HAL
open science

Ervand Kotchar selon Waldemar-George. La peinture et la sculpture prises à rebours. Préface

Yves Chevrefils Desbiolles

To cite this version:

Yves Chevrefils Desbiolles. Ervand Kotchar selon Waldemar-George. La peinture et la sculpture prises à rebours. Préface. Ce démiurge Kotchar, Musée Ervand Kotchar, pp.9-16, 2022. hal-03830730

HAL Id: hal-03830730

https://hal.science/hal-03830730

Submitted on 4 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CE DÉMIURGE

KOTCHAR

ԱՅԴ ԱՐԱՐՉԱԳՈՐԾ

ՔՈՉԱՐԸ

PRÉFACE

Ervand Kotchar selon Waldemar George
La peinture et la sculpture prises à rebours

Yves Chevrefils Desbiolles

Ervand Kotchar et Waldemar George sont de la même génération, ou presque. Le premier est né à Tbilissi (Géorgie) en 1899 quelques années après le second, né à Lodz (Pologne russe) en 1893. Waldemar George est installé à Paris depuis douze ans lorsque Kotchar y arrive en 1923. Le jeune peintre arménien mène dans la capitale française une vie de *« Montparno »* intense et vibrante. À ce moment de leur vie, les deux hommes se trouvent au seuil d'une première maturité professionnelle : Waldemar George est à la tête d'une prestigieuse revue, *L'Amour de l'art,* qui donne à sa plume le privilège de l'autorité et de l'influence, tandis que Kotchar fait montre d'un solide métier acquis dans les écoles et les ateliers de Tiflis ou de Moscou, fortifié au contact des milieux artistiques de Constantinople, de Venise, puis surtout de Paris ; désormais, toutes les audaces sont à la portée de sa palette et de ses pinceaux.

L'artiste et le critique d'art unissent pour la première fois leurs talents en octobre 1926, à l'occasion d'une exposition rassemblant Au Sacre du Printemps les travaux récents d'Ervand Kotchar. Il s'agit de sa première exposition individuelle du peintre dans une galerie parisienne. Un feuillet-catalogue accompagne l'événement ; Waldemar George souligne avec force la maitrise du *« style géométrique »* et du *« style réaliste »*, dont fait preuve Kotchar. Le critique admire le sens de l'invention de l'artiste, puissant coloriste, tout en craignant que sa virtuosité ne le mène vers le décoratif.

La réserve de Waldemar George est vite levée, dès 1928, lorsque Kotchar expose à la galerie Van Leer, tenue par Aram Mouradian, ses premières Peintures dans l'Espace [p.12, 52-53, 57, 60-62]. Pour comprendre l'enthousiasme de Waldemar George devant ces œuvres étonnantes, il faut avoir à l'esprit le fait suivant : en ce temps-là, de manière précoce dans le petit monde de la critique d'art, Waldemar George reconnaissait à la cinégraphie une puissance poétique égale à celle déployée par la peinture, la sculpture ou même par la photographie[1]. De manière paradoxale, c'est cette haute considération pour un art nouveau, un art du mouvement, qui a permis à Waldemar George d'appréhender mieux que tout autre et d'admirer sans arrière-pensée les audacieuses sculpto-peintures d'Ervand Kotchar, car celles-ci – comme la cinématographie – multiplient les *« sensations optiques »* en ayant recours à la notion de durée. Aux yeux du critique d'art, Ervand Kotchar a inventé *« une forme nouvelle d'expression plastique »* à partir d'une réflexion féconde sur la représentation plastique de l'espace/temps, thème qui enflammait les conversations dans les ateliers et les cafés depuis que le cubisme – dont les deux hommes étaient familiers – avait ouvert les esprits et orienté les regards vers l'énigmatique quatrième dimension. Les Peintures dans l'Espace séduiront notamment Léonce Rosenberg que Waldemar George présente à Kotchar ; le célèbre marchand des cubistes s'empressera d'acheter deux

[1] Voir notamment de Waldemar George : « Cinégraphie. Deux films français : "Cœur fidèle", " L'Inhumaine », *Les Arts à Paris*, n° 10, novembre 1924, p. 10, et « Photographie. Vision du monde », *Arts et Métiers graphiques*, n° 16, 15 mars 1930. Sans surprise, le nom de Waldemar George apparaît au comité de rédaction de la *Gazette des sept arts. Architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, danse, cinégraphie*, dirigée par Riciotto Canudo, 1922-1924.

de ces œuvres qu'il installera chez lui [p.12]. Dans une lettre adressée à Kotchar en 1931, Léonce Rosenberg remarque finement que la plupart des nombreux artistes fascinés par la question *« se contentent de suggérer l'espace »*, tandis que *« vous, vous cherchez à dégager cette nécessité et à décrire l'espace. »*[2]

* * *

Vers la fin des années 1930, le regard politique des deux hommes diverge ; celui de Waldemar George se tourne vers l'Italie de Mussolini, celui de Kotchar vers l'Union soviétique de Staline. En 1933, Waldemar George multiplie les conférences à Rome, Florence, Milan, et les interviews dans la presse ; en 1936, Ervand Kotchar quitte la capitale française et s'installe à Erevan, cœur de la République socialiste soviétique d'Arménie. Le critique d'art croyait participer au sauvetage idéologique de l'Europe ; de son côté, le peintre souhaitait répandre parmi les artistes exerçant dans sa région d'origine la bonne nouvelle du Dimensionnisme, ce manifeste théorique initié par le philosophe Charles Sirato, mais amplement inspiré par les méditations de l'artiste autour de ses Peintures dans l'Espace. Waldemar George et Ervand Kotchart paieront le prix de la naïveté. Pour fuir la chasse aux Juifs menée par les nazis et par la milice française, le critique d'art devra se terrer dans le sud de la France, tandis qu'à Erevan le peintre, suspect parce qu'il a longuement séjourné à l'étranger, accusé de pratiquer un art formaliste, sera jeté en prison et échappera de peu à l'exécution. Quelle conclusion pouvons-nous tirer de ce double épisode qui prend place l'un aux confins de l'Eurasie, l'autre au centre de la Méditerranée, sinon qu'il atteste de cette *« sensibilité poussée à l'excès »* que Waldemar George croit déceler chez Kotchar, trait qui pourtant caractérise aussi, beaucoup, la personnalité du critique d'art lui-même ?

La paix revenue, Ervand Kotchar et Waldemar George devront lentement, à Erevan et à Paris, reconstruire leur vie, renouer avec leur art, retrouver une audience. L'année 1955 donne le signal des retrouvailles lointaines entre les deux hommes. À l'initiative de Sonia Delaunay, une pétition circule pour que soit organisée une exposition des œuvres de Kotchar, *« l'un des artistes de sa génération les plus appréciés à Paris »*. Elle rassemble près de soixante signatures couvrant tout le spectre du monde de l'art[3]. Le nom de Waldemar George clôt cette liste prestigieuse. Il jouera un rôle essentiel dans de ce projet qui lentement prend forme : *« Je prépare actuellement un livre consacré aux œuvres de votre époque parisienne. Plusieurs galeries s'intéressent à vous et sont prêtes à organiser une exposition d'ensemble de vos peintures et de vos sculptures. »*[4] L'estime que porte Waldemar George à Ervand Kotchar n'a pas faibli : *« Mon cher Kotchar, [...] Je n'oublie ni vos audaces, ni votre instinct créateur d'une qualité si rare, ni vos géniales expériences plastiques. »*[5] En 1966, près de quarante ans après la découverte des peintures dans l'espace, paraît le texte le plus étoffé et le plus personnel de Waldemar George à l'occasion d'une exposition à la galerie Percier. Sans la présence de l'artiste toutefois.

Les premières lignes de cette longue introduction documentée et généreuse placent d'emblée Kotchar parmi les maitres de la création artistique du premier XXe siècle : Brancusi, Arp, Picasso, Braque, Lipchitz, Calder. *« La peinture dans l'espace de Kotchar est une conquête majeure de l'art contemporain. [...] [Elle] n'est pas un compromis. C'est un art autonome qui a sa syntaxe et son vocabulaire. »* Waldemar George ne ménage pas ses mots pour souligner

---

[2] Lettre de Léonce Rosenberg *à Ervand Kotchar*, 6 juillet 1931 (Erevan, Musée Ervand Kotchar).

[3] Des artistes (Camille Bryen, Henri Goetz, Mané-Katz, Léopold Survage, Henry Valensi...), des collectionneurs (Yvon Lambert, Daniel Tzanck...), des galeristes (Albert Achdjian de la galerie Chirvan, Rudi Augustinci de la galerie Rive gauche, Colette Allendy de la galerie qui porte son nom, Gildo Caputo de la Galerie de France, Marie Cuttoli de la galerie Vignon...), des critiques d'art (Guy Dornand, Claude Rivière...).

[4] Lettre de Waldemar George à Ervand Kotchar, 1er avril 1957. (Erevan, Musée Ervand Kotchar).

[5] Lettre de Waldemar George à Ervand Kotchar, 24 novembre 1963. (Erevan, Musée Ervand Kotchar).

l'apport du *« grand créateur des volumes dans l'espace et des couleurs flamboyantes »*. Ce retour d'Ervand Kotchar dans l'actualité artistique parisienne donne à Waldemar George l'occasion de rappeler maints souvenirs évoquant les liens qui l'unissaient à l'artiste. Le critique d'art célèbre notamment les Odalisques [p.41] peintes lorsque Kotchar suivait la longue route qui le menait vers Paris. Les couleurs accentuent les contrastes, les formes s'interpénètrent. Ces *Odalisques* sont la synthèse de l'art oriental et de l'art; elles conduisent le peintre vers sa découverte majeure des Peintures dans l'Espace. Ces dernières, à leur tour, témoignent du dynamisme plastique et la vitalité intellectuelle d'Ervand Kotchar qui se dépensaient, à Paris, en conférences et en articles publiés dans la presse spécialisée. « La peinture dans l'espace fait éclater le cadre de la statuaire et de la peinture plane. [...] Elle ouvre aux peintres et aux sculpteurs une troisième voie. »

Chez Kotchar, explique encore Waldemar George, la peinture comme la sculpture sont prises à rebours ; la sculpture devient un *« squelette »*, un *« embryon »* sur lequel les formes peintes, généralement de couleurs pures, produisent une *« synthèse optique »* mieux que ne pouvaient l'espérer les adeptes du futurisme ou du musicalisme. Le spectateur ou le visiteur tourne autour des sculpto-peintures qui font exploser les deux dimensions du tableau traditionnel. Les *« travaux [de Kotchar] ne sauraient être traduits par la photographie qui donne un aspect partiel et unilatéral des phénomènes externes. Seule la cinématographie peut les interpréter d'une manière intelligible et claire »*, conclut l'œil sagace de Waldemar George, au terme de cette association féconde d'un peintre audacieux et d'un critique d'art sensible.

COMPOSITION. 1927

ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱ. 1927

OCTOBRE 1929

111

A GAUCHE: UNE ŒUVRE DE KOTCHAR, MATÉRIALISATION FANTASTIQUE EN CUIVRE POLYCHROMÉ, AU DÉCOUPAGE LÉGER ET COLORÉ, EST PLACÉE DANS LA GALERIE SUR UN SOCLE DE MÉTAL. A DROITE, ORNANT UN PETIT PANNEAU DE LA VASTE PIÈCE OU SONT RÉUNIES SES ŒUVRES NOUS RETROUVONS UNE TOILE DE CHIRICO, D'UN CALME RELIEF, DOMINANT UNE ANCIENNE CONSOLE EMPIRE: SUR LA CONSOLE, UNE TRES CURIEUSE PENDULE DE CRISTAL

Ervand Kotchar LE PEINTURE DANS L'ESPACE (1929) de la collection de Léonce Rosenberg, publié dans Vogue (Paris, 1929, p. 111)

Երվանդ Քոչարի ՏԱՐԱԾԱՆԿԱՐԸ (1929)՝ Լեոնս Ռոզենբերգի հավաքածուից, տպագրված Vogue ամսագրում (Փարիզ, 1929, էջ 111)

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Երվանդ Քոչարն ըստ Վալդեմար Ժորժի. Նկարչությունը և քանդակագործությունը հակադարձված

Իվ Շեվրըֆիս Դեբիոլ

Երվանդ Քոչարը և Վալդեմար Ժորժը նույն, կամ գրեթե նույն սերնդից են: Առաջինը ծնվել է Թբիլիսիում (Վրաստան) 1899 թվականին՝ մի քանի տարի անց երկրորդից, որը ծնվել է Լոնդոնում (Ռուսաստանի տիրապետության տակ գտնվող Լեհաստան) 1893-ին: Վալդեմար Ժորժը Փարիզում էր արդեն տասներկու տարի, երբ Քոչարը 1923 թվականին եկավ այստեղ: Երիտասարդ հայ նկարիչը Ֆրանսիայի մայրաքաղաքում վարում էր «մոնպառնասցու» բուռն և եռանդուն կյանք: Իրենց կյանքի այս փուլում, երկուսն էլ մասնագիտական հասունության առաջին հանգրվանի շեմին էին. Վալդեմար Ժորժը ղեկավարում էր մի հեղինակավոր հանդես՝ «L'Amour de l'Art», որի շնորհիվ որպես արվեստի քննադատ ձեռք էր բերել հեղինակություն և ազդեցություն: Այդ ընթացքում Քոչարն ի ցույց էր դնում Թիֆլիսի և Մոսկվայի դպրոցներում ու արվեստանոցներում ձեռք բերած լուրջ մասնագիտական հմտությունը, որն առավել խորացավ Կոստանդնուպոլսի, Վենետիկի ու հատկապես Փարիզի գեղարվեստական շրջանակներում շփումների շնորհիվ, և այնուհետ ցանկացած խիզախում այլևս հասու էր նրա ներկապնակին և վրձնին:

Նկարիչն ու արվեստի քննադատն իրենց տաղանդներն առաջին անգամ համատեղեցին 1926 թվականի հոկտեմբերին՝ «Au Sacre du Printemps» պատկերասրահում Երվանդ Քոչարի վերջին շրջանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի առիթով: Սա նկարչի առաջին անհատական ցուցահանդեսն էր փարիզյան պատկերասրահում: Այս առիթով հրապարակված կատալոգում Վալդեմար Ժորժն առանձնապես ընդգծում է *«երկրաչափական ոճի»* և *«իրապաշտական ոճի»* բացառիկ վարպետությունը, որ ցուցադրում է Քոչարը: Արվեստի քննադատը հիանում է նկարչի՝ որպես գույնի հզոր վարպետի, ստեղծարար զգացողությամբ, միաժամանակ մտավախություն հայտնելով, որ վերջինիս վիրտուոզությունը կարող է նրան տանել դեպի դեկորատիվ արվեստ:

Վալդեմար Ժորժի վերապահումները արագորեն ցրվեցին 1928 թվականին, երբ Քոչարը ցուցադրեց իր առաջին տարածական նկարները [էջ 12, 52-53, 57, 60-62]. Արամ Մուրադյանի ղեկավարած Van Leer պատկերասրահում: Հասկանալու համար Վալդեմար Ժորժի ոգևորությունն այս արտասովոր ստեղծագործությունների հանդեպ, հարկ է նկատի առնել հետևյալ փաստը. ժամանակից առաջ ընկնելով՝ Վալդեմար Ժորժը արվեստի քննադատների նեղ շրջանակներում ասում էր, որ կինեմատոգրաֆիան նույնպիսի բանաստեղծական ուժ է պարփակում, որքան նկարչությունը, քանդակագործությունը և նույնիսկ լուսանկարչությունը[1]: Պարադոքսալ կերպով այդ նոր, շարժանկարային

[1] Տես մասնավորապես Վալդեմար Ժորժի՝ «Կինեգրաֆիա, երկու ֆրանսիական ֆիլմեր՝ «Հավատարիմ սիրտ», «Անմարդկայինը», *Les Arts à Paris* n°10, 1924 թ., նոյեմբեր, էջ 10, և «Լուսանկարչություն, հայացք աշխարհին», *Arts et Métiers graphiques* n° 16, 15 մարտ, 1930: Զարմանալի չէ, որ Վալդեմար Ժորժի անունը հայտնվում է 1922-1924 թթ. Ռիչոտտո Կանուդոյի ղեկավարած *Gazette des sept arts. Architecture, peinture, sculpture, musique, poésie, dance, cinégraphie* թերթի խմբագրական կոմիտեի կազմում:

արվեստի նկատմամբ ունեցած բարձր համարումը թույլ տվեց Վալդեմար Ժորժին մյուսներից շատ ավելի լավ ըմբռնելու և առանց ետին մտքի հիանալու Երվանդ Քոչարի քանդականկարներով, քանի որ դրանք կինեմատոգրաֆիայի նման բազմապատկում են *«օպտիկական զգացողությունները»*՝ դիմելով տեսողության հասկացությանը: Արվեստի քննադատի կարծիքով Երվանդ Քոչարը հնարել է *«պլաստիկ արտահայտչամիջոցի մի նոր ձև»*՝ հենված տարածություն/ժամանակի պլաստիկ ներկայացման արգասավոր մտորումների վրա, թեմա, որ կուբիզմի, որը երկուսին էլ հարազատ էր, ի հայտ գալուց ի վեր մնում էր արվեստանոցներում և սրճարաններում ծավալվող բուռն քննարկումների կիզակետում՝ բացելով մարդկային միտքը և նրանց հայացքն ուղղորդելով դեպի առեղծվածային չորրորդ չափողականություն: Տարածական նկարչությունը մասնավորապես հրապուրելու էր Լեոնս Ռոզենբերգին, որի հետ Վալդեմար Ժորժը ծանոթացնում է Քոչարին: Կուբիստական նկարների հայտնի *հավաքորդը* շտապեց ձեռք բերել Քոչարի երկու ստեղծագործություն և դրանք ցուցադրել իր մոտ [էջ 12]: 1931 թ. Քոչարին հասցեագրված նամակում Լեոնս Ռոզենբերգը խորաթափանցորեն նկատում է, որ այս խնդրով հրապուրված բազմաթիվ արվեստագետների մեծ մասը *«գոհանում են՝ ակնարկելով տարածության մասին»*, մինչդեռ *«դուք ձգտում եք ի հայտ բերել դրա կարևորությունը և պատկերել տարածությունը:»*[2]

* * *

1930-ականների վերջերին երկու տղամարդկանց քաղաքական հայացքները տարամիտվում են. Վալդեմար Ժորժը հայացքն ուղղում է Մուսոլինիի Իտալիայի կողմը, իսկ Քոչարը՝ Ստալինի Խորհրդային Միության: 1933-ի ընթացքում Վալդեմար Ժորժը հանդես է գալիս Հռոմում, Ֆլորենցիայում, Միլանում կազմակերպված բազմաթիվ կոնֆերանսներում և հարցազրույցներ տալիս մամուլում, իսկ Երվանդ Քոչարը 1936-ին թողնում է Ֆրանսիայի մայրաքաղաքը և հաստատվում Երևանում՝ Հայաստանի Խորհրդային Սոցիալիստական Հանրապետության սրտում: Արվեստի քննադատը կարծում էր, որ մասնակցում է Եվրոպայի գաղափարախոսության փրկությանը: Իր հերթին նկարիչը ցանկանում էր հայրենի երկրի արվեստագետների շրջանում տարածել «Դիմանսիոնիզմի» լավ լուրը՝ փիլիսոփա Շառլ Սիրատոյի կողմից նախաձեռնած տեսական մանիֆեստը, որի համար փաստորեն ներշնչանքի հիմնական աղբյուր էին տարածական նկարչության վերաբերյալ Քոչարի մտորումները: Եվ Վալդեմար Ժորժը, և Երվանդ Քոչարը պիտի թանկ վճարեին իրենց միամտության համար: Նացիստների և Օկուպացիայի շրջանի ֆրանսիական ոստիկանության կողմից հրեաների հետապնդումից խույս տալու համար արվեստի քննադատը ստիպված էր թաքնվել Ֆրանսիայի հարավում, իսկ Քոչարը, որ կասկածելի տարր էր դարձել երկար տարիներ արտասահմանում ապրելու պատճառով, Երևանում մեղադրվում է ֆորմալիստական արվեստին տուրք տալու մեջ և բանտ նետվում՝ հազիվ խույս տալով մահապատժից: Ինչ եզրակացություն կարող ենք անել այս երկու դրվագներից, որոնցից մեկը տեղի է ունենում եվրասիական մայրցամաքի սահմանագծին, մյուսը՝ Միջերկրականի ափերին: Այն, որ դրանք վկայում են *«ծայրահեղության աստիճանի հասցված գերզգայնության»* մասին, որ Վալդեմար Ժորժի համոզմամբ ինքը բացահայտել էր Քոչարի մոտ. մի հատկանիշ, որը, սակայն, մեծապես բնութագրում է նաև հենց իրեն՝ արվեստի քննադատին:

Խաղաղության վերահաստատումից հետո Երվանդ Քոչարը և Վալդեմար Ժորժը դանդաղորեն պետք է վերականգնեն իրենց կյանքը, մեկը՝ Երևանում, մյուսը՝ Փարիզում, վերադառնան իրենց արվեստին, վերագտնեն իրենց լսարանը: 1955 թվականը սկզբնավորում է նրանց միջև հարաբերությունների վերահաստատումը՝ հեռակա կարգով: Սոնիա Դելոնեի նախաձեռնությամբ հանրագիր է դրվում շրջանառության մեջ՝

[2] Լեոնս Ռոզենբերգի նամակը Երվանդ Քոչարին, 6 հուլիս 1931 (Երևան, Երվանդ Քոչարի թանգարան):

Քոչարի՝ *«Փարիզում իր սերնդի ամենագնահատված արվեստագետներից մեկի»* ստեղծագործությունների ցուցահանդես կազմակերպելու համար: Մոտ վաթսուն ստորագրություն է հավաքվում, որ ներկայացնում է արվեստի աշխարհի գրեթե բոլոր ոլորտները:[3] Վալդեմար Ժորժի անունը եզրափակում է այս հեղինակավոր ցուցակը: Նա էական դերակատարում էր ունենալու այս նախագծում, որը կամաց-կամաց կյանքի է կոչվում. *«Ներկայումս պատրաստում եմ Ձեր փարիզյան շրջանին նվիրված մի գիրք: Շատ պատկերասրահներ հետաքրքրված են և պատրաստակամ կազմակերպել Ձեր նկարների և քանդակների հետահայաց ցուցահանդեսը»*:[4] Երվանդ Քոչարի հանդեպ Վալդեմար Ժորժի տածած հարգանքը բնավ չի նվազել. *«Իմ սիրելի Քոչար, [...] ես չեմ մոռացել ոչ Ձեր խիզախումները, ոչ՝ այնքան հազվադեպ հանդիպող Ձեր ստեղծագործ բնազդը, ոչ՝ Ձեր հանճարեղ փորձերը պլաստիկայի բնագավառում»*:[5] 1966 թվականին, տարածական նկարչությունը բացահայտելուց մոտ քառասուն տարի անց, լույս է տեսնում Վալդեմար Ժորժի ամենածավալուն և անհատական տեքստը՝ Պերսիե պատկերասրահում կազմակերպված ցուցահանդեսի կապակցությամբ: Այնուհանդերձ, ցուցահանդեսին նկարիչը ներկա չէր:

Այս երկարաշունչ, փաստագրված և արժեքավոր նախաբանի առաջին իսկ տողերն անմիջապես Քոչարին դասում են քսաներորդ դարի առաջին տասնամյակների կերպարվեստի նշանավոր վարպետների շարքում՝ Բրանկուզի, Արպ, Պիկասո, Բրաք, Լիպշից, Կալդեր: *«Քոչարի տարածական նկարչությունը ժամանակակից արվեստի ակնառու նվաճումներից է: [... [Այն] փոխզիջում չէ: Ինքնավար արվեստ է, որն ունի իր բառապաշարն ու շարահյուսությունը...»*: Վալդեմար Ժորժը չի խնայում գովասանքի խոսքերը՝ ընդգծելու համար *«տարածության մեջ ծավալների և վառվուն գույների մեծ արարչի»* ներդրումը: Երվանդ Քոչարի վերադարձը փարիզյան գեղարվեստի իրականություն Վալդեմար Ժորժին հնարավորություն է տալիս կիսվել բազմաթիվ հուշերով, որ իրեն ժամանակին կապել են արվեստագետի հետ: Արվեստի քննադատը մեծարանքով է խոսում մասնավորապես «Օդալիսկներ» կտավի մասին [էջ 41], որը Քոչարը ստեղծել էր դեպի Փարիզ տանող երկար ճանապարհին: Գույներն ընդգծում են հակադրությունները, ձևերը փոխներթափանցվում են: Այս Օդալիսկները արևելյան և արևմտյան արվեստների համադրություն են. դրանք նկարչին ուղղորդում են դեպի իր կարևորագույն հայտնագործությունը՝ տարածական նկարչությունը: Վերջինս, իր հերթին, վկայում է Երվանդ Քոչարի պլաստիկական դինամիզմի և մտավոր կենսունակության մասին, որոնք իրենց դրսևորումն էին գտնում Փարիզում համաժողովներում և մասնագիտական մամուլում հրապարակված հոդվածներում: *«Տարածական նկարչությունը խարխլեց քանդակագործության և հարթանկարչության շրջանակը: [...] Այն մի երրորդ ուղի է բացում նկարիչների և քանդակագործների առջև»*:

Ըստ Վալդեմար Ժորժի՝ Քոչարը նկարչությունը, ինչպես և քանդակագործությունը դիտարկում է հակառակ կարգով. քանդակը դառնում է *«կմախք»*, *«սաղմ»*, որի վրա նկարված ձևերը, մեծամասամբ՝ անեղծ գույներով, առավել հաջողված *«տեսողական համադրություն»* են ստեղծում, քան կարող էին ակնկալել ֆուտուրիզմի կամ մուզիկալիզմի հետևորդները: Դիտողը կամ այցելուն շրջում է քանդականկարների շուրջ, որոնք խարխլում են ավանդական կտավի երկչափությունը: *«Անհնար է Քոչարի աշխատանքները ներկայաց-*

[3] Արվեստագետներ (Կամիլ Բրիան, Անրի Գեց, Մանե Կաց, Լեոպոլդ Սյուրվաժ, Անրի Վալանսի...), հավաքորդներ (Իվոն Լամբեր, Դանիել Չանկ...), պատկերասրահների սեփականատերեր (Ալբեր Աշճեանը՝ Շիրվան պատկերասրահից, Ռուդի Օգյուստենսին՝ Ռիվ Գոշ պատկերասրահից, Կոլետ Ալանդին՝ համանուն պատկերասրահից, Ջիլդա Կապուտոն՝ Ֆրանսիայի պատկերասրահից, Մարի Կուտոլին՝ Վինյոն պատկերասրահից...), արվեստաբաններ (Գի Դորնան, Կլոդ Ռիվիեր...):

[4] Վալդեմար Ժորժի նամակը Երվանդ Քոչարին, ապրիլ 1, 1957 (Երևան, Երվանդ Քոչարի թանգարան):

[5] Վալդեմար Ժորժի նամակը Երվանդ Քոչարին, նոյեմբեր 24, 1963 (Երևան, Երվանդ Քոչարի թանգարան):

նել լուսանկարչությամբ, որովհետև այդ դեպքում այս ֆենոմենը հայտածվում է միակողմանիորեն՝ միայն մեկ դիտանկյունից: Այդ ստեղծագործությունները համապարփակ ու հստակ կարող է ներկայացնել միայն շարժանկարը»,- եզրակացնում է Վալդեմար Ժորժն իր խորաթափանց հայացքով, ամփոփելով խիզախ նկարչի և զգայուն արվեստի քննադատի այս արգասաբեր ընկերակցությունը:

LES PRISIONNIERS ESPAGNOLS. 1972

ԻՍՊԱՆԱՑԻ ԲԱՆՏԱՐԿՅԱԼՆԵՐԸ. 1972