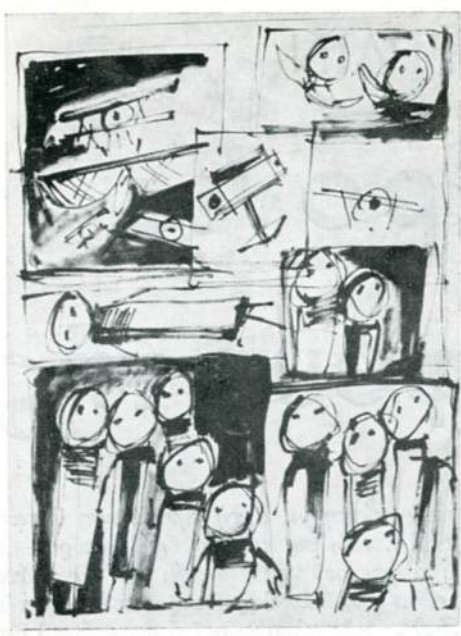
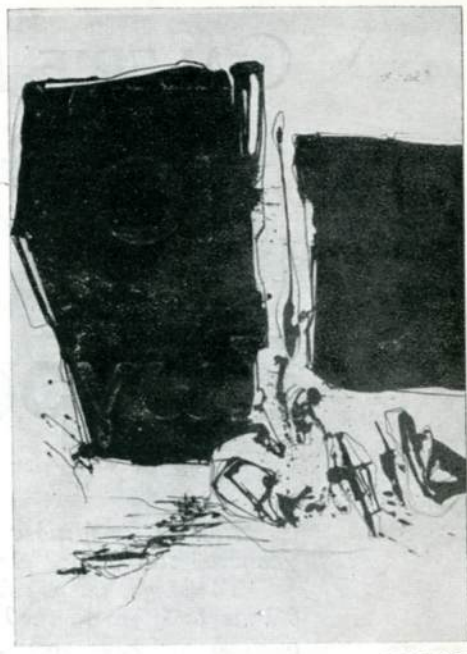


202.4.612
1964
KAL

ΑΣΠΡΟ



ΓΑΙΑΣ



GEORGES

ΕΠΙΣΤΗΜΗ
ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ
ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ
1964

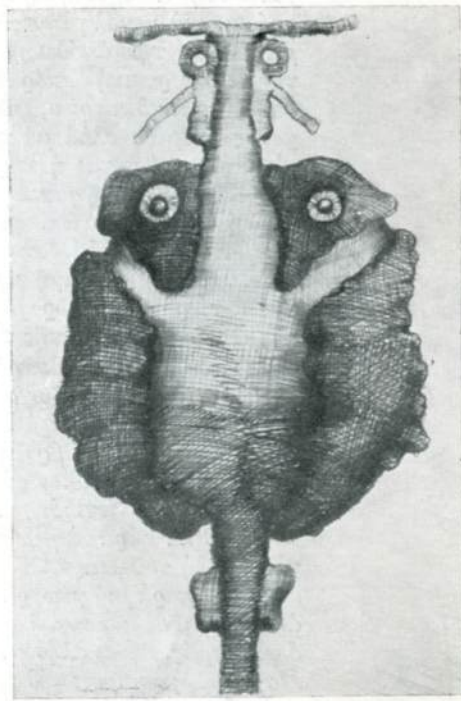
11



PEVERELLI



FEITO



LEBENSTEIN

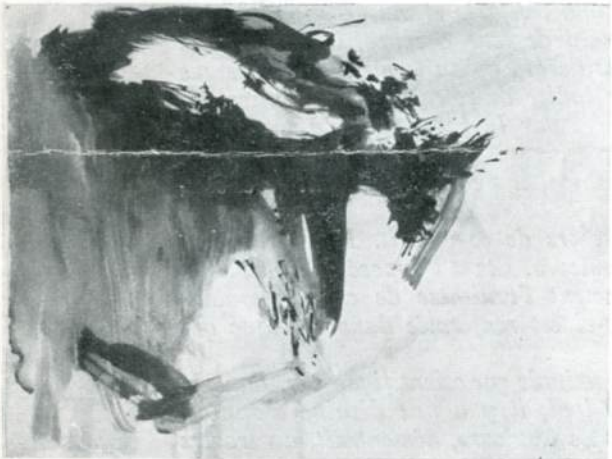


ISTRATI

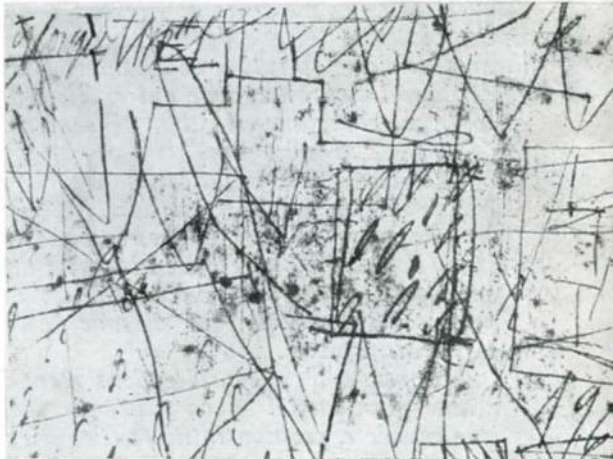


DMITRIENKO

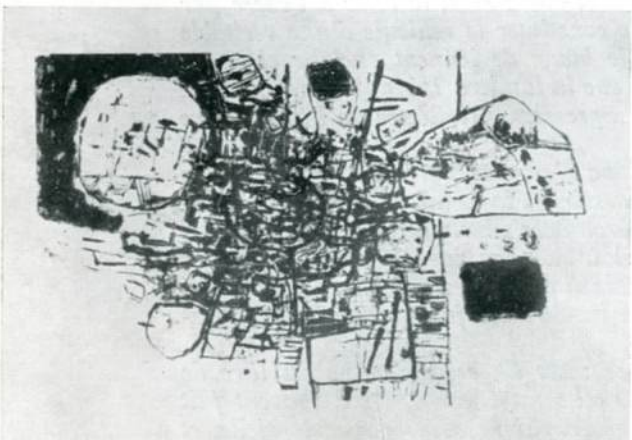
MAYPO



ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ



NOEL



CORNEILLE

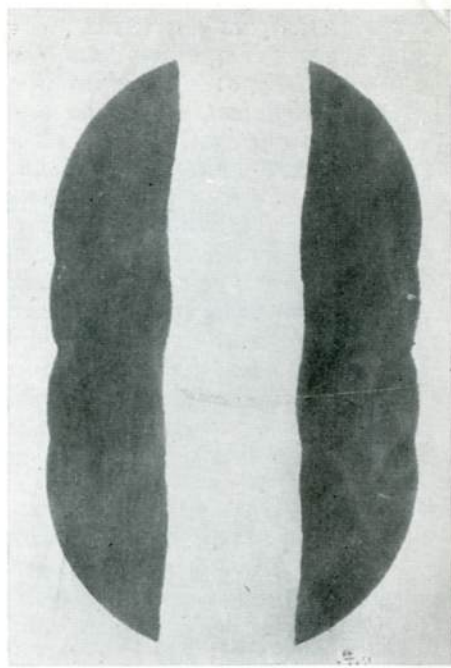


GALERIE MERLIN

8 Ο Δ Ο Σ Μ Ε Ρ Λ Ι Ν

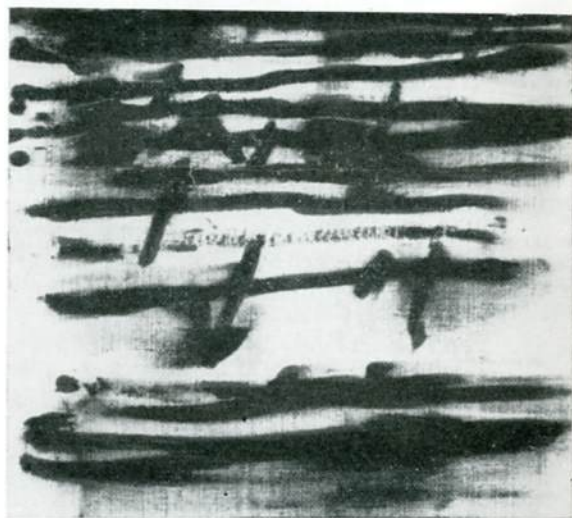


LINDSTROM



SUGAI

ΑΠΟ
11 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1964



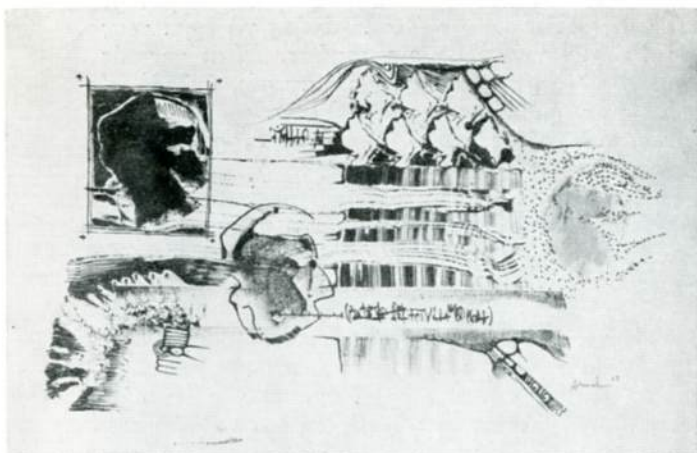
ΜΟΛΦΕΣΗΣ



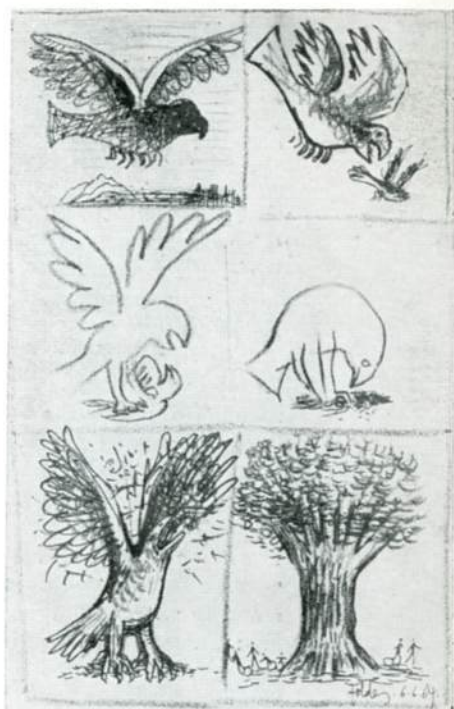
BROWN



DUMITRESCO



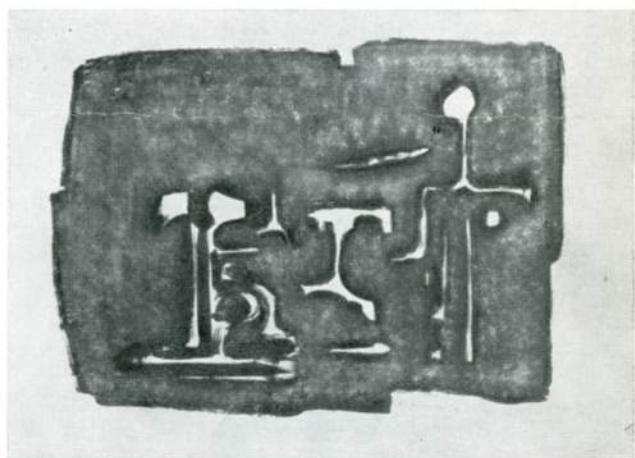
ARNAL



FOLDES



ZAO-WOU-KI



ΜΑΛΤΕΖΟΣ



ΤΟΥΓΙΑΣ

ΕΩΣ
30 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1964

GALERIE MERLIN

10 Χρόνια Μαύρο Ζωγράφους τῆς νέας

Νομίζω ὅτι ἡ πιὸ σωστή παρουσίαση γι' αὐτὴ τὴν ἐκθεση θάταν μιὰ ἐπεξηγήση τοῦ τίτλου τῆς. Ἄς πάρουμε λοιπὸν ποῖτα τὸν ὄρο «μαῦρο - ἄσπρο».

Τὸ ἄσπρο, μαζὸν ἀπὸ τὸ νὰ ὑπονοεῖ τὴν ἀπουσία τῶν χρωμάτων, ὅπως θὰ θέλαμε ἴσως νὰ φαντασθοῦμε, εἶναι μιὰ ὀλοκληρωτικὴ κατάλυση τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ κάθε χρώματος. Καθὼς μᾶς πληροφοροεῖ ἡ ὀπτικὴ, τὸ ἄσπρο, δηλαδὴ τὸ ἄσπρο φῶς, ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕναν ὀρισμένον ἀριθμὸ χρωμάτων τῶν λεγομένων ἀπλῶν, βαλμένων τὸ ἕνα ἀπάνω στὸ ἄλλο ἔτσι ὥστε νὰ ἀλληλοκαταλύονται. Προερχόμενον λοιπὸν ἀπὸ μιὰ πραγματικὴ καὶ ἀμοιβαία κατάλυση τῶν χρωμάτων (δίσκος τοῦ Νεύτωνος) κί' ὄχι ἀπὸ τὴν ἀπουσία τους, τὸ ἄσπρο εἶναι προῖον μιᾶς σύνθεσης. Ἀντίθετα, τὰ χρώματα σὰν τελικὴ φάση μιᾶς ἀναλυτικῆς ἐπεξεργασίας πὸν ξεδιλώνει τὸν εἰδικὸ δείκτη διάθλασης τοῦ καθενός, μᾶς δίνονται ἀπὸ τὸ φῶς μὲ τὴν ποσοματικὴ ἀποσύνθεση. Τὸ γεγονός ὅτι τὰ χρώματα ἐμφανίζονται μὲ τὴν ἀνάλυση τοῦ φωτός κί' ὅτι αὐτὰ πάλι τὰ χρώματα συνθέτουν τὸ φῶς, μᾶς ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι φῶς καὶ χρῶμα εἶναι ἀδιάσπαστα δεμένα μεταξὺ τους.

Τὸ μαῦρο, ἀντίθετα, δὲν συμμετέχει σ' αὐτὸ τὸν κῶκλο. Ἀὲν εἶναι οὔτε χρῶμα οὔτε φῶς. Ἀλλὰ σὰν ἀντίθεση, ἢ καλλίτερα, ἄρνηση τοῦ φωτός, εἶναι ἡ ἀντίθεση καὶ κάθε χρώματος παρμένον χωριστά, μιὰ πὸν κάθε χρῶμα βρῖσκεται μέσα στὸ ἄσπρο πὸν τὰ περιέχει ὅλα.

Ὅστόσο, οἱ παραπάνω παρατηρήσεις ἔχουν ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια μονάχα, γιὰ τὴν αἰσθητικὴν πραγματικότητα τὰ πράγματα ἀλλάζουν. Ἔτσι, πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια, μιὰ μεγάλῃ ἐκθεση μοντέρνας ζωγραφικῆς μὲ τίτλο «Τὸ Μαῦρο εἶναι Χρῶμα» ἔδωκε τὴν ἀπόδειξη τοῦ ὅτι τὸ μαῦρο, μὲ τὴν γειτνίαση, τὴν ὁμοίωση ἢ τὴν περιφερειακὴν ἐπίδραση, μπερροῦσε νὰ πάρει χρῶμα. Τὸ κόκκινο τοῦ πρόσφερε θερμότητα, τὸ κίτρινο, φῶς, ἐνῶ μὲ τὸ μπλὲ γινόταν ψυχρότερο κλπ., κί' ὅλα αὐτὰ χωρὶς ἀνάμειξη ἀλλὰ μὲ τὴν ἀπλὴ περιέβαση τῶν χρωμάτων μονάχα. Ἀκόμη, καὶ σ' αὐτὸ συνίσταται ἡ κυριώτερη προσφορά τῆς κινεζικῆς ζωγραφικῆς στὴν τέχνη τῆς Δύσης, ἡ ζωγραφικὴ σὲ μαῦρο - ἄσπρο ἀποκλειστικά, ὅπως π.χ. ἕνα ἀραιωμένο μελάνι, ἔχει ἀναμφισβήτητα τὴν ἰκανότητα νὰ διοχετεύει μιὰ πραγματικὴ χρωματικὴ ὑποβολή. Ἔτσι τὸ μαῦρο - ἄσπρο μεταβάλλεται σὲ κάτι πολὺ σπουδαιότερο ἀπὸ τὴν συμπαγῆ μορφή καὶ τὴν ἀυλότητα πὸν τῆς ἀντιπαραθέτει τὸ φῶς (ἢ ἕλη ἀντίκρου στὸν χῶρο). Γίνεται τὸ προνομιούχο ἐκφραστικὸ μέσον τῆς συμβολικῆς ἀντιστοιχείας αὐτῆς τῆς μορφῆς καὶ αὐτοῦ τοῦ χώρου.

Γι' αὐτὸ, ὅταν τὸ ἀσπρόμαυρο δὲν εἶναι καθαρὸς γραφισμὸς, ἢ τρέχουσα διάκριση μεταξὺ σχεδίου καὶ ζωγραφικῆς μοιάζει στὸ τέλος ἄσχετα ἀδιαίρετη. Γιατὶ ἂν οἱ ζωγράφοι ζωγράφοι δικαίωσαν τὴν ῥήση πὸς «ὅταν τὸ χρῶμα φθάσει στὸν κορεσμὸ ἢ μορφή ἔχει βρεῖ τὴν πληρότητά της», οἱ ζωγράφοι τοῦ ἀσπρόμαυρου (πὸν εἶναι ἄλλωστε οἱ ἴδιοι σὲ διαφορετικὰς στιγμὰς τους) μπερροῦν νὰ ἰσχυρισθοῦν μὲ ὄχι λιγώτερη πειστικότητα, πὸς ὅταν τὸ φῶς εἶναι σωστὸ εἶναι σωστὴ καὶ ἡ μορφή.

Θὰ ἤθελα τώρα νὰ μιλήσω καὶ γιὰ τὸν δεῦτερο ὄρο τοῦ τίτλου ἐτούτης τῆς ἐκθεσης, τὴν Σχολὴ τοῦ Παρισιῶ. Συχρὰ ἔχουν προσάψει σ' αὐτὴ τὴν ὀνομασία ὅτι δὲν καλύπτει παρὰ μιὰ γεωγραφικὴ, δηλαδὴ περιστασιακὴ πραγματικότητα, κί' ὅτι δὲν ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ συγκεκριμένη αἰσθητικὴν τάξη ὅπως ὁ κυβισμὸς, ὁ ὑπερρεαλισμὸς ἢ ὁ φωβισμὸς. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὸ ξεκίνημα, γέρω στὰ 1920, ἡ ὀνομασία Σχολὴ τοῦ Παρισιῶ χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ προσδιορίσει ὅλους τοὺς ἔξενους καλλιτέχνες πὸν εἶχαν συγκεκριθεῖ τεχαιὰ στὸ Παρίσι χωρὶς νὰ τοὺς ἐνώνει καμμιά εἰδικὴ αἰσθητικὴν προαίρεση. Ἦταν ἕνας εὐχρηστος φραστικὸς τρόπος γιὰ νὰ ὑποσημειω-

γροφίσματα μονάχα.

Όμως σήμερα, με τήν απόσταση μισοῦ αἰῶνα ἀνάμεσα, μπορούμε νά δοῦμε τήν πραγματική συνοχή όλων ἐκείνων τῶν καλλιτεχνῶν κι' ὅταν ἀκόμη τὰ ἔργα τους φανερώσουν πλαστικές ἀντιλήψεις ἀποφασιστικά διαφοροποιημένες. Εἶναι γεγονός ὅτι ὅσο ἡ ἐπικαιριότητα συγκεντρώνει τήν προσοχή της στίς διαφορές, δηλαδή σ' ὅτι χωρίζει τὰ πράγματα, ἄλλο τόσο ἡ ἱστορία ἔχει τήν τάση νά συνθετοῦν.

Δηλαδή ἡ ἰσπεδωτική ἐρέργεια τοῦ χρόνου ἐπάνω σέ μερφεῖς ἔκφρασης ἐνός κοβιστιῆ σάν τόν Charchounes ἐνός ἐντιμισι σάν τόν Rougny, ἐνός ἐξπροσειονιστῆ σάν τόν Pascin, εἶναι λιγώτερο κρίσιμη ἀπό τήν τάση τῶν μεταγενεστέρων νά υπογραμμίζουν συγγένειες καί κοινά σημεῖα ἐκεῖ πού οἱ σύγχρονοι σημεῖων κυρίως διαφορές. Τά κοινά σημεῖα, τὰ τόσο ἐνασγῆ γιά τοὺς μεταγενεστέρους, περᾶν στήν ἐποχή τους ἀπαρατήρητα γιὰ τὴν κρίση τοῦ σύγχρονου ματιοῦ εἶναι ἀναγκαστικά «δεσμευμέη».

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο οἱ ἀνομοιότητες πού μᾶς φαίνονται βεσικῆς (ὥστε νά μὴ βλέπουμε τίποτ' ἄλλο ἀπ' αὐτῆς) ἀνάμεσα σ' ἕναν, ἄς ποῦμε, νεο - ρεαλιστῆ κι' ἕναν ἀφηρημένο μπαρόκ, θά ἐλαττώνονται ὀλοένα ὥσπου κάποια στιγμή τῆς ἱστορίας νά συγχωνεθοῦν σέ πλαστικῆς ἀντιλήψεις τελείως συγγενικῆς ἂν ὄχι ταυτόσημης. Κι' ἐκεῖνες ἀκόμη πού θά ἀποφύγουν τυχόν τήν ἀναγωγή, δὲν μπορεῖ παρὰ νά καταχωρηθοῦν σ' ἕνα προσδιορισμένο σύνολο, συνδιασμένον τῶπον καὶ χρόνον : ἀπὸ τῆ μιά μεριά ἡ κλειδωσὴ στῆ μέση τοῦ 20οῦ αἰῶνα κι' ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ Παρίσι.

Καὶ τότε θά ξανασημβεῖ τὸ ἴδιο φαινόμενο πού μᾶς ἐπιτρέπει σήμερα νά μιλάμε γιά τοὺς κοινούς προγόνους τοῦ Van Dongen, τοῦ Picabia, τοῦ Soutine, ἢ τοῦ Juan Gris παρ' ὅλες τίς διαφορές ἰῶν ἔργων τους. Γιατί, κι' ἂν ἀκόμη δὲν ὑπῆρχαν τὰ ὀνόματα, κανεῖς δὲν θά μπορούσε νά γελαστεῖ ὡς πρὸς τὴν ἐποχή καὶ τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς τους. Εἶναι φανερὸ πὺς πρόκειται γιά ἔργα πού ἔγιναν πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμο, στὸ Παρίσι. Ἀν ὑπάρχει λοιπὸν καμμιά ἀμφιβολία γιά αὐτὴ τὴν διηθητικὴν ἱκανότητα πού ἔχει ὁ χρόνος καὶ κατορθώνει με εὐστοχία ἐκπληκτικὴ νά προβάλλει τίς ἀναλογίες καὶ τίς βεσικῆς ὁμοιότητες πέρα ἀπὸ κάθε ὑποκειμενοποίηση.

Βέβαια, γιά τοὺς καλλιτέχνες πού παρουσιάζω ἐδῶ, ἡ ἐποχή δὲν ἔχει φθάσει πού θά προσδιορίσει τί τοὺς ἐνώνει, πού συγκεντρώνονται οἱ προσπάθειές τους καὶ τί τοὺς ἔφερε ν' ἀκολουθήσουν, ὁ ἔ.α.σ πλάι στὸν ἄλλο, τὴν περιπέτεια τῆς μοντέρνας τέχνης. Ὡστόσο, νομίζω, ὅτι πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ἀνομοιογένεια πού παρατηροῦμε σέ μιά τέτοια συγκέντρωση καλλιτεχνῶν με τόσο διάφορες τάσεις, ὅπως, ἡ κινησιακὴ ζωγραφικὴ, ἡ νέα παραστατικὴ ἀφαίρεση, ὁ νεο-ρεαλισμός, ἡ λυρικὴ ἀφαίρεση, ἡ διαστημικὴ ἐκκρηκτικὴ ἢ ἡ κλασσικὴ ἀφαίρεση, ὑπάρχει μιά ἐνότητα καὶ μιά κοινωγία πού οἱ ρίζες της, ἂν δὲν φαίνονται, δὲν πηγαίνουν λιγώτερο πρὸς τὸ βάθος. Γιατί, ὅπως τὸ ἔργο ἐνός ζωγράφου τῆς Νέας Ὑόρκης, ἔστω κι' ἂν ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τίς ἴδιες τάσεις μ' ἕνα περισιτὸ συνάδελφό του ξεχωρίζει εὐκόλα καὶ τοποθετεῖται ἀμέσως μέσα στὰ πλαίσια τῆς βορειοαμερικανικῆς ζωγραφικῆς, ἔτσι καὶ κάθε μαῦρο - ἄσπρο αὐτῆς τῆς ἔκθεσης φερεῖ τὴν ἀνεξίτηλη σφραγίδα τοῦ Παρισιοῦ.

Οὐσιαστικῆς διαφορῆς χωρίζουν τὴν σύγχρονη τέχνη τῆς Σχολῆς τοῦ Παρισιοῦ ἀπὸ ἐκείνη τῆς προηγουμένης γενεᾶς. Εἶναι κάτι σάν σῆμα κατατεθὲν πού μᾶς ἀποκαλύπτει τὴν ποιότητα τῆς αὐτογνωσίας τῆς σημερινῆς γενεᾶς πού τὸ ἔργο της, ὄχι μόνο συντηρεῖ, ἀλλὰ κυρίως, ἀνεώνει τὴν παράδοση - κι' αὐτὸς εἶναι ὁ καλλιτεχνικὸς τρόπος γιά νά τὴν διαιωίσει.

Denys Chevalier

ABBOUD * ANLI * ARNAL * ARROYO * BELLEGARDE *
CHELIMSKY * CORNEILLE * COUY * DARNAUD * DMITRIENKO
FERRO * GEORGES * FOLDES * GAITIS * HELMAN * ISTRATI
MARFAING * MIHAILOVICH * MAUSSION * MOLFESSIS * MONC
STEMPFEL * SUGAI * TISSERAND * THOMPSON * TOUYAS * T

ἀπὸ II ἕως 30 Σ

ου - Άσπρου από 50

Σχολής του Παρισιού

Il ne me semble pas qu'on puisse concevoir une meilleure présentation de cette exposition qu'en proposant un commentaire explicatif de son titre. Ainsi, par exemple, prenons d'abord le terme «noir et blanc».

Le blanc ne sousentend nullement l'absence de couleurs, ainsi qu'on serait peut-être tenté de le supposer mais, bien plutôt, une sorte de totalisation annulatrice des caractéristiques de chaque couleur. En effet, la physique optique nous apprend que le blanc, la lumière blanche plus exactement, est formée de la superposition d'un certain nombre de couleurs, dites simples, qui s'annihilent réciproquement en se mélangeant. Résultat, donc, d'une véritable et mutuelle annulation des couleurs, (disque de Newton) et non point de leur absence, le blanc est le produit d'une opération de synthèse. N'apparaissant qu'au terme d'un processus de dissociation analytique qui explicite leur indice de réfraction particulier, les couleurs, elles, au contraire, ne sont révélées, par la lumière, qu'à travers la décomposition prismatique. De ce que la lumière révèle les couleurs par analyse et les couleurs composent la lumière par synthèse, il s'ensuit que lumière et couleurs sont indissolublement liées.

Le noir, lui, par contre, se situe en dehors de ce circuit. Il n'appartient ni au domaine de la lumière ni à celui des couleurs. Etant l'opposé de la lumière, sa négation, plus précisément, il est également l'antithèse de chaque couleur prise séparément, puisque chacune de celles-ci est renfermée dans le blanc qui les contient toutes.

Cependant, ces considérations n'ont d'exactitude que scientifique car, dans la réalité plastique, il en va tout autrement. Ainsi, il y a une dizaine d'années, une grande exposition intitulée «Le Noir est une Couleur», démontrait, au travers d'oeuvres modernes que le noir, par voisinage, osmose ou influence périphérique était susceptible d'être coloré, réchauffé par un rouge, éclairé par un jaune, refroidi par un bleu etc. et ceci non point par mélange mais par simple juxtaposition. D'autre part, et c'est peut-être le principal apport de la peinture chinoise à l'art d'Occident, la peinture au noir et blanc seul, le lavis à l'encre par exemple, se montre parfaitement capable de constituer le véhicule d'une véritable suggestion chromatique. Ainsi le noir et le blanc deviennent quelque chose de plus que la forme opaque et l'immatérialité que la lumière lui oppose (la matière face à l'espace). Ils figurent les moyens d'expression privilégiés de l'équivalence symbolique de cette forme et de cet espace.

Aussi bien, donc, quand le noir et blanc n'est pas purement graphique, la distinction courante qu'on établit entre le dessin et la peinture apparaît finalement assez arbitraire. Car si les peintres chromistes illustrent la maxime «quand la couleur est à sa saturation la forme est à sa plénitude», les artistes du noir et blanc (qui sont les mêmes d'ailleurs, mais à d'autres moments) peuvent prétendre avec autant de raison que quand la lumière est juste la forme l'est également.

Je voudrais, maintenant, dire quelques mots du second terme du titre de cette exposition, celui d'Ecole de Paris. A cette appellation, on a souvent fait le reproche de ne recouvrir qu'une réalité géographique, donc circonstancielle, et de ne point témoigner d'une catégorie esthétique précise, tel le cubisme, le surréalisme, le fauvisme. Il est exact qu'à l'origine, vers 1920, cette dénomination

ne liait entre eux aucune option plastique particulière. C'était un vocable commode pour signifier un phénomène dont on n'appréhendait alors que les caractéristiques extérieures.

Cependant, aujourd'hui, avec un demi siècle de recul, on s'aperçoit qu'une cohésion artistique réelle maintenait entre eux tous ces artistes même lorsque ceux-ci témoignaient, dans leurs oeuvres, de concepts plastiques profondément divergents. En effet, si l'actualité est surtout sensible aux différences, c'est à dire à ce qui sépare, l'histoire, elle, tend aux regroupements.

Ce n'est point tellement que le temps ait nivelé les expressions si différenciées d'un cubiste comme Charchoune, d'un intimiste comme Pougny, d'un expressionniste comme Pascin, mais plutôt que, tandis que les contemporains mettent l'accent sur les signes de spécificité, la postérité souligne les parentés et les traits communs. Ces derniers, si évidents, qu'ils apparaissent par la suite, échappent, sur le moment, au jugement trop « engagé » des regards actuels.

Ainsi les dissemblances qui nous semblent fondamentales (au point que nous ne voyons plus qu'elles) entre tel néo-réaliste, par exemple, et tel abstrait baroque, tendront à s'atténuer, à disparaître, jusqu'à s'intégrer, à un moment donné de l'histoire, dans des conceptions plastiques très voisines sinon identiques. En tous cas, même si subsistent des irréductibilités, ces dernières ne s'en inséreront pas moins dans un complexe temporel et spatial très particularisé: la charnière des deux moitiés du XX^e siècle, d'une part, et Paris, d'autre part.

Alors se reproduira le même phénomène agrégatif qui nous fait considérer comme issues d'une origine commune les oeuvres pourtant si différenciées de Van Dongen, Picabia, Soutine ou Juan Gris. En effet, même si les noms de ces artistes restent cachés, nul, devant leurs oeuvres, ne peut se tromper sur l'époque et le lieu qui virent naître celles-ci. Il ne peut bien évidemment s'agir que de peintures antérieures à la seconde guerre mondiale, conçues et brossées à Paris. Aucun doute ne subsiste donc quant au pouvoir de décantation du temps qui permet de dégager avec une extraordinaire netteté, par delà les individualisations, les analogies et les ressemblances fondamentales.

Certes, l'époque n'est pas encore venue, pour les artistes que je présente ici, de déterminer ce qui les unit, rassemble leurs efforts et les fait s'engager coude à coude dans l'aventure de l'art moderne. Toutefois, je crois que, derrière l'hétérogénéité apparente de leur réunion qui fait voisiner les artistes de la gestualité, de la nouvelle figuration, de l'abstraction lyrique, de la spatialité effusionniste, de la néo-réalité, ou de l'abstraction classique, existent une unité et une communauté qui, pour être sous-jacentes, n'en sont pas moins profondes. Car, de même que l'oeuvre d'un peintre new yorkais, par exemple, même relevant d'une tendance artistique semblable à celle d'un de ses confrères parisiens, se reconnaît aisément comme nord américaine, de même, plus ou moins explicitée et plus ou moins apparente, chacun des noir et blanc présentés ici porte la marque identificatrice et indélébile de Paris.

Essentiellement différent de celui qui affectait l'art de la première génération de l'Ecole de Paris, cette sorte de label, particulier à la génération d'aujourd'hui, en nous dévoilant de manière si aigüe la qualité des prises de conscience, non seulement entretient, mais surtout renouvelle la tradition, ce qui me semble la meilleure manière de la perpétuer.

Denys Chevalier

BISCHOFFSHAUSEN ★ BROWN ★ CALMETTES ★ CHU TEH CHUN
★ DORNY ★ DOUCET ★ DUMITRESCO ★ DUVILLIER ★ FEITO
★ JACQUET ★ LEBENSTEIN ★ LINDSTROM ★ LINER ★ MALTEZOS
ATRE ★ MOSER ★ NOËL ★ ORAZI ★ PEVERELLI ★ POMAR
SZYNSKI ★ VAFIADIS ★ VILLEGLÉ ★ ZANARTU ★ ZAO WOU KI

επτεμβρίου 1964