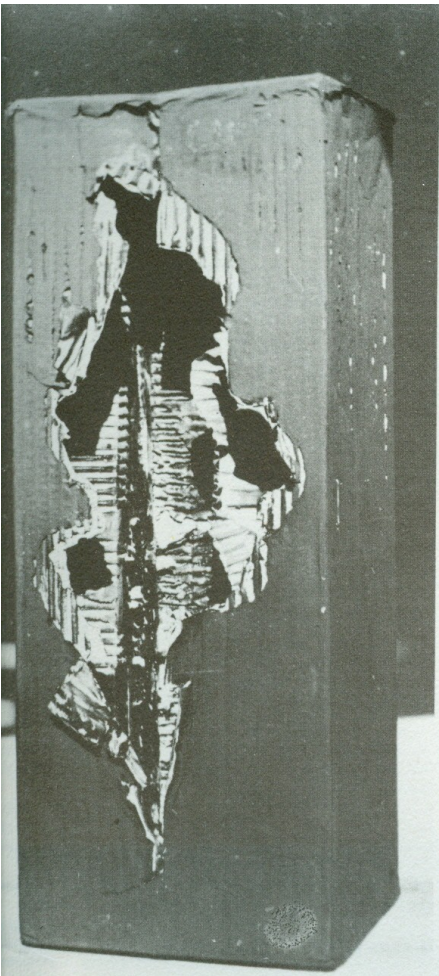
Το έργο γίνεται ή ριζική αντίθεση ανάμεσα στο θεατή και τον κοινωνικό χώρο της ιδεολογικής κυριαρχίας, επεμβαίνει σαν καταλύτης μέσα στην ίδια του τη γλωσσική ιδιαιτερότητα και διαμελίζεται μέσα στην ένταση της αντίθεσης αυτής.

Η γλώσσα αυτή της καθαρής όρασης λειτουργεί ανατρεπτικά μέσα στη σχέση έργου (κοινωνικού προϊόντος) — θεατή (αναπαραγωγού ιδεολογίας). Από το διαμελισμό του έργου, από τη σπασμένη του ένότητα, ζητηθούν τα στοιχεία μιας πλαστικής αντι-γλώσσας που πολλαπλασιάζει το διαμελισμό, το σπάσιμο της ιδεολογικής σημασιοδότησης.

Τα σκισμένα χαρτοκιβώτια, τα τεμαχισμένα, ξεφτισμένα καναβάτσα, το μαύρο το άσπρο και το κόκκινο που αλληλοδιαπερνώνται, όρθοι τον χώρο στην ιστορία της ελληνικής τέχνης, όπου το κοινωνικό όν αρχίζει για πρώτη φορά να αντιμετωπίζει το ιστορικό του γίνεσθαι.

Παρίσι, Μάρτης 1977

Δ. Κ. Ζαχαρόπουλος



DANIL

In the true artist's case, his attainment is greater than his purpose as well as different from it. Something more than his own voice transcends his direct speech and it becomes indirect. Time uses his talent for its own ends. His inspiration is prompted by thoughts and problems which reside wholly outside his emotively established references. This explains D's almost butterfly-like wavering course. Few artists of his generation can look back on a more disharmonious-seeming career. He has left almost no medium unexplored. His paintings experimented with a large number of contemporary styles : and his sculpture shows the adventurousness of a spirit unafraid of the recent, technological media. Humility is his singular triumph. He has never attempted to disguise the voice of our age in the false attire of artificial character. His responsiveness has remained essentially free. He has succeeded in making machines which painted quasi - naturalistic pictures of light; and he has also grappled with the problem of constructing paintings which indicate the mechanical discipline of our environment. Each aspect of his multiform declarations is motivated by prior contemplation. The visual statement presents, in his case, either discussion or the conclusion of an argument. D's compositions are not meant to be emptyly beautiful. Their purpose is persuasion or debate. Nor is it irrelevant to stress this because the fine arts perform such functions only in very roundabout ways. Their means of stating a case comes from the conflict between tradition and the artist's inevitable individuality; and — this happens also to be the artist's possibility to enlarge the impact of his voice.

A preamble of this kind is useful to bring out the special nature of D's contribution. It serves to provide a context for a new phase in his development and indicates how D's œuvre outgrows the limitation of individual expression. In the present, his problem is reality itself. He has used the traditional picture to attack a philosophical problem.

D's stance coincides, in fact, with my firm belief that the demonstrable nature of a lie is the only kind of evidence we have to speak about 'truth'. His present paintings are, thus, a didactic gesture and they serve a nearly religious cause; the truth's — which lies beyond the grasp of pictures. Thinking along these lines, he was led to redistribute the painter's signals between back and front. The illusion does not distinguish between hidden motives and open, acknowledged apperceptions. He is likely to be the first painter in whose work both surfaces carry an equal share of the pictorial burden — but, in order to obtain this ideal, he was forced to deprive the image of its metaphysical values.

London, October 1, 1972.

R. C. Kenedy

(Extraits).

PENSER LE FONDEMENT SOCIAL ET LE COMPORTEMENT DES ŒUVRES DE DANIL

La série d'œuvres 1961-1976 de Danil instaure la rupture profonde entre la parole et l'image : toute description, toute représentation se trouvent d'avance exclues, isolées, sans fondement.

Les œuvres s'expriment par leur propre langage plastique, autonome. Ce langage fonde une «Optique» — optique comme la logique implicite de la vue tant biologique que sociologique — contenue et conséquente de ce même langage.

En cette série, les œuvres apparaissent comme efforts multiples d'approche du sens, de la vue, dans le temps historique et social. Dans ces œuvres l'«Œuvre d'Art» se trouve confrontée aux contradictions, aux oppositions, aux antinomies les plus élémentaires, en rapport avec la société qui la produit, avec le langage qui la fait signifier, avec le lieu qui lui rend son identité.

Le spectateur voit ces rapports transparents, participe activement à cette démarche de lecture - reconnaissance de l'œuvre en tant qu'objet démythifié, se rencontre avec la vue directe et son support idéologique dans l'espace de l'œuvre.

L'œuvre devient la contradiction fondamentale entre le spectateur et le lieu social de la dominance idéologique, intervient comme catalyseur dans sa particularité discursive et se dépêche par l'intensité de cette contradiction.

Ce langage de la vue claire a une fonction subversive dans le rapport de l'œuvre (produit social) et du spectateur (reproducteur de l'idéologie). Du dépèchement de l'œuvre, de la fragmentation de son unité jaillissent les éléments d'un contre-discours plastique qui prolifère le dépèchement, la fragmentation de la signification idéologique.

Les boîtes en carton déchirées, les toiles morcelées, effilées, le noir, le blanc et le rouge qui s'entre-pénètrent, posent les limites d'un espace dans l'histoire de l'art grec ou l'être social commence, pour la première fois, à affronter son devenir historique.

Paris, Mars 1977

D. K. Zacharopoulos

ΔΑΝΙΗΛ (Παναγόπουλος)

Γεννήθηκε στὸν Πύργο - Ἡλείας.

Ἀπὸ τὸ 1954 εἶναι μόνιμα ἐγκατεστημένος στὸ Παρίσι ὅπου ζῆ καὶ ἐργάζεται.

Ἀτομικὲς ἐκθέσεις :

- Galerie «j». Παρίσι 1964.
- Ateneo τῆς Μαδρίτης 1967.
- Ἴνστιτούτο Γκαίτε, Ἀθήνα 1971.
- Δεσμός, Ἀθήνα 1972.
- Grabowski Gallery. Λονδίνο 1972.
- Galerie L. François. Παρίσι 1975.
- Δεσμός, Ἀθήνα 1975.
- Γαλλικὸ Ἴνστιτούτο. Ἀθήνα 1977.

Ὁμαδικὲς ἐκθέσεις :

- Exp. Internationale. Cité Universitaire. Παρίσι 1956.
- Ἑλληνες Καλλιτέχνες τοῦ Παρισιοῦ. Galerie Nord. Παρίσι 1958.
- Ἡ Νέα Σχολὴ τοῦ Παρισιοῦ. Gal. Falazik. Bochum 1961.
- Νέα Γαλλικὴ Γραφικὴ. Wiener Secession. Βιέννη 1961.
- Ζωγράφοι καὶ Γλύπτες Ἑλληνες τοῦ Παρισιοῦ. Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης. Παρίσι 1962.
- L'Œil de Bœuf. Galerie «7». Παρίσι 1963.
- 4 Ζωγράφοι. Ἀρχιτεκτονικὴ. Ἀθήνα 1963.
- Τρεῖς Προτάσεις γιὰ μιὰ νέα Ἑλληνικὴ Γλυπτικὴ. La Fenice. Βενετία 1964.
- Τὸ Κουτὶ καὶ τὸ περιεχόμενό του. Galerie H. Legendre. Παρίσι 1964.
- Ἐλεύθερο Ἐργαστήρι. Centre Américain. Παρίσι 1964.
- Biennale τοῦ Sao Paulo. Βραζιλία 1965.
- Πανελλήνιος. Ἀθήνα 1965 καὶ 1967.
- Ἡ σύγχρονη Φύση. Palais de Glace. Παρίσι 1967.
- Ἑλληνικὴ Πρωτοπορία. Βερολίνο - Φραγκφούρτη - Kunst - Verein - Στουτγκάρτ 1968-69.
- Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης. Βελιγράδι 1969.
- Ἐνοιολογικὴ Τέχνη ἀπὸ τὴν Εὐρώπη. Bonino Gallery. Νέα Ἰόρκη 1970.
- Διεθνὲς Φεστιβάλ Σύγχρονης Τέχνης. Μουσεῖο Σύγχρονης Τέχνης τῆς Γιοκοχάμα καὶ Σεντάι. Ἰαπωνία 1970.
- Σαλόني τοῦ Μαΐου. Παρίσι 1968-69-70-71.
- Comparaisons. Παρίσι 1969 - 1974 - 75 - 76.
- Μεγάλοι καὶ Νέοι τοῦ Σήμερα. Παρίσι 1974 - 75 - 76.

DANIL

Né à Pyrgos Grèce

li s'installe à Paris en 1954 ou il vit et travaille.

Expositions personnelles :

- Galerie «J». Paris 1964.
- Ateneo de Madrid. 1967.
- Goethe Institut. Athènes 1971.
- Galerie Desmos. Athènes 1972.
- Grabowski Gallery. Londres 1972.
- Galerie L. François. Paris 1975.
- Galerie Desmos. Athènes 1975.
- Institut Français d'Athènes. 1977.

Expositions de groupes :

- Exp. Internationale. Cité Universitaire. Paris 1956.
- Artistes Grecs de Paris. Galerie Nord. Paris 1958.
- La nouvelle Ecole de Paris. Gal. Falasik. Bochum. R.F.A. 1961.
- Junge Französische Graphiker. Wiener Secession. Wien 1961.
- Peintres et Sculpteurs Grecs de Paris. Musée d'art moderne. Paris 1962.
- L'Œil de bœuf. Galerie «7». Paris 1963.
- 4 Peintres. Architectoniki. Athènes 1963.
- Trois propositions pour une nouvelle sculpture. La Fenice. Venise 1964.
- La Boite et son contenu. Galerie H. Legendre. Paris 1964.
- Workshop libre. Centre Américain. Paris 1964.
- Biennale de São Paulo. Bresil 1965.
- Exp. Panhellénique. Athènes 1965 et 1967.
- Métamorphoses Parallèles. Galerie Astor. Athènes 1965.
- La Nature Moderne. Palais de Glace. Paris 1967.
- Avant Garde Griechenland. Berlin. Frankfurt. Kunstverein Stuttgart 1968-69.
- Musée d'art moderne de Belgrade. 1969.
- Art Concepts from Europe. Bonino Gallery. New York 1970.
- Festival International d'art contemporain. Musée d'Art Moderne de Yokohama et de Sendai. Japon 1970.
- Salon de Mai : 1968 - 69 - 70 - 71.
- Comparaisons : 1969 - 1974 - 76.
- Jeunes et grands d'aujourd'hui. 1974 - 75 - 76.

BIBLIOGRAPHIE

Préfaces publiées dans les catalogues des expositions personnelles

P. Restany — R. C. Kenedy — E. Mavromatis — T. Spiteri.

Critiques dans les revues :

Cimaise N° 58/1962. P. Restany.
Εικόνες. N° 407 et 386/1963. M. K.
'Ηώς N° 71-72/1963. D. A.
Aujourd'hui N° 46/1964. H. G. Carles. — N° 47/1964. J. J. Lénêque.
Galerie des arts. N° 15/1964. T. Spiteri.
Planète. N° 21/1965. P. Restany.
'Εποχές. N° 23/1965. T. Spiteri.
Civiltà delle machine. N° 4/12/1964. T. Spiteri.
'Επιθεώρηση Τέχνης. N° 127/1965. G. Petris.
Domus. N° 467/1968. P. Restany.
'Αρχιτεκτονική. N° 52 et 53/1965. D. Antonakatu.
Art Review. 8/1972. B. Wright.
Art Spectrum. N° 2/1975. R. C. Kenedy.
Opus International. N° 55/1975. J. L. Chalumeau.
'Επίκαιρα. 18.12.75. T. Spiteri.
Studio International. N° Mai/Juin 1975. R. C. K.
'Αντί. N° 35/1975. G. Petris.
Πολιτικά Θέματα. 10.1.76. D. Antonakatu.
Art Press. N° 15/75.

Critiques dans les journaux (sélection) :

Νίκη. 19.2.1963. D. A. et 5.8.63.
Figaro. 30.5.1964.
Καθημερινή. 1.8.65. R. S.
Μεσημβρινή. 3.8.63.
Τὰ Νέα. 9.8.63. E. V./27.5.72/4.7.71.
L'Information. 13.1.62. J. J. L.
Le Monde. 15.6.69. M. C. L.
Stuttgarter Zeitung. 16.12.68. H. K. 12.5.69 VR.
Die Welt. 15.11.68. L. S.
Die Zeit. 29.11.68. W. J.
Τὸ Βῆμα. 2.8.70/3.5.71. A. 7.12.72. E. A.
'Απογευματινή. 7.6.72/10.1.73. N. L.
Le Quotidien de Paris. 16.1.75. M. V.
Αύγή. 22.1.75. J. A.
Καθημερινή. 17.12.75. B. S.
'Ελευθεροτυπία. 12.1.1976. F. P.

Cité dans les livres de :

P. Restany. Livre blanc. Ed. Apollinaire, Milano 1968.
P. Restany. Livre rouge. Ed. Apollinaire, Milano 1969.
T. Spiteri. Arte dopo il 1945, Grecia. Ed. Cappelli, 1971.
J. L. Chalumeau. Initiation à la lecture de l'art contemporain. Ed. Nathan 1976.
A. Ξύδη. Προτάσεις για τὴν ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης. 'Εκδ. 'Ολκός, 1973.

Publications / Δημοσιεύσεις :

Livres / Βιβλία :

«'Η Ζωγραφικὴ Πράξη καὶ Σκέψη». 'Εκδ. Δεσμός, 'Αθήνα 1973.
La peinture praxis et réflexion. Ed. Desmos, Athènes 1973.

Articles sur l'art dans les revues / 'Αρθρα για τὴν Τέχνη σὲ περιοδικά :

Ταχυδρόμος. 22.8.1964.
Galerie des arts. N° 116/1972.
Συνέχεια. N° 2/1972.
Θέματα Χώρου Τεχνῶν. 1975-76-777.



Τά έργα πού παρουσιάζει ο Δανιήλ στό Γαλλικό Ίνστιτούτο (29 Ἀπρίλη - 15 Μάη) εἶναι μιά ἐπιλογή αἰώ τῆς πλαστικές του ἔρευνες καί κατασκευές τῶν τελευταίων 15 χρόνων ἀπό τόν "εἰκονόμυλο" τοῦ '63⁽¹⁾ τά ἱερατικά "κουτιά" τοῦ '64⁽²⁾ κι ὡς τούς πρόσφατους "τοίχους" του⁽³⁾.

Συνδυετικό ὑφάδι ὄλων αὐτῶν τῶν πολύμορφων ζωγραφικῶν-γλυπτικῶν προτάσεων, ἡ παθιασμένη ἀναζήτηση ἑνός νέου ("πραγματικῶς", ὅπως λέει ὁ ἴδιος) χώρου, καί νέων "ἀνορθόδοξων" ὑλικῶν πού νά δίνουν τήν εἰκόνα "ἑνός κόσμου ὅπου τό τραγικό καί τό βίαιο κυριαρχοῦν". Μέσ'ἀπό τά σθητικά τῶν χαρτονένιων κουτιῶν του -σκισμένων, τρυπημένων, τσαλακωμένων - ὅπως καί πίσω ἀπ'τόν καμβά τῶν "τοιχῶν" του ξεπετιέται, σάν ἀπό ματιὰ μικροῦ παιδιοῦ, ἡ ἀποκάλυψη τῆς πολυδιάστατης, τραγικῆς, σημερινῆς πραγματικότητας, ἡ βίαιης ἀμφισβήτηση τῶν πολιτιστικῶν-κοινωνικῶν κατεστημένων.

Ὁ πίνακας παράγεται μέ τήν καταστροφή του" ἔγραφε ὁ Δανιήλ στά 1972 ἐπιλογίζοντας τό πολυγραφημένο κείμενο πού κυκλοφόρησε μ'εὐκαιρία τῆν ἐκθεσὴ του στήν Αἴθουσα "Δεσμὸς". Διαβάζοντάς το, αὐτό καθώς κι ἄλλα παλιότερα ἢ κατοπινὰ γραφτά του, παραμερίζοντας δέ μιά κάποια ἐπιούστευση ἀνάλυσης (πού τά ἴδια τά έργα συμπληρώνουν σέ βάθος καί σαφήνεια) βλέπουμε πῶς

- (1) Μέ τό ἔργο αὐτό πῆρε μέρος ὁ Δανιήλ στήν ἐκθεσὴ "Oeil de Boeuf" τῆς γκαλερί "7" τοῦ Παρισιοῦ, τό Μάρτη τοῦ '63. Βλ. τό πολυγραφημένο κείμενο πού κυκλοφόρησε τότε στό βιβλίο τοῦ "Ἡ ζωγραφικὴ πράξη καί σκέψη", ἐκδόσεις Αἴθουσας Τέχνης Δεσμὸς, Ἀθήνα 1973, σελ. 18-19.
- (2) Ἀπό τήν ἐκθεσὴ "Τρεῖς προτάσεις γιὰ μιά νέα ἐλληνικὴ γλυπτικὴ" τῶν ; Κανιάρης, Δανιήλ, Νίκος, πού παρουσίασε στό πλαίσιο τῆς Μπιενάλε τῆς Βενετίας ὁ κριτικός P. Restany στήν γκαλερί "La Fenice", τόν Ἰούνιο τοῦ '64. Βλ. κρίσεις τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τά έργα του στό βιβλίο πού ἀναφέρεται παραπάνω, σελ. 26-27 καί 29.
- (3) Βλ. κυρίως ἐκθεσὴ στήν Αἴθουσα Τέχνης Δεσμὸς, 27 Νοεμ. - 16 Δεκεμβρίου 1972, καθώς κι ἐκείνη τοῦ Δεκεμβρῆ 75 στήν ἴδια Αἴθουσα.

ή πλαστική πραχτική δέν είναι, γιά τό Δανιήλ, μόνο αναζήτηση φόρμας. Όπως παλιότερα γιά τόν Mondrian, ή διαλεχτική σχέση ανάμεσα στά στοιχεΐα του έργου (γραμμές, χρώματα, όγκοι, επιφάνειες) καθώς και του χώρου απόθεσης, είναι συμβολικά μιΆς άλλης τάξης σχέσεων : ή ύλη και τό κενό - χρώμα και μή χρώμα - οί τομές, τ' ανοίγματα (συχνά ξαναραμμένα, σάν κλεισμένες πληγές), τά μαζέματα ή ξαπλώματα τής μάζας, αναφορές σ' άλλα αντικείμενα γνώσης κι' άλλα επίπεδα τής κοινωνικής ύπαρξης. Η επιφάνεια δέν λογαριάζεται σάν παθητικός παράγοντας πού πάνω του οργάνω- νεται ή δράση μά σάν δυναμική παρουσία πού συνεργεί - συχνά αντιδρώντας τό ίδιο βίαια - στήν παραγωγή του τελικού αποτελέ- σματος : τό σχέδιο γίνεται "μέ τό μαχαίρι", ένφ' ένα σύστημα χρωματικών υπογραμμίσεων τονίζει αúτή τή βίαιη πάλη ανάμεσα στό γεμάτο και στό άδειο, τήν άπουσία και τήν παρουσία, τό προσωπικό και τό κοινό. Τό έργο πάλι, μακριά άπ' τό νά διακοσμή ένα τοίχο, τονίζει τήν ύπαρξη τής επιφάνειάς του και συμμετέχει - άπλό στοιχείο - στή δυναμική οργάνωση του κενού.

Επί πλέον, ή άτομική - τραγική χειρονομία και τό άπο- τέλεσμά της (τό έργο τέχνης) έγκαταλείπει θεληματικά τήν κλασ- σική ιεράρχηση τών μερών σέ πάνω - κάτω - δεξιά - άριστερά - μπρός - πίσω⁽⁴⁾ και τό διαχωρισμό της άπ' αυτό πού πάνω του δρα (τήν επιφάνεια, τόν τοίχο) : τό έργο ξεχειλίζει άπ' όλες τές πλευρές του. Σημειώνεται μ' αυτό τόν τρόπο κι' ή αντίθεση στήν παραδοσιακή δομή τής πλαστικής έκφρασης καθώς και στήν άξιολο- γική ιεράρχηση έργου - μή έργου. Τό "ιδιωτικό πάθος" τείνει νά διαλυθί στο συλλογικό χώρο.

Η "έπιστροφή στον τοίχο", έμμονη ιδέα του καλλιτέχνη όλα τά τελευταία χρόνια, αúτην άκριβώς τήν ένδόμυχη έπιθυμία προ- βάλλει (ή κατάργηση του κάδρου ή του τελάρου τό ίδιο) : τήν άποπομπή κάθε φραγμού πού περιορίζει τήν πλαστική έκφραση και τήν άπομονώνει άπό τούς δέχτες της - τό μεγάλο κοινό.

Κάθε πίνακας (ή "μή πίνακας" - πράγμα πού τελικά είναι τό ίδιο) είναι και μιá διδαχή. Ένα "αντικείμενο γνώσης". Μά είναι επίσης, κυρίως, ένα πλαστικό συμβάν : μόνο μέσα άπό τήν αίσθητική τους ολοκλήρωση και τήν πλαστική του αύτάρκεια οί ά- φηρημένες - γεωμετρικές συμβολικές δομές του Δανιήλ άποκαλύπτουν τήν διαύγεια του μηνύματός τους.

Βάσσα - Κοριγιάννη - Κοραμπιελή
Paris, avril 1977

(4) Βλ. τό βιβλίο τής σημ. +(1), σελ. 86.