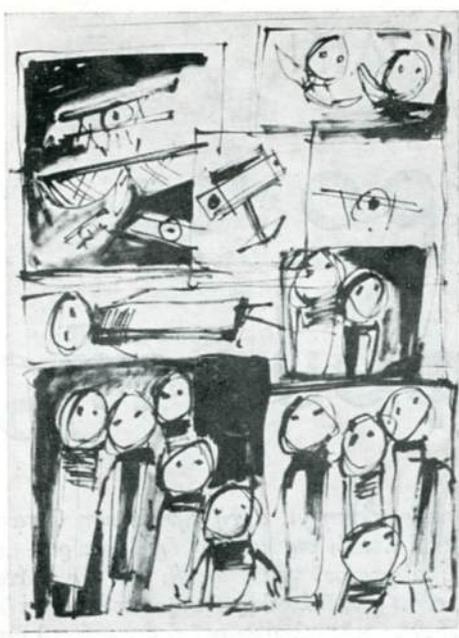
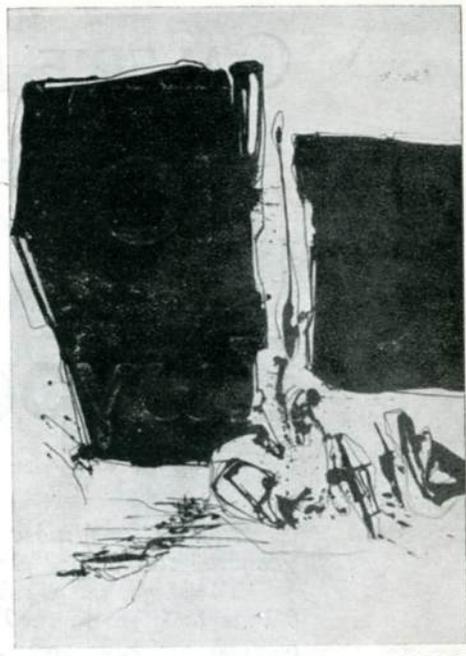


202.4.612
1964
KAL

ΑΣΠΡΟ



ΓΑΙΑΣ



GEORGES

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ
ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΙΚΗΣ
ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ
ΕΚΔΟΣΕΩΝ
1964

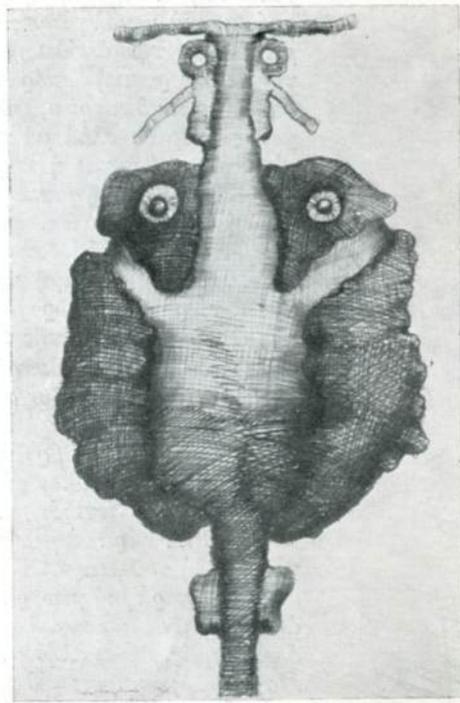
11



PEVERELLI



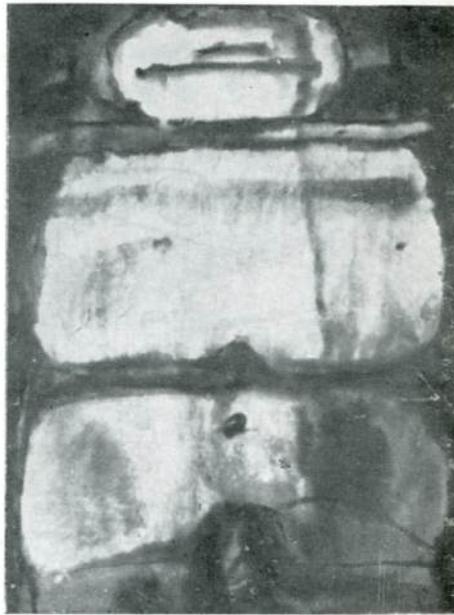
FEITO



LEBENSTEIN



ISTRATI

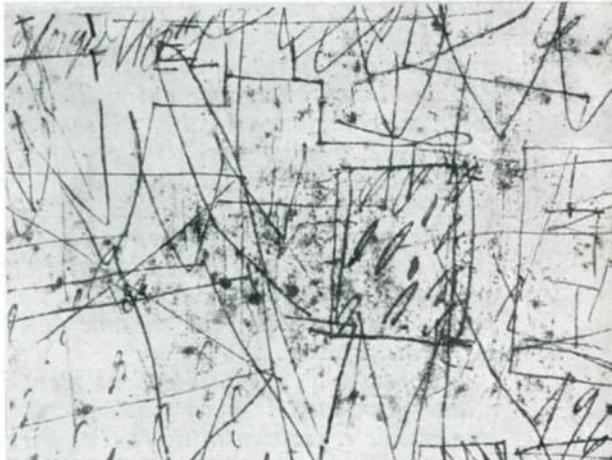


DMITRIENKO

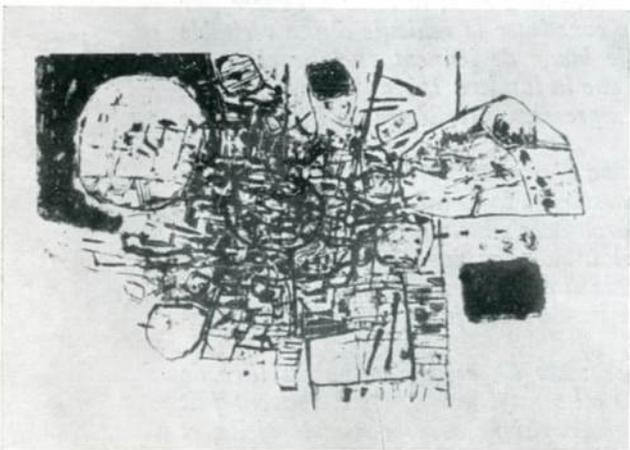
MAYPO



ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ



NOEL



CORNEILLE

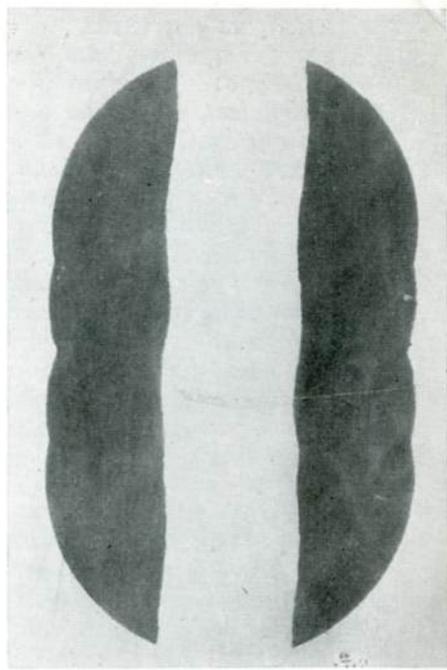


GALERIE MERLIN

8 Ο Δ Ο Σ Μ Ε Ρ Λ Ι Ν

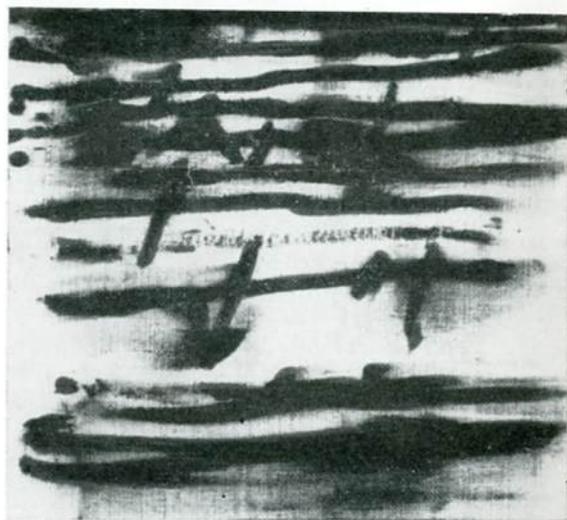


LINDSTROM



SUGAI

ΑΠΟ
11 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1964



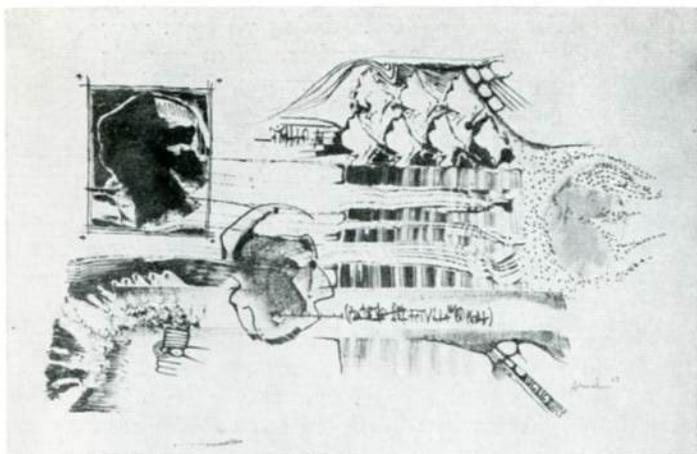
ΜΟΛΦΕΣΗΣ



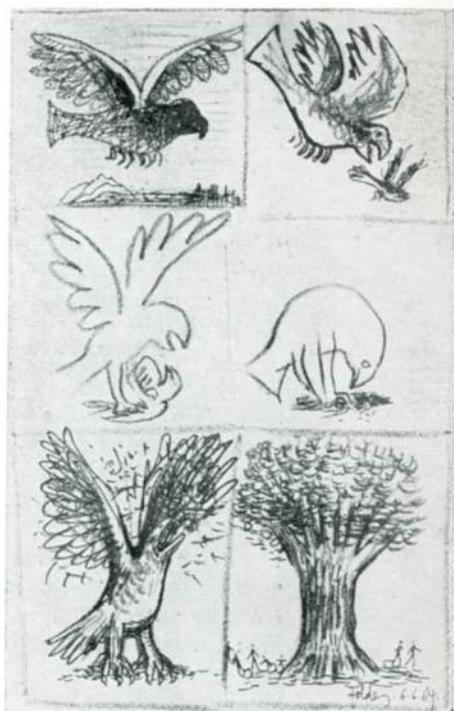
BROWN



DUMITRESCO



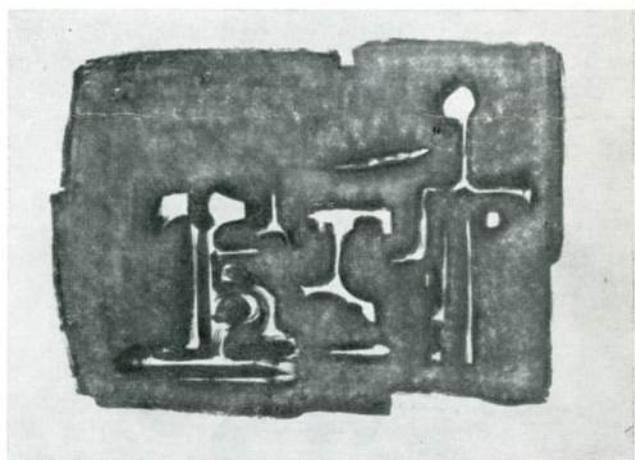
ARNAL



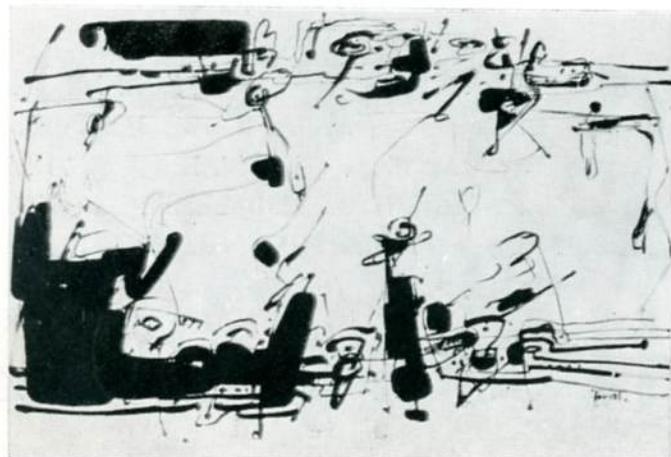
FOLDES



ZAO-WOU-KI



ΜΑΛΤΕΖΟΣ



ΤΟΥΓΙΑΣ

ΕΩΣ
30 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1964

GALERIE MERLIN

10 Χρόνια Μαύρο Ζωγράφους τῆς νέας

Νομίζω ὅτι ἡ πῶς σωστή παρουσίαση γι' αὐτὴ τὴν ἔκθεση θάταν μιὰ ἐπεξήγηση τοῦ τίτλου τῆς. Ἄς πάρουμε λοιπὸν ποῦτα 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 βρίσκεται μέσα στὸ ἄσπρο πὸν τὰ περιέχει ὅλα.

Ὅστόσο, οἱ παραπάνω παρατηρήσεις ἔχουν ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια μονάχα, γιατί στὴν αἰσθητικὴ πραγματικότητά τὰ πράγματα ἀλλάζουν. Ἔτσι, πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια, μιὰ μεγάλη ἔκθεση μοντέρνας ζωγραφικῆς μὲ τίτλο «Τὸ Μαῦρο εἶναι Χρῶμα» ἔδωκε τὴν ἀπόδειξη τοῦ ὅτι τὸ μαῦρο, μὲ τὴν γειτνίαση, τὴν ὁμοίωση ἢ τὴν περιφερειακὴ 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 παρουσία 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 δικαιοῦνον τὴν εἴση πὸς «ὅταν τὸ χρῶμα φθάσει στὸν κορεσμὸ ἢ μορφή ἔχει βρεῖ τὴν πληρότητά της», οἱ ζωγράφοι τοῦ ἀσπρόμαυρου (πὸν εἶναι ἄλλωστε οἱ ἴδιοι σὲ διαφορετικὲς στιγμὲς τους) μπερροῦν νὰ ἰσχυρισθοῦν μὲ ὄχι λιγώτερη πειστικότητά, 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 ἔκθεσης, τὴν Σχολὴ τοῦ Παρισιῶ. Συχρὰ ἔχουν προσάψει σ' αὐτὴ τὴν ὀνομασία ὅτι δὲν καλύπτει παρὰ μιὰ γεωγραφικὴ, δηλαδὴ περιστασιακὴ πραγματικότητά, κί' ὅτι δὲν ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ συγκεκριμένη αἰσθητικὴ τάξη ὅπως ὁ κυβισμὸς, ὁ ὑπερρεαλισμὸς ἢ ὁ φωβισμὸς. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὸ ξεκίνημα, γέρω στὰ 1920, ἡ ὀνομασία Σχολὴ τοῦ Παρισιῶ χρησιμοποιοῦντο γιὰ νὰ προσδιορίσει ὅλους τοὺς ἔξενους καλλιτέχνες πὸν εἶχαν συγκεκριθεῖ τεχαιῖα στὸ Παρίσι χωρὶς νὰ τοὺς ἐνώνει καμμιά εἰδικὴ αἰσθητικὴ προαίρεση. Ἦταν ἕνας εὐχρηστος φραστικὸς τρόπος γιὰ νὰ ὑποσημειω-

γροφίσματα μονάχα.

“Όμως σήμερα, με τὴν ἀπόσπασση μισοῦ αἰῶνα ἀνάμεσα, μπορούμε νὰ δοῦμε τὴν πραγματικὴ συνοχὴ ὅλων ἐκείνων τῶν καλλιτεχνῶν καὶ ὅταν ἀκόμη τὰ ἔργα τους φανερώσουν πλαστικὰ ἀντιλήψεις ἀποφασιστικὰ διαφοροποιημένες. Εἶναι γεγονός ὅτι ὅσο ἡ ἐπικαιριότητα συγκεντρώνει τὴν προσοχὴ τῆς στίς διαφορὰς, δηλαδὴ σ’ ὅτι χωρίζει τὰ πράγματα, ἄλλο τόσο ἡ ἱστορία ἔχει τὴν τάση νὰ συνθετοῦν.

Δηλαδὴ ἡ ἰσπεδωτικὴ ἐρέργεια τοῦ χρόνου ἐπάνω σὲ μερφεὲς ἔκφρασης ἐνὸς κοβιστοῦ σὰν τὸν Charchounes ἐνὸς ἐντιμιστοῦ σὰν τὸν Rougny, ἐνὸς ἐξπροσειονιστοῦ σὰν τὸν Pascin, εἶναι λιγώτερο κρίσιμη ἀπὸ τὴν τάση τῶν μεταγενεστέρων νὰ υπογραμμίζουν συγγένειες καὶ κοινὰ σημεῖα ἐκεῖ πὸν οἱ σύγχρονοι σημεῖων κυρίως διαφορὰς. Τὰ κοινὰ σημεῖα, τὰ τόσο ἐνασγῆ γιὰ τοὺς μεταγενεστέρους, περᾶν στὴν ἐποχὴ τους ἀπαρατήρητα γιὰ τὴν κρίση τοῦ σύγχρονου ματιοῦ εἶναι ἀναγκαστικὰ «δεσμευμένα».

Κατὰ τὸν ἴδιον τρόπο οἱ ἀνομοιότητες πὸν μᾶς φαίνονται βρασικὲς (ὥστε νὰ μὴ βλέπουμε τίποτ’ ἄλλο ἀπ’ αὐτὰς) ἀνάμεσα σ’ ἕναν, ἃς ποῦμε, νεο - ρεαλιστὴ καὶ ἕναν ἀφηρημένο μαρσοκ, θὰ ἐλαττώνονται ὀλοένα ὥσπου κάποια στιγμή τῆς ἱστορίας νὰ συγχωνευθοῦν σὲ πλαστικὰ ἀντιλήψεις τελείως συγγενικὰς ἂν ὄχι ταυτόσημες. Καὶ ἐκεῖνες ἀκόμη πὸν θὰ ἀποφύγουν τυχὸν τὴν ἀναγωγή, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ καταχωρηθοῦν σ’ ἕνα προσδιορισμένο σύνολο, συνδιασμένον τῶπον καὶ χρόνον : ἀπὸ τὴ μιά μεριά ἡ κλειδωσση στὴ μέση τοῦ 20οῦ αἰῶνα καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ Παρίσι.

Καὶ τότε θὰ ξανασημβεῖ τὸ ἴδιον φαινόμενο πὸν μᾶς ἐπιτρέπει σήμερα νὰ μιλάμε γιὰ τοὺς κοινὰς προγόνους τοῦ Van Dongen, τοῦ Picabia, τοῦ Soutine, ἢ τοῦ Juan Gris παρ’ ὅλες τὶς διαφορὰς ἰῶν ἔργων τους. Γιατί, καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ὑπῆρχαν τὰ ὀνόματα, κανεὶς δὲν θὰ μπορούσε νὰ γελαστεῖ ὡς πρὸς τὴν ἐποχὴ καὶ τὸν τόπο τῆς καταγωγῆς τους. Εἶναι φανερὸ πὸς πρόκειται γιὰ ἔργα πὸν ἔγιναν πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον, στὸ Παρίσι. Ἀν ὑπάρχει λοιπὸν καμμιά ἀμφιβολία γιὰ αὐτὴ τὴν διηθητικὴν ἰκανότητα πὸν ἔχει ὁ χρόνος καὶ κατορθώνει με ἐδστοχία ἐκπληκτικὴ νὰ προβάλλει τὶς ἀναλογίαις καὶ τὶς βρασικὲς ὁμοιότητες πέρα ἀπὸ κάθε ὑποκειμενοποίηση.

Βέβαια, γιὰ τοὺς καλλιτέχνες πὸν παρουσιάζω ἐδῶ, ἡ ἐποχὴ δὲν ἔχει φθάσει πὸν θὰ προσδιορίσει τὶ τοὺς ἐνώνει, πὸν 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 πὸν παρατηροῦμε σὲ μιὰ τέτοια συγκέντρωση καλλιτεχνῶν με τόσο διάφορες τάσεις, ὅπως, ἡ κινησιακὴ ζωγραφικὴ, ἡ νέα παραστατικὴ ἀφαίρεση, ὁ νεο-ρεαλισμός, ἡ κλασικὴ ἀφαίρεση, ἡ διαστημικὴ ἐκκρηκτικὴ ἢ ἡ κλασικὴ ἀφαίρεση, ὑπάρχει μιὰ ἐνότητα καὶ μιὰ κοινωγία πὸν οἱ ρίζες τῆς, ἂν δὲν φαίνονται, δὲν πηγαίνουν λιγώτερο πρὸς τὸ βάθος. Γιατί, ὅπως τὸ ἔργο ἐνὸς ζωγράφου τῆς Νέας Ὑόρκης, ἔστω καὶ ἂν ὁ ζωγράφος ἀκολουθεῖ τὶς ἴδιες τάσεις μ’ ἕνα περισιτὸν 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.

Οὐσιαστικὲς διαφορὰς χωρίζουν τὴν σύγχρονη τέχνη τῆς Σχολῆς τοῦ Παρισιοῦ ἀπὸ ἐκείνη τῆς προηγουμένης γενεᾶς. Εἶναι κάτι σὰν σῆμα κατατεθὲν πὸν μᾶς ἀποκαλύπτει τὴν ποιότητα τῆς αὐτογνωσίας τῆς σημερινῆς γενεᾶς πὸν τὸ ἔργο τῆς, ὄχι μόνο συντηρεῖ, ἀλλὰ κυρίως ἀνεώνει τὴν παράδοση - καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ καλλιτεχνὴς τρόπος γιὰ νὰ τὴν διαιωνίσει.

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