

revue de
l'art actuel

quatrième série numéro 4

mars-avril 1957

LES
S
I
A
I
E
S



Galerie R. Creuze

Salle Balzac, 12 rue Beaujon, Paris 8, Wagram 42-31

Cinquante ans de peinture abstraite

du 9 mai au 12 juin

vernissage le jeudi 9 mai

Galerie René Drouin & Cie

5, rue Visconti, Paris 6, Danton 20-99

Claude Georges

O. Le Corneur J. Roudillon

51 rue Bonaparte, Paris 6, Danton 90-06

Arts anciens
Afrique
Amérique
Océanie

Hautes époques

Galerie Simone Heller

33 rue de Seine, Paris 6, Danton 89-62

Willy Anthoons

sculptures récentes

du 8 au 27 mars 1957

Galerie Arnaud

34 rue du Four, Paris 6, Littré 40-26

Olivier Le Corneur présente

Analogies

Expressions nègres et peinture actuelle
peintures de

Atlan, Barré, H.A. Bertrand, Deyrolle, Feito,
Guitet, Koenig, Magnelli, Music, Schneider,
Soulages, Sugai, Staël, Flavio S. Tanaka

Arts

Kono, Bambara, Senoufo, Wobé, Baoulé,
Bénin, Bakota, M' Bété, Bavili, Ba' Lunda, Fang

du 23 mai au 12 juin

Galleria La Tartaruga

Via del Babuino, 196, Roma

febbraio

expositione di gruppo

Afro, Burri, Scialoja

marzo

**Leoncillo,
Corpora,
Mafai**

aprile

**Birolli,
Turcato,
Scarpitta**

H. Couignoux

24 rue de Charenton, Paris 12, Dorian 63-04

Fournitures générales pour les arts

arrangements spéciaux pour les lecteurs de Cimaise

Robert David

siège social: 31, faubourg Montmartre, Paris 9
Téléphone Danton 16-26

Photographe

spécialiste pour photos de tableaux
dessins, objets d'art

Alexandre Iolas Gallery

123, East 55, New York

Laubiès

peintures

mai

Wittenborn & Cie

New address: 1018 Madison ave. New York,

Laubiès

œuvres graphiques

20 mai - 1er juin

A. P. I. A. W.

1 place du Vingt-Août, Liège

Collignon, Holley, Silvin

du 23 mars au 5 avril

Romain Weingarten

3 rue de Savoie, Paris 6
Odéon 81-11

Encadrements

Galerie l'Entracte

Lausanne

Garcia

peintures

du 1er au 14 juin

vernissage le samedi 1er juin

Galerie Breteau

70 rue Bonaparte, Paris 6

Dessins de sculpteurs

du 30 avril au 13 mai

Vielfaure

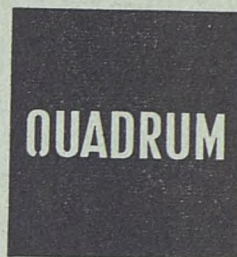
à partir du 14 mai

Rive Droite

82 faubourg Saint-Honoré, Anjou 02-28

Mattia Moreni

Revue internationale d'art moderne



240 pages, 170 illustrations,
12 planches couleur,
16 pages en héliogravure,
dépliant, 1 fac-simili

Publié par A.D.A.C.
Palais des Beaux-Arts de Bruxelles
Diffusion française, Paris

le no 2 vient de paraître

Galerie A. G.

32 rue de l'Université, Paris 6, Babylone 02-21

Lydia Conti présente

LAGAGE

du 17 mai au 20 juin

Galerie Raymond Duncan

31 rue de Seine, Paris 6, salle sud

Abstraction-expression

H. Oeltjen-Rustringen

sous le patronage du Conseillé culturel de l'Ambas-
sade de la République Fédérale d'Allemagne
du 11 au 25 mai

vernissage le 11 mai de 17 à 21 heures

34 rue du Four, Paris 6

Directeur: J. R. Arnaud

Rédacteur en chef: Herta Wescher

Secrétaire général: John Koenig

Rédaction: J. Alvard, R.V. Gindertael, M. Ragon, P. Restany

La rédaction reçoit sur rendez-vous

Abonnement (6 numéros) 1.400 frs - Par avion: 2.800 frs

34, rue du Four, Paris 6, téléphone Littré 40-26

C.C.P. Paris 5542.39

Diffusion:

Argentine:

Editorial Victor Leru, Cangallo 2233, Buenos-Aires

Autriche:

Arnulf Neuwirth, Paracelsusgasse 8, Vienne 3

Belgique:

Jean Milo, 28 rue de l'Arbre Bénit, Bruxelles

C.C.P. Jean Milo, Bruxelles 1591.50

Danemark:

Meiners Kunstforlag, Peder Skramsgade 5, Copenhague

Grande-Bretagne:

Alec Tiranti Ltd, 72 Charlotte Street, London W1

Japon:

Meiji-Shobo, Surugadai, Kanda Tokyo

Norvège:

J.W. Cappelen, Sortimentebokhandel, Oslo

Suède:

Eric H. Olson, Upplandsgatan 3, Stockholm, 10 23 77

Suisse:

E. Genton, «L'Entr'acte», rue du Lion d'or 4, Lausanne,
C.C.P. II 144-56

U.S.A.:

Wittenborn and Co, 1018 Madison Ave, New-York 21

Sommaire

Couverture d'Arp

Textes anglais

- 7 **Arp's Cosmos** by Herta Wescher
- 8 **Man and Architecture** by André Wogenscky
- 9 **Architecture an abstract art** by Michel Ragon

Textes français

- 11 **Le Cosmos de Arp** par Herta Wescher
 - 24 **L'homme et l'architecture** par André Wogenscky
 - 26 **Architecture et art abstrait** par Michel Ragon
 - 29 **Lettre de New York** par Dore Ashton
- Peintres et sculpteurs d'aujourd'hui
- 30 **Vulliamy** par R. V. Gindertael
 - 32 **Guitet** par Michel Ragon
 - 34 **Informations**
 - 35 **Les expositions** par Julien Alvard, René Déroutille, R.V. Gindertael, René Laubiès, Michel Ragon, Pierre Restany, Herta Wescher

Textes anglais

- 44 **Letter from New York** by Dore Ashton
- Vulliamy** by R. V. Gindertael
- 45 **James Guitet** by Michel Ragon

Dans notre prochain numéro:

Une étude sur Tal Coat par Pierre Restany
Portrait d'artiste de Denise Colomb par Herta Wescher
Peintres et sculpteurs d'aujourd'hui:
Marta Pan par Michel Ragon
Benrath par Julien Alvard

Et comme dans chaque numéro: actualité, informations, bibliographie

Complete translation of the main articles

translation by J. F. Koenig

Arp's Cosmos

by Herta Wescher

Among the illustrations of the "Blaue Reiter" that came out in 1912, two wood-engravings by Arp, one with clear and smooth forms, the other with nervous and imprecise contours, reflected, according to the avowal of the artist himself, the two principal tendencies that can be found throughout all of his work: one that imposes a willful precision to the forms, and the other that confides itself to the secret forces of chance. This double behaviour manifests itself during his whole life, that is divided between the need to observe and to produce, to read and to write, to meditate alone, and to discuss things with others. However, the two sources of the conscious and the subconscious mind do not, for that matter, contradict one another in any way, but interpenetrate, in order to give this special unity to his personality.

Arp was particularly interested in wood-cuts during the decisive moment of his evolution (during the years of the 1st World War, that he passed in Switzerland); they are close to the spirit of Kandinsky, whom he had met in Munich in 1911. In the wood-cuts of both of them, expressionist art reaches a high point, where concrete figuration fades away, and visionary images come forth. Arp's illustrations for his own poems, or for those of Tzara or Huelsenbeck, are characterized by the great spontaneity of the forms and the lines, that are nonetheless gathered together in central movements and rhythms. The violent contrasts of the black-and-white images create spatial relations of infinite dimensions.

During this same period, Arp made the acquaintance of Sophie Taeuber, that placed him in the presence of a purified art, reduced to its most simple geometric forms, that had been undertaken in a revolt against the artificial decorations that had invaded painting and also the applied arts. As Arp himself said, the clear tranquillity of the horizontal-vertical compositions had an influence on the diagonal baroque dynamics of his own creations. The mutual research of the two artists tended toward "absolute" works, of a strict and symmetrical order; they used certain techniques of embroidery and collage, in order to eliminate from art any manual trace, whose imprint can inevitably be seen in drawings and paintings. But these rigidly-structured compositions are to be found during only a short interval in Arp's development, for his instinctive nature flees from calculation. On the contrary, the ideal of an elementary and anonymous art, free from any frozen geometry, has not ceased from this time on to inspire his work, in many different ways.

The Dada movement came to graft itself into these extremely serious experiments; it confessed to similar faiths, but used many strange kinds of camouflage to upset the ideas of the day. Arp, who was one of the promoters of Dada in Zurich, lay loose in his poems especially; his titles were "The Path Made of Tents", "The Cloud-Pump", "The Pyramid Dress-Coat"—poems that were marked by their complete scorn for ordinary spelling and syntax. He tore words apart, tore their roots up, regrouped and completed fragments of vocables, insisted on the ambiguous sense of words. He adopted the most worn-out slogans and tag-lines of the newspapers to ironically make them into nursery-rhymes. He shook up

letters in a magic dice-cup, played at heads or tails, and accepted without culling whatever turned up. All of these poems escape from any exact analysis, and should be taken only in their special modalities of sounds and rhythms, from which deep notes, and percussive phrases sometimes burst forth. To his authentic lyricism is mingled a witty humor, that is Arp's first and specific quality. If he finds Schwitters like a brother in spirit, he is nonetheless different from the poets of the "Sturm", just as August Stramm, also an author of a completely new and liberated language, through the impulsive need to exteriorize, without thinking about putting things into a definite form.

Today, Arp very decidedly objects to the public opinion that sees only a royal fraud in the Dada movement, that was imagined by some extrenic artists just to flabbergast the *bourgeois*. Nonetheless, the chronicals concerning the nights at the Cabaret Voltaire in Zurich, and the manifestations that took place under Arp's and Max Ernst's direction in Cologne, don't make this legend a lie. Looking back at these things today, the destructive action is seen only as the secondary counter-part of this renovating outburst, undertaken as a "crusade towards the promised land". A struggle was engaged against a civilization that had become sterile, decked out with purely spectacular artificial ornaments, with its mechanical age, and whose so-called progress had only led to war. Arp and his friends were interested in making a clean sweep of all these false values, that were dominant in politics as well as in art and literature, to free the clogged sources of creation, and to recover, behind the definite, the inexhaustible powers of the infinite. Religious ideas (that later led Hugo Ball, a partizan-writer of the Zurich group, to catholicism) were interpreted by Arp in their broadest meaning, tinted with mysticism, that attracted him during all of his life.

The search for the Lost Paradise of simplicity and purity, slowly transformed his plastic work. The few Dada "objects", conceived in the same spirit of the shock-remedy of the "readymades" of Marcel Duchamp—whose message had been brought from New York to Zurich by Picabia—were rather quickly abandoned for more meaningful reliefs. In the beginning, their compositions were related to the abstract language of the wood engravings, but whereas these were based on the multiplicity of the broken lines and forms, in the reliefs, a single motif came forth, taking on, in the cut-out forms, a more significant importance. Later, the images become more simple, and take on a symbolic meaning. Real objects, an anchor, a fork, the hands of a watch, show the realms of human existence, the desires and compulsions. The bird, with its pointed beak, represents the active, the masculine element, and becomes Paolo next to Francesca, whose rounded, passive form is bound in by its contours. In these reliefs, the impersonal character of the forms is underlined by their uniform shades, the neutral harmonies of blue, gray and black; similarly, the juxtaposition of the plane sections forbids any spatial determination. Under the title of "Constellations", Arp groups the most simple of circles and ovals, each element having its position in strict relation with the others. An important thing is the fact that the archetypes no longer have any reference with geometry, but rather to biology, to the organic world in perpetual evolution. The navels, as Arp likes to name the round forms, contract or enlarge themselves, to invoke the original source, or the sun; these ovoids stretch out or become elongated, like growing embryos, or seeds that burst to form leaves or petals.

It's the internal development of the form, tending towards the expansion of volume, that seems to have led Arp into sculpture. He dedicated himself to it, however, only from 1932 on, at Meudon, where he had been living since 1926. Similar to the reliefs, the first sculptural works were composed of numerous elements, of small forms issuing from a principal volume, invoking offspring gathered around the maternal bosom. But we reach the heart of the Arpian creation with his "Human Concretions", of single blocks of stone that suggest

indefinite torsos whose rudimentary limbs seem to embrace space. Explaining this title, Arp states the "concretion" means to him all of the natural procedures of condensation, manifested in the mass of stones, animals, man; and also those of dilation, that give birth to the earth and the stars.

It is the idea of a unique universe, where the mineral, vegetable and animal species crossbreed in a constant transmutation, where grass grows in the sky, and the stars stroll among us, that emanates from this sculpture. From works of a double form (such as a root rising from a pyramidal base), others come into being, single blocks of a latent internal transformation: stones give birth to fruits, horsetail ferns are petrified into strange architectural columns. Man, in this world, is the dominating master, but a creature among others, made of not same substances, born from the earth to become earth again, passing through all of the stages of the Genesis, whose days are marked in the torsos of marble or limestone. Even everyday objects participate in this metamorphosis, even to bread that turns back into the manna that contains all of the germ of secret seeds.

For Arp, no dividing line separates the realms of the real and the spiritual. To the visible forces ruling over the cosmos, are mingled invisible forces, in which he confides when he speaks of the laws of chance that dictate his compositions. It is in the torn paper work that subconscious creation expresses itself the most spontaneously; gestures that are not deliberate produce accidental forms and contours, that he groups together, without any conscious decision on his behalf, as much as it is possible. Seeing in destruction a re-creative power, seeing good and evil as the two constitutive sides of our world, he grasps onto miserable materials, and trash, and even makes them by tearing up his drawings, and smudging them with ink or glue. And if the reconstruction of the fragments brings into being certain images that instead of being shocking, are moreso rather amusing, Arp accepts them even more readily. "A torn paper is the passage between Art and Nature", he says. "It's as beautiful as nature, as perfect, for to grow and perish are natural and non-tragic reflections of one another." In this phrase, the refusal of tragedy characterizes his spirit, opposed to the pathetic, to the "sentimental", and favoring the "naive", in Goethe's sense of the word, demanding that artistic creation be exempt from egocentric exaltations, and in harmony with the energetic forces of the universe. In his mature years, he abandoned himself more and more to the inspiration of dreams, working "with his eyelids closed". "I let myself be guided by my work, and entrusted myself to it. I don't think. While I work, friendly, strange, evil, unexplainable, mute, sleeping forms come into being. They take form within me." It's up to the artist to impose his decisive will on them. During the last ten years, one can distinguish works that correspond to two different attitudes. Many of the sculptures seem to develop from the block itself, elaborated and modeled in a manner where the forms hidden in the interior are brought to light; the human figure twists itself into gestures of protection or anguish, and recovers its significant role, either by disguising itself into lunar ghosts, or becoming incarnate in the form of an idol. In the massive volumes, Arp also discerns suggested movements, that he frees in an interplay of airy and enlaced curves; the "Ptolemy" of 1952 offers us the most perfect example of this. To the suggestive meanings of these works, however, other more firmly constructive tendencies are opposed, composed of dissimilar elements that are often superposed in miraculous towers. The precise contours of the geometrical forms that alternate with the vague and rounded forms, are to be found also in the bronze reliefs with their angular plane areas, where Arp calls back the constellations of yesterday, but in more mystical conceptions. Although in constant evolution, the work of Arp presents a real unity, for he always comes back to the same primary elements; these elements are totally evident to him, and have the solidity of building stones for the universe.

Herta Wescher

Man and Architecture

by André Wogenscky

A man is in the wilderness. It is raining.
This man seeks a shelter.
If he doesn't find a natural shelter, he makes one for himself.
He makes a roof.
But underneath this roof the wind passes, the rain trickles.
So he builds a wall around himself.
In this envelope it's dark, he smothers. He wants to breathe.
He wants to see. He makes an opening, a window.
He is cold, he wants to dry himself. He builds a fire, and organizes in this shelter a place for the fire, and a means of evacuation for the smoke. He creates the hearth.

Now with a shelter, warm, dry, safe, he wants to move around.
He has built his shelter too small. He only wanted to shelter himself.

He built this envelope only to be able to hold him, still, close to the fire. Now he must enlarge his quarters.

He pushes out the wall, enlarges the roof, and this container contains him, no longer motionless, but with his gestures.

He arranges it to his scale.

He lies down.

And he sleeps in this container, sheltered, warm, dry, safe.

He has begun to organize his shelter.

On waking up, he inspects this dwelling, and desires to further perfect it.

He enlarges it even more in order to have a place to easily prepare and eat his meal.

Then this man take a wife.

Then he wants to improve his dwelling even more.

He enlarges it again so that it will not only be adapted to his needs, but for both of them, to the dimensions and the gestures of the couple.

It must now shelter the sleep, the union, the ease of the couple.

And the man wants to perfect his shelter, not only to enlarge it, but to equip it in order to be more at ease, so that everything will be easier and more agreeable for the both of them.

Then the children come. So he has to perfect the shelter once more.

Enlarge it and equip it for the babes, for their sleep, and in order to wash and feed them.

Also, so that they can play, sheltered, in warmth and security.

And it's around all of these gestures, all of the actions of each of the members of the family, and of the family as a unit, that the shelter then takes its form, its dimensions, its proportions.

Around the fire, each one sits silently. Each one feels close to the other. Each one thinks.

This man has created the family. He has created the dwelling. He has created the home.

He has also created architecture.

For architecture takes its departure from this perpetual desire to improve, to adapt, to perfect, to better things.

If this desire had never existed, there would be no architecture.

We would still be living in caves or in primitive huts. And we would be satisfied. It's our dissatisfaction that produced this.

It's this perpetual readaptation to the ever-changing conditions, it's this irresistible need to always make things better, that brought about the construction, over the centuries, of the houses and cities in which we live. It's this imperious desire that leads us to design the houses and cities that we would like to build today.

And it is this that will lead our successors, soon, to find

them insufficient, out-dated.

And this architectural desire does not exist only for personal reasons.

The man we mentioned didn't organize his dwelling merely in order to make it more practical.

"Like that, it's really fine," he sometimes exclaimed.

He had learned that with forms, dimensions, and proportions you can juggle. Also with materials and colors.

You can create rhythm, cadence, counterpoint, harmony. You can play a spatial sort of music.

You can make the house dance.

He realized that he could create beauty.

And he realized that all of these designs, these forms, these proportions, these rhythms, these materials, and these colors react on him, on his wife, on his children, on his family.

They could cause them to be happy.

He realized that these elements could incite his family to think. He realized that this dwelling could give them the taste for living.

He realized that to organize was to create the place where you could think, all together. To create a temple. In each house there should be a bit of the shelter, the dwelling, and the temple.

In true architecture, there is always the shelter and the temple.

A place where it doesn't rain, where you are warm, where you are safe.

A place where you think, where you become conscious.

"And the architect, what position does he have in relation to the man for whom he is to build?"

He is a friend, an admirer.

He knows him so well that doesn't think "I know him," but "I am fond of him".

A friend so sure, so powerful, that he can take this man and model him, while modelling his house and his city around him.

A friend so lucid, that he knows, better than the man himself his needs, his wishes, his aspirations.

An egotistical and uncompromising friend, who refuses to grant his little whims, his little hungers.

A dictatorial friend who imposes what he knows is good.

A generous, warm friend, because, as all artists, in his creation, he gives himself to others.

André Wogenscky

Architecture and Abstract Art

by Michel Ragon

If you take the term Architecture in its expression of synthesis that it takes on more and more,

that is to say, not only the art of building houses, palaces and factories, but also ships, airplanes and everyday objects,

that is to say, not only the art of building a house, but also that of installing this house,

you will then see that abstract art has crept into our homes, that it has, without the slightest doubt, taken possession of the most modern spot in our dwelling—the kitchen—and even creeps into the living-room with the arm-chairs designed by abstract sculptors such as Bertoia,

and if industrial design (we mention Hans Knoll and Loewy particularly) is a realization born from contemporary architecture, the idea was nonetheless brought about by the Bauhaus, just as was born at the Bauhaus (where we found Gropius, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy...) this new type of technician-artist that we call the designer.

Did today's architecture thus take form in the theories of

abstract artists, or were these artists influenced by the new architecture? It seems—and this is the best sign—that the architect, the sculptor and the painter influenced one another by ricochets (1). For that matter, it is always thus that the plastic style of a period is born.

More so than abstract art as such, it was the new conception of space brought about by Cubism that was at the origin of present-day architecture in Europe. When Le Corbusier wrote, "Today painting has preceded the other arts," he was thinking of Cubism,

However, around 1900, that is to say, well before the invention of cubism, the American architect Wright had built his first functional houses. They were little known in Europe, but Wright made a series of lectures on his architectural conceptions in Holland in 1911-12. When the review *De Stijl* came out five years later, in Leyden, under the influence of Kandinsky's book "On the Spiritual in Art", this review and group *De Stijl*, that was to have a great influence on abstract art, referred themselves also, not only to the Mondrian's cubist experiments, but also to the already "advanced" dutch architecture that had certainly retained some of the essential ideas of Frank Lloyd Wright.

Elsewhere, in Russia, Casimir Malévitch, also a pioneer of abstract art, wrote in 1923 :

"Painters have made a great revolution in painting that imitated the object, and they have come, at a certain moment, to a painting without the object. They have found new elements that bring up, already today, *the problems of tomorrow's architecture.*" (2)

"Architects and painters must feel the awakening of the classical spirit that was smothered by the struggle for the perfection of the social structure and economic life. After the decadence of an art that copied the object (naturalism), the classical spirit has come back again."

Today's architect has, in fact, come back to a classical spirit. Because of a mathematical necessity, architecture is abstract. Thus one can say that since its beginning, architecture has tended towards an abstract art, and that any successful architecture, of the past or present, conforms to the exactions of abstract art. It was the ornaments of the decorative arts that stifled architecture for a long while. One can well remember Adolphe Loos' campaign against ornament, that was for him the sign of barbarity, just as the tattoos that primitive people love. A civilized man, a 20th Century man, who feels the need for ornament has the mentality of the primitive or the criminal, according to Adolphe Loos. Modern art replaced ornament with nudity, by the pureness of line, by the smooth, polished, straight surfaces. Its purity, its healthiness, its hygiene, opposed themselves to the complexities of the baroque intricacies.

Now listen to what Mondrian has to say. This great classic of abstract art wrote in 1920, in his essay on Neo-Plasticism, published by Leonce Rosenberg :

"The future of the new Plastic Art, and its realization in Painting resides in the *Chromoplastics of Architecture*. It commands the interiors as well as the outside of the building, with everything that expresses the color relations in the latter. No more so than the "New Plastic Art as a Picture" that prepares it, Chromoplastic Art is not a "decoration". It is an entirely new painting, in which all painting, pictorial as well as decorative, is resolved."

(1) *The Finnish architect, Alvar Aalto, a friend of Léger, Arp, and Brancusi, wrote: "Before all, one can say that the abstract artistic forms have given a strong impetus to modern architecture. Assuredly, it was done in a roundabout manner, however, the fact cannot be denied. These impetus influenced one another, and on his side, the architect gave an impetus to abstract art. Hand in hand, the different men gave each other reciprocal aid."*

(2) *Malevitch constructed, around 1920-22, models for a "dynamic and suprematist" architecture.*

"Decorative Arts disappear in Neo-Plasticism, just as the Applied Arts: furniture, pottery, etc., take form from the simultaneous action of the new Architecture, Sculpture, and Painting, and are automatically ruled by the laws of the new plastic art."

Alas, we are far from living in this new synthesis of Architecture, Sculpture, and Painting, and the applied arts... according to the laws of the new plastic art.

On the subject of this synthesis of architecture with the other plastic arts, André Wogensky pertinently answered the inquiry that the Italian review *Numero* made, saying that this synthesis is not valid if each work takes form separately. "These works," says Wogensky, "must be born together, as an inseparable whole, as a unity, as a Form or a Structure, in the full meaning of these terms, a form to which you can add nothing, nor take away anything without destroying it."

Few painters, few sculptors are ready for this great task. Doubtless, few architects also. Each one does his own job, in his own corner, and with this individualistic system that brings the artist back to the rank of a first-class artisan, our period risks well not to leave any of these ambitious, even a bit fool-hardy landmarks, but one where individuals have fully expressed themselves, surpassing themselves for a collective work that has the size of a century.

To have Braque paint a ceiling in the Louvre is an absurdity. To have him paint a wall in a Palace of the Twentieth Century would have been more desirable. In the 18th Century, Lebrun didn't make any decorations in a Romanesque chapel, next to frescoes of the 10th Century. He was given the walls of the Chateau of Versailles.

It is shameful to have to be reminded that in principal, painting and sculptures are not made for museums. It's also true that lions are not made for zoological gardens. It's only because we can't go to see these animals in their natural habitat, in Africa or in Asia, that we go to see them at the Zoo of Vincennes. It is also because we cannot contemplate the works of present-day artists in the Palaces of the 20th Century that might be the stations, the stadiums, landing-field buildings, etc... that we go to see them in the "store-rooms" of the museums. Museums should only exist for destroyed civilizations, for the arts of the past that are no longer functional. But to go to see the works of present-day artists in museums is as inhuman and as absurd as accepting the zoo as the ideal habitat for wild beasts.

In being forced to make sculptures for apartments, for exposition halls, and for museums, the sculptors forget the parks. They end up by giving us an ambiguous art of model-makers. Some fall into the pitfalls of cabinet-workers, or the finishing of precious stones; others into that of making projects for monuments that are as pretentious as they are unformulated.

This situation of pariah of the contemporary sculptor, has for an effect the rarity of really fine sculptural works in today's art.

But perhaps the sculptors would find themselves a role to play in the new city, if they adapted themselves to modern civilization, if they abandoned their romantic position of first class artisan, and studied the new materials that have been discovered by the chemists and engineers.

We must not forget that contemporary esthetics has been created by engineers, through their dams, high-tension pylons, bridges, liners, factories, airplanes, cars, motos, refrigerators, etc. Heads of industries and artists ignore this fact much too often. Just as it hasn't been enough stated that industrial design only created functional forms from the day when it ceased to be imitative, and became abstract. Thus, when the first engineers had the problem of constructing an airplane, they said to themselves that in order to make this machine fly, it would have to have the form of a bird. This was an error, and airplanes only became airplanes since the time when they no longer resembled birds, but since the time when they found their own form. The same thing happened with cars that were designed at first like hackney-coaches. Ugly and

uncomfortable, they only became beautiful since the time when their form was perfectly adapted to their function.

The prejudice of materials is well-anchored into the heads of artists. Thus for painters, canvas and oil-color are "noble" materials and thus are sacred. Some have tried timid essays towards painting on isorel, but dealers and collectors generally demand canvases. The artist that used oil and canvas in the 15th century, breaking with the tradition of tempera on wood, accomplished a revolution as difficult as that of present-day artists trying out new materials: aluminium, concrete, plastics.

Few works follow the direction of the adaptation of the artist to the materials of his century. There is nonetheless the illustrious example of Calder with his "mobiles" and "stables," the welded iron and brass sculptures of Pevsner, the steel sculptures of Hans Uhlmann. Doubtless, it isn't by chance that these three sculptors are also engineers, or have studied engineering. After having shown the way to the architect, will the engineer show one also to the sculptor? This influence is notable also for sculptors such as Robert Jacobsen, Lardera, Lippold, as well as Schoffer, for whom tubular scaffolding constitute the key of his esthetics.

Moholy-Nagy used plexiglass already in the Bauhaus, and give us today very beautiful sculptures in nylon. Finally Le Corbusier has given us, with his ventilation chimneys and other architectural elements of the roof-terrace of the Unité d'Habitation of Marseille, a magnificent example of functional sculpture in concrete, conceived by a sculptor who is also a painter, "a painter occupied with the invention of conditioned forms," according to his own terms. Le Corbusier is doubtless one of the rare artists who realized this synthesis of architecture, sculpture and painting. The Chapel at Ronchamp is a wonderful example of this synthesis, but here again, this work has been realized by a single man. What would be desirable would be to have architects, sculptors, painters, and engineers collaborate together efficiently in the elaboration of new buildings.

"Sculpture must be no longer the servant of Architecture, as it often was in the old conception of things," wrote Mondrian in 1920. In an abstract and functional architecture, the painter and the sculptor evidently can no longer serve as "decorators". Charles Blanc concluded in his study on the monuments of Antiquity that "Architecture, in its best respect, is not so much a construction that is decorated, as a decoration that is constructed." In this construction, sculpture and painting cannot be added. It is the entire work that must be at the same time Architecture, Sculpture and Painting. And the sculptor probably will only find his social role when he leaves aside the marble of the old palaces, for the concrete of the new buildings, and if he thinks more of plastics than of bronze. The abstract painter can also find a social expansion in architectural polychromatic works. In fact, Mondrian's esthetic theories are better suited to architecture than to easel paintings. And the traditional Japanese houses, that have influenced European and American architects so much, are of a plastic art that is very close to Mondrian, but one that is developed in space. And Mondrian's studio, that seemed so far-fetched in the Paris of 1930, is now "published" in millions of copies. Without realizing it, people live in Mondrian-kitchens. They light their homes with lamps inspired by Calder. They sit in armchairs that wouldn't have been designed if Moore hadn't existed.

And it's thus that the style of a period is born. When the influences come and go, when they are mixed together to the point where you don't know any longer if it's the architect who gives a lesson to the engineer, if it's the engineer who guides the sculptor, if in his turn the sculptor or the painter influence the "designer". In any case, all of these creators are to be found in a concept that belongs to our period: instead of plastically expressing the beauty of nature, as in the past, man creates a new beauty, an abstract beauty.

Michel Ragon

Le Cosmos de Arp

par Herta Wescher

Parmi les illustrations du « Blaue Reiter », paru en 1912, deux gravures sur bois de Arp, l'une aux formes claires et lisses, l'autre aux contours nerveux, indécis, reflètent, de l'aveu de l'artiste lui-même, les deux tendances principales qui se retrouvent dans toute son œuvre : celle d'imposer aux formes une précision volontaire et celle de se confier aux forces secrètes du hasard. Ce double comportement se manifeste partout dans sa vie, partagée entre le besoin d'observer et de produire, de lire et d'écrire, de méditer seul et de discuter avec les autres. En fait, cependant, les deux sources de l'inconscient et du conscient ne s'opposent nullement, mais s'interpénètrent pour donner à sa personnalité son unité particulière.

La gravure sur bois, dont Arp s'est préoccupé spécialement au moment décisif de son évolution — pendant les années de la première guerre mondiale qu'il a passées en Suisse — est proche en esprit des recherches de Kandinsky, qu'il avait rencontré à Munich en 1911. Dans les gravures de l'un comme de l'autre, l'art expressionniste atteint sa puissance culminante là où la figuration concrète s'estompe au bénéfice d'images visionnaires. Les illustrations de Arp pour ses propres poèmes, pour ceux de Tzara et de Huelsenbeck, se caractérisent par la forte spontanéité des formes et des lignes, qu'il rassemble, cependant, en des mouvements et des rythmes centrés. Les contrastes violents des noirs-et-blancs créent des rapports spatiaux aux dimensions infinies.

A cette même époque, Arp rencontre Sophie Taeuber qui le met en face d'un art purifié, réduit aux plus simples éléments géométriques, acclamé dans la révolte contre la fausseté des décors illusionnistes qui, venue de la peinture, envahissait également les arts appliqués. Comme Arp l'a dit lui-même, la tranquillité claire des compositions horizontales-verticales exerçait son influence sur le dynamisme baroque et diagonal de ses propres créations. Les recherches communes des deux artistes tendent vers des œuvres « absolues », d'ordre stricte et symétrique ; ils ont recours aux procédés de la broderie et du collage pour éliminer de l'art les traces manuelles dont on voit, inévitablement, l'empreinte dans le dessin et la peinture. Mais ces compositions aux structures rigides ne forment qu'un court intervalle dans le développement de Arp, dont la nature instinctive s'écarte de tout esprit de calcul. Au contraire, l'idéal d'un art élémentaire, autonome, non figé dans la géométrie, n'a pas cessé depuis lors d'inspirer son travail sous les aspects les plus différents.

Sur ces recherches extrêmement sérieuses se greffe le mouvement Dada, qui professe des croyances analogues mais au moyen des camouflages les plus bizarres, renversant le sens même des concepts mis au jour. Arp, qui en est l'un des promoteurs à Zurich, se déchaîne surtout en des poèmes — aux titres tels que « le Chemin de tentes », « La Pompe à nuages », « L'Habit de pyramides » — poèmes marqués d'un

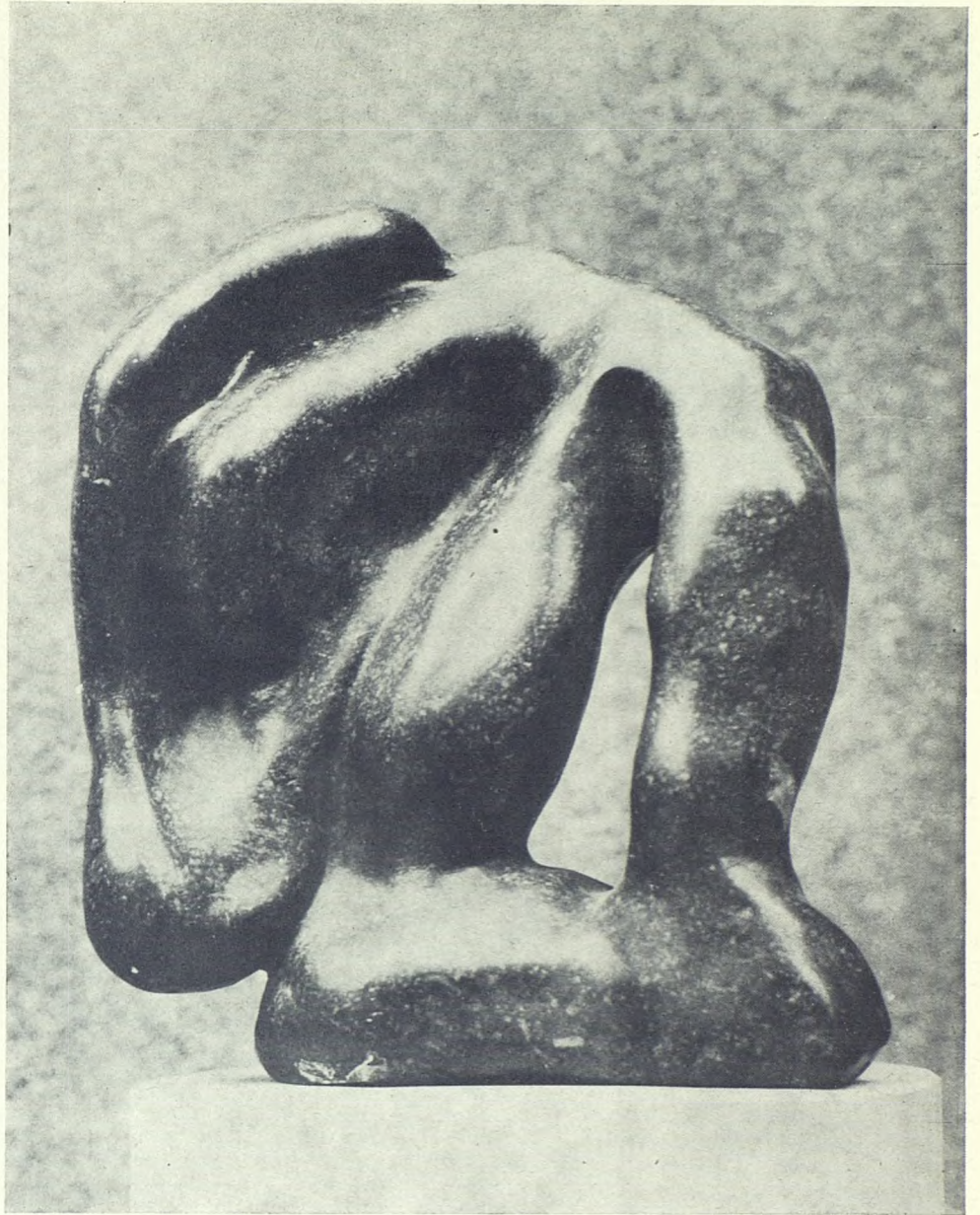
Arp : Bois gravé, 1920

Illustration de l'ouvrage de Tristan Tzara intitulé:
Cinéma-calendrier du cœur abstrait, juin 1920



mépris total de l'orthographe et de la syntaxe habituelles. Il décompose les mots, en isole les racines, regroupe et complète les fragments de vocables, insistant sur l'ambiguïté des paroles. Il fait siens les slogans et les clichés les plus usés des journaux pour ironiquement les rimer en des rondes enfantines. Il secoue les lettres comme dans un gobelet magique, joue à pile ou face et accepte sans trier ce qui se présente à la surface. Tous ces poèmes se soustraient à l'analyse exacte et ne veulent être pris que dans leur modalité particulière de sons et de rythmes, d'où parfois sortent des notes plus graves, des phrases percutantes. Au lyrisme authentique se mêle l'humour intelligent, qualité spécifique et première de Arp. S'il a trouvé dans la personne de Schwitters un frère en esprit, il

Arp : *Hommage à Rodin*, 1938,
granit noir, h. 36 cm, photo E. B. Weill



se distingue des poètes du « Sturm » comme August Stramm, auteur aussi d'un langage entièrement neuf et libéré, par un besoin plus impulsif de s'extérioriser sans réfléchir à la mise en forme finale.

Arp s'oppose aujourd'hui très nettement à l'opinion publique qui, dans le mouvement Dada, ne veut voir qu'une grande bouffonnerie, montée par quelques excentriques pour épater le bourgeois. Les échos, cependant, des soirées au Cabaret Voltaire à Zurich et des manifestations qui, sous l'égide de Arp et de Max Ernst, eurent lieu à Cologne, ne sont pas faits pour démentir cette légende. Dans son optique actuelle, l'action destructive n'était que la contre-partie secondaire de l'élan rénovateur, entrepris comme

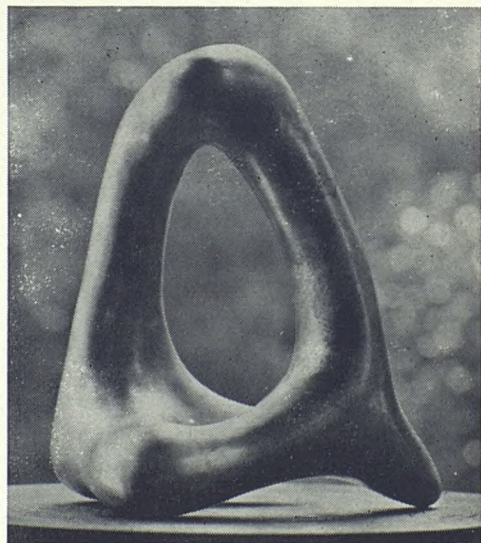
Arp : Cypriana 1938, (d'après une maquette de 1931), marbre blanc, h. 43 cm, coll. particulière, U. S. A. photo Etienne Bertrand Weill

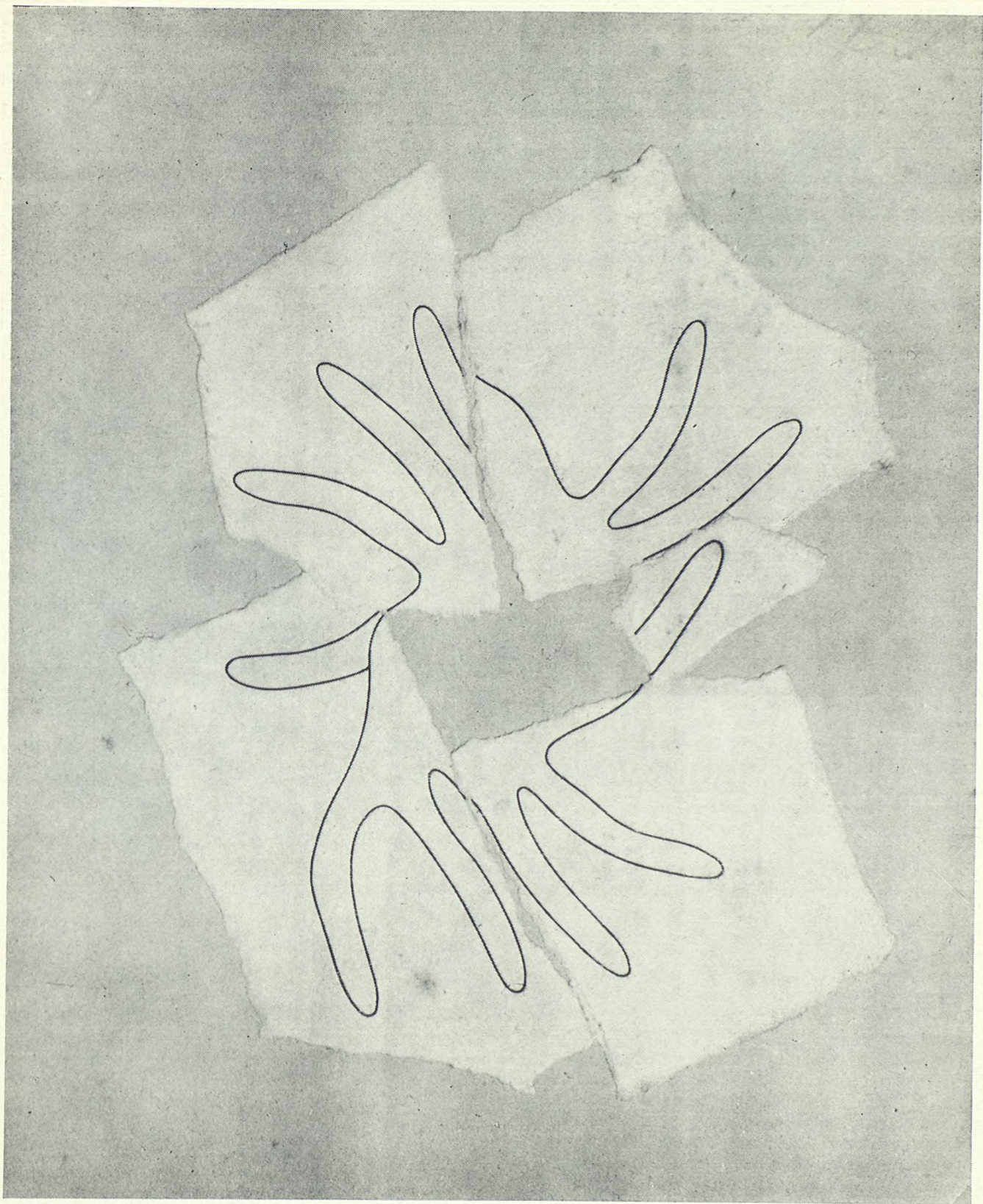


Arp : Cuirasse lunaire, 1938, taille directe, h. 32 cm, coll. Winston, Birmingham, Michigan, U. S. A. photo Et. Bertrand Weill

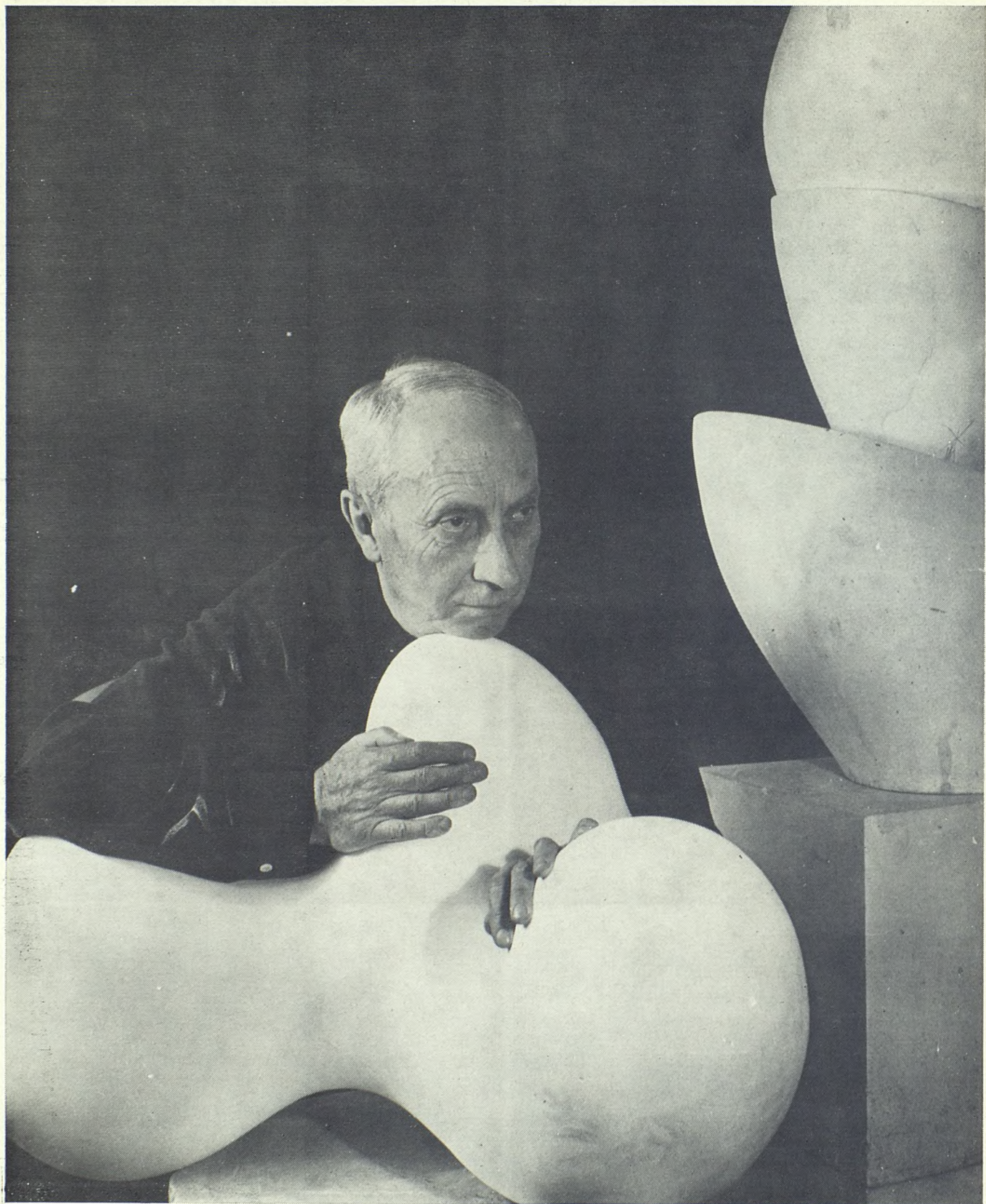


Arp : Lingam, 1937, bronze, h. 17 cm photo Etienne Bertrand Weill





Arp : Eau-forte déchirée photo Ina Bandy

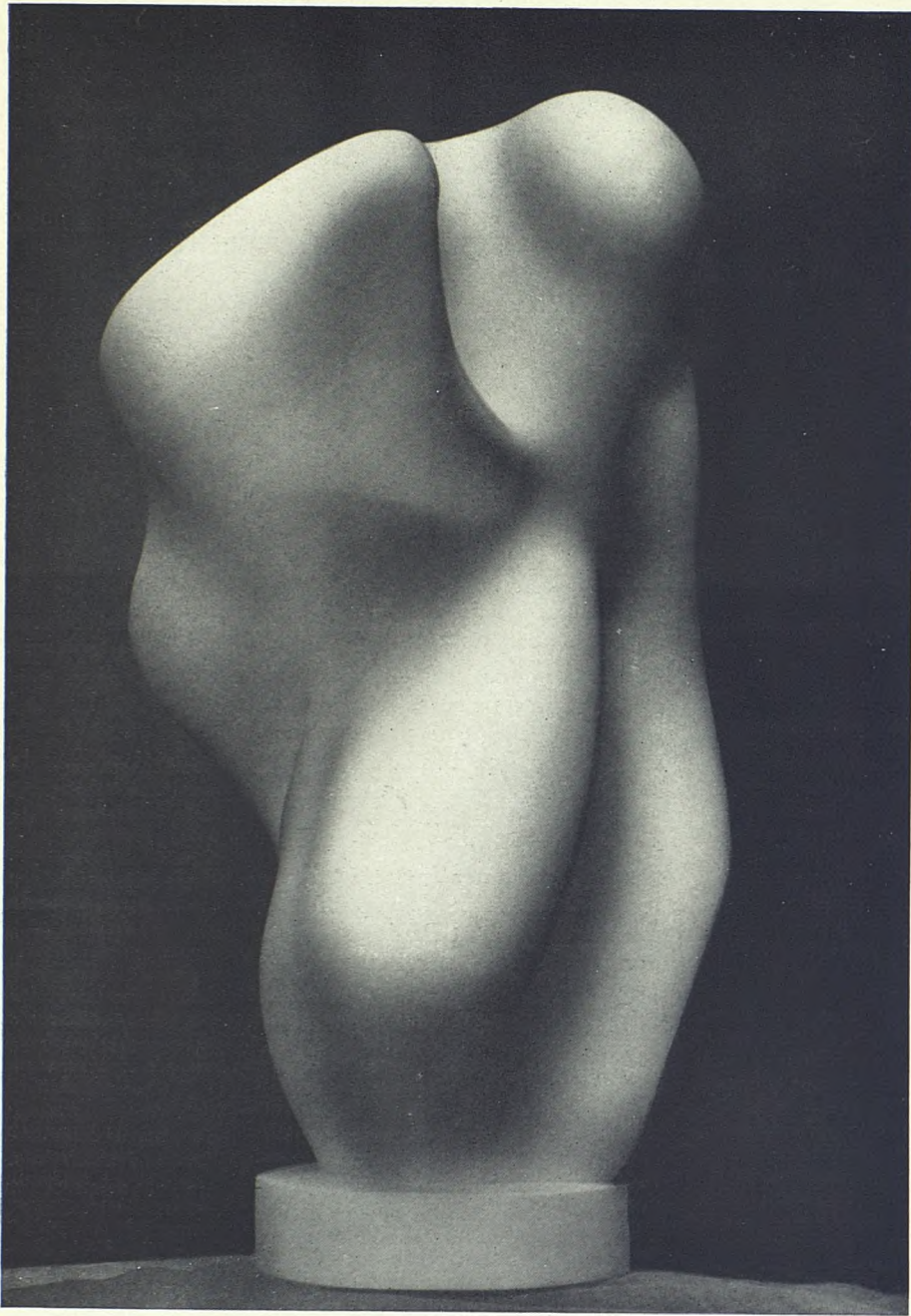


Arp, Portrait photo Denise Colomb

« une croisade vers la terre promise ». La lutte était engagée avec la civilisation devenue stérile, parée d'ornements factices purement spectaculaires, avec l'âge mécanique, dont le soi-disant progrès n'avait conduit qu'à la guerre. Il s'agissait, du moins pour Arp et ses amis, de faire table rase de toutes les fausses valeurs, dominant en politique comme en art et en littérature, d'affranchir les sources ensevelies de la création pour retrouver, derrière le défini, les puissances inépuisables de l'infini. Les idées religieuses qui, plus tard, ramenèrent Hugo Ball, écrivain partisan du groupe zurichois, au catholicisme, Arp les interprète dans un sens plus large, teinté du mysticisme qui l'a attiré toute sa vie.

La recherche du Paradis perdu de la simplicité et de la pureté, a lentement transformé son œuvre plastique. Les quelques « objets » dadaïstes, conçus dans le même esprit de remède de choc que les « ready-mades » de Marcel Duchamp — dont Picabia avait apporté le message de New-York à Zurich — seront assez vite abandonnés pour des reliefs d'une portée plus vaste. Au début, leurs compositions s'apparentent au langage abstrait des gravures sur bois, mais alors que celles-ci se basaient sur la multiplicité de formes et de lignes brisées, dans les reliefs, un seul motif paraît dégagé, qui prend dans les contours relevés au couteau une importance plus significative. Par la suite, les images, tout en se simplifiant, deviennent nettement symboliques. Des objets réels, l'ancre, la fourchette, l'aiguille de montre, désignent les domaines de l'existence humaine, ses désirs et ses contraintes. L'oiseau, au bec pointu, représente l'actif, le masculin, devient Paolo à côté de Francesca, au corps arrondi, forme passive refermée sur ses contours. Dans ces reliefs, le caractère impersonnel des formes est souligné par leurs teintes unies, accord neutre de bleu, gris et noir ; de même, la juxtaposition des sections planes interdit toute détermination spatiale. Sous le titre de « Constellations », Arp groupe les cercles et les ovales les plus simples, la position de chaque élément fixée en rapport avec les autres. Chose importante, les archétypes ne se réclament pas de la géométrie, mais de la biologie, du monde organique en perpétuelle évolution. Les nombrils, comme Arp aime nommer les formes rondes, se contractent et s'élargissent pour évoquer la source originelle ou le soleil, les ovoïdes s'étirent et s'allongent, embryons en croissance, germes qui poussent pour former feuilles ou pétales.

C'est le développement interne de la forme tendant vers l'expansion en volume, qui paraît avoir conduit Arp à la sculpture. Il ne s'y consacre qu'à partir de 1932 environ, à Meudon, où il s'est installé en 1926. Analogues aux reliefs, les premières œuvres sculptées se composent d'éléments nombreux, de petites formes issues d'un volume principal, évoquant la progéniture sortie du sein maternel. Mais nous touchons au cœur de la création arpienne avec les « Concrétions humai-



Evocation d'une forme humaine lunaire spectrale, 1950, h.84 cm



Arp : Évocation d'une forme humaine lunaire spectrale, 1950, pierre calcaire rose, h. 84 cm,
Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro photo Etienne Bertrand Weill



Arp : Relief méditerranéen, 1941, marbre, 28x20 cm, Carnégie Institut, Pittsburgh, U. S. A. photo Etienne Bertrand Weill

nes », pierres d'un seul bloc, suggérant des torses indéfinis aux membres rudimentaires qui embrassent l'espace. Expliquant le titre, Arp déclare que « concrétion » comprend pour lui tous les procédés naturels de la condensation, manifestée dans la masse des pierres, des animaux, de l'homme, comme ceux de la dilatation, qui a donné naissance à la terre et aux étoiles.

C'est l'idée d'un univers unique où les espèces minérales, végétales et animales se croisent dans une constante transmutation, où les herbes poussent au ciel et les étoiles se promènent parmi nous, qui émane de cette sculpture. Des œuvres à la forme double — d'une racine s'élevant sur un pied de pyramides —



Arp : Constellation, 1955, bronze, 33,5 x 26

naissent d'autres, monoblocs, d'une latente transformation interne : des pierres accouchant de fruits, des prèles se pétrifiant en des colonnes d'architectures étranges. L'homme, dans ce monde, n'est pas le maître dominant, mais une créature parmi les autres, fait des mêmes substances, née de la terre pour redevenir terre, passant par tous les stades de la Genèse, dont les jours se marquent dans les torsos, de marbre ou de pierre calcaire. Les objets quotidiens eux-mêmes participent aux métamorphoses, tel le pain qui retourne à la manne renfermant des germes de semences secrètes.

Pour Arp, aucune ligne de démarcation ne sépare les domaines du réel et du spirituel. Aux forces visibles régnant sur le cosmos, se mêlent des forces invisibles, auxquelles il se confie quand il parle des lois



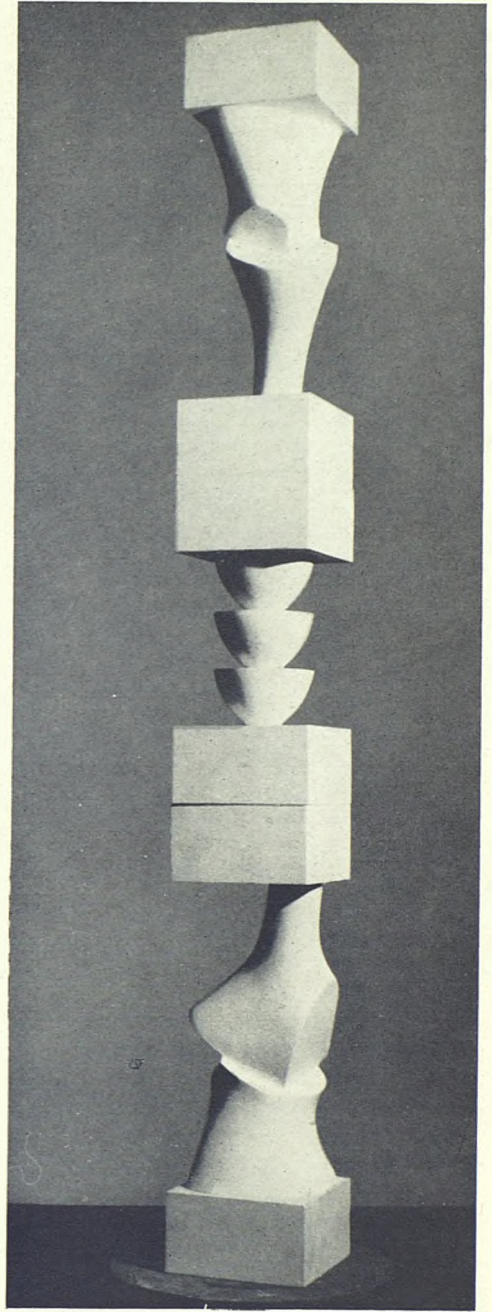
Orou, 1953, marbre blanc, h. 25 cm, Coll. G. David Thompson, Pittsburgh

du hasard qui lui dictent ses compositions. C'est dans ses papiers déchirés que la création onirique s'exprime le plus spontanément ; les gestes irréfléchis produisent des formes et des contours accidentels qu'il groupe en éliminant le plus possible sa décision consciente. Reconnaisant à la destruction une puissance ré-éatrice, voyant dans le bien et le mal les deux côtés constitutifs de ce monde, il s'empare des matières misérables, des déchets, il les provoque lui-même en découpant ses dessins, en les salissant d'encre et de colle. Et la reconstitution des fragments apporte des images qui, au lieu d'être alarmantes, se prêtent à une interprétation plaisante, Arp les accepte d'autant plus. « Le papier déchiré est un passage de l'art à la nature », dit-il, « il est beau comme la nature, parfait comme elle, car devenir et périr s'y reflètent de manière naturelle et non-tragique ».

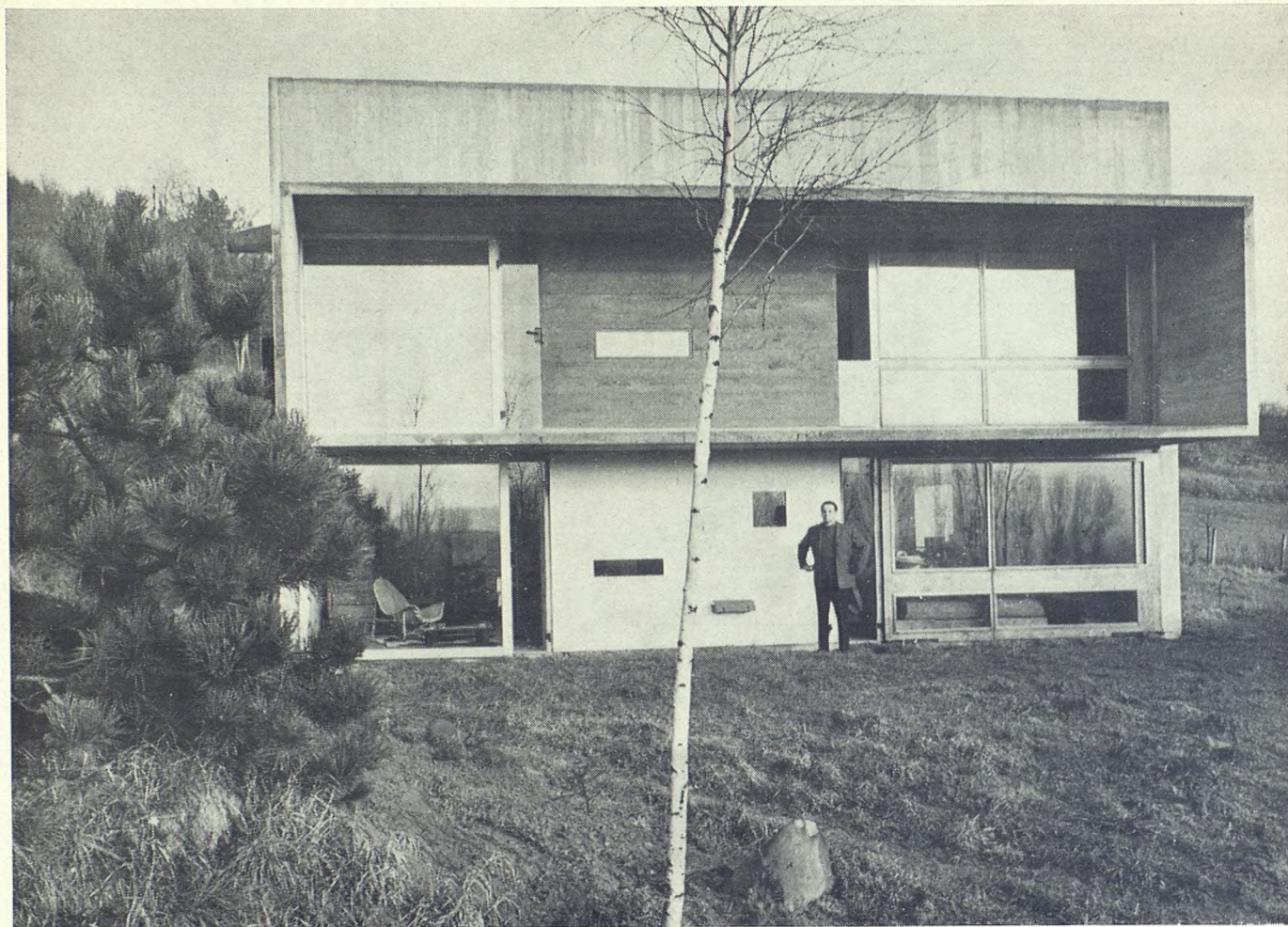
Dans cette phrase, le refus du tragique caractérise son esprit, opposé au pathétique, au « sentimental » en faveur du « naïf », dans le sens goethien des termes, voulant la création artistique exempte des exaltations égocentriques et en accord avec les forces énergétiques de l'univers. Dès sa maturité, il s'abandonne de plus en plus aux inspirations des rêves, travaillant « aux paupières baissées ». « Je me laisse guider », dit-il lui-même, « par le travail et me confie à lui. Je ne réfléchis pas. Pendant que je travaille, naissent des formes amicales, étranges, méchantes, inexplicables, muettes, dormantes. Elles se forment sans moi ». A l'artiste de leur imposer, en dernière instance, sa volonté décisive.

On pourrait distinguer dans la grande production de Arp des dix derniers ans, des œuvres correspondant à deux attitudes différentes. Bien des sculptures paraissent développées à partir du bloc, travaillé, modelé de manière à mettre au jour les formes cachées à l'intérieur ; la figure humaine, repliée sur elle-même en des gestes de protection ou d'angoisse, y reprend son rôle significatif, soit en se dissimulant en spectres lunaires, soit en s'incarnant dans une forme d'idole. Dans les volumes massifs, Arp discerne également des mouvements suggérés, qu'il dégage dans un jeu de courbes enlacées et aérées ; le « Ptolémé » de 1952 en offre l'exemple le plus parfait. Au sens évocatif de ces œuvres, cependant, s'opposent d'autres tendances plus fermement constructives, composées d'éléments disparates, superposés parfois en des tours miraculeuses. Les contours précis des corps géométriques, qui alternent avec des formes vagues et arrondies, se retrouvent dans les reliefs en bronze, aux plans angulaires, où Arp reprend les constellations d'autrefois dans des conceptions plus mystiques. Bien qu'en constante évolution, l'œuvre de Arp présente une unité réelle dans le retour qu'il effectue toujours aux mêmes éléments primaires ; ces éléments sont pour lui d'une évidence totale, d'une solidité aussi, de pierres à bâtir l'univers.

Herta Wescher



Colonne à éléments interchangeables, 1955 (faite avec des éléments de 1938) plâtre, h. 165 cm



Wogenscky devant sa maison

L'homme et l'architecture

par André Wogenscky

Un homme est dans la nature. Il pleut.

Cet homme cherche un abri.

S'il ne trouve pas un abri naturel, il s'en fabrique un. Il se construit un toit.

Mais sous le toit le vent passe, la pluie gèle. Alors il construit un mur autour de soi.

Dans cette enveloppe il fait noir, on étouffe. Il veut respirer. Il veut voir. Il fait une ouverture, une fenêtre.

Il a froid, il veut se sécher. Il allume un feu, et il organise dans cet abri un lieu pour le feu, une évacuation pour la fumée. Il crée un foyer.

Maintenant à l'abri, au chaud, au sec, en sécurité, il veut bouger.

Il a construit son abri trop petit. Il voulait simplement s'abriter.

Il a construit cette enveloppe pour le contenir immobile, près de son feu. Il faut maintenant l'agrandir.

Il repousse les murs, il agrandit le toit pour que cette enveloppe, ce contenant le contienne lui-même non plus immobile, mais avec ses gestes. Il le met à son échelle.

Il se couche.

Et il dort dans ce contenant, à l'abri, au chaud, au sec, en sécurité.

Il a commencé d'organiser son abri.

A son réveil il regarde ce logis et il veut encore le perfectionner.

Il l'agrandit encore un peu pour trouver la place d'y préparer et d'y consommer à l'aise son repas.

Puis cet homme prend une femme.

Alors il veut encore améliorer son abri.

Il l'agrandit encore pour qu'il ne soit plus adapté seulement à lui-même, mais à eux deux, aux dimensions, aux gestes du couple.

Il faut qu'il abrite maintenant le sommeil du couple, l'hymen, le repos en commun.

Et l'homme veut perfectionner son abri, non seulement l'agrandir, mais l'équiper pour y être mieux, pour que tout y soit plus facile, plus agréable pour eux deux.

Ensuite ils ont des enfants. Alors il faut une nouvelle fois perfectionner l'abri.

L'agrandir et l'équiper pour les petits, pour leur sommeil, pour les laver, pour leur donner à manger.

Pour qu'ils jouent aussi, à l'abri, au chaud, en sécurité.

Et c'est autour de tous les gestes, de tous les actes de chacun des membres de la famille et de la famille toute entière que l'abri prend alors sa forme, ses dimensions, ses proportions.

Autour du feu chacun s'assied, en silence. Chacun se sent proche des autres. Chacun pense.

Cet homme a créé la famille. Il a créé le logis. Il a créé le foyer.

Il a aussi créé l'architecture.

Car l'architecture part de ce perpétuel désir d'améliorer, d'adapter, de perfectionner, de mieux faire.

Si ce désir n'avait jamais été, il n'y aurait pas encore d'architecture.

Nous habiterions encore des cavernes ou des huttes primitives. Et nous en serions satisfaits. C'est notre insatisfaction qui fut productrice.

C'est cette réadaptation perpétuelle aux conditions qui changent toujours, c'est ce besoin irrésistible de toujours faire mieux qui permirent de construire au cours des siècles les maisons et les villes que nous

habitons.

C'est ce désir impérieux qui nous conduit à penser les maisons et les villes que nous voudrions bâtir aujourd'hui.

Et c'est lui qui conduira nos successeurs, bientôt, à les trouver insuffisantes, dépassées.

A vouloir les rebâtir mieux encore.

Et ce désir d'architecture n'est pas seulement intéressé.

Cet homme de tout à l'heure n'organisait pas son logis seulement pour le rendre plus pratique.

Il savait bien en lui donnant sa forme, ses dimensions, ses proportions, qu'il pouvait les rendre plus ou moins agréables.

« Comme ça, c'est beau », s'écriait-il parfois.

Il savait bien qu'avec les formes, les dimensions, les proportions, on peut jouer. Avec les matières et les couleurs aussi.

On peut créer des rythmes, des cadences, des contrepoints, de l'harmonie. On joue de la musique dans l'espace.

On fait danser la maison.

Il savait bien qu'il pouvait faire de la beauté.

Et il savait bien que tous ces jeux, ces formes, ces proportions, ces rythmes, ces matières, et ces couleurs agissent sur lui, sur sa femme et sur ses enfants, sur sa famille.

Ils peuvent les rendre joyeux.

Il savait bien qu'ils peuvent les inciter à penser.

Il savait bien que ce logis peut donner un goût à la vie.

Il savait bien que l'organiser, c'est créer le lieu où l'on pense, en famille. Créer un temple.

Dans chaque maison il devrait y avoir en même temps un abri, un logis et un temple.

Dans la vraie architecture, il y a toujours un abri et un temple.

Un lieu où il ne pleut pas, où l'on a chaud, où l'on est sûr.

Un lieu où l'on pense, où l'on trouve l'esprit.

« Et l'architecte, quel est-il devant cet homme pour qui bâtir ?

Un ami, un admirateur, un amoureux.

Il le connaît si profondément qu'il pense non pas « je le connais » mais « je l'aime ».

Un ami si pur, si puissant, qu'il peut le prendre, cet homme et le modeler en modelant autour de lui sa maison et sa ville.

Un ami si lucide qu'il connaît mieux que lui ses besoins, ses désirs, ses aspirations.

Un ami égoïste, intransigeant, qui refuse de satisfaire les petits désirs, les petits appétits.

Un ami autoritaire qui impose ce qu'il sait bon.

Un ami généreux, chaleureux, parce que, comme tout artiste, dans sa création il fait le don de soi. »

André Wogonsky

Architecture et art abstrait

par Michel Ragon

Si l'on prend le terme Architecture dans l'expression de synthèse qu'il tend de plus en plus à acquérir, c'est-à-dire aussi bien l'art de bâtir des maisons, des palais, des usines, que des navires, des avions et des objets de la vie courante,

c'est-à-dire aussi bien l'art de bâtir une maison que d'équiper cette maison,

nous verrons alors que l'art abstrait s'est insinué dans nos foyers, qu'il a pris sans contestation possible, possession de la pièce la plus moderne de nos logis : la cuisine, qu'il s'insinue au salon avec les fauteuils dessinés par des sculpteurs abstraits comme Bertoia, par exemple,

que si l'*industrial design* (particulièrement Hans Knoll et Loewy) est une réalisation née de l'architecture contemporaine, l'idée en est venue néanmoins du *Bauhaus*, tout comme est né au Bauhaus (le Bauhaus de Gropius, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy...) ce nouveau type de technicien-artiste qu'est le *designer*.

L'Architecture actuelle a-t-elle donc pris naissance dans les théories des artistes abstraits ou bien ces artistes ont-ils été influencés par l'architecture nouvelle ? Il semble, et c'est meilleur signe, que l'architecte, le sculpteur et le peintre, se soient influencés par ricochets (1). C'est toujours ainsi, d'ailleurs, que naît le style plastique d'une époque.

Plus que l'art abstrait proprement dit, c'est la nouvelle conception de l'espace née du cubisme qui fut à l'origine de l'architecture actuelle en Europe. Lorsque Le Corbusier écrit : « Aujourd'hui, la peinture a précédé les autres arts », c'est au cubisme qu'il pense.

Mais pourtant, bien avant l'invention du cubisme, c'est-à-dire vers 1900, l'architecte américain Wright avait construit ses premières maisons fonctionnelles. Celles-ci étaient peu connues en Europe, mais Wright vint faire une suite de conférences sur ses conceptions architecturales en Hollande, en 1911-12. Lorsque naquit à Leyde, cinq ans plus tard, la revue *De Stijl*,

sous l'influence du livre de Kandinsky : « Du spirituel dans l'art », la revue et le groupe De Stijl, qui devaient avoir une si grande influence sur l'art abstrait, se réfèrent, de plus, autant à l'expérience cubiste de Mondrian qu'à l'architecture hollandaise déjà très « avancée » pour avoir retenu sans doute certaines idées essentielles de F.L. Wright.

Par ailleurs, en Russie, Casimir Malévitch, lui aussi pionnier de l'art abstrait, écrivait en 1923 :

« Les peintres ont fait une grande révolution dans la peinture imitative de l'objet et ils sont arrivés, à un moment, à la peinture sans objet. Ils ont trouvé des éléments nouveaux qui posent, dès aujourd'hui, les problèmes de l'architecture de l'avenir (1).

« Les architectes et les peintres doivent sentir le réveil de l'esprit classique qui était étouffé par les essais de perfectionnement de la structure sociale et de la vie économique. Par la décadence de l'art qui copie l'objet (naturalisme), l'esprit classique est revenu. »

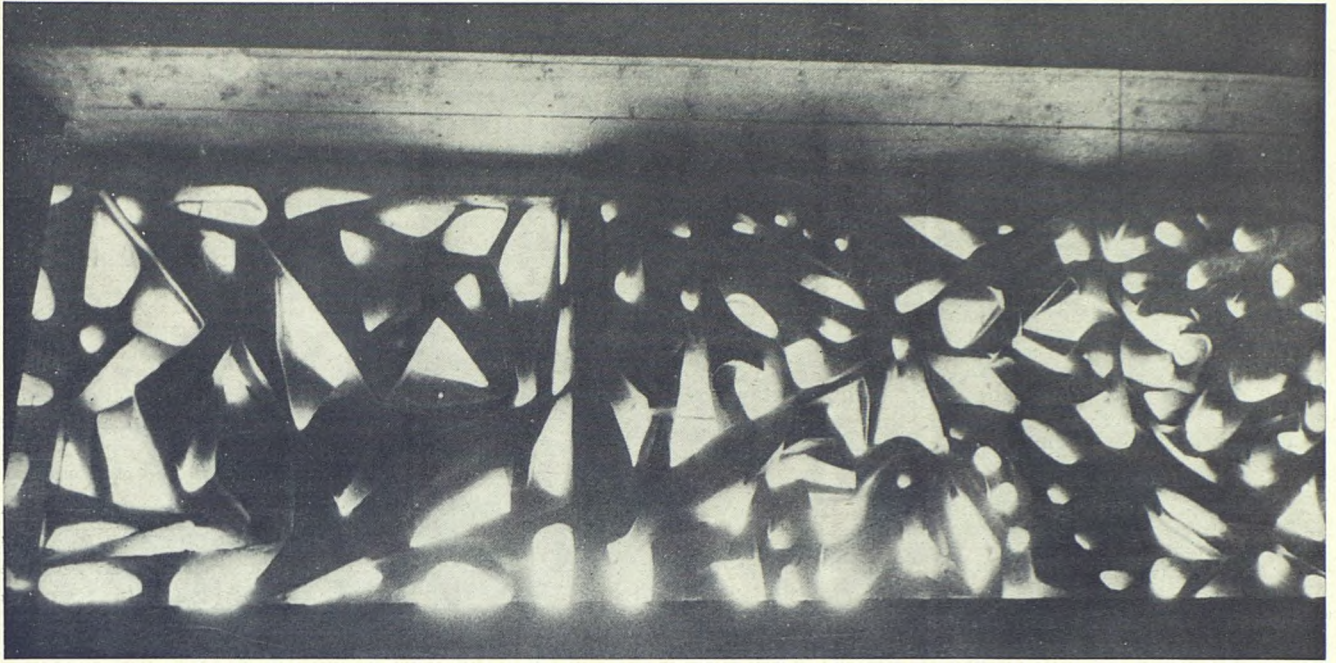
C'est bien en effet à un esprit classique que revient l'architecte d'aujourd'hui. L'architecture est abstraite en soi par nécessité mathématique. On peut donc dire que dès son commencement l'architecture tendait vers l'abstrait, que toute architecture réussie, du passé ou du présent, répond à des données d'art abstrait. Ce sont les ornements, les arts-décoratifs, qui ont étouffé pendant longtemps l'architecture. On se souvient de la campagne d'Adolphe Loos contre l'ornement, signe pour lui de barbarie, comme les tatouages que les êtres primitifs affectionnent. L'homme civilisé, l'homme du xx^e siècle qui ressent un besoin d'ornement a une mentalité de primitif ou de criminel, soutenait Adolphe Loos. L'art moderne a remplacé l'ornement par la nudité, par la pureté des lignes, par les surfaces lisses, polies, droites. Sa pureté, sa santé, son hygiène, s'opposent aux complexités des entortillements baroques.

Écoutons maintenant Mondrian. Ce grand classique de l'art abstrait écrivait en 1920, dans son essai sur le Néo-Plasticisme publié par Léonce Rosenberg :

« L'avenir de la Plastique nouvelle et sa réalisation proprement dite dans la Peinture réside dans la Chromoplastique de l'Architecture. Elle commande aussi bien l'intérieur que l'extérieur de l'édifice avec

(1) L'architecte finlandais Alvar Aalto, ami de Léger, de Arp, de Brancusi, a écrit : « On peut avant tout dire que les formes artistiques abstraites ont donné de fortes impulsions à l'architecture moderne. Assurément d'une manière indirecte, cependant le fait ne peut pas être nié. Ces impulsions se sont influencées les unes les autres, et l'architecte, de son côté, a donné des impulsions à l'art abstrait. C'est la main dans la main qu'ils se sont donnés une aide réciproque. »

(1) Malévitch construisit vers 1920-1922 des maquettes pour une architecture « dynamique et suprématisante ».



Église de Baccarat : Vitraux de Stahly et Étienne Martin, avec la collaboration de Delahaye et Poncet

tout ce qui, dans ce dernier, exprime plastiquement les rapports par la couleur. Pas plus que la « Nouvelle Plastique comme Tableau » qui la prépare, la Chromoplastique n'est une « décoration ». Elle est une *peinture entièrement nouvelle* dans laquelle se résout toute la peinture, tant picturale que décorative.

« Les Arts Décoratifs disparaissent dans le Néoplasticisme, tout comme les Arts Appliqués : le meuble, la poterie, etc, naissent par l'action simultanée de l'Architecture, de la Sculpture et de la Peinture nouvelles et se règlent automatiquement d'après les lois de la plastique nouvelle. »

Hélas ! nous sommes bien loin de vivre dans cette synthèse de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture et des arts appliqués... d'après les lois de la plastique nouvelle.

À propos de cette synthèse de l'architecture avec les autres arts plastiques, André Wogensky a répondu pertinemment à une enquête de la revue italienne *Numero* que cette synthèse n'est pas valable si chaque œuvre est née séparément. « Ces œuvres, dit Wogensky, doivent naître ensemble, être pensées ensemble, comme un tout indissoluble, comme une unité, comme une *Forme* ou une *Structure* dans le plein sens des deux termes, une forme à laquelle on ne peut rien ajouter et rien enlever sans la détruire. »

Peu de peintres, peu de sculpteurs, sont prêts à cette grande œuvre. Peu d'architectes aussi, sans doute. Chacun fait son petit travail, dans son coin, et avec ce système individualiste qui ramène l'artiste au rang d'artisan de première classe, notre époque

risque fort de ne pas laisser de ces témoignages ambigus, un peu fous, mais où les individus se sont exprimés pleinement en se dépassant pour une œuvre collective à la dimension d'un siècle.

Faire peindre un morceau du plafond du Louvre, par Braque, est une absurdité. Faire peindre un mur d'un Palais du xx^e siècle par Braque eut été souhaitable. Au xvii^e siècle, Le Brun n'allait pas faire une petite décoration dans une chapelle romane juxtaposée aux fresques des peintres du x^e siècle. On lui donnait les murs du Château de Versailles.

On est tout honteux de devoir rappeler que les peintures et les sculptures ne sont pas faites en principe pour les musées. C'est aussi vrai que les lions ne sont pas créés pour les jardins zoologiques. C'est faute de ne pouvoir aller à la rencontre des animaux sauvages dans leur milieu naturel, en Afrique ou en Asie, que l'on va les regarder au zoo de Vincennes. C'est également faute de ne pouvoir contempler les œuvres des artistes actuels dans ces palais du xx^e siècle que devraient être les halls des gares, les bâtiments des aérodromes, les stades, etc., que l'on va les voir dans les « réserves » des musées. Les musées ne devraient exister que pour les arts des civilisations détruites, pour les arts du passé qui ne sont plus fonctionnels. Mais aller regarder des œuvres d'artistes actuels sur les cimaises des musées est aussi inhumain, aussi absurde, que d'accepter le zoo comme lieu idéal pour les animaux sauvages.

À force de sculpter pour les appartements, les salles d'exposition et les musées, les sculpteurs oublient les parcs. Ils finissent par nous donner un art équivoque

de maquettistes. Les uns tombent aussi dans l'ébénisterie ou dans le figlage des pierres rares ; les autres dans des propositions de monuments aussi prétentieux qu'informulés.

Cette situation de paria, faite au sculpteur contemporain, a pour conséquence la rareté des grandes œuvres sculptées dans l'art actuel.

Mais peut-être les sculpteurs retrouveraient-ils un rôle dans la cité moderne s'ils s'adaptaient à la civilisation moderne, s'ils abandonnaient leur position romantique d'artisan de première classe, pour étudier les matériaux nouveaux découverts par les chimistes et les ingénieurs.

Il ne faut pas oublier que l'esthétique contemporaine a été créée par les ingénieurs (barrages, pylones électriques dans les champs, ponts, paquebots, usines, avions, autos, scooters, réfrigérateurs, etc.). Industriels et artistes ignorent trop souvent ce phénomène. Tout comme on ne dit pas assez que le dessin industriel n'a créé des formes fonctionnelles qu'à partir du moment où il a cessé d'être imitatif pour s'abstracter. Ainsi, lorsque les premiers ingénieurs ont eu le souci de construire un avion, ils se sont dit que, cet appareil devant voler, il fallait lui donner la forme d'un oiseau. C'était une erreur puisque les avions ne sont devenus des avions que depuis qu'ils ne ressemblent plus à des oiseaux, mais depuis qu'ils ont trouvé leur forme à eux. Il en est de même pour les autos que l'on dessina d'abord comme des fiacres. Laides et inconfortables, elles ne sont devenues belles que depuis que leur forme est parfaitement adaptée à leur fonction.

L préjugé du matériau est fortement ancré dans le crâne des artistes. Ainsi, pour les peintres, la toile et l'huile sont des matériaux nobles et tabou. Certains font bien de timides essais pour peindre sur isorel, mais les marchands et les collectionneurs exigent en général des toiles. Les artistes qui employèrent pour la première fois la toile et l'huile, au xv^e siècle, en rompant avec la tradition de la tempera sur bois, accomplirent une révolution aussi difficile que les artistes actuels qui aborderont les matériaux nouveaux : aluminium, béton, matières plastiques.

Peu d'œuvres vont dans le sens de l'adaptation de l'artiste aux matériaux de son siècle. Il y a cependant l'exemple illustre des « mobiles » et des « stables » de Calder, des sculptures en cuivre et en fer soudés de Pevsner, des sculptures en acier de Hans Uhlmann. Ce n'est sans doute pas par hasard que ces trois sculpteurs sont aussi des ingénieurs ou ont fait des études d'ingénieurs. Après avoir montré la voie à l'architecte, l'ingénieur montrerait-il aussi la voie au sculpteur... Cette influence est encore notable sur des sculpteurs comme Robert Jacobsen, Lardéra, Lippold, ainsi que sur Schoffer pour lequel les échafaudages métalliques constituent la clef de son esthétique.

Moholy-Nagy a employé le plexiglass dès le Bauhaus et Gabo présente actuellement de très belles

sculptures en nylon. Enfin, Le Corbusier nous a donné, avec les cheminées de ventilation et autres éléments architecturaux de la terrasse de l'Unité d'Habitation de Marseille, un magnifique exemple de sculptures fonctionnelles en béton conçues par un architecte qui est aussi un peintre, (« un peintre occupé d'inventer des formes conditionnées » suivant ses propres termes). Le Corbusier est sans doute un des rares artistes qui ait pu réaliser cette synthèse de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. La Chapelle de Ronchamp est un bel exemple de cette synthèse, mais là encore elle a été réalisée par un seul homme. Ce qui serait souhaitable, c'est que des architectes, des sculpteurs, des peintres, des ingénieurs, collaborent efficacement dans l'élaboration de nouveaux édifices.

« La sculpture ne peut être plus longtemps la servante de l'Architecture, comme souvent sous l'ancienne conception », écrivait Mondrian en 1920. Dans une architecture abstraite et fonctionnelle, le peintre et le sculpteur ne peuvent évidemment plus servir de « décorateurs ». Charles Blanc concluait dans son étude des monuments antiques que « l'Architecture, dans sa plus haute acception, n'est pas tant une construction que l'on décore, qu'une décoration qui se construit. » Dans cette construction, sculpture et peinture ne peuvent pas être ajoutées. C'est l'œuvre entière qui doit être à la fois Architecture, Sculpture et Peinture. Et le sculpteur ne retrouvera vraisemblablement un rôle social, que s'il délaisse le marbre des anciens palais, pour le béton des nouveaux édifices ; que s'il pense plus aux matières plastiques qu'au bronze. Le peintre abstrait peut aussi trouver un épanouissement social par la polychromie architecturale. En fait, les théories esthétiques de Mondrian étaient plus faites pour l'architecture que pour la peinture de chevalet. Déjà les maisons traditionnelles japonaises, qui ont tant influencés les architectes européens et américains, sont d'une plastique très voisine d'un Mondrian développé dans l'espace. Et cet atelier de Mondrian, qui paraissait si farfelu dans le Paris de 1930, voilà qu'il est tiré à des millions d'exemplaires. Sans s'en apercevoir, les gens vivent dans des cuisines-Mondrian. Ils s'éclairent avec des lampadaires inspirés par les mobiles de Calder. Ils s'assoient dans des fauteuils qui n'eussent pas été inventés si la sculpture de Moore n'avait pas existé.

Ainsi naît le style d'une époque quand les influences vont et viennent, quand elles s'entremêlent au point de ne plus savoir si c'est l'architecte qui donne des leçons à l'ingénieur, si c'est l'ingénieur qui guide le sculpteur, si à son tour le sculpteur et le peintre influencent le « designer ». En tous cas, tous ces créateurs se retrouvent dans une conception qui est propre à notre époque : au lieu d'exprimer plastiquement la beauté de la nature, comme dans le passé, l'homme crée une beauté nouvelle, une beauté abstraite.

Michel Ragon

Lettre de New York

par Dore Ashton

Bien que, ce qu'il est convenu d'appeler l'expressionnisme abstrait domine encore New-York, certains indices d'un changement d'optique se manifestent. Ce mois-ci, deux artistes nés vers 1905, John Ferren et Esteban Vicente, nous ont montré des peintures qui s'en trouvent bien éloignées ; tous deux ont abandonné le concept d'un espace illimité, fluctuant, en faveur d'un espace définitivement clos. L'un et l'autre ont décidé de reconnaître les limites matérielles, à deux dimensions, de la toile et ont trouvé, en partant de là, une imagerie voisine de l'équilibre classique. En plus, pas de jeu de hasard ni de tracé fantaisiste dans leur travail ; bien au contraire, chacun a essayé de créer un monde hermétique, intégral, complet et harmonieux en soi. Ce sont là leurs points communs ; mais leurs différences sont capitales, chacun ayant trouvé un style personnel.

John Ferren, qui est un vieux cosmopolite et a passé ses premières années artistiques « en absorbant Paris » (comme il dit), conçoit une image unique qui porte en elle maintes associations. Son symbole est le vaisseau. Son exposition, à la Stable Gallery, comprenait de grandes toiles, striées de couleurs brillantes, si violemment juxtaposées que l'ensemble frisait la vulgarité. Ses vaisseaux sont complexes, ils s'intègrent à leur entourage et d'eux émane une lumière brillante comme si l'énergie n'était discernable que contenue. Beaucoup de son alchimie magique dépend de l'emploi qu'il fait de peintures de bronze, argent et or, qui glissent sur la surface. Il attache aussi beaucoup d'importance à la centralisation de l'image, encadrée de barres, juxtaposant un rectangle sur le vaisseau, à un autre en dehors. Ses violets, ses rouges, ses oranges chauds et ses jaunes donnent une impression de naissance du monde et sa référence continuelle à la sphère rappelle la « mandala ».

Esteban Vicente, né en Espagne, arrivé aux Etats-Unis vers les années 30, est un peintre remarquable dont les capacités techniques rencontrent peu d'égaux ici. Il a toujours été un coloriste estimé, son œuvre plus ancienne reposait sur une abstraction semi-naturaliste, dans laquelle chaque détail de paysage ou d'intérieur était senti, bien que la couleur fut complètement imaginée, brillante, autographique. Il y a

environ trois ans, il tendit vers une plus grande simplicité, il voulait alors se débarrasser de sa dépendance à l'égard du dessin et de l'espace conventionnel. A cette époque il adopta le rectangle ou le carré irrégulier comme dénominateur commun le plus simple des objets et expériences qu'il voulait suggérer. Ses formes, rangées la plupart du temps sur un axe horizontal, occupaient la surface du tableau. De cette époque à son style actuel, le chemin à parcourir était court. Son exposition à la Rose Fried Gallery est un ensemble très subtil, présentant beaucoup d'unité. Les peintures restent dans une gamme sourde, avec pour fond des tonalités argentées, roses, avec des verts comme délavés par la mer. Elles suggèrent en termes directs, des paysages de rêves suspendus dans une lumière diffuse. Peu de formes se groupent ensemble, carrés et rectangles, aux profils irréguliers, ont des rapports ambigus avec l'atmosphère qui les entoure. Mais toujours règne l'équilibre, toujours l'image semble avoir été saisie dans la continuité de l'expérience. Les constructions subtiles et la main intelligente de Vicente font de la surface de la toile une image complexe pas toujours immédiatement discernable. Parfois la surface brille comme le satin, parfois elle a le grain d'une plage trempée par la pluie. Les traces du pinceau donnent un rythme quand cela est nécessaire ou disparaissent au besoin.

Quand on rapproche ces expositions de la rétrospective actuelle de Jackson Pollock au Musée d'Art Moderne, on comprend qu'elles sont les signes avant-coureurs d'une nouvelle époque, étant complètement *étrangères* au climat évoqué par Pollock. Cette rétrospective a été durement attaquée par les deux grandes revues d'art d'ici, de même que son organisateur Sam Hunter. Chacun veut avoir son opinion sur la place que tient Pollock dans l'histoire de la peinture américaine. Mais je voudrais bien que l'on sache que je proteste publiquement contre les attaques désinvoltes contre M. Hunter dont l'essai sur Pollock est à la fois objectif et engagé, calme quoiqu'enthousiaste. Il n'a pas tenté de monter sur le mont Athos et prétendu voir Pollock en perspective, mais il a écrit en contemporain sympathisant et, à mon avis, perspicace.

Dore Ashton



Vulliamy : Portrait photo John Craven

Vulliamy

par R. V. Gindertael

Né en 1909 à Paris, de parents suisses.

Commence à peindre en 1928, après le baccalauréat et des études d'art décoratif et de gravure. Il étudie le dessin à l'Académie Lhote pendant trois ans et expose au Salon d'Automne quatre années de suite.

En 1932, peint ses premières œuvres « abstraites » et entre au groupe « Abstraction-Création ».

En 1933, première exposition particulière à la Galerie Pierre. Vers 1935, il passe au surréalisme.

Revenu progressivement à l'abstraction, il expose Galerie Denise René (1945), Galerie Jeanne Bucher (1949) et Galerie Roque (1952).

Expositions de groupes :

Participe aux manifestations du groupe des abstraits suisses « Alliance » et à celles des graveurs du groupe « Graphies ».

A la Kunsthalle de Berne et Galerie Feigel, Bâle (1949) ; Galerie Benador, Genève (1954) ; « Six Peintres Actuels », Gal. Craven (1955) ; « Pentagone-Cimaise », Gal. Arnaud (1956).

Expositions d'art français et internationales : Australie (1953) ; Biennale de Brooklyn, U.S.A. (1955) ; Carnegie, Pittsburg, U.S.A. (1955) ; « Le Mouvement, du futurisme à l'art abstrait » au Musée de Lausanne (1955) ; Yougoslavie (1956) ; Indes (1957).

Salon de Mai depuis 1949.

Membre du comité des « Réalités Nouvelles » depuis 1956.

Après les tourments délicieux de l'exorcisme des fantômes enracinés dans les ténèbres du dedans ou projetés par l'ombre du dehors, après la tension cabrée des signes elliptiques qui devaient ensuite laisser percer dans leurs intervalles les premières clartés, Vulliamy a largement ouvert la croisée de sa peinture sur l'espace et sur la lumière.

Lors d'une récente visite à son atelier-appartement dont les fenêtres découpent des rectangles de ciel bleu au-dessus des plus hautes branches des arbres du boulevard Montparnasse, j'ai eu l'occasion de revoir les toiles témoins qui jalonnent son évolution depuis ses débuts en 1928 et j'y ai retrouvé la confirmation d'une continuité strictement logique. Très tôt apparaissait la constante de cette vision des intervalles qui l'amena à repousser progressivement les formes enveloppantes pour aboutir à leur éclatement jusqu'à ce que toute la toile fût envahie par la lumière seule... Au cours de l'expérience surréaliste qui l'a retenu d'abord un moment, le développement automatique des formes recevait rapidement l'impulsion d'un graphisme mouvant traduisant l'intime corrélation des états psychiques et des phénomènes naturels

actifs... Peu à peu, en même temps que s'effaçait toute symbolique, le mouvement devenait dominant dans la construction en spirale qui s'était imposée. Plus tard, alors qu'il ne se préoccupait plus depuis longtemps que des problèmes purement picturaux de construction et d'expression, la recherche de l'espace devenait impérative pour Vulliamy. Ses tracés de formes se firent de plus en plus elliptiques, en même temps que sa vision devenait plus colorée, plus claire et atteignait à une nouvelle profondeur suggérée dans cette matière de fresque et ces tons pastels qui caractérisent aujourd'hui sa peinture. Ainsi, l'univers pictural de Vulliamy est devenu réellement un monde de lumière immédiatement perceptible.

Sur le canevas de la surface et son indéfinie blancheur, un ordre lumineux nouveau s'est formé, à ce point détaché des détails de la perception immédiate que nous ne pouvons déceler si sa limpidité résulte de la lente montée des couleurs à la lumière ou, inversement, de la décomposition de la lumière en ses effets colorés. Les tableaux de Vulliamy se refusent à l'analyse du fait optique. Ils ne proposent pas le phénomène physique de la lumière traduit picturalement ni son expérience organique dans le cadre d'une nature circonscrite, mais ils sont participation totale à l'épreuve poétique de la lumière, à proprement parler : son « agir » et son « faire », avec l'identification et l'ambiguïté que comporte cette intime coexistence de l'être et du milieu.

Chaque tableau de Vulliamy est un petit univers de lumière à vibrations rapides et ténues de couleurs, et l'image en est sans définition, sans lieu, sans dimension, sans nature. Si nous sommes tentés d'exprimer d'abord la fluidité ressentie, nous n'en pouvons parler que métaphoriquement, comme on dit de « l'eau »

des pierres précieuses. Les insaisissables et mouvantes nuances des gemmes translucides pourraient être celles de cette peinture émerveillante qui semble capter tous les reflets des topazes, des turquoises, des grenats et des béryls, ces étranges variétés d'émeraudes incolores, roses, jaunes, bleues ou pierreuses... Mais aussi bien leurs ondes fluides se font voir, presque dans le même regard, fixes matités, dès que nous apercevons sur la toile que la lumière captée se stratifie en bandes parallèles, en traînées obliques à tendance horizontale que soulèvent d'autres obliques en élan ascendant, ou bien encore, maintenant, en éclatements étoilés. La nouvelle vision prend alors la densité poudreuse du flanc blanchi des causses brûlées de soleil, pour retrouver aussitôt le calme balancement des grands étangs miroitants ou la quiétude sylvestre des lumineuses clairières... Il n'y a plus que de très légers mouvements contradictoires pour laisser dans l'œuvre sereine de Vulliamy les dernières traces, les derniers aveux des émissions éruptives des anciens tumultes et la résolution des grands rythmes éperdus qui enveloppaient les failles d'où percèrent les premières lueurs.

Mais on ne devrait jamais parler de l'œuvre d'un artiste vivant que sur le mode hypothétique. Voici que, déjà, les peintures les plus récentes de Vulliamy laissent deviner une nouvelle montée de la couleur et des signes de turbulence... Il nous faudra peut-être, demain, trouver d'autres définitions. En pleine maturité, cherchant de nouveaux enrichissements et éprouvant, peut-être, d'autres données, Vulliamy me rappelle opportunément que « la peinture est un phénomène actif, en constant devenir, dont la réalité se déplace suivant chacune de ses manifestations ».

R.V. Gindertael



Vulliamy : Peinture, 1956, 116 x 81
photo galerie Pierre

Guitet

par Michel Ragon



Guitet : Portrait, photo Robert David

Né à Nantes, le 11 avril 1925.

1942-45 : Ecole des Beaux-Arts de Nantes ; Premiers prix de peinture, de dessin, de décoration et de lithographie. — 1946 : Paris, Académie Jaudon. — 1948-56 : Professeur de dessin au Lycée d'Angers. — 1948 : Aborde la peinture non-figurative. — 1954 : Première exposition particulière, Galerie Arnaud. — 1955 : Galerie Intérieurs, Angers (avec Paoli). — 1956 : Seconde exposition particulière, Galerie Arnaud. — 1956-57 : Professeur de dessin au Lycée de Versailles.

Exposition de groupe :

1955 : « 17 peintres de la génération nouvelle », Gal. Kléber ; « Divergences », Gal. Arnaud ; « Réhabilitation de la Gouache », Gal. Arnaud ; « Eloge du Petit Format », Gal. La Roue. — 1956 : « Exposition Prix Fénéon », Gal. Beaux-Arts ; « L'Aventure de l'Art Abstrait » (Gal. Arnaud et Gal. Intérieurs à Angers) ; « Eloge du Petit Format 2 », Gal. La Roue ; « Divergences 4 », Gal. Arnaud ; « Pentagone », Gal. Arnaud ; Galerie La Roue, Paris (avec Martin Barré et Resse) ; « Triennale de l'Art Français », Pavillon de Marsan. — 1957 : Exposition Gal. Arnaud (avec Fichet, Carade, Gauthier).

A l'étranger :

« Jeune Peinture Française », Offenbach, 1955, Allemagne ; « Barré, Guitet, Paoli, Resse », Gal.

Dôme, Copenhague, 1956 ; « Divergences 4 », Stedelijk Muséum Amsterdam et Stedelijk Muséum de Schiedam, Pays-Bas.

Salons :

Biennale de Menton, 1951, 53, 55 (Prix de séjour en 1955) ; Réalités Nouvelles, Paris, 1953, 54, 55, 56 ; Salon d'Angoulême, 1956 ; Festival de l'Art d'Avant-Garde, Cité Radieuse, Marseille, 1956.

Du fait de son second métier, mais aussi par goût de la solitude, James Guitet vécut, jusqu'à cette année-ci, isolé en province. Toutefois, il commençait à devenir combattif en Anjou où il multipliait les expositions d'art abstrait et les conférences. Mais plutôt que de transporter Paris à Angers, il était plus simple qu'il s'établisse à Versailles, comme il vient de le faire.

Près de la pièce d'eau des Suisses, il habite le rez-de-chaussée d'une maison où vécurent jadis les dames de la suite de Marie Lecksinska. La pièce qui lui sert d'atelier fut plus récemment un Musée de l'Armée. Dans sa « reprise », James Guitet a hérité de certains objets, comme cette grande boîte à fusil où il renferme sa palette et ses tubes. Le côté bricoleur du maître des lieux se remarque dans les lampadaires de sa fabrication, le mobile blanc qui pend du plafond et certaines créations insolites comme cette sorte de masque fabriqué avec un soufflet et un fer à cheval. Nous n'indiquons ces éléments anecdotiques que parce

qu'ils soulignent le caractère de James Guitet. En construisant les objets qui l'entourent, ou en les métamorphosant (il a aussi menuisé tous les meubles), il se sépare ainsi d'un monde banal et standardisé qu'il a toujours fui. Il s'est replié sur lui-même. Et sa peinture est bien l'expression de ce retrait du monde extérieur, de cette cité idéale qu'il se construit laborieusement, s'entourant de murs...

La peinture actuelle de James Guitet est née d'une passion pour l'architecture. C'est ainsi que ses premiers tableaux non-figuratifs étaient d'une composition très abstraite. Puis, il « réchauffa » ces formes en revenant aux souvenirs paysagistes des bords de Loire avec leurs îlots de sable. Enfin, sans rien perdre du sens architectural du tableau, il y inséra des structures.

Ces structures firent d'abord songer à la pierre. Et à ce propos je me souviens de son émerveillement lorsque nous visitâmes ensemble les Canons de la Fou en Roussillon ou le Gouffre de Padirac en Auvergne. On peut enfin « entrer dans la sculpture », disait-il. Et il ajoutait à propos du Gouffre : « C'est la plus belle cathédrale baroque ».

Puis ses structures firent songer au bois, à l'écorce. Mais ces rapprochements avec la pierre et le bois ne sont qu'approximatifs. Pour lui, l'une de ces « écorces » s'appelle « L'Aube ». Et il y a bien en effet dans cette peinture une lumière qui monte, qui irradie toutes ces structures. Et c'est encore la hantise de l'architecture qui l'a amené à employer l'épaisseur de la matière.

Quittant la littérature pour la technique, nous dirons que lorsqu'il se plaisait aux architectures pures, sa peinture était plate, avec un léger jus. Puis une granulation apparut au fur et à mesure qu'elle se

réchauffa. Aujourd'hui la matière de ses peintures est franchement en relief, un relief très dur obtenu à la caséine.

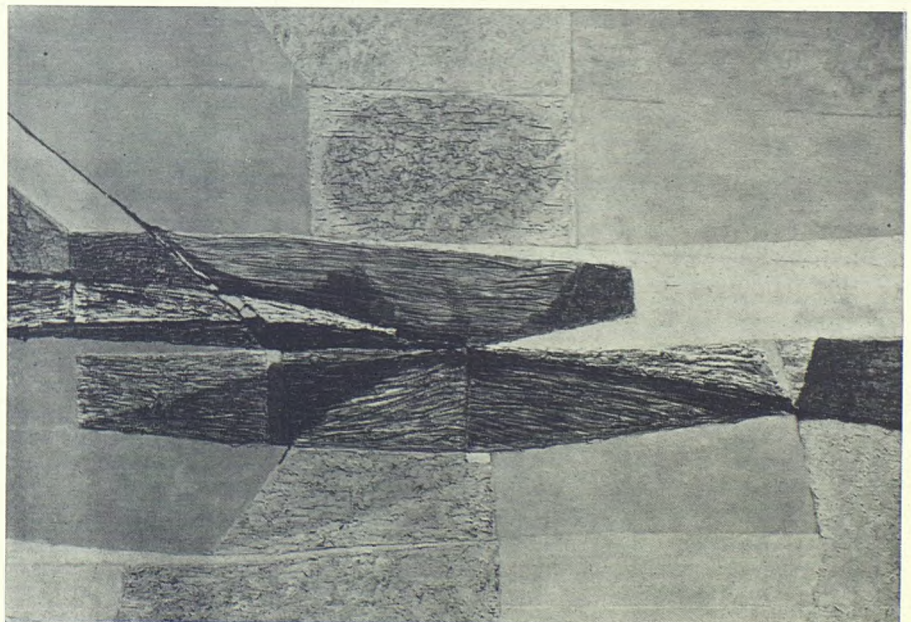
James Guitet aimerait épuiser toutes les possibilités d'une forme en faisant une suite de peintures. Plusieurs de celles-ci, tout en étant indépendantes les unes des autres, développent certains thèmes (je pense notamment à une série sur le thème de la forme en croix).

Très sensible aux ambiances, il s'est récemment rendu compte qu'il suivait les couleurs des saisons. Il n'y a là nul automatisme conscient, mais ses peintures exécutées pendant l'automne ont plus de rousseurs et d'ocres que celles peintes au printemps dont les tons sont éclaircis, allant jusqu'aux roses.

« Un jour, me dit-il, regardant par la fenêtre de mon atelier, à Angers, je m'aperçus que les rythmes, les couleurs et jusqu'à la lumière du paysage que je voyais, figuraient sur le tableau que j'étais en train de peindre. En conclusion, pour moi la peinture abstraite n'existe pas. »

James Guitet est un « paysagiste non-figuratif », si j'ose employer ce terme absurde. Mais comment nommer cette nouvelle tendance parmi des peintres dits « abstraits » et qui va de Bissière à Martin Barré, en passant par Corneille, Messagier, Koenig, Arnal, Carade et bien d'autres ? La différence avec le peintre paysagiste traditionnel, c'est que celui-ci ne voit que des panoramas alors que nos « nouveaux paysagistes » voient les détails du paysage à la loupe, parfois au microscope. Ils peignent moins la montagne qu'un détail du rocher, moins la forêt qu'un accident sur une écorce. James Guitet participe tout à fait à cette nouvelle esthétique. Il en est même l'un de ses meilleurs représentants.

Michel Ragon



Guitet : Peinture, 1956, 100 x 73, collection P.W., Paris photo Robert David et gal. Arnaud

Informations

Brancusi (1876-1957)

C'est avec peine que nous avons appris la mort du grand sculpteur qu'était Brancusi, survenue le samedi 17 mars. Notre collaborateur R.V. Gindertael lui avait consacré une étude détaillée dans le numéro 3 de la troisième série de « Cimaise » daté janvier-février 1956.

Biennale de Venise

Nous avons été très heureux d'apprendre que notre rédacteur en chef, Herta Wescher, avait obtenu un des prix décernés à la critique à l'occasion des articles parus sur la 28^e Biennale de Venise.

Expositions

En province

Lyon. — Galerie Grange : H.A. Bertrand (février), Laubiès (mars), Benrath (avril).
Marseille. — Galerie Lespèret : Pichette (mars).
Tourcoing. — Musée de Tourcoing : Dodeigne.

A l'étranger

AFRIQUE DU SUD

Johannesburg. — Lidchi - Kunslokaal : Erasmus (février).

ALLEMAGNE

Aix-La-Chapelle. — Kleine Galerie : Sanke (mars).
Berlin. — Galerie Springer : Bachmann (mars).
Galerie Schüler : Schultze (février).
Galerie Gerd Rosen : Höch (février).
Cologne. — Galerie der Spiegel : Ernst (mars).
Francfort. — Zimmergalerie Franck : Kalinowski (mars).
Hanovre. — Kestner-Gesellschaft : Hartung (février-mars).
Mannheim. — Galerie Ahlers : Dialogue en couleurs franco-allemand (janvier), Trökes, Cimiotti (mars), Cskar Schlemmer (avril).
Wuppertal. — Galerie Jährling : Appel, Corneille, Hunziker, Lataster, Rooskens, Stellaert, Wagemaker (février).

BELGIQUE

Anvers. — Het Atelier : Mendelson (février), Gaston Bertrand (mars).
Galerie Accent : Verstockt (février), Cobbaert (mars).
Bruxelles. — Palais des Beaux-Arts : Dodeigne

(février).

Galerie Europe : Istrati, Selim (mars).
Galerie Saint-Laurent : Delgado (janvier), Rijckmans (février), Carlier (février), Carette (mars).
Charleroi. — Le rouge et le noir : Hoebner (février).
CANADA

Montréal. — Galerie Agnès Lefort : Paquette, P.P. Riou, Barbeau (février).

CUBA

La Habana. — Institut National de Culture : Minna Citron.

ESPAGNE

Madrid. — Galerie Fernando Fe : De La Torre (février), Benet (mars).

ETATS-UNIS

Université d'Alabama : Laubiès (janvier), New Talents in Europe (mars).

Detroit. — Galerie Anna Werbe : Selchow (mars).
New-York. — Martha Jackson Gallery : Tapiès (mars).

Willard Gallery : Norman Lewis (février).

Galerie Chalette : Cadoret (mars).

Rose Fried Gallery : Fleischmann (février).

Seattle. — Dusanne Gallery : Schwidder, Jackson (janvier).

Otto Seligman Gallery : Hayter, Philips, Mathieu, Alcopley (mars).

Terre Haute. — Gallery of Indiana State : Selchow (février).

GRANDE-BRETAGNE

Londres. — New Vision Center : Clemente (mars).
Arthur Tooth : Appel, Dubuffet, Francis, Jenkins, Riopelle (février).
Gallery One : Baj (mars).

I. C. A. : British abstract art in 1956.

ITALIE

Milan. — Galerie Apollinaire : Gaul (février), Hoehme (février), Werthmann (mars), Brüning (mars).

Galerie del Fiore : Berti, Brunetti, Monnini, Moretti, Nativi, Nigro, Nuti (janvier), Soldati (février), Alva (mars).

Galerie Naviglio : Fontana (février), Beer (février), Sanfilippo (février), Peverelli (mars), Verbrak (mars).
Galerie Schettini : Staritsky (mars).

Rome. — Galerie Schneider : Finzi (février), Falchi (mars).

Galerie La Tartaruga : Afro, Burri, Scialoja (février), Scordia (février).

PAYS-BAS

Schiedam. — Stedelijk Museum : Divergences 4 (mars).

Galerie C.C.C. : Schoohoven (février).

SUISSE

Bâle. — Galerie d'Art Moderne : Acht (mars).

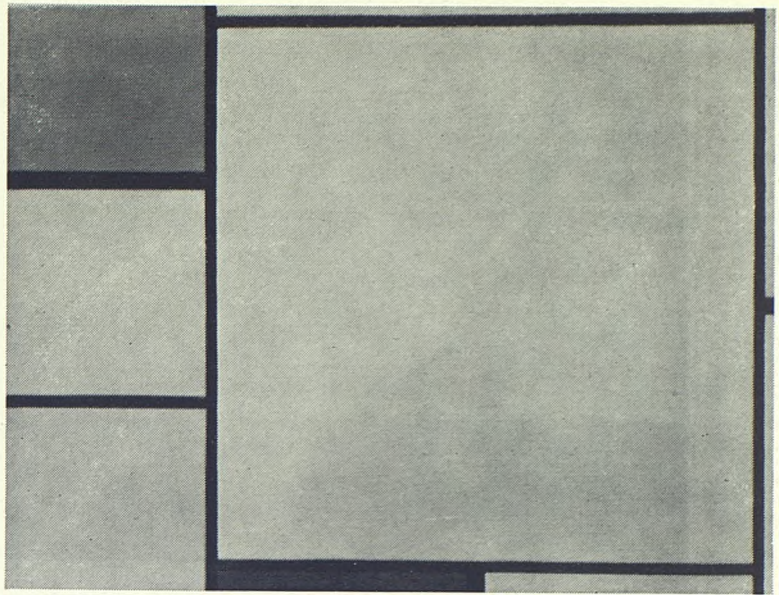
Genève. — Galerie du Perron : Vieira da Silva (mars).

Lausanne. — Galerie l'Entracte : Lourandal (février).

Zurich. — Kunstsalon Wolfsberg : Haller (mars).



Mondrian : Composition No 1 (arbres) 1911, 85,5 x 75 collection Jan Hullig, galerie Denise René



Mondrian : Composition rouge, jaune et bleu, 1927, 40 x 52 cm, gal. Denise René

Mondrian

Ce qui frappe dans l'exposition Mondrian présentée chez Denise René, c'est le caractère intime de la carrière de ce peintre. On y sent une aventure intérieure, nullement terroriste (le terrorisme est venu après lui) celle d'un anti-Rousseau, du moins en ce qui concerne la nature — fort proche de lui au contraire à l'égard du contrat social — une aventure donc d'homme de cabinet, qui pour avoir rêvé d'influencer toute une conception de la vie urbaine par sa peinture, n'en reste pas moins d'une compagnie fort amène et rien moins que révolutionnaire.

Ce qui frappe également c'est la différence de vitesse dans les variations de cet artiste. Assez lente de 1892 à 1910, on peut s'en rendre compte par l'exposition de Daniel Cordier, cette évolution devient d'une rapidité surprenante entre 1910 et 1920 lorsque le néoplasticisme arrive chez lui à maturité. Ensuite la peinture de Mondrian se fixe ; elle ne variera que très faiblement jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant vingt ans. Ainsi la vie de ce peintre se présente comme un triptyque : une phase lente, une phase rapide, une phase lente.

Ce qui retient l'intérêt également, étant donné qu'on est surtout informé de la période néoplasticiste, c'est de voir aussi bien chez Denise que chez Daniel Cordier, la période figurative de Mondrian, celle de l'homme avant l'état de grâce.

Cette peinture n'est peut-être pas

extraordinaire ; elle ne tranche certainement pas sur celle qui devait se pratiquer à l'époque dans les milieux traditionnalistes hollandais. Il y a pourtant, par instant, un accent presque Van Goghien dans la façon dont les arbres sont structurés. Le climat général de ces œuvres reflète lui aussi quelque chose d'assez inattendu de la part de Mondrian. Cela du reste ne concerne qu'un nombre d'œuvres extrêmement limité, et la période pré-cubiste de Mondrian se signale plutôt par un calme déjà impressionnant et un peu onirique. Les arbres sorciers éclatent en rouge ou noir, comme un éclair insolite dans un ciel on ne peut plus serein.

Ceci donnerait à penser que le fameux modèle interne est à la merci des influences et des chocs, ou qu'il change radicalement sous l'influence d'on ne sait quelle liberté qui peut aussi bien venir de l'intelligence, que de l'esprit ou du corps. Quelque chose serait donc chez un artiste toujours capable de se transformer sans qu'on puisse jamais savoir s'il s'agit d'une aliénation ou d'une mutation.

(Galeries Denise René et Cordier.)

J.A.

Chaves

Un graveur brésilien que nous avons déjà remarqué dans un groupe de la Hune comme le meilleur. Son exposition confirme ses dons.

(Galerie La Roue).

M.R.

Espaces imaginaires

La réunion sous le commun dénominateur d'espaces imaginaires de peintres très différents dans leurs inspirations respectives, montre assez clairement que c'est à un certain emportement de la vue, à une faculté d'imaginer capricieuse, que s'adresse les comètes à crinières blanches de Bellegarde, les vagues plombées d'Halpern ou les fumées de forge de Bruning.

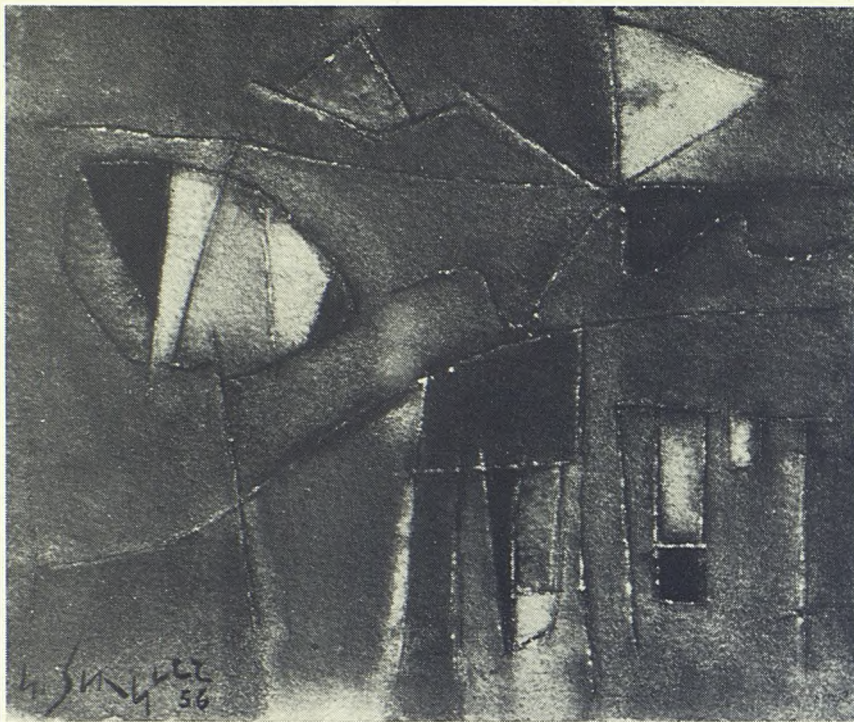
Ces espaces imaginaires ne sont pas tant des espaces créés par la technique et en partie dévoilés par la science fiction qu'au contraire des espaces sensibles qui témoignent par leur ouverture sur toutes sortes de phénomènes physiques d'une sorte de réalisme cosmique.

Une seule exception, le cas d'Hundertwasser créateur, lui, d'un monde psychologique à déroulement interne au sein d'un espace clos. Le labyrinthe, la spirale, les carrés antagonistes, la goutte d'eau sur la ville sont des claustrations. Ici, la durée, le déroulement du thème tient l'espace physique en échec au profit d'une spatialité psychologique liée à l'automatisme des associations. C'est par la multiplication des images, tantôt de plus en plus intérieures, tantôt de plus en plus extérieures que cette peinture tient son voyageur en haleine.

Delahaye évoque l'espace comme la flèche de Zénon d'Elée (Honni soit qui mal y pense) évoque l'impossibilité de connaître le mouvement autrement que par métamorphose.

(Galerie Kamer, exposition organisée par P. Restany.)

J.A.



Singier : Jeux d'enfants, aquarelle, 1956 photo galerie de France

Singier

La technique de l'aquarelle n'est pas du tout pour Gustave Singier un moyen mineur réservé à l'improvisation de rapides esquisses. Chacune des aquarelles exposées, de moyen ou de très petit format, était menée à son terme et pouvait être estimée en soi. Les modalités du style qui distingue depuis longtemps la peinture de Singier se retrouvent exactement dans ses aquarelles et, sinon approfondies, du moins revêtues, par les avantages du procédé de la peinture à l'eau, de nouveaux agréments. Ainsi, les structures tracées toujours avec la même décision réfléchie, et les figures plastiques qu'elles forment, exécutées dans « le mouillé » paraissent plus spontanées, plus libres et, surtout, la petite frange dégradée qui s'en dégage souligne le caractère allusif de la formation « imaginée » par Singier. Les plages colorées qui soutiennent les formes gagnent par la transparence de l'aquarelle une profondeur spatiale et les détails s'y résolvent par le même effet de translucidité. Les aquarelles de Singier atteignent, comme naturellement, à l'unité que ses peintures doivent obtenir par un prodige d'équilibre, en raison de la description précise des éléments et de la fixité des matières. En ce moment, la comparaison est à l'avantage des aquarelles qui formaient un ensemble enchanteur, je veux dire aussi extrêmement mélodieux.

(Galerie de France).

R.V.G.

Tryggvadottir

Dans la peinture de Tryggvadottir s'assemblent en frustes et rugueuses pyramides, les pierres d'une géologie toute personnelle qui sont comme les blasons d'un pays mégalithique.

Toute abstraite qu'elle soit, cette peinture tire, semble-t-il, son accent et sa force d'une sorte de réalisme primitif : les formes sont d'influence minérale, les couleurs d'affinité végétale.

Pour qui a pu suivre la peinture de Tryggvadottir pendant ces dernières années, il s'agit là d'une étape qui, pour être fortement reliée à ses œuvres plus anciennes, représente peut-être un achèvement vers un ordre monumental naturel.

(Galerie Arnaud).

J.A.

Platschek

Ces signes rappellent qu'au temps préhistorique, l'écriture s'est formée à partir d'images — de l'homme et des êtres de son entourage — simplifiées en schèmes symboliques pour permettre la communication. Dans les pâtes de platschek, les lettres s'estompent, perdant leur sens définis pour se revêtir d'une poésie plus inquiétante ou plus rassurante, selon les gammes employées. Il faudrait savoir déchiffrer ses messages pour reconnaître plus de diversités à ces toiles, qui pour l'analphabète restent un peu monotones.

(Galerie du Dragon).

H.W.

La géométrie de la peur

Bien que toute généralisation soit hasardeuse — et plus particulièrement encore lorsqu'il s'agit de l'Angleterre — la présence simultanée dans les salles parisiennes des œuvres de Lynn Chadwick, Ivon Hitchens et Francis Bacon, permet toutefois de dégager les éléments embryonnaires d'une certaine identité ; il existe entre ces peintres et ce sculpteur une affinité seconde qui leur fait partager un passeport artistique commun, frappé aux armes de Sa Majesté.

Pour tenter de la définir, je ferai appel à la « Géométrie de la Peur » invoquée par Sir Herbert Read dans son analyse de la sculpture anglaise contemporaine.

L'œuvre d'art, douée de son existence propre, ne se réalise pleinement qu'en assumant en soi son non-être, c'est-à-dire ses propres valeurs de néantisation. D'où la présence dans les personnages de Chadwick et les portraits de Bacon de cette peur, ce poids diffus de la menace et d'obsession de la désintégration, qui justifie l'attaque aussi bien que la thérapeutique de l'horreur.

Cette fondamentale réaction de défense, étroitement liée à la projection existentielle de l'être dans son geste créateur, rejoint tout naturellement le vieux parti-pris insulaire du britannique. L'artiste anglais est une île dans son île et c'est à n'en pas douter l'une des raisons pour lesquelles la peinture anglaise n'obéit à aucun plan d'ensemble.

Ivon Hitchens participe ainsi à la géométrie de la peur par le biais de cette nostalgie cosmique, fille de la mélancolie, de l'isolement spirituel et du contact intime et solitaire avec la nature. C'est le peintre du Sussex en automne, cherchant à exprimer par le mouvement et l'acuité de ses rythmes ce que la nature elle-même semble vouloir dire ; ses brusques traînées de couleur, l'extrême schématisation de ses compositions le conduisent à la limite de l'abstraction. Il n'en reste pas moins dans le sillage de Turner et dans la ligne lyrique de l'impressionnisme.

Le prix international de la 28^e Biennale de Venise, décerné à Chadwick, l'a placé au premier rang de l'actualité artistique mondiale. Les œuvres présentées au musée d'art moderne figureraient pour la plupart (comme d'ailleurs les peintures d'Hitchens) au pavillon anglais de la Biennale.

Chadwick qui débuta après la guerre en 1945 par des structures « mobiles » influencées de Calder, abandonna ensuite ces constructions spatio-dynamiques, pour des recherches d'équilibre statique (« sculpture en équilibre », dont certaines furent exposées à Venise en 1952). Ainsi naquirent peu à peu ces

formes fantômatiques et agressives, insectes aux aguets, animaux aux membres menaçants, personnages aux corps volumineux, étirés dans leur lourdeur, individualisés jusque dans leur accouplement. Certains de ces « êtres-objets » accusent le drame de leur existence interne, par l'intervention au sein des structureurs fixes, d'éléments mobiles, dentelures féroces, crocs aiguisés, bizarres instruments de « self-défense » qui entrent en action au moindre choc.

Le parasite symbiotique de ces sculptures revêt parfois la forme comme dans « l'Œil interne », par exemple, d'un bloc de verre coloré, situé au centre (percé à cœur-ouvert) d'une pesante cage thoracique. Le contraste du verre et du métal, rigidité et mouvement, opacité et lumière, matérialise de façon frappante l'angoisse métaphysique de ces créatures hypersensibilisées au dramatique arrêt de leur devenir individuel, à l'effrayante suspension de leur temps propre.

Francis Bacon, sensible sans doute à l'influence d'un Sutherland, fait surgir de la perspective trouble et fuyante d'un vide nocturne ou incolore, de terrifiantes images. Sujet central inquiétant et terrible, à l'expression exorbitée, au regard vague et fou, aux raccourcis cruels.

Mais les « Etudes » de Bacon sont issues de cette clandestinité de la création où se mêlent inextricablement, élégance et panique, perversité et défi.

Ces trois aspects de l'art anglais contemporain sont significatifs. Leur présence à Paris aura contribué utilement à l'information du public français : cette géométrie de la peur constitue un des plus actuels témoignages de l'angoisse métaphysique qui, dépouillée aujourd'hui de tout élan mystique, étreint le monde libre de l'art.

(Chadwick, Hitchens, Musée d'Art Moderne ; Bacon, galerie rive droite). P.R.

Nallard

En une rétrospective d'une vingtaine de toiles qui était en même temps sa première exposition personnelle, les phases principales de l'affirmation de Nallard, depuis ses débuts vers les années 40, étaient représentées et permettaient de découvrir les constantes dont il ne s'est jamais départi : densité substantielle, rigueur de la construction plastique, tension des accords de valeurs et de tons, et sous ces aspects, l'austérité et la profondeur du sentiment moteur. Le resserrement, qu'il s'est constamment imposé, de cette discipline intérieure autant que formelle, avait provoqué bientôt l'élaboration de géométries sombres, bien articulées et d'ordre abstrait, qui s'amplifièrent progressivement de mouvements et d'accents nouveaux, s'enrichissant ensuite de dissonances pour retrouver une parfaite homogénéité chromatique mais dans une gamme totale légèrement plus éclairée. En affirmant ainsi ses qualités fondamentales, Nallard s'est préoccupé de rattacher sa formation et son développement à une « permanence » de la peinture dans ses propriétés spécifiques et même par les assurances d'une continuité traditionnelle. Ce n'est qu'ensuite, en élargissant les modalités de sa technique, déjà très particulière, que Nallard entreprit de rompre définitivement la forme fermée de ses structures et, par une division de plus en plus poussée des éléments, de s'abandonner aux rythmes physiques les plus naturels. L'entière liberté conquise ne s'est avouée vraiment que dans ses plus récentes peintures sur papier (grâce à l'invention d'une technique à la cire, Nallard donne à ses gouaches la solidité d'une véritable peinture) ; ces gouaches, présentées en même temps que sa rétrospective, révèlent en effet une complète spontanéité et atteignent à « l'actualisation » nécessaire en assurant justement la primauté du

« faire » et celle de l'acte de peindre, dans l'exaltation d'un nouvel état de liberté. Les certitudes qu'il avait acquises au cours de son évolution ne se trouvent nullement contredites ; elles prennent maintenant une généreuse assurance et des accents magnifiques.

(Galerie Jeanne Bucher et Galerie 93).

Abstractions

Comme on a vu dernièrement unir Dubuffet à Dewasne, voici maintenant l'abstraction chez les Grecs. Dans ces galeries Duncan où le pompiérisme le plus rigoureux a toujours été de mise, il était intéressant de voir de quelle abstraction il s'agissait. Eh bien ! c'est évidemment d'une abstraction super-pompier. On pense se mettre au goût du jour et l'on reste fidèle à son esthétique. C'est bien mieux ainsi. Dans cette exposition, on trouve le genre Herbin d'une part, et les musicalistes de l'autre. Madame Janin, a même placé dans ses abstractions, des profils aztèques, sans doute en hommage à maître des lieux. Il y a bien sûr, dans cette exposition, MM. Valensi, Tamar, Kupka. Et aussi quelques otages, comme Otto Freundlich qui n'y peut rien puisqu'il est mort, et Bissière, Childs, et quelques autres inconscients.

(Galerie Duncan).

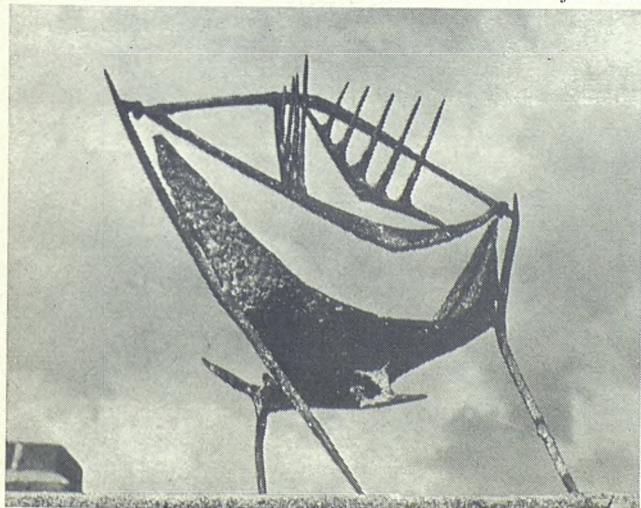
M.R.

Jever

Il me plaît que l'acte de peindre affirme dans les peintures récentes de Jever, une démarche naturelle. Une animation substantielle dans des harmonies contenues caractérise ces toiles, par ailleurs bien composées, bien équilibrées plutôt, car les structures de leur construction restent discrètement sous-jacentes. L'expérience du monde sensible que communique la peinture de Jever est fort attachante.

(Galerie A l'Antipoète).

R.V.G.



Chadwick : Sculpture, 1952, coll. National Gali. of South Australia



Nallard : Peinture à la cire, 1957 photo Joubert et galerie Bucher

Jacobsen

La Galerie de France s'est transformée en une étrange salle de chevaliers, où les paladins du Saint Graal se tiennent à côté des Don Quichotte et des Sancho Pancha, où les braves héros sont accompagnés de vilains aventuriers. Il y a aussi les portraits des aïeux, descendants de tribus mythiques, présentés sous forme d'idoles exotiques. Mais au moment de se laisser enchanter par leurs évocations magiques, on découvre tout à coup, qu'on participe à une assemblée organisée par les figurants de l'Opéra de 4 sous, qui étalent les infirmités et les déformations dont ils tirent fortune, et qui pour cela méritent bien d'être montées serties d'or. C'est de la fausse patine, bien sûr, mais elle brille quand même.

La force expressive que Jacobsen sait donner aux matériaux les plus insolites est stupéfiante. De vastes dépôts de vieilles ferrailles paraissent pillés, quantité de vélos, de montres, de lampes à souder ont dû être démontés pour lui fournir la matière de ses constructions. En grande partie, ces bonshommes se présentent en tenue droite, haut sur jambes, les bras tendus en des gestes solennels. Leurs têtes s'entourent d'auroles faites de clous ou de roues dentellées, ils s'ornent de colliers d'anneaux rouillés, portent des sceptres de queues de poêles. Tous les vaniteux et les misérables de ce monde y ont trouvé leurs monuments, non créés dans un esprit de caricature, mais d'interprétation profonde. Ils traduisent la lucidité de quelqu'un qui, derrière la chair, aperçoit le squelette, qui ne se trompe pas sur les véritables qualités déguisées en des parures spectaculaires. Il est difficile de penser que, partant de là, Jacobsen puisse retourner à ses constructions de fer rigides, mais reconnaissant qu'au fond il est sculpteur et non fabricant de poupées, on souhaiterait que désormais ses sculptures également s'imprègnent de cette fantaisie ingénieuse qui anime ses poupées.

(Galerie de France).

H.W.

Imaï

Avons-nous touché avec Imaï, au plus remarquable exemple de la tradition autre ? Cette peinture aux accents rippelliens est sans conteste d'une splendide exécution. Brio, magie, structures en devenir, tout l'arsenal autre est là au grand complet.

Ainsi le genre s'affirme, la tradition se fortifie, le continent découvert il y a quelques années, se peuple avec une rapidité étonnante.

Imaï, après quelques autres, s'est engagé hors des sentiers battus par les grands géomètres de la renaissance, pour se perdre dans les fascinantes pistes autres dans l'espoir de crever le mur du son.

Le sens de la démarche est certainement estimable et même recommandable. Mais n'est-il pas de plus en plus difficile d'attendre une révélation dans un domaine qui se referme déjà sur sa tradition et qui l'invoque pour justifier la nécessité du genre.

Les genres nous fatiguent par leur obstination à exister et leurs tenaces raisons ne tendent qu'à fortifier les esprits hésitants dans leurs médiocres ambitions.

(Galerie Stadler.)

J.A.



Jacobsen : Le charbon, 1953 photo Joubert et galerie Bucher



Gauthier : Hommage à Matisse, 1956, 15 fg. coll. part. photo Robert David et galerie Arnaud

Carrade, Fichet, Gauthier Guitet

L'unité d'esprit qui lie entre elles les toiles exposées à la Galerie Arnaud, réside dans les recherches de chacun des quatre peintres, pour amplifier leurs concepts compositionnels. Ce concept est assez strict chez Fichet comme chez Gauthier ; l'un tend à rendre toujours plus subtiles les valeurs de tons, l'autre élabore des textures toujours plus savantes. Fichet emboîte ses plans géométriques en des constructions solides et fragiles à la fois, en des murs qui se serrent dans l'espace nocturnes, quelques lueurs rouges ou oranges perçant les façades blanches et transparentes. Gauthier, au contraire, dote de substances compactes ses formes fragmentées, aux tons irrésés, pour qu'elles résistent aux forces centrifuges, dynamiques, qui menacent de les disperser à tous vents. Guitet a abandonné aujourd'hui tout système de coordonnées, groupant ses polygones à l'écorce rugueuse en des formes imaginatives à la résonance plus large. Carrade s'éloigne des autres en renonçant à tout schème rigide, variant librement les thèmes selon son inspiration. Parfois les couleurs vives entraînent les formes dans un jeu hardi, parfois les éléments isolés se figent en des pâtes lourdes et ternes ; à l'impression de passage inhérente à certaines compositions s'oppose la présence impérieuse des autres. L'ensemble de cette exposition nous révèle un secteur de la peinture actuelle qui justifie les meilleurs espoirs.

(Galerie Arnaud).

H.W.

Charchoune

« Ne varietur », Charchoune poursuit son œuvre, l'une des plus mesurée et des plus discrètes qui soient à notre époque, l'une des plus nécessaire, aussi pour qu'apaisement et sagesse puissent être atteints bien au dessus du vain tumulte.

(Galerie Dina Vierny).

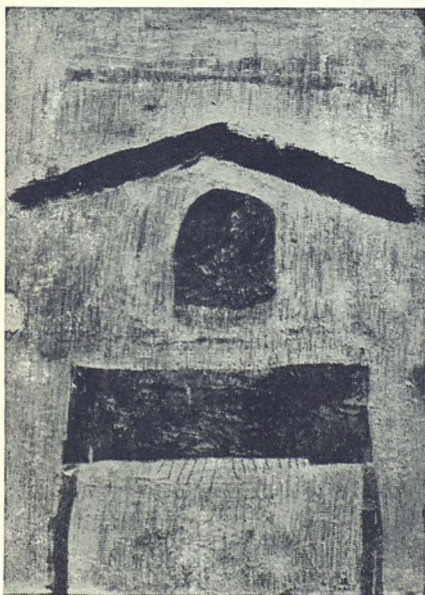
R.V.G.

Th. Werner

Dans la peinture de Th. Werner, les forces de l'homme se confrontent avec celles de la nature, le palpable s'oppose à l'insaisissable. Le fond des tableaux s'identifie à l'univers, agité par des perturbations cosmiques, vagues et diffuses où les forment géométriques, simples bâtons, cercles ou triangles, interfèrent avec rigueur. Les fonds essentiels s'animent de plus en plus ; ils suggèrent par leurs fines et nuancées couleurs, le passage des nuages, ou évoquent, dans les pâtes prudemment appliquées, les accidents de terrains recouverts de givre cristallisé. Des procédés plus raffinés inspirent les gouaches. En superposant des plans aux subtils tissages graphiques, Werner crée un espace limpide d'où quelques silhouettes noires émergent de manière frappante. L'imagination est la plus libre dans les petits formats ; Werner y note des thèmes mélodieux, aux secrets inattendus dans toute cette clarté.

(Galerie Cahiers d'Art).

H.W.



Sugai : Kagashi, 1956



Charchoune : Peinture, 1956 photo Marc Vaux

Cunda

Cunda pratique un art austère et médité. Ses variations en mineur font vibrer surtout les notes basses de la palette, mais leur résonance en profondeur a une très grande justesse de ton et de puissants accords. Leur construction est solide et bien équilibrée, surtout dans les formats étroits en hauteur dont Cunda paraît s'accommoder le mieux. La verticalité n'est-elle pas signe d'élévation spirituelle ?

(Galerie La Roue).

R.V.G.

Sugai

En quelques années, l'œuvre de Sugai a pris sa place dans le déroulement de la peinture actuelle. Selon l'artiste, cette peinture ne demande qu'à être jugée pour elle-même, c'est-à-dire uniquement en raison de ses qualités picturales.

Il est certainement possible de se placer à ce point de vue assez radical d'une peinture en soi. Et l'on comprend les appréhensions de Sugai à l'égard des digressions sur le plus ou moins japonais de ce qu'il présente. Toutefois il ne semble pas qu'il y ait rien de déshonorant à chercher autre chose que le mince plaisir de l'œil. Ne plus parler qu'en termes de techniques, c'est se mettre sur le pied de la prendre en horreur au bout d'un certain temps.

A tort ou a raison, il me paraît difficile de s'en tenir aux seules considérations techniques ou plastiques. Ne voit-on pas dans le cas présent, réapparaître non pas tant des signes que des idéogrammes, peut-être même des figures latentes derrière des compositions de pure destinée plastique. Si mon hypothèse se révélait exacte on serait en présence d'un art dont la biologie eurasienne aurait une double résonance esthétique et spirituelle issue de ses deux sources. A vrai dire, c'est au fond la grâce que l'on peut souhaiter à Sugai.

(Galeries Le Gendre et La Roue.) J.A.

Chelimsky

La peinture de Chelimsky, toute en contradiction de signes et de traces actives, avant de chercher l'organisation, qu'elle néglige pourtant moins qu'il ne paraît, se confie directement à l'effusion et celle-ci trouve certainement dans la facture rapide de la gouache bien des avantages et d'abord celui de l'improvisation. Dans ses gouaches, Chelimsky a été amené ou a cherché à tempérer quelque peu les accents de violence de son lyrisme strident, par des agréments harmonieux et par une écriture plus gracieuse. Si ses œuvres perdent ainsi une part de leur intensité, en contrepartie elles en deviennent parfois plus délectables et plus sereines. Pour ma part, je préfère quand même le Chelimsky « dur » que les « noir et blanc » me rappelaient, au charmeur qui raffine sur les tons et les déliés. Je crois aussi que les grands formats lui conviennent mieux que les petites feuilles de papier.

(Galerie 93).

R.V.G.

Damian, MauSSION

De l'accrochage chez Iris Clert, j'attendais avec curiosité MauSSION. Ce puriste dans cette galerie où l'on aime le « surprenant », était assez curieux. Mais quelle désillusion ! MauSSION s'est contenté de faire des taches sur ses peintures néo-malévitchiennes.

Par contre, si son ex-compère Damian a subi lui aussi l'influence de la mode, il a su néanmoins recréer une nouvelle peinture en peignant pâteux, ce qu'il peignait autrefois léché. Son exposition, très séduisante, indique un peintre très doué. Mais on ne peut pas dire qu'il s'agisse là d'une œuvre encore bien personnelle.

(MauSSION, Gal. Iris Clert ; Damian, Galerie Stadler).

M.R.

Comparaisons

Comparaisons en est à sa troisième édition. Le moment est venu — semble-t-il — d'établir un bilan provisoire de cette courte existence. C'est un salon jeune, largement ouvert aux jeunes. Sur le plan muséologique, l'originalité a consisté à substituer au jury un bureau et un groupe « d'organiseurs », chefs de file des tendances les plus diverses, des néo-réalistes aux abstraits lyriques, en passant par toute la gamme. Chaque organisateur, qui personifie une tendance, un groupe ou un groupuscule est responsable du choix qu'il opère parmi les œuvres qu'il estime les plus proches de sa démarche : pour suivre jusqu'au bout la logique du système, l'accrochage par tendances est pratiqué systématiquement.

La formule présente des avantages immédiats et de clarté ; mais elle donne à l'ensemble une coloration subjective, n'échappant pas aux inévitables concessions à l'amitié — défaut auquel un jury bien équilibré est en théorie moins enclin — Elle tend d'autre part à canaliser l'afflux des amateurs vers la salle de leur choix, au détriment du reste, chaque public ne se mélangeant guère.

Nous sommes dès lors en droit de nous demander si une telle manifestation correspond bien à son titre. Où est la comparaison dans tout cela ? Réfugiée dans l'œil et le cerveau d'un spectateur idéal, supérieurement curieux d'esprit, supérieurement informé et supérieurement objectif. Mais elle se situe plus sûrement encore au niveau des hasards de l'itinéraire, au détour d'une salle, dans les changements brusques de style et de ton. Quitter un dernier panneau d'abstrait-lyriques ou « d'art-moralists » (pour employer un néologisme légèrement anglicisant qui d'ici peu fera fureur), pour déboucher sur un Jules Lefranc ou une Seraphine, voilà le genre d'uppercuts que vous réserve cette exposition boomerang. « Et s'il me plaît à moi d'être battu? », me répliqua aussitôt l'un des fils les plus injustement dédaignés de Marianne IV : M. Public-Public. D'accord, ce genre de viol des foules ne manque pas d'une certaine saveur.

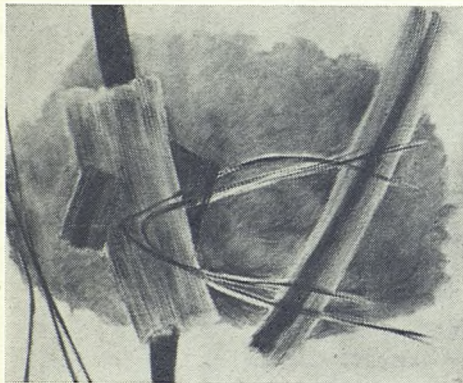
Terminons toutefois cette analyse par un poste plus actif du bilan : succédant, dans le temps, à l'exposition de l'École de Paris chez Charpentier, et précédant le Salon de Mai, *Comparaisons* constitue un moyen terme entre ces deux grands, l'antichambre de ces deux manifestations consacrées, avec lesquelles il ne fait pas double emploi : ici, au hasard des cimaises, les quelques chances d'une rencontre heureuse ou l'envie « d'en voir plus » sont raisonnablement préservées.

Dans le détail, quel fatras : 520 œuvres au catalogue, sans compter les invités de dernière heure, Cette ouver-

ture par le bas est bien sympathique, même si le résultat en est parfois pénible. (Je ne parlerai, bien sûr, que de ce qui a attiré mon regard). Et puis je ne suis pas loin de croire que la présence, au sein de chaque groupe, des plus indiscutables non-valeurs de la peinture d'aujourd'hui, constitue un fort estimable élément d'appréciation.

Le fait le plus significatif de cette confrontation est bien l'évidente stagnation des écoles surréaliste et géométrique. De cette dernière avant tout : seuls émergent, du règne mortel de la froide sclérose des formes, la riche présence plastique d'un Deyrolle et l'irrésistible humour d'un Proweller.

Parmi les groupes abstraits, deux bons accrochages, celui de Fichet qui rassemble de bonnes toiles de Koenig et Starisky, un Martin Barré et deux H.A. Bertrand égaux à eux-mêmes, une toile de Downing : « Bluer », d'un étrange bleu riche et dominateur, animé dans sa profondeur de toute une circulation de sève sous-jacente, et celui de Benrath, quantitativement beaucoup

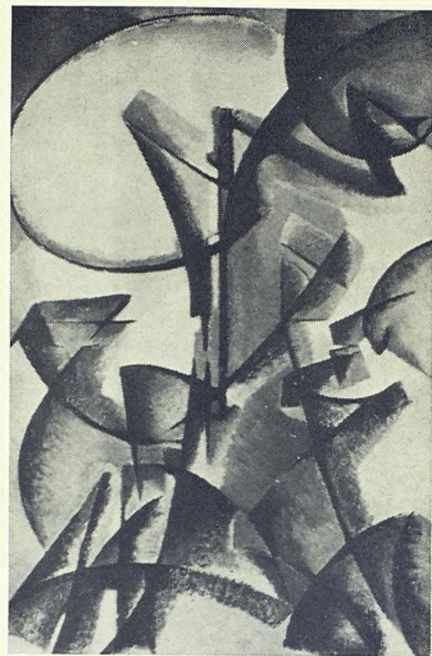


Gøtz : Peinture photo Marc Vaux

plus vaste ; un Bellegarde récent, où le tracé sinueux et dense d'un graphisme vient s'inscrire sur un fond léger, très sobrement traité, délimitant ainsi des zones différentes de tension spatiale, un Brüning très aéré, plus libre et plus complexe dans son organisation, une toile de Laubiès de 1955. Yves Klein montre l'une des propositions monochromes de sa période bleue, qu'il vient de présenter à Milan : voilà sans nul doute, le terme « comparatif » le plus large de possibles résonances.

Je citerai encore, de-ci de-là : Hundertwasser, Halpern, Feito, Kalinowski (peu flatté par son contexte avoisinant), Karskaya, Van Haardt, un papier collé de Lardera, la toile de Benrath : « Extrême malaventure », les intéressants envois de Manfred de la Motte et de Gaul.

Pâle participation de la sculpture, tant du côté figuratif qu'abstrait, sauf César, peut-être Libéraki et Crippa,



Smadja : Peinture, 1956 photo Hervochon

d'honnêtes Haber, Lipsi, Dodeigne, Lardera, un granit très travaillé de Liegme.

L'impression d'ensemble demeure celle d'un marché aux puces surabondamment fourni. L'abondance même du stock permet à l'homme de bonne volonté de garder ses illusions, chacun restant libre d'y trouver la « bonne occasion ».

P.R.

Smadja, Gøtz

Deux peintres dont on parlait beaucoup dans les années qui virent naître une nouvelle tendance dans la non-figuration, c'est à dire autour de 1947. Puis Gøtz, en abandonnant son abstraction-surréaliste et en cherchant un renouvellement, s'est un peu éclipsé. Quant à Smadja, il s'était même totalement retiré du milieu de la peinture. Leur « rentrée » a été fort remarquée.

Pour Gøtz, certes, c'est de la bonne peinture, qu'il nous montre. Mais tout comme pour Bryen, qui lui aussi s'est mis à faire de la « bonne peinture », je préfère leurs « mauvaises peintures » d'autrefois, avec ce qu'elles avaient d'agressif, d'acide et de personnel.

Pour Smadja, il affirme son sens de la composition vigoureuse, et nous montre qu'il peut aussi bien s'exprimer dans des tonalités grises que dans l'éclat de ses rouges et de ses citrons méditerranéens. Smadja peut retrouver rapidement la place qu'il avait abandonnée.

(Gøtz, Galerie Ariel ; Smadja, Galerie Heller).

M.R.

Dessins

Certes, l'idée est bonne de réveiller notre intérêt pour les dessins de peintres et de sculpteurs, assez négligés depuis quelques temps, mais on n'a pas à s'étonner outre mesure de ceux des constructivistes, dont les principes s'opposent à l'écriture personnelle, n'apportent pas de grandes révélations. Les dessins de Sophie Taeuber-Arp, malgré toutes leurs qualités, ne diffèrent guère de sa peinture, pareillement basée sur la clarté des lignes. Ceux de Chauvin montrent la même élégance des courbes propres à ses sculptures, et dans certains fusains de Magnelli, nous retrouvons la vigueur initiale des meilleures de ses toiles. Plus surprenant, Arp, dans ses dessins au crayon, paraît modeler doucement le bois qu'il traite de manière plus dure dans ses reliefs. Ses encres, exécutés du bout des doigts, trahissent la double intervention de la spontanéité et de la réflexion qui caractérise également ses papiers déchirés. Seuphor, longtemps avant ses dessins à lacunes, s'est adonné à des exercices aussi complexes en traçant d'un seul contour ininterrompu, des images pleines d'humour. Seul dans ce groupe, Bryen done au dessin sa vraie importance, traduisant ses conceptions imaginatives de toute la délicatesse de son trait. Le choix exposé puisait surtout au monde surréaliste, peuplé de spectres ambivalents qui récemment se convertirent en des graphismes plus abstraits.

Les tendances surréalistes, des Brauner, Jorn, Rodillon, etc., prédominaient parmi les dessins rassemblés à la Galerie du Dragon, où un grand Michaux s'imposait par sa calligraphie percutante. L'écriture significative d'Alchinsky reste un peu floue sans l'appui des couleurs, alors qu'au contraire, la tension des lignes mouvementées de Matta apparaît plus évidente dans ses dessins que dans ses toiles. Ce sont des visions de combats aériens, situés dans une atmosphère chargée d'électricité dont nous croyons voir jaillir les étincelles souffrées. On aurait souhaité un choix plus riche et plus caractéristique des beaux dessins de Masurovsky : étrange univers de structures nerveuses, accentuées dans la souplesse. Des pluies fines se vaporisent ou se condensent en des gouttes chatoyantes, miroitant de vagues, ébauches de paysages dont les contours se perdent à l'horizon.

(Galerie Cordier, galerie du Dragon).

H.W.

Croteau

Ce qui manque chez Croteau, ce n'est pas tellement le métier, que l'invention, au sens le plus gratuit du terme. Encore une bonne peinture, qui donne la désespérante impression du déjà vu. Par l'organisation de son espace, le trai-

tement de sa matière et un certain maniérisme dans l'emploi de la couleur, Croteau évoque un Poliakoff impur et joué sur un mode mineur, dont les formes beaucoup moins souples dans leurs accords harmoniques semblent coulées dans un moule plus rétréci.

Quelques collages et quelques gouaches, beaucoup plus libres, témoignent toutefois de la possibilité pour l'artiste de sortir de cette impasse.

(Galerie Creuze).

P.R.

Bertini

Pierre Restany a parfaitement raison de faire remarquer dans les toiles récentes de Bertini, l'évidence de la narration non-figurative et que si celle-ci n'est pas réductible aux concepts traditionnels d'association, elle exprime cependant un sujet lyrique. D'ailleurs les titres qu'il donne à ses tableaux « sont pour l'auteur prétexte à actualiser de personnelles références à une mythologie universelle ». Nous retrouvons toujours dans ces œuvres inspirées la principale proposition de Bertini, celle d'un espace-couleur qui se signifie d'autant mieux maintenant qu'il est devenu le lieu sensible d'une véritable « action » picturale et que les enrichissements techniques ont accentué sa réalité sensible, en d'autres mots son climat physique.

Si cette peinture emportée et délirante fait visiblement grande la part accidentelle, la logique de Bertini reste assez lucide pour imprimer à ses improvisations expansives des directions structurelles et pour rappeler à l'ordre sa fertile imagination.

(Galerie Kamer).

R.V.G.



Bertini : Actéon surprend Artémis, 1956, 81 x 100 photo R. David

Chez Colette Allendy

I.R. Muracciolo, dont on a pu voir les toiles aux deux derniers salons de mai, a fait en février dernier sa première exposition parisienne chez Colette Allendy.

L'Égypte où elle est née, et où elle a longtemps vécu, a influencé sa palette de façon durable. Ses couleurs vives et chaudes évoquent l'Orient, et aussi ses paysages abstraits, tels que « Marais » ou Delta, dans lesquels, nous dit Jean Grenier « triomphent l'horizontale et le reflet ».

L'artiste doit beaucoup à Singier : nous souhaitons vivement que cet exemple soit suivi jusqu'au bout, dans le sens d'une organisation de l'espace plus subtile, sinon plus complexe.

Lea Nickel, qui lui a succédé sur les cimaises de la rue de l'Assomption, évoque un univers tout à fait différent, proche à maints égards des superstructures graphiques d'un Corneille.

Ses meilleures toiles sont les plus sobres, et d'apparence la plus spontanée. Le trait, libéré de la terrible contamination d'une matière violentée parfois jusqu'à la confusion, affirme alors toute l'irrésistible puissance du geste créateur.

La démarche de Boris Trufanow est caractéristique d'une tendance actuelle de l'abstraction lyrique : on y retrouve parfois l'ombre de la perspective d'un Laubiès ou le cheminement secret d'un Benrath. Mais ce réflexe restrictif, pourtant sûr, ne joue pas toujours : témoins certains débordements rythmiques, et quelques dangereuses élégances de la couleur, qui ne sont pas sans évoquer les bas-côtés du « tachisme » à l'allemande.

P.R.

Pavlovsky

Une première exposition qui montre chez ce peintre une vision personnelle du monde et un sens de la matière et des couleurs. Le poète Jean l'Anselme, son préfacier, souligne la « réunion mystérieuse de têtes larvaires, de villes fantastiques » qui nous sont proposées sur ces toiles. Ces allusions ne sont évidemment que des prétextes, que des souvenirs qui ressurgissent d'une matière extrêmement travaillée. C'est une première interpellation du public et il ne s'agit encore que d'une œuvre en gestation. Mais je crois que l'on peut faire confiance à Jacqueline Pavlovsky.

(Le soleil dans la tête).

M.R.



Panafieu : Peinture, 1956, 100 x 81
photo R. David et galerie Arnaud

Bouchet

Cette première exposition parisienne de Jean Bouchet mérite d'être signalée, moins peut-être par ce qu'on y voit, mais bien par ce qu'on y pressent.

Le bleu est la note majeure de la gamme chromatique de Bouchet. Un bleu à la fois tendre et subtil, complexe riche sans affectation, et qui, par ses différents passages au gris, au rose ou au mauve, constitue le substrat rythmique d'un espace aux résonnances secrètes, renfermé et découvre d'un léger voile, comme par pudeur intime.

La peinture en effet là, procède avant tout d'un rituel à usage interne, dont l'accomplissement conditionne l'engagement même de l'artiste. Les œuvres témoignent d'une religiosité diffuse, très proche de la nature essentielle, d'une mystique des choses simples et des éléments consacrés : « Masque cérémoniel », « Princes des bois et des fleurs », « L'Esprit des Alluvions », « Notre Seigneur l'Ecorché », « Initiation »...

Ces deux dernières œuvres, des gouaches largement traitées, sont surtout frappantes par l'allure éclatée de leurs rythmes graphiques, chaos d'où émerge une ordonnance seconde qui n'est pas sans rappeler l'esprit des aquarelles de la première période dramatique de Kandinsky.

Des toiles comme « Masque cérémoniel » ou « Elan rituel », traitées avec une belle légèreté de matière, évoquent dans leur organisation, une sorte de Degottex touffu, enrichi de tout un faisceau de virtuels possibles.

Jean Bouchet : un nom à retenir. Une aventure picturale à suivre dans l'avenir.

(Galerie de Seine).

P.R.

Panafieu

Si l'exposition de Panafieu paraissait manquer un peu d'unité, c'est qu'elle exprimait la rapidité et l'étendue de la recherche d'un jeune peintre bien décidé à trouver sa voie. Elle ne marquait donc pas une hésitation mais au contraire la ferme intention d'éprouver divers moyens et diverses fins avant de les rejeter pour s'approprier les seuls qui lui conviennent. C'est encore la meilleure méthode pour se bien reconnaître et je ne crois pas me tromper en avançant que la prochaine exposition de Panafieu nous le découvrira pleinement affirmé.

(Galerie Arnaud).

R.V.G.

Shu Tanaka

Dans le camaïeu de Shu Tanaka, on retrouve toujours une empreinte, l'évocation de quelque chose de passé qui sans altérer l'économie de la composition ou des rapports de couleurs, lui apporte l'indéfinissable.

L'inspiration est frêle, mais elle est sûre ; elle ne cherche pas à se faire passer pour plus imposante qu'elle n'est ; et si les valeurs de sensibilité l'emportent sur celles de la découverte, du moins la réalisation est franche, sans appel utile à l'actualité et aux audaces de deuxième main.

(Galerie de Beaune).

J.A.

Bibliographie

Alvard : L'art moral (17x20, 45 pages prix : 700 frs) En vente Galerie Arnaud

Julien Alvard aime les titres ambigus et provoquants. On se souvient de son exposition intitulée *Les plus mauvais tableaux*. Les auteurs de ces « horreurs » sont aujourd'hui groupés ici sous titre *L'Art moral* à l'occasion du livre que Julien Alvard vient de publier avec comme sous-titre « La répétition punie ».

Il est bien entendu que lorsque l'on fait de la morale parmi nous, c'est au nom de l'amoralisme ; Julien Alvard n'échappe pas à cette règle. Tout comme lorsqu'il défend les « mauvais tableaux », c'est dans le sens où Malraux a écrit : « L'art moderne est sans doute né le jour où les notions d'art et de beauté se sont trouvées disjointes ».

L'essai de Julien Alvard débute par un éloge (agressif puisque anti-républicain) de Marie-Antoinette, dont Benrath a d'ailleurs fait le « portrait moral » dans le livre. Mais cette reine fermière et ce roi serrurier me paraissent de mauvais exemples pour la peinture exaspérée ou délirante, que semble rechercher Julien Alvard. En effet, ce roi fit de l'ouvrierisme (ce qui est casse-cou pour un roi) et cette reine s'adonna au travesti. Deux attitudes

artificielles comme des fleurs du même nom. Le hameau de Marie Antoinette à Versailles, que loue Alvard, c'est du Rosetti architectural. Il me fait songer à ces gares gothiques, que l'on peut voir en Angleterre, construites au temps de Ruskin.

Mais cela me fait songer aussi que notre Julien est peut être bien, après tout, le Ruskin de notre époque et qu'il est en train de nous refaire le coup de préraphaélites. Il s'oppose à Le Corbusier et aux temps modernes comme Ruskin s'opposait aux lointains précurseurs du théoricien des villes radieuses. Il ressort tantôt Gustave Moreau, tantôt Monticelli, qui sont des baroques modernistes. Il loue Tsingos qui, tout compte fait, semble bien occuper dans l'art actuel une place semblable à celle de Burne-Jones, face à son contemporain Manet.

Les peintres qui illustrent en effet la sortie du livre de Alvard (Benrath, Graziani, Ionesco, Laubiès, Duvillier, Tsingos, Hugo Weber, Van Haadt), sont en effet plus ou moins des baroques se référant à l'époque anté-dilluvienne pré-abstraite. Je veux dire qu'ils songent à Turner, voire à Richard Wagner. Leur délire est plus proche de celui de Berlioz que de ceux de Mondrian ou de Klee.

Quant à l'agrandissement d'un détail de Vinci, qui figure dans cette exposition, je ne le trouve guère convainquant. Ça ressemble bien sûr à Graziani, mais pour que l'expérience soit pleinement réussie, il faudrait qu'en réduisant un tableau de Graziani à la dimension d'un timbre-postal, on aperçoive alors, reconstitué, l'œil de la Joconde.

M.R.



Gustave Moreau : Paysage photo Mandel

Les expositions hors de Paris

En province

Lyon

Huguette A. Bertrand

Galerie Grange

A travers les barreaux noirs de sa prison qu'elle tend résolument à fuir, Huguette Bertrand entrevoit des horizons pleins de richesse où la subtilité d'un ton, la qualité d'une matière, « illimitent » l'espace du tableau et désignent au delà d'un graphisme « protecteur », un monde fait de dynamisme et de force. Arrivée à ce point de sa recherche, l'artiste bute encore contre ses grilles qu'elle a maculé à la Hartung avant de les déséquilibrer, jusqu'à l'instant où, dans l'activité d'une nuit, l'incandescence des couleurs fait ployer toutes les barrières, tandis que la lumière dessine sur la toile de larges coulées libératrices... Comme entraînés par un mécanisme à la Tinguely, soudain les tableaux s'animent et affirment la santé, le tonus et le courage de l'artiste décidée à rompre ses chaînes. Les écrans suggérant la profondeur ne sont plus découpés sur la surface à la façon de plans superposés, c'est un espace créé par le contraste violent des traits noirs et du fond coloré qui permet l'évasion heureuse. Toute « mauvaise conscience », tout « procès » sont enfin proscrits... C'est une peinture de santé, de joie, de poésie qu'Huguette Bertrand généreusement propose.

René Derouille

Laubiès

Galerie Grange

L'art de Laubiès « donne de la hauteur » au « monde d'en bas » où gouvernés par la pesanteur, les êtres et les choses croupissent dans l'ornière de l'habitude. Ainsi renversées — si l'on peut dire — par le passage du poète, toutes les densités, les épaisseurs, les matités se métamorphosent et bientôt la légèreté, la fluidité, la souplesse animent un espace nouveau où les apparences se transfigurent. L'œil du peintre a fait éclater l'expressionnisme et sa sérénité a donné à ses tableaux un caractère d'objet précieux, de calligraphie mystérieuse qui va mal avec les soucis d'une dialectique rapide. Ici, il faut chercher, attendre, aimer, se mouvoir, agir et non plus subir les leçons d'un glossaire périmé où sont consignées les quelques

recettes « à succès ». Les signes s'effacent, se perdent, se fondent dans la nacre des couleurs, celles-ci même n'affirment plus leur qualité ni leur quantité : elles se diffusent en ondes, s'unissent en scintillements, en reflets et il faut aller les surprendre dans leur étonnante aventure. Les réalités ultimes sont atteintes, le poète a agi non plus seulement par les gestes mais par l'esprit. Il peut ainsi affirmer, comme l'a écrit Berné-Joffroy, les états d'une « bonne conscience » et — dans une peinture retrouvée, libérée des servitudes de la « fonction » — rétablir les droits exigeants de la Poésie.

René Derouille

A L'étranger

Etats-Unis

Université d'Alabama

New talent in Europe

Cette exposition a obtenu un grand succès ; la peinture française conserve une réputation solide, et l'on était très curieux ici de voir ce que l'on ne voit jamais dans aucune exposition officielle, des artistes de la jeune école de Paris ; Paris est plus riche en promesses que n'importe quel pays, mais ce sont les étrangers qui vous le diront, la France ne faisant rien de la masse énorme de ses jeunes talents. Les étudiants américains ont donc pu voir le groupe tachiste Loubchansky, Duviller, Degottex, Bryen dont l'importance est enfin reconnue, Messagier puissant et tranquille, L.P. Favre qui se renouvelle richement, Benrath, Graziani, Van Haardt chez qui le lyrisme déborde. Koenig, avec un fin collage, Bertrand, Carrade, Gauthier, Fichet, Guitet représentaient un esprit plus traditionnel, soucieux de la qualité de l'œuvre accomplie. Jorn, Mubin, Féron, La Boudonnaye, des individualités isolées dont l'École de Paris est toujours riche. La sélection lyonnaise fut faite avec goût et sérieux par Derouille, avec Montheillet, Grandjean, Perrin, Chevallier, Rey. Hoeme représentait l'Allemagne, Feito l'Espagne qui se réveille, et Wenger la Suisse.

On aurait pu facilement ajouter dix ou vingt noms à cette liste, ce qui n'aurait fait que confirmer la vitalité de la jeune Ecole de Paris.

René Laubiès

En Espagne

Madrid

Millares

Une des plus surprenantes expositions de Madrid récemment — et il faut ajouter que Madrid nous fait des surprises de plus en plus fréquentes — a été celle de toiles de sac, qu'a fait récemment Manolo Millares.

Au début ce fut seulement comme un élément sous-jacent, que cette toile participe au tableau. Peu sûre, chancelante, elle commença, petit à petit, à s'imposer à la composition, jusqu'à arriver à la dominer, par l'exclusion quasi-totale de la pâte et de la couleur. Je dis quasi parce qu'il reste parfois de petits débris de couleur — la pâte étant totalement supprimée — mais sans consistance, je veux dire sans aucun support de matière. Le sac ne perd pas sa qualité primaire et se montre dans sa pure nudité végétale.

Des formes y sont collées — voire cousues — sur le fond vibrant de la toile. C'est seulement la variation du registre de la texture qui anime le tout. Ajoutez les trous aux bords fumés, qui laissent entrevoir, béante, la troisième dimension, réelle, qui, par une sorte de contrepoint, fait ressortir la dimension irrégulière du tableau. Ce discours pur de la toile de sac, devient, ainsi enveloppé de je ne sais quelle étrange et douce poésie, la révélation d'un monde nouveau de formes et de valeurs. Mais le tout reste tellement plastique, tellement dégagé d'artifice, que cela nous fait songer à un Mondrian ressuscité dans ces humbles sacs. Ces trous et ces profils de pièces collées nous font penser aussi à une sculpture, ou au moins à quelque chose qui lui ressemblerait. Peut-être qu'ainsi un nouvel art surgit à l'horizon de notre époque, déjà si riche en nouveautés.

C.L. Popovici

P.S. — Je viens de lire dans le dernier « Cimaise » une chronique de Mme H. W. à propos d'une exposition de Burri, où celui-ci montre des œuvres où il utilise — bien qu'à des fins tout à fait différentes que Millares — la toile de sac. Je ne sais pas si c'est seulement Burri, ou d'autres encore qui ont utilisé le sac. Ce que je sais, c'est que personne en Espagne, et moins encore que personne, Millares, n'en a connaissance, ni de visu, ni de *auditu*. La longue recherche du peintre espagnol pour arriver aux solutions qu'il donne aujourd'hui à ce matériau, me semble décisive en fait d'originalité. D'ailleurs, ce ne serait pas pour la première fois qu'il y aurait une invention plurielle. Il nous suffirait de penser aux collages en papier qui ont été inventés simultanément et séparément par Braque et Picasso.

Letter from New York

by Dore Ashton

Although what has come to be known as the abstract expressionist style still dominates the New York scene, there are indications that fresh winds are brewing. This month two middle generation artists born 1905 and 1906, John Ferren and Esteban Vicente, are showing paintings dedicated to principles far removed from those of the abstract expressionists. Each of these artists has abandoned the concept of shifting, laterally extending, unbounded space in favor of a definitely circumscribed space. Each of the men has determined to acknowledge the physical limitations of the two-dimensional canvas and has found a style which *fixes* an imagery in what might be called classical equilibrium. Furthermore, there is no accident, no whimsical tracings of the artist's travail. Rather, each painter has tried to create a hermetic, integral world, complete and harmonious within itself. So much they have in common. Yet, their differences are enormous since each has found an original style.

John Ferren, who is a cosmopolitan of long standing and spent his early artistic years "absorbing" Paris (as he says), has settled on a unique image which carries with it manifold associations. His symbol is the vessel. In his exhibition at the Stable Gallery, he shows large canvases scored with brilliant color—color which is so violently juxtaposed that the show just misses vulgarity. His vessels are complex. They integrate their surroundings and emanate brilliant light as if energy is only nameable if it is contained. Much of the alchemistic magic of these paintings depends on Ferren's use of bronze, silver and gold paints which glide over the surface. But just as important is his insistence on centralizing his image, on binding it with equal bars on either side, of juxtaposing a rectangle within the vessel with one outside. His violets, reds, hot oranges and yellows suggest the crucible of life idea, and his regular reference to the sphere recalls the "mandala."

Esteban Vicente, who was born in Spain and came to the United States in the Thirties, is a remarkable painter whose technical ability finds few equals here. He has always been an esteemed colorist. His older work was phrased in a semi-naturalistic abstraction in which detail of landscape or interior was sensed, though color was totally imaginative, brilliant, autographic.

About three years ago, Vicente began a search for simplicity. He wanted to rid himself of dependence on drawing and on conventional space. At that time, he adopted the rectangle, or rough square as the simplest common denominator of the objects and the experiences he wished to suggest. These were ranged on a horizontal axis usually, kept on the surface of his picture. From them, it was a brief journey to the present style.

His exhibition at the Rose Fried Gallery is a completely unified, tremendously subtle affair. The paintings are kept in low keys, with background silver, seaswashed green or rose tones setting the mood. They suggest, in immediate terms, dreamlike, suspended landscapes suffused with undefined light. Few forms cluster together—rough squares, or rectangles with irregular profiles—in ambiguous relations to their surrounding atmosphere. There are whispers of shadow, and suggestions of quixotically shifting planes. But always, there is equilibrium, always the image seems plucked from the continuum of experience and transfixed. The paintings are subtle in their construction, and Vicente's informed hand can make the surface into a complex, not immediately discernible pattern in itself. At times the surface gleams like satin, at times it is grainy like a rainsoaked beach. Profiles of strokes provide movement when wanted, or vanish into vapor when needed.

When considered in relation to the current retrospective Jackson Pollock exhibition at the Museum of Modern Art, these exhibitions seem to be signals of a new epoch, for they

are *out* of the climate Pollock evokes. The exhibition, incidentally, was roundly attacked by both major art magazines here, as was its organizer, Sam Hunter. It seems that everyone has his opinion of Pollock's place in the history of American painting. But I would like to be on record as protesting the cavalier attacks on Hunter whose essay on Pollock was at once dispassionate and engaged, calm and yet enthusiastic. He did not attempt to scale Mt. Athos and pretend he could see Pollock in perspective, but frankly wrote as a sympathetic, and in my opinion, perspicacious contemporary.

Dore Ashton

Vulliamy

by R. V. Gindertael

After the delicious torments due to the exorcism of the phantoms enrooted in the inner shadows, or thrown by an outer shadow; after the rebellious tension of the elliptical signs that led to the first clearings among the intervals, Vulliamy has finally opened wide the windows of his painting, opening them onto space and onto light.

During a recent visit to his studio-apartment, whose windows cut out rectangles of the sky, high above the highest branches of the trees along the Boulevard du Montparnasse, I had the occasion to see some of the characteristic canvasses that marked his evolution since his beginnings in 1928, and I found here the confirmation of a strictly logical continuity. Early in this evolution appeared the constant of his vision of intervals, that led him to progressively cast aside the surrounding forms, in order to cause their explosion to the point where the whole canvas was invaded by light alone. During his surrealist experiences that concerned him for some time, the automatic development of the forms quickly received the impulsion of an agitated graphism that translated the intimate correlation between the psychical states and natural active phenomena. Little by little, at the same moment when all symbolism faded away, movement became more dominant through a spiral construction that had imposed itself. Later, when he became interested only in the purely pictorial problem of construction and expression, the search for space became imperative for Vulliamy. The tracings of his forms became more and more elliptic, and at the same time his vision became more and more colorful, and clearer, attaining a new depth, that was suggested by this *matière* of fresco-painting and pastel tones that characterize his recent painting.

On the canvas of the surface with its infinite whiteness, a new luminous order formed itself, so remote from the details of an immediate perception that we can no longer be sure if its limpidity results from the slow ascension of the colors towards light, or, inversely, from the decomposition of light into its colored effects. Vulliamy's paintings refuse an optical analysis. They do not propose the pictorial interpretation of the physical phenomena of light, nor its organic experience in the framework of circumscribed nature, but they participate completely in the poetic test of light, that is to say, its *acting*, its *making*, with the identification and the ambiguity that is to be found in this intimate co-existence of the being and his surroundings.

Each painting of Vulliamy is a small universe of light with its rapid and tenuous vibrations of colors, whose image remains without definition, without position, without any specific nature. If I am tempted to mention this fluidity that I perceive, I can only say that this is a metaphor, as one can speak of the "water" of precious stones. The moving and unseizable nuances of translucent gems might be those of this astonishing painting that seems to capture all of the reflections of the topaz, the turquoise, the garnet, the beryl, or the strange varieties of emeralds that are colorless, or pink, yellow, blue, or flinty. But in the same glance, their fluid waves show

themselves as fixed dullnesses, when we see on the canvas that the captured light is stratified into parallel bands, of a horizontal tendency, lifted however by other soaring obliques, or more recently, that burst into starry explosions. This new vision takes on the powdery density of the chalky hillsides of the calcareous plateaus, and then again finds the calm swaying of the big, mirroring ponds, or the sylvan quiet of luminous clearings... There remains only some very slight contradictory movements that show, in the serene work of Vulliamy, the last confessions of the eruptive emissions of ancient tumults, and the resolution of the great agitated rhythms that enveloped the cracks from whence came the first glimmerings.

But one should never speak of the work of a living artist except in hypothetical terms. Thus, already, the most recent of Vulliamy's paintings let you imagine a new intensity of color and of the turbulent signs. We will probably have to find other definitions tomorrow. In his full maturity, searching for new riches, perhaps trying out new experiences, Vulliamy recalls to me, at just the right moment, that "painting is an active phenomena, in constant evolution, whose reality shifts according to each of its manifestations."

R.V. Gindertael

James Guitet

by Michel Ragon

Because of his second profession, and also because of his taste for solitude, James Guitet lived, isolated, in the provinces up until this last year. However, he began to become aggressive down in Anjou, where he multiplied the lectures and shows concerning abstract art. But then, he found it simpler to move to Versailles as he has just done, than to try to move Paris down to Angers.

Near the Swiss Pond, he lives on the ground-floor of a house where Maria Leckinska's ladies-in-waiting used to live. The room that he uses for a studio was, more recently, an Army Museum. On moving in, he inherited certain objects, such as a big rifle box, where he shuts up his palette and his paints. The handyman side of the master of the house can be seen in the lamp-shades he has whipped up, the white mobile that hangs from the ceiling, and also in certain unusual creations, such as the sort of mask made from a bellows and a horse-shoe. I indicate these anecdotic elements because they underline James Guitet's character. In making the objects around him, or in bringing about their metamorphosis (he has also hewn out all of his furniture), he thus separates himself from an ordinary and standardized world from which he has always fled. He has drawn into himself. And his painting is actually the expression of this retreat from the outside world, into the ideal city that he laboriously builds, encircling himself with walls...

James Guitet's present-day painting is born from a passion for architecture. It is thus that his first non-figurative paintings were very abstract compositions. Then, he "warmed up" these forms by invoking souvenirs of the landscapes along the banks of the Loire, with their motifs of sand-banks. Finally, without losing any of the architectural values of the painting, he brought in structures.

These structures made you think first of stone. And on this subject, I remember his astonishment when we visited together the Canyons of the Fou in the Roussillon country, or the Padirac Chasm in Auvergne. "Finally, you can get into sculpture," he said. And he added, in speaking of the Chasm: "It's the most beautiful of the Baroque cathedrals."

Then his structures made you think of wood, or of bark. But these parallels to stone or wood are only approximative. For him, one of these "barks" is called "Dawn". And actually, in this painting there is a light that rises, that lights all of its

structure. And it's again this obsession of architecture that led him to use thick paint.

Leaving aside the literary side for a more technical side, let's say that when he was more interested in pure architecture, his painting was flat, with a very liquid paint. Then a granulation appeared, as gradually his painting "warmed up". Today, the *matière* of his painting is frankly in relief, a very hard relief that he obtains by the use of casein.

James Guitet would like to exhaust all of the possibilities of a form by making a *suite* of paintings. Several of these, although remaining independent from one another, develop certain themes (I can notably remember a series on the theme in the form of a cross).

Very sensitive to his surroundings, he recently realized that he followed the colors of the seasons. There was no conscious automatism at all here, but the paintings done in the autumn have more rusty reds and ochers than those done in the spring, whose tones are lighter, including pinks.

"One day," he told me, "in looking out from my studio in Angers, I realized that the rhythms, the colors, and even the light of the landscape that I saw, took place in the canvas that I was painting. In conclusion, I don't believe that really abstract painting exists."

James Guitet is a "non-figurative landscape painter", if you will allow me to use this rather absurd term. But how else can you name this new tendency among the so-called "abstract" painters, among whom are Bissière and Martin Barré, Corneille, Messagier, Koenig, Arnal, Carrade, and many others. The difference between them and the traditional landscape painter is that whereas the latter only sees panoramas, the "new landscape painter" looks at the details through the magnifying-glass, and often through the microscope. They paint less the mountain than a detail of the rock, less the forest than a piece of the bark. James Guitet participates completely in this new esthetics. He is even one of its best representatives.

Michel Ragon

vient de paraître

Arp

par Michel Seuphor, texte français et anglais
et Will Grohmann, texte allemand
43 reproductions Prix : 1000 frs

dans la même collection :

Auguste Herbin

par René Massat. Texte en français et en anglais
avec de nombreuses planches. Prix : 1000 frs

Béothy

par Michel Seuphor. Texte en français, anglais et
allemand. 40 reproductions. Prix 1000 frs

Edgard Pillet

par Julien Alvard. Texte en français et en anglais,
avec de nombreuses planches. Prix : 600 frs

Collection Prisme

2 rue des Lyonnais, Paris 5, Port-Royal 66-32

Depuis 1951, le

Studio Paul Facchetti

17, rue de Lille, Paris 7, Littré 71-69

a exposé les œuvres des artistes suivants :

- 1951 **Alfonso Ossorio, Riopelle, Fautrier, Dubuffet,
Henri Michaux, Mathieu, Capogrossi, Serpan**
- 1952 **Jackson Pollock, Guiette, Bryen, R. E. Gillet,
Ph. Martin, Donati, Appel, Glasco, Arnal,
Ronet, Van Haardt, Frank Brown, Wols,
Sam Francis, Kopak, Etienne Martin**
- 1953 **Laubiès, Laganne, Tsingos, Castello,
Lee Heersh, Stahly, Downing, Debré, Gilloli
Deshaies, Calcagno, Reiss**
- 1954 **Alechinsky, Corneille, Bellegarde, Jorn,
Hundertwasser, Jenkins, Matta, Tajiri,
Halpern, Schultze, Vallorz, Wailasse Ting**
- 1955 **Benrath, Boille, Goldfarb, Graziani, Ionesco,
Jaffe, Kaiser, Levée, Wendt, Signori, Yunkers,
Kemeny, Dorothy Heller**
- 1956 **Brô, Brüning, Giannattasio, Koenig, Koskas,
Messagier, L. P. Favre, Parisot, Liberaky,
Werthmann, Fürst, Gaul, Høehme,
Appleby, Schultze**

Galerie Dina Vierny

36 rue Jacob, Paris 6 Littré 23-18

Duthoo

Galerie 93

93 rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris 8
Balzac 07-21

Première exposition de

Jef Banc

du 17 mai au 8 juin

Galerie Colette Allendy

67 rue de l'Assomption, Paris 16, Auteuil 37-68
Métro Ranelagh

Riva Helfond

de 15 à 19 h. 30 sauf dimanche

Berggruen et Cie

70 rue de l'Université, Paris 7

Henry Moore

sculptures et dessins

Galerie Arnaud

34 rue du Four, Paris 6, Littré 40-26

Manton, Dahmen, Werden

du 18 avril au 1er mai

Société d'Art St-Germain-des-Prés

53 rue de Rennes, Paris 6

Edouard Loeb gérant

Arp, Max Ernst

et jeunes peintres

kamer paris-cannes

90, boulevard Raspail, Paris 6, babylone 00-97

du 9 avril au 9 mai

Bellegarde

œuvres de 1953 à 1957

en permanence

art nègre, océanie

Galerie La Roue

16 rue Grégoire-de-Tours, Paris 6, Odéon 46-70

**Balaguer, Morera, Ramo,
Sempere, Victoria**

du 5 au 19 avril

Galerie Rive Droite

82 rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris 8 Anj. 02-28

peintures de

**Bacon, Brauner, Bryen, Fautrier, Freundlich,
Huitberg, Mathieu, Joan Mitchell, Moreni,
Pollakoff, Sam Francis**

sculptures de

Cesar, C. Falkenstein, E. Martin, Brown, Signori

Chez Suzanne de Coninck

51 rue de Verneuil, Paris 6, Babylone 28-17

**Hommage à Brancusi
3ème exposition de sculpture
Prix Emile de Coninck**

du 11 avril au 9 mai de 14 à 20 heures

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Avenue du Président Wilson

XIII^e Salon de Mai

du 4 au 30 mai

Galerie La Roue

16 rue Grégoire-de-Tours, Paris 6, Odéon 46-70

Divi

mobiles verres

du 9 au 22 mai

Galerie Rive gauche

44 rue de Fleurus, Paris 6, Littré 04-91

Spacal

avril

Arnal, Jorn

mai

Le Cercle

48 boulevard de Malesherbes, Paris 8, Anjou 08-59

Jean Lombard

du 7 au 23 mai

Galerie Ariel

1 avenue de Messine, Paris 8, Carnot 13-09

**Anthoons, Bissière, Carrey,
Compard, Doucet, Gillet, Hartung,
Maryan, Poliakoff**

Galerie Stadler

51 rue de Seine, Paris 6, Danton 91-10

Appel

16 avril

Serpan

17 mai

Galerie Bellechasse

266 boulevard Saint-Germain, Paris 7, Inv. 20-39

Théo Kerg

du 2 mai au 15 juin

Galerie Claude Bernard

5-7 rue des Beaux-Arts, Paris 6, Danton 97-07

en permanence

peintures de

**Dumitresco, Marfaing, Maryan
Pelletier, Marcel Pouget,
Manuel Viola**

sculptures de

Dodeigne, Jonas

Galerie Iris Clert

3 rue des Beaux-Arts, Paris 6, Danton 44-76

Micro-Salon d'Avril

du 12 avril au 10 mai

90 exposants, format 0 figure

Galerie Arnaud

34 rue du Four, Paris 6, Littré 40-26

Koenig

du 2 au 22 mai

en permanence

peintures de

**Barré, H. A. Bertrand, Carrade, Coppel,
Dumitreco, Feito, Fichet, Gauthier, Koenig,
Laublès, Panafieu, Flavio Shiro Tanaka**

sculptures de

Marta Pan

Galerie Pierre

2 rue des Beaux-Arts, Paris 6

Kalles

du 4 au 20 avril

Bernard Dufour

du 26 avril 14 mai

Macris

du 16 mai au 1er juin

Lapoujade

du 1er au 22 juin

Galerie H. Le Gendre

31 rue Guénégaud, Paris 6, Danton 20-76

du 8 mai au 8 juin

Michel Ragon présente

Expression et non-figuration

peintures de

**Atlan, Arnal, Martin Barré, H. A. Bertrand,
Camille, Clerc, Corneille, Deyrolle, Doucet,
Fautrier, Fichet, Gillet, Guitet, Koenig, Maryan,
Pichette, Poliakoff, Schneider,
Soulages, Sugai**

sculptures de

César, Hajdu, Marta Pan, Stahly

du 12 juin au 12 juillet

gouaches et collages de

Estève à Sugai

Galerie Louise Leiris

47 rue Monceau, Paris 8, Laborde 57-35

André Masson

peintures récentes et anciennes

du 2 au 25 mai

tous les jours ouvrables sauf le lundi
de 10 h. à 12 h. et de 14 h. 30 à 18 h.

Galerie Jeanne Bucher

9 ter boulevard du Montparnasse, Paris 6
Ségur 64-32

Reichel

mai

Courtin

juin

Daniel Cordier

8 rue de Duras, Paris 8, Anjou 20-39

Requichot

du 3 mai au 4 juin

Galerie Louis Carré

10 avenue de Messine, Paris 8

Carrade

Lagage

Moser

Staritsky

Wessel

du 12 avril au 4 mai