

Πανεπιστήμιο Κρήτης
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Τομέας Ιστορίας Τέχνης



Το περιοδικό *Verve*: Δεκέμβριος 1937 – Ιούλιος 1960

Χαρά Κολοκυθά

Διπλωματική εργασία α΄ κύκλου μεταπτυχιακών σπουδών
Επόπτης καθηγητής: Ευγένιος Μαθιόπουλος



2010-2011

*Η ακόλουθη εργασία είναι αφιερωμένη στη μνήμη
του Marc de Montalembert*

Τόμος I

Περιεχόμενα

Πρόλογος

Εισαγωγή

ΜΕΡΟΣ 1^ο Τεριάντ: 1926-1937

I. Τεριάντ συνεργασίες: 1926-1937

A. Ο Κριστιάν Ζερβός και τα *Cahiers d'Art*

B. Μωρίς Ραινάλ: *l'Intransigent* και *La Bête Noire*

Γ. Αλμπέρ Σκιρά: η επιθεώρηση *Minotaure*

Δ. Αρνολντ Γκίνγκριχ και Ντέιβιντ Σμαρτ: η επιθεώρηση *Verve*

ΜΕΡΟΣ 2^ο : Ο Τεριάντ και η έκδοση της *Verve*

I. Η γέννηση της επιθεώρησης *Verve*

A. *Verve* τόμος I

A.1. *Verve* 1, Δεκέμβριος 1937

A.2. *Verve* 2, Μάρτιος 1938

A.3. *Verve* 3, Οκτώβριος 1938

A.4. *Verve* 4, Ιανουάριος 1939

B. Η λήξη της συνεργασίας με την Esquire-Coronet Inc

B.1. *Verve* 5-6, τ.ΙΙ, 1939

Γ. Η φωτογραφία στις σελίδες της *Verve*: 1937-1939

ΜΕΡΟΣ 3^ο : Ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος

A. *Verve* τόμος ΙΙ-ΙV : 1940-1946

B. Verve τόμος V

B.1. Verve 17-18, Αύγουστος 1947

B.2. Verve 19-20, Απρίλιος 1948

Γ. Verve τόμος VI

Γ.1. Verve 21-22, Οκτώβριος 1948

Γ.2. Verve 23, Απρίλιος 1949 και Verve 24, Απρίλιος 1950

Δ. Verve τόμος VII

Δ.1. Verve 25-26, Οκτώβριος 1951

Δ.2. Verve 27-28, Ιανουάριος 1953

Ε. Verve τόμος VIII

Ε.1. Verve 29-30, Σεπτέμβριος 1954

Ε.2. Verve 31-32, Σεπτέμβριος 1955

ΣΤ. Verve τόμος IX

ΣΤ.1. Verve 33-34, Σεπτέμβριος 1956

ΣΤ.2. Verve 35-36, Ιούλιος 1958

Z. Verve τόμος X

Z.1. Verve 37-38, τ.10, Ιούλιος 1960

Επίλογος

Τόμος II

ΜΕΡΟΣ 4^ο : Παραρτήματα

Παράρτημα Α: Το περιοδικό Verve 1937-1960

Παράρτημα Β: Βιβλιογραφία

Παράρτημα Γ: Τεριάντ- Κείμενα Τεχνοκριτικής

Παράρτημα Δ: Τεριάντ: εκδόσεις

Παράρτημα Ε: Αρχειακό υλικό - Φωτογραφίες

Παράρτημα ΣΤ: Ευρετήριο ονομάτων

Πρόλογος

Η ακόλουθη εργασία με τίτλο «Το περιοδικό *Verve*: Δεκέμβριος 1937 – Ιούλιος 1960», ολοκληρώθηκε στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος ειδίκευσης στην Ιστορία της Τέχνης, του τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, στο Ρέθυμνο, υπό την εποπτεία του κ. Ευγένιου Μαθιόπουλου, κατά το ακαδημαϊκό έτος 2010-2011. Το ερευνητικό κομμάτι που εντάχθηκε στις ακόλουθες σελίδες χρηματοδοτήθηκε από τη *Fondation Marc de Montalembert* και το *Institut National d'histoire de l'art (INHA)* στο Παρίσι, για το ερευνητικό θέμα «*Tériade et la revue Verve: un éditeur grec au coeur de la modernité parisienne*» στο πλαίσιο της απονομής του *Premier Prix Marc de Montalembert* και της ένταξής του στο ερευνητικό πρόγραμμα του INHA, με θέμα *Archives de l'art de la période contemporaine*.

Με επίκεντρο αρχικά, τις πολιτισμικές αλληλεπιδράσεις στην περιοχή της Μεσογείου, και συγκεκριμένα ανάμεσα στην Ελλάδα και τη Γαλλία του 20^{ου} αιώνα, αποδείχτηκε εκ των υστέρων πως οι εν λόγω αλληλεπιδράσεις έχουν χαρακτήρα υπερατλαντικό. Η γαλλική επιθεώρηση *Verve*, ο Έλληνας εκδότης της, Τεριάντ, και η μεταφορά του κέντρου του δυτικού πολιτισμού από την Ευρώπη, και συγκεκριμένα από το Παρίσι, στην Αμερική, συνιστούν τα κεντρικά σημεία της ακόλουθης ανάλυσης. Κεντρικό σημείο συνιστά αναπόφευκτα και ο ίδιος ο Τεριάντ, αφού στην πραγματικότητα περιστρέφονται γύρω του όλα τα παραπάνω ζητήματα της έρευνας μας. Η δραστηριότητα του Τεριάντ - που καλύπτει χρονικά μια πολύ συγκεκριμένη περίοδο στην ιστορία της τέχνης: από το τέλος του κυβισμού έως το τέλος της ένδοξης *École de Paris* - μπορεί να συνοψιστεί στην ιδιότητά του ως εκδότης και ως τεχνοκρίτης. Από το 1926 έως τον θάνατό του, το 1983, ο Τεριάντ μας άφησε έναν σημαντικό αριθμό κειμένων για την τέχνη, οι αναφορές στα οποία κατά τη διάρκεια της έρευνάς μας έφτασαν σε αριθμό τις 350 περίπου (Παράρτημα Γ), όπου αποτυπώνονται σύσσωμες οι καλλιτεχνικές του κρίσεις, επιλογές και προτιμήσεις. Ένα μέρος αυτών των κειμένων συγκεντρώθηκε στην έκδοση *Tériade: écrits sur l'art*

το 1996 με την επιμέλεια του Michel Anthonioz και της Martine Schmidt, ωστόσο η ενεργητικότητα του Τεριάντ στο ίδιο πεδίο δεν μας επιτρέπει να ορίσουμε τον ακριβή αριθμό τους, δεδομένου ότι πολλά από αυτά εμφανίζονται εκτός από το γαλλικό, στον ελληνικό, τον ισπανικό, το γερμανικό και τον αμερικάνικο περιοδικό και ημερήσιο τύπο.

Στο εκδοτικό έργο του Τεριάντ επικεντρώνεται το σύνολο της βιβλιογραφίας που σχετίζεται με τη δραστηριότητα του. Ξεκινώντας με τον κατάλογο *Hommage à Tériade* το 1973, ο κυριότερος ίσως συγγραφέας που ανέδειξε το έργο του Τεριάντ, είναι ο Michel Anthonioz (1947-2009). Το 1987, ο ίδιος, παρουσιάζει την έκδοση της επιθεώρησης *Verve (L'Album Verve)* σε ένα τόμο που ανατυπώνει για πρώτη φορά μέρος του περιεχομένου των σπάνιων πλέον τευχών της επιθεώρησης. Δύο μόλις χρόνια αργότερα, εμφανίζεται η πρώτη διατριβή με τίτλο *La revue Verve et ses origines*, όπου η Carla Aita επικεντρώνεται στη μορφική ανάλυση της *Verve* και ιδίως στο συσχετισμό της με τα συμβολιστικά εγχειρήματα του 19^{ου} αιώνα. Στα μέσα της δεκαετίας του '90, ακολουθεί η διατριβή της Rebecca Rabinow, η οποία εγκαινιάζει επί της ουσίας το μοτίβο που θα ακολουθήσουν όλοι σχεδόν οι κατάλογοι έκθεσης του Μουσείου Ματίς στο Cateau Cambresis: τις συνεργασίες και τις σχέσεις του εκδότη με κάθε έναν από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής ξεχωριστά. Σε πανεπιστημιακό επίπεδο, στη Γαλλία, εμφανίζονται κατά καιρούς διάφορες εργασίες (Niki Papadopoulou, Martine Schmidt Grevin, Hélène Serre, Claire Pouly, Marie-Anne Tsagouris), ωστόσο ο Τεριάντ παραμένει πάντοτε δέσμιος της πολυτέλειας των εκδόσεών του και της μορφικής τους ιδιαιτερότητας, με αποτέλεσμα να αποστερείται κάθε ιστορικής σημασίας.

Η ιδιότητα του εκδότη, που ταιριάζει περισσότερο στον Τεριάντ, είναι εκείνη που θα μας απασχολήσει στις ακόλουθες σελίδες με επίκεντρο το πρώτο του σχεδόν εκδοτικό εγχείρημα, την επιθεώρηση τέχνης και λόγου *Verve* που ξεκινά το 1937. Η δραστηριότητα του Τεριάντ από το 1926 έως το 1937 έχει να κάνει περισσότερο με την τεχνοκριτική, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος συμμετείχε στην εκδοτική ομάδα ορισμένων εντύπων της εποχής. Είναι εξίσου ενδιαφέρον ωστόσο, να παρουσιαστεί στις ακόλουθες σελίδες, ο τρόπος με τον οποίο ο Τεριάντ αφομοιώθηκε στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Παρισιού, εξελίχθηκε και αναδείχτηκε κατά το πέρασ σε

έναν από τους σπουδαιότερους καλλιτεχνικούς εκδότες του 20^{ου} αιώνα. Το 1926, προτείνοντας ο Φράνσις ντε Μιομάντρ (Francis de Miomandre) τον Τεριάντ ως αρθογράφο στον εκδότη των *Nouvelles littéraires* (Maurice Martin du Gard), εκείνος του απαντά: “Justement, je n’ai rien de Grèce.”¹ Αυτή η φράση και μόνο, σύμφωνη, στο ουσιαστικό της νόημα, με το πνεύμα της Γαλλίας της ίδιας περιόδου, ορίζει ίσως επακριβώς τις συνθήκες που ευνόησαν το ξεκίνημα της ενασχόλησης του Τεριάντ με την τεχνοκριτική. Ωστόσο στις ακόλουθες σελίδες, το ενδιαφέρον μας επικεντρώθηκε στις συνεργασίες του με κάποια από τα πιο σημαντικά έντυπα της εποχής, συνεπώς την ένταξη και αφομοίωσή του κυρίως στο πεδίο της καλλιτεχνικής έκδοσης και λιγότερο στους θεωρητικούς διαλόγους της τεχνοκριτικής της ίδιας περιόδου.

Ο πρώτος συσχετισμός που επιχειρήθηκε κατά την εξέταση της *Verve* ήταν εκείνος με τα *livres d’artistes*, εξαιτίας κυρίως της πολυτέλειας και της παράλληλης σχεδόν έκδοσής τους. Αργότερα, η *Verve* συσχετίστηκε με την περίοδο της τεχνοκριτικής του Τεριάντ, θεωρούμενη ως το επακόλουθο της τροπής που πήραν οι προγενέστερές του συνεργασίες με ορισμένα σημαντικά γαλλικά έντυπα της εποχής. Είναι όμως πλέον εμφανές πως η *Verve*, δεν μπορεί να απομονωθεί από καμία από αυτές τις φάσεις της δραστηριότητας του Τεριάντ, αφού αναπόφευκτα αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της βιογραφίας του ίδιου, και η ύπαρξή της συνεπώς, δεν μπορεί παρά να καθορίζεται από τα παρελθοντικά του εγχειρήματα, και να κατευθύνει ακολούθως τα μελλοντικά. Σε σχέση με την ανασύσταση της ιστορίας της έκδοσης της *Verve*, θα πρέπει να σημειωθεί πως αυτός δεν υπήρξε ένας από τους αρχικούς μας στόχους, αφού σε πρώτο επίπεδο, θα σκεφτόταν κανείς, πως δεν υπήρχαν πλέον και πολλά να γραφτούν για αυτό το θέμα. Έτσι, βασική προϋπόθεση για την ολοκλήρωση της ακόλουθης εργασίας υπήρξε η επανάγνωση της ιστορίας της έκδοσής της, και η εξέταση του περιεχομένου της σε σχέση με τις εξελίξεις σε καλλιτεχνικό επίπεδο.

Η ανατροπή στους ερευνητικούς μας στόχους προέκυψε με την αναζήτηση και εξέταση του αρχαιακού υλικού που σχετίζεται με το ίδιο θέμα. Με βασικό πλέον στόχο, την ανασύσταση της ιστορίας της επιθεώρησης *Verve*, η αρχαιακή τεκμηρίωση αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι, αφού βασικές πληροφορίες που

¹ Επιστολή του Francis de Miomandre στον Τεριάντ, 31 Ιουλίου 1926. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade, Papiers professionnels, Activité éditoriale, Boîte 3.

σχετίζονται με τη σύσταση, δομή, οργάνωση και πρόσληψη των εγχειρημάτων αυτής της - μοναδικής ακόμη και για τα σύγχρονα δεδομένα - επιθεώρησης, παρέμεναν σκοτεινές. Για τον λόγο αυτό εντάχθηκε στις ακόλουθες σελίδες ένα σημαντικό μέρος της αλληλογραφίας και των στοιχείων που προέκυψαν από την εξέταση των αρχείων του εκδοτικού οίκου Verve, το οποίο λειτούργησε ως θεμέλιος λίθος στην ανασύσταση της ιστορίας αυτής της έκδοσης και το οποίο εντοπίστηκε κατά την προσπάθειά μας να ακολουθήσουμε κατά κάποιο τρόπο την πορεία του ίδιου του Τεριάντ, ξεκινώντας συνεπώς από την Λέσβο, συνεχίζοντας στο Παρίσι και καταλήγοντας στο Cateau Cambresis, όπου βρίσκεται από το 2007, το σύνολο σχεδόν των προσωπικών και επαγγελματικών του αρχείων.

Στην έρευνα μας καθοριστική υπήρξε η στήριξη των Héritiers de Tériade, κ. Κατερίνας και κ. Κώστα Χαραλαμπίδη, ενώ συνέβαλλαν εξίσου σημαντικά οι συλλογές της Bibliothèque littéraire Jacques Doucet στο Παρίσι, των Αρχείων του Michel Anthonioz, της Fondation Le Corbusier στο Παρίσι, της Fondation Custodia – Institut Néerlandais, Collectie Frits Lugt στο Παρίσι, της Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne στο Παρίσι, της Fondation Giacometti στο Παρίσι, της Bibliothèque de l'Institut de France στο Παρίσι, του Ιδρύματος Κατακουζηνού στην Αθήνα και η συνεργασία του Zentrum Paul Klee στη Βέρνη και των Héritiers de Francisco Borès στη Μαδρίτη. Για την ανάλυση κάθε τεύχους της επιθεώρησης *Verve*, εξετάστηκαν τέσσερα και άλλοτε πέντε αντίτυπα από τις συλλογές αντίστοιχα της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης στο Ρέθυμνο, της salle ovale της Bibliothèque de l'INHA στο Παρίσι, της BNF στο Παρίσι, της συλλογής της κ. Κατερίνας Χαραλαμπίδη στο Παρίσι, της ψηφιακής συλλογής του Μουσείου Τεριάντ στη Μυτιλήνη, και της ΑΣΚΤ στην Αθήνα (Παράρτ. Α).

Ανεξάρτητα από το ερευνητικό μέρος, θα πρέπει να σημειωθεί πως η ακόλουθη εργασία ξεκίνησε με την παρότρυνση του κ. Ευγένιου Ματθιόπουλου, και ολοκληρώθηκε με τη συνεργασία του ίδιου καθώς και τη συμβολή των κ. Manuela και Marc René de Montalambert, της κας Antoinette Le Normand-Romain, της κας Κατερίνας Χαραλαμπίδη, της κας Dominique Szymusiak και της οικογένειάς μου, τους οποίους ευχαριστώ θερμά. Ευχαριστώ ακολούθως τους κ. Edgar de Bresson και

κα. France Anthonioz, για την πολύτιμη προσφορά τους, την Lucia Piccioni για την βοήθεια και συμπαράσταση, τον κ. Arnaud Dercelles, την κα. Eva Wiederkehr Sladeczek, την κα. Eveline Deneer, την κα. Anne Borès, την κα. Catherine David, την κα. Mercedes Volait, την κα. Wada de Guebriant, την κα. Catherine Brand, την κα. Aude Raimbault, κα. Marie-Dominique Nobecourt Mutarelli, την κα. Sabine Coron, την κα. Anne Delima και τον κ. Jean Jouffret, την κα. Véronique Wiesinger, την κα. Cecilia Braschi, την κα. Μαρίνα Αυγουστή, τον κ. Κώστα Χαραλαμπίδη, την κα. Mireille Pastoureau, την κα. Zahia Rahmani, την κα. Benjamine Weil, τον κ. Ozman Tomakoglou, την κ. Sylvie Bardou, την κα. Bernadette Ilouz, την κα. Labiouse, τον κ. Κώστα Μανιατόπουλο, την κα. Hélène Déchantes – Borès την κα. Sophie Castro, τον κ. Dominique Peurois, τον Damien Legrain και τον Nicolas Schaub. Ευχαριστώ ακολούθως τον κ. Σωκράτη Πετμεζά και τον κ. Malcolm Gee για την εκ των υστέρων παρέμβαση τους ως προς τη δημόσια υποστήριξη αυτής της διπλωματικής εργασίας.

Εισαγωγή

«Αγαπητέ Τεριάντ,
[...] θελήσατε να ξαναβάλετε την ιστορία στον σωστό της δρόμο, σας συγχαίρω για το κουράγιο σας [...] Επιτρέπω να γίνει η προπαγάνδα, στους κυρίους Μπρετόν και συντρόφους, που με το θράσος τους δεν θα σταματήσουν να με δυσφημούν: Ο Σαγκάλ έγινε σουρεαλιστής. Είναι πολύ νέοι ακόμη και τώρα, για να καταφέρω να μιλήσω μαζί τους. Ντρέπομαι το ίδιο ακόμα, όταν μου ζητούν έναν τίτλο για ένα έργο. Πώς λοιπόν να οριστεί επακριβώς μια ολόκληρη περίοδος; Ιδού οι Γερμανοί της προπολεμικής περιόδου, που με τοποθετούν στην αρχή του εξπρεσιονισμού τους, που ιδιοποιήθηκε από αυτούς με θεατρικό τρόπο. Και οι έφηβοι του σουρεαλισμού της μεταπολεμικής περιόδου, που μόλις εγκαταλείπουν την αγκαλιά των μανιάδων τους, ανακηρύσσονται απόστολοι της νέας τέχνης. Κουράστηκα να ψάχνω για δικαιοσύνη στον κόσμο. Εγώ δεν ήμουν τόσο κακομαθημένος...»²

Μαρκ Σαγκάλ

«Η οργάνωση της ιστορίας μιας επιθεώρησης, δεν εμφανίζει καθόλου λιγότερες δυσκολίες από την ιστορία ενός έργου ή τη βιογραφία ενός προσώπου. Η γέννηση, η δομή και η εξέλιξη της, πράγματι συνιστούν περισσότερο αποτέλεσμα τυχαίων περιστατικών και συμπτώσεων, παρά συνέπεια ενός σωστού προσδιορισμού και προγραμματισμού.»³ Η ιστορία μιας επιθεώρησης όμως, συνιστά αναπόφευκτα την ιστορία ενός έργου και παράλληλα, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, τη βιογραφία του εκδότη και των συντελεστών της, ενώ τέλος δεν εμφανίζει καμία διαφορά από την καταγραφή της μελέτης μιας σαφούς χρονικής περιόδου στην ιστορία της τέχνης, που ξεκινά και ολοκληρώνεται με το πρώτο και το τελευταίο αντίστοιχα τεύχος αυτού του εντύπου. Μόνο η τοποθέτηση της επιθεώρησης στο πεδίο της ιστορίας της τέχνης προϋποθέτει ρητά σχεδόν, μια ένταξη και μια αποτίμηση, ένα πριν και ένα μετά. Κατά την πρώτη πεντηκονταετία συνεπώς του 20^{ου} αιώνα, που αποτελεί το επίκεντρο σχεδόν της ακόλουθης ανάλυσης, τρεις είναι οι χρονολογίες που επηρεάζουν

²Επιστολή του Μαρκ Σαγκάλ στον Τεριάντ. Χωρίς χρονολογία. Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. (François Chapon, “Chagall entre Vollard et Tériade”, *Chagall et Tériade, L’empreinte d’un peintre*, κατ. έκθεσης, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis, 18 Νοεμβρίου 2006-26 Φεβρουαρίου 2007, σελ.53.)

³Henriette Levilain, “Philippe Soupault et *La Revue européenne*”, *Europe*, τ. 769, 1993, σελ.105.

καθοριστικά το πεδίο της καλλιτεχνικής έκδοσης και τον κόσμο της τέχνης γενικότερα. Η πρώτη τοποθετείται περί το 1929, την περίοδο δηλαδή που η διεθνής αγορά βάλλεται από τις συνέπειες του Κραχ της Wall Street και της διεθνούς οικονομικής ύφεσης (*Dépression internationale*) που υπογράμμισε τις εξελίξεις της δεκαετίας του '30. Η δεύτερη, εντοπίζεται στο 1939, στο προσκήνιο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και την ακόλουθη περίοδο της κατοχής (*Occupation – Collaboration*). Η τρίτη, ξεκινά από το 1945, αλλά κορυφώνεται μετά την δεκαετία του '50, όταν «μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο ο κόσμος της τέχνης συμβάλλει στη γέννηση και εξέλιξη μιας αμερικανικής *avant-garde* που σε διάστημα κάποιων χρόνων κατάφερε να μετατοπίσει το δυτικό πολιτισμικό κέντρο από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη.»⁴

«Είναι πράγματι η Χρυσή εποχή της ζωγραφικής [...] Υπό τη γλυκιά κυριαρχία της ζωγραφικής, το σύμπαν ονειρεύεται και ζει όμορφους και ειρηνικούς καιρούς [...] Σήμερα το Παρίσι, ευτυχής πρωτεύουσα των τεχνών, υποδέχεται στην όμορφη ατμόσφαιρα της εργασίας της όλους εκείνους που θέλουν να βρεθούν στο προβάδισμα της εποχής τους.»⁵ Κατά την δεκαετία του '30, το Παρίσι, εξακολουθεί να είναι το μεγαλύτερο *καλλιτεχνικό κέντρο*⁶ του δυτικού κόσμου. Οι εξελίξεις που σημειώνονται στους παρισινούς κύκλους κατευθύνουν, ή ορθότερα καθορίζουν, τις διεθνείς τάσεις και προτιμήσεις. Η τεχνοκριτική, παρουσιάζεται ακόμη ιδιαίτερα μαχητική, αφού στους κύκλους της *avant-garde* εισβάλλουν οι *ξενόφερτες* τάσεις της γερμανικής και της ρωσικής πρωτοπορίας, ενώ τον γαλλικό ορθολογισμό απειλεί η άνοδος του σουρεαλιστικού κύκλου (*milieu*). Αντίστοιχα, ολόκληρο το πνεύμα της περιόδου στιγματίζει η συνήθης αντίθεση ανάμεσα στον μοντερνισμό και την παράδοση.

⁴Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Παρίσι, Jacqueline Chambon, 1988, σελ. 7.

⁵Tériade, "Propos sur le Salon des Tuileries", *Cahiers d'art*, τ.5, 1926.

⁶Το μοντέρνο «καλλιτεχνικό κέντρο», σύμφωνα με τον Gamboni, αντιπροσωπεύει το σύνολο των θεσμών και των ειδικών που δομούν το πεδίο: καλλιτέχνες, ομάδες καλλιτεχνών, αλλά επίσης και εργαστήρια, σχολές, έμποροι, γκαλερί, κριτικοί, εξειδικευμένες επιθεωρήσεις, μέσα μαζικής επικοινωνίας, κοινό, συλλέκτες, μουσεία, ιστορικοί, πανεπιστήμια ή ινστιτούτα κλπ. Ένας καθοριστικός παράγοντας, ποιοτικής τάξεως, είναι η ικανότητα αυτών των φορέων να καθορίζουν και να επιβάλλουν αξίες, εκτός του να τις λαμβάνουν και να τις μεταμορφώνουν. Dario Gamboni (επιμ.), *La Géographie artistique*, Disentis, Desertina, σειρά Ars Helvetica, 1987, σελ.193. Βλ. επ. Sarah Wilson, Robert Solomon, *Paris: capitale des arts, 1900-1968*, Royal Academy of Arts, Hazan, 2002.

Στο πεδίο των τεχνών, από το ξεκίνημα της δεκαετίας του '20, στη Γαλλία ξεκινά να κυριαρχεί η ιδέα της επιστροφής στην τάξη (*retour à l'ordre*), η προέλευση και οι διαστάσεις της οποίας, σε πρώτο επίπεδο, εντοπίστηκαν στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό.⁷ «Όλο το ενδιαφέρον της τέχνης βρίσκεται στο ξεκίνημα. Μετά το ξεκίνημα, υπάρχει πάντα το τέλος» δηλώνει το 1932 ο Πικάσο στον Τεριάντ.⁸ Ο όρος *επιστροφή στην τάξη*, χρησιμοποιήθηκε κυρίως για να περιγράψει την ιδέα της αναγέννησης των παραστατικών αξιών με την αποκατάσταση των σημείων αναφοράς της κλασικής παράδοσης. Οι κυρίαρχοι προβληματισμοί ωστόσο συνεχίζουν να αφορούν τον τρόπο που δύναται να συμφιλιωθεί η ανάδυση νέων μορφών και η εξέλιξη παλαιότερων ακαδημαϊκών τύπων σε σχέση με τις νεοκλασικές τάσεις που κυριαρχούν στη ζωγραφική της ίδιας περιόδου και δημιουργούν αναπόφευκτα σύγχυση σε σχέση με την αντικαδημαϊκή προοπτική του μοντερνισμού. Συνεπώς τα όρια μεταξύ ακαδημαϊκής τέχνης και νεοκλασικισμού, μοντέρνου ή αιώνιου κλασικισμού, συνεχίζουν να παραμένουν με αυτό τον τρόπο ασαφή και ρευστά. Πρόκειται για εξέλιξη και οικειοποίηση κλασικών εικονογραφικών τύπων ή για εκμοντερνισμό της κλασικής ζωγραφικής σύνθεσης; Η πιο οικεία θεματική πραγματεύεται ελληνικούς μύθους και παραδόσεις, ενώ η στροφή προς την εικονογράφηση βιβλίων και τη δημιουργία χαρακτηριστικών, πηγάζει από αυτήν την ίδια τάση. Ταυτόχρονα σχεδόν «με τον ινστρουμενταλισμό των αναδυόμενων φασιστικών και ναζιστικών καθεστώτων, απελευθερώνεται μια Ελλάδα σύμβολο της ελευθερίας και όχι πλέον [...] εχέγγυο των ηθικών αξιών ή των παραδοσιακών μορφών.»⁹ Η ιδέα όμως των κλασικών αξιών ή ακόμη της παράδοσης επιστρέφει καθοριστικά, παίρνει διάφορες μορφές και αποκτά ποικίλες διαστάσεις στον γαλλικό πολιτισμό, χωρίς να συνδέεται βέβαια αυστηρά και μόνο με τον ελληνικό πολιτισμό.

«Ο κλασικισμός, έγραφε κάποιος πριν από μια δεκαετία, δεν είναι ούτε μια ματιέρα ούτε μια τεχνική, είναι μια δομή. Και αν θέλει κανείς να κατανοήσει τον όρο

⁷Βλ. αναλ. Jean Paul Bouillon, Bernard Ceysson, *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint Étienne, C.I.E.R.E.C., 1986.

⁸E. Tériade, "En causant avec Picasso: Quelques pensées et réflexions du peintre et de l'homme", *l'Intransigent*, 15 Ιουνίου 1932.

⁹Pijaudier - Cabot, "Du sens de l'observation au sens de l'orientation", *La Grèce des Modernes*, κατ. έκθεσης, 20 Ιανουαρίου - 22 Απριλίου 2007, Bibliothèque municipale de Lille. Βλ. επ. Éric Michaud, *Un art de l'éternité - L'image et le temps du national-socialisme*, Παρίσι, Gallimard, Les temps des images, 1996.

με αυτό το νόημα, πιστεύω πως θα είναι πρόθυμος, αργά ή γρήγορα να παραδεχτεί πως μετά το ξεκίνημα του 20^{ου} αιώνα, οι διάφορες τέχνες του τόπου μας έκαναν μια ευτυχή προσπάθεια να ξαναβρούν την κλασική αξιοπρέπεια. Αναμφίβολα, οι πιο κοινότοπες μέθοδοι, δεν σταμάτησαν να ευνοούνται, και το ευρύ κοινό δεν έδειξε ξεκάθαρα πως είχε κορεστεί από αυτές. Από την άλλη πλευρά, είδαμε να δημιουργούνται πολλές απελπισμένες απόπειρες να διαλύσουν τη γέρικη μαγεία της παράδοσης, κινήσεις τόσο σπασμωδικές. Αν η εποχή μας, εξασφαλίζει για το μέλλον το εγκώμιο που διακινδυνεύω να της αποδώσω εδώ, μου φαίνεται πως θα το όφειλε κατά μέρος σε κάποιους ζωγράφους, και συγκεκριμένα στον Ανρί Ματίς» γράφει ο Ζυλ Ρομαίν το 1920, σε ένα κείμενο που εμφανίζεται στο αφιερωμένο στον Ματίς τεύχος, της πολυτελούς επιθεώρησης *Le Point*, το 1939, και εξακολουθεί είκοσι σχεδόν χρόνια μετά, να εναρμονίζεται με το πνεύμα της εποχής.

«Να πως θα συνδεθεί αβίαστα, αυτός ο αιώνιος κλασικισμός που είναι μια δομή, καθόλου μια συλλογή θεμάτων ή ένα εργοστάσιο μεθόδων, αυτός ο κλασικισμός που είναι το άλλο όνομα του ύφους, και που αντιπαραβάλλει την ευγένεια τους με μια ωδή του Οράτιου, με κάποιο γαλωνέζικο σχέδιο, με ένα πρελούδιο του Μπαχ, με ένα ποίημα του Γκαίτε, του Μπωντλέρ, του Μαλαρμέ.»¹⁰

Το 1939, οι κυρίαρχοι προβληματισμοί είναι εκείνοι που εντάσσονται στο πολιτικό προσκήνιο των εξελίξεων που θα οδηγήσουν στο ξέσπασμα του πολέμου. Η τεχνοκριτική εμφανίζεται με σχετικά πιο ήπιο σθένος. Στη γαλλική τέχνη έχουν πλέον ενταχθεί και αφομοιωθεί με δεξιοτεχνία, οι νέες ξενόφερτες τάσεις που πρωτοστατούν σχεδόν στο καλλιτεχνικό εμπόριο, ενώ το ύφος τους καθοδηγεί τη νέα γενιά καλλιτεχνών, που επηρεάζεται αναπόφευκτα από τις αφαιρετικές και τις εξπρεσιονιστικές τάσεις που ενέπνευσε κατά βάση η ίδια η γαλλική τέχνη, μέσω του κυβισμού κυρίως, αλλά επίσης του φωβισμού και του σουρεαλισμού. Η κρίση συνεπώς που θα εκδηλωθεί κατά την δεκαετία του '60 δεν είναι πράγματι μεταπολεμική, αλλά προπολεμική.¹¹ Ήδη από το 1936 η έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, *Cubism and Abstract Art*, καθώς και εκείνη του 1937, *Maîtres de l'art Indépendant* στο Petit Palais, στο Παρίσι, υπήρξαν προπομποί

¹⁰Jules Romains, *Le Point*, τ. XXI, Ιούλιος 1939, σελ. 3. (1^η έκδ. Elie Faure, Jules Romains, Charles Vildrac, Léon Werth, *Henri Matisse*, Παρίσι, Georges Crès & Cie, 1920).

¹¹Pierre Daix, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne: le vingtième siècle*, Παρίσι, Odile Jacob, 2000, σελ. 295.

της ανατροπής που θα ακολουθήσει. Όμως οι καλλιτεχνικοί κύκλοι του Παρισιού, σε ποιο σημείο αναγνώρισαν αυτή την αλλαγή;

«Τι γίνονται πράγματι οι θεωρίες και τα συστήματα;» αναρωτιέται ο Φωρ (Elie Faure) σχολιάζοντας το 1937, την έκθεση *Maîtres de l'art Indépendant*.

«Ιμπρεσιονισμός, πουαντιλισμός, φωβισμός, κυβισμός, Πού είστε; Η εισόρμηση της Ευρώπης στο Μονπαρνάζ καταπνίγεται μέσα σε μια πνευματική αναρχία στην οποία η ανατροπή των κοινωνικών αξιών θα μπορούσε μόνη να μας αποσπά. Ο Γκρομέρ μεταφέρει στην κοινωνία την πραγματική παιδεία της ζωγραφικής του βορά [...] ο ιταλικός φουτουρισμός δεν μας έδωσε τίποτα, παρά έναν εθελοντή μετανάστη, τον Μοντιλιάνι [...] Οι μεταφορές του Σαγκάλ και του Πασκέν, ανατολίτικες γένους εβραϊκού [...] τείνουν να δημιουργήσουν ανάμεσα στην εικόνα και τη ζωγραφική μια σύγχυση όπως αυτή εδώ που υπάρχει ήδη [...] Είναι από εδώ που θα ξεκινήσει η καινούρια ζωγραφική, από μια σύνθεση που προέρχεται από εκείνη την κλονισμένη με τη γραμμή του Ντεράιν μορφή, λίγο ακαδημαϊκή εν μέρει;»¹²

Καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '30, οι τάσεις που εκφράζονται από τους πνευματικούς κύκλους της Γαλλίας κατευθύνονται αφενός από τις εσωτερικές πολιτικές εξελίξεις, την διακυβέρνηση του Λαϊκού Μετώπου και την φιλεργατική πολιτική του Λεόν Μπλουμ, αφετέρου από την τροπή των γεγονότων σε διεθνές επίπεδο, την επικράτηση του σταλινισμού στην ΕΣΣΔ, το φασιστικό πραξικόπημα του Φράνκο και τον ισπανικό εμφύλιο, τον αποικιοκρατικό επεκτατισμό, την άνοδο του Χίτλερ και της ιδεολογίας του Ναζισμού. Το 1937, πριν το ξέσπασμα του πολέμου, η Γαλλία επιχείρησε πλέον με τον πιο δυναμικό τρόπο να προβάλλει την καλλιτεχνική της κληρονομιά, στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης των Παρισίων, μια προσπάθεια που επισκίασαν ωστόσο, τα πολιτικά γεγονότα που μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον την ίδια περίοδο. Το σοβιετικό και το γερμανικό περίπτερο, με τα πολιτικά τους σύμβολα να υψώνονται το ένα απέναντι στο άλλο, απέπνεαν τέτοια αντιφατικότητα που συγκέντρωναν αναπόφευκτα τα σχόλια του διεθνούς τύπου, ενώ η επιβλητική *Guernica* στο ισπανικό περίπτερο, δεν επέτρεπε καλλιτεχνικά σχόλια, παρά μόνο δηλώσεις αγανάκτησης για την τρομακτική πραγματικότητα του ισπανικού εμφυλίου, που συμβόλιζε επί της ουσίας την ήττα της δημοκρατίας έναντι του φασισμού. Με το ξέσπασμα του πολέμου, στη Γαλλία αναβιώνει ένας έντονος

¹²Élie Faure, "1895-1937", *Le Point*, Les Maîtres de l'art indépendant, Portraits d'artistes, τ.ΙΙΙ, Ιούλιος 1937, σελ. 86.

εθνικισμός.¹³ Το λαμπρό γαλλικό παρελθόν ανακαλείται διαρκώς, υπερισχύοντας σχεδόν του θλιβερού παρόντος ενώ οι ιδεολογικές συμβάσεις της προσφιλούς μεν εικόνας του «παππούλη», δωσίλογου δε, Πετέν περί σταθερότητας με γνώμονα την παράδοση αφήνουν το αποτύπωμά τους στο πεδίο των τεχνών ακόμη και κατά τη μεταπολεμική περίοδο. «Η γαλλική τέχνη πρέπει, όπως και στον 11^ο αιώνα να λειτουργήσει ως μέσο σύνδεσης των διαφόρων μορφών του νέου πολιτισμού που θα εμφανιστεί, και να λειτουργήσει παράλληλα ως σύμβολο της ακτινοβολίας της Γαλλίας.»¹⁴ σημειώνει ο διευθυντής της École des Beaux Arts το 1944 υπογραμμίζοντας το ύφος των εξελίξεων στη γαλλική καλλιτεχνική σκηνή κατά την περίοδο της Απελευθέρωσης.

Με την επίσημη πλέον λήξη του πολέμου τον Σεπτέμβριο του 1945, η Ευρώπη παραμένει αποδυναμωμένη οικονομικά και ηθικά. Η εφαρμογή του σχεδίου Marshall το 1948, αποτέλεσμα της εξωτερικής πολιτικής των Η.Π.Α., σε συνδυασμό με τις ενέργειες που ακολούθησαν εν όψει του Ψυχρού Πολέμου, δρομολογούν ειδικότερα τις εξελίξεις σε πολιτισμικό επίπεδο και τη μεταφορά – με συμβολικούς όρους - του κέντρου του δυτικού πολιτισμού, μια δεκαετία σχεδόν αργότερα, από την Ευρώπη στην Αμερική. Εκείνο που είναι σημαντικό να σημειωθεί σχετικά με αυτή την περίοδο, σύμφωνα με τον Guilbaut, είναι ότι η σύγχρονη τέχνη στο Παρίσι κατά τα τέλη της δεκαετίας του '40 και του '50 παρουσίαζε τα κοινά σχεδόν χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής παραγωγής του δυτικού κόσμου που προέκυψε μετά τη φρίκη του πολέμου: ένα έντονο ενδιαφέρον για την αφαίρεση και μια έμφαση στη δύναμη του ατόμου.¹⁵ Δεδομένου όμως ότι η πολιτικοποίηση της καλλιτεχνικής έκφρασης υπήρξε ένα από τα βασικότερα μέσα επίτευξης της αναδιάρθρωσης του γαλλικού κράτους μετά τον πόλεμο, η Γαλλία συνεχίζει να προβάλλει μια, अपαράλλαχτη σε σχέση με το παρελθόν, εικόνα πολιτισμικής ισχύος, ακριβώς σαν να μην είχε αλλάξει τίποτα, και

¹³Ωστόσο η ιδεολογική πόλωση είναι επίσης χαρακτηριστική της περιόδου, αφού μέρος του πνευματικού κόσμου της Γαλλίας τάσσεται στο πλευρό του δωσίλογου στρατάρχη Πετέν (Pétain), ενώ ένας σημαντικός αριθμός διανοουμένων στρέφεται προς την αντίσταση.

¹⁴Joseph Billiet, "La culture artistique dans la renaissance de la France", *Les lettres françaises*, τ.ιν, τευχ.22, 23 Σεπτεμβρίου 1944, σελ.1. Το ζήτημα μιας *Αναγέννησης* της γαλλικής τέχνης, εμφανίζεται αρκετά συχνά στα άρθρα της εποχής. Albert Cymboliste, "Renaissance", *Le Courrier graphique*, τ.ν, τευχ.27, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1946, σελ. 1.

¹⁵Serge Guilbaut, "Disdain for the Stain: Abstract Expressionism and Tachisme", στο *Abstract Expressionism: the international concept*, επιμ. Joan Marter, Rutgers University Press, 2007, σελ. 30.

αυτή αποτελεί μια τακτική που καθορίζει αναπόφευκτα τους ρυθμούς εξέλιξης της γαλλικής τέχνης.

Ο οπτιμισμός που αποκατάστησε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο ο κυβισμός, με την εμπειριοκρατία και τον ορθολογισμό, επιχειρείται τώρα, ως αναβίωση μιας δεύτερης *επιστροφής στην τάξη*, να αποκατασταθεί με την ανάδειξη των αξιών της, κατά παράδοση γαλλικής έννοιας, της *joie de vivre* και του χριστιανισμού, αξίες ιδιαίτερα έκδηλες στο έργο των Ματίς και Σαγκάλ. Ο θρίαμβος του Πικάσο, από την άλλη πλευρά στο Σαλόν της Απελευθέρωσης το '44, λίγες μέρες μετά την προσχώρησή του στο Κομμουνιστικό Κόμμα, παρά το γεγονός ότι προκάλεσε ποικίλες αντιδράσεις, επιβεβαίωσε κατά κάποιο τρόπο πως η νέα κυβέρνηση ήταν πρόθυμη να επαναφέρει τις επαναστατικές ιδέες της αντίστασης στη γαλλική κοινωνία.¹⁶ Ενώ όμως η γαλλική τέχνη συνεχίζει μέχρι και την δεκαετία του '60 να έχει μεγάλη απήχηση στο διεθνές κοινό, στερείται νέων *ηγετικών προσωπικοτήτων* στον χώρο της τέχνης που να μπορούν να συναγωνιστούν ή έστω να σταθούν δίπλα στον Πικάσο, τον Σαγκάλ, τον Ματίς ή τον Μπρακ. Η νέα γενιά Γάλλων ζωγράφων (Balthus, Manessier, Dubuffet, Poliakoff, Buffet, Mathieu, Pignon, Bazaine) των οποίων το ύφος περιοριζόταν ανάμεσα στον ρεαλισμό και τον εξπρεσιονισμό, στον πριμιτιβισμό και τον συμβολισμό (*tachisme, art informel*), δεν κατάφερε να σημειώσει ένα πρωτότυπο λεξιλόγιο σε σχέση με τις εξελίξεις σε διεθνές επίπεδο, και να συνεχίσει συνεπώς την ένδοξη γαλλική καλλιτεχνική παράδοση, και στο γεγονός αυτό συμβάλλει σημαντικά η επίδραση που ασκεί η παλιά *École de Paris* στο διεθνή χώρο.

«Οι Ματίς, Μπονάρ και Ρουώ έφταναν τα ογδόντα, οι Πικάσο και Μπρακ ήταν κοντά στα εβδομήντα. Οι Ουτριλό, Βλαμένκ και Ντεραίν ήταν επίσης πολύ γέροι και εκτός παιχνιδιού. Ο σουρεαλισμός ήταν πλέον νεκρός.»¹⁷ Καθώς αναρωτιέται ο Αμερικάνος ρεπόρτερ της *Time*, *ήταν ικανό το Παρίσι να παράγει μια νέα γενιά καλλιτεχνών που θα μπορούσε να συγκριθεί με τους παλαίμαχους δασκάλους;* Το 1947, σε ηλικία τριάντα τριών χρόνων, ο André Fougeron, ο πρώτος μη ακαδημαϊκός ζωγράφος που βραβεύτηκε με το *Prix National de Peinture* σημειώνει: «Όλοι

¹⁶ *Οπ.π.*, σελ.32.

¹⁷ “Art: Cold Disciples”, *New York Time*, Δευτέρα 20 Ιανουαρίου 1947.

ξεκινήσαμε από τα τέσσερα πρωτεύοντα στοιχεία, που είναι ο Πικάσο, ο Ματίς, ο Μπρακ και ο Μπονάρ [...] Υπήρξαμε το μάχιμο πεζικό που ξεχύθηκε από το χάσμα που δημιούργησαν [...] Μπορεί να μην είμαστε δημιουργοί όπως εκείνοι - ο χρόνος θα το δείξει - αλλά καταφέραμε ένα πράγμα: αλλάξαμε...την μάζα αυτού του περισσότερο ή λιγότερο διαφωτισμένου κοινού, για το οποίο αυτοί οι τέσσερις δάσκαλοι υπήρξαν ανεξήγητα φαινόμενα.»¹⁸

Η τεχνοκριτική της ίδιας περιόδου συνεχίζει έτσι να περιστρέφεται γύρω από τις σύγχρονες δημιουργίες των δασκάλων της παλιάς σχολής. Ένα μέρος των τεχνοκριτών εξακολουθεί να αναγνωρίζει την απειλή στο έργο των Γερμανών εξπρεσιονιστών, ενώ στο ευρύτερο πλαίσιο δεν υπάρχει η παραμικρή υποψία ότι το ρεύμα αυτό θα αποκτήσει ηγετική υπόσταση, λίγο αργότερα, στον αμερικάνικο αφηρημένο εξπρεσιονισμό και θα εκτοπίσει τη Γαλλία από την καλλιτεχνική σκηνή. Στον καλλιτεχνικό κόσμο αναβιώνει η διαλεκτική ανάμεσα στο λογικό και το παράλογο, το κλασικό και το εξπρεσιονιστικό, το παραστατικό και το αφαιρετικό, η αντίθεση θα έλεγε κανείς ανάμεσα στον Απόλλωνα και τον Διόνυσο, κατά την αντίστοιχη νιτσεική μεταφορά.¹⁹ Αυτή η απεγνωσμένη, παραδοσιακή κατά τα άλλα στον γαλλικό πολιτισμό, προσπάθεια εξορθολογισμού της τέχνης, είχε ως αποτέλεσμα το ξύπνημα ενός ακόμη παλαιότερου ανταγωνιστικού ζεύγους: του σχεδίου και του χρώματος, με αφορμή τις αξίες που ενσάρκωναν δύο κορυφαία στην ιστορία του 20^{ου} αιώνα γαλλικά κινήματα, ο κυβισμός και ο φωβισμός. Όμως, ενώ ένα τμήμα του καλλιτεχνικού κόσμου, επιχειρούσε να ανασυνθέσει έναν κλασικισμό, κάποιοι άλλοι, επιχειρούσαν να δώσουν γαλλική ταυτότητα στον εξπρεσιονισμό.²⁰ Οι Ρουώ, Γκρομέρ και Πικάσο αναγνωρίζονται ως πρόδρομοι αυτού του κινήματος, ενώ ακόμη και οι εκφραστικές αξίες του χρώματος των φωβιστικών έργων, αναγνωρίζονται ως στοιχείο επιρροής.

«Από τότε που ο Λουδοβίκος ο XIV έδειξε εύνοια απέναντι στους καλλιτέχνες της Γαλλίας, το Παρίσι έγινε η πρωτεύουσα του κόσμου της τέχνης. Μεγάλες

¹⁸Οπ.π.

¹⁹Βλ. Φρίντριχ Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας ή Ελληνισμός και απαισιοδοξία*, μετ. Μαρσέλλος Χρήστος Αθήνα, Εστία, Οκτώβριος 2009. (1^η έκδ. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872).

²⁰Ιδιαίτερα αναλυτική σε σχέση με τις αλλαγές που σημειώνονται στο πεδίο της τεχνοκριτικής στην μεταπολεμική Γαλλία, εμφανίζεται η έκδοση, Richard Leeman, *Le critique l'art et l'histoire, de Michel Ragon à Jean Clair*, Παρίσι, PUR, 2010.

καλλιτεχνικές επαναστάσεις ξεχύθηκαν από το Παρίσι, μεγάλοι δάσκαλοι [...] κυριάρχησαν ως διαμορφωτές του γούστου για περισσότερο από δύο αιώνες. Στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, με τη Γαλλία να πέφτει στο χαμηλότερο επίπεδο ως παγκόσμια δύναμη, πως στέκεται η *École de Paris*;²¹ Το ερώτημα που θέτει αυτός ο Αμερικάνος ρεπόρτερ το 1958, θα ερευνήσουμε εντέλει, αν είναι δυνατόν να απαντήσει, μέσα από την ίδια την ανάλυση της, η επιθεώρηση *Verve*. Προχωρώντας όμως στον συσχετισμό όλων των παραπάνω ιστορικών και καλλιτεχνικών εξελίξεων με το πεδίο της καλλιτεχνικής έκδοσης της ίδιας περιόδου, στο οποίο επικεντρώνεται η ακόλουθη ανάλυση, θα ήταν αδύνατο να εντοπιστεί η παραμικρή καταγραφή ή άμεση αναφορά σε οποιαδήποτε από αυτές τις εξελίξεις, από οποιοδήποτε καλλιτεχνικό έντυπο της εποχής.

Θεωρώντας ως δεδομένο ότι η ιστορική αξία των καλλιτεχνικών εκδόσεων δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να αυτονομηθεί από την αντίστοιχη ιστορική αξία των καλλιτεχνών της ίδιας περιόδου, των κινημάτων, του ύφους, του γούστου των διαφόρων ομάδων και των καλλιτεχνικών κέντρων με τα οποία συνδέονται, είναι εμφανές πως όλοι οι παραπάνω παράγοντες αποκτούν τη θέση τους και κατευθύνουν την ροή των εξελίξεων χωρίς βέβαια να αναγνωρίζουν τον ουσιαστικό τους ρόλο. Βασισμένοι στο γεγονός ότι η δομή, το ύφος και η εξέλιξη των καλλιτεχνικών εντύπων είναι αποτέλεσμα συμπτώσεων και όχι προγραμματισμού, και αφήνοντας κατά μέρος τα προμελετημένα πολιτικά σχέδια των Η.Π.Α. που σύμφωνα με τον Serge Guilbaut καθόρισαν την έκβαση των παραπάνω γεγονότων, η ακόλουθη εργασία επιχειρεί να εξετάσει μέσω ενός καλλιτεχνικού παραδείγματος, της επιθεώρησης *Verve* - δεδομένου ότι συνοψίζει την εικόνα της γαλλικής τέχνης πριν και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο - έναν κεντρικό προβληματισμό: αν και με ποιο τρόπο οι ανεξάρτητες μονάδες των παρισινών καλλιτεχνικών κύκλων αντιλήφθηκαν αφενός την κρίση που σημειώθηκε ήδη από τη δεκαετία του '30, και αφετέρου τις αλλαγές που σημειώθηκαν κατόπιν του πολέμου σε πολιτισμικό αλλά και καλλιτεχνικό επίπεδο, σε ποιο βαθμό η στάση τους αντανακλά το πνεύμα της περιόδου, αντιδρά ή συμβάλλει στη ροή των παραπάνω εξελίξεων, και με ποιο τρόπο. Η μικροϊστορική διάσταση των παραπάνω πολιτισμικών, καλλιτεχνικών αλλά και

²¹“Art: École de Paris”, *New York Time*, Δευτέρα 24 Μαρτίου 1958.

πολιτικών ανακατατάξεων συνιστά το επίκεντρο της ακόλουθης έρευνας και η ανάλυση συνεπώς της *Verve* ως ένα καλλιτεχνικό παράδειγμα που εμπλέκεται στην έκβαση και εξέλιξη των παραπάνω γεγονότων με τρόπο μοναδικό και παράλληλα άκρως αντιπροσωπευτικό των κρατούντων συνθηκών.

Ανεξάρτητα όμως από την παραπάνω προσέγγιση, είναι εξίσου απαραίτητος ο συσχετισμός της *Verve* με τα συναφή πεδία. Εξετάζοντας ακολούθως κανείς το πεδίο της καλλιτεχνικής έκδοσης του 20^{ου} αιώνα, με επίκεντρο τις καλλιτεχνικές επιθεωρήσεις, δεν μπορεί παρά να βασιστεί σε μια γενική αλλά θεμελιώδη αρχή: Η επιθεώρηση (καλλιτεχνική ή λογοτεχνική) αποτελεί το επίκεντρο ενός πλέγματος, τη βάση μιας στρατηγικής που νομιμοποιεί και αξιώνει στην περιήγηση της, την αναγνώριση μιας συγκεκριμένης ομάδας (*milieu*).²² Σύμφωνα με αυτή την αρχή, είναι δυνατόν να αναγνωριστούν σε πρώτο επίπεδο - με βάση τα γενικά τους χαρακτηριστικά - δύο πάγια αντιτιθέμενες εκδοτικές τάσεις.²³ Η πρώτη, συνίσταται στην έκδοση εντύπων που πραγματεύονται μόνο σε επίπεδο περιεχομένου ζητήματα της καλλιτεχνικής *avant-garde*, φέρουν ελάχιστο κόστος και έχουν απαρχαιωμένο, σε σχέση με τις τεχνικές εξελίξεις, παρουσιαστικό. Η δεύτερη, συνίσταται στην χρήση των πιο πρόσφατων τεχνικών εξελίξεων, των πιο δαπανηρών τυπογραφικών μέσων, φέρει αρκετά υψηλό κόστος ενώ από άποψη περιεχομένου, πραγματεύεται ζητήματα που ανήκουν σε κάποια καλλιτεχνική παράδοση, σε κάποια συντηρητική συνήθως

²²Anna Boschetti, “*Les Temps Modernes dans le champ littéraire 1945-1970*”, *La Revue des revues*, τ.7, 1989, σελ. 3-13.

²³Στη Γαλλία του 20^{ου} αιώνα, ο περιοδικός τύπος που σχετίζεται με το πεδίο των τεχνών, εμφανίζει μια ιδιαίτερη εξάπλωση από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες. Στο πλήθος της ποικιλίας και ανομοιομορφίας των διάφορων καλλιτεχνικών επιθεωρήσεων που εμφανίστηκαν μέχρι το 1960, μια *grosso modo* κατηγοριοποίηση θα μπορούσε να συνοψιστεί (α) στις επιθεωρήσεις που περιστρέφονται αποκλειστικά γύρω από ένα καλλιτεχνικό κίνημα, με επίκεντρο εκείνες που γεννήθηκαν στον επαναστατικό παλμό του σουρεαλισμού και του Νταντά (*Dada, La Révolution Surréaliste, Cabaret Voltaire, Littérature*), (β) ή εκείνες με επίκεντρο την αφαιρετική τέχνη (*L'Élan, L'Esprit Nouveau, Cercle et Carré, Art concret, Abstraction Création Art non figurative*), (γ) τις αποκαλούμενες *petites revues* που συνιστούν εκδόσεις χαμηλότερου κόστους αλλά με ιδιαίτερη διάδοση των καλλιτεχνικών τους θέσεων (*La Bête Noire, L'Art et les Artistes, Le Petit Messenger des arts et des artistes, Montparnasse, Sélection, Comoedia, Labyrinthe*), (δ) τις αποκαλούμενες *belles revues*, τις οποίες συνιστούν πολυδάπανες κυρίως εκδόσεις, με πλούσια εικονογράφηση (*Minotaure, Verve, Cahiers d'art, Le Point, Derrière le Miroir, Formes et Couleurs*), (ε) τις επιθεωρήσεις ιστορίας τέχνης (*Gazette des Beaux Arts, La Revue de l'art ancien et moderne, le Bulletin de la Société d'histoire de l'art français, Revue d'art et d'esthétique*), και (στ) τις εκλαϊκευμένες εκδόσεις που απευθύνονται στο ευρύ κοινό (*Beaux Arts, L'Art vivant*). Η κατηγοριοποίηση βασίστηκε στους συνδυασμούς που προτείνουν παράλληλα τα Yves Chevretil Desbiolles, *όπ.π.*, και ο κατάλογος έκθεσης *The Art Press, Two Centuries of Art Magazines*, Victoria and Albert Museum, επιμ. Trevor Fawcette, Clive Phillpot, Λονδίνο, The Art Book Company, Art Documents no1. 1976.

ιδεολογία που αντιτίθεται πάντοτε, ριζικά σχεδόν, στις τρέχουσες πρωτοποριακές τάσεις. Τις δύο αυτές εκδοτικές τάσεις, καθορίζει και υπογραμμίζει η κυρίαρχη αισθητική ιδεολογία που σχηματίζεται πάντοτε και θεμελιώνεται από φορείς, που στη διαχρονικότητά τους εκπροσωπούν στέρεες αξίες, όπως η παράδοση ή το έθνος.

Η μελέτη της ιστορίας των καλλιτεχνικών εντύπων επιβάλλεται συχνά ως μια απαραίτητη προϋπόθεση στο πλαίσιο μελέτης ευρύτερων εγχειρημάτων, όπως η ιστορία της έκδοσης γενικότερα, είτε ακόμη η ιστορία της τυπογραφίας ή της σελιδοποίησης, η οποία, ενώ φαίνεται να καταλαμβάνει κατά καιρούς, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική, σημαντική θέση και να αφομοιώνεται στις αναλύσεις της ιστορίας της τέχνης, παραμένει γεγονός ότι, η μορφική ανάλυση μιας επιθεώρησης ανήκει περισσότερο στην ιστορία των γραφικών τεχνών, παρά σε εκείνη της τέχνης.²⁴ Η υπερπολυτελής επιθεώρηση *Verve* δεν μπορεί παρά, σε πρώτο επίπεδο, να παρουσιαστεί *dans l'esprit du lieu*,²⁵ προκειμένου να αναδειχτεί η σημασία που αποκτά και ο ρόλος που διαδραματίζει αυτό το καλλιτεχνικό εγχείρημα, στο πλαίσιο του υλικού και πνευματικού πολιτισμού της Γαλλίας του 20^{ου} αιώνα και κατόπιν, βάσει των καθορισμένων από τον Μπουρντιέ αξιών που ενισχύουν το συμβολικό κεφάλαιο ενός εκδοτικού οίκου, προς ανάδειξη εκείνων των χαρακτηριστικών που απέδωσαν στο εκδοτικό εγχείρημα της *Verve* το κύρος που τη συνοδεύει έως σήμερα.

Με μια μεταφορά των αξιώσεων του Μπουρντιέ γύρω από το λογοτεχνικό εκδοτικό πεδίο - *champ éditorial* - στον χώρο της καλλιτεχνικής έκδοσης, θα ήταν δυνατόν να ξεχωρίσουν κάποια από τα ποικίλα χαρακτηριστικά που ενστερνίζεται ο χώρος της καλλιτεχνικής έκδοσης, ο οποίος επεκτείνεται συχνά και στο πεδίο της λογοτεχνίας.²⁶ Ο Μπουρντιέ επισημαίνει ρητά πως το εκδοτικό προϊόν, αποτελεί ένα αντικείμενο με διπλό πρόσωπο (*double face*), οικονομικό και συμβολικό. Ο εκδότης είναι επίσης μια διπλή προσωπικότητα (*personnage double*), αφού οφείλει να γνωρίζει πως να συμφιλιώνει την τέχνη και το χρήμα, την αγάπη για την τέχνη ή την λογοτεχνία και την αναζήτηση του κέρδους. «Ο εκδότης, άνθρωπος βυθισμένος στο

²⁴Βλ. Françoise Levaillant πρόλογος στο Yves Chevrefils Desbiolles, *όπ.π.*, σελ. 10.

²⁵Laurier Turgeon (επιμ.), *L'esprit du lieu: entre le patrimoine matériel et immatériel*, Παρίσι, PUL, σειρά Patrimoine en mouvement, 2009.

²⁶Βλ. Αναλυτικά Pierre Bourdieu, "Une révolution conservatrice dans l'édition", *Actes de la recherche en sciences sociales*, τ. 126-127, Μάρτιος 1999, σελ. 3-28.

εμπόριο, όπως ο έμπορος τέχνης, στην αντί-οικονομική οικονομία της καθαρής τέχνης, θα στραφεί προς τον ένα ή τον άλλο πόλο έλξης και θα δημιουργήσει ένα συνδυασμό, περισσότερο ή λιγότερο επιτυχή, αυτών των δύο συναισθήσεων (εν. συμβολικό και οικονομικό κεφάλαιο) τόσο ασυμβίβαστων, κοινωνιολογικά, όσο το νερό και η φωτιά, η καθαρή αγάπη για την τέχνη και η ιδιοτελής αγάπη για το χρήμα.»²⁷

Η ικανότητα του εκδότη, συνίσταται από αυτά τα δύο ανταγωνιστικά μεταξύ τους μέρη, και από την επιδεξιότητά του να τα συνδυάζει αρμονικά. Ο εκδότης, στον ιδανικό ορισμό της ιδιότητάς του, θα πρέπει να είναι κατά καιρούς ένας εμπνευσμένος κερδοσκόπος, έτοιμος για τα πιο ριψοκίνδυνα ρίσκα, και ένας αυστηρός λογιστής, ή ακόμη λίγο φιλάργυρος. Ένας ακόμη άξονας διάκρισης στο εκδοτικό πεδίο, ορίζεται σύμφωνα με την δομή του κεφαλαίου – *structure du capital* – σύμφωνα δηλαδή με το κύρος που σχετίζεται με το οικονομικό κεφάλαιο, καθώς επίσης και τη διαφημιστική δύναμη, και το κύρος του συμβολικού κεφαλαίου, το οποίο ο εκδότης ή ο εκδοτικός οίκος οφείλει είτε στο πρόσφατο παρελθόν (*passé récent*) ή στην παρούσα δραστηριότητα του (*activité présente*).²⁸ Η ικανότητα του εκδότη να αποκτήσει την κυβερνητική εύνοια και υποστήριξη μπορεί επίσης να ενισχύσει τόσο το οικονομικό όσο και το συμβολικό κεφάλαιο του εκδοτικού εγχειρήματος.²⁹

Εκείνο που μπορεί να ονομασθεί *ύφος* μιας έκδοσης, προκύπτει από το *habitus* του εκδότη, από τους περιορισμούς ή τις ελευθερίες που του επιβάλλει η θέση που κατέχει στον ευρύτερο εκδοτικό κύκλο, και η δυνατότητα ανανέωσης της γεννήτριας φόρμουλας - *formule génératrice* - των επιλογών του.³⁰ Για να αξιολογηθεί το συμβολικό κεφάλαιο που αποδίδεται σε μια έκδοση και στην φήμη της, και μέσω αυτών, σε όλους τους συνεργάτες της, θα βασιζόταν κανείς σε ένα σύνολο χαρακτηριστικών που συμβάλλουν στην συλλογική εκπροσώπηση της έκδοσης και που ανήκουν στην ελίτ του επαγγέλματος: στην παλαιότητα, που σε κάθε κοινωνικό σύμπαν συνδέεται με μια ελίτ, την σπουδαιότητα και ποιότητα των εκδοτικών πόρων,

²⁷Οπ.π., σελ. 16.

²⁸Οπ.π. σελ. 15.

²⁹ Οπ.π., σελ.10.

³⁰ Οπ.π., σελ. 18.

που υπολογίζονται από τον αριθμό των καθιερωμένων και κλασικών συγγραφέων ή καλλιτεχνών και τέλος από τον βαθμό που οι εν λόγω δημιουργοί απολαμβάνουν κάποιου είδους τιμητική διάκριση ή φέρουν κάποιο αξιοσημείωτο κύρος.³¹ Το συμβολικό κεφάλαιο αναβαθμίζουν επίσης οι συνεργασίες ενός εκδοτικού οίκου ή ενός εντύπου με παλαιότερους καταξιωμένους οίκους, εκδότες ή ακόμη έγκυρους τυπογράφους και διακεκριμένους ποιοτικά προμηθευτές, η εύνοια των κοινωνικό-πολιτικών θεσμών απέναντι στα εγχειρήματά του, και τέλος η συνεργασία του με βιβλιοπωλεία και γενικότερα διανομείς και μεσάζοντες με ισχυρή στα δεδομένα της εποχής παρουσία.

Η επιθεώρηση *Verve*, εξαιτίας της ιδιαιτερότητας της, μας κατεύθυνε σε μια προσέγγιση που είναι σχεδόν αδύνατον να πειθαρχήσει στις μαζικές κατηγοριοποιήσεις και νόρμες που εισηγείται μια κοινωνιολογική ανάλυση ή μια μελέτη της ιστορίας των καλλιτεχνικών εκδόσεων μιας δεδομένης περιόδου. Η επιθεώρηση *Verve*, συνιστά ένα μοναδικό παράδειγμα στην Ιστορία της Τέχνης, και μόνο τμηματικά μπορεί να παρουσιαστεί με τα κοινά χαρακτηριστικά της έκδοσης μιας επιθεώρησης. Η κοινωνιολογική ανάλυση του Μπουρντιέ εξυπηρετεί, με την απαραίτητη μεταφορά της σε ένα άλλο πεδίο, συναφές, αλλά παράλληλα τόσο διαφορετικό, στην ανάδειξη εκείνων των παραγόντων που τυχαία ή σκόπιμα απέδωσαν στο εκδοτικό αυτό εγχείρημα του Τεριάντ μια σταθερότητα, ένα κύρος και μια διαχρονική αξία. Εντοπίζονται ωστόσο ποικίλες αποκλίσεις ανάμεσα στον τυπικό εκδότη, που περιγράφει ο Μπουρντιέ, και τον καλλιτεχνικό εκδότη γενικότερα.

Σε αντίθεση με τον τυπικό εκδότη, ο καλλιτεχνικός εκδότης οφείλει να κινείται στους καλλιτεχνικούς κύκλους, να συναναστρέφεται τους καλλιτέχνες, να παρακολουθεί και να αξιολογεί τις νέες τάσεις, να επιλέγει τα έργα που θα παρουσιάσει, να εξετάζει την ποιότητα της αναπαραγωγής τους, την διάταξη και εναρμόνισή τους και ένα βασικό επίτευγμα αυτού του επαγγέλματος είναι να έχει εξασφαλίσει και να καταφέρει να συντηρήσει την εύνοια των καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργάζεται. Από την άλλη πλευρά, η ιδιότητα του καλλιτεχνικού εκδότη συγχέεται, συχνά καθόλου άδικα, με εκείνη του έμπορου τέχνης. Όπως ο έμπορος τέχνης, έτσι και ο εκδότης, προωθούν συγκεκριμένα έργα, συγκεκριμένους

³¹ Οπ.π., σελ.4, υπ.3.

καλλιτέχνες, παρουσιάζοντας τα άλλοτε στους τοίχους μιας γκαλερί, και άλλοτε στις σελίδες μιας επιθεώρησης. Και οι δύο επίσης τα πουλούν, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Είναι πράγματι γεγονός, πως οι δύο αυτές ειδικότητες διαθέτουν ελάχιστα σημεία διάκρισης, αφού ο έμπορος τέχνης εμφανίζεται συχνά και με την ιδιότητα του εκδότη.

Αν αναλογιστούμε ωστόσο, πως η φράση που κατέγραψε ο Τεριάντ στην συνέντευξή του με τον έμπορο τέχνης Πωλ Ρόζεμπεργκ: *J'estime mes peintres au prix que je les vends*,³² είναι αντιπροσωπευτική του επαγγέλματος, τότε ίσως τα πράγματα αλλάζουν, αφού τη σύνταξη μιας επιθεώρησης κατατρέπει πάντοτε σχεδόν μια συγκεκριμένη αισθητική επιλογή που απορρέει από μια καθορισμένη ιδεολογία. Από την άλλη πλευρά, η συνεργασία ενός εκδότη με κάποιον έμπορο, θα ήταν μάλλον αναπόφευκτη. Ο εκδότης μιας επιθεώρησης, έχει «ανάγκη» σχεδόν τον έμπορο ή ιδιοκτήτη κάποιας γκαλερί, αφού εκείνος είναι που κινεί την αγορά τέχνης, και τροφοδοτεί το περιεχόμενο της επιθεώρησης. Δεν παύει ωστόσο να ισχύει και το αντίστροφο. Οι συνεργασίες που οφείλει να πραγματοποιήσει ένας καλλιτεχνικός εκδότης είναι πολυάριθμες, ενώ είναι συχνά πιθανό να συμμαχήσει με αντίπαλες ιδεολογίες, άλλοτε να υποκύψει στην λογοκρισία, και τέλος να θυσιάσει την καθημερινότητα και τις προσωπικές του ελευθερίες προς όφελος της επιθεώρησης που διευθύνει.³³

Εκείνο που θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί σε σχέση με τα παραπάνω, είναι ότι ο ρόλος του καλλιτέχνη ήδη από την δεκαετία του '30 επανεξετάζεται σε σχέση με τη θέση του στην κοινωνική σφαίρα, καταλύοντας οριστικά σχεδόν το οξύμωρο στερεότυπο του 19^{ου} αιώνα, ενός καλλιτέχνη *gentleman-bohemian*. Η τέχνη αναγνωρίζεται ως επάγγελμα, παρά ως «κλίση» ή «παρόρμηση», και ο καλλιτέχνης αναφέρεται στη «δουλειά» του, στην οποία πασχίζει να είναι τόσο παραγωγικός, όσο και κατανοητός, προκειμένου πλέον να μην τη χάσει.³⁴ Αυτή η αλλαγή ξεκινά επί της

³²Τέριαντ, “Vos enquêtes: entretien avec Paul Rosenberg”, *Feuilles Volantes, Cahiers d'art*, τ. 9, 1927.

³³Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα της συνεργασίας του Τεριάντ με το *Minotaure*, και η περίπτωση του εκδότη των *Cahiers d'art*, ο οποίος εξαιτίας των πενιχρών εσόδων της επιθεώρησης προτίμησε να εγκαταλείψει το διαμέρισμά του και να εγκατασταθεί στον εκδοτικό οίκο, προκειμένου να εξασφαλίσει την επιβίωση του εγχειρήματος του.

³⁴Roland Tissot, “L'image de l'artiste américain durant les années trente: l'expérience du WPA”, *L'art face à la crise : L'art en Occident 1929-1939, travaux XXVI*, Université de Saint-Étienne, 1980, σελ. 9-17.

ουσίας με την οικονομική ύφεση του '30 και παρά το γεγονός ότι έχει τις ρίζες της στα μέτρα που λήφθηκαν στα πλαίσια του New Deal από την Αμερικανική κυβέρνηση, όπως το *Federal Art Project* (FAP), επεκτείνεται αναπόφευκτα και στον ευρωπαϊκό χώρο, όχι απαραίτητα υπό τη μορφή κρατικής πατρωνίας, αλλά σε μικρότερα δίκτυα, όπως το εμπόριο τέχνης ή ο χώρος της καλλιτεχνικής έκδοσης, τα οποία ωστόσο δεν προσέφεραν σε καμία περίπτωση *chances égales pour tous*, όπως συνέβη αντίθετα με το *FAP*.

Θα ήταν ακολούθως μάταιο να αναζητήσουμε τις επιρροές της επιθεώρησης *Verve* στα διάχυτα από εκλεκτικισμό, ρομαντικά εγχειρήματα του 19ου αιώνα ή τις συμβολιστικές τάσεις της *Revue Blanche*.³⁵ Η *Verve* εντάσσεται αναπόφευκτα σε εκείνο το πλαίσιο τεχνικών, καλλιτεχνικών και κοινωνικό-πολιτικών εξελίξεων που προηγείται λίγων μόλις χρόνων από το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Τα τριάντα οχτώ τεύχη της επιθεώρησης που κυκλοφόρησαν έως το 1960, παρουσιάζονται στις ακόλουθες σελίδες με μια χρονολογική σειρά, προκειμένου να ενταχθούν ικανοποιητικά στο πνεύμα της εποχής που τα πλαισιώνει. Η *Verve* παρουσιάστηκε στο κοινό ως μια τριμηνιαία έκδοση, ωστόσο ήταν αδύνατον εντέλει να παραμείνει συνεπής στις συμβάσεις μιας τέτοιας περιοδικότητας. Η *Verve* «εμφανιζόταν όταν ήταν έτοιμη, όπως ένα σουφλέ ή ένα πατέ από έναν γαλλικό φούρνο, ακριβώς την καλύτερη στιγμή και ούτε λεπτό πιο πριν.»³⁶

Τα κείμενα που πλαισιώνουν κάθε τεύχος της *Verve*, αρχικά ανήκουν αποκλειστικά σχεδόν στον τομέα της λογοτεχνίας, αποτυπώνοντας τις τάσεις, αξιώσεις και προτιμήσεις του εκάστοτε συγγραφέα τη δεδομένη περίοδο. Τα κείμενα αυτά, δεν διαγράφουν σχεδόν ποτέ μια σημαντική απόκλιση από το τρέχον στυλ του εκάστοτε συγγραφέα, ούτε από το γενικότερο πνεύμα που κυριαρχεί στη Γαλλία της ίδιας περιόδου. Θα ήταν αδύνατον να μεταφέρουμε στις ακόλουθες σελίδες στο σύνολο του, το νόημα που διατρέχει κάθε κείμενο. Μια επιλογή αντιπροσωπευτικών, εκείνου που έχει αναγνωριστεί ως η κεντρική ιδέα του κάθε κειμένου, αποσπασμάτων, παρατίθεται από την κάθε ενότητα, σε δική μας μετάφραση από το

³⁵Carla Aita, *La revue Verve et ses origines*, Thésis, A.N.R.T. Université du Lille III, 1989. Claire Pouly, *Art et littérature dans les numéros variés de la revue Verve*, mémoire de maîtrise, Université de Paris, IV, U.F.R. de littérature française, Παρίσι, 1994.

³⁶“The man who invented *Verve*”, *Harper's Bazaar*, τ. LXXXV, τευχ. 2889, Αύγουστος 1952, σελ. 113.

πρωτότυπο, ενώ παράλληλα, το κάθε κείμενο επιχειρείται να ενταχθεί στο γενικότερο πνεύμα της γραφής του εκάστοτε συγγραφέα, όσο επίσης να οριστεί η θέση που καταλαμβάνει στις σελίδες της επιθεώρησης.

Στην περίπτωση της *Verve*, αξιοσημείωτο παραμένει το γεγονός ότι στα περιεχόμενα της, η τεχνοκριτική απουσιάζει πλήρως ήδη από τα πρώτα κρίσιμα χρόνια της κυκλοφορίας της, γεγονός παράδοξο στο πλαίσιο όπου η κινητήριος δύναμη της επιθεώρησης, που αναγνωρίζεται στο πρόσωπο του εκδότη της, Τεριάντ, δέχτηκε την αναγνώριση των παρισινών καλλιτεχνικών κύκλων, για μια δεκαετία σχεδόν, με την ιδιότητα του τεχνοκρίτη. Η *Verve*, συνιστά παρ' όλα αυτά, ένα από εκείνα τα έντυπα, που αναγνώρισαν από πολύ νωρίς τον απειλητικό χαρακτήρα των *ξενόφερτων* καλλιτεχνικών τάσεων, υπερασπίζοντας τη σπουδαιότητα της γαλλικής παράδοσης στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης.

Μέρος 1^ο

Τεριάντ: 1926-1936

I. Τεριάντ-συνεργασίες: 1926-1937

«Ο Ανρί Μισώ διηγούταν την περασμένη Κυριακή, πως φεύγοντας από το πάρτυ του *Mesures*, τουλάχιστον έξι νέοι συγγραφείς του είχαν ζητήσει να τους συστήσει στον Τεριάντ. Τεριάντ; - ακούω που λέτε: Ποιος είναι αυτός; Η αλήθεια είναι πως λίγοι άνθρωποι τον έχουν δει, δεν προσπαθεί να προβάλλει τον εαυτό του. Τον γνωρίζω χάρη στη φίλη μου Ανζέλ Λαμότ, που είναι συνεργάτιδά του στη *Verve*. Είναι ένας παχύς άνθρωπος, όπως κι εγώ, ένας καλοφαγάς, αλλά δεν είναι πολύ κοινωνικός, πιο πολύ απρόσιτος, αρκετά στοχαστικός. Ένας επάγγελμα ονειροπόλος. Μου είπαν πως είναι ελληνικής καταγωγής. Όταν τον ρώτησα που γεννήθηκε, μου απάντησε με ένα ίχνος δισταγμού και ένα ελαφρύ κοκκίνισμα: στο νησί της Λέσβου. Και καθώς χαμογέλασα πρόσθεσε: Ω! έχει γίνει πιο αστικό από τότε. [...] Εξαιτίας της μεσογειακής τριχωτής του φύσης έχει την όψη αζύριστου [...] Για το δικό μου γούστο, αυτό το χαμηλό σημείο του μελαγχολικού του προσώπου θα φαινόταν ωραίο με γένι – το ευχάριστο μικρό γένι που οι Έλληνες βοσκοί έχουν ακόμη, όπως μπορεί να δει κανείς στο LA FIGURE HUMAINE.³⁷ Έχει όμορφα παχουλά χέρια με εκλεπτυσμένα δάχτυλα [...] όπως εκείνοι που αγαπούν τις πλαστικές τέχνες.»³⁸

Αντριέν Μοννιέ, 1939

Με την ιδιότητα του εκδότη, από το 1937, ο Τεριάντ υπογράφει την πρώτη σελίδα κάθε τεύχους της επιθεώρησης *Verve*, έως το 1960. Συγκριτικά με άλλα

³⁷ Αναφέρεται στις φωτογραφίες βοσκών από την Κρήτη του Χέρμπερτ Λιστ (Herbert List) που εμφανίζονται στο διπλό τεύχος 5-6 της *Verve* τον Ιανουάριο του 1939.

³⁸ Adrienne Monnier, “Verve”, *Les Gazettes d'Adrienne Monnier, 1925-1945*, Παρίσι, René Juillard, 1953, σελ. 234-235. *The very rich hours of Adrienne Monnier*, μετ. εισαγ. Richard McDougall, N. Y., Bison Book, 1996 (α' εκδ. 1976), σελ. 215.

έντυπα τέχνης ή λογοτεχνίας³⁹ της εποχής, των οποίων η έκδοση φέρει την υπογραφή μιας ομάδας συνεργατών (που συνίσταται τουλάχιστον από δύο άτομα), η *Verve* κατευθύνεται αποκλειστικά από τον Τεριάντ, ο οποίος δίνει τον προσωπικό του ρυθμό στην κυκλοφορία κάθε τεύχους. Σε ηλικία τριάντα τεσσάρων ετών, κατά την κυκλοφορία του πρώτου τεύχους της *Verve*, ο Τεριάντ έχει ήδη αποκτήσει εμπειρία στον χώρο των εκδόσεων, γράφοντας αρχικά τεχνοκριτική, και συμμετέχοντας στη συνέχεια στην εκδοτική ομάδα περιοδικών όπως το *Bête Noire* και ο *Minotaure*. Ανεξάρτητα από την - *prima facie* - μονοπρόσωπη έκδοση της *Verve*, ολόκληρη η εξέλιξη και πορεία του Τεριάντ βασίζεται στις συνεργασίες που πραγματοποίησε. Συνεργασίες τόσο με εκδότες (Christian Zervos, Maurice Raynal, Albert Skira, David Smart), όσο με καλλιτέχνες (Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Pierre Bonnard, Marc Chagall, Aristide Maillol) και συγγραφείς (Pierre Reverdy, André Gide, Georges Bataille, Paul Valéry, Paul Claudel, Jean-Paul Sartre) καθοριστικής επιρροής.



Κήποι του Λουξεμβούργου, Παρίσι. Ο Τεριάντ (στο κέντρο), Ζερβός, Κατακουζηνός (αριστερά), Κατσίμπαλης, Γκίκας, Τόμπρος (δεξιά), 1925, Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα.

Η ελληνική καταγωγή του Τεριάντ, ενθάρρυνε ιδίως την αφομοίωση του στη γαλλική κουλτούρα και την ένταξή του στους διανοητικούς κύκλους του Παρισιού.

³⁹Ενδεικτικά κάποιες κυρίαρχες εκδόσεις της εποχής: *L'art d'Aujourd'hui*, *Comoedia*, *Sélection*, *Minotaure*, *Nouvelle Revue Française*, *Formes*, *Documents*.

Γεννημένος το 1897, από αστική οικογένεια της Μυτιλήνης (Βαρεία), ο Ευστράτιος Ελευθεριάδης - επονομαζόμενος Τέριαντ - αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του γαλλοκεντρισμού που επικρατούσε ευρύτερα στην Ελλάδα των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Στη Λέσβο του 1912, ενώ οι προαγγελίες της απελευθέρωσης πλήθαιναν, μεγάλο μέρος του πληθυσμού είχε αποθέσει όλες του τις ελπίδες στην εξωτερική πολιτική του Βενιζέλου, παραμένοντας στη συνέχεια επιρρεπές στην αποδοχή και αφομοίωση της κουλτούρας των συμμάχων, ιδιαίτερα δε των Γάλλων, αναγνωρίζοντας το Παρίσι, ως τη νέα Αθήνα. Για τούς φιλοπρόοδους κύκλους της Μυτιλήνης, η μάθηση της γαλλικής γλώσσας συνιστούσε ένα είδος ευχάριστου παιχνιδιού, ενώ η ανάγνωση γαλλόφωνων περιοδικών και εφημερίδων δεν αποτελούσε για εκείνους απλά μια τάση της μόδας, αλλά ικανοποιούσε τις απαιτήσεις τους για κάθε τι που αναγόταν στη σφαίρα του κοσμοπολίτικου. Τα *L'Illustration*, *Écho des deux modes* και *La revue des deux mondes* υπήρξαν τα πρώτα αναγνώσματα του Τεριάντ, ενώ από νεαρή ηλικία ασχολείται ερασιτεχνικά με την ποίηση και τη ζωγραφική,⁴⁰ μιμούμενος τις τάσεις του γαλλικού μοντερνισμού. Το 1915, σε ηλικία δεκαοχτώ ετών, το Παρίσι είναι πλέον για εκείνον *μονόδρομος*, τον οποίο πρόθυμα ακολουθεί προκειμένου να ξεκινήσει νομικές σπουδές. Η κοινωνική του ζωή ξεκινά στα μπιστρό του Μονπαρνάς και του Σαν Ζερμαίν ντε Πρε, επισκέπτεται μουσεία, κινηματογράφους, βιβλιοθήκες και λογοτεχνικά καφέ (Le Dôme, la Coupole, la Rotonde, Lipp, les Deux Magots, le café de Flore). Παράλληλα το 1926 τερματίζει τις σπουδές του.⁴¹

⁴⁰ «Μικρός στη Μυτιλήνη, είχα ασχοληθεί με την ζωγραφική. Ζωγράφιζα κανονικά με λαδομπογιά και μάλιστα έργα που ακόμη και σήμερα τα βρίσκω αρκετά ενδιαφέροντα. Δύο από αυτά τα ανακάλυψα μάλιστα πριν λίγες μέρες και είναι χρονολογημένα. Τα έχω φτιάξει σε ηλικία 12 χρονών. Είναι μια νατύρ-μορτ με ρόδια και μια τράτα. Ακόμα και σήμερα απορώ πώς εγκατέλειψα τη ζωγραφική. Ίσως από δειλία. Βλέποντας τα έργα των μεγάλων ζωγράφων φοβήθηκα πως εγώ δεν θα μπορούσα να κάνω ποτέ κάτι αξιόλογο. Έτσι αποφάσισα ν' ασχοληθώ με τα έργα των άλλων.» Σοφία Μαλτέζου, «Τεριάντ ο Πάπας της τέχνης», *Επίκαιρα*, Αθήνα, 1978. <http://www.tf.auth.gr/telogliion/default.aspx?lang=el-GR&loc=1&&page=556&item=30384>

⁴¹Τις περιγραφές της βιογραφίας του Τεριάντ παραθέτει ο Michel Anthonioz, *L'Album Verve*, Παρίσι, Flammarion, 1987, σελ. 15.



Ο Τεριάντ (δεξιά) μπροστά από το καφέ Les Deux Magots. χ.χ. ανέκδοτη φωτογραφία, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. DAT. N°34

«Ο Τεριάντ γνώρισε *όλο τον κόσμο*: καλλιτέχνες, ζωγράφους, συγγραφείς [...] πηγαίνει από τραπέζι σε τραπέζι. Τα όνειρα της δόξας, αλλά επίσης μια ενεργητικότητα και ένα πάθος έρρεαν έντονα στο Παρίσι. Μιλά, ακούει»⁴² σημειώνει ο Μισέλ Αντονιόζ. Δεδομένης της πορείας του Τεριάντ στον παρισινό καλλιτεχνικό κόσμο, της εξέλιξης του ως τεχνοκρίτη και εκδότη, οι κοινωνικές επαφές στα παρισινά λογοτεχνικά καφέ, υπήρξαν σαφώς το πρόσχημα της ίδιας αυτής πορείας, πρόσχημα ωστόσο, μέρος μιας *παράδοσης* του περασμένου αιώνα που εξελίσσεται με διαφορετικούς ρυθμούς μετά τη λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Από το 1926 μέχρι και μια δεκαετία αργότερα, όταν ο Τεριάντ αναλαμβάνει την έκδοση της *Verve* και ιδρύει τον ομώνυμο εκδοτικό οίκο, μεσολαβεί μια περίοδος έντονης παρουσίας και παρέμβασης στα καλλιτεχνικά δρώμενα, μιας παρουσίας που μετατοπίζεται πλέον στην επαγγελματική ενασχόληση με την τεχνοκριτική. Τα γραφεία εφημερίδων και περιοδικών αποτέλεσαν τον νέο τόπο συνάντησης και ανταλλαγής θέσεων και ιδεών για συγγραφείς και καλλιτέχνες της εποχής, διαδραματίζοντας τον ίδιο ρόλο και αντικαθιστώντας ίσως την λειτουργία των λογοτεχνικών καφέ, που αποτέλεσαν κομβικά σημεία συνάντησης της *διανοήσης* του περασμένου αιώνα.⁴³ Από το

⁴²Michel Anthonioz, “Tériade et la critique d’art”, στο *Tériade écrits sur l’art*, Παρίσι, Adam Biro, 1996, σελ. 11.

⁴³Ο ρόλος που διαδραμάτιζε τον προηγούμενο αιώνα για τους Ιμπρεσιονιστές το καφέ *Guerbois*, για τον Ντεγκά το καφέ *Nouvelle-Athènes*, για τους Νέο-ιμπρεσιονιστές το *Orient*, τους Συμβολιστές το

ξεκίνημα ήδη του νέου αιώνα, ζητήματα τέχνης αφορούν πλέον ένα πιο διευρυμένο κοινό, με αποτέλεσμα σε πρώτο επίπεδο να παρουσιάζονται περισσότερο συστηματικά στο περιεχόμενο των καθημερινών εφημερίδων. Η φύση και το περιεχόμενο των καλλιτεχνικών άρθρων διαφέρει σε κάθε έντυπο σε αντιστοιχία με την ιδιότητα του κάθε αρθογράφου, για την επιλογή του οποίου οι προϋποθέσεις δεν φαίνεται να ορίζονται σύμφωνα με σαφή κριτήρια (καλλιτέχνες, συγγραφείς, ποιητές, τεχνοκρίτες, έμποροι) δεδομένου ότι σπάνια καλούνται να θίξουν ζητήματα επί της ουσίας θεωρητικά ή πρακτικά, όσο να αποτυπώσουν ορισμένες σύντομες εκτιμήσεις και σχόλια για τις τρέχουσες εκθέσεις, συχνά χωρίς καμία μέθοδο ή συνοχή.⁴⁴

Μέχρι και το τέλος της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, η τεχνοκριτική εξαπλώνεται σε όλους τους τύπους εκδόσεων: εφημερίδες, περιοδικά, καλλιτεχνικές επιθεωρήσεις, βιβλία. Ενώ προπολεμικά, οι καθημερινές εφημερίδες παρουσίαζαν συστηματικά ζητήματα της σύγχρονης τέχνης, η πρακτική αυτή μετατοπίστηκε αργότερα στα εξειδικευμένα έντυπα. Περί το 1926, οι σημαντικότερες καλλιτεχνικές επιθεωρήσεις, σύμφωνα με τον Gee, που καλύπτουν αποκλειστικά ζητήματα της μοντέρνας τέχνης και πρωτοπορίας είναι οι *L'Amour de l'Art*, *L'Art Vivant* και *Cahiers d'art*. Το παρουσιαστικό που υιοθετούν είναι λίγο-πολύ το ίδιο: μεγάλο τέταρτο σχήμα βιβλίου (*quarto*) και περίπου σαράντα σελίδες κειμένου και εικονογράφησης. Η διαφορά των *L'Amour de l'Art* και *Cahiers d'art* σε σχέση με το *L'Art Vivant* προκύπτει αρχικά σε επίπεδο κειμένου - εικονογράφησης. Μεθοδολογικά, τα *L'Amour de l'Art* και *Cahiers d'art* υπήρξαν σχεδόν συναφή, με τη διαφορά ότι το καθένα αντιπροσώπευε σε σχέση με το άλλο, θέσεις που τοποθετούνταν στα δύο άκρα των εκτιμήσεων. Αντίθετα, το *L'Art Vivant* υπήρξε πιο μετριοπαθές, καθώς η προσέγγιση του ήταν περισσότερο δημοσιογραφική, επιχειρώντας να καλύψει το γενικότερο φάσμα των καλλιτεχνικών συμβάντων.⁴⁵ Σε αυτό επομένως το πλαίσιο εξέλιξης του καλλιτεχνικού τύπου, πρώτη συνεργασία του Τεριάντ υπήρξε εκείνη με τον συμπατριώτη του Κριστιάν Ζερβός (1889-1970),

Voltaire, τους Nabis το μιστρό *Brady* και για τους βαν Γκογκ και Γκωγκέν το χρωματοπωλείο του Père Tanguy, μετατοπίστηκε ήδη από τα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, στα εκδοτήρια του καλλιτεχνικού τύπου της εποχής. .

⁴⁴ Malcolm Gee, *Dealers, critics, and collectors of modern painting, Aspects of the Parisian market between 1910-1930*, Λονδίνο, Garland, 1981, σελ.103.

⁴⁵Βλ. Malcolm Gee, *οπ.π.*

ενόψει της δημιουργίας των *Cahiers d'art -bulletin mensuel d'actualité artistique-* τον Ιανουάριο του 1926.

A. Ο Κριστιάν Ζερβός και τα *Cahiers d'art* (1926-1931)

«Κάθε πράγμα, ακόμη και το πιο ευχάριστο, γίνεται με τον καιρό μια κενή ύπαρξη. Η *Art vivant*, όπως ακριβώς ονομάστηκε από τον Σαλμόν, μια βίαιη αντίδραση ενάντια στη ζοφερή ακαδημαϊκή παρερμηνεία για να φέρει τη ζωγραφική στο δημιουργικό της επίπεδο, είναι σήμερα ένας ευγενής τίτλος που τα περιλαμβάνει όλα. Είναι μια ετικέτα και όχι πλέον σύμβολο διαμάχης. Από τότε που θριάμβευσε, που κέρδισε, κάθισε άνετα, έχασε σχεδόν τον λόγο ύπαρξης της. Έχουμε το κουράγιο να το πούμε: δεν υπάρχει πια *Art vivant*, υπάρχουν ζωντανοί καλλιτέχνες και αυτό είναι άλλο πράγμα!»⁴⁶

Τεριάντ, 1926

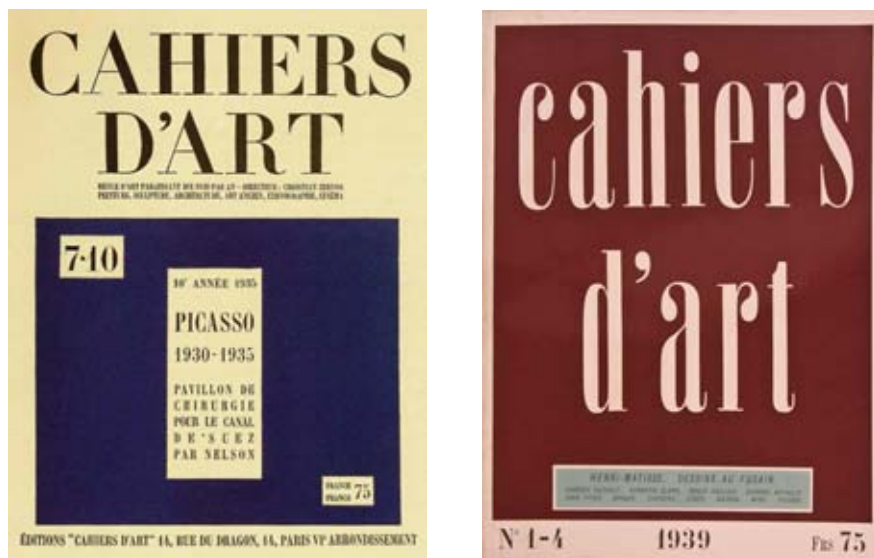
Η δράση του Ζερβός στο χώρο της καλλιτεχνικής έκδοσης ξεκινά ήδη το 1923 με τη συνεργασία του με τα έντυπα *L'Art d'aujourd'hui* (1924-29) και *Arts de la maison* (1923-26) του εκδοτηρίου του Albert Morancé.⁴⁷ Η έκδοση του *L'Art d'aujourd'hui* ειδικότερα, του απέφερε την αναγνωρισιμότητα στους κύκλους των εμπόρων, συλλεκτών, φιλότεχνων, εκδοτών αλλά και καλλιτεχνών μεταξύ των οποίων ο Ματίς, ο Πικάσο και ο Μπρακ, «στους οποίους παρέμενε πάντα πιστός.»⁴⁸ Το 1927, απομακρύνεται από το εκδοτήριο του Morancé και ιδρύει τον εκδοτικό οίκο *Cahiers d'art*, όπου τυπώνεται πλέον το ομώνυμο περιοδικό, σημείο αναφοράς της καλλιτεχνικής avant-garde από το 1926 έως το 1960. «Τα *Cahiers d'art*, παρατηρεί ο Derouet, δεν αποτελούν ένα περιοδικό που αποπλανά με την τελειότητα του», ωστόσο ανεξάρτητα από την επιλογή ενός «τετριμμένου» τίτλου, διαδέχτηκαν τους μετα-κυβιστές. Με το νέο του εγχείρημα, ο Ζερβός, απορρόφησε ότι είχε απομείνει από τους αναγνώστες του *L'Esprit Nouveau* (1918-1925) των Οζανφάν (Ozenfant)

⁴⁶E. Tériade, “L’Année artistique à Paris”, *Inventaire*, numéro spécial de *La Nerve*, τ.Ι, 1926, σελ.9.

⁴⁷Ο Ρουμάνος Jean Badovici, σύστησε τον Ζερβός στις εκδόσεις Morancé το 1923 όπου εργάστηκε, συμμετέχοντας ως γραμματέας στην έκδοση του τριμηνιαίου *L'Art d'aujourd'hui* και στην συνέχεια την έκδοση του εξαμηνιαίου *Arts de la maison*. Christian Derouet, “Portrait de Zervos par lui-même et quelques autres”, στο *Cahiers d'Art: Musée Zervos à Vézelay*, Παρίσι, Hazan, 2006, σελ.11. Η έκδοση του *L'Art d'aujourd'hui*, σχεδιάστηκε κατά τα πρότυπα μιας πολυτελούς επιθεώρησης, ωστόσο από το 1927 και μετά ξεκινά να υιοθετεί το τετριμμένο παρουσιαστικό των υπολοίπων εντύπων, τερματίζοντας την κυκλοφορία της λίγο αργότερα το 1929, με συνολικά είκοσι δύο τεύχη.

⁴⁸Rainer Rochlitz, “Le Paris esthétiques de Christian Zervos”, *ό.π.*, σελ.21.

και Λε Κορμπυζιέ (Le Corbusier) και του *Bulletin de l'effort moderne* (1924-1927) του εμπόρου Λεόνς Ρόζενμπεργκ (Léonce Rosenberg).⁴⁹ Η έκδοση αποδεσμεύτηκε από τα εκδοτήρια Morancé το 1927 και μεταφέρθηκε από τη Boulevard Saint-Germain (1927) στη 40, rue Bonaparte (1928), εδραιώνοντας εντέλει την παρουσία της στην 14, rue Dragon, όπου παρέμεινε μέχρι το 1969.⁵⁰ Ως ανεξάρτητη πλέον έκδοση, τα *Cahiers d'art*, χαρακτηρίζονται από μια μεροληψία και μια ελιτίστικη διάθεση με τάσεις αφοσίωσης σε μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών που παρέμενε πιστή στις αισθητικές συμβάσεις του κυβισμού, όπως εκφράστηκαν από τον Πικάσο. Ο κυβισμός μοιάζει να συνιστά το πρότυπο αξιολόγησης της σύγχρονης τέχνης, ενώ η ίδια θέση βρίσκεται σε πλήρη σχεδόν συμφωνία με τις αντιλήψεις του εμπόρου τέχνης Κανβάιλλερ (Kahnweiler) και των Ρόζενμπεργκ, τα ονόματα των οποίων παρέλαυναν στα πρώτα τεύχη του περιοδικού.



Εξώφυλλο των *Cahiers d'art*, τ.7-10, 1935 και τ.1-4, 1939.

⁴⁹Christian Derouet, "Christian Zervos éditeur", *όπ.π.*, σελ.61.

⁵⁰Από το 1960 έως το 1969 ο εκδοτικός οίκος Cahiers d'art λειτούργησε ως γκαλερί.



Man Ray, Οι Κριστιάν Ζερβός, Λή Μίλερ και Υβόν Ζερβός, Πωλ Ελύαρ και Μαν Ραϊϋ, 1924, ανέκδοτη φωτογραφία, Virginia Green & Associates Gallery.

«Τα *Cahiers d'art*, συνιστούν μια υπόθεση εμπορική, αφού χρηματοδοτούνται κυρίως από τις συνδρομές καθώς επίσης και από τις ανακοινώσεις που λειτουργούν ως διαφημίσεις για τις γκαλερί και για κάποιους καλλιτέχνες.»⁵¹ η επιτυχία τους βασίζεται στις καλές σχέσεις του Ζερβός με έναν περιορισμένο κύκλο της εγχώριας και διεθνούς καλλιτεχνικής σκηνής (καλλιτέχνες, έμποροι, σχεδιαστές μόδας, διακοσμητές, ιδιοκτήτες γκαλερί).⁵² Ο Ζερβός επιμελείται της σύνταξης, οργάνωσης, εικονογράφησης αλλά και διανομής κάθε τεύχους των *Cahiers d'art*, τα οποία ξεκινούν με συχνότητα που αντιστοιχεί στα δέκα τεύχη ετησίως. Ο ίδιος ωστόσο δεν περιορίστηκε μακροπρόθεσμα στο χώρο των εκδόσεων. Υπήρξε αντίστοιχα έμπορος, συλλέκτης, ιδιοκτήτης γκαλερί, όπως επίσης τεχνοκρίτης και συγγραφέας, αναλαμβάνοντας τη σύνταξη, οργάνωση και έκδοση του συνόλου του έργου του Πικάσο και την παρουσίασή του σε πολυάριθμους τόμους από το 1932, όπου αποτυπώνονται σύσσωμες οι κρίσεις, οι επιλογές και οι πεποιθήσεις του, έχοντας ως στόχο τη μετάδοση και κατανόηση των μορφών της σύγχρονης τέχνης.⁵³ Παραμένει αδύνατο να παραβλέψουμε τις αντιθέσεις μεταξύ του ενεργητικού ρόλου του Ζερβός και του ρόλου του ως παρατηρητή, ο ίδιος έγραφε παράλληλα κείμενα για την

⁵¹Christian Derouet, *όπ.π.*

⁵² Κάθε τεύχος των *Cahiers d'art*, από το 1927 και έπειτα, περιλαμβάνει ολοσέλιδες διαφημίσεις για γκαλερί (Galerie Joseph Billiet & Co, Galerie Pierre, Galerie Flechtheim), βιβλιοπωλεία (Librairie Etrangère), μόδα (Amédée couturier, Myrbor) διακόσμηση (Louis Barillet, vitraux et mosaïques.)

⁵³Βλ. αναλυτικά *Index général de la revue des Cahiers d'art, 1926-1960*, εισαγ. Dora Vallier, Παρίσι, 1981, σελ.9.

πριμιτίφ, τη μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη.⁵⁴ Η γραφή του Ζερβός, από την άλλη πλευρά, δεν υπήρξε ποτέ *πομπώδης*,⁵⁵ παρέμεινε πάντοτε κατά κάποιο τρόπο ακαδημαϊκή, γεγονός παράδοξο στο πλαίσιο των *Cahiers d'art*, μιας *επιθεώρησης της avant-garde*, όπως συνήθιζε άλλοτε να αυτοαποκαλείται.⁵⁶

Καθ' όλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας των *Cahiers d'art*, με ενενήντα επτά τεύχη από το 1926 έως το 1960, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως παρά τις ελάχιστες αλλαγές μπορούν να σημειωθούν στους αντικειμενικούς στόχους του Ζερβός, ο ίδιος εγκαταλείπει σταδιακά την προπαγάνδα για το έργο της γαλλικής σχολής, τοποθετώντας την έκδοσή του στο πλευρό της ευρωπαϊκής (ιδίως γερμανικής) όσο ίσως αργότερα και της αμερικάνικης πρωτοπορίας. Το γεγονός αυτό συνδυάζεται αντίστοιχα με τα αντικειμενικά κριτήρια που ο ίδιος εξαρχής υιοθέτησε σε σχέση με την ίδια την έννοια της τέχνης, στην ευρύτητα του ορισμού της, με την επέκταση και το συσχετισμό κάθε καλλιτεχνικής ιδέας με πεδία ίσως εξ' ορισμού διαφορετικά όπως η εθνολογία, αλλά και συναφή όπως ο κινηματογράφος ή η προϊστορία. «Αυτή η ανομοίωση, μακράν του να τροφοδοτεί μια αταίριαστη φόρμα, καθιέρωσε αντίθετα ένα πρωτότυπο διάβημα και μια κατεργασία της αρχής των αναλογιών και των ομοιοτήτων, ανάμεσα στα σχετικά πεδία και τις φόρμες έκφρασης.»⁵⁷ Η εικόνα, από την άλλη πλευρά, συνιστά το θεμέλιο κάθε παρατήρησης που αποτυπώνεται σε κάθε τεύχος της επιθεώρησης, διατηρώντας ένα χαρακτήρα κατεξοχήν διδακτικό, μέσω της παρουσίασης και αντιπαραβολής αρχέτυπων και σύγχρονων μορφών έκφρασης με στόχο την ανάδειξη των σημείων τομής και απόκλισης των εικονογραφικών και μορφικών τύπων στη διαχρονικότητά τους. «Αυτή η εναρμόνιση που επιχείρησε ο Ζερβός, πέρα από κάθε ιστορικό πλαίσιο και αναιρώντας κάθε χρονολόγηση, συνιστά το πιο καίριο σημείο της φιλοσοφίας του για την τέχνη.»⁵⁸

⁵⁴Βλ. αναλυτικά Valery Dupont, “Cosmogonie de l’art. Prélude à une théorie ébauchée”, στο *Arts et artistes autour de Zervos*, Ντιζόν, Editions universitaires de Dijon, 1997, σελ.76 και Rainer Rochlitz, “Le Paris esthétiques de Christian Zervos”, *όπ.π.*, σελ.21.

⁵⁵Οπ.π.σελ.22.

⁵⁶Από το τεύχος 4 του 1926 και για λίγους μήνες αργότερα μέχρι το τεύχος 10, ο υπότιτλος των *Cahiers d'art* υπήρξε: *Revue de l’avant-garde artistique dans tous les pays*.

⁵⁷Valery Dupont, *όπ.π.*

⁵⁸Οπ.π.

Ο Ζερβός εμπιστεύτηκε στον Τεριάντ τη στήλη για τη σύγχρονη τέχνη ήδη από τον πρώτο χρόνο κυκλοφορίας των *Cahiers d'art*. «Ο Τεριαντ επισκεπτόταν τα Σαλόν, τις γκαλερί, τα ατελιέ και συνομιλούσε με τους εμπόρους στα *feuilles volantes*, ένα πενιχρό ένθετο των *Cahiers d'art*.»⁵⁹ Τα πρώτα κείμενα τεχνοκριτικής του Τεριάντ δημοσιεύονται στα *Cahiers d'art* το 1926, ωστόσο ο ίδιος υπογράφει παράλληλα τέσσερα κείμενα στο έντυπο *L'art d'Aujourd'hui*, ένα στο *Arts de la Maison*, τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου ένα κείμενο στο έντυπο *Sélection* και δεκαέξι κείμενα στην καθημερινή αθηναϊκή εφημερίδα *Πρόοδος*, όπου μνημονεύεται ως μόνιμος συνεργάτης, μεταφέροντας εικόνες από την παρισινή καλλιτεχνική ζωή στους Έλληνες αναγνώστες (Παράρτ. Γ). Το 1927, ο Τεριάντ δημοσιεύει ήδη δεκαεπτά κείμενα στα *Cahiers d'art*, και δύο κείμενα στο εβδομαδιαίο βέλγικο έντυπο *Comoedia*, τα οποία επανεμφανίζονται στα τελευταία τεύχη του μηνιαίου *Bulletin de l'effort moderne* του Λεόνς Ρόζενμπεργκ. Επιπλέον, διευρύνει τους ορίζοντες του στον ισπανικό τύπο δημοσιεύοντας τρία κείμενα στο δεκαπενθήμερο έντυπο της ισπανικής πρωτοπορίας, *La Gaceta Literaria* (1927-1932).⁶⁰ Η γραφή του Τεριάντ αποτυπώνει το πάθος και τον ενθουσιασμό του για τη νέα του ενασχόληση, στην οποία επιδίδεται με μια έντονη μαχητικότητα.⁶¹ Στα κείμενα που δημοσιεύει

⁵⁹Βλ. Christian Derouet, "Christian Zervos éditeur", *όπ.π.*, σελ.62.

Μεταξύ του 1927 (δέκα τεύχη) και 1928 (τρία τεύχη), τα *Cahiers d'art* συνόδευε το ένθετο των *Feuilles volantes*, με τον υπότιτλο Bulletin de l'actualité artistique: peinture, sculpture, architecture, musique, mise en scène, disques, cinématographie, éditions de luxe, ouvrages d'art, portraits d'artiste, les périodiques, les ventes κλπ.

⁶⁰Ο δημιουργός της *La Gaceta Literaria*, Ερνέστο Χιμένεθ Καμπαλέρο (Ernesto Giménez Caballero) υπήρξε πρόδρομος της λογοτεχνικής, καλλιτεχνικής και πολιτικής πρωτοπορίας της Ισπανίας. Τα κείμενα που δημοσιεύονται στη *La Gaceta Literaria* υπέγραφαν οι κυριότεροι εκπρόσωποι της αποκαλούμενης «Γενιάς του '27» μεταξύ των οποίων οι Χοσέ Μπεργκαμίν (José Bergamín), Γκυγιέρμο ντε λα Τόρε (Guillermo de la Torre), Φερνάντες Αλμάγρο (Fernández Almagro), Ενρίκε Λαφουέντε Φεράρι (Enrique Lafuente Ferrari). Ανάμεσα τους εμφανίζονται και τα ονόματα των Τεριάντ και Κασσού. (Βλ.παράρτ. Γ) María Victoria Gómez Alfeo, Fernando García Rodríguez, "Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria", *Documentación de las Ciencias de la Información*, 2009, τ.32, σελ.25-50.

⁶¹Παραμένει επισφαλές να αποφανθούμε για τους λόγους που ο Τεριάντ επέλεξε να σταδιοδρομήσει στην τεχνοκριτική. Αποδεχόμενοι ασφαλώς το ενδιαφέρον του προς τις πλαστικές τέχνες, παραμένει εντούτοις αδύνατον να παραβλέψουμε την δυσχερή οικονομική κατάσταση που διένυε την ίδια περίοδο. Η οικονομική βοήθεια που του παρείχαν οι γονείς του έχει πλέον διακοπεί, δεδομένης της απώλειας των γαιοκτησιών που διατηρούσαν στην Μικρά Ασία. Συνεπώς οι γνωριμίες που είχε ήδη πραγματοποιήσει μέχρι αυτήν την περίοδο, και κυρίως η συνεργασία με τον Ζερβός, του παρείχαν αυτή τη διέξοδο, ενώ το πλήθος των κειμένων που δημοσιεύει ταυτόχρονα, μας επιτρέπει ίσως να αναγνωρίσουμε μεταξύ άλλων, και τις ανησυχίες του για την αντιμετώπιση του βιοποριστικού ζητήματος. (Συζήτηση με την κ. Κατερίνα Χαραλαμπίδη).

μέχρι το 1935, δεν υπάρχει το παραμικρό ψήγμα ότι, λίγο αργότερα, ο ίδιος θα απαρνηθεί ολοκληρωτικά την τεχνοκριτική.

Η προτίμηση του Τεριάντ προς τον κυβισμό και την ικανότητα μιας ομάδας καλλιτεχνών να συνδυάζουν αρμονικά την πλαστικότητα των μορφών και το λυρισμό της έκφρασης, είναι έκδηλη σε όλα σχεδόν τα κείμενα που υπογράφει την ίδια περίοδο. Σε κείμενο του για τον Πικάσο το 1926 σημειώνει:

«Ο κυβισμός είναι κάτι άλλο, τὸ πιὸ πλατύ σὲ ἀντίληψη, τὸ πιὸ οριστικό σὲ διάρκεια, τὸ πιὸ σπουδαίο σὲ ἀποτέλεσμα... εἶναι ἡ ἀγνή πλαστική. Ἡ σύλληψη ποὺ ὑπερβαίνει τὴν ὄραση [...] Ὁ κυβισμός εἶναι ἡ κατάργηση τοῦ θέματος. Θέμα τοῦ πιὰ δὲν εἶναι ἡ ἀναπαράσταση τῶν πραγμάτων τῆς ζωῆς, ἀλλὰ ἡ ἀνάλυσή τῶν σὲ γεωμετρικά ἐπίπεδα, σὲ πλαστικούς παράγοντες καὶ ἡ ἀνασύνθεση, ἡ ἀναδημιουργία τῶν, σύμφωνα με τὸν νόμο μιᾶς καλοδεμένης ἰσορροπίας ποῦ ὁ ζωγράφος θέλει νὰ ἐπιτύχει [...] Ὁ Πικάσο ἐν ἀντιθέσει πρὸς τοὺς οπαδοὺς του, δὲν ἐγκατέλειψε ποτέ τὸν κόσμο, οὔτε τῆ γῆ μέσα στὸ μεγάλο διανοητικὸ ταξίδι του [...] Ὁ Πικάσο δὲν ἐξέπεσε ποτέ στὴν φιλολογία [...] Πηδώντας ἀπὸ τὸν ρεαλισμὸ στὸν κυβισμό καὶ ἀπὸ ἐκεῖ σὲ ἕναν ξανανιωμένο κλασικισμό, δὲν ἐκράτησε καμία ἀποσκευὴ ἀπὸ τὸ ἕνα στὸ ἄλλο λιμάνι του.»⁶²

Η τεχνοκριτική στη Γαλλία του μεσοπολέμου χαρακτηρίζεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο και διαμορφώνεται από την αντιθετική φύση του ζεύγους μοντερνισμός - παράδοση, την αντίθεση δηλαδή ανάμεσα στην τέχνη του περασμένου αιώνα και στην τέχνη της πρωτοπορίας που προσπαθούσε να αποδεσμευτεί από κάθε αρχή κατεξοχήν παραδοσιακή. Η φαινομενική αυτή απόρριψη κάθε έννοιας του παραδοσιακού παρά το γεγονός ότι συχνά εκφράζεται με ακραίες θέσεις προκειμένου να μεταφράσει τον ορισμό περί πρωτοπορίας αλλά και το πάγιο πλέον αίτημα ανανέωσης των μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης, συνιστά στην πραγματικότητα για τους περισσότερους τεχνοκρίτες της *avant-garde* όχι τόσο μια απόρριψη, όσο μια εξέλιξη της δημιουργικής έκφρασης. Στις περισσότερες περιπτώσεις μάλιστα η σύγχρονη - μοντέρνα δημιουργία όχι μόνο δεν αποδεσμεύεται πλήρως από την παράδοση, αλλά θεμελιώνεται σε αυτή. Στις ζωγραφικές αξίες του κυβισμού, ενός ριζοσπαστικού κινήματος για την εποχή της εμφάνισής του, αποδίδονται βασικά χαρακτηριστικά της πριμιτίφ τέχνης, όπως η αρμονική συνύπαρξη του αντιθετικού ζεύγους αφαίρεση-σύνθεση, και οι σύνδεσμοί τους ακολουθώντας με τη μεσαιωνική

⁶²Ε. Ελευθεριάδης, “Πικάσο, Β”, *Πρόοδος*, Αθήνα, 1 Αυγούστου 1926.

παράδοση. Η πρακτική αυτή υιοθετείται κατά κύριο λόγο με στόχο τη θεσμοθέτηση του κινήματος, που θα μπορούσε καθώς φαίνεται να επιτευχθεί μόνο μέσω της αναγνώρισης των παραδοσιακών αξιών σε αυτό.

Τυπικό παράδειγμα για αυτό το θεωρητικό ή καλύτερα ιδεολογικό υπόβαθρο συνιστά το κείμενο του Τεριάντ για τον Χουάν Γκρις όπου επαναπροσδιορίζει τη συμβολή της παράδοσης στη μοντέρνα τέχνη, σημειώνοντας πως «το μεγαλείο της κυβιστικής περιόδου θα συσταθεί κυρίως στο ομόφωνο εγχείρημα κάποιων εξαιρετών καλλιτεχνών οι οποίοι επιδίδονται ως ιδανικό στο να εφευρίσκουν, να καθιερώνουν και να αποδίδουν φυσικά και ζωηρά πλαστικά, μια τάξη κλασική», η οποία «όντας καινούρια και βαθιά συνδεδεμένη με το πνεύμα της εποχής της, [...] θα είναι επίσης, από την αυθεντικότητα της γέννησής της, μια τάξη παραδοσιακή.»⁶³ Από την άλλη πλευρά, οι αντιλήψεις του Ζερβός περί πρωτοπορίας εκφράζονται με τον πλέον πιο σαφή τρόπο ήδη από τα πρώτα τεύχη της επιθεώρησης. Στο κείμενο “*Fausses libertés*” του 1927 αποτυπώνονται στο σύνολο τους σχεδόν οι αισθητικές του αντιλήψεις, όπως και οι αντικειμενικοί στόχοι της επιθεώρησής:

«Είναι σήμερα φυσιολογικό να δεχτούμε, με κλειστά μάτια, κάθε τι που τάχα ανήκει στην καλλιτεχνική *avant-garde*. Ένας ζωγράφος ανάξιος να δημιουργήσει ένα έργο πραγματικά πλαστικό αποκτά μια σημαντική θέση όταν εκθέτει κάποιες ζωγραφικές ιδιομορφίες. Θεωρούμε ευθύνη αυτής της επιθεώρησης, που παραβλέπει εκούσια την τέχνη που προσκολλάται στη δουλική μίμηση των φυσικών όψεων, να μην αφήνει να τρυπώνουν ανάμεσα στους καλλιτέχνες που αγαπούμε, όλοι οι ανάξιοι και όλα τα παράσιτα που επωφελούνται από την παρούσα σύγχυση ώστε να ισχυρίζονται ότι είναι πρόδρομοι. [...] Οι σύγχρονοι συλλέκτες αναγνωρίζουν το ταλέντο σε οποιοδήποτε έργο που αυτοανακηρύσσεται πρωτοποριακό. Επειδή υπήρχε ένα κυβιστικό προηγούμενο, επειδή άλλοτε καταφρονήθηκαν οι ενδοσκοπήσεις του Πικάσο, επειδή αναγνώρισε κανείς από αξιοπιστία τις αναζητήσεις του Μπρακ και του Ματίς, επειδή κανείς δέχτηκε τα αρχιτεκτονήματα του Λεζέ [...] ο φιλότεχνος ανίκανος να προσδιορίσει τα πραγματικά όρια της τέχνης, βρίσκεται σήμερα σε δύσκολη κατάσταση.»⁶⁴

«Έως την αποχώρηση του Τεριάντ, το 1931, τα *Cahiers d'art* μετείχαν κατά κάποιον τρόπο της ιδέας για επιστροφή στην τάξη στις πλαστικές τέχνες.» Άρθρα για τους Βλαμένκ (Vlaminck), Ντυφύ (Dufy), Λυρσά (Lurçat), Γκρομέρ (Gromaire), Κόζιο (Cossio), Ντεσπιώ (Despieau) αποτελούν το βασικό εφόδιο των περιεχομένων

⁶³ E. Tériade “Juan Gris”, *Cahiers d'art*, τ.5-6, 1928, σελ.231-236. Βλ.επ. Gee, *όπ.π.*, σελ.144.

⁶⁴ Christian Zervos, “*Fausses libertés*”, *Cahiers d'art*, 1927, τ.1, σελ. 125.

του περιοδικού,⁶⁵ ωστόσο ενώ αρχικά ο Ζερβός συμμετείχε ενεργά στην προπαγάνδα του έργου της γαλλικής σχολής,⁶⁶ στρέφει παράλληλα το ενδιαφέρον του προς τη γερμανική πρωτοπορία. Το 1927 επισκέπτεται το Μπαουχάους, αλληλογραφεί συστηματικά με τον Καντίνσκι (Kandinsky) και τον Κλεέ (Klee), εμπιστεύεται στον Ζίγκφριντ Γκίεντον (Siegfried Giedon) τη στήλη της αρχιτεκτονικής,⁶⁷ ξεκινά να συνεργάζεται με τον υπέρμαχο της γερμανικής πρωτοπορίας, ιστορικό τέχνης Βίλ Γκρόμαν (Will Grohman), δημοσιεύει άρθρα στη γερμανική αλλά και την αγγλική γλώσσα, προσατενίζοντας μια διεθνή αναγνωσιμότητα των *Cahiers d'art*. Σε σχέση με το ίδιο ζήτημα από την άλλη πλευρά, θα ήταν δύσκολο να εκτιμήσουμε με ακρίβεια την αισθητική αντίληψη του Τεριάντ την ίδια περίοδο.⁶⁸ Σίγουρα οι προτιμήσεις του συνεχίζουν να περιστρέφονται γύρω από τις πλαστικές αξίες του κυβισμού, ενώ στις κρίσεις του για τους Κλεέ και Καντίνσκι σπεύδει να διαχωρίσει το γερμανικό και το ρωσικό πνεύμα στη ζωγραφική από το πνεύμα του γαλλικού μοντερνισμού,⁶⁹ ενώ προκαλεί την αμηχανία του Καντίνσκι αποκαλώντας τον «ζωγράφο επικαλυμμένο από έναν πολυμαθή,»⁷⁰ απολαμβάνοντας παράλληλα τον

⁶⁵ Christian Zervos (1889-1970), Yvonne Zervos (1905-1970), *Deux vies pour l'art*, Fondation Christian et Yvonne Zervos. <http://www.fondationzervos.com/historique/historique1.html> [πρόσβαση 22 Ιουλίου 2010]

⁶⁶ Στις 9 Νοεμβρίου του 1926, ο Ζερβός γράφει στον André Dezarrois, διευθυντή του εντύπου *Revue de l'art*: «ο φίλος μου και συνεργάτης Τεριάντ έγραψε ένα άρθρο για τον Αργεντινό γλύπτη Φιοραβάντι (Fioravanti) που [...] είναι ο καλύτερος γλύπτης της χώρας του και παράλληλα ο πιο ενθουσιώδης προπαγανδιστής της γαλλικής τέχνης στην Αργεντινή. Μου φαίνεται πως θα ήταν ενδιαφέρον από αυτή την άποψη να τον ενθαρρύνετε θερμά [...] Θα ήμουν ιδιαίτερα ευτυχής αν μπορούσατε να εκδώσετε το άρθρο του κ. Τεριάντ, ενός από τους πιο βαθυστόχαστους και διακεκριμένους σύγχρονους κριτικούς.» Επιστολή του Κριστιάν Ζερβός, Editions Albert Morancé, 3 rue de Fleurus, στον André Dezarrois. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Calbrésis. Archives Tériade, Papiers professionnels, Activité éditoriale, Boîte 11.

⁶⁷ Christian Zervos (1889-1970), Yvonne Zervos (1905-1970), *Deux vies pour l'art*, όπ.π.

⁶⁸ Το 1929, ύστερα από την επιμονή του Καντίνσκι, όπως καταγράφεται στις επιστολές του προς τον Ζερβός, ο Τεριάντ θα γράψει την εισαγωγή του καταλόγου *Exposition d'aquarelles de Wassily Kandinsky* (Παρίσι, Galerie Zak, 15-31 Ιανουαρίου 1929) και το 1930 δύο σελίδες για την εισαγωγή του καταλόγου της έκθεσης του ιδίου στην Galerie de France (E. Tériade, *Exposition Kandinsky*, Paris, Galerie de France, 2bis, rue de l'Abbaye, 14-31 Μαρτίου 1930), ενώ ξεκινά δειλά να συνεργάζεται με γερμανικά έντυπα (E. Tériade, "Raoul Dufy", *Deutsche Kunst und Dekoration*, τ.64, Απρίλιος 1929, σελ.18-23). Εντούτοις η αμηχανία του Καντίνσκι σε σχέση με τα κείμενα που δημοσιεύει την ίδια περίοδο, αποτελεί τεκμήριο μιας έντεχνης αποστασιοποίησης του Τεριάντ από το έργο της γερμανικής πρωτοπορίας.

⁶⁹ E. Tériade, "Documentaire sur la jeune peinture, IV. La réaction littéraire", *Cahiers d'art*, τ.2, 1930, σελ.69-84, "A travers les expositions: Paul Klee, Galerie Georges Bernheim", *l'Intransigeant*, 4 Φεβρουαρίου 1929.

⁷⁰ "Peintre doublé d'un savant," Επιστολή του Καντίνσκι προς τον Ζερβός, 4 Φεβρουαρίου 1929, για το άρθρο του Τεριάντ "Les Expositions: Kandinsky: Galerie Zak," *l'Intransigeant*, 22 Ιανουαρίου

θαυμασμό του, και μη διστάζοντας να εκδηλώσει προσωπικό ενδιαφέρον για τις δημιουργίες του.

Μια εξατομικευμένη εικόνα ωστόσο, των αντικειμενικών στόχων του Τεριάντ αυτής της περιόδου, θα μπορούσε να εκφραστεί ίσως από τον ίδιο τον Ζερβός σε μια επιστολή του προς τον Κλεέ, στις 18 Ιανουαρίου του 1930: «στόχος του Τεριάντ είναι να δείξει πως η συμβολή στη ζωγραφική του ποιητικού πνεύματος και της φαντασίας είναι ταυτόχρονα απαραίτητη όσο και οι πλαστικές αξίες. Θα ήθελε να δώσει κάποια παραδείγματα καθώς οι νέοι, που εμείς τους αγαπούμε πολύ για τον ενθουσιασμό τους, το ξεχνούν αυτό λίγο πολύ.»⁷¹ Στις λίγες αυτές γραμμές αποτυπώνεται παράλληλα ο χαρακτήρας των κειμένων που δημοσιεύονται στα *Cahiers d' Art*, και η γενικότερη ίσως φιλοσοφία του Ζερβός για ένα διδακτικό ρόλο της τεχνοκριτικής, καθώς επίσης και η λειτουργία των εικόνων που δημοσιεύονται στο ίδιο έντυπο, οι οποίες θα μπορούσε να πει κανείς ότι απλά στέκουν από μόνες τους, στις πολυάριθμες σελίδες που ακολουθούν κάθε κείμενο, αφήνοντας τον αναγνώστη να κατανοήσει, περισσότερο ίσως να εκτιμήσει, τους καλλιτεχνικούς προβληματισμούς ή αφορισμούς που έχουν προηγουμένως διατυπωθεί.

Ο χαρακτήρας των *Cahiers d'art* είναι κατεξοχήν διδακτικός. Κάθε κείμενο του Ζερβός παρουσιάζεται σαν ένα αισθητικό «μάθημα» που απευθύνεται στον σύγχρονο καλλιτέχνη ή περισσότερο πιθανόν στον σύγχρονο συλλέκτη. Αυτή συνιστά μια πάγια τακτική του εντύπου που καταλήγει να συνιστά την ταυτότητα της επιθεώρησης. Ήδη από το 1930, η σύνταξη των *Cahiers d'art* επισημαίνει μια αλλαγή στο ύφος της επιθεώρησης:

«Τα *Cahiers d'art* που προηγουμένως ικανοποιούνταν να δημοσιεύουν σύντομα άρθρα καλλιτεχνικών γεγονότων, έγιναν μια κριτική επιθεώρηση γενικής παιδείας. Χωρίς να παύουν να δίνουν μια εξέχουσα θέση στη σύγχρονη καλλιτεχνική τεκμηρίωση και πληροφόρηση, δεσμεύτηκαν και θα δεσμευτούν όλο και περισσότερο στην εμβριθή μελέτη των μεγάλων προβλημάτων και των κύριων ζητημάτων της Ιστορίας της Τέχνης.»⁷²

1929. Βλ. “Vassily Kandinsky correspondances avec Zervos et Kojève,” hors série, *Archives, Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, Παρίσι, 1992, σελ.34 (αρ.10).

⁷¹Επιστολή του Ζερβός προς τον Κλεέ προκειμένου να του ζητήσει να επιλέξει 4-5 αναπαραγωγές των έργων του για την εικονογράφηση του άρθρου του Τεριάντ “Documentaire sur la jeune peinture, IV. La réaction littéraire”, για το επόμενο τεύχος των *Cahiers d'art*, n.2, 1930, σελ.69-84. [Επιστολή: Nachlassammlung Paul Klee, Βέρνη]. Βλ.“Vassily Kandinsky correspondances avec Zervos et Kojève”, *όπ.π.*, σελ.55, υπ.1.

⁷²“Aux amis des Cahiers d'art”, *Cahiers d'art*, τ.10, 1930.

Παρά το γεγονός ωστόσο ότι η παραπάνω διακήρυξη ανακοινώνει κατά κάποιο τρόπο επίσημα τη στροφή της επιθεώρησης προς την αντικειμενική θεώρηση των ζητημάτων της σύγχρονης τέχνης, φαίνεται στην πραγματικότητα πως ο Ζερβός στρέφεται επί της ουσίας προς τον καθαρολογικό κυβισμό, γεγονός που θα σηματοδοτήσει την οριστική απομάκρυνση του Τεριάντ από το έντυπο λίγο αργότερα. Το κείμενο του Ζερβός “La Nouvelle Génération” που δημοσιεύεται ένα χρόνο μετά την αποχώρηση του Τεριάντ, είναι αποκαλυπτικό όλων των παραπάνω θεωρήσεων:

«Έτσι το μάθημα για τον φοβισμό και τον κυβισμό δεν υπήρξε καθόλου μάταιο. Αλλά καθένας από τους *purs artistes* γνωρίζει να αποδίδει σε αυτό το μάθημα την ιδιαίτερη όψη που η δική του ευαίσθητη φύση του υποβάλλει. Αυτοί είναι οι πραγματικοί μαθητές που δεν μιμούνται αλλά αναπτύσσουν το όραμα των πρεσβύτερων.»⁷³

Στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πλαίσιο, η αποχώρηση του Τεριάντ συμπίπτει με την ανάδυση του αποκαλούμενου *panthéon zervosien*, δηλαδή των Πικάσο, Ματίς, Λεζέ, Γκρις, Λωράνς, καθώς επίσης και με τη στροφή προς την έννοια του κλασικού.⁷⁴ Τη λήξη της συνεργασίας με τον Ζερβός, συνοδεύει η προσωπική ρήξη. «Τα χρόνια της συνεργασίας με τον Ζερβός, υπήρξαν μια αυταπάτη, καθώς ο Τεριάντ συμμάχησε στη συνέχεια με έναν παλαίμαχο τεχνοκρίτη, τον Μωρίς Ραινάλ (1884-1954). Με το ψευδώνυμο *Οι δύο τυφλοί*, συνυπέγραφαν τα ζητήματα που τους απασχολούσαν στο έντυπο *l’Intransigent*. Για τέσσερα περίπου χρόνια, η *l’Intransigent* και τα *Cahiers d’art* αντιτίθενται στη δειλή σχηματοποίηση της αφαίρεσης και του σουρεαλισμού. Στη συνέχεια ο Ζερβός κουράζεται τον Τεριάντ και την υπεράμυνα του, και ακούει τον Τριστάν Τζαρά», σχολιάζει ο Derouet.⁷⁵ Αρκετά χρόνια αργότερα, λίγο πριν τον θάνατο του, ο Τεριάντ θα επιβεβαιώσει πως τα *Cahiers d’art* «υπήρξαν η πρώτη δημόσια δοξολογία της μοντέρνας τέχνης.»⁷⁶

⁷³Christian Zervos, “La Nouvelle Génération”, *Cahiers d’art*, τευχ.9-10, σελ.402.

⁷⁴Christian Zervos (1889-1970), Yvonne Zervos (1905-1970), *Deux vies pour l’art*, όπ.π.

⁷⁵Christian Derouet, “Christian Zervos éditeur”, όπ.π., σελ.62.

⁷⁶Αδημοσίευτη συνέντευξη του Michel Anthonioz με τον Τεριάντ (I.5), βλ. Rebecca Rabinow, *The legacy of la Rue Férou: Livres d’artiste created for Tériade by Rouault, Bonnard, Matisse, Léger, Le Corbusier, Chagall, Giacometti and Miro*, Ph.D, Institute of Fine Arts, New York University, Νέα Υόρκη, 1995, σελ.7.

Β. Μωρίς Ραινάλ: *l'Intransigeant* και *La Bête Noir* (1928-1936)

«Η τάξη οδηγείται από τη ζωή, η πειθαρχία από την ποιότητα των αντικειμένων που υπάρχουν»⁷⁷

Τεριάντ, 1929

«Ο Πικάσο είναι ο ζωγράφος που δημιουργεί το πιο κοντινό του θεάματός του»⁷⁸

Ζερβός, 1932

Η *l'Intransigeant* υπήρξε κατά τη δεκαετία του '30 η πιο ευρείας κυκλοφορίας βραδινή εφημερίδα. Εθνικιστικής κατεύθυνσης από τα πρώτα χρόνια της έκδοσης της (1880), έφτασε στο απόγειο της κυκλοφορίας υπό την διεύθυνση του Λεόν Μπαιλμπύ (Léon Bailby, 1867-1954), προσμετρώντας τα 400.000 φύλλα. Η εβδομαδιαία καλλιτεχνική στήλη της *l'Intransigeant* παρέμεινε από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος κάθε παρισινού εμπόρου, συλλέκτη και φιλότεχνου.⁷⁹ Αυτή τη στήλη των εικαστικών υπέγραφε από το 1909 ο Αντρέ Σαλμόν (André Salmon), παραχωρώντας έναν χρόνο αργότερα τη θέση του στον Γκυγιώμ Απολλιναίρ (Guillaume Apollinaire). Ο Απολλιναίρ δημοσιεύει κάποια από τα πρώιμα κείμενα τεχνοκριτικής του στη *l'Intransigeant*, γράφοντας παράλληλα για τον *Mercur de France* και άλλα παρισινά έντυπα. Λίγο αργότερα η στήλη “La Vie Artistique” που υπογράφει, γίνεται σημείο αναφοράς των καλλιτεχνικών του κρίσεων και προτιμήσεων. Η παρέμβαση του *αδιάλλακτου* Λεόν Μπαιλμπύ στην επιλογή των καλλιτεχνικών θεμάτων που παρουσιάζονται στην εφημερίδα, γίνεται εμφανής περί το 1914, όταν αποδεσμεύει τον Απολλιναίρ από τη

⁷⁷Βλ. Tériade, “Documentaire sur la jeune peinture”, *Cahiers d'art*, τ.8-9, 1929.

⁷⁸Christian Zervos, “Picasso”, *Cahiers d'art*, τ.3-5, 1932, σελ.87.

⁷⁹Δεν θα πρέπει να παραλείψουμε το γεγονός ότι πέρα από τους μόνιμους συνεργάτες της *l'Intransigeant*, το ίδιο έντυπο αφιέρωνε ένα ολόκληρο φύλλο στις τέχνες, το οποίο φιλοξενούσε κατά καιρούς διάφορα ονόματα της παρισινής καλλιτεχνικής σκηνής. Η ευρύτητα της κυκλοφορίας της *l'Intransigeant*, την καθιστούσε αυτόματα ως την πρώτη επιλογή των εμπόρων καλλιτεχνών και συγγραφέων για την προβολή του έργου τους. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως ο Βολάρ προκειμένου να διαφημίσει την πολυτελή έκδοση *Les Fables de La Fontaine* με την εικονογράφηση του Σαγκάλ, ζήτησε από τον Τεριάντ να μεσολαβήσει για την δημοσίευση της σχετικής ανακοίνωσης στο εν λόγω έντυπο.

συνεργασία τους, με την αιτιολογία ότι μεροληπτούσε σε υπερβολικό βαθμό υπέρ μιας και μόνο σχολής,⁸⁰ προσλαμβάνοντας στη θέση του τον Μωρίς Ραινάλ.



(αριστερά) Ο Μωρίς Ραινάλ, περ. 1930.
(δεξιά) Kertész André. Τεριάντ (αριστερά) και Μωρίς Ραινάλ (δεξιά) σε παρισινό μπιστρο, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. DAT. N°32.

Η κρίση του Μπαιλμπύ δεν απείχε πολύ από την πραγματικότητα, ωστόσο, τα ονόματα των Σαλμόν, Απολλιναίρ και Ραινάλ υπήρξαν από νωρίς άμεσα συνδεδεμένα με το κίνημα του κυβισμού, του οποίου υπήρξαν ένθερμοι υποστηρικτές. Ο Μωρίς Ραινάλ, περισσότερο ίσως από τον Κριστιάν Ζερβός και τον Ζαν Κασσού (Jean Cassou), εντάσσεται σε εκείνη τη γενιά συγγραφέων της Μονμάρτης, αποκαλούμενη συχνά *la bande à Picasso*, σημειώνοντας παράλληλα μια ενεργό παρουσία μεταξύ των συμβολιστικών κύκλων του Μονπαρνάς.⁸¹ Φιλότεχνος, συλλέκτης, συγγραφέας και τεχνοκρίτης, ο Ραινάλ, προσχωρεί ήδη από το 1905 στους παρισινούς καλλιτεχνικούς και διανοητικούς κύκλους. Το 1912 δίνει την πρώτη του διάλεξη για τον κυβισμό και το 1914 αντικαθιστά τον Απολλιναίρ στη στήλη της *l'Intransigeant*, χωρίς αυτό να σημαίνει όμως ότι υιοθέτησε μια πιο αμερόληπτη στάση.⁸² Το 1927 έρχεται σε επαφή με τον Τεριάντ, στο πρόσωπο του

⁸⁰Η επιστολή της απόλυσης του Απολλιναίρ από τον Μπαιλμπύ εμφανίζεται στον κατάλογο έκθεσης *Le Futurisme: 1909-1916*, Musée national d'art moderne, 19 Σεπτεμβρίου-19 Νοεμβρίου 1973, Παρίσι, Réunion des musées nationaux, 1973, σελ.136. Βλ. Malcolm Gee, *οπ.π.*, σελ.104.

⁸¹Pierre Daix, "Maurice Raynal et le Cubisme", στο Francis Briest, *L'Ancienne collection Maurice Raynal*, Παρίσι, 1991, σελ. 6. David Raynal, *La bande à Picasso*, Παρίσι, Quest, 2008.

⁸²Το 1920 έχει ήδη εκδοθεί ο τόμος *Les Maîtres du cubisme* από τον εκδοτικό οίκο "L'Effort moderne" του Λεονς Ροζενμπεργκ και τον επόμενο χρόνο ο τόμος για το έργο του Μπρακ (Maurice Raynal,

οποίου αναγνωρίζει το νέο του συνεργάτη. Ξεκινώντας από το φύλλο της 5ης Μαρτίου του 1928, συνυπογράφουν την καλλιτεχνική στήλη της *l'Intransigeant*, η οποία έφερε για χρόνια το στίγμα της γραφής του Απολλιναίρ.

Η έναρξη και άλλοτε η λήξη της συνεργασίας του Τεριάντ με την *l'Intransigeant*, θεωρείται συχνά πως συνάδει με την αλλαγή της διεύθυνσης της εφημερίδας,⁸³ στην πραγματικότητα όμως ο Μπαιλμπύ συνεχίζει να διευθύνει την έκδοση μέχρι το 1948, όποτε σταματά και η κυκλοφορία της. Στο γενικότερο πλαίσιο, οι κριτικές θέσεις των Ραινάλ, Τέριαντ και Ζερβός εξακολουθούν «να βασίζονται στο σύνολό τους στην αναγνώριση της θεμελιώδους συμβολής του Πικάσο στη μοντέρνα τέχνη και της αξίας συνεπώς, εκείνων των καλλιτεχνών που συμμερίστηκαν την πρωτοτυπία του, κατά την ηρωική περίοδο 1908-1914.»⁸⁴ Αυτή η προπαγάνδα για το έργο της παλιάς σχολής της *avant-garde*, που παρατηρείται τόσο στα *Cahiers d'art* όσο και στη *l'Intransigeant*, εξυπηρετούσε παράλληλα, σύμφωνα με τον Gee, τις τακτικές των εμπόρων και των γκαλερί, τις οποίες συμμερίζονται οι Ζερβός, Τεριάντ και Ραινάλ, ενθαρρύνοντας εκείνους τους νέους καλλιτέχνες που ερμήνευαν τον κυβισμό, σύμφωνα με τις δικές τους προτιμήσεις.⁸⁵ Αυτή η αλλαγή στη στάση του Μπαιλμπύ γύρω στο 1929 και μετά, θα μπορούσε ακολούθως να ερμηνευτεί όχι μόνο ως μια συναίνεση με το κοινό των εμπόρων, αλλά κατά κύριο λόγο ως αναγνώριση των εθνικών χαρακτηριστικών που ξεκινά την ίδια περίοδο να ενσαρκώνει ο κυβισμός για τη γαλλική ζωγραφική.

Αναφορικά με τις υπόλοιπες πρωτοποριακές τάσεις της εποχής, όπως προς παράδειγμα ο σουρεαλισμός, οι κρίσεις δεν διαγράφονται ευνοϊκές. Η σουρεαλιστική ζωγραφική, μολονότι παραστατική, αλλά αντί-ορθολογική και αδιάφορη προς την ανάδειξη των πλαστικών αξιών, ερχόταν σε αντίθεση με τις αρχές που κυριαρχούσαν

Georges Braque, *Valori Plastici*, Ρώμη, 1921). Το 1922 κυκλοφορεί ο τόμος για τον Αρκιπένκο (*Archipenko*, *Valori Plastici*, Ρώμη, 1922.) ενώ ακολουθούν και προηγούνται διάφορες εκδόσεις για τους Οζανφάν (*Ozenfant*) και Ζαννερέ (*Jeanerret*), Ζαντκέν (*Zadkine*), Κουμπέν (*Coubine*) και κυρίως για τον Πικάσο (*Pablo Picasso*, G. Grès, Παρίσι, 1922).

⁸³Malcolm Gee, *όπ.π.*, σελ.276.

⁸⁴ *Όπ.π.*

⁸⁵ Αυτή η προπαγάνδα του κυβισμού που εμφανίζεται στον Τύπο, βρίσκει υποστηρικτές τις γκαλερί, σημειώνει ο Gee. Από το 1923 και μετά η *Galerie Percier* αυτοπροβάλλεται ως υπέρμαχος της λυρικής συνέχειας του κυβισμού, υπογράφοντας συνεργασίες με τους Beaudin, Pruna, Borès. Από το 1930 και έπειτα αρκετές ακόμη γκαλερί εκφράζουν το ενδιαφέρον τους για τους καλλιτέχνες της ίδιας ομάδας: *Galerie de France*, *Galerie Vavin-Raspail*, *Galerie Simon* κλπ. *Όπ.π.*, σελ.278.

στο παραπάνω πλαίσιο. Ο Ζερβός επιτίθεται το 1928 στους σουρεαλιστές σημειώνοντας πως «η μεροληπτική παράλειψη σε ένα ταμπλώ με τα πιο ουσιώδη ζωγραφικά στοιχεία, μου φαίνεται μια χίμαιρα και μια πορεία προς το μηδέν [...] οι σουρεαλιστές θεωρούν τον Πικάσο ως πρόδρομο της ζωγραφικής τους προσπάθειας. Αλλά αυτό που φαίνεται ευθαρσώς να αγνοούν [...] είναι η προσπάθεια να φτάσουν στο έπακρο της πλαστικότητας.»⁸⁶ Τις ίδιες θέσεις συμμερίζεται και ο Ραινάλ, ο οποίος από την αρχή καταδίκασε το νέο κίνημα ότι «στερείται κάθε στυλιστικής πρόληψης, σύνθεσης, αρχιτεκτονικής και πλαστικότητας.»⁸⁷

Αντίστοιχα ο Μπρετόν (Breton) δεν θα διστάσει να σχολιάσει την πόλωση μιας συγκεκριμένης ομάδας τεχνοκριτών, των οποίων η ιδεολογική συναίνεση με τις κυρίαρχες ομάδες εμπόρων και συλλεκτών εμφανίζεται σκανδαλώδης.⁸⁸ Σημειώνει: «Μπροστά σ' αυτή την καθολική χρεωκοπία της κριτικής της τέχνης, χρεωκοπία που άλλοτε μας χαροποιεί ιδιαίτερα, τα άρθρα ενός Ραινάλ, ενός Βωσέλ ή ενός Φελς (Fels) δεν ξεπερνούν τα όρια της ηλιθιότητας για να μας δυσαρεστήσουν. Τα συνεχιζόμενα σκάνδαλα του σεξανισμού, του νέοακαδημαϊσμού ή του μηχανισμού είναι ανίκανα να χαλάσουν την παρτίδα που ενδιαφερόμαστε πραγματικά για την έκβαση της. Αν ο Utrillo πουλιέται ακόμα ή κιάλας, αν ο Χ ή ο Ψ φθάνει ή όχι να περνάει για υπερρεαλιστής, είναι δουλειά αυτών των κυρίων, των υπαλλήλων του Μπακάλικου.»⁸⁹ Στην πραγματικότητα, η κυριότερη εναντίωση των Ζερβός, Ραινάλ και Τεριάντ, σχετίζεται με το γεγονός ότι η σουρεαλιστική ζωγραφική απέρριπτε αφενός την πλαστική ποιότητα και αφετέρου παραβίαζε βασικές παραδοσιακές αξίες,

⁸⁶Christian Zervos, "Du phénomène surréaliste", *Cahiers d'art*, 1927, τ.2, σελ.69, και τ.3, 1928, σελ.114, "Les Expositions: P. Mondrian", *Cahiers d'art*, 1928, σελ.54.

⁸⁷Maurice Raynal, "Première exposition surréaliste", *l'Intransigeant*, 1 Δεκεμβρίου, 1925.

⁸⁸Από τα τέλη του 1925, σύμφωνα με τον Green, έντυπα όπως τα *L'Art d'aujourd'hui* και *La Peinture Surréaliste*, έδειχναν ένα διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον για τη μη παραστατική και τη σουρεαλιστική ζωγραφική, με αποτέλεσμα να τοποθετούν τους κυβιστές σε μια δευτερεύουσα θέση σε σχέση τις τάσεις της πρωτοπορίας. Ωστόσο οι κρατικοί κυβιστές διατηρούσαν την θέση τους, έχοντας ακόμη την υποστήριξη των εμπόρων και των γκαλερί που τους είχαν, ήδη από την περίοδο του πολέμου, αποθεώσει. Τα *Cahiers d'art* αντανάκλουν κατά κάποιο τρόπο αυτήν την αλλαγή της θέσης του κυβισμού από το 1926 και μετά, καθώς δεδομένου της εμφανώς κυβιστικής τους κατεύθυνσης, το ύφος, ο τόνος και το ίδιο το παρουσιαστικό του συγκεκριμένου εντύπου μαρτυρεί σαφώς την έλλειψη του σθένους και της πολεμικής της τεχνοκριτικής των αρχών του αιώνα και την αντικατάστασή τους με φαιδρά ίσως κυβιστικά εγκώμια περί πλαστικότητας και τάξης. Christopher Green, *Cubism and its enemies, modern movements and reaction in French art 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987, σελ.106.

⁸⁹André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Παρίσι, N. R. F., 1928, σελ.8 (Ανδρέας Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μετ. Νίκος Κουμανούδης, Αθήνα, Ύψιλον, 1981, σελ.24-25.)

όπως προς παράδειγμα ο ρασιοναλισμός, ωστόσο δεν διστάζουν να παραδεχτούν ότι, όπως σημειώνει ο Ζερβός, «ανάμεσα στους σουρεαλιστές ποιητές υπάρχουν εκείνοι οι ζωγράφοι που μου φαίνονται επιδεικτικοί στο να παίζουν έναν ιδιαίτερο ρόλο στη σημερινή *jeune peinture*.»⁹⁰

Είναι αλήθεια πως όλες οι μάχες υπεράσπισης κυβισμού έχουν κερδηθεί ήδη από την προηγούμενη δεκαετία. Ωστόσο, η εμμονή στις ζωγραφικές αξίες αυτού του κινήματος αντανακλά κατά κάποιο τρόπο την αντίδραση μιας ομάδας τεχνοκριτών απέναντι στις πρωτοποριακές τάσεις που είχαν ως σημείο εκκίνησης τον κυβισμό. Καθώς παρατηρεί ο Green, παραμένοντας πάντοτε επιρρεπής στο έργο του Πικάσο, ο Ζερβός αποδέχεται αντίστοιχα το ζήτημα της έκφρασης, αναγνωρίζοντας εν μέρει το μέλλον της σουρεαλιστικής ζωγραφικής και αποτιμώντας την ύπαρξη αυτής της τάσης σε σχέση με την ασφαλώς εδραιωμένη θέση των κυβιστών. Με την στάση αυτή συνεπώς πιστοποιεί ασυνείδητα την αντίληψη πως ο κυβισμός επιβιώνει ακόμη και μετά το 1928 ως προϊόν, ως εξαγόμενο προϊόν σε άλλες πρωτοποριακές τάσεις, αφού αποτελεί γεγονός πως το ίδιο κίνημα ήδη από το 1924 ξεκινά να χάνει την ταυτότητά του όπως επίσης και «τη σημασία του στη γραμμική εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης του 20^{ου} αιώνα.»⁹¹

Μετά το τέλος του 1933 όταν πλέον έληξε η συνεργασία με την *l'Intransigent*, ο Τεριάντ έχει ήδη αποδεχτεί από το ξεκίνημα του ίδιου χρόνου, την πρόταση του Ελβετού Αλμπέρ Σκιρά για συνεργασία στην έκδοση του *Minotaure*, μιας επιθεώρησης που φέρει έντονα την υπογραφή των σουρεαλιστών. Η συνεργασία με τον Ραινάλ όμως δεν σταματά εδώ, ο ίδιος εμφανίζεται σε κάθε τεύχος σχεδόν του *Minotaure*, ενώ δύο χρόνια αργότερα, «οι Δύο Τυφλοί», ενεργοποιούν μια νέα συνεργασία, διευθύνοντας το *Bête Noire*, ένα τετράφυλλο έντυπο που στεγαζόταν στην 27, rue Moulin-Vert. Την πρώτη Απριλίου κυκλοφορεί το πρώτο τεύχος του εντύπου τέχνης και λόγου, *La Bête Noire*, που «κυκλοφορεί κάθε πρώτη του μήνα» όπως μας πληροφορεί το πρωτοσέλιδο του 1935. Στην πραγματικότητα όμως θα κυκλοφορήσουν συνολικά οχτώ μόλις τεύχη μέχρι τον επόμενο χρόνο (επτά το 1935 και ένα το 1936). Στο οχτασέλιδο περιεχόμενο του πρώτου τεύχους, σημειώνονται

⁹⁰ Christian Zervos, *όπ.,π.*, Tériade, “La peinture, le surréalisme et la pêche d’instinct”, *l'Intransigent*, 1 Δεκεμβρίου, 1925.

⁹¹ Christopher Green, *όπ.π.*

ανά σελίδα κάποια χαρακτηριστικά του «Μαύρου Κτήνους» συνοδευμένα από ασπρόμαυρα σκίτσα:

Το Μαύρο Κτήνος είναι καλοπροαίρετο/ Το Μαύρο Κτήνος δεν τρώγεται/ Το Μαύρο Κτήνος δε μασάει / Το Μαύρο Κτήνος έχει όσο το δυνατόν περισσότερο καλή διάθεση / Το Μαύρο Κτήνος δεν δίνει το χέρι του/ Το Μαύρο Κτήνος έχει μάτια μπλε / Τα άρθρα που δημοσιεύονται από το Μαύρο Κτήνος δεν δεσμεύουν παρά εκείνους που τα υπογράφουν.⁹²

Ο τίτλος *La Bête Noire* υπήρξε αποκύημα της έμπνευσης του Μισέλ Λειρίς, ενώ το *μαύρο κτήνος* που εικονογραφούσε τον τίτλο σχεδιάστηκε από τον Αντρέ Μπωντέν. Το έντυπο χαρακτηρίζεται από έντονα μαχητικό ύφος, χιουμοριστική διάθεση και, οικείες σχεδόν προς τον σουρεαλισμό, ανατρεπτικές τάσεις. Στις σελίδες του εμφανίζονται ήδη από το πρώτο τεύχος αρκετά από τα ονόματα κάποιων εκ των «αποκηρυγμένων» από τον Μπρετόν σουρεαλιστών. Ο Λειρίς υπογράφει ήδη τρία άρθρα για το πρώτο τεύχος του *Bête Noire*, πλάι σε αυτά εμφανίζονται άρθρα των Ροζέ Βιτράκ (Roger Vitrac), Πιέρ Ρεβερντύ, Ανρί ντε Ρενιέ (Henri de Regnier), Ζακ Μπαρόν (Jacques Baron) κ.α. Από το δεύτερο τεύχος και μετά, στην καθιερωμένη σχεδόν λίστα των αρθογράφων του εντύπου, προστίθενται τακτικά τα ονόματα των Αντονέν Αρτώ (Antonin Artaud), Ρενέ Ντωμάλ (René Daumal), Αντρέ Σαστέλ (André Chastel), Ροζί Αντρέ (Rogi André), Φερνάν Λεζέ, Λε Κορμπυζιέ, Μαρκ Σαγκάλ, Μπορές, Αουντιμπέρτι (Audiberti), Ζυλ Συπερβιέλ (Jules Supervielle), Ανρί Μισώ και Ζαν Κασσού καθώς επίσης και ένας δυσανάλογος σχετικά αριθμός από σκίτσα των Μπαλτύς (Balthus), Μπρακ, Μπωντέν, Μπορές, Βιτράκ, Άουγκσμπουργ, Αουντιμπέρτι και Σουζάν Ροζέ (Suzanne Roger). Από το δεύτερο τεύχος ξεκινούν επίσης να εμφανίζονται δειλά κάποια διαφημιστικά για τα τρέχοντα τεύχη του *Minotaure*, του *Voyage en Grèce* και λίγων ακόμη σύγχρονων εκδόσεων, καθώς και κάποιες ανακοινώσεις για τις τρέχουσες εκθέσεις. Σε γενικές γραμμές ωστόσο, το κόστος της έκδοσης, αν και περιορισμένο, θα πρέπει να επιβάρυνε κυρίως τους δύο εκδότες Τεριάντ και Ραινάλ.

Το *Bête Noire* δεν είναι ένα έντυπο με ιδιαίτερο στιλιστικό ενδιαφέρον, ωστόσο το περιεχόμενο και το ύφος του μαρτυρούν μια διάθεση επίκρισης και μαχητικότητας που περιστρέφεται γύρω από τα ποικίλα ζητήματα της επικαιρότητας, καλλιτεχνικής ή μη. Από άποψη υφολογικής προσέγγισης, τουλάχιστον όσον αφορά στα κείμενα

⁹²Η απόδοση στα ελληνικά πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια του κ. Ευγένιου Μαθιόπουλου.

των Τεριάντ και Ραινάλ, οι κυβιστικές τους καταβολές καταφανώς επικρατούν και εδώ, με μια μεγαλύτερη σαφώς μετριοπάθεια. Στο γενικότερο πλαίσιο, τα κείμενα στο σύνολο τους σχεδόν, χαρακτηρίζονται από μια έντονα κριτική διάθεση, αρκετά συχνά με σημείο αναφοράς την εμπορευματοποίηση της τέχνης. Οι προγραμματικοί στόχοι του εντύπου, εμφανίζονται σε ένα μικρό ένθετο φυλλάδιο με πληροφορίες για τις συνδρομές:

*Το Μαύρο Κτήνος δεν είναι παρά μια εφημερίδα. Μια εφημερίδα της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δράσης. Το Μαύρο Κτήνος κατευθύνεται ενάντια στους “προδότες” του μοντέρνου πνεύματος, και επίσης ενάντια σε αυτούς που επωφελούνται από αυτό. Δεν αναζητά άλλο από την πιστοποίηση και την ανάδειξη της αξίας των νέων στοιχείων αυτού του πνεύματος. Το Μαύρο Κτήνος ασχολείται με τα πάντα. Βάζει στη θέση τους εκείνους που έχουν θώκους. Το Μαύρο Κτήνος είναι νέο όπως ο Diderot, γέρικο όπως ο Alfred Jarry. Το Μαύρο Κτήνος δεν θα ξαφνιάσει κανέναν, θα σατίσει όλο τον κόσμο. Δηλαδή το καημένο κτήνος έχει ακόμα δουλειά μπροστά του.*⁹³

Σίγουρα ωστόσο, αυτό το βραχύβιο εγχείρημα των «Δύο Τυφλών» δεν είναι δυνατόν να μελετηθεί ανεξάρτητα από την έκδοση του *Minotaure*, καθώς η κυκλοφορία του συνάδει με τα δύο τελευταία χρόνια της συνεργασίας του Τεριάντ με τον Σκιρά, επιβεβαιώνοντας ίσως τις ανησυχίες του πρώτου, αν όχι τις προτιμήσεις του, για μια πιο ελεύθερη και κυρίως ανεξάρτητη μορφή κριτικής έκφρασης.

Γ. Ο Αλμπέρ Σκιρά: η επιθεώρηση *Minotaure* (1933-1936)

«Ne me faites pas passer pour un surréaliste!»⁹⁴

Το 1933, κυκλοφορεί ήδη το πρώτο τεύχος της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής επιθεώρησης *Minotaure*, που σύμφωνα με τις σαφείς προγραμματικές δηλώσεις του πρώτου τεύχους θα τυπώνεται πέντε φορές τον χρόνο.⁹⁵ Ως γενικός διευθυντής της έκδοσης υπογράφει ο Αλμπέρ Σκιρά (1904-1973), ο «ξανθός Μινόταυρος» κατά τους Μπρετόν και Ελυάρ (Eluard), και ως καλλιτεχνικός διευθυντής ο Τεριάντ. Σε μια γενική εποπτεία, ο *Minotaure* παραμένει έως σήμερα ένα έντυπο της σουρεαλιστικής

⁹³Martine Schmidt, “Tériadé et la presse”, *Tériadé écrits sur l’art*, όπ.π., σελ.28. Η απόδοση στα ελληνικά πραγματοποιήθηκε με τη βοήθεια του κ. Ευγένιου Μαθιόπουλου.

⁹⁴Φράση του Τεριάντ στον Μπρετόν, Jeanine Warmod, “Visit to Tériadé, winter 1982”, *Focus on Minotaure*, Γενεύη, Musée Rath, 1987, σελ.245.

⁹⁵Στις 15 Φεβρουαρίου, 15 Απριλίου, 15 Ιουνίου, 15 Οκτωβρίου και 15 Δεκεμβρίου.

δράσης, παρά το γεγονός ότι δεν υπήρξε εξαρχής καρπός μιας τέτοιας προαίρεσης.⁹⁶ Η ανακοίνωση της κυκλοφορίας του πρώτου τεύχους του *Minotaure* στο τελευταίο τεύχος του *Le Surréalisme au service de la révolution* προοιωνίζει με τον σαφέστερο ίσως τρόπο όχι μόνο το μέλλον του νέου αυτού εντύπου, αλλά και τη θέση του σουρεαλισμού στο καλλιτεχνικό πεδίο. Παραμένει ωστόσο αδύνατον να αναφερθούμε σαφώς σε μια στροφή των προτιμήσεων του Τεριάντ προς τα σουρεαλιστικά πεδία, αφού κάτι τέτοιο θα συνιστούσε πράγματι ένα μυστήριο, αν αναλογιστεί κανείς τη στάση του απέναντι στο ίδιο κίνημα λίγα μόλις χρόνια πριν. Ο Τεριάντ εγκατέλειψε τα *Cahiers d'art* προκειμένου να δημιουργήσει, όπως ο ίδιος σημειώνει, ένα νέο έντυπο, προτιθέμενος «να διασφαλίσει τη συμμετοχή των σουρεαλιστών, να εκφράσει την αντίδραση του ενάντια στον καθαρολογικό κυβισμό και να συνταιριάξει τις πλαστικές τέχνες με την ποίηση, τη φιλοσοφία, τη ψυχανάλυση, τη λογοτεχνία, την εθνολογία είτε ακόμη με τη μουσική». Όπως προσθέτει ο ίδιος το 1982, ο Ζερβός ήταν αντίθετος με αυτό το εγχείρημα, αναγνωρίζοντας πλέον στο πρόσωπο του έναν ανταγωνιστή.⁹⁷ Είναι αξιοσημείωτο ωστόσο πως, παρά το γεγονός ότι τα *Cahiers d'art* και ο *Minotaure* επιφανειακά εμφανίζουν αρκετές ομοιότητες, οι διαφορές στη φιλοσοφία του κάθε εντύπου παραμένουν θεμελιώδεις και άρδην αντιθετικές.

Ο Τεριάντ είχε έρθει σε επαφή με τον Αλμπερ Σκιρά ήδη από το 1930, όταν μεταφέρθηκε ο εκδοτικός οίκος που διατηρούσε από το 1928 στη Λοζάνη και αργότερα τη Γενεύη, στο Παρίσι. Ακόμη κι αν «τίποτα δεν προδιαγραφόταν για τον Σκιρά, μέλος μιας ταπεινής οικογένειας από το Tessin, για να γίνει ένας από τους πιο μεγάλους εκδότες του 20^{ου} αιώνα,»⁹⁸ ο ίδιος ξεκινά να ασχολείται πρώτος σχεδόν με την έκδοση πολυτελών εικονογραφημένων βιβλίων, υπομένοντας τη μια οικονομική καταστροφή (*Les Métamorphoses d'Ovide* με εικονογράφιση του Πικάσο, 1931), μετά την άλλη (*Poésies de Mallarmé* με εικονογράφιση του Ματίς, 1932), και μην

⁹⁶Βλ. Danièle Schneider-Berry, “*Minotaure: une revue surréaliste?*”, *Méluine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, τ.10, 1988, σελ. 277-287. Mitchell, Clio, “*Minotaure, A Surrealist State of Mind*”, *Apollo: The International Magazine of Art & Antiques*, τ.127, 1988, σελ.127-128.

⁹⁷Jeanine Warmod, *όπ.π.*

⁹⁸Με αυτήν την φράση ξεκινά ο κατάλογος έκθεσης *Chants exploratoires: Minotaure: La revue d'Albert Skira*, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Γενεύη, 30 Νοεμβρίου 2007- 30 Μαρτίου 2008, σελ.23.

διστάζοντας να ηγηθεί μιας ακόμη «τρέλας», της επιθεώρησης *Minotaure*.⁹⁹ Για την ίδια «τρέλα», πρόθυμα συνεργάστηκε και ο Τεριάντ, επιθυμώντας το ίδιο όπως ο Σκιρά μια πολυτελέστατη έκδοση, σε μια περίοδο ωστόσο οικονομικής ύφεσης. Τον τίτλο του περιοδικού εμπνεύστηκαν ο αποκηρυγμένος ως «εσωτερικός εχθρός του σουρεαλισμού» Ζωρζ Μπατάϊγ και ο Αντρέ Μασόν, ενώ ο πρωτεργάτης του σουρεαλιστικού δογματισμού Αντρέ Μπρετόν συμμετέχει σε όλα τα τεύχη της επιθεώρησης, αρχικά υπό τον διαρκή έλεγχο των δύο εκδοτών. Η επιλογή των συντελεστών του εντύπου, προπομπός των επακόλουθων εσωτερικών τριβών, συνιστά μια αναπόφευκτη συσπείρωση αντικρουόμενων ιδεολογικών δυνάμεων και ανταγωνιστικών ιδιοσυγκρασιών, τις οποίες οι Σκιρά και Τεριάντ επιχείρησαν εξ αρχής μάταια να ισοροπήσουν.



(αριστερά) Brassai, Ο Αλμπέρ Σκιρά στο γραφείο του στη rue la Boétie, 1934, φωτογραφία, 29,5x26 εκ., Ιδιωτική συλλογή.

(δεξιά) Henri Matisse, Πορτρέτο του Αλμπέρ Σκιρά, Σεπτέμβριος 1948, κάρβουνο σε χαρτί, αφιέρωση: *À Albert Skira pour le vingtième anniversaire de son activité d'éditeur*, Ιδιωτική συλλογή.

Το πολυτελές παρουσιαστικό της επιθεώρησης *Minotaure* από τη μια πλευρά, θα ήταν δύσκολο να ενταχθεί στο πνεύμα και στους αντικειμενικούς στόχους των σουρεαλιστών. «Αυτή η πολυδάπανη έκδοση, με κυκλοφορία περιορισμένη στα

⁹⁹Οπ.π. σελ. 25. Βλ. επ. H. Bonnier, "Skira, quarante ans d'éditions d'art", *La Galeria*, τ.101, Φεβρουάριος 1971.

3.000 αντίτυπα,¹⁰⁰ απρόσιτη για το βαλάντιο των προλετάρων, δεν μπορούσε παρά να απευθύνεται στην περιφρονημένη μπουρζουαζία, σε ένα κύκλο σνομπ αρζαντέ προνομιούχων, βασικών μαικήνων και συλλεκτών των σουρεαλιστικών έργων. Η αποδοχή αυτής της συνεργασίας, αυτής της επιβουλής με τον καπιταλισμό, δεν υπήρξε προδοσία των αρχών τους, ξεπεσμός;» αναρωτιέται ο Μπρασσάϊ (Brassai).¹⁰¹ Από την άλλη πλευρά, το ενδιαφέρον του Σκιρά, και εν μέρει του Τεριάντ, προσηλώνονταν αποκλειστικά στο δαπανηρό και σπάνιο χαρακτήρα του *Minotaure*, που συνιστούσε για εκείνον μια αέναη πρόκληση, μια οργανική ανάγκη, θυσιάζοντας αδρά κάθε δυνατότητα που του προσέφεραν οι νέες τυπογραφικοί μέθοδοι, στον βωμό της αισθητικής κυρίως πολυτέλειας. Σύμφωνα με τις προγραμματικές δηλώσεις του πρώτου τεύχους του 1933:

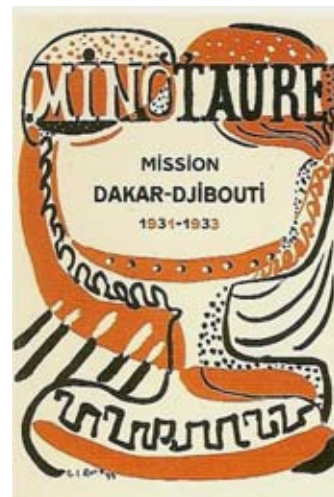
«τα εκατό πρώτα αντίτυπα της επιθεώρησης τυπωμένα σε ειδικό χαρτί και αριθμημένα από I-100, θα συνιστούν μια πολυτελή έκδοση, όπου οι προϋποθέσεις συνδρομής θα ανακοινώνονται διαδοχικά. Κάθε τεύχος θα συνιστά έναν μεγάλο τόμο των 72 έως 100 σελίδων. Περιλαμβάνει περίπου 120 έως 170 αναπαραγωγές, πολλές εκ των οποίων σε πλήρης σελίδα. Το έγχρωμο εξώφυλλο κάθε τεύχους θα συντίθεται πάντοτε από έναν εκ των πιο σημαντικών σημερινών καλλιτεχνών. Το μεγαλύτερο μέρος των διανομών, τρεις στις πέντε [...] θα αποτελείται από τα ειδικά τεύχη, κάθε ένα από τα οποία θα είναι εξ' ολοκλήρου αφιερωμένο στη μελέτη ενός κεντρικού ζητήματος που αγγίζει την πνευματική δραστηριότητα της εποχής μας. Αυτά τα τεύχη, φιλοτεχνημένα με τη μεγαλύτερη επιμέλεια, θα συγκαλέσουν τη συνεργασία των συγγραφέων, των καλλιτεχνών και των πιο άξιων επιστημόνων, και θα παρουσιάζουν επιπλέον μια πλούσια φωτογραφική επιλογή ανέκδοτων ντοκουμέντων. Αυτά τα αυθεντικά έργα, των οποίων η τιμή θα ξεπερνά εκείνη των άλλων διανομών της επιθεώρησης, θα απευθύνονται στους συνδρομητές μας, όπως και τα απλά τεύχη».

Ο Σκιρά τυπώνει ταυτόχρονα τα δύο πρώτα τεύχη του *Minotaure* πρόθυμος να εντυπωσιάσει τους συνδρομητές που έχει εξασφαλίσει ήδη πριν από την κυκλοφορία του εντύπου, καθώς επίσης να επωφεληθεί από τη διαφημιστική εκστρατεία του Musée d'Ethnographie, δεδομένου ότι το δεύτερο τεύχος περιλαμβάνει 88 σελίδες αφιερωμένες ολοκληρωτικά στην εθνογραφική και γλωσσολογική αποστολή Ντακάρ-Τζιμπουτί (1931-1933) με επικεφαλής τον Μαρσέλ Γκριώλ (Marcel Griaule), στο πλαίσιο της έκθεσης που διοργανώθηκε στη νέα Salle d'Afrique, όπου

¹⁰⁰Θα πρέπει να σημειωθεί πως κάθε τεύχος του *Minotaure* τυπωνόταν σε 4.000 αντίτυπα.

¹⁰¹Brassai, *Conversations avec Picasso*, Παρίσι, Gallimard, 1964, σελ.21.

παρουσιάστηκαν όλα τα τεκμήρια της αποστολής.¹⁰² Το πρώτο τεύχος αντίστοιχα συνιστά ένα αφιέρωμα στον Πικάσο, ο οποίος φιλοτεχνεί για το εξώφυλλο το περίφημο ετερόκλητο κολλάζ με την, εμβληματική για την επιθεώρηση, μορφή του Μινώταυρου, χρησιμοποιώντας ποικίλα υλικά και καθιστώντας ιδιαίτερα δύσκολη την αναπαραγωγή του τελικού έργου στο εξώφυλλο του εντύπου. Ο Πικάσο ενώ είχε ήδη εγκωμιαστεί από τον Τεριάντ στα *Cahiers d'art*, βρέθηκε στη συνέχεια στο επίκεντρο των σουρεαλιστών, και ιδίως του Μπρετόν, ο οποίος επιχειρούσε διαρκώς να τον εντάξει στον ιδεολογικό του αγώνα. Ο *Minotaure* συνεπώς του παρείχε πρόσφορο έδαφος για να παρουσιάσει τη νέα διάσταση των δημιουργιών του, διαρκώς με επίκεντρο τον τερατόμορφο Μινώταυρο, στην αυτοαποκαλούμενη και πλέον κατάλληλη για αυτό το εγχείρημα *revue à tête de bête*. Το πρώτο αυτό τεύχος του *Minotaure*, ανήκει στην κατηγορία των ειδικών εκδόσεων, και η τιμή του ξεκινά από τα 25 φράγκα. Στις 75 σελίδες του, εμφανίζονται κείμενα των Ρεβερντύ, Ελυάρ, Ραινάλ, Μπρετόν, Τεριάντ, Κρεβέλ (Crevel), Μασόν (Masson), Πικάσο, Νταλί (Dali), Λακάν (Lacan), Βέλ (Weil) και Λειρίς και σχετικά πλούσια εικονογράφηση, με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τα φωτογραφικά ντοκουμέντα του Μπρασσαϊ από το εργαστήριο του Πικάσο.



Εξώφυλλο πρώτου τεύχους του *Minotaure* από τον Picasso (αριστερά), και εξώφυλλο δεύτερου τεύχους του *Minotaure* από τον Roux (δεξιά), 1933.

¹⁰²J. Maes, “Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. *Minotaure*, n.2 (no special)”, *Africa: Journal of the International African Institute*, τ.7, τευχ.3, Ιούλιος 1934, σελ.392-393.

Η συνεργασία με τον Σκιρά υπήρξε χωρίς αμφιβολία για τον Τεριάντ μια κερδοφόρος εμπειρία και το καθοριστικό έναυσμα για την έκδοση της *Verve*. Έμπειρος πλέον εκδότης ο Σκιρά, γνώριζε καλά τις συνέπειες μιας οικονομικής καταστροφής, έτσι ώστε φρόντισε εξαρχής να μην αφήσει τίποτα στην τύχη. Κάθε τεύχος του *Minotaure* περιλαμβάνει περισσότερες από δέκα σελίδες διαφημίσεων που αφορούν γκαλερί, νέες εκδόσεις και τρέχουσες εκθέσεις. Εντούτοις ο Σκιρά ακολούθησε πιστά καθ' όλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας του εντύπου, μια ενδογενή διαφημιστική στρατηγική, δεδομένου ότι οι περισσότερες ανακοινώσεις που εμφανίζονται στις σελίδες του *Minotaure* αφορούν αποκλειστικά σχεδόν τα έργα με την υπογραφή του δικού του εκδοτικού οίκου.¹⁰³ Για τη διακίνηση της επιθεώρησης στο εξωτερικό οι δύο εκδότες κατάφεραν αρχικά να εξασφαλίσουν τη συνεργασία του περίφημου βρετανικού βιβλιοπωλείου του Anton Zwemmer,¹⁰⁴ ενώ λίγο αργότερα εξασφάλισαν τη διακίνηση του *Minotaure* και στη Νέα Υόρκη με αποκλειστικό αντιπρόσωπο το βιβλιοπωλείο του Raoul de Roussy de Sales, όπως παρατηρεί κανείς στις αντίστοιχες ανακοινώσεις από το τρίτο τεύχος και μετά.

«Ο *Minotaure* θα δημοσιεύσει πρώτος τη δημιουργία των καλλιτεχνών των οποίων το έργο είναι διεθνούς ενδιαφέροντος [...] Εν τούτοις, ο *Minotaure*, δεν θα είναι μόνο μια επιθεώρηση γεγονότων. Είναι αδύνατον να απομονώσουμε σήμερα τις πλαστικές τέχνες από την ποίηση. Τα μοντέρνα κινήματα, τα πιο προδιαγεγραμμένα, συσχέτισαν στενά αυτά τα δύο αυτά πεδία. Οι εθνογραφικές και οι αρχαιολογικές μελέτες δεν θα είναι μόνο κατάλογοι ή απλές περιγραφές αντικειμένων. Θα αναζητήσουν να αναπαραστήσουν τις συνθήκες και τις ζωτικές ανάγκες στις οποίες ανταποκρίνονται αυτά τα αντικείμενα και αυτό με τη συμβολή της ιστορίας των θρησκειών, της μυθολογίας και της ψυχανάλυσης. Η μουσική, η αρχιτεκτονική και τα θεάματα (θέατρο, κινηματογράφος, χορός, βαριετέ, τελετές) θα μεταχειριστούν με το ίδιο πνεύμα, όπως και οι άλλες στήλες. Δηλαδή ο *Minotaure* θα επιβεβαιώσει την επιθυμία του να ανακαλύψει, να συνενώσει και να συνοψίσει τα στοιχεία που συνέστησαν το πνεύμα του μοντέρνου ρεύματος προς κατανόηση της ακτινοβολίας του, και θα δεσμευτεί, χάρη σε μια προσπάθεια εστίασης εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα, να διευρύνει το

¹⁰³ *Chants exploratoires: Minotaure: La revue d'Albert Skira*, σελ.25.

¹⁰⁴ Ο Zwemmer «καταχώρησε μια παραγγελία για 500 τεύχη του *Minotaure*, εξοφλώντας σε μετρητά και ανακουφίζοντας τους συνεπώς από την άμεση κρίση. Καθ' όλη τη διάρκεια ζωής του, ενώ ο *Minotaure* δυσκολευόταν από τα χαμηλά επίπεδα συνδρομών μέχρι το τέλος του το 1939, ο Zwemmer εξασφάλιζε διαρκώς την έκδοση του, προπληρώνοντας σε μετρητά 200 περίπου αντίτυπα. Αυτό αποτελούσε κατεξοχήν αλτρουισμό, ωστόσο ως αντάλλαγμα θα δεχόταν μια ολοσέλιδη διαφήμιση της επιχείρησης του στο περιοδικό.» Nigel Vaux Halliday, *More than a bookshop: Zwemmer's and art in the 20th century*, Λονδίνο, Philip Wilson, 1991, σελ.44.

καλλιτεχνικό πεδίο για να ξαναδώσει στην τέχνη του παρόντος την καθολική της φορά. Ο *Minotaure* επιθυμεί να είναι μια επιθεώρηση διαρκώς επίκαιρη.»¹⁰⁵

Σαφώς έμμεσος στόχος της νέο-αναδυόμενης πολυτέλειας που εισάγει ο *Minotaure*, ήταν να απεκδύσει το *μονοπώλιο* που είχαν εξασφαλίσει τα *Cahiers d'art* στον Ζερβός. Στα πρώτα τεύχη του, εμφανίζονται οι πειραματισμοί των δύο εκδοτών που ταλαντεύονται σε σχέση με το περιεχόμενο και τη διάταξη του κάθε τεύχους, ανάμεσα στις φόρμες που έχουν καθιερώσει τα *Cahiers d'art* και τα *Documents*¹⁰⁶ λίγο νωρίτερα, επιχειρώντας να αναφυόσουν ένα διάβημα, μολαταύτα πρωτότυπο. Στόχος και των τριών εντύπων υπήρξε η ποικιλία και η θεματική ευρύτητα των περιεχομένων τους. Τα *Cahiers d'art* ανακοινώνουν τις εξής θεματικές ενότητες: ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, αρχαία τέχνη, εθνογραφία, κινηματογράφος, ενώ τα *Documents* περιορίζονται στις βασικές αρχές, την αρχαιολογία, τις καλές τέχνες και την εθνογραφία, ωστόσο το περιεχόμενο τους υπήρξε αδιαμφισβήτητα μεγάλης επιρροής τόσο για τον Τεριάντ, όσο και για τους σουρεαλιστές. Ο *Minotaure* έρχεται να εντάξει στις θεματικές του, πεδία που ξεπερνούν σαφώς σε ποικιλία και τα δύο προγενέστερα έντυπα. Οι θεματικές ενότητες ανακοινώνονται με την ακόλουθη σειρά: πλαστικές τέχνες, ποίηση, μουσική, αρχιτεκτονική, εθνογραφία και μυθολογία, θεάματα, ψυχαναλυτικές μελέτες και παρατηρήσεις. Ο *Minotaure* εμπλέκεται περισσότερο σε μια διαδικασία διερεύνησης των μέσων έκφρασης και την αναζήτηση νέων και όχι στην προβολή συγκεκριμένων καλλιτεχνικών τύπων ως πρότυπο δημιουργικής έκφρασης, όπως συμβαίνει αντίστοιχα με τα *Cahiers d'art*.

Ο Τεριάντ δημοσιεύει εννέα μόλις κείμενα καθ' όλη τη διάρκεια της συνεργασίας του στον *Minotaure*, υιοθετώντας σταδιακά και με κορύφωση τη *Verve* το προφίλ του εκδότη, αντίστοιχα με τον Σκιρά. Σίγουρα οι αρμοδιότητες που αναλαμβάνει με την νέα του ενασχόληση είναι αρκετά περισσότερες από ότι στο

¹⁰⁵ Ανυπόγραφη διακήρυξη που εμφανίζεται στα πρώτα τεύχη του *Minotaure*.

¹⁰⁶ Τα *Documents* υπήρξαν δημιούργημα του Georges Wildenstein (διευθυντή της *Gazette des beaux-arts*), με επικεφαλής τους εκδότες της επιθεώρησης για την γλυπτική και την νομισματολογία *Aréthuse*, Pierre d'Espézel και Jean Babelon. Ο Μπατάϊγ αρχικά υπήρξε μόνο γενικός γραμματέας της επιθεώρησης. Στα όρια τέχνης και εθνολογίας, το πρώτο εκδοτικό επιτελείο των *Documents* απαρτίζεται από διευθυντές μουσείων, αρχαιολόγους, εθνολόγους, ιστορικούς τέχνης και μέλη του Ινστιτούτου. Η νέα επιστημονική γνώση – σε αναλογία με τις πεποιθήσεις του Carl Einstein - που ως στόχος ξεκινά να κατευθύνει το περιεχόμενο των *Documents*, οδήγησε στη συσπείρωση των συντελεστών στο πλευρό του Μπατάϊγ, ο οποίος διαδέχτηκε τον Georges-Henri Rivière και υπερίσχυσε εντέλει της επιθεώρησης. Βλ. Yves Chevretil Desbiolles, *ό.π.*, σελ.132-133.

παρελθόν, ωστόσο ο ίδιος δεν διστάζει σε κάθε τεύχος να υπερασπίζεται τα αισθητικά του φρονήματα μέσα σε ένα πλαίσιο ολοένα και πιο επιρρεπές στην παρουσία του Μπρετόν. Στο κείμενο του 1933, “Valeur plastique du mouvement,” οι κρίσεις του Τεριάντ συνεχίζουν να περιστρέφονται γύρω από τις φορμαλιστικές αξίες, με μια ανασκόπηση της πλαστικότητας της κίνησης, εφορμώντας από το Μπαρόκ, τον Ρομαντισμό και τον Ιμπρεσιονισμό, στους οικείους πλέον στα κείμενα του, σύγχρονους καλλιτέχνες όπως οι Μπωντέν, Μπορές, και Μασόν. Στα κείμενα του Τεριάντ, όπως και του Ραινάλ, αποτυπώνονται σαφώς και εδώ στο ουσιαστικό τους περιεχόμενο, οι επιρροές της τεχνοκριτικής του παρελθόντος. Ο Τεριάντ συνεχίζει να προσπελαύνει υπό την οικεία αισθητική-φορμαλιστική οπτική τον κυβισμό και τον φωβισμό,¹⁰⁷ σε ένα έντυπο που κυριεύεται εντούτοις διαδοχικά από τις φιλοσοφικές και ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις των Μπρετόν και Λακάν. Το πιο ενδιαφέρον κείμενο που εμφανίζεται στον *Minotaure* με την υπογραφή του Τεριάντ, είναι εκείνο που αναφέρεται στη σουρεαλιστική ζωγραφική με μάλλον απροσδόκητο τρόπο:

«Το αισθητικό παραλήρημα και το ζωγραφικό ξεχείλισμα των πρώτων χρόνων μετά τον πόλεμο επέβαλλαν επιτακτικά μια σωτήριο αντίδραση ενάντια σε έναν υλισμό της κακής ποιότητας, οικιακής και ακαδημαϊκής, στον οποίο βυθίζονται, από το σφάλμα των αδιάφορων αντιγραφών, τα μήλα του Σεζάν, οι κιθάρες του Πικάσο και οι εσωτερικοί χώροι του Ματίς. Αυτή την αντίδραση, ο σουρεαλισμός εκεί θα την φέρει [...] Ο σουρεαλισμός, ξεδιπλώνοντας το πλέγμα των ζωγραφικών αναζητήσεων στο υπερπλαστικό πεδίο, θα ελευθερώσει τη ζωγραφική από τον περιοριστικό ζυγό και τη ματαιοδοξία του ακαδημαϊκού θέματος.»

Η σουρεαλιστική ζωγραφική, συνεχίζει ο ίδιος, θα τυποποιήσει «ένα θαυμαστό σύνολο προθέσεων, αναζητήσεων και πραγματώσεων τοποθετημένων πάντοτε στα όρια του συγκεκριμένου και του απείρου, του στιγμιαίου και του φανταστικού. Είναι ένα είδος βάρβαρου φωτός, παθητικής συνείδησης από την απελπισία που περιέχει, που ανασκάπτει, για να εμπλουτίσει τη ζωή, τα ενδιάμεσα πεδία της πραγματικότητας και τον θαυμαστό κόσμο του παραλόγου.»¹⁰⁸ Είναι σαφές πως ο σουρεαλισμός αποτέλεσε αναγκαιότητα για τον Τεριάντ, στο αδιέξοδο που είχε

¹⁰⁷Ε. Τερίαδ, “Valeur plastique du mouvement”, *Minotaure*, τευχ.4, 1 Ιουνίου 1933, *Aspects de l’expression plastique*, *Minotaure*, τευχ.5, 12 Μαΐου 1934, “Constance du Fauvisme”, *Minotaure*, τευχ.9, 15 Οκτωβρίου 1936.

¹⁰⁸Ε. Τερίαδ, “La peinture surréaliste”, *Minotaure*, τευχ.8, 15 Ιουνίου 1936.

οδηγηθεί ιδιαίτερα ο κυβισμός, μετά το 1928. Ο Τεριάντ αναγνωρίζει την εμφάνιση και τη λειτουργία του σουρεαλισμού ως αντίδραση, αντίδραση ωστόσο, στο εικαστικό πεδίο και όχι στο κοινωνικό-πολιτικό το οποίο στόχευαν κατά βάση οι σουρεαλιστές. Παραμένει πράγματι αξιοθαύμαστος ο συλλογισμός του Τεριάντ, αν αναλογιστούμε πως θα μπορούσε άραγε ένα κείμενο όπως αυτό, και αν μη τι άλλο, ένα κίνημα όπως ο σουρεαλισμός να εντάσσεται τόσο έμμεσα και παράλληλα τόσο ρητά στο πλαίσιο του οικείου προσανατολισμού μιας καλλιτεχνικής ιδέας για επιστροφή στην τάξη, αποκτώντας με αυτόν τον τρόπο, στη σκέψη του Τεριάντ, μια εντελώς διαφορετική λειτουργία.

Ο Τεριάντ δεν διείσδυσε ποτέ στα βαθύτερα πεδία της φιλοσοφίας των σουρεαλιστών, ούτε ασπάστηκε κυριολεκτικά τους ιδεολογικούς και αισθητικούς προσανατολισμούς αυτού του κινήματος, αποτυγχάνοντας συνεπώς να γίνει αποδεκτός από τα ηγετικά μέλη του σουρεαλισμού όπως ο Μπρετόν και ο Ελύάρ,¹⁰⁹ γεγονός που οφείλεται εν μέρει στις επαφές του με τον Ζωρζ Μπατάϊγ.¹¹⁰ Ο Σκίρα από την άλλη πλευρά εκτιμούσε ιδιαίτερα την παρουσία των σουρεαλιστών στο έντυπό του: «Δεν ξέρω πλέον πόσες φορές ο Μπρετόν [...] μου άφησε τελεσίγραφο,

¹⁰⁹Στην επιστολή του Σεπτεμβρίου του 1933 στον Νταλί, ο Ελύάρ σημειώνει «Το τεύχος 3 του *Minotaure* μπορεί να σημειώσει την επιτυχία μας σε αυτήν την επιθεώρηση. ο Μπρετόν και εγώ περνούμε εκεί όλες τις μέρες μας. Ο Μπρετόν κάνει με αυτή τη σκέψη μια απεγνωσμένη προσπάθεια. Γνωρίζετε, πως πρέπει, κυρίως με τον Τεριάντ, να παλεύει για κάθε λεπτομέρεια [...] όλες τις μέρες, ανεξαιρέτως, περνούμε περίπου δύο ή τρεις ώρες στον *Minotaure*, για τις δουλειές των λεπτομερειών, μεταξύ των οποίων δεν είχαμε ποτέ την εντύπωση μιας προόδου, αφού αδιάκοπα προσβάλλεται κανείς, αδιάκοπα συγκρούεται ενάντια στην επιπολαιότητα του Σκίρα από την μια μεριά, και από την άλλη ενάντια στην ισχύ της παθητικότητας, την επικαλυμμένη από κακή θέληση, υποκριτικότητα του Τεριάντ.» Paul Eluard, *Lettres à Galla 1924-1948*, Παρίσι, Gallimard, 1984, αρ.180, σελ.215.

¹¹⁰Ο Ελύάρ ενώ είχε εκφράσει εξαρχής τις διαφωνίες του: «μου φαίνεται αδύνατον για εμάς να συνεργαστούμε με τέτοια αηδιαστικά στοιχεία όπως ο Μπατάϊγ, που συγκρίνει τον Αντρέ με τον Κοκτώ (Cocteau) [...] Μυστικιστικό ξερατό», σημειώνει λίγο αργότερα: «το περιοδικό του Σκίρα θα ήταν μια χαρά χωρίς τον Μπατάϊγ, που έχει γράψει αισχρά άρθρα για εμάς πρόσφατα, ιδιαίτερα για τον Κρεβέλ. Αν ωστόσο έκανε το πρώτο βήμα για μια δημόσια συμφιλίωση, ίσως όλα τακτοποιούνταν. Ελπίζω πως θα γίνει.» [Επιστολή στην Βαλεντίν Ουγκό (Valentine Hugo), 1^η Μαρτίου 1933, βλ. Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Γενεύη, Droz, 1982, σελ.212-213.] Κάτι τέτοιο δεν συνέβη ποτέ ωστόσο, και οι σχέσεις των Μπρετόν και Μπατάϊγ διατήρησαν τον ίδιο συγκρουσιακό χαρακτήρα καθ' όλη τη διάρκεια της έκδοσης του *Minotaure*, ενώ οι ίδιοι δεν δίσταζαν παράλληλα να συνεργάζονται υπό τους ίδιους όρους, σε άλλου είδους εγχειρήματα όπως το *Contre-Attaque*. Ο Μπατάϊγ κατάφερε εντέλει να εντάξει ένα μόνο κείμενο με την υπογραφή του στην επιθεώρηση *Minotaure*, γεγονός που οφείλεται κυρίως σε μια πρόσκαιρη μάλλον αναθεώρηση από την πλευρά του Μπρετόν, ενόψει της συνεργασίας τους στο *Contre-Attaque*. Georges Bataille, “Du haut de Montserrat”, *Minotaure*, τ.8, 1936. Βλ. επ. Marie-Christine Lala, “Bataille et Breton: le malentendu considérable”, στο *Surréalisme et Philosophie*, Παρίσι, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, σελ.49-61.

απειλώντας με ότι θα ανασύρει τη συνεργασία του και εκείνη των φίλων του, εάν δεν απέσυρα τη δημοσίευση του ενός ή του άλλου άρθρου ή την αναπαραγωγή του ενός ή του άλλου έργου σε κάποιο τεύχος του *Minotaure* που τυπωνόταν ήδη. Από συνήθεια τον άκουγα και χαίρομαι για αυτό σήμερα. Χωρίς την συνεργασία του Μπρετόν και των φίλων του, ο *Minotaure* δεν θα γινόταν ποτέ μια σπουδαία επιθεώρηση.»¹¹¹

Καθώς παρατηρεί ο Μπρασσάϊ αντίστοιχα, με τη συνεργασία τους οι σουρεαλιστές σε μια επιθεώρηση όπως ο *Minotaure* είχαν γίνει πράγματι περισσότερο ευυπόληπτοι, καθώς, ακόμη κι αν ο *Minotaure* τους επέτρεπε να διατηρούν τις σουρεαλιστικές τους αντιλήψεις, έπρεπε να εγκαταλείψουν το μαχητικό πνεύμα, τυπικό χαρακτηριστικό των προγενέστερων σουρεαλιστικών εντύπων.¹¹² «Για τον Τεριάντ, η εμπειρία του *Minotaure*, η πνευματική τρομοκρατία του Μπρετόν, η αρνησιкуρία ενάντια στον Μπατάϊγ, θα προστεθούν στο γεγονός ότι ποτέ δεν πίστεψε καν στην ίδια την πιθανότητα μιας σουρεαλιστικής ζωγραφικής. Το έργο ξεκινά εκεί που σταματά η εικόνα.»¹¹³ Ο Τεριάντ αποχωρεί μετά την κυκλοφορία και του ένατου τεύχους του *Minotaure*, το 1936, αναλαμβάνοντας την έκδοση της *Verve*.¹¹⁴ Η αρνητική στάση συνεπώς των σουρεαλιστών απέναντι στα μελλοντικά εγχειρήματα του Τεριάντ, συνιστά το φυσικό επακόλουθο αυτής της πολυτάραχης συνεργασίας.¹¹⁵

¹¹¹ Albert Skira, εισαγωγή στην επανέκδοση του *Minotaure*, Νέα Υόρκη, Arno, 1968. Η παρέμβαση ωστόσο του ίδιου στο ύφος των κειμένων των σουρεαλιστών υπήρξε γεγονός. Ο Ελυάρ γράφει τον Απρίλιο του 1933 στον Νταλί: “il est nécessaire pour Skira que votre texte ne soit en rien poNograPHique”, *Lettres à Galla 1924-1948*, ό.π., αρ.173, σελ.213.

¹¹² Brassai, ό.π., σελ. 19-21. Ο Μπρετόν από την άλλη πλευρά γράφει το 1952 «ο σουρεαλισμός δεν υπαγορευόταν πλέον, μετά από πολύ καιρό, από κανένα αυτόνομο όργανο. Περιοριζόταν στο να δημιουργήσει δύο τμήματα της δραστηριότητας του, το ένα που τον περιόριζε, όπως πρόκειται να πω, στις προσούρες, το άλλο που αναζητούσε την μεγαλύτερη δυνατή εξάπλωση, στην πολυτελέστατη επιθεώρηση *Minotaure*». André Breton, *Entretiens 1913-1952*, Παρίσι, Gallimard, “Idées”, 1969, σελ.181.

¹¹³ Δακτυλογραφημένο κείμενο του Michel Anthonioz “Dans l’amitié de Tériade”, Παρίσι, καλοκαίρι 1988. Ιδιωτική συλλογή.

¹¹⁴ Στις 23 Ιουνίου 1937 η σύζυγος του Σκιρά, Rosabianca Venturi, αγοράζει το μερίδιο που αντιστοιχούσε στον Τεριάντ: «Je vous confirme que je suis d’accord d’acheter vos parts dans la Société Albert Skira, Editeur, à savoir 80 parts, pour la somme de frs. 8.000. Cette somme vous sera payée par la dite Société dans laquelle j’ai un compte créancier.» Επιστολή Madame A. Skira, 17 rue de Sèvres, Paris, στον Tériade, 5 rue Delambre, Paris. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Calbressis. Archives Tériade, Papiers professionnels, Activité éditoriale, Boîte 11.

¹¹⁵ Το μαχητικό σθένος του σουρεαλιστικού *milieu* είναι πράγματι εντυπωσιακό και ανεξάντλητο. Αρκετά χρόνια μετά το τέλος της έκδοσης του *Minotaure*, σε μια επιστολή του 1986, η Ζακλίν Μπρετόν (Jacqueline Breton) επιμένει : «Θεωρώ πως ο Τεριάντ ήταν χειρότερος από τον Σκιρά, ο

Δ. Άρνολντ Γκίνγκριχ και Ντέιβιντ Σμαρτ: Η επιθεώρηση *Verve*

Μετά την αποχώρηση του Τεριάντ, ο *Minotaure* ακολούθησε εμφανώς μέχρι το τέλος του, το 1939, μια περισσότερο σύντονη σουρεαλιστική κατεύθυνση. Οι σουρεαλιστές είχαν ξεκινήσει να κλιμακώνουν την επιρροή τους στα καλλιτεχνικά κέντρα της αμερικανικής ηπείρου και ο Μπρετόν είχε εκδηλώσει ήδη το ενδιαφέρον του για ένα υπερατλαντικό άνοιγμα, το οποίο κορυφώθηκε εντέλει μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο με την έκδοση του *VVV* και την συνεργασία στο έντυπο *View*. Ο Τεριάντ δέχεται αντίστοιχα λίγο πιο νωρίς, το 1936, την πρόταση των εκδοτών των αμερικανικών εντύπων *Esquire* (1936-1961) και *Coronet* (1936-1971), Άρνολντ Γκίνγκριχ¹¹⁶ (Arnold Gingrich, 1903-1976) και Ντέιβιντ Σμαρτ,¹¹⁷ για την έκδοση

οποίος είχε τουλάχιστον και κάποια συναίσθηση για την τέχνη.» Επιστολή στον José Pierre, “André Breton and/or Minotaure”, στο *Focus on Minotaure*, όπ.π., σελ. 118, υπ.12.

¹¹⁶ Ο Γκίνγκριχ γεννήθηκε στο Grand Rapids του Μίσιγκαν στις 5 Δεκεμβρίου του 1903 και ήταν γιος ενός ξυλόγλυπτη. Αγαπούσε τον Μότσαρτ και τον Χέμινγκγουεϊ και μάθαινε βιολί. Ο συνδυασμός αυτών των στοιχείων συνοψίζεται στο ύφος των εκδοτικών του εγχειρημάτων. Σύμφωνα με τον Merrill, η μικροαστική καταγωγή του Γκίνγκριχ είναι η βασική αιτία της διαρκούς του προσπάθειας να αποκτήσει ένα περισσότερο εκλεπτυσμένο προφίλ (sophisticate). Ακόμη και αν ήταν ικανός να προσπεράσει την καταγωγή του ως προς τον τρόπο που εκτιμούσε την λογοτεχνία και την τέχνη, παρέμεινε προσκολλημένος στις προτιμήσεις της πλειονότητας των Αμερικάνων *nonsophisticates*. Hugh Merrill, *Esqy: the early years at Esquire*, Νιού Τζέρσεϊ, Rutgers University Press, 1995, σελ.13-14. Βλ. σχετικά Arnold Gingrich, *Nothing but people, The early days of Esquire*, Νέα Υόρκη, Crown, 1975. Η αυτοβιογραφία του Γκίνγκριχ εκδόθηκε το 1966: Arnold Gingrich, *Toys of a lifetime*, εικονογρ. Leslie Saalburg, Alfred Knopf, 1966.

¹¹⁷ Ο ρώσικης David Archibald Smart (1892-1952), γεννήθηκε στις 4 Οκτωβρίου του 1892 στην Ομάχα της Νεμπράσκα και μεγάλωσε στο Σικάγο. Εργάστηκε από νεαρή ηλικία στον χώρο του εμπορίου και μετά από ένα σύντομο διάστημα αποχής, αφού κατατάχτηκε στο πυροβολικό κατά την διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, και μεταφέρθηκε στην Γερμανία, ασχολήθηκε με το χώρο των εκδόσεων. (Hugh Merrill, όπ.π., σελ.23-24.) Στις αρχές της δεκαετίας του '30, ο άλλοτε διαφημιστικός σύμβουλος Ντέιβιντ Σμαρτ σε συνεργασία με τον William Hobart Weintraub, επιχείρησαν να αναδείξουν την βιομηχανία της μόδας με ένα εμπορικό περιοδικό, το *Apparel Arts* το 1931. Αυτή η στιλπνή απομίμηση της φόρμας του *Fortune* είχε ήδη αναδειχτεί σε εμπορική επιτυχία, έτσι ακολούθησε το *Esquire: The magazine for men*, στα βάθη της κρίσης του 1933. Το επιβλητικό του μέγεθος, τα ανδρικά άρθρα, τα αισθησιακά καρτούν και τα σχέδια μιας φανταχτερής ανδρικής μόδας, του απέφεραν μια εκτεταμένη δημόσια αναγνώριση, ανέλπιστα ακόμη και για το ηπιότερο στόμφο φιλοδοξιών *Vanity Fair*. Παρά την τιμή των 50 σεντς, το *Esquire* εξελίχθηκε ραγδαία και τον Φεβρουάριο του 1936 άγγιξε την κορυφή, προσμετρώντας τα 610.000 αντίτυπα. Με την λήξη του οικονομικού έτους τον Μάρτιο του 1937, το καταγεγραμμένο από τις διαφημίσεις εισόδημα άγγιζε τα 2.770.000 δολάρια και εκείνο των διανομών, τα 1.830.000 δολάρια. (“Business & Finance: Esquire - Coronet”, *New York Time*, 20 Σεπτεμβρίου 1937). Βλ. Mazie David, *Two visionary brothers: David and Alfred Smart*, Chicago University Press, 2003 και Kenon Breazeale, “In spite of women: Esquire magazine and the construction of the male consumer”, *Signs*, τ.20, τευχ.1, 1994, σελ.1-22.

«της πιο ωραίας επιθεώρησης του κόσμου». Ο Τεριάντ, απέρριπτε πλέον τον σουρεαλισμό, όπως νωρίτερα τον εξπρεσιονισμό «που παραβίαζε τη φόρμα χωρίς να τη δεσπόζει» και αποστρεφόταν την αφαίρεση. Στο νέο εγχείρημα της *Verve*, οι αντιλήψεις του παρελθόντος αναβιώνουν στο παρόν ανακαλώντας έναν, βαθειά εδραιωμένο στις προτιμήσεις του Τεριάντ, κλασικισμό.¹¹⁸ Η εκδοτική εμπειρία που του είχαν αποφέρει οι προγενέστερες συνεργασίες, μολονότι του επέτρεπε φαινομενικά να αναλάβει αυτό το νέο εγχείρημα, δεν έμοιαζε αρκετή για τις απαιτήσεις των Αμερικάνων εκδοτών, οι οποίοι με την πρόθεση να καταστήσουν τον σύγχρονο Αμερικάνο πολίτη, ενημερωμένο αποδέκτη της παρισινής κουλτούρας, που τότε μονοπωλούσε παγκοσμίως το ενδιαφέρον, παρακολουθούσαν στενά και παρέμβαιναν καθοριστικά, καθ' όλη τη διάρκεια της συνεργασίας τους, στο περιεχόμενο και το ύφος του εντύπου, προκειμένου με τα τρία πλέον έντυπα που είχαν υπό τον έλεγχό τους (*Esquire*, *Coronet*, *Verve*), να εφοδιάσουν το απελπισμένο, λόγω της οικονομικής κρίσης - ανδρικό ιδίως - κοινό, με την αυτοπεποίθηση που θα του απέφερε η αποκατάσταση του εξασθενημένου του κοινωνικού ρόλου.¹¹⁹ Στο υπόμνημα της 9^{ης} Ιουνίου του 1937, κατά την πρώτη επίσκεψη του Τεριάντ στην Αμερική, ο συντάκτης του *Esquire* Άρνολντ Γκινγκριχ υπογράφει τις ακόλουθες υποδείξεις:

1. Καταχωρήστε τον τίτλο PAN¹²⁰ στο όνομα του David A. Smart, 919 North Michigan Avenue. Αν το PAN αποδειχτεί μη διαθέσιμο ως τίτλος, προσπαθήστε να καταχωρήσετε τον τίτλο CREATION. Συμβουλευτείτε μας μόλις κατορθώσετε να μάθετε αν είναι πιθανό να εξασφαλίσετε την καταχώρηση του τίτλου PAN.

Ο Τεριάντ ήρθε σε επαφή με τον Σμαρτ, μέσω του Ρεβερντύ και της Chanel, δεδομένου ότι διατηρούσε καλές σχέσεις με αρκετούς διεθνούς φήμης *couturiers* όπως οι Dior και Balenciaga, οι οποίοι είχαν ενστερνιστεί τον κυβισμό (και αργότερα τον σουρεαλισμό), εισάγοντας τις γεωμετρικές και στερεομετρικές φόρμες στον κόσμο της μόδας, με αποκορύφωμα την Coco Chanel, και προωθώντας συνεπώς συνεργασίες με αρκετούς καλλιτέχνες του ίδιου κινήματος, όπως, μεταξύ άλλων, ο Χουάν Γκρις (1887-1927). Ο ίδιος ο Γκινγκριχ ωστόσο αφηγείται πως ο Σμαρτ γνώρισε τον Τεριάντ, κατά την διάρκεια μιας επίσκεψης του στο Παρίσι, μέσω της Bettina Bedwell, την ανταποκρίτρια μόδας της *Chicago Tribune* στο Παρίσι και σύζυγο του ζωγράφου Αμπραάμ Ράτνερ. Arnold Gingrich, *Nothing but People*, ό.π.

¹¹⁸Jean Leymarie, *Éloge de Tériade*, Παρίσι, Imprimerie de Champagne Langres, 2002, σελ.19.

¹¹⁹Βλ. Kenon Breazeale, ό.π.

¹²⁰Ο τίτλος PAN, που προτιμούσαν οι Αμερικάνοι εκδότες δεν είναι σαφές αν εμπνεύστηκε από τις παρελκόμενες μυθολογικές παραδόσεις που απέφεραν τον αντίστοιχης προέλευσης τίτλο του *Minotaure*, είτε αν συνιστά μια κακόγουστη επιλογή εκείνου του όρου τον οποίο οι Γάλλοι μεταφράζουν ως *ΜΠΑΜ*.

2. Ανοίξτε έναν λογαριασμό στο όνομα σας στην Morgan Bank στο Παρίσι με το ποσό των 1000 δολαρίων, για το οποίο έχετε επιταγή. Αυτά τα χρήματα αποτελούν έναντι των υπολογισμένων εξόδων των τριών πρώτων μηνών στο Παρίσι, ως εξής:

15.000 φράγκα μισθός 5.000 φράγκα για γραμματέα 2.500 φράγκα για ενοικίαση γραφείου
Εκτός από αυτό το ποσό που θα έχετε ως προκαταβολή, θα έχετε τη δυνατότητα να φροντίζετε έξοδα, όπως η αποστολή των κλισέ, των φωτογραφιών κλπ. Και των τηλεγραφημάτων όταν είναι απαραίτητο.

3. Αμέσως μετά την επιστροφή σας στο Παρίσι, λάβετε εκτιμήσεις από τυπογράφους και χαράκτες για τη δημιουργία της επιθεώρησης σύμφωνα με τη μακέτα, εξασφαλίζοντας υπολογισμούς μοιρασμένους στο κόστος κάθε τομέα, βασισμένους στις ακόλουθες ποσότητες:

25.000 12.500 5.000

Στείλετε αυτούς τους υπολογισμούς σε εμάς μόλις τους λάβετε, φροντίζοντας να βεβαιωθείτε πως το κόστος κάθε τομέα της επιθεώρησης είναι ευκρινώς διαχωρισμένο, έτσι ώστε να μπορούμε να σας συμβουλέψουμε αν χρειάζεται κάποια αλλαγή για να μειωθεί το κόστος παραγωγής. Έχετε υπόψη σας ότι οι υπολογισμοί θα πρέπει να καλύπτουν το κόστος του χαρτιού, της εκτύπωσης, των εικόνων και της στοιχειοθεσίας καθώς επίσης και του κόστους των άρθρων.

4. Στείλετε επιλογές φωτογραφιών, μόλις τις εξασφαλίσετε, και εμείς θα κάνουμε εδώ την επιλογή και θα στείλουμε τις επιταγές στην Morgan Bank, έτσι ώστε η εξόφληση να είναι άμεση. Προσπαθήστε να εξασφαλίσετε φωτογραφίες από καλούς νέους φωτογράφους, που δεν είναι ακόμη γνωστοί, και οι οποίοι θα είναι πρόθυμοι να δεχτούν 5 έως 6 δολάρια ανά φωτογραφία. Επίσης, βέβαια, προσπαθήστε να βρείτε φωτογραφίες από γνωστούς φωτογράφους όσο το δυνατόν πιο φθηνά.

5. Προσφέρετε στον Σκιρά 12,5 δολάρια για τον δανεισμό κάθε ομάδας έγχρωμων εικόνων από τους δύο τόμους της Ζωγραφικής¹²¹, επισημαίνοντας ότι θα επιστρέψετε τις εικόνες, στην ίδια κατάσταση που θα τις παραλάβουμε, μετά από λίγες εβδομάδες. Με άλλα λόγια, μόλις έχουμε τελειώσει να δημιουργούμε τα διπλότυπα μας. Οι εικόνες που επιθυμούμε είναι οι εξής:

(από τον τόμο 1) αριθμοί 2,3,5,7,14,16,19,20,21,22,23,24,25,26,29,30,32

(από τον τόμο 2) αριθμοί 5,8,9,14,21,22,26,27,28,29,30,31.

Αν ο Σκιρά δεχτεί την πρόταση μπορείτε να τον πληρώσετε με επιταγή από τον λογαριασμό σας στην Morgan Bank στο Παρίσι και να μας συμβουλευτείτε για να καταθέσουμε περισσότερα χρήματα σε αυτόν τον λογαριασμό. Προσπαθήστε να πάρετε αυτά τα κλισέ αμέσως μετά την επιστροφή σας στο Παρίσι και αποστείλετε τα σε εμάς όσο το συντομότερο. Λάβετε εκτιμήσεις επίσης για το κόστος των τομέων των κειμένων στην αγγλική γλώσσα όπως και στη γαλλική.

6. Η επιθεώρηση θα πρέπει να βρίσκεται υπό τη διεύθυνση σας χωρίς καμία αναφορά στην Αμερικανική εταιρία και αφού έχουμε τακτοποιήσει τους υπολογισμούς και έχουμε καταχωρήσει τον

¹²¹ Αναφέρεται στην εικονογράφηση των τόμων της έκδοσης *Les trésors de la peinture française*, τ.1, 1934, τ.2, 1936, Παρίσι, Skira.

τίτλο και η επιθεώρηση έχει φτάσει το στάδιο της πραγμάτωσης, μπορείτε να έχετε τυπωμένες κάρτες με το όνομα του περιοδικού, το όνομα σας ως εκδότη και τη διεύθυνση του γραφείου.

7. Το εκτιμώμενο ενοίκιο του γραφείου είναι 10.000 φράγκα τον χρόνο και θα ήταν επιθυμητό να εξασφαλίσετε ένα γραφείο σε ένα από τα παλιά κτήρια της αριστερής όχθης, στο καρτιέ όπου συναθροίζονται οι ζωγράφοι και οι δημοσιογράφοι, και ενοικιάστε το γραφείο στο δικό σας όνομα, αν αυτός μοιάζει ο καλύτερος τρόπος για να εξασφαλίσετε την καλύτερη τιμή. Αν η καλύτερη προσφορά είναι εκείνη του μη επιπλωμένου, όπως θα συμβαίνει πιθανότατα, τότε τοποθετήστε το ελάχιστο των επίπλων όπως ένα τραπέζι και μερικές καρέκλες. Ο εκτιμώμενος μισθός μιας γραμματέως, που μπορεί να γράφει αγγλικά το ίδιο όπως γαλλικά, είναι 1600 φράγκα τον μήνα ή κάπου ανάμεσα στα 1.600 και 1.800 φράγκα τον μήνα.

8. Προσπαθήστε να διευθετήσετε πριν την πρώτη Αυγούστου με τους συντηρητές του Musée Vincennes, τα Archives de la Danse, του Musée Chantilly, του Musée de Versailles και κάθε άλλου μουσείου από το οποίο θα μπορούμε να εξασφαλίσουμε πράγματα πιθανού ενδιαφέροντος για την αναπαραγωγή στο Coronet, όπως παιχνίδια, τα βρετονικά ειδώλια κλπ. Έτσι ώστε δεν θα χαθεί καθόλου χρόνος κατά την επίσκεψη αυτών των μουσείων. Επίσης προσπαθήστε να ορίσετε ραντεβού μεταξύ της 4^{ης} Αυγούστου και της 11^{ης} Αυγούστου με τους διευθυντές εκδοτικών οίκων που τυπώνουν άλμπουμ ή βιβλία φωτογραφιών, έτσι ώστε κάποιος διακανονισμός μπορεί να γίνει για την αγορά των αμερικανικών δικαιωμάτων αν είναι επιθυμητό. Προσπαθήστε να κανονίσετε την επίσκεψη στα αρχεία των εφημερίδων για να εξετάσετε τα φωτογραφικά τους αρχεία.

9. Αναζητήστε τον Marcel Arthaud, 14 rue Alfred-Roll (17e) telephone Etoile 50-59, και δείτε αν έχει τα έγχρωμα αρνητικά που του παρήγγειλα με τηλεγράφημα.

10. Προσπαθήστε να βρείτε τον καλύτερο φωτογράφο έγχρωμων κλισέ, που θα κάνει τον χρωματικό διαχωρισμό και τα έγχρωμα φιλμ (autochrome) όσο το δυνατόν φθηνότερα. Έχουμε δύο που έχουμε χρησιμοποιήσει μέχρι τώρα: τον M. Arthaud που χρεώνει 600 φράγκα για ένα σετ αρνητικών χρωματικού διαχωρισμού και έγχρωμου φιλμ και τον Alexandre Searl, 25 rue Champy Colombes (Seine) που χρεώνει 300 φράγκα για το ίδιο. Εκτός αν βρείτε κάποιον με τα ίδια χρήματα που είναι αρκετά καλός, νομίζω πως θα κάνουμε καλά να συνεχίσουμε με τον Searl, μιας και τα αρνητικά που έστειλε μέχρι τώρα ήταν πολύ ικανοποιητικά.

11. Η ταχυδρομική μας διεύθυνση είναι ESQUIRE CHICAGO. Απευθύνετε τις επιστολές στα γαλλικά σε εμένα, μέχρι εκείνη τη στιγμή που θα έχετε εξασφαλίσει τις υπηρεσίες μιας γραμματέως που μπορεί να γράφει στα αγγλικά, και βεβαιωθείτε ότι θα έχουμε κάποιου είδους αναφορά, ανεξάρτητα από το πόσο συνοπτική, με κάθε καράβι. Πάρτε ένα πρόγραμμα από την τράπεζα ή από την εταιρεία American Express που σας δίνει όλες τις ημερομηνίες πορείας και ακόμη και αν δεν φαίνεται να

υπάρχουν και πολλά να αναφέρετε, προσπαθήστε να στέλνετε κάποιο σύντομο μήνυμα με κάθε κάρabi έτσι ώστε να είμαστε συνεχώς ενημερωμένοι.¹²²

Πέρα από τις σαφείς υποδείξεις σε σχέση με τα παραπάνω και τον τίτλο, ο υπό συζήτηση υπότιτλος είναι ο εξής:

«η πιο ωραία επιθεώρηση του κόσμου. Η πιο μοντέρνα, η πιο επίκαιρη (εκείνη που ανταποκρίνεται στον άνθρωπο του σήμερα). Η πιο διορατική (η καλύτερα ενημερωμένη)».

Ο γενικός αντικειμενικός στόχος του εντύπου καταγράφεται ως εξής :

«Να επαναφέρει την τέχνη στο πλευρό του ανθρώπου. Να συμβάλλει στην κατανόηση της τέχνης της εποχής μας, όπως εκείνης του παρελθόντος, με την επεξήγηση της, με την γνωστοποίηση της ανθρώπινης της υπόστασης, τις εμβριθείς ανάγκες που προκαλούν την άνθισή της, τις συνθήκες που ευνοούν τη δημιουργία.»

Το μέσο για την επίτευξη των παραπάνω:

«Οι εικόνες. Η ανάδειξη της αξίας των εικόνων. Οι εικόνες μιλούν. Συνενώνοντας, αναμειγνύοντας, εναρμονίζοντας ή αντιπαραβάλλοντες τις εικόνες, φθάνει κανείς στη δημιουργία μιας οπτικής γλώσσας, μιας γλώσσας άμεσης για τα μάτια. Αυτή η δυναμική γλώσσα πηγαίνει πιο μακριά από την άλλη, καθώς επιτρέπει τη σύνδεση των αξιομνημόνευτων ιδεών, προκαλεί επίσης ακόμη κι αν είναι στατική, την αντανάκλαση, το ονειροπόλημα, την ενδόμυχη απόκριση του καθενός. Είναι ένα είδος εφαρμοσμένης ποίησης.»¹²³

Η παρέμβαση των Αμερικανών εκδοτών υπήρξε καθοριστική στη δημιουργία της επιθεώρησης, της οποίας ο τίτλος, που φέρει το ίδιο νόημα και στις δύο γλώσσες στις οποίες προοριζόταν να τυπώνεται κάθε τεύχος,¹²⁴ κατέληξε να είναι VERVE¹²⁵

¹²²Gingrich Arnold, υπόμνημα απευθυνόμενο στον Τεριάντ, 5 rue Delambre, Paris, με την υπογραφή του Γκίνγκριχ, Ανέκδοτο έγγραφο. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 5.

¹²³Tériade, Ανυπόγραφες χειρόγραφες σημειώσεις. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Tériade. DAT 2007, Documents du travail, Boîte 18.

¹²⁴ Η τακτική αυτή μιας δίγλωσσης έκδοσης δεν συνιστά προνόμιο αποκλειστικά της *Verve*, δεδομένου ότι το διεθνές κοινό ήταν εκείνο στο οποίο επιθυμούσαν να απευθυνθούν οι περισσότερες από τις γαλλικές επιθεωρήσεις της εποχής. Τα *Cahiers d'art* είχαν εντάξει από νωρίς στο περιεχόμενο τους κείμενα τόσο στην αγγλική, όσο και στην γερμανική γλώσσα, ενώ τα *Documents* παρουσίαζαν στο τέλος κάθε τεύχους αποσπάσματα των κειμένων στην αγγλική γλώσσα. Αντίστοιχα η έκδοση των *Formes* του Waldemar George, ήταν επίσης δίγλωσση, αφού χρηματοδοτούταν από αμερικάνικη εταιρία.

¹²⁵Ο Γκίνγκριχ παρά ταύτα, ισχυριζόταν πως ο τίτλος *Verve* προήλθε από την δική τους στιγμιαία έμπνευση: «Αναζητώντας έναν τίτλο που θα φαινόταν και θα διαβαζόταν το ίδιο καλά στα αγγλικά και τα γαλλικά, και μην έχοντας ένα μολύβι όταν σκέφτηκα έναν [...] άρπαξα το κραγιόν από την τσάντα της φίλης του Τεριάντ και έγραφα στην πίσω όψη ενός φακέλου την όμορφη λέξη *Verve*. Μου άρεσε επειδή ξεκινούσε και τελείωνε με τον ίδιο τρόπο, προσαρμοσμένη φυσικά στους ασυνήθιστους χειρισμούς που θα λάμβανε από το χέρι των καλλιτεχνών που ο Τεριάντ θα επιστράτευε για να του φτιάξουν τα εξώφυλλα, και ως εκεί που έφταναν τα γαλλικά μου, σήμαινε το ίδιο στα γαλλικά, όπως στα αγγλικά.» Arnold Gingrich, *όπ.π.*, σελ.130.

υπό τη συνοδεία του υπότιτλου: *revue artistique et littéraire*. Για τους εκδότες των *Esquire* και *Coronet*, η νέα αυτή έκδοση προοριζόταν να ξεπερνά από άποψη εικονογράφησης και πολυτέλειας ακόμη και τα εορταστικά τεύχη των ποικίλης ύλης εντύπων *Harpers* και *l'Illustration* - μια προσπάθεια εφαρμοσμένη ήδη στο *Coronet* - παρουσιάζοντας παράλληλα μια πιο εξεζητημένη διανοητική και καλλιτεχνική προσέγγιση και εννοιατικό περιεχόμενο. Η έγχρωμη εικονογράφηση, τυπική στη σύσταση της *Verve*, αποτελούσε εξ αρχής προνόμιο των αμερικανικών κυρίως εκδόσεων, ωστόσο τα πρώιμα εγχειρήματα του Σκιρά είχαν αναβαθμίσει τις τυπογραφικές μεθόδους στο Παρίσι με την αξιοθαύμαστη ιδίως, ακόμη και για τους Γκρινγκριχ και Σμαρτ, έγχρωμη εικονογράφηση των δύο τόμων του *Trésors de la peinture française*.¹²⁶ Τα διαφημιστικά που εμφανίζονται στο *Esquire*, πριν την κυκλοφορία ακόμη του πρώτου τεύχους της *Verve*, αναφέρονται σε συλλεκτικό τεύχος, «τυπωμένο με τις πιο δαπανηρές μεθόδους (που απευθύνονται συνήθως στη δημιουργία πολυτελών βιβλίων περιορισμένης έκδοσης) σε μεγάλο σχήμα βιβλίου (περίπου 10 ½ x 14 ίντσες) με διαφορετικά είδη χαρτιού εξαιρετικής ποιότητας, με γαλλικά και αγγλικά κείμενα, η *VERVE* θα είναι ένα πολυτελές τριμηνιαίο έντυπο των Τεχνών, που τυπώνεται στο Παρίσι με ταυτόχρονη πώληση στην ήπειρο και την Αμερική. Θα εκδίδεται στην 4 rue Férou, Paris, France, υπό την διεύθυνση του E. Tériade, πρώην συνεργάτη του άπληστα συλλεγμένου *Minotaure*.»

Στις 22 Νοεμβρίου του 1937, έχει ήδη ολοκληρωθεί η σύσταση της περιορισμένης ευθύνης ανώνυμης *Société des Éditions de la Revue Verve*, με κεφάλαιο εκκίνησης τα 100.000 φράγκα και έδρα το μικρό γραφείο της 4 rue Férou, κοντά στην πλατεία Σαν Σουλπίς. Η οπτική συνιστώσα αυτού του νέου εγχειρήματος υπήρξε το πρωταρχικό μέλημα των εκδοτών του, χωρίς ωστόσο αυτό να σηματοδοτεί την ολιγοπία του τομέα των κειμένων, των οποίων η σύσταση, η διάταξη και η υπογραφή αποτελούν καταλυτικά συνθετικά στοιχεία της *Verve*. Η Ανζέλ Λαμότ

¹²⁶ Ο ίδιος ο Σκιρά μάλιστα θεώρησε πως οι δύο αυτοί τόμοι συνιστούσαν το πρώτο «φορητό» μουσείο της γαλλικής τέχνης, (Βλ. Valerie Holman, *Albert Skira and the art publishing in France 1928-1948*, Ph.D., Courtauld Institute of Art, London University, 1987, σελ.216) ενώ τον Ιούνιο του 1937, αμείφθηκε από τους Αμερικάνους εκδότες το ποσό των 11.100 φράγκων για τον δανεισμό των έγχρωμων κλισέ των δύο τόμων, με σκοπό την δημιουργία αντιγράφων για την επιθεώρηση *Verve*. Ισολογισμός 18/06 – 31/09/1937, Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007/ Activité éditoriale, Boîte 7.

(Angèle Lamotte), πρώην σύζυγος του ζωγράφου Μπερνάρ Λαμότ (Bernard Lamotte), συνεργάτιδα και αργότερα συγκάτοικος του Τεριάντ στη rue de Rennes, παρέμβαινε καθοριστικά στις συνεργασίες με εξέχοντες συγγραφείς, ποιητές και λογοτέχνες της εποχής, δεδομένης της ένταξής της στους παρισινούς λογοτεχνικούς κύκλους που συσπειρώνονται κατά την εποχή στο περίφημο βιβλιοπωλείο της rue de l'Odéon της – μετέπειτα συνεργάτιδας της *Verve* – Αντριέν Μοννιέ (Adrienne Monnier), η οποία γράφει λίγο αργότερα στις σελίδες της *Verve*:

«Την άνοιξη του 1937 [...] μου εξομολογήθηκε (εν. η Ανζέλ Λαμότ) τη γέννηση της *Verve* [...] Για την ώρα, αφού ήταν εκείνη που είχε αναλάβει τη γραμματεία της επιθεώρησης, ζήτησε τη συμβουλή μου σχετικά με τους συγγραφείς, από τους οποίους, εκείνη και ο Τεριάντ επιθυμούσαν να εξασφαλίσουν κείμενα. Πρώτα από όλους: ο Κλωντέλ, ο Βαλερύ και ο Ζιντ, τους οποίους εκείνη προσωπικά προτιμούσε παράφορα. Όμως πώς να τους προσεγγίσουμε; Εκείνοι ήταν, χωρίς αμφιβολία, περισσότερο απρόσιτοι από ότι ο Τεριάντ [...] της είπα πως το καλύτερο θα ήταν να γράψει η ίδια στους εν λόγω συγγραφείς, σε χαρτί με την επικεφαλίδα της επιθεώρησης, και να τους υποδείξει με ακρίβεια τις συνθήκες της έκδοσης. Αφού ο Τεριάντ είχε έρθει σε επαφή με όλους τους μεγάλους ζωγράφους και είχε ήδη, κατά την περίοδο του *Minotaure*, αποκτήσει επαφές με την λογοτεχνική *avant-garde*, αυτό θα πήγαινε από μόνο του.»¹²⁷

ΜΕΡΟΣ 2^ο

¹²⁷Adrienne Monnier, “Angèle Lamotte”, *Verve*, τ.4, τευχ.13, Νοέμβριος 1945, σελ. 59-60, επανέκδοση στο *Les Gazettes d'Adrienne Monnier: 1925-1945*, όπ.π., σελ. 259.

I. 1937: Η γέννηση της επιθεώρησης Verve

«Είναι μια απόφαση πολύτιμη και αρκετά επικίνδυνη ,
να σε τυπώνουν με θαυμαστό τρόπο»¹²⁸

Πωλ Βαλερύ

Οι εξαιρετικές συνθήκες που ευνόησαν τη γέννηση της επιθεώρησης *Verve*, καθιστούν την περίοδο της εμφάνισης της ιδιαίτερα προνομακική για την πρωτοτυπία και την ευστάθεια των αντικειμενικών της στόχων. «Η *Verve* γεννήθηκε τον Δεκέμβριο του 1937. Αυτά τα πράγματα γίνονται σε εποχές αγωνίας [...] όταν πράγματι βρισκόμαστε σε απόγνωση και δεν έχουμε να χάσουμε τίποτα. Ή

¹²⁸Paul Valéry “C’est un jugement précieux et très redoutable, que d’être magnifiquement imprimé” στο Jean Leymarie, *όπ.π.*, σελ.18.

φοβόμαστε μάλλον ότι θα χαθούν όλα επειδή αναμένουμε την καταστροφή [...] τότε είναι όλοι πρόθυμοι για ενέργειες ριψοκίνδυνες και παράφορες [...] σε περιόδους φόβου οι άνθρωποι είναι διαθέσιμοι. Η ταραχή τους προσδίδει αगाστή τόλμη. Έτσι συμβαίνει και το 1937 [...] όλοι είναι έτοιμοι για δράση [...] Σαν να είχε όλος ο κόσμος [...] χρόνο εύκαιρο.»¹²⁹

Το 1937, σε θεωρητικό τουλάχιστον επίπεδο, η Γαλλία, με τους πολιτικούς στόχους του όρου *rayonnement culturel*, επιδίδοταν στην υπεράσπιση της δημοκρατίας ενάντια στον ολοκληρωτισμό, χρησιμοποιώντας το πιο ζωτικό της έμβλημα, την ελευθερία έκφρασης στην τέχνη και τη λογοτεχνία,¹³⁰ σε μια περίοδο που η Ευρώπη ταλανιζόταν από μια πολιτική αναταραχή, κατά την οποία οι πολιτικές αξίες έμοιαζαν να απειλούνται σθεναρά από ανταγωνιστικές φόρμες διακυβέρνησης όπως ο κομμουνισμός, ο φασισμός και ο ναζισμός. Η διοργάνωση της έκθεσης *Ausstellung Französischer Kunst der Gegenwart*, τον Ιούνιο του 1937 στην Preussische Akademie der Kunst στο Βερολίνο, υπήρξε η αφορμή για να εξυπηρετηθούν οι προπαγανδιστικοί στόχοι των δύο διοργανωτριών χωρών.¹³¹ Στόχος της γαλλικής κυβέρνησης, σύμφωνα με την Cone, ήταν να προσελκύσει το ενδιαφέρον του Γερμανικού κοινού για την παρισινή πολυδάπανη *Exposition Internationale des Arts et Techniques*,¹³² παρουσιάζοντας «μια υγιή εικόνα της Γαλλίας στον τρομακτικό της γείτονα,» και αποφεύγοντας συνεπώς καθετί θεωρούμενο ως στοιχείο παρακμής ή *εκφυλισμού*, όπως η παραμόρφωση, η αφαίρεση και οι εμπνευσμένες από αφρικανικά ειδώλια μορφές, δίνοντας έμφαση στον

¹²⁹Τεριάντ στο Claude Bouyere, “Un grand éditeur d’art: Tériade”, *Jardin des Arts*, τ.218, Μάιος-Ιούνιος 1973, σελ.12-13.

¹³⁰Κατά την διάρκεια της διακυβέρνησης του Λαϊκού Μετώπου, από τον Μάιο του 1936 έως τον Ιούνιο του 1937, με επικεφαλής τον σοσιαλιστή Léon Blum, η υπεράσπιση και η προβολή της γαλλικής κουλτούρας συνιστούσε το κέντρο εστίασης της κυβέρνησης. Η αποκαλούμενη *rayonnement culturel* -πολιτισμική ακτινοβολία - όπως και τα συμφραζόμενα του όρου αυτού, συνιστούν ένα από τα αδιαμφισβήτητα πολιτισμικά κληροδοτήματα του Λαϊκού Μετώπου. Michèle C. Cone, “French art of the present in Hitler’s Berlin”, *The Art Bulletin*, τ.80, τευχ.3, Σεπτέμβριος 1998, σελ.555.

¹³¹Οπ.π.

¹³²Για την έκθεση βλ. René Bavotte, “L’expo ‘37: Protectrice des arts”, *Paris Soir*, 30 Ιουνίου 1937. Rycelynek, Xavier. “L’Expo de 1937,” *Gavroche* τ.35, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1987, σελ.17-21. A. Dezarrois, “L’Art a l’exposition de 1937,” *Revue de l’art ancien et moderne*, 1997, σελ.164. Barker, Michael. “International Exhibitions at Paris Culminating with the *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* - Paris 1937.” *Decorative Arts Society* τ.27, 2003, σελ.7-21.

ιδεαλισμό της ανθρώπινης μορφής, όσο και στην αναπαράσταση του γαλλικού τοπίου.¹³³

Τίποτα άλλο ενδεχομένως δεν θα μπορούσε να προσφέρει πιο γόνιμο έδαφος στο εγχείρημα του Τεριάντ, δεδομένων των πάγιων αισθητικών του προτιμήσεων και της ιδεαλιστικής κατεύθυνσης που θα ενστερνιστεί η επιθεώρηση *Verve*. Χωρίς αυτό να αποτελεί αυτοσκοπό, είναι γεγονός πως η λίστα με τους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην εν λόγω έκθεση, περιλαμβάνει τα ονόματα εκείνων των καλλιτεχνών, τους οποίους ο Τεριάντ θα εντάξει τακτικά στα τεύχη της *Verve*, που θα κυκλοφορήσουν μέχρι και το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου (Ματίς, Μπρακ, Μπονάρ, Ρουώ, Μαγιόλ). Ο αποκλεισμός επιπλέον των, οικείων προς τα υπόλοιπα έντυπα της εποχής, ενοτήτων που αφορούσαν την εθνολογία, την αρχαιολογία ή την ψυχανάλυση, τομείς που αιτιολογούν τους δεσμούς της αφαιρετικής, μη παραστατικής τέχνης, με τους πριμιτίφ πολιτισμούς ή με τα εσωτερικά πεδία έκφρασης, αποτελεί μια τακτική που σηματοδοτεί την οριστική ρήξη με το έργο της πρωτοπορίας και συνιστά παράλληλα μια μαρτυρία της, κάθε άλλο πλέον παρά, υποδόριας ιδεολογικής σύγκρουσης τόσο με τους σουρεαλιστές, όσο και με τον Ζερβός, σε συνδυασμό με το γεγονός, ότι στο πλαίσιο της αποσιώπησης της ίδιας έκθεσης στο Παρίσι, η μόνη ίσως αντίδραση που εκφράστηκε στα έντυπα του 1937, εμφανίζεται σε ένα ανώνυμο άρθρο των *Cahiers d'art*, κατά το οποίο, η άρνηση της συνεργασίας των καλλιτεχνών αυτού του εκδοτικού οίκου, αποτελεί ένδειξη αλληλεγγύης απέναντι στους εκτοπισμένους από τον εθνοσοσιαλισμό, Γερμανούς συναδέλφους τους.¹³⁴

Φαίνεται συνεπώς πως «ο Τεριάντ, πιο διπλωμάτης από τον Ζερβός, απέκλεισε κάθε πολεμική σταματώντας να γράφει, κατάλαβε το νόημα του χρώματος στην καλλιτεχνική έκδοση και δεν διακινδύνευσε με τους νέους καλλιτέχνες.»¹³⁵ Ο ίδιος, εν αντιθέσει προς του προγενέστερους συνεργάτες του, δεν θα ενστερνιστεί σχεδόν ποτέ την ένταξη κάθε είδους ιδεολογίας, επαναστατικής ή προπαγανδιστικής, στον τομέα των τεχνών. Η αισθητική απόλαυση, που πηγάζει από την αρμονική *justesse*, και είναι έκδηλη τόσο στα πριμιτίφ, όσο και τα σύγχρονα έργα της γαλλικής σχολής,

¹³³ Michèle C. Cone, "French art of the present in Hitler's Berlin", *οπ.π.*

¹³⁴ "Une exposition d'art français à Berlin", *Cahiers d'art*, τ.12, 1937, σελ.62.

¹³⁵ Christian Derouet, "Christian Zervos éditeur", *οπ.π.*, σελ.65

υπήρξε το μόνο κριτήριο αξιολόγησης των τεχνών, μια αντίληψη ιδιαίτερα έκδηλη στη σύσταση της *Verve*, δεδομένων των κοινωνικό-πολιτικών συνθηκών που πλαισιώνουν τη γέννηση της. Στη στάση αυτή οφείλεται κυρίως το γεγονός ότι τα τεύχη της *Verve* συνεχίζουν να τυπώνονται ακόμη και κατά τη διάρκεια του πολέμου, μια περίοδο εθνικής έξαρσης και εξιδανίκευσης της γαλλικής καλλιτεχνικής παράδοσης. Οι προγραμματικές δηλώσεις που εμφανίζονται στο πρώτο μόνο τεύχος της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής επιθεώρησης, αναφέρουν τα εξής:

«Η *Verve* προτίθεται να παρουσιάσει την τέχνη στενά συνδεδεμένη με τη ζωή κάθε εποχής και να προσκομίσει μαρτυρίες της συμμετοχής των καλλιτεχνών στα σημαντικά γεγονότα του καιρού τους. Η *Verve* ενδιαφέρεται, σε όλους τους τομείς της και με όλες τις μορφές, για την καλλιτεχνική δημιουργία. Η *Verve* απαγορεύει κάθε φανταστική επινόηση στην παρουσίαση των τεκμηρίων. Η αξία των στοιχείων της εξαρτάται από την ποιότητα τους, την επιλογή που τους έχει γίνει και τη σημασία που αποκτούν από την διάταξη τους στην επιθεώρηση. Για να διατηρήσουν οι εικόνες την αίσθηση των πρωτότυπων έργων, η *Verve* χρησιμοποιεί τα τεχνικά μέσα, τα πιο κατάλληλα για κάθε αναπαραγωγή: έγχρωμη βαθυτυπία, ασπρόμαυρη βαθυτυπία, τυπογραφία. Δεν περιφρονεί να χρησιμοποιήσει την ξεχασμένη μέθοδο της λιθογραφίας.»¹³⁶

Τις τεχνικές αναπαραγωγής αναλαμβάνουν το *Imprimerie des Beaux-arts* για τα κείμενα, οι κορυφαίοι για τα δεδομένα της εποχής, εξειδικευμένοι στις τεχνικές της έγχρωμης βαθυτυπίας, τυπογράφοι Ντραϊζέ¹³⁷ (*Draeger Frères*) με βασικό εκπρόσωπο τον Λουί Σόλ (*Louis Sol*) καθώς και ο λιθογράφος Φερνάν Μουρλό,¹³⁸ οι οποίοι φαίνεται να ξεπέρασαν τους εαυτούς τους, σε σχέση με την ποικιλία και τον συνδυασμό των τυπογραφικών μεθόδων που εισήγαν, για τις αυξημένες απαιτήσεις της δημιουργίας της *Verve*. Την μετάφραση των κειμένων στην αγγλική γλώσσα

¹³⁶ Ανώδυμη διακήρυξη δημοσιευμένη στην *Verve*, τ.1, τευχ.1, Δεκέμβριος 1937.

¹³⁷ Βλ. σχ. “*Draeger, an artist in print, specimens of luxury advertising of great distinction*”, *Art and Industry*, τ.21, 1936, σελ.66-72. “*Draeger’s service to advertising*”, *Art and Industry*, τ.59, 1955, σελ.110-17. Willy Rotzler, “*Draeger, 1886-1966: 80 years of art--photographically interpreted, an unusual anniversary booklet*”, *Graphis*, τ.22 τευχ.123, 1966, σελ.56-65. Willy Rotzler, “*Draeger, Design-conscious printer in Paris*”, *Graphis*, τ.25 τευχ.45, 1969-1970, σελ. 454-9. A., Alexandre, “*Die neue welle: Draeger, Paris*”, *Novum Gebrauchsgraphik*, τ.34, 1963, σελ.2-7. “*Printing is as printing does: Draeger frères. Print*, N.Y., τ.21, 1967, σελ.58.

¹³⁸ Βλ. σχ. A., Warnod, “*La reproduction lithographique est plus vivante que la reproduction mécanique nous déclare Fernand Mourlot*”, *Arts, Beaux-Arts, Littérature, Spectacles*, 30 Ιανουαρίου 1948. André Lejard, “*Mourlot, a centre of lithographic art in Paris; with German and French texts*” *Graphis*, τ.11 τευχ.62, 1955, σελ. 500. Andreas Freund, “*Mourlot, master printer of lithographs*”, *Art News*, τ.72, 1973, σελ.30. Carol Cutler, “*House of Mourlot: with list of better print shops*”, *Art in America*, τ.54, 1966, σελ.100. Pierre Cabanne, “[Mourlot](#),” *Connaissance des Arts*, τ.278, 1975, σελ. 62-7.

εκτελούν και επιμελούνται οι Στιούαρτ Γκίλμπερτ¹³⁹ (Stuart Gilbert) και ο Ρόμπερτ Σέιτς¹⁴⁰ (Robert Sage). Τη διανομή αναλαμβάνει η Livraison Prache, ενώ για το κάθε τεύχος χρησιμοποιούνται τουλάχιστον τέσσερα είδη χαρτιού, διαφόρων ποιότητων, το οποίο προμηθεύονται κυρίως από την Papeterie Hélios, La-Haye-Descartes. Οι νέες τυπογραφικές δυνατότητες που εισάγει αυτή η νεοσύστατη επιθεώρηση, συμπίπτουν χρονικά με τη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων, στην οποία εντάσσονται τρία από τα σπουδαιότερα καλλιτεχνικά εγχειρήματα της χώρας, τα οποία θα αποδειχτούν καθοριστικής επιρροής στη σύσταση της *Verve: Les chefs d'oeuvre d'art français*, στο νέο Palais du Tokyo, *Les maîtres de l'art indépendant 1895-1937* στο Petit Palais, και *Les plus beaux manuscrits français du VIIIe au XVIe siècle* στη Bibliothèque Nationale.

Από το 1937 έως το 1960, κυκλοφορούν συνολικά τριάντα οχτώ τεύχη της επιθεώρησης, δώδεκα εκ των οποίων συνιστούν διπλά τεύχη, οργανωμένα σε δέκα τόμους. Δεδομένης της θεματικής ανομοιομορφίας του συνόλου των τευχών που κυκλοφορούν στο διάστημα των είκοσι τριών χρόνων που προσμετρά η επιθεώρηση *Verve*, ο επικρατέστερος διαχωρισμός ορίζεται με βάση τις θεματικές τους ενότητες περιλαμβάνοντας τα ποικίλα τεύχη, που περιστοιχίζονται από κείμενα και πλούσια εικονογράφηση με ιδιαίτερη προσήλωση στη φωτογραφική αναπαράσταση, τα τεύχη αφιερωμένα στην αναπαραγωγή γαλλικών εικονογραφημένων χειρογράφων και τα τεύχη αφιερωμένα σε έναν από τους σπουδαιότερους ζωγράφους της εποχής, όπως οι Ματίς, Μπονάρ, Πικάσο, Μπρακ, Σαγκάλ. Η σπουδαιότητα της εικονογράφησης στα τεύχη αυτά είναι αδιαμφισβήτητη, δεδομένου ότι παράλληλα με την παραδοσιακή όψη βιβλίου που εμφανίζει κάθε τεύχος, τυπώνεται και μια ειδική έκδοση σε περιορισμένα αντίτυπα, που περιλαμβάνει μόνο τα κλισέ των εικόνων και τις

¹³⁹Ο Στιούαρτ Γκίλμπερτ (1883-1969) γεννήθηκε στο Έσσεξ και έγινε ιδιαίτερα γνωστός στους Παρισινούς κύκλους με την μετάφραση του *Ulysses* του Τζέιμς Τζόυς. Μεταξύ άλλων έχει μεταφράσει στα αγγλικά, έργα των Αλμπέρ Καμύ, Ζαν Πωλ Σαρτρ, Αντουάν ντε Σαιν-Εξυπερύ, Αντρέ Μαλρώ κ.α.

¹⁴⁰Ο Ρόμπερτ Σέιτς γεννήθηκε στο Μίσιγκαν το 1899, ενώ έγινε ιδιαίτερα γνωστός στους πνευματικούς κύκλους του Παρισιού από το 1925 με την συμμετοχή του στην έκδοση της καλλιτεχνικής και λογοτεχνικής εφημερίδας *transition* του Eugene Jolas, μέχρι το φθινόπωρο του 1928. Ο Στιούαρτ Γκίλμπερτ συμμετείχε επίσης αργότερα στην εκδοτική ομάδα του εντύπου που είχε ως επίκεντρο τον σουρεαλισμό, το Νταντά και τον Εξπρεσιονισμό. *Transition Stories, Twenty-three Stories from transition*. επιμ. Eugene Jolas και Robert Sage., Φλόριντα, New World book manufacturing Co., Inc., 1972, (1^η έκδ. W.V. McKee, 1929), σελ. 292.

λιθογραφίες που εμφανίζονται στο αρχικό τεύχος, με αμπαλάζ ένα κουτί που φέρει το σχέδιο του εκάστοτε εξωφύλλου, υπογεγραμμένη δημιουργία αποκλειστικά κάθε φορά, ενός από τους καλλιτέχνες που συνεργάστηκαν με τον Τεριάντ σε αυτό το εγχείρημα. Κάτι τέτοιο ωστόσο συμβαίνει κυρίως με τα ποικίλα τεύχη και εκείνα που είναι αφιερωμένα σε καλλιτέχνες.

Ανεξάρτητα από την παραπάνω ομαδοποίηση, η χρονολογική ακολουθία των τευχών της *Verve* συνιστά τον ασφαλέστερο τρόπο παρουσίασης των, δεδομένου ότι στην εκάστοτε διανομή παρεισφρέουν παράγοντες καθοριστικής επιρροής τόσο στο περιεχόμενο, όσο και στη διάταξη του κάθε τεύχους, με αποκορύφωμα τα έξι πρώτα, που συνιστούν ένα ετερόκλητο ιδεολογικό-αισθητικό σύμφυρμα ενδογενών και εξωγενών, πολιτισμικών και κοινωνικό-οικονομικών επιβολών. Στο γεγονός αυτό συμβάλλει καθοριστικά η - αφανής αρχικά - παρέμβαση των Αμερικάνων εκδοτών οι οποίοι προωθούσαν τις, δημοφιλείς στο επάγγελμά τους, έννοιες της πολυτέλειας και της σπανιότητας, στοχεύοντας στη μαζική πώληση της επιθεώρησης στον σύγχρονο Αμερικάνο αναγνώστη, σε μια περίοδο όπου σημειώνεται μια πρόσκαιρη οικονομική - και εν μέρει ηθική - ανάκαμψη από τις συνέπειες της εφαρμογής του *New Deal* καθώς και ένα αυξημένο ενδιαφέρον για το πεδίο των τεχνών ενόψει του *Federal Art Project*. Η εικόνα που προωθούσε η Γαλλία, από την άλλη πλευρά, στο εξωτερικό ήταν πάντοτε η ίδια, εκείνη της *haute bourgeoisie*, των αριστοκρατικών *life-style*, της μόδας και βέβαια της τέχνης και η *Verve* ήταν πλέον έτοιμη να την πουλήσει στην καλύτερή της ποιότητα τόσο κατά τη διάρκεια της συνεργασίας με τους Αμερικάνους εκδότες, όσο και αργότερα. Τα έξι αυτά πρώτα τεύχη της *Verve* σχεδιάστηκαν κατά τη δομή, το ύφος και ηπιότερα κατά το περιεχόμενο, των δύο αμερικάνικων εντύπων (*Esquire*, *Coronet*). Η παρεμβολή του Τεριάντ, αν μη τι άλλο ουσιαστική, καθοριστική κατά το πέρας και μάλλον επιβεβλημένη, για την ένταξη της εν λόγω επιθεώρησης στο καλλιτεχνικό πεδίο, επικεντρώθηκε στο ποιοτικό κομμάτι, το οποίο έντεχνα υπερίσχυσε κάθε παρεκτροπής.

Στην Αμερική οι συλλέκτες έργων τέχνης εκπροσωπούν κυρίως τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις καθώς από τον 19^ο ήδη αιώνα η ιδιότητα του συλλέκτη επιβεβαίωνε κατά κάποιο τρόπο την ιδέα μιας *American royalty*, όπως παρατηρεί ο Merrill. Κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα οι William Hearst, Andrew

Mellon και John Ringling είχαν δημιουργήσει σπάνιες συλλογές με έργα ευρωπαϊκής τέχνης των περασμένων κυρίως αιώνων (Rubens, Titian, Rembrandt), τα οποία προβάλλονται στο κοινό μέσω της έκθεσης τους σε μουσεία. Ο Σμαρτ υπήρξε επίσης συλλέκτης από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 (Renoir, Chagall, Soutine, Marquet, Vlaminck, Terechkovich, Utrillo, Pascin, Cassatt), ωστόσο ως προς την προβολή της συλλογής του στο κοινό, ακολούθησε μια εντελώς διαφορετική τακτική, με στόχο την εκλαΐκευση και εμπορευματοποίηση της υψηλής κουλτούρας: την έκδοση περιοδικών που αναπαράγουν έργα τέχνης με αντίτιμο - αρχικά - τα 25σεντς.¹⁴¹

Το μεγάλο συνεπώς και αναπάντεχο κέρδος που εξασφάλισε στον Σμαρτ το γεννημένο κατά την οικονομική ύφεση *Esquire*, έδωσε το έναυσμα για τη δημιουργία μιας μικρότερης κλίμακας εκδοχής του ίδιου, με τον τίτλο *Coronet*, χρησιμοποιώντας ως υπότιτλο το περίφημο σλόγκαν από το *The Jew of Malta* του Christopher Marlowe: *Infinite riches in a little room* σημειώνει ο αρθογράφος της *Time*. Το πρώτο τεύχος του *Coronet*, εμφανίστηκε στους πάγκους στις 13 Οκτωβρίου του 1936 και περισσότερα από 250.000 αντίτυπα αυτού και αντίστοιχα κάθε τεύχους πουλήθηκαν μέχρι τον Μάρτιο του 1937. Δεδομένου ότι το *Coronet* δεν φέρει καθόλου διαφημίσεις, εξαρτάται αποκλειστικά από την τιμή των 35 σεντς ανά τεύχος, με μια κυκλοφορία που αυξάνεται πλέον στα 400.000 αντίτυπα, και καταγεγραμμένο κατά το τέλος του οικονομικού έτους 1937, εισόδημα 115.600 δολάρια.¹⁴² Η δημιουργία της *Verve*, σχεδιάστηκε σε μεγάλο βαθμό κατά το γενικό πρότυπο του *Coronet* με τη διαφορά ότι στο δεύτερο, το ενδιαφέρον προσηλώνεται στην προβολή της τέχνης των περασμένων αιώνων, με εξαιρετικά σύντομες αναφορές στη μοντέρνα τέχνη, ιδίως την αμερικανική, ενώ το ύφος των άρθρων εμφανίζει ένα χάσμα διαφοροποιήσεων,¹⁴³

¹⁴¹Hugh Merrill, *όπ.π.*, σελ.61-62. Η συλλογή των David και Alfred Smart βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο David and Alfred Smart του Πανεπιστημίου του Σικάγο.

¹⁴²Η πώληση 75.000 μετοχών στο κοινό τον Ιούλιο του 1937 από τον Σμαρτ, έδωσε το έναυσμα στον ημερήσιο αμερικανικό τύπο για υποθέσεις μιας νέας επένδυσης των εκδοτών της *Esquire-Coronet Inc*. Οι υποθέσεις αυτές αναφέρονται στην δημιουργία του περιοδικού *Ken*, με την συνεργασία του Ernest Hemingway (“Business & Finance: *Esquire - Coronet*”, *όπ.π.*), ωστόσο η *Verve* μεταχειρίστηκε ως προτεραιότητα, αναστέλλοντας την έκδοση του *Ken* για τον Απρίλιο του 1938, όταν πλέον είχε ξεκινήσει η αντίστροφη μέτρηση για την αποχώρηση των Αμερικάνων από την συνεργασία με τον Τεριάντ.

¹⁴³Για τα στοιχεία που παρατίθενται από το περιεχόμενο του *Coronet*, εξετάστηκε το περιεχόμενο δέκα αντιτύπων κατά την περίοδο κυκλοφορίας 1937-1939. *Coronet*, Απρίλιος 1937, τ.1, τευχ.6, Νοέμβριος 1937, τ.3, τευχ.13, Σεπτέμβριος 1938, τ.4, τευχ.23, Νοέμβριος 1938, τ.4, τευχ.25, Δεκέμβριος 1938, τ.4, τευχ.26, Μάιος 1939, τ.6, τευχ.31, Ιούνιος 1939, τ.6, τευχ.32, Σεπτέμβριος 1939, τ.6, τευχ.35,

ώστε πλάι σε προσεγγίσεις του τύπου “The Pretty Stenographers,” “How to be simple,” “Meet the Boss,” “Average Man,” “A lack of tact,” “Man’s way,” συναντά κανείς τα κείμενα “Sources of modern painting,” “Technique of painting I-II,” “Experiment after Daguerre,” “Magazines for collectors,” “The fine art of forgery,” “Napoleon’s double,” “Uncommercial artist,” “Taking pictures” κλπ. Τα περιεχόμενα του εντύπου εισάγουν έναν σαφή διαχωρισμό, με έμφαση στην ταξινόμηση, ανάμεσα στο ύφος των κειμένων-άρθρων, στη θεματολογία των φωτογραφιών, την ποιότητα των αναπαραγωγών και των εικονογραφικών τύπων και μέσων.¹⁴⁴ Στη *Verve* διαγράφεται παρασκηνακά από το πρώτο ήδη τεύχος μια δομή αντίστοιχη με εκείνη του *Coronet*, η οποία εντούτοις εξασθενεί τακτικά και εντέλει εξαλείφεται πλήρως. Το πρώτο ιδίως τεύχος της επιθεώρησης, συνιστά έναν πειραματισμό τόσο των μέσων, όσο και των θεματικών τύπων, χρίζοντας συνεπώς ευρύτερης ανάλυσης.

A. *Verve*, τόμος I

A.1. *Verve*, τευχ.1, Δεκέμβριος 1937

Οκτώβριος 1939, τ.6, τευχ.36, Νοέμβριος 1939, τ.7, τευχ.37 καθώς και το τεύχος του Μαρτίου 1940, τ.7, τευχ.41, όπου το έντυπο έχει πλέον ανασχηματιστεί πλήρως και δεν εμφανίζει καμία αντιστοιχία με τα προηγούμενα.

¹⁴⁴Η ομαδοποίηση των κειμένων κάθε τεύχους του *Coronet*, έχει ως εξής: Πραγματικά (factual), μυθοπλαστικά (fictional), ασυνήθιστα (unusual), προσωπικά (personal), ιστορικά (historical), πολιτισμικά (cultural), σατυρικά (satirical), συνομιλητικά (conversational), ποίηση (poetry), περιθωριακά (marginal). Μεταξύ των αρθογράφων εμφανίζονται τακτά τα ονόματα των Τζον Πάσος (John dos Passos) και Έρνεστ Χέμινγουέϊ (Ernest Hemingway). Η εικονογράφηση περιλαμβάνει συνήθως τα εξής: Εξώφυλλο, κέρνα πορτρέτα, μεσαιωνικές μινιατούρες, χαρακτηριστικά, λιθογραφίες και σχέδια, πορτρέτα, μοντέρνα ζωγραφική, ξύλινα θραύσματα, κλασική ζωγραφική, φιγούρες από μούρανο, κεραμικές φιγούρες αγγειοπλαστικής. Τέλος, οι φωτογραφίες παρουσιάζουν μια μεταβαλλόμενη από τις εκάστοτε προϋποθέσεις ομαδοποίηση, διαγράφοντας την εξής φόρμα: Σύνθεση, παιδιά, ζώα, ανθρώπινου ενδιαφέροντος, σπορ, σπουδές, περιέργα, θαλάσσια, φύση κοκ., ενώ στους φωτογράφους που συνεργάζονται με το έντυπο εντάσσονται από το 1937, τα ονόματα των Μπλούμενφελντ (Blumenfeld), Μπρασάι, Λοτάρ (Lotar), Γουάλας (Wallace), Νόρα Ντυμά (Nora Dumas), Μπορέλ (Borel), Ζακόμπι (Jacobi), Ζαχάν (Jahan), Κερτέζ (Kertész) κ.α. Ενώ τον Απρίλιο του 1937, το *Coronet* φαίνεται να συνεργάζεται με φωτογράφους όπως οι Vadas, Cenek, Steiner, Westelin, Tolnai, Eke, Kletz κ.α., μετά τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου, πιθανολογούμε μετά την αποστολή των κλισέ που είχε εξασφαλίσει ο Τεριάντ σύμφωνα με τις υποδείξεις του Γκίνγκριχ, το ίδιο έντυπο εντάσσει στο περιεχόμενο του έργα φωτογράφων που δραστηριοποιούνται στο Παρίσι.



Henri Matisse: εξώφυλλο VERVE, τευχ.1, τ.1, 1937, Ιδιωτική συλλογή.

Τον Δεκέμβριο του 1937, κυκλοφορεί πλέον το πρώτο τεύχος της *Verve*, με εξώφυλλο φιλοτεχνημένο από τον Ανρί Ματίς, στους εθνικούς χρωματισμούς τόσο της Γαλλίας όσο και της Αμερικής, με χρώμα, σινική μελάνη και σχεδιασμένη μια γυμνή μορφή σε μπλε πλαίσιο, περιστοιχισμένο από μαύρο, λευκό και κόκκινο φόντο σε αυστηρά διαχωρισμένες επιφάνειες, στο οποίο κυματίζουν λευκές γραμμές. Το σχεδιασμένο Ρ στο οπισθόφυλλο, αποτελεί σημείο αναφοράς, κατά τον Αντονιόζ, του τίτλου *PAN* που προτιμούσαν οι Αμερικανοί εκδότες.¹⁴⁵ Από τα 25.000 αντίτυπα, τα 20.000 τυπώθηκαν στην αγγλική γλώσσα, διανεμημένα σε Αμερική και Αγγλία, και μόλις τα 5.000 στη γαλλική.¹⁴⁶ Η σχετική ανακοίνωση της κυκλοφορίας αυτού του

¹⁴⁵Πρόκειται για την δεύτερη μόλις δημιουργία του Μουρλό, με την τεχνική των *papiers découpés*. Michel Anthonioz, *L'album Verve*, όπ.π., σελ. 35. Το αντίστοιχο εξώφυλλο του *Coronet* περιλαμβάνει την αναπαραγωγή ενός πορτρέτου, κάποιου ανώνυμου ζωγράφου των Κάτω Χωρών του 1550, από το Kunsthistorisches, Museum, της Βιέννης.

¹⁴⁶Τα 5.000 αντίτυπα στην αγγλική ή την γαλλική γλώσσα επρόκειτο να παραχωρηθούν στους Αμερικανούς εκδότες ως αποζημίωση για τα έξοδα της έκδοσης. Ανέκδοτα πρακτικά του εκδοτικού οίκου, χειρόγραφα και υπογεγραμμένα από τους Alfred Smart και Τεριάντ τον Δεκέμβριο του 1937. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007/ Papiers professionnels, Boîte 7.

πολυτελούς τεύχους εμφανίζεται ξανά τον Δεκέμβριο στις σελίδες του *Esquire*, με ένθετη τη φόρμα παραγγελίας των συνδρομητών για τα επόμενα τέσσερα τεύχη της επιθεώρησης. Η φόρμα που υιοθετεί το πρώτο αυτό τεύχος της *Verve*, παραμένει το πρότυπο για όλα σχεδόν τα υπόλοιπα τεύχη της κατηγορίας των «ποικίλων» που θα ακολουθήσουν. Τα περιεχόμενα του τεύχους, παρουσιάζονται αρχικά με βάση τη σειρά διάταξης των διαφόρων στοιχείων σε αυτό, μια φόρμα που θα αντικατασταθεί στη συνέχεια από τη θεματική διάταξη των περιεχομένων με κύριο σημείο διάκρισης, το είδος και τα ποικίλα μέσα αναπαραγωγής κάθε στοιχείου, όπως λόγου χάρη: κείμενα, λιθογραφία, φωτογραφία - ασπρόμαυρη βαθυτυπία, αναπαραγωγές - ασπρόμαυρη και έγχρωμη βαθυτυπία άλλοτε με χρυσό, γκραβούρες, σχέδια κοκ., με στόχο την ανάδειξη των σπάνιων και πολυδάπανων εκδοτικών μέσων που χρησιμοποιούνται.

Όλες οι υποδείξεις του Γκίνγκριχ, είχαν σχεδόν ολοκληρωθεί ήδη από τον Αύγουστο του 1937, ενώ βασικό μέλημα του Τεριάντ υπήρξε η εξασφάλιση ενός μεγάλου αριθμού φωτογραφιών. Ο Τεριάντ έχει καταφέρει ήδη μέχρι τις 30 Σεπτεμβρίου να διασφαλίσει την αγορά φωτογραφιών σε αρκετά χαμηλές τιμές,¹⁴⁷ από άγνωστους για την εποχή φωτογράφους (Baumgartner, Maywald, Steiner, Fringhian, Servan, Tabard, Chevalier, Arthaud, Zahan, Bernard, Malle Fuld), ωστόσο οι φωτογραφίες των αδρά αμειβομένων¹⁴⁸ (Man Ray, Mansat, Brassai, Blumenfeld, Florence Henri, Marcel Bovis, Nora Dumas, Brandt, Tannewald, Adam, Borel, Makowska) είναι εκείνες που εντέλει θα ενσωματωθούν, συχνά σε ολοσέλιδη διάταξη, στο περιεχόμενο της *Verve*. Στον ισολογισμό του Οκτωβρίου του 1937, έχουν ήδη καταχωρηθεί και τα ονόματα των αρθογράφων της *Verve*, περιλαμβανομένων των βαν Μόε (van Moë), Μισώ (Michaux), Καγιουά (Caillois),

¹⁴⁷ Οι φωτογραφίες αυτές κόστισαν λιγότερο από 6 δολάρια η κάθε μια, ακριβώς σύμφωνα με τις υποδείξεις του Γκίνγκριχ. Ισολογισμός 18/06-30/09 και 31/10 του 1937. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 7.

¹⁴⁸ Οι χρεώσεις των πιο διάσημων φωτογράφων ξεπερνούν συνήθως τα 10 δολάρια ανά φωτογραφία. Ισολογισμός 31/08 και 30/09 1937. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 7.

Κλαντέλ (Cladel), Μπατάιγ, Ουίγκ (Huyghe), και των γηραιότερων πλέον και πιο απαιτητικών Ζιντ και Ραινάλ.¹⁴⁹

Το πρώτο αυτό τεύχος περιλαμβάνει ήδη τέσσερις λιθογραφίες με τα τέσσερα στοιχεία της φύσης από τους Λεζέ (νερό), Μιρό (αέρας), Ράτνερ (φωτιά), Μπορές (γη), άνισα διανεμημένες στο περιεχόμενο του. Στις σελίδες της *Verve* η υπεροχή της εικόνας είναι αδιαμφισβήτητη, χωρίς αυτό να αφαιρεί από τα κείμενα την αυτονομία τους. Σπάνια ωστόσο παρουσιάζονται δίχως εικονογράφηση. Ο Αντρέ Ζιντ υπογράφει το πρώτο κείμενο της επιθεώρησης, το οποίο εμφανίζεται χωρίς την παρεμβολή εικόνων, εσωκλειόμενο από τις λιθογραφίες των Λεζέ και Μιρό. Αν, ακόμη και η λιθογραφία είναι το γραφιστικό μέσο που ταιριάζει περισσότερο στην ποίηση, όπως διατείνεται ο Βαλερύ, τότε η *Verve* αποτελεί στο σύνολο της, το απόγειο της ποιητικής έκφρασης. Το ζήτημα όμως, μιας τέτοιας προσομοίωσης των δύο μέσων, δηλαδή της ποίησης και της ζωγραφικής, ανακύπτει συχνά στις θεματικές της *Verve*, με εφόρμηση το ανασχετικό της ίδιας ταύτισης, κείμενο του Ζιντ.¹⁵⁰ Ο αρχικός τίτλος “L’abandon du sujet dans les arts plastiques” έδωσε τη θέση του στον πιο ολοκληρωμένο “Quelques réflexions sur l’abandon du sujet dans les arts plastiques”. Στο περιεχόμενό του, απορρίπτεται κάθε ιεραρχία στις φόρμες καλλιτεχνικής έκφρασης, αντικρούοντας συνεπώς μια παράδοση αιώνων. Ο Ζιντ, ανακαλεί τις εποχές, όπου το κείμενο ήταν η βασική πηγή για τον ζωγράφο,

¹⁴⁹ Οι αμοιβές των συγγραφέων κυμαίνονται μεταξύ των 300 και 500 φράγκων, ωστόσο το κείμενο του Ζιντ κοστολογείται στα 7.000 φράγκα και το αντίστοιχο του Ραινάλ στα 1.500 φράγκα. Ισολογισμός 31 Οκτωβρίου 1937. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 7.

¹⁵⁰ Ο Ζιντ συνέταξε το κείμενο αποκλειστικά για τις απαιτήσεις της νέας επιθεώρησης, γεγονός που θα της προσέδιδε σαφώς το επιθυμητό κύρος. Αυτό αιτιολογεί την υψηλή αμοιβή του (7.000 φράγκα, τα οποία ωστόσο είναι πιθανόν να αποτελούσαν μια προκαταβολική αμοιβή του συνόλου των άρθρων που παραχώρησε ο Ζιντ στις σελίδες της *Verve*) καθώς επίσης και την διάταξή του, στις πλαισιωμένες από λιθογραφίες, πρώτες σελίδες του τεύχους. Πρόκειται για εκείνες δηλαδή τις σελίδες στις οποίες θα έπεφτε πρώτα το μάτι του αναγνώστη-αγοραστή, τον οποίο μάλλον θα εντυπωσίαζε τόσο η εγκυρότητα των συνεργατών, όσο και η ποιότητα της εικονογράφησης. Το περιεχόμενο του άρθρου του Ζιντ δεν τροποποιήθηκε σχεδόν καθόλου, με μια επιτυχή ένταξη και των έντεκα σελίδων δακτυλογραφημένου, σε τέσσερις μόλις δίσητες σελίδες της *Verve*. Γεγονός που αιτιολογεί επίσης την απουσία παρεμβαλλόμενης εικονογράφησης, μια τακτική που συμβαδίζει επιπλέον και με την κεντρική ιδέα του άρθρου. André Gide, “Quelques réflexions sur l’abandon du sujet dans les arts plastiques”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, Δεκέμβριος 1937, σελ.7-10. Για το πρωτότυπο δακτυλογραφημένο κείμενο, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade, DAT 2007, Boîte 9-10.

καταλήγοντας στη ζωγραφική που καταλύει ολοκληρωτικά κάθε αφηγηματική δύναμη.

«Η πρόθεση δεν δημιουργήσε ποτέ την αξία ενός έργου, και ο ζωγράφος ή ο γλύπτης δεν προτίθεται να επιφορτίσει με νόημα το πανί ή το μάρμαρο. Θεωρώ δυσοίωνα κάθε σύγχυση, κάθε καταστρατήγηση μιας τέχνης έναντι της άλλης και εναντιώνομαι ακριβώς το ίδιο μπροστά σε ένα *ut pictura poesis*, όσο μπροστά σε ένα *ut poesis pictura*» επίσης «αρνούμαι να θεωρήσω το θέμα, στη ζωγραφική και τη γλυπτική, ως ένα απλό πρόσχημα στη σύνθεση» μιας και «σε τελευταία ανάλυση η ματιέρα του ζωγράφου είναι πιο σημαντική από τα υπόλοιπα, όπως είναι και το τεχνικό κάλλος της προσωδίας στην ποίηση» σημειώνει ο Ζιντ, θερμός υπερασπιστής ενός μοντέρνου κλασικισμού (*classicisme moderne*), βασισμένου στην παραστατική λιτότητα και λακωνική ακρίβεια, που κατά τις προτιμήσεις του, θα πρέπει να συνοδεύει κάθε μοντέρνο δημιούργημα. Το κείμενο του εναντιώνεται επί της ουσίας, στην απόρριψη και την έλλειψη κατανόησης της μοντέρνας τέχνης.¹⁵¹ Αντίστοιχα, στο πλαισιωμένο με σχέδια του 1935 κείμενο “*Divagations*”, ο Ανρί Ματίς απορρίπτει, με αφορμή την αέναη διαμάχη σχεδίου - χρώματος, κάθε μορφή διδασκαλίας στην τέχνη: «ένα εργαστήριο με μαθητές μου θυμίζει την *Παραβολή των Τυφλών* του Μπρέγκελ, στο οποίο θα ήταν ο δάσκαλος, ο πρώτος τυφλός, που θα

¹⁵¹ Η παρέμβαση του Τεριάντ στο κείμενο του Ζιντ, καταγράφεται από τον ίδιο τον συγγραφέα στο ημερολόγιο του, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα την σημασία που είχε για τον Τεριάντ η διάκριση ανάμεσα στις έννοιες της μίμησης και της εφεύρεσης, της πραγματικότητας και της φαντασίας στη σύγχρονη ζωγραφική. «*Η φαντασία μιμείται. Είναι το κριτικό πνεύμα που δημιουργεί, είτε ο Ουάιλντ στο Intentions. Από όλους τους αφορισμούς του Ουάιλντ δεν υπάρχει κανείς που να φαίνεται εξαρχής πιο παράδοξος και λιγότερο άξιος να μελετηθεί [...]* Εκείνη που ήταν η κατάπληξή μου, η χαρά μου, να βρω, εντελώς απροσδόκητα, αυτή την ίδια βαθυστόχαστη και γόνιμη αλήθεια όταν φυλλομετρούσα τυχαία τα *Oeuvres complètes* του Ντιντερό - διατυπωμένο από τον ίδιο, σχεδόν με τους ίδιους όρους: *Η φαντασία δεν δημιουργεί τίποτα, μιμείται* (Σαλόν του 1767). Ικανοποιήθηκα να παραθέσω αυτή τη φράση απέναντι στο παράδοξο του Ουάιλντ σε ένα άρθρο για την εγκατάλειψη του θέματος στις πλαστικές τέχνες. Αυτό το πρωί, ανοίγοντας το πρώτο τεύχος της πολυτελούς επιθεώρησης *Verve*, όπου το άρθρο εμφανίζεται, τα μάτια μου έπεσαν αμέσως στην πρόταση: *Η φαντασία δεν δημιουργεί τίποτα, εφευρίσκει*. Ένας διορθωτής με ζήλο, με υπερβολικό ζήλο, σκέφτηκε πως έκανε σωστά να διορθώσει ένα κείμενο που ήταν προφανώς ελαττωματικό στα μάτια του.» Justin O’Brian, *The Journals of André Gide: 1928-1939*, (Journal of 15 December 1937), University of Illinois Press, 2000, (1st ed. Knopf, 1949), σελ.365.

οδηγούσε εκείνους που τον ακολουθούσαν.»¹⁵² Οι προβληματισμοί αυξάνουν ακολούθως.

Τα ανέκδοτα γράμματα και σχέδια του Σεζάν στον Εμίλ Ζολά,¹⁵³ διαδέχονται τα σχόλια και οι εκτιμήσεις σε σχέση με τις δυσκολίες που παρουσιάζει το συναπάντημα των τεχνών και των γραμμάτων: «υπάρχει ανάμεσα στην προφορική γλώσσα και τη γλώσσα των μορφών, πλήρης αντιστροφή;»¹⁵⁴ αναρωτιέται ο Ελι Φωρ, σε ένα κείμενο που δημοσιεύεται λίγο μετά τον θάνατό του, στις 30 Οκτωβρίου του 1937.¹⁵⁵ Με μια ανάλαφρη ειρωνεία ο Φωρ, σχολιάζει τις ιστορικές προσεγγίσεις που στιγματίζουν την ιστορία της τέχνης: «οι καλλιτέχνες δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με τον ίδιο τρόπο, όπως οι συγγραφείς και οι φιλόσοφοι.» Ο ίδιος ο Φωρ, ιστορικός της τέχνης, καταγράφει εδώ τις καλλιτεχνικές του προτιμήσεις, επισημαίνοντας πως εμπειρικά και μόνο μπορεί κανείς να προσεγγίσει την τέχνη, όπως ο ίδιος. Ο Αμπρουάζ Βολάρ (Ambroise Vollard) αντίστοιχα με το “Réflexions sur la peinture”, απαντά στις ερωτήσεις που του έχει απευθύνει προηγουμένως ο Τεριάντ, ακολουθώντας την παράδοση που είχε καθιερώσει η αντίστοιχη ενότητα των *Feuilles volantes* στα *Cahiers d'Art*¹⁵⁶: «Ποιες θα πρέπει να είναι εξαρχής, οι σχέσεις του εμπόρου και του συλλέκτη;», «η ζωγραφική μπορεί να ασκήσει μια επιρροή στο ήθος του συλλέκτη;» «Είναι απαραίτητο να αποκτηθεί μια πνευματική και καλλιτεχνική εκπαίδευση για να συσταθεί μια γκαλερί;» «Ποια στιγμή εμφανίστηκαν οι πρώτες αντιδράσεις ανάμεσα στο *esprit nouveau* στη ζωγραφική;»

Στα περιεχόμενα του τεύχους, δεδομένου ότι εντάσσονται τα ονόματα των Ροζέ Καγιουά και Ζωρζ Μπατάϊγ, δεν θα μπορούσαν να εκλείπουν κάποιες πιο

¹⁵²Henri Matisse, “Divagations”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.81-84. Προσχέδιο δακτυλογραφημένου κειμένου με διορθώσεις, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Boîte 9-10. Προσχέδιο χειρόγραφου κειμένου, Ιδιωτική συλλογή, Παρίσι.

¹⁵³Οι επιστολές που παρουσιάζονται στη *Verve*, προέρχονται από το αρχείο του βασικού μελετητή, κατά την εποχή, του έργου του Σεζάν, John Rewald. Την αναπαραγωγή τους εξασφάλισε ο Τεριάντ, έναντι του ποσού των 500 φράγκων. Ισολογισμός Οκτωβρίου 1937, Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007/ Papiers professionnels, Boîte 7.

¹⁵⁴Elie Faure, “Équivalences”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.111-112.

¹⁵⁵Συνοδευμένο από την ακόλουθη ανακοίνωση: «επιθυμούμε να αποδώσουμε τιμή στον Ελι Φωρ, που αυθόρμητα δέχτηκε να συνεργαστεί στην *Verve*, και με τον αιφνίδιο χαμό του μας άφησε τόση θλίψη και μεταμέλεια».

¹⁵⁶«Mon cher Tériade, vous me posez plusieurs questions particulièrement délicates », γράφει ο Βολάρ, απαντώντας στα σχετικά ερωτήματα. Πρωτότυπο δακτυλογραφημένο κείμενο. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Papiers privés, Boîte 3.

μεταφυσικές προσεγγίσεις. Το κείμενο “Naissance de Lucifer” του Καγιουά, ακολουθεί εκείνο του Μπατάϊγ¹⁵⁷ με τίτλο “Van Gogh-Prométhée”, όπου ανάμεσα στην εγκεφαλική αυτοκυριαρχία του Εωσφόρου και την ηλιακή, εκστατική, προμηθεϊκή αυτοθυσία της ζωής και του έργου του βαν Γκογκ, διαγράφεται μια ριζοσπαστική αντίθεση. Η έμφαση ωστόσο, του Καγιουά, στον αποτυχημένο ατομισμό των ακολούθων του Σατανά, και στην αντίθεση του εωσφορικού φωτός και του σατανικού σκότους, αποτελούν σαφείς αναφορές στις προσωπικές συγκρούσεις του ίδιου, με τους *ακόλουθους* του Μπατάϊγ, και στη ρομαντική απελπισία του *Acéphale*.¹⁵⁸ Το κείμενο του Μπατάϊγ, από την άλλη πλευρά, συνιστά χαρακτηριστικό δείγμα της μίμησης προτύπων (αυτο-)θυσίας - *mimetologie sacrificielle* - που ενστερνίστηκε ο ίδιος, με τη σειρά των αποκαλούμενων *ηλιακών κειμένων* - *textes solaires* (“Soleil pourri”, “La mutilation sacrificielle et l’oreille coupé de Vincent van Gogh”, “van Gogh Prométhée”), τα οποία του επέτρεψαν να ξεδιπλώσει αυτήν τη σφοδρή στη σκέψη του, κατά την περίοδο *ηλιακή αισθητική* - *esthétique solaire* - η οποία παρέμενε ακόμη αόριστη, ως έννοια στα *L’histoire d’oeil* και *L’anus solaire*, μια αισθητική που ανακαλεί παραδοσιακούς ηλιακούς μύθους (Προμηθέας, Ίκαρος) προκειμένου να αναλύσει μέσα από συγκεκριμένες μορφές τέχνης (Πικάσο, βαν Γκογκ), την ηλιακή ανάλωση.¹⁵⁹

Η *Verve*, σε αναλογία με το *Coronet*, δεν εντάσσει στο περιεχόμενο της καμία διαφημιστική ανακοίνωση, ωστόσο στις σελίδες της κοινοποιούνται με τον πιο έντεχνο τρόπο όλες σχεδόν οι τρέχουσες εκθέσεις, όπως και οι σύγχρονες εκδόσεις.¹⁶⁰ Το κείμενο “Le Bal des sauvages¹⁶¹” του Καγιουά, συνοδεύεται από την

¹⁵⁷Παρά τα επτά χρόνια που μεσολαβούν από την εμφάνιση του άρθρου του Μπατάϊγ, “La Mutilation sacrificielle et l’oreille coupé de Vincent van Gogh”, *Documents*, τ.8, 1930, το κείμενο που εμφανίζεται στην *Verve*, συνιστά μια πιο σύντομη συνέχεια του επιφορτισμένου με εθνολογικές, μυθολογικές και ψυχιατρικές αναφορές πρώτου κειμένου του 1930. Έναν πιο διεξοδικό σχολιασμό του άρθρου εισάγει ο Eric Michaud, “Van Gogh, or the insufficiency of sacrifice”, *October*, τ.49, 1989, σελ. 25-39. βλ. επ. Georges Bataille, “van Gogh Prométhée”, *Oeuvres complètes*, Παρίσι, Gallimard, τ.1, σελ.500. Georges Bataille, Annette Michelson, “Van Gogh as Prometheus”, *October*, τ.36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Unknowing, 1986, σελ.58-60.

¹⁵⁸*The edge of surrealism: a Roger Caillois reader*, επιμ. Claudine Frank, Η.Π.Α., Duke University Press, 2003, σελ.167-168.

¹⁵⁹Elizabeth Arnould Bloomfield, “Tournesols, soleils pourris et mutilation symbolique”, στο *Georges Bataille, la terre et les lettres*, Presses Universitaires Septentrion, 2009, σελ.62-68.

¹⁶⁰Στο σύνολο τους τα εν λόγω κείμενα αποτελούν *παραγγελίες* του Τεριάντ, για τις οποίες καταχωρήθηκαν και οι ανάλογες αμοιβές. Η ένταξη τους στην *Verve* δεν συνιστούσε τόσο διαφήμιση για τις εκδόσεις ή τις εκθέσεις, ούτε για τους συγγραφείς ή τους καλλιτέχνες, αλλά για την ίδια την

αναπαραγωγή τμημάτων μιας *tapisserie* του 15^{ου} αιώνα από την έκθεση *Chefs-d'Oeuvre de l'Art Français* στο Palais National des Arts. Αντίστοιχα τέσσερις αναπαραγωγές είναι αφιερωμένες σε έργα των Ματίς, Ντεραίν,¹⁶² Μπονάρ, Μαγιόλ, από την έκθεση *Maîtres de l' Art Indépendant* στο Petit Palais.¹⁶³ Η Διεθνής Έκθεση των Παρισίων σχολιάζεται από τον Λεζέ σε ένα σύντομο κείμενο που συνοδεύουν σκίτσα, ενώ στις τελευταίες σελίδες του τεύχους εμφανίζονται τέσσερις μεσαιωνικές μινιατούρες, από την αντίστοιχη έκθεση στη Bibliothèque Nationale, με τον σχολιασμό του βαν Μόε.¹⁶⁴

Με τον ίδιο τρόπο προσχωρούν και οι νέες εκδόσεις. Το κείμενο με τίτλο “La peinture de la réalité au XVIIIème siècle” του Ρενέ Ουίγκ, συνιστά μια σύνοψη του καταλόγου *La peinture française: XVIIIème et XIXème siècles (figures et portraits)*, για την έκθεση *Les chefs-d'œuvre de l'art français à l'Exposition internationale de 1937*, όπως επίσης το κείμενο της – συγγραφέα, βιογράφου του Ροντέν - Τζουντίθ Κλαντέλ (1873-1958) “Maillol devant le modèle”, αποτελεί τμήμα της αντίστοιχης έκδοσης *Maillol: Sa vie, son œuvre, ses idées*, του 1937.¹⁶⁵ Ανάλογο καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος ιστορική προσέγγιση, προσάγει το κείμενο, με τον φορτισμένο λόγω της επικαιρότητας τίτλο “Dans le sang des martyrs”, διαλαμβανόμενο τη δολοφονία των Μαρά (Marat) και Λε Πελετιέ (Le Pelletier), πλαισιωμένο από ιστορικά ντοκουμέντα και πλούσια εικονογράφηση με έργα του Νταβίντ (David).¹⁶⁶ Αντίστοιχου ενδιαφέροντος είναι το “Abrégé de l'art français de ses origines à

Verve, δεδομένου πως το περιεχόμενο της περιλάμβανε τα πλέον πιο σημαντικά, πολυδιαφημιζόμενα και πολυσυζητημένα σύγχρονα εγχειρήματα.

¹⁶¹Με τον ίδιο τίτλο δημοσιεύεται μια φωτογραφία του Blumenfeld λίγο αργότερα στο *Coronet*, Ιούνιος 1939, τ. 6, τευχ.32. Η φωτογραφία της ταπισερί που συνοδεύει το κείμενο του Καγιούα είναι της Makowska. DAT 164, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis.

¹⁶²Βλ. G. J. Gros, “salle 6: Derain”, Louis Vauxcelles, “salle 7: Matisse”, *Les Maîtres d'art Indépendant au Petite Palais, Beaux Arts*, 2 Ιουλίου 1937.

¹⁶³Ο Τεριάντ επιλέγει να εντάξει στις σελίδες της *Verve*, τα έργα εκείνων μόνο των καλλιτεχνών που συμμετείχαν παράλληλα στην έκθεση *Ausstellung Französischer Kunst der Gegenwart* στο Βερολίνο, στα οποία παρατηρείται έντονα μια παραστατική διαύγεια, ενώ στο κείμενο του Ζωρζ Μπατάϊγ “van Gogh Prométhée”, τα έργα της «εκφυλισμένης» τέχνης του βαν Γκογκ αναπαράγονται ασπρόμαυρα και μικρογραφικά στο κάτω μέρος του κειμένου, με έναν τρόπο που δεν αντιστοιχεί σε καμία άλλη αναπαραγωγή στο σύνολο των εικονογραφήσεων της επιθεώρησης.

¹⁶⁴Στο αντίστοιχο τεύχος του *Coronet*, Νοέμβριος 1937, τ.13, εμφανίζονται μεσαιωνικές μινιατούρες που πραγματεύονται *Την πτώση του Ριχάρδου II*, και δώδεκα μινιατούρες που εκθέτουν την ινδική τέχνη.

¹⁶⁵Βλ. εκδ. Judith Cladel, *Maillol: Sa vie, son œuvre, ses idées*, Παρίσι, Grasset, 1937.

¹⁶⁶Maurice Heine, “Dans le sang des martyrs”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.30.

demain” του Μωρίς Ραινάλ. Τα κείμενα που υπογράφουν οι εν λόγω συγγραφείς της πρώτης γενιάς του 20^{ου} αιώνα, κάθε άλλο παρά νεωτεριστικά στο ύφος και το περιεχόμενο, διατηρούν μια συνέπεια έναντι στις ένδοξες ιστοριογραφικές συμβάσεις που εξύψωσε ο περασμένος αιώνας. Το ύφος και το περιεχόμενο που εμφανίζουν, δεν απαντώνται συχνά στα τεύχη της *Verve*.

Στο κοινωνικό-πολιτικό επίπεδο, την ίδια περίοδο, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται σαφώς στις εξελίξεις και την τροπή του ισπανικού εμφυλίου. Για τους Αμερικάνους εκδότες, το έντυπο *Ken*, είχε ως στόχο να αναδειχθεί σε ένα πολιτικό περιοδικό. Καθώς σημειώνει ο Γκίνγκριχ «είχαμε την ιδέα το καλοκαίρι του 1937. Είχαμε συνηθίσει κάθε πρωί να διαβάζουμε τις αναφορές του Τζέϊ Άλλεν (Jay Allen) από τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο στη *Chicago Tribune*» ο Ντέιβ Σμαρτ «αναπόφευκτα προσπαθούσε να σκεφτεί πώς θα μπορούσαμε να οργανώσουμε ένα περιοδικό με υλικό όπως αυτό που γράφει ο Τζέϊ Άλλεν.»¹⁶⁷ Η *Verve* δεν θα μπορούσε συνεπώς να αποσιωπήσει αυτό το πολιτικό γεγονός, το οποίο ήταν άλλωστε ήδη ιδιαίτερα δημοφιλές και στον γαλλικό τύπο. Στα περιεχόμενα της, εισάγει τη σύντομη ενότητα με σημείο αναφοράς τις συνέπειες του πολέμου, με τη λιθογραφία *Φωτιά* του Ράτνερ. Στο κείμενο με τον αντίστοιχο τίτλο “Le Feu” που ακολουθεί, ο καταξιωμένος Αμερικάνος λογοτέχνης Τζον ντος Πάσσος, επηρεασμένος από το ομώνυμο αντιπολεμικό έργο (*Le Feu*) του Ανρί Μπαρμπύς (Henri Barbusse), μια καταγγελία των ολέθριων συνεπειών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, καταγράφει εδώ τις προσωπικές του μαρτυρίες από τη Μαδρίτη, τον Απρίλιο του 1937. Το κείμενο του, συμπληρώνει το σύντομο ποίημα με τον φορτισμένο τίτλο “Assasina!” του - δολοφονημένου ήδη τον Αύγουστο του 1936 - Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα¹⁶⁸ (Frederico Garcia Lorca).

¹⁶⁷Arnold Gingrich, *όπ.π.*, σελ.131-132.

¹⁶⁸Το ποίημα του Λόρκα εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο έντυπο *Cristal Pontevedra*, τ.7, τον Ιανουάριο του 1933.



(αριστερά) Eli Lotar, Μαδρίτη 1937, φωτογραφία για το κείμενο του dos Passos, *Verve* τ.1, τευχ.1, 1937.
(δεξιά) Μουσείο Πράδο της Μαδρίτης το 1937, Φωτογραφία για το κείμενο του Bergamin, *Verve* τ.1, τευχ.1, 1937.

Στην ίδια ενότητα αντιστοιχεί, το επιστέγασμα της αντιπολεμικής κραυγής, η *Guernica* του Πικάσο, με μια δισέλιδη αναπαραγωγή της φωτογραφίας του έργου από την Ντόρα Μάαρ (Dora Maar). Παρά το γεγονός, ωστόσο, ότι η *Guernica* αποτελεί σημείο αναφοράς σε αρκετά από τα κείμενα του ίδιου τεύχους, στο ίδιο έργο και στο ίδιο πλαίσιο αντίστοιχα, είναι αφιερωμένο ολόκληρο σχεδόν το τριπλό τεύχος των *Cahiers d'art* του 1937,¹⁶⁹ καθώς είναι εμφανές στο εγχείρημα της *Verve*, πως ο Τεριάντ έχει απομακρυνθεί από το έργο του Πικάσο. Η ενότητα ολοκληρώνεται από έναν ακόμη ξένο λογοτέχνη, τον μαδριλένο Χοσέ Μπεργκαμίν, με το κείμενο “Le Musée des Merveilles”, το οποίο συνοδεύει μια φωτογραφία του ερημωμένου Museo del Prado. «Ποτέ η Μαδρίτη δεν απογυμνώθηκε όσο σήμερα, γυμνή, γδαρμένη [...] Η Μαδρίτη γίνεται χωριό, μικρό χωριό. Αδύναμο και συρρικνωμένο. Και πως μεγαλώνει! Σαν ένα παιδί. Γίνεται ένα παιδί, ένα από εκείνα τα παιδιά που το τραγικό σκάνδαλο του πολέμου, τα διασκεδάζει σαν ένα παιχνίδι. [...] ραπισμένη από τον φθινοπωρινό άνεμο, αντανακλάται στο Μουσείο Πράδο της - εντελώς άδειο, γεμάτο από την κενότητά του [...] Γεμάτο με αέρα διάκενο, όπως εκείνα τα έργα του Βελάσκεθ.»¹⁷⁰

¹⁶⁹Christian Zervos, “Histoire d’un tableau de Picasso”, *Cahiers d’art*, τ.12, τευχ.1-3. σελ. 105, Jean Cassou, “Le témoignage de Picasso”, *όπ.π.*, σελ. 112, Pierre Mabille, “A Franco”, *όπ.π.*, σελ. 118, José Bergamin, “Picasso furioso”, *όπ.π.*, σελ.135.

¹⁷⁰José Bergamin, “Le Musée des Merveilles”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.38. κείμενο μεταφρασμένο από τα ισπανικά, από την Jacqueline Cartier.

Η λιθογραφία του Μπορές *Γη* τερματίζει τον πολεμικό απόηχο της επικαιρότητας, εγκαινιάζοντας μια νέα ενότητα, που δρομολογεί το κείμενο του Μαλρώ “*Psychologie de l’art.*”¹⁷¹

«Οι πολυειδείς σύγχρονες ψυχολογίες της τέχνης είτε βασίζονται στην πλατωνική ιδεολογία, ή σε μια πολυσχιδή (κυριαρχία, υπεκφυγή, αναπαράγωγή) αντιστοιχία με τη ζωή, είτε στην ιδέα της έκφρασης - είτε έκφραση του καλλιτέχνη, στην οποία περίπτωση θα πρόκειται να μάθουμε γιατί εκφράζεται σε ένα σύστημα μορφών και όχι σε ένα άλλο - είτε την έκφραση της ζωής, που μας επαναφέρει στο προγενέστερο πεδίο. Κανένα από τα συστήματα αυτά δεν λογαριάζει ευθέως την ύπαρξη της ιστορίας της τέχνης. Οι υπό προϋποθέσεις φιλοσοφίες (Taine, Hegel, Marx) αντίθετα, λογαριάζουν την ιστορία, όμως όχι την ιδιαιτερότητα των έργων. Η ψυχολογία, της οποίας τα αποσπάσματα θα αναγνωστούν, εφαρμόζεται σε διαφορετικά είδη τέχνης, όμως παρέχουμε εδώ μόνο τα αποσπάσματα που σχετίζονται με τις πλαστικές τέχνες, μέρους, όχι της τέχνης, αλλά του καλλιτέχνη κατά τη δημιουργική ενασχόληση, και προσπαθεί να θεμελιωθεί σε ένα βασικό δεδομένο: η πρώτη ματιά της τέχνης - σε όποια στιγμή, σε όποιον πολιτισμό και να είναι - δεν είναι η ζωή.»¹⁷²

Το κείμενο του Μαλρώ, συνιστά μια μελέτη που δεν θα εμφανιζόταν ούτε κατά διάνοια σε κάποιο αντίστοιχο τεύχος του *Coronet*. Η φιλόδοξη ωστόσο γραφή του νέο-αναδύομένου αυτού συγγραφέα, που είχε ήδη το 1933 βραβευτεί με το *Prix Goncourt*, είχε προκαλέσει αίσθηση στους παρισινούς λογοτεχνικούς κύκλους, τόσο με τα ποικίλα αποσπάσματα μελετών που είχαν δημοσιευτεί στη *Νέα Γαλλική Επιθεώρηση* (NRF), όσο και με την έκδοση του *L’espoir*, με θέμα τον ισπανικό εμφύλιο το 1937. Ο Μαλρώ επεξηγεί με το κείμενο του τον ρόλο που θα διαδραματίσουν τα έργα που αναπαράγονται στη *Verve*: «Πάντοτε μια μορφή υποτάσσεται σε μια άλλη μορφή, της οποίας φαίνεται να φέρει το αποτύπωμα [...] Ο καλλιτέχνης δεν υποτάσσεται στη ζωή, αλλά στη μίμηση, κάθε δημιουργία είναι, κατ’ αρχάς, η πάλη μιας κυρίαρχης μορφής ενάντια σε μια μορφή απομίμησης [...] ότι ένας καλλιτέχνης ξεκινά να γράφει, να ζωγραφίζει, να συνθέτει, αργά ή γρήγορα, και εκείνη που είναι η ένταση των πρώτων έργων του, πίσω από αυτά υπάρχει το μουσείο, ο καθεδρικός ή η βιβλιοθήκη. Πίσω από κάθε μορφή, στην προέλευση της βρίσκεται μια άλλη μορφή, και στην προέλευση όλων, το σύμβολο [...] Ο καλλιτέχνης, γεννιέται παράλληλα από την επιθυμία να αναπαράγει τις μορφές που

¹⁷¹Το κείμενο, αποτελεί τμήμα του ομώνυμου έργου που θα κυκλοφορήσει σε τρεις τόμους λίγο αργότερα: André Malraux, *Psychologie de l’art*, I. Le musée imaginaire, Γενεύη, Skira, 1947 / II. La création artistique, Γενεύη, Skira, 1948 / III. La monnaie de l’absolu, Γενεύη, Skira, 1949.

¹⁷²Ανυπόγραφη εισαγωγή για το κείμενο του André Malraux, “*Psychologie de l’art*”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.39.

τον γοητεύουν, και από εκείνη να τις προσπεράσει, καταστρέφοντας τες, αποζητά να καταστρέψει τον συμβολισμό των ήδη παραδομένων μορφών, προς όφελος ενός νέου συμβολισμού [...] Όντας ο ρόλος της ζωής να του δώσει τα μέσα για να εκτελέσει αυτή την μεταμόρφωση. Η ζωή δεν είναι καθόλου ένα μοντέλο για τον καλλιτέχνη, αλλά το αχανές πεδίο - και το μόνο - των μέσων της δράσης.»¹⁷³ Στο ίδιο πνεύμα παρουσιάζεται από την Κλαντέλ, το έργο του Μαγιόλ αφού «πάντοτε προσηλώνονταν στο να ενσαρκώσει στα αγάλματά του μια καθολική ιδέα των ανθρώπινων καιρών [...] για εκείνον η πράξη της δημιουργίας πρέπει να πραγματοποιείται χωρίς την άμεση επαφή με τη φύση. Αυτή του απαγόρευε να επεκταθεί από το ειδικό στο γενικό [...] *Εκείνο που επιθυμώ, είπε, είναι η νέα κοπέλα από την οποία σχεδιάζω το άγαλμα να αναπαριστά όλες τις νέες κοπέλες...*»¹⁷⁴

Ο Τεριάντ επανέρχεται στη συνέπεια των αμερικανικών συμβάσεων, εισάγοντας πλήθος φωτογραφιών ακριβώς μετά το κείμενο του Μαλρώ, και τη σύνοψη της περιθωριακής προσέγγισης της κινέζικης κοσμοθεωρίας από τον Ανρί Μισώ, “Portrait du Chinois”¹⁷⁵ το οποίο συνοδεύει η γυμνή φωτογραφία μιας Κινέζας και η άποψη ενός δρόμου στο Χονγκ-Κονγκ από τον Ζούκα¹⁷⁶ (Zucca), καλύπτοντας την αντίστοιχη θεματική των πολιτισμικών πορτφόλιο του *Coronet*.¹⁷⁷ Αντίστοιχα, τα πορτφόλιο με ιστορικές φωτογραφίες κατείχαν πάγια θέση στα περιεχόμενα του ίδιου εντύπου, συνεπώς το ανώνυμο άρθρο για τον ερασιτέχνη φωτογράφο του 1890, Λουί Γκυσάρ (Louis Guichard) που ακολουθεί, πλαισιώνεται από «αυθεντικά ντοκουμέντα

¹⁷³ *Οπ.π.*, σελ.40-41.

¹⁷⁴ Judith Cladel, “Maillol devant le modèle”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.105.

¹⁷⁵ Henri Michaux, “Portrait du Chinois”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.65. επαν, Henri Michaux, *Oeuvres complètes*, (επιμ.) Raymond Bellour, Ysé Tran, Παρίσι, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, τ. 1, 1998, σελ. 541. Ο Μισώ προσεγγίζει εδώ το κείμενο υπό την οπτική της διαδεδομένης στην σκέψη έννοιας του *k'i-yun*. Βλ. επ., Rosaline Deslauriers, “Les Meidosems d’Henri Michaux: émergences du dedans, résurgences orientales”, *Tangence*, τ.68, 2002, σελ.121-136 για το παραπάνω κείμενο βλ. σελ.127-8.

¹⁷⁶ Ο Αντρέ Ζούκα θα συμμετάσχει με το έργο του, στην ναζιστική προπαγάνδα κατά την περίοδο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Υπήρξε ο μόνος σχεδόν φωτογράφος που με την συνεργασία της Κυβέρνησης του Βισύ, προμηθευόταν έγχρωμα φιλμ προκειμένου να αποτυπώσει στον φωτογραφικό φακό σκηνές χαράς και ξεγνοιασιάς των Παριζιάνων, στο αποκορύφωμα της φρίκης του πολέμου, το 1942. βλ. Jean Baronnet (προλ.), Jean-Pierre Azéma (εισαγ.), *Les Parisiens sous l’Occupation. Photographies en couleurs d’André Zucca*, Παρίσι, Gallimard, 2008. Françoise Denoyelle, *Photographie d’actualité et de propagande sous le régime de Vichy*, Παρίσι, CNRS Editions, 2003.

¹⁷⁷ Το πορτφόλιο με τίτλο *Worlds Alongside*, περιλαμβάνει 18 φωτογραφίες, μεταξύ των οποίων οι ακόλουθες: Brooklyn – Gustav Gerlach, Paris – Brassai, Paris – Zucca, Chicago – Steven Deutch, Philadelphia – Reuben Goldberg, Paris – Erwin Blumenfeld, Chicago – Wallace, Paris – Marcel Gautherot, *Coronet*, Οκτώβριος 1939, τ.6, τευχ.36.

που θα μπορούσαν κάλλιστα να αποκαταστήσουν την εικόνα της οικογένειας, της επαρχίας, της μπουρζουαζίας από το 1890 έως το 1900». «Η αξία αυτών των ντοκουμέντων εξαρτάται κατά τα φαινόμενα, από τον χαρακτήρα αυτού του ερασιτέχνη φωτογράφου. Δούλευε όπως οι ζωγράφοι, με ενθουσιασμό και για την ευχαρίστηση του», υπηρετώντας τον πρωταρχικό στόχο της φωτογραφίας: *la reproduction fidèle, le témoignage honnête du réel*. Την κατηγορία των ασυνήθιστων (unusual:), τέλος, περατώνει ένα κείμενο του Μαρσέλ Ραβάλ¹⁷⁸ (Marcel Raval), με τίτλο τον ιδιόρρυθμο - σιβυλλικά φουτουριστικό - προβληματισμό του αρχιτέκτονα Κλωντ Νικολά Λεντού (Claude Nicolas Ledoux), “Pourquoi ne faire que des maisons carrées?” το 1789.

Η προσέγγιση του ψυχιάτρου Εζέν Μινκόφσκι, έχει ως σημείο εκκίνησης μια φαινομενολογική ανάλυση, που αντλεί τις επιρροές της από τη σκέψη του Μπεργκσόν. Ο Μινκόφσκι, έχοντας πραγματευτεί και στο παρελθόν το ζήτημα αυτό της προσωπικής παρόρμησης,¹⁷⁹ *l'élán personnel*, καλείται στις σελίδες της *Verve*, να δώσει τον ρυθμό στο νέο ξεκίνημα του Τεριάντ, ο οποίος απομακρύνεται πλέον εμφανώς από τις αντιπαραθέσεις στις οποίες πρωτοστατούσε λίγο νωρίτερα, που περιστρέφονται γύρω από τη διπλή εναντίωση που τροφοδοτούσε τη διαμάχη ενάντια στον κυβισμό: λογική-συναίσθημα, φορμαλιστικές αξίες-φύση. Είναι πράγματι γεγονός πως ο Τεριάντ, δηλώνει πλέον μια αποστασιοποίηση έναντι της αυστηρά ορθολογικής τάξης του κυβισμού, η οποία κατέληξε σε μια αφαιρετική καθαρολογική τέχνη, επιχειρώντας να αποσαφηνίσει από το πρώτο κιόλας τεύχος, τον ρόλο της παράδοσης, της φύσης, και το ζήτημα του θέματος-αντικειμένου που τόσο είχε περιπλέξει η κυβιστική ζωγραφική.

Ο Μινκόφσκι, σημειώνει: «Έτσι επιβεβαιώνεται ο ρόλος της προσωπικής παρόρμησης. Εκτείνεται σαν τόξο [...] πηγαίνοντας από το εγώ στο έργο [...] Με

¹⁷⁸Το κείμενο εμφανίζεται με την υπογραφή M.R., ενώ το όνομα του Marcel Raval δεν εμφανίζεται ούτε στα περιεχόμενα. Πιθανολογούμε πως πρόκειται για τον Ραβάλ, με βάση την πρώτη γαλλική έκδοση (πρώτη αναφορά στον Ledoux, από τον Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Βιέννη, 1924, σελ. 583) που επικεντρώνεται στη σημασία της ανακάλυψης του έργου του αρχιτέκτονα Ledoux από τον ίδιο: Marcel Raval, *Claude-Nicolas Ledoux*, Παρίσι, 1945.

¹⁷⁹Βλ. σχετ. Eugène Minkowski, *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologique* (1933, Delachaux), Παρίσι, PUF-Quadrige, 1995. *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*, Παρίσι, Aubier-Montaigne, 1936.

αυτή την εικόνα φαίνεται να προσεγγίζεται το σχήμα που εντοπίζει η σύγχρονη ψυχολογία, τοποθετώντας τη δράση μας σε δύο σημεία, εκείνο που καθορίζεται από την αναπαράσταση ενός κάποιου επιθυμητού αντικειμένου και εκείνο που σημειώνει την πραγματική κυριαρχία αυτού του αντικειμένου. Όμως σύμφωνα με αυτό που έχει ειπωθεί, δεν μπορεί παρά να αφορά μια ομοιότητα εντελώς επιφανειακή. Πράγματι, δεν γνωρίζουμε καθόλου από πού προέρχεται η παρόρμηση μας ούτε που πηγαίνει, δεν μπορούμε ούτε θέλουμε επίσης να το γνωρίζουμε. Είναι που η προσωπική παρόρμηση, στην εξαιρετική της βαρύτητα, τοποθετείται σε ένα εντελώς διαφορετικό επίπεδο από ότι τα περιορισμένα και στατικά σχήματα, δημιουργημένα από αφαιρετικά στοιχεία, στα οποία αρέσκεται η ψυχολογία [...] Έχοντας ως σημείο εκκίνησης τη σύγχρονη αντίθεση του θέματος και του αντικειμένου [...] καταλήγουμε να δημιουργήσουμε ένα έργο ανοιχτό στο να ενσωματωθεί στην περιβάλλουσα ζωή, όπως με την αρετή μιας προϋπάρχουσας ισορροπίας. Στην πραγματικότητα, αυτή η κατάσταση των πραγμάτων δεν έχει τίποτε το θαυμαστό, είναι απόλυτα φυσική. Είναι το έργο που, το ίδιο όπως το εγώ, δεν μπορεί να αναγνωριστεί μόνο του, ξεχωριστά από τη ζωή στην οποία ενσωματώνεται εντελώς φυσικά. Καθώς αυτή η περιβάλλουσα ζωή δεν έγινε αυτό που είναι επειδή το έργο μου ολοκληρώνεται εκεί, παρά επειδή παίρνει μορφή από εκεί. Δεν πρόκειται καθόλου να εναποθέσουμε το έργο σε μια θέση που του έχει προοριστεί εκ των προτέρων, το έργο [...] σχηματίζει την περιβάλλουσα ζωή και καθορίζει τους θεμελιώδεις χαρακτήρες της. Αυτός είναι ο παράγοντας της ολοκλήρωσης που αποδίδει σε αυτή τη ζωή τον χαρακτήρα από κάτι *το αληθινό, το πραγματικό, το σταθερό, το χειροπιαστό*, είναι επειδή η προσωπική παρόρμηση περιλαμβάνει τον παράγοντα της πραγμάτωσης παρά τη σταδιακή αλλαγή στην οποία υπόκειται, μου φαίνεται πραγματικό, είναι επειδή το προσεγγίζω με ένα άμεσο τρόπο από αυτή την παρόρμηση που μου φαίνεται χειροπιαστή.»¹⁸⁰

A.2. Verve τευχ.2, Μάρτιος 1938

¹⁸⁰Eugène Minkowski, "l'élán personnel", *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937, σελ.77.



Georges Braque: εξώφυλλο VERVE, τ.1, τευχ.2, 1938, Ιδιωτική συλλογή.

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως το τεύχος του 1937, συνιστά το πιο άρτια οργανωμένο τεύχος της επιθεώρησης, οι θεματικές ενότητες του οποίου οριοθετούνται μάλλον άδηλα με την παρεμβολή των λιθογραφιών, σε μια προσπάθεια καινοτόμου αποφυγής της τετριμμένης διάκρισης των περιεχομένων βάσει μιας τυπολογίας των επιμέρους χαρακτηριστικών. Στο δεύτερο τεύχος του Μαρτίου του 1938, τα περιεχόμενα υιοθετούν πλέον την - ανάλογη του *Coronet* - κατηγοριοποίηση που θα καθιερωθεί σε όλα τα υπόλοιπα τεύχη της θεματικής των «ποικίλων», με έμφαση όχι στις θεματικές ενότητες, αλλά στο είδος και την ποιότητα των διαφόρων στοιχείων, για την πολυτέλεια των οποίων, επιτρεπόταν βέβαια στους εκδότες της *Verve* να *ψηλαρμενίζουν*. Για το εξώφυλλο του δεύτερου αυτού τεύχους, ο Μπρακ φιλοτεχνεί μια απέριτη σύνθεση που προσιδιάζει σε έναν καταγάλανο ουρανό, με κεντρώα μορφή εκείνη ενός οριζόντιου -εκτεινόμενου στο οπισθόφυλλο - ματιού, σχεδιασμένη με μαύρο μελάνι. Στην πρώτη σελίδα εμφανίζεται πλέον η ακόλουθη ανακοίνωση: εκπρόσωποι των Η.Π.Α. Esquire-Coronet Inc., ενώ ο αριθμός κυκλοφορίας για το τεύχος του 1938, μειώνεται στα 16.750 αντίτυπα στην αγγλική γλώσσα και 3.750 αντίτυπα στην γαλλική, δεδομένου ότι από το πρώτο τεύχος πωλήθηκαν 3.465 γαλλικά αντίτυπα και μόλις 1.102 αγγλικά –μόνο- από το γραφείο

της rue Férou. Τη διανομή¹⁸¹ ανέλαβε το Imprimerie des Beaux-arts, για το Παρίσι, το Βέλγιο, τη Μασσαλία, τη Λυών, τη Ναντ κ.α., ενώ τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου, τυπώνονται 2.000 δελτία συνδρομών.¹⁸²

Είναι πλέον γεγονός ότι ο Τεριάντ έχει σταματήσει να *γράφει*, παραχωρώντας το βήμα στους καλλιτέχνες, να παρουσιάσουν οι ίδιοι τις σκέψεις και τους προβληματισμούς τους. Μετά τις *περιπλανήσεις* του Ματίς στο τεύχος του 1937, ο Μπρακ, παρουσιάζει στο πρώτο κείμενο με τίτλο “Réflexions” του δεύτερου τεύχους, κάποιες από τις σκέψεις που έχει καταγράψει στα σημειωματάρια του, οι οποίες εμφανίζουν πλήθος αντιστοιχιών ως προς το περιεχόμενο, με το αντίστοιχα πρώτο κείμενο του Ζιντ, στο τεύχος του 1937. «Να ζωγραφίζω δεν είναι να απεικονίζω. Να γράφω δεν είναι να περιγράφω [...] η αληθοφάνεια δεν είναι παρά μια οφθαλμαπάτη. Αποφεύγουμε την οφθαλμαπάτη [...] υπάρχουν δύο τρόποι να ξεδιπλώσεις τις ιδέες: 1^ο. Αναζητώντας εκείνο που τις ευνοεί, εκείνο που επιτρέπει ένα ιδανικό ξεδίπλωμα, 2^ο. Αναζητώντας εκείνο που τους αντιτίθεται, εκείνο που απαγορεύει κάθε ξεδίπλωμα, αλλά που δοκιμάζει την αντοχή τους [...] ο καλλιτέχνης δεν είναι ακατανόητος, αλλά παρανοημένος. Ο καλλιτέχνης δεν είναι υπεύθυνος για τις συνέπειες της τέχνης του» σημειώνει ο καλλιτέχνης. Το κείμενο του Πωλ Βαλερύ - της Γαλλικής Ακαδημίας - “Du Nu” που ακολουθεί πραγματεύεται την πολιτισμική εξέλιξη του γυμνού ανακαλώντας τους πρωτόπλαστους: «Ορίστε λοιπόν, αφότου η Εδέμ είδε να γεννιέται το γυμνό – *cette pensée*- που κάθε ανθρώπινη κοινωνία συντίθεται από σώματα σχεδόν εξολοκλήρου επικαλυμμένα, που δεν εξωτερικεύονται από τις χειρονομίες και τα λόγια, παρά το λιγότερο πιθανό από τα

¹⁸¹Για το πρώτο τεύχος του 1937, η διανομή καταγράφεται για τα γαλλικά τεύχη ως εξής: 706 αντίτυπα στα Παρισινά βιβλιοπωλεία, 43 αντίτυπα στο Βέλγιο και 255 στους νομούς, 100 αντίτυπα στην Messagerie du Livre, 10 αντίτυπα για την Livraison Brentanos, 6 για το Palais Berlitz, 12 στην Ναντ, 16 στην Μασσαλία, 6 στην Λυών, 1.200 στην Livraison Prache και Livraison Muller. [Απογραφή 8/12/1937-31/5/1938, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007/ Papiers professionnels /Boîte 7.] Το κόστος της έκδοσης του πρώτου τεύχους της *Verve* ξεπέρασε τα 430.000 φράγκα. Τιμολόγιο Imprimerie des Beaux-arts, 24 Νοεμβρίου 1937 και 31 Μαρτίου 1938. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007/ Papiers professionnels /Boîte 7.

¹⁸²2.000 *Bulletins d'abonnement 18,5x23 composition, triage en noir sur papier fourni par vos soins: 210 francs*. Τιμολόγιο 21 Σεπτεμβρίου 1938, Imprimerie des Beaux-arts. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, *ό.π.*

πιο δυνατά τους συναισθήματα.»¹⁸³ Το κείμενο του πλαισιώνεται από τρία γαλλικά σχέδια των αρχών του 16^{ου} αιώνα, ενώ το συνολικό του νόημα διατρέχει το ζήτημα της έκφρασης. Ωστόσο καθώς αναρωτιέται ο Surlapierre, «γιατί να ζητηθεί από τον Βαλερύ, επιφυλακτικό απέναντι στα ζητήματα της ζωγραφικής, να μιλήσει για το γυμνό στο δεύτερο τεύχος της *Verve*;» Ο Βαλερύ, με αφορμή αυτή τη θεματική, δεν επεκτείνεται σε ζητήματα ζωγραφικής, αλλά επιχειρεί αντίθετα να μιλήσει για το βλέμμα, προσεγγίζοντας αυτό το *prestige du nu*, ως το *prestige d'un peintre*.¹⁸⁴

Στο κείμενο του *ermite de Solesmes*, Πιέρ Ρεβερντύ, “Présent du poète à la postérité”, η αβεβαιότητα και η αναποφασιστικότητα του συγγραφέα και του εκδότη, είναι έκδηλη σε μια σειρά πολυάριθμων διεργασιών που ακολουθήθηκαν μέχρι να προδιαγραφεί η τελική μορφή, τόσο του κειμένου όσο και του τίτλου.¹⁸⁵ Οι βίαιες μεταφορές τρομακτικών οραμάτων που καταγράφει ο Ρεβερντύ, αποτυπώνουν τον αγωνιώδη χαρακτήρα της δημιουργικής διαδικασίας: «πρέπει να ξέρεις περιμένεις, να περιμένεις, να περιμένεις; να περιμένεις ότι ο άνεμος έχει εξολοθρεύσει όλα τα νεκρά φύλλα (βιβλίου) [...] Ο Μπωντλέρ [...] όλη του τη ζωή ονειρεύτηκε να γράφει μυθιστορήματα, θεατρικά έργα, να είναι κάποιος εντέλει! Δεν μπόρεσε. Διαβαίνοντας, μόνο ανακάλυψε κατά τύχη κάτι που ονομάζεται ακόμη και σήμερα, τεχνοκριτική - και ξέχασε στην άνεση του δωματίου του ξενοδοχείου, όπου πέρασε την τελευταία του νύχτα, ένα βιβλίο. Αυτό είναι που ονομάζω βιβλίο. Δηλαδή ένα από αυτά τα μαγνητικά έργα που οι ακόλουθες γενιές δεν θα έχουν την ανάγκη να ανοίξουν, για να μάθουν περί τίνος πρόκειται. Αλλά οι ποιητές των ενδόμυχων πεδίων είναι καταπιεσμένοι. Καταπιεσμένοι καθώς γνωρίζουν πολύ καλά ότι δεν θα

¹⁸³Paul Valéry, “Du Nu”, *Verve*, τ.1, τευχ.2, 1938, σελ.8-10. Paul Valéry, δακτυλογραφημένο κείμενο: Du Nu, 5 σελίδες. Paul Valéry, δακτυλογραφημένο κείμενο: Du Nu, 8 σελίδες. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

¹⁸⁴Nicolas Surlapierre, “Verve 1937-1960, *le lieu idéal*”, *Tériade et les livres de peintres*, 8 Νοεμβρίου 2002 -23 Μαρτίου 2003, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis, σελ.23.

¹⁸⁵Ο αρχικός τίτλος εμφανίζεται ως εξής: Le poète dans le présent et devant la postérité: Note sur la poésie a propos d'un livre singulier, ακολουθεί ο τίτλος Du poète au titre à la postérité, διορθωμένος σε Le poète, le présent et la postérité. Χειρόγραφα και δακτυλογραφημένα κείμενα με ποικίλες παραλλαγές σε σχέση με το δημοσιευμένο κείμενο. Pierre Reverdy, δακτυλογραφημένο κείμενο Le poète dans le présent et devant la postérité, διορθωμένο σε Le présent du poète à la postérité, 5 σελίδες. Pierre Reverdy, 7 σελίδες. Pierre Reverdy, Du poète au présent à la postérité, 11 σελίδες. Pierre Reverdy, Le poète dans le présent et devant la postérité, 2 σελίδες. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10. Για μια πιο διεξοδική ανάλυση βλ. François Chapon, *Pierre Reverdy devant la postérité*, Παρίσι, O. Perrin, 1960, 8σελ.

καταθέσουν βιβλία που θα έχουν ήδη διαβαστεί, πριν ακόμη ανοιχτούν,»¹⁸⁶ σημειώνει ο Ρεβερντύ, σε ένα κείμενο όπου ο οπτιμισμός του ποιητή, μετριάζεται.

«Όταν ξύπνησε η περιέργεια μου για την αγγλική λογοτεχνία, θλιβόμουν να σκεφτώ ότι ήμουν κάπως γέρος για να μάθω μια νέα γλώσσα [...] αποφάσισα ότι δεν ήταν και τόσο αργά: κάνω μαθήματα» διηγείται ο Αντρέ Ζιντ, σε ένα κείμενο που προσφέρει ένα “Voyage en littérature anglaise”, όπως προαναφέρει ο τίτλος, ένα ταξίδι για το οποίο, ο συγγραφέας είχε εκφράσει την επιθυμία να γράψει μια συνέχεια στις σελίδες της *Verve*, αφού όπως σημειώνει, τον βοήθησε να βρει τον εαυτό του.¹⁸⁷

Τις πολιτισμικές αναζητήσεις του Ζιντ, διαδέχεται μια ανάλογη στην ουσία, ωστόσο περισσότερο ιστορική στο ύφος προσέγγιση του Μαλρώ με το πλαισιωμένο από αναπαραγωγές έργων των Τζιότο και Μαζάτσιο, “Psychologie des Renaissances: les problèmes fondamentaux du Trecento,”¹⁸⁸ όπου αναλύονται κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του 14^{ου} αιώνα σε υποκεφάλαια: σχέδιο και χρώμα, η γέννηση της τρίτης διάστασης, τα ψυχικά δεδομένα, η χριστιανική έκφραση, οι γλύπτες. Μεταξύ των εικόνων που πλαισιώνουν το κείμενο του Μαλρώ, εντοπίζουμε το έργο του Τζιότο, διατεταγμένο ανάποδα στη σελίδα. «Φαίνεται συχνά πως μια νωπογραφία του Τζιότο είναι ένα γύψινο ανάγλυφο [...] αρκεί να κοιτάξει κανείς ανάποδα την αναπαραγωγή, κάτι που δεν αλλοιώνει σε τίποτα τους όγκους, αλλά καταστέλλει τις εκφράσεις των μορφών, για να ανακαλύψει το ανάγλυφο.»¹⁸⁹

Η χρήση ενός σύνθετου πλέγματος συμβολικών αναφορών επηρεασμένων από τη μυθολογία, την ιστορία και τη λογοτεχνία, καθώς και το επινοημένο λεξιλόγιο, μολονότι δημιουργεί ένα πρωτότυπο είδος γραφής για το ανάλαφρα μυθοπλαστικό ύφος του κειμένου του Ιρλανδού Τζεϊμς Τζόυς (James Joyce) που ακολουθεί, δημιουργεί πράγματι προβληματισμούς σε σχέση με το αν πρόκειται πράγματι για ένα αριστούργημα ή μια δυσνόητη αεροβασία. Το κείμενο παρουσιάζεται στην

¹⁸⁶Pierre Reverdy, “Présent du poète à la postérité”, *Verve*, τ.2, τευχ.2, 1938, σελ.13.

¹⁸⁷Justin O’Brian, *The Journals of André Gide: 1928-1939*, (Journal 16 October 1938), όπ.π., σελ.407. André Gide, “Voyage en littérature anglaise”, *Bulletin des Amis d’André Gide*, έτος 34, τ.29, τευχ.129, Ιανουάριος 2001, σελ.7-14. Mouret François, “Le voyage d’André Gide en littérature anglaise”, *Romanistisches Jahrbuch*, τ. XXII, 1971, σελ.162-177.

¹⁸⁸André Malraux, “Ecrits sur l’art”, τ.1, *Oeuvres complètes*, (επιμ.) Jean-Yves Tadié, Παρίσι, Gallimard, 2004, (Bibliothèque de la Pléiade, τευχ : 508), σελ. 922-930.

¹⁸⁹André Malraux, “Psychologie des Renaissances: les problèmes fondamentaux du Trecento”, *Verve*, τ.1, τευχ.2, 1938, σελ. 21. βλ. επ. André Malraux, *Les voix du silence*, La Galerie de la Pléiade, 1951, σελ.253.

αγγλική γλώσσα (και στις δύο εκδόσεις της *Verve*), μιας και θα ήταν αδύνατον να μεταφραστεί, αφού «η απόδοση του μεταφραστή, όσο τέλεια και να είναι, είναι ακόμη πιο σπουδαία, όσο το συναίσθημα είναι πιο μύχια συνδεδεμένο με την τελειοποίηση της φόρμας», όπως προαναφέρει ο Ζιντ.¹⁹⁰ Το τελικό έργο ανακοινώνεται πως θα κυκλοφορήσει λίγο αργότερα σε Αγγλία και Αμερική, λειτουργώντας παράλληλα ως διαφήμιση για το ανάλογο κοινό. Ο Τζοϋς ωστόσο ήταν ήδη ιδιαίτερα γνωστός και στο γαλλικό κοινό, δεδομένης τόσο της συνεργασίας του με τον Ματίς για την εικονογράφηση του *Ulysses*, ένα από τα ελάχιστα αμερικάνικα *livres d'artistes*, που φιλοτεχνήθηκαν πριν τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όσο και της ιδιόμορφα νεωτεριστικής του γραφής, που επηρέασε καθοριστικά τη γαλλική λογοτεχνία του μεσοπολέμου.

Την επαναφορά στην πραγματικότητα εισηγείται το κείμενο “Chaud et Froid”, του Χέμινγουεϊ, περιγράφοντας τον τρόπο που αντιπροσωπεύει ένας πόλεμος, στην προκειμένη περίπτωση ο ισπανικός εμφύλιος, προτείνοντας παράλληλα πως ο μόνος τρόπος για να κατανοήσει κανείς πραγματικά τον πόλεμο είναι να τον ζήσει, «έτσι, αν αυτό είναι για σας το ίδιο, δεν θα πάω πια να δω την Ισπανική Γη. Δεν θα γράφω πια για αυτό το θέμα. Τίποτα δεν με αναγκάζει. Καθώς εκεί ήμασταν. Όμως αν εσείς δεν ήσασταν εκεί, πιστεύω πως θα πρέπει να πάτε να δείτε». Τα λόγια αυτά του Χέμινγουεϊ, απευθύνονται ευθέως στον αναγνώστη, ωστόσο πέρα από το δραματικά βιωματικό τους ύφος, αναφέρονται ευκρινώς στο νέο κινηματογραφικό του δημιούργημα με θέμα τον ισπανικό πόλεμο. Μάλιστα στο κείμενο που στέλνει στον Τεριάντ στις 13 Ιανουαρίου¹⁹¹ προτείνει τον υπότιτλο “Remembering the Spanish earth, the Ivens- Hemingway film on the Spanish war”.

Αντιστρέφοντας τον όρο του ιατρικού προσδιορισμού του ιλίγγου - ή της ζάλης - ως μια λανθάνουσα αίσθηση περιστροφής, ο Ζωρζ Μπατάϊγ έχοντας αναπτύξει αυτή τη θεωρία στο *Anus solaire* το 1927, επανέρχεται στο ίδιο ζήτημα με το κείμενο “Corps célestes”¹⁹² που υπογράφει για το δεύτερο τεύχος της *Verve*, ισχυριζόμενος

¹⁹⁰ André Gide, “Voyage en littérature anglaise”, *Verve*, τ.1, τευχ.2, 1938.

¹⁹¹ Ανέκδοτη επιστολή και δακτυλογραφημένο κείμενο: The Hot and the Cold, 3 σελίδες. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

¹⁹² Georges Bataille, δακτυλογραφημένο κείμενο: Corps célestes, 9 σελίδες, διορθωμένο κείμενο. Όπ.π. Βλ. επ. Georges Bataille, Annette Michelson, “Celestial Bodies”, *October*, τ.36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Unknowing, 1986, σελ.75-78.

ότι ο γαλαξίας μας περιστρέφεται με τρελή τροχιά, συνεπώς η φαινομενική ευστάθεια των πραγμάτων είναι μόνο απατηλή. Ο Μασόν υπήρξε ιδανικός για την εικονογράφηση αυτής της περιδινούμενης κοσμογονίας, όπου οι σπειροειδείς φόρμες που υποδηλώνουν την περιστροφή αποφέρουν την εντύπωση μιας κυκλικής επανάληψης. Η περιστροφή των εικόνων και τα αποκαλούμενα *signes aveuglantes* (εκτυφλωτικά σύμβολα) που οικειοποιείται και εδώ ο Μπατάϊγ, συνιστούν μέρος της εικονογραφίας, της ποιητικής και ευρύτερα της *esthétique sacrificielle* (θυσιαστήριας αισθητικής) του συγγραφέα¹⁹³. Όπως είχε ήδη σημειώσει στο πρώτο τεύχος «ο κόσμος μην όντας εκεί για τον άνθρωπο να τον γνωρίσει, είναι εκεί για να τον μεθύσει», με ένα κείμενο που μας υπενθυμίζει τους αντίστοιχους μπωντλερικούς στίχους,¹⁹⁴ ο Μπατάϊγ επιχειρεί σε αυτό το κείμενο του δεύτερου τεύχους, να συνδυάσει την ποίηση με την επιστήμη, προκειμένου να αναδείξει την ισχύ των αλληλεπιδράσεων της Γης με τον Ήλιο και τη Σελήνη. Το κείμενο πλαισιώνεται από ολοσέλιδα σχέδια και λιθογραφίες των Καντίνσκυ (*étoiles, comètes*) και Μασόν (*soleil, lune*).

Με τον αντίστοιχο τίτλο του άρθρου “The Battle of words” της Ίντα Κλάϊντ Κλάρκ (Ida Clyde Clarke), που εμφανίζεται στο 13^ο τεύχος του Νοεμβρίου του 1937 στο αμερικανικό *Coronet*, συναντούμε το ανώνυμο άρθρο “La guerre grammaticale”. «Ο πόλεμος αναγγέλθηκε, αφού ο άνθρωπος μίλησε. Τα ουσιαστικά και τα ρήματα που στο νου του εξέφραζαν τη σκέψη του και θα έπρεπε να υπακούουν στη διάνοια, έγιναν λέξεις που από τα χείλη του, εισβάλουν σε μάχη και τα πλήγματα που τους δίνονται είναι η αιτία όλων των ανωμαλιών τους. Στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, ένας ουμανιστής του Σαλέρνο είχε εύστοφα προσωποποιήσει αυτές τις βάρβαρες αναμετρήσεις σε ένα μικρό περίεργο βιβλίο με τίτλο *La guerre grammaticale*.» Η σύντομη περιγραφή του βιβλίου πλαισιώνεται από πέντε ασπρόμαυρες αναπαραγωγές της εικονογράφησης του που εντείνουν το αλλόκοτο περιεχόμενο του.

Το ακόλουθο “L’escamoteur” του Ροζέ Καγιουά, αναλύει με επίκεντρο το ομώνυμο έργο του Μπος μια ολόκληρη θεωρία περί *σαρλατανισμού* που θα μπορούσε υπό ζωγραφικούς όρους να παραπέμπει στις παραστατικές αξίες του

¹⁹³Elizabeth Arnould Bloomfield, “Tournesols, soleils pourris et mutilation symbolique”, *οπ.π.*, σελ.68.

¹⁹⁴Charles Baudelaire, “La Chevelure”, (Spleen et idéal), *Fleurs du Mal*, β’ εκδ. Παρίσι, 1861, τ. XXIII. Georges Bataille, “Chevelures”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937.

τρισδιάστατου ιλουζιονισμού. «Μια από τις σπάνιες φορές που ο Ζερόμ Μπος, ζωγράφος φανταστικών κόσμων, αποδέχτηκε για μια στιγμή εκείνον της πραγματικότητας, έπρεπε αυτό να γίνει για να αναπαραστήσει μια σκηνή ταχυδακτυλουργίας [...] η πραγματική ταχυδακτυλουργία εφαρμόζεται στο ίδιο το κοινό [...] από την αθώα ταχυδακτυλουργία στην επιτυχημένη κλοπή, ανάμεσα στους αργόσχολους και τον τσαρλατάνο, καθιερώνεται ένα είδος διαλεκτικής, της πραγματικότητας και της φαινομενικότητας, του προφανούς και του συγκαλυμμένου, της αφέλειας και της δολιότητας, μια ανατροπή καταστάσεων όπου η καθεμία, σε ορισμένο βαθμό, αποκτά τη θέση της και παίζει τον ρόλο της.»¹⁹⁵

Το κείμενο “Apocalypse¹⁹⁶” του Αντρέ Σουάρες (André Suarès) που εμφανίζεται στις σελίδες του τεύχους, μολονότι εικονογραφείται από σχέδια του 16ου αιώνα με το ίδιο θέμα, συνιστά παράλληλα μια εισαγωγή για τις δέκα έγχρωμες μεσαιωνικές μινιατούρες της Εθνικής Βιβλιοθήκης, που συνοδεύονται από τη σύντομη περιγραφή του βαν Μόε. Ο Σουάρες εκφράζει μια βδελυγμία απέναντι στον πόλεμο, *έργο του σατανά*, και σε αυτό το ενορατικό κείμενο προλέγει την καταστροφή: «αν σφάγιασαν πεντακόσιες χιλιάδες αθώους, αυτό είναι στο όνομα της ειρήνης. Έκαναν τα πάντα για την ειρήνη. Και θα προκαλούσαν την αιώνια ειρήνη, όταν η γη δεν θα είναι πια παρά ένα μόνο νεκροταφείο, ενός μόνο υπερασπιστή. Αμήν.» Οι εν λόγω σελίδες μάλιστα, και ιδίως η εικονογράφηση τους, σε συνδυασμό με την αντίστοιχη ανάλυση του χειρογράφου *Apocalypse de Saint-Sever* από τον Μπατάϊγ στα *Documents*,¹⁹⁷ λίγο νωρίτερα το 1929, θεωρήθηκε αργότερα πως αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία της *Guernica* από τον Πικάσο.¹⁹⁸

¹⁹⁵Roger Caillois, “L’Escamoteur”, *Verve*, τ.1, τευχ.2, 1938, σελ.21. επαν. Roger Caillois, *Naissance de Lucifer*, Fontfroide, Fata Morgana, 1992. Roger Caillois, δακτυλογραφημένο κείμενο: L’escamoteur, 4 σελίδες. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

¹⁹⁶André Suarès, δακτυλογραφημένο κείμενο: Apocalypse, 20 σελίδες, 4 σχέδια του 16^{ου} αιώνα. Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

¹⁹⁷Georges Bataille, “L’Apocalypse de Saint Sever”, *Documents*, τευχ.2, 1929, σελ.74-84.

¹⁹⁸Καθώς σημειώνει ο Dorrit Lundbaek «πιθανότατα ο Πικάσο είχε δει αυτές τις εικόνες στο γραφείο του Τεριάντ, εκδότη του *Verve*, ο οποίος παρουσίασε μια αναπαραγωγή της *Guernica* στο πρώτο κιάλας τεύχος του Δεκεμβρίου του 1937. Καθώς το *Verve* ήταν ένα νέο περιοδικό, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι ο Τεριάντ από την άνοιξη του 1937 συγκέντρωνε υλικό εκ των προτέρων για τα διάφορα τεύχη, και ο Πικάσο μπορεί έτσι να είχε δει τις ακόλουθες αναπαραγωγές που θα εμφανίζονται στο επόμενο τεύχος (άνοιξη του 1938). Αυτό το τεύχος δεν εμφανίζει μόνο έγχρωμες αναπαραγωγές από το χειρόγραφο του Saint Sever [...] αλλά επίσης και την Μάχη του Σαν Ρομάνο του Ουτσέλλο από το Λούβρο.» Dorrit Lundbaek, “Picasso’s sources”, *The Burlington Magazine*, τ.

Τον Απρίλιο ήδη του 1938, εμφανίζεται στις σελίδες της *Νέας Γαλλικής Επιθεώρησης*, ένας ευμενής σχολιασμός του τεύχους, με την υπογραφή του ποιητή, συγγραφέα, συνεργάτη της λογοτεχνικής επιθεώρησης *Le Grand Jeu*, και στενού φίλου του Μπρετόν και του Αρτώ, Ρολάν ντε Ρενεβίλ (Rolland de Renéville, 1903-1962). Ο Ρενεβίλ, δεν θα μπορούσε βέβαια να σχολιάσει διαφορετικά το τεύχος, δεδομένου ότι στους συνεργάτες του εντάσσονται ονόματα καθοριστικής επιρροής (Ζιντ, Βαλερύ, Ρεβερντύ, Μαλρώ), τόσο για τη γαλλική λογοτεχνία της εποχής, όσο και για το ίδιο το έντυπο με το οποίο συνεργάζεται (N.R.F.). Ωστόσο δεν διστάζει να αναφερθεί στις επιρροές της νεοαναδυόμενης επιθεώρησης, τις οποίες εντοπίζει στα προγενέστερα εγχειρήματα του Σκιρά, ενώ παράλληλα, αναφερόμενος σε όλους τους συντελεστές της *Verve*, παραλείπει επιδεικτικά το όνομα του Μπατάϊγ, καθώς και εκείνο του στενού του συνεργάτη, Καγιουά. Περιττεύει ίσως να σημειωθεί πως δεν αναφέρεται καν στον Τεριάντ.

«Η επιθεώρηση *Verve* είναι φιλοτεχνημένη στο πνεύμα που μας απέφεραν τα άλμπουμ των *Trésors de la peinture française*, και συνίσταται στο να δώσει αξία σε έργα ξεχασμένα ή λίγο γνωστά, και μιας αξίας ίσης, αν όχι ανώτερης, εκείνης των πιο ένδοξων έργων της ζωγραφικής. Η λογοτεχνική συνεργασία του δεύτερου τεύχους της είναι από τις πιο εκθαμβωτικές, αφού εκεί βρίσκουμε τα ονόματα των Ζιντ, Βαλερύ, Τζεϊμς Τζοϋς, Πιερ Ρεβερντύ, Ανρί Μισώ, Μαλρώ κλπ. Είναι ενδιαφέρον να δούμε εκεί με ποιόν τρόπο ένας μυθιστοριογράφος, όπως ο Μαλρώ ξέρει να είναι ένας πλούσιος σε ιδέες τεχνοκρίτης και πως ο μεγάλος ζωγράφος Μπρακ, μιας και γράφει, κατορθώνει απόλυτα φυσικά με μια ή δυο φράσεις να κατακρίνει τα μεγάλα προβλήματα της τέχνης. Ο Πιερ Ρεβερντύ, σε μια πολύ όμορφη σελίδα, ολοκληρώνει με μεγαλείο τη διαδικασία της τέχνης του γράφειν [...] Μεταξύ των πολύ όμορφων αναπαραγωγών που μας μεταφέρει αυτό το τεύχος 2 της *Verve*, κατά τη γνώμη μου ξεχωρίζουν εκείνες των διαφόρων Αποκαλύψεων (St Sever, Arroyo) και για τη μοντέρνα ζωγραφική οι αναπαραγωγές των τελευταίων έργων του Μπρακ και του Καντίνσκυ.»¹⁹⁹

Τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου, εμφανίζεται στο ίδιο έντυπο ένας εκτενέστερος σχολιασμός του τεύχους, σε ένα εντελώς διαφορετικό ύφος, με την υπογραφή του τεχνοκρίτη, ζωγράφου και γλύπτη, Αντρέ Λοτ (André Lhote, 1885-1962). Ο Λοτ, είναι ο πρώτος σχεδόν που εντοπίζει την προσπάθεια που μόλις τώρα ξεκινά η *Verve*,

112, τευχ. 807, Ιούνιος 1970, σελ. 400-401. Το πιο πιθανό ωστόσο, όπως καταλήγει και ο Lundbaek είναι ότι ο Πικάσο είχε δει τις εν λόγω μικρογραφίες στην έκθεση της Bibliothèque Nationale, *Les plus beaux manuscrits français du XIIIe au XVIe siècle*.

¹⁹⁹Rolland de Renéville, “VERVE (2)”, *La Nouvelle Revue Française*, 26^{ος} χρόνος, τ.295, 1^η Απριλίου 1938, σελ.688.

να συνδέσει το παρόν με το παρελθόν, τον βαθιά ριζωμένο στον χρόνο συσχετισμό ανάμεσα σε παλιούς και μοντέρνους καλλιτέχνες.

«Τερματισμένος ο ανεμοδείκτης από ένα μάτι που ο Μπρακ ζωγράφισε για ένα εξώφυλλο της *Verve*, αυτής της εκπληκτικής επιθεώρησης που διευθύνει τόσο έξυπνα ο κ. Ε. Τεριάντ, δείχνει ξεκάθαρα τον επιζητούμενο στόχο του τελευταίου: αφορά λιγότερο στο να πειθαρχήσει στις ποικίλες παρακλήσεις του πνεύματος και του συναισθήματος παρά, στρεφόμενος σε ένα στέρεο άξονα, να περάσει από έλεγχο ορισμένες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις διάσπαρτες στους καιρούς, αλλά συνδεδεμένες από ένα παιχνίδι αναλογιών, παραμένον άδηλο ή ανεπαρκώς αναδεδειγμένο. Τα ξεχασμένα έργα, αναστημένα από αυτή τη ζωνρή προβολή, εμφανίζονται σε μια αδιαφιλονίκητη επικαιρότητα, στα άλλα, μοντέρνα, και πολλά από τα οποία αποκηρύσσουν κάθε δεσμό με το παρελθόν, αποδεικνύονται ίδιας φύσης με τα παραδοσιακά έργα: οι μελετητές της μοντέρνας τέχνης δεν έχουν παρά να υποκύψουν. Είναι καθώς η μεγάλη σύνθεση του Πικάσο, *Guernica*, βρίσκει την Αποκάλυψη του St Sever, όπου βλέπει κανείς, ενωμένους από τον θάνατο, ανθρώπους και κτήνη, ανακατεμένους. Ούτε μια αιτιολογία [...] αλλά μια πλαστική αντανάκλαση που την εξανθρωπίζει [...] Έπρεπε ακόμη να σταματούσε κανείς να βλέπει στον Κορό, τον Κουρμπέ και τον Ντελακρουά, ζωγράφους πολύ διαφορετικούς τον έναν από τον άλλον. Για να φωτιστεί η κοινή και σεβάσμια λατρεία τους για το γυναικείο σώμα [...] τέσσερις αναπαραγωγές συνενώνονται: το μάθημα οδηγεί επίσης εκεί...²⁰⁰»

A.3. *Verve*, τευχ.3, Οκτώβριος 1938

²⁰⁰ André Lhote, “*Verve*”, *La Nouvelle Revue Française*, 26^{ος} χρόνος, τ.302, 1 Νοεμβρίου 1938, σελ.858-859.



Pierre Bonnard: εξώφυλλο VERVE, τευχ.3, τ.1, 1938, Ιδιωτική συλλογή.

«...Έπρεπε ακόμη η Ανατολή, αχανής στέρνα από όπου ο μεσαιώνας αντλεί κάποια από αυτά τα πιο εξάισια πλαστικά του μοτίβα, να επιδειξει την αιωνιότητα της αυτοκρατορίας της. Η όμορφη έκθεση της Εθνικής Βιβλιοθήκης χρησιμοποιήθηκε ως πρόσχημα για τον κ. Τεριάντ για να συμφιλιώσει με τρόπο λαμπρό, την τεχνική του Ματίς, με εκείνες των ζωγράφων της Βαγδάτης. Τα δύο έργα του Ματίς, εκθαμβωτικά σαν τις ακουαρέλες, όπου ξαναβρίσκεται με απροσδόκητο τρόπο ο *ingresque* αισθησιασμός κοιμισμένος σε κασμιρένια βάθη, φανερώνουν με τρόπο ηγετικό την αιώνια ποίηση του αγνού χρώματος συνεπαρμένου από τον διάκοσμο. Ο Ρέμπραντ, ο Ντελακρουά, ο Ένγκρ και ο Ρουσό ο τελώνης, που απόλαυσαν την πλάνη της Ανατολής προσθέτουν με στόμφο τα ενθύμια τους σε εκείνο του ζωγράφου των μοντέρνων Οδαλίσκων. Θα ήταν άδικο να διαχωριστεί από αυτή τη συμφωνία ο Μπονάρ και ο Σαγκάλ, των οποίων το τρίτο τεύχος της Verve, παραχωρεί πολυάριθμες έγχρωμες αναπαραγωγές. Ξεφυλλίζοντας αυτά τα τρία τεύχη, βλέπουμε έτσι να σχεδιάζεται με διαύγεια μια σειρά αντιστοιχιών, έντονα διεγερτικών για την αίσθηση και το πνεύμα. Από τις ταπισερί του 14^{ου} αιώνα στον Ζωρζ Μπρακ, από τις γαλλικές μικρογραφίες του 15^{ου} αιώνα στον Μπονάρ, από τις τέχνες του Ιράν στον Ματίς. Διατρέχουν, με μια διαδοχή εντυπωσιακών εικόνων, όχι μόνο την ιστορία των αναπόφευκτων διασταυρώσεων ανάμεσα σε παλιούς και μοντέρνους, αλλά εκείνη της απαραίτητης τόλμης, του πλαστικού πεπρωμένου, των επαναστατικών αξιώσεων του πνεύματος και των άφθαρτων τεχνικών με τις οποίες αιώνια επιβεβαιώνεται η δικτατορία του χρώματος και της γεωμετρίας.»²⁰¹

Αντρέ Λοτ, 1938

Ο Αντρέ Λοτ, υπέρμαχος μιας καθαρολογικής τέχνης, επιχείρησε, σύμφωνα με τον Gee, από νωρίς να καθιερώσει «ένα πιο εξειδικευμένο καλλιτεχνικό «γένος» συνδέοντας τη μοντέρνα τέχνη της τάξης, με τον Νταβίντ, τον Ενγκρ, τον Πουσέν,

²⁰¹Οπ.π.

τον Λε Ναιν μέσω των Σερά και Σεζάν. Η προσπάθεια ανάδειξης του στοιχείου της *γαλλικότητας* στη ζωγραφική» όπως και «το ζήτημα των εθνικών χαρακτηριστικών παίζει έναν εξίσου σημαντικό ρόλο στην τεχνοκριτική, και αυτό συνιστά έναν άλλο τύπο προτίμησης προς την παράδοση, καθώς οι *εθνικές αξίες* καθιερώνονται συνήθως με σημείο αναφοράς την ιστορία. Το παρελθόν επικαλείται διαρκώς για να αιτιολογήσει το παρόν, αν όχι υπό τους όρους μιας συγκεκριμένης παράδοσης, τουλάχιστον με τους όρους των πάγιων αντικειμενικών αξιών της *μεγάλης τέχνης*.»²⁰² Είναι πράγματι γεγονός πως η περιγραφή του τεύχους από τον Λοτ είναι απόλυτα συνεπής στο περιεχόμενο του. Ωστόσο, ακόμη κι αν το αποτέλεσμα που προέκυψε είναι εκείνο που αναγνωρίζει ο Λοτ, ήταν πράγματι αυτή η πρόθεση του Τεριάντ;

Ήδη από την 21^η Σεπτεμβρίου του 1938, είχαν τυπωθεί οι ανάλογες μπροσούρες που ανακοίνωναν την κυκλοφορία του τρίτου τεύχους της επιθεώρησης *Verve*.²⁰³ Παρά το γεγονός ότι στο τεύχος καταγράφεται η 1^η Ιουνίου του 1938, ως η ημερομηνία έκδοσης, στην πραγματικότητα κυκλοφόρησε κατά τα τέλη του Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου,²⁰⁴ προσπαθώντας μάταια να παραμείνει απαρέγκλιτο στους σισύφειους προγραμματισμούς μιας τριμηνιαίας περιοδικότητας, η οποία είχε ήδη αποδειχτεί στείρα στην έκδοση του *Minotaure*, λίγο νωρίτερα. Είναι γεγονός πως ένα πλήθος δυσκολιών παρεμβάλλονται κατά τη διαδικασία έκδοσης κάθε τεύχους,²⁰⁵ ωστόσο στο γεγονός αυτό ξεκινά να προστίθεται και ένα αρνητικό κλίμα από την πλευρά των Αμερικάνων εκδοτών, δεδομένου ότι οι πωλήσεις του προηγούμενου τεύχους είχαν μειωθεί σημαντικά. Το λαμπρό κοκκινόχρωμο εξώφυλλο του τρίτου τεύχους, φιλοτεχνεί ο Πιέρ Μπονάρ, ο «ερωτοχτυπημένος με την Ιαπωνία» κατά τον Λεϊμαρί, που βρήκε πράγματι *τη θέση του* σε αυτό το τεύχος, δεδομένου ότι

²⁰²Malcolm Gee, *οπ.π.*, σελ. 144.

²⁰³*Prospectus double pour étalage "Vient de paraître Verve no 3". Composition, tirage en noir sur papier couché et sur bristol fort, rainage, façonnage. Sur carte : 30 ex. en angl. 50 ex. en franc. Sur papier: 50 ex. en angl. 200 ex. en franc. Κόστος 265 φράγκα. Τιμολόγιο 21 Σεπτεμβρίου 1938, Imprimerie des Beaux-arts, Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007/ Papiers professionnels /Boîte 7.*

²⁰⁴Στις 31 Μαΐου του 1938, οι Draeger Frères, έχουν ολοκληρώσει την αναπαραγωγή φωτογραφιών και βαθυτυπιών για 2.000 αγγλικά και 3.750 γαλλικά αντίτυπα του τρίτου τεύχους. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, *οπ.π.*

²⁰⁵Στις 18 Φεβρουαρίου του 1938, λιγότερο από έναν μήνα πριν την κυκλοφορία του δεύτερου τεύχους, οι Draeger Frères αναφέρουν σε μια επιστολή: «Αντιμετωπίζουμε κάποιες δυσκολίες για να βρούμε άμεσα χαρτί Japon στο ίδιο μέγεθος και με την απαραίτητη στερεότητα για την εκτύπωση των έγχρωμων αναπαραγωγών σας.» *Οπ.π.*

αφιερώνεται εξολοκλήρου στο θέμα της Ανατολής. Τα κείμενα, οι εντυπωσιακές φωτογραφίες από την Ανατολή, οι μινιατούρες της Εθνικής Βιβλιοθήκης, και οι λιθογραφίες που καλύπτουν το θέμα των τεσσάρων εποχών, ασπάζονται σαφώς το ίδιο ανατολίτικο πνεύμα.

Οι συλλογές της Εθνικής Βιβλιοθήκης διέθεταν έναν σπάνιο πλούτο εικονογραφημένων χειρογράφων, τόσο δυτικής, όσο και ανατολικής προέλευσης. Η αφθονία των πολιτισμικών αγαθών που διέθεταν οι γαλλικές αποικίες στην Ασία και την Άπω Ανατολή, είχε εμπλουτίσει τις εθνικές συλλογές με έναν σημαντικό αριθμό ευρημάτων, τόσο αρχαιολογικών, όσο και καλλιτεχνικών. Οι επιρροές των πολιτισμών αυτών σημείωσαν καθοριστική επιρροή τόσο στη θεματολογία, όσο και στο ύφος της τέχνης του εικοστού αιώνα, ενώ σταδιακά διαγράφεται ένα διαρκώς αυξανόμενο ενδιαφέρον σε εθνολογικό επίπεδο, με αποκορύφωμα την αποστολή Ντακάρ-Τζιμπουτί, το 1931-1933. Πέρα όμως από τις οργανωμένες αποστολές, οι περιοχές αυτές υποδέχονται έναν μεγάλο αριθμό επισκεπτών, αρχαιολάτρεις, αρχαιολόγους, εθνολόγους, καλλιτέχνες, συγγραφείς και κυρίως συλλέκτες, δεδομένου ότι τα ανάλογης προέλευσης αντικείμενα είχαν γίνει περιζήτητα στην ευρωπαϊκή αλλά και την αμερικανική αγορά, με αποκορύφωμα πάντοτε εκείνη του Παρισιού.²⁰⁶ Η Γαλλία ήταν σαφώς πρόθυμη να προβάλλει αφενός το πολυποίκιλο πολιτισμικό της χρυσίο, αφετέρου την θαυμαστή ιμπεριαλιστική της ισχύ, ιδιαίτερα δε, αυτή την περίοδο κρίσης. Συνεπώς, μολονότι το κέντρο βάρους των περισσότερων εντύπων, επικεντρωνόταν στα αποκτήματα που έχριζαν εθνολογικής ή αρχαιολογικής μελέτης (*Documents, Minotaure, Cahiers d'art*), ο Τεριάντ κατάφερε να αναδείξει στη *Verve* μια διαφορετική, άγνωστη για την εποχή, όψη της Ανατολής μέσα από τους μύθους και την τέχνη της, με αναφορές πάντοτε σχεδόν στα σημεία τομής με τον δυτικό πολιτισμό, ιδίως τον γαλλικό.

Το πρώτο κείμενο που εμφανίζεται στο τεύχος, εισάγει μια ολοσέλιδη αναπαραγωγή του 17^{ου} αιώνα, που εικονίζει μια «Νεαρή Ινδή που κρατά ένα λουλούδι» (από τη συλλογή της *Bibliothèque Nationale*), και δεν θα μπορούσε παρά

²⁰⁶Η Εθνική Βιβλιοθήκη μάλιστα αγόρασε τη συλλογή των 366 χειρογράφων από την Αιθιοπία, που αγοράστηκαν στη Γκοντάρ κατά τη διάρκεια της αποστολής Dakar-Djibouti από τον Marcel Griaule το 1932, ενώ η σύλληψη του Malraux το 1926 στην Καμπότζη, είχε ως αφορμή την κλοπή αρχαιολογικών ευρημάτων του πολιτισμού των Χμερ.

να φέρει την υπογραφή του βραβευμένου με Νόμπελ το 1913, Ινδού συγγραφέα, Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ. Το κείμενο με τίτλο “Réflexions sur l’art”, συνοδεύει η αναπαραγωγή μιας ακουαρέλας του Μπονάρ. «Η επιστήμη είναι απρόσωπη: δεν έχει παρά μια μόνο όψη, ξεκάθαρα ατομική και κατά συνέπεια αφηρημένη. Όμως η τέχνη είναι προσωπική και μέσω αυτής συνεπώς, το καθολικό εκδηλώνεται με τη μορφή του ατομικού, η ψυχολογία εκφράζεται στη φυσιογνωμία, τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία [...] η τέχνη είναι ένας έρημος οδοιπόρος που βαδίζει μόνος ανάμεσα στο πλήθος, αφομοιώνοντας διαρκώς τις ποικίλες αταξινόμητες και απροσδιόριστες εμπειρίες [...] η τέχνη αντιπροσωπεύει την ανεξάντλητη μεγαλοπρέπεια του δημιουργικού πνεύματος [...] είναι μοναδική στη μανιέρα της και καθολική στο κάλεσμά της» σημειώνει αποφθεγματικά ο Ταγκόρ σε ένα κείμενο που υπό ζωγραφικούς όρους υποδηλώνει την απόσταση ανάμεσα στις αισθητικές προτιμήσεις του Τεριάντ και τη γεωμετρική αφαίρεση ή ακόμη την αισθητική *mécanisme* που προέκυψαν μετά τον κυβισμό.

Τον Ινδό αντί-ματεριαλιστή φιλόσοφο Ταγκόρ, διαδέχεται ο επίσημα πλέον αναγνωρισμένος στο γαλλικό - και το διεθνές - κοινό για τα αμερικανόφιλα του αισθήματα, Αντρέ Σιγκφρίντ, με το άρθρο “Où commence l’Orient” που εικονογραφείται από τέσσερις γεωγραφικούς χάρτες από το περσικό χειρόγραφο του 1388, *Merveilles de la nature et singularités des choses créées*. «Γεωγραφικά, [...] δεν έχουμε πρόβλημα να καθορίσουμε το σύνορο ανάμεσα σε δύο κόσμους οι οποίοι ξεχωρίζουν και αντιτίθενται από την αρχαιότητα. Η Αίγυπτος είναι μεσογειακή από την όψη της, αφρικανική από τις ερήμους της και πλέον ασιατική από την κοινωνική ατμόσφαιρα του Δέλτα [...] η Αμερική, η κόρη της Δύσης, πιο εγγυημένα δεν ανήκει στο πεδίο μετριοπάθειας - γεωγραφικά αγγίζει την υπερβολή. Όμως, ενώ οι πολιτισμικοί της δεσμοί με την Ελλάδα εξασθενούν σταδιακά, ποιος μας λέει πως με τον χρόνο, ο αμερικανικός πολιτισμός, θα παραμείνει τυπικά ένας δυτικός πολιτισμός με την παραδοσιακή έννοια της λέξης;», αναρωτιέται ο Σιγκφρίντ.

Ακολουθούν οι ποιητικοί προβληματισμοί του Ρεβερντύ: «Επιδέξια περίπου όσο και αδύναμα, ο ποιητής εκτείνει τον αραχνούφαντο ιστό του σε όλο το εύρος του αχανούς ορίζοντα - όμως δεν είναι η αράχνη αλλά η μύγα. Αν η ποίηση συνθέτει περισσότερο με το αντί, δεν παρεισδύει όμοια στο πνεύμα - αν επιβαρύνεται στο

πνεύμα, είναι που έχασε όλα τα φτερά των πτερυγίων της. Το αυτί είναι η οπή της κλειδαριάς στην ανοιγμένη πόρτα της καρδιάς [...] η ποίηση είναι μια υπέρμετρη αγάπη για τη ζωή. Η ανάγκη να εκφράσουμε αυτή την αγάπη - το αίσθημα της αδυναμίας να εκφράσουμε αυτή την αγάπη - εντέλει η μεταμόρφωση αυτής της αγάπης, από αυτήν την ανάγκη να την εκφράσουμε, από αυτό το αίσθημα αδυναμίας σε ένα εντελώς άλλο πράγμα που ονομάζουμε ένα ποίημα - το θαύμα - τόσο μακριά από την πραγματικότητα.»²⁰⁷

«Όλη η επιστήμη, σχεδόν όλη η τέχνη του κόσμου, οι πιο ευαίσθητες απολαύσεις, οι πιο αφηρημένες γνώσεις, είναι όπως η φυσική δημιουργία αυτής της περιφέρειας της οικουμένης, όπως το κλήμα και το στάρι, το τριαντάφυλλο και το γιασεμί, όπως το *térébinthe* και οι θάμνοι που εκχυλίζουν κόμμι, και ο μύθος και το εγκώμιο [...] ο καλλιτέχνης των αραβουργημάτων, τοποθετημένος μπροστά στο κενό του τοίχου ή τη γύμνια του ταμπλώ, εξαναγκασμένος να δημιουργήσει, αμήχανος να ανατρέξει στην ανάμνηση των πραγμάτων, σκεπάζει αυτόν τον ελεύθερο χώρο, αυτή την έρημο, με μια μορφική βλάστηση που δεν προσομοιάζει σε τίποτα [...] ο καλλιτέχνης μας είναι η μοναδική πηγή. Δεν μπορεί να βασιστεί σε καμία προϋπάρχουσα εικόνα στο πνεύμα των άλλων, δεν μπορεί να ονειρευτεί πως θα είναι αυτό: στηρίζεται αντίθετα στο να ΟΝΟΜΑΣΕΙ ΚΑΤΙ... Τον φθονώ», γράφει ο Πωλ Βαλερύ στο κείμενο του, “Orientem versus,”²⁰⁸ που συνοδεύεται από τα *calligrammes* του Jacques Cellier που χρονολογούνται το 1585.

Ο αέρας της ανατολής κυριαρχεί στο εξής απόλυτα στο τεύχος. «Ο περικλεής Abu Mahammed al Kasim ibn Ali al Hariri, η απλούστερα Al Hariri, του οποίου ο άμετρος πόθος να δει τα έργα του γραμμένα με χρυσά γράμματα πραγματοποιήθηκε από έναν από τους σχολιαστές του, παραμένει απλά και μόνο ένα όνομα για τους ανθρώπους της Δύσης [...] είναι αδύνατον να συνοψίσουμε το έργο του [...] ακόμη και ο τίτλος του *Makamat*, προκάλεσε την αγανάκτηση των μεταφραστών. Συνήθως αποδίδεται ως *Συναντήσεις*, από το οποίο θα πρέπει να εννοηθεί *λογοτεχνικές συναντήσεις* [...] αυτές οι λογοτεχνικές εικόνες σύντομα συνοδεύτηκαν από

²⁰⁷ Pierre Reverdy, “Pour en finir avec la poésie”, *Verve*, τ.1, τευχ.3, 1938, σελ. 10. Προσχέδιο του κειμένου RDY 311, 24 σελ. Fonds Pierre Reverdy, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Pierre Reverdy, δακτυλογραφημένο κείμενο: Pour en finir avec la poésie, 2 σελίδες. Αρχαία Τερίαντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

²⁰⁸ Paul Valéry, “Orientem versus”, *Verve*, τ.1, τευχ.3, 1938, σελ. 13-15.

πραγματικά έργα.» Ο Τεριάντ αναβιώνει την πολυτέλεια αυτών των εικονογραφήσεων με τις χρυσές ανατολίτικες λεπτομέρειες, αναπαράγοντας αυτές στο τρίτο τεύχος της *Verve*.²⁰⁹

Ακολούθως «οι μύθοι, που η παράδοση αποδίδει σε έναν βραχμάνο με το όνομα Bidrâi, μεταφράστηκαν από τα αραβικά τον 18^ο αιώνα [...] και συχνά τους αποδίδεται ο τίτλος *Kalila et Dimna*». Από τα δύο αντίτυπα αυτών των μύθων που διαθέτει η Εθνική Βιβλιοθήκη, στη *Verve* αναπαράγονται οι εικόνες του χειρογράφου του 1220 από τη Συρία, οι οποίες είναι οικείες και στον πολιτισμό της Δύσης, ιδιαίτερα τον γαλλικό, καθώς μοιάζουν στους μύθους του La Fontaine, καθώς αναφέρει το κείμενο που συνοδεύει τις αναπαραγωγές. Το περιεχόμενο του επόμενου κειμένου εμφανίζει μια συνέπεια με αυτή την τελευταία παρατήρηση, δεδομένου ότι παρουσιάζει “Les souvenirs de l’Inde du Chevalier Gentil”, ενός Γάλλου γεννημένου το 1796, ο οποίος εγκαταστάθηκε στην Ινδία, προκειμένου να διατηρήσει τις επιρροές του γαλλικού πολιτισμού στο βασίλειο του Oude. Η *Verve* αναπαράγει τις εικόνες από τη συλλογή του ίδιου με τον σχολιασμό του Ρενέ Ντωμάλ.

Με την Ινδία στο επίκεντρο, ο Ανρί Μισώ, σχολιάζει τη θρησκευτική αφοσίωση στα είδωλα του ινδικού πανθέου²¹⁰: «Δεν δοξάσαμε αλόγιστα για χιλιάδες χρόνια [...] Η δέηση είναι οργανική. Η θρησκεία είναι μια λειτουργία. Η λατρεία είναι μια πείνα [...] ο άνθρωπος έχει ένα υπέρμετρο πόθο υπέρβασης. Αυτό το ζώο καθαγιάζει τα πάντα [...] Θεοί, λογοτεχνία του πάθους! Πραγματική φύση της γλώσσας και της εξύψωσης!» Το αντίστοιχο άρθρο “Remarques sur l’art Musulman” του καθηγητή του College de France και επικρατέστερου κατά την εποχή μελετητή των θρησκειών της Ανατολής, Λουί Μασσιγιόν (Louis Massignon), διαδέχεται το κείμενο “L’Orient Musulman”, της αποκαλούμενης - εξαιτίας των πολιτικών της πεποιθήσεων -

²⁰⁹ Η αμηχανία που αποτυπώνεται συνολικά στο ίδιο τεύχος για τα σύνορα μεταξύ Ανατολής και Δύσης, συνιστά έναν προβληματισμό που πηγάζει, *ab aeterno*, από την τυπική διάταξη των γεωγραφικών συνόρων, την οποία έρχεται να μετριάσει ή άτυπα να επαναπροσδιορίσει ένας παντοειδής πολιτισμικός συγκερασμός. Ο ίδιος ο Τεριάντ, ήταν ένας *ανατολίτης* για τους Γάλλους, χαρακτηρισμός που τροφοδοτούταν τόσο από τον ίδιο, με τις προσωπικές του συνήθειες, όσο ίσως και από την καταγωγή του. Μάλιστα, μετά την κυκλοφορία αυτού του, αφιερωμένου στην Ανατολή, τεύχους, η συνεργάτιδα του Ανζέλ Λαμότ, τον προσφωνεί *Hariri*, όπως μαρτυρούν οι επιστολές του 1939, ενώ η Αντριέν Μοννιέ τον περιγράφει ως έναν *nabab pauvre*. Adrienne Monnier, *Les Gazettes d’Adrienne Monnier 1925-1945*, *όπ.π.*, σελ. 235.

²¹⁰ Henri Michaux, “Idoles”, *Verve*, τ.1, τευχ.3, 1938, σελ. 49-50. Henri Michaux, δακτυλογραφημένο κείμενο: Idoles. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

duchesse rouge, συγγραφέα Ελίζαμπεθ ντε Γκραμόντ²¹¹ (Elizabeth de Gramont), η οποία επανέρχεται την ίδια εποχή στην επικαιρότητα με την έκδοση του “*Le Diable chez la marquise*.”

Ακολουθεί μια εισαγωγή στο έργο του Μπονάρ : «η μύχια και φυσική εξέλιξη του έργου του Πιέρ Μπονάρ ανθίζει έντονα σήμερα στην ελευθερία και την τόλμη του Σεζάν, του Ρενουάρ και του βαν Γκογκ [...] συμβατικά εντασσόμενο στο μετά-ιμπρεσιονιστικό ρεύμα, παίρνει σήμερα για εμάς μια εντελώς ιδιαίτερη σημασία. Αντί να είναι μια διαιώνιση του Ιμπρεσιονισμού, περιλαμβάνει αντίθετα, την πιο διάπυρη πρωτοβουλία για να επιλύσει, στο αυστηρά εικονογραφικό επίπεδο, το πρόβλημα της όρασης και την πλαστική του έκφραση που ήταν πάντοτε το κύριο πρόβλημα της ζωγραφικής.» Ακολουθούν έγχρωμες αναπαραγωγές έργων του Μπονάρ και φωτογραφικά ντοκουμέντα από το εργαστήριο του, όπως επίσης έργα από την τελευταία φάση της *ανατολίτικης* περιόδου του - μαθητή του Βυζαντίου και του Ισλαμ, κατά τον Λεϋμαρί²¹² - Ανρί Ματίς, πλάι σε εκείνα του Ντελακρουά.

Το κείμενο “*Ecritures*”²¹³ του πρώην διπλωμάτη σε Ιαπωνία και Κίνα, Πωλ Κλωντέλ που ακολουθεί, παρουσιάζεται στη χειρόγραφη του μορφή, αναπαραγόμενο με *facsimile*, προσεγγίζει με μια έντονη περισυλλογή την ίδια τη γραφή, με την μείξη ιδεογραμμάτων και αλφαβήτου στο κυρίως κείμενο, και το ποίημα του ίδιου στην αγγλική γλώσσα με τον τίτλο “*Old silly*”. Το ιδιόρρυθμο ενδιαφέρον του Κλωντέλ, για τις δυνατότητες της γραφής, και τον συνδυασμό της με το σχέδιο-εικόνα, συνιστά την πρακτική ενός ανεπτυγμένου διανοητικά σχεδίου, που όπως είναι εμφανές στα 261 σημειωματάρια (*Cahiers* 1894-1945) που συνέταξε ο ίδιος, ξεπερνά σαφώς τα όρια της λογοτεχνίας.²¹⁴

Ο Μαλρω δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από αυτό το τεύχος, δεδομένων των ιδιαίτερα στενών δεσμών του με την Άπω Ανατολή. Ύστερα από την πολύχρονη εμπειρία της Ινδοκίνας, την έκφραση των σκέψεων του για την Ανατολή στο “*La tentation de l’Occident*” το 1926, την επίσκεψη του στην Περσία το 1929 και την Υεμένη το 1934, ο Μαλρώ υπογράφει στις σελίδες αυτού του τεύχους το, ουδέτερο

²¹¹Βλ. σχετ. εκδ. Elizabeth de Gramont, *Le Diable chez la marquise*, Παρίσι, Littéraires, 1938.

²¹²Jean Leymarie, *όπ.π.*, σελ. 21.

Paul Claudel, χειρόγραφο κείμενο: *Ecritures*, 7 σελίδες. Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

²¹⁴Βλ. σχετ. Jacques Malaude, *Claudel et le langage*, Παρίσι, Declée de Broumer, 1968.

σε σχέση με την ενεργητικότητα του σε πολιτικό επίπεδο, κείμενο με τίτλο “De la représentation en Occident et en Extrême – Orient.”²¹⁵ Παρομοίως, ο Μαρντρός (Dr. J.C. Mardrus) που υπογράφει για τις σελίδες της *Verve*, το κείμενο “Balkis de Saba”, εντάσσεται στους εξειδικευμένους συνεργάτες του τεύχους. Ο ίδιος, διάσημος πλέον μελετητής και μεταφραστής αραβικών κειμένων (Κοράνι, 1925), έχει ήδη από το 1918 εκδώσει το βιβλίο *La Reine de Saba*, και το 1921 το εμπλουτισμένο *La Reine de Saba et divers autres mythes*. Το κείμενο συνεπώς που εμφανίζεται στη *Verve* συνιστά την επαναπραγμάτευση μιας αλλοτινής μελέτης.

Το τεύχος συμπληρώνουν τα κείμενα των μόνιμων πλέον συνεργατών της *Verve* και ιδρυτών της ομάδας νιτσεικών μελετών *College de Sociologie*, Ροζέ Καγιουά και Ζωρζ Μπατάϊγ. «Ο στόχος δεν είναι, σε αυτές τις τραγικές μυθολογίες, η προσευχή, η εύνοια των θεών, αλλά η ισχυρή εναντίωση σε αυτούς. Αυτό είναι το πλήγμα που τους προκλήθηκε που επικυρώνει την πρόσβαση στον θρόνο [...] Δεν είναι παρά ο κόσμος του μύθου για να δείξει τόσο πρόδηλα ότι η νίκη ενάντια στο θείο, η κατανυκτική βεβήλωση των απαγορεύσεων, εγκαινιάζουν το πεπρωμένο των ηρώων. Τίποτα δεν καθαγιάζει όσο μια μεγάλη βεβήλωση, είναι μια αναντικατάστατη εκλογή που απομονώνει το πεπρωμένο από τους ανθρώπους, αναρτά στην κορυφή την τιμωρία των θεών και την καταδίκη σε μια βασιλική ειμαρμένη»²¹⁶ σημειώνει ο Καγιουά στο κείμενο με τίτλο “Nemrod”, όπου επισημαίνει ο ίδιος εντέλει τις διάφορες ερμηνείες του μύθου της Βαβέλ, μιας και ο αναγνώστης «στην παθητικότητα του διαβάσματος» αδυνατεί να κατανοήσει το επαναστατικό τους νόημα.²¹⁷ Ακολουθούν κινέζικα ποιήματα με χιουμοριστικό ύφος.²¹⁸

²¹⁵ André Malraux, “De la représentation en Occident et en Extrême – Orient”, *Verve*, τ.1, τευχ.3, 1938, σελ.69-72. Επαν. “Écrits sur l’art”, *Oeuvres complètes*, τ.1, Jean-Yves Tadié, Παρίσι, Gallimard, 2004, (Bibliothèque de la Pléiade, τευχ.iv), σελ.940.

²¹⁶ Roger Caillois, “Nemrod”, *Verve*, τ.1, τευχ.3, 1938, σελ.111. Το κείμενο συνιστά ένα πρώιμο στάδιο των παρατηρήσεων, που ο συγγραφέας θα δημοσιεύσει αργότερα με τον τίτλο *Babel, Orgueil, confusion et ruine de la littérature*, Παρίσι, Gallimard, 1948.

²¹⁷ Σε συμφωνία με τους σύγχρονους του, ο Καγιουά, επαναλαμβάνει την αρχή της σύλληψης του μυθιστορήματος ως σημείου εκκίνησης στο οποίο γεννιούνται ορισμένοι μύθοι ηρωικών προσωπικοτήτων, ωστόσο διαφοροποιείται στο σημείο όπου προβάλλει τους περιορισμούς της επίδρασης του μυθιστορήματος στον κοινωνικό μετασχηματισμό. Ως προϊόν μιας ξεκάθαρα ατομικής σκέψης, το μυθιστόρημα, για τον Καγιουά, απαιτεί την παθητικότητα του αναγνώστη κατά την τέλεση της ανάγνωσης, ώστε αναπόφευκτα λειτουργεί ως υποκατάστατο της επαναστατικής δράσης, παρά ως ενθαρρυντικό πρόσχημα αυτής. Roger Caillois, “Puissances du romain”, *Approches de l’imaginaire*, Gallimard, *Bibliothèque des Sciences Humaines*, 1974, σελ.145-155. (α’ έκδ. Μασσαλία, Sagittaire, 1942, κείμενο γραμμένο κατά την περίοδο 1940-1941).

Ο Μπατάϊγ υπογράφει ένα πιο ουδέτερο κείμενο σε σχέση με τη θεματική του τεύχους, εκφράζοντας έναν κεντρικό προβληματισμό - ιδιαίτερα πρόδηλο στην ώριμη σκέψη του - όπου εμμένει στο ζήτημα της απομόνωσης του ανθρώπου από τη φύση και την κοινωνία, οι οποίες συνιστούν κατά τον συγγραφέα, αναπόσπαστο οργανικό κομμάτι της ανθρώπινης ύπαρξης. Ένας προβληματισμός που αντιτίθεται άρδην στις κατευθύνσεις της λογοτεχνίας του 20^{ου} αιώνα, που απέβλεπαν στην ανάδειξη του ατόμου έναντι του συνόλου, μια κατεύθυνση ίδια έκδηλη στο έργο του Ζιντ. Ο Μπατάϊγ εδώ, εισηγείται σαφώς το αντίθετο: «ο άνθρωπος μπορεί να αναγνωρίσει την εγκατάλειψη στην οποία βρίσκεται. Το σύμπαν τον αγνοεί το ίδιο όπως ένα τζάμι αγνοεί τη σφίγγα που θρυμματίζεται κόντρα στην ψευδαισθητική του επιφάνεια. Οι υπόλοιποι άνθρωποι τον αγνοούν επίσης [...] όμως δεν είναι εύκολο να σχηματίσει για τον κόσμο μια εικόνα αντίστοιχη με εκείνη που έπρεπε να σχηματίσει η σφίγγα για το εμπόδιο που την σταματά και που το αγνοεί [...] η πλήξη δεν επιτρέπει πια να συνεχίσει να θρυμματίζεται με ορμή κόντρα στο τζάμι. Παραδίδει κατά κάποιο τρόπο στον άνθρωπο τον οποίο καταθλίβει η πιθανότητα να ανοίξει στο σύμπαν τα, χωρίς ελπίδα και αδειανά από κατανόηση, μάτια του για τη σφίγγα που πέθανε [...] κοιτάζει τότε με έναν αργό θυμό τον κόσμο των λογοτεχνικών αντιθέσεων που δεν μπορούν παρά να διευκολύνουν την αναγέννηση των ψευδαισθήσεων.»²¹⁹

²¹⁸ *Poèmes chinois et extravagances*, Verve, τ.1, τευχ.3, 1938, σελ.112-3.

²¹⁹ Georges Bataille, "Paysage", Verve, τ.1, τευχ.3, σελ.114. Georges Bataille, δακτυλογραφημένο κείμενο: Le Paysage, 4 σελίδες. Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

A.4. Verve, τευχ.4, Ιανουάριος 1939



Georges Rouault: εξώφυλλο VERVE, τευχ.4, τ.1, 1939, Ιδιωτική συλλογή.

Το τέταρτο τεύχος της επιθεώρησης *Verve* κυκλοφορεί τον χειμώνα του 1939, με εξώφυλλο, φιλοτέχνημα του Ζωρζ Ρουώ, που εικονίζει με το χαρακτηριστικό ύφος και τους βαθύχρωμους τόνους του καλλιτέχνη μια νεκρή φύση, ένα ανθοδοχείο, που επαναλαμβάνεται και στις δύο όψεις του εξωφύλλου, με κόστος για τα 20.500 αντίτυπα του τεύχους, 33.500 φράγκα.²²⁰ Στις σελίδες του τεύχους αναγράφεται η 15^η Νοεμβρίου του 1938 ως ημερομηνία έκδοσης, ενώ στην πρώτη σελίδα συνεχίζει να εμφανίζεται η σχετική ανακοίνωση των Αμερικάνων αντιπροσώπων. Πράγματι ωστόσο, μετά την κυκλοφορία και αυτού του τεύχους η δυσαρέσκεια των Αμερικανών εκδοτών δεν έχει προηγούμενο. Η πιθανότητα μιας συνέχισης της χρηματοδότησης της επιθεώρησης έμοιαζε με ανέλπιστο όνειρο για τον Τεριάντ και την Ανζέλ Λαμότ, δεδομένου ότι οι πωλήσεις μειώνονται συνεχώς.

²²⁰ Προϋπολογισμός εξόδων, επιστολή Louis Sol - Draiger Frères στον Τεριάντ (4 rue Férou), 7 Ιουλίου 1938. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007/ Papiers professionnels /Boîte 7.

Οι καταστροφικές οικονομικές συνέπειες της έκδοσης μιας επιθεώρησης, ωστόσο, δεν ήταν μόνο χαρακτηριστικό των πολυδάπανων εκδόσεων, όπως ο *Minotaure* και η *Verve*, ο Ζερβός αντιμετώπιζε αντίστοιχα προβλήματα ήδη από το 1930 με τις πωλήσεις της περισσότερο λελογισμένης - από άποψη δαπανών - επιθεώρησης *Cahiers d'art*, όπως αντίστοιχα και το - εξεζητημένης θεματολογίας - έντυπο *Documents*, δεδομένου ότι στο σύνολο τους, τα εν λόγω έντυπα, προφανώς απευθύνονται εξ αρχής σε ένα περιορισμένο κοινό, το οποίο στην περίπτωση των *Minotaure* και *Verve*, μειωνόταν αυστηρά, εξαιτίας του υψηλού τους κόστους. Δεδομένου ότι η *Verve* δεν συνιστούσε ένα έντυπο που πραγματευόταν εμφανώς θεωρητικά ζητήματα που απασχολούσαν τον κόσμο της ιστορίας τέχνης, απομακρυνόταν από το αντίστοιχο κοινό που είχαν εξασφαλίσει έντυπα, όπως τα *Gazette des Beaux Arts*, *L'amour de l'art*, *Bulletin des musées de France* και αναλόγως τα *Cahiers d'art*.

Η έμφαση στη λογοτεχνία από την άλλη πλευρά, δεν θα μπορούσε την ίδια περίοδο να αναδειχτεί σωτήρια για την επιθεώρηση, δεδομένου του πλήθους των υπολοίπων εντύπων, αφιερωμένων αποκλειστικά στους τομείς της ποίησης και της λογοτεχνίας, καθώς επίσης και της ευρείας εξάπλωσης των λογοτεχνικών εκδόσεων, τον πολλαπλασιασμό των νέων συγγραφέων, την εμφάνιση νέων λογοτεχνικών ειδών, που εξαιτίας της αμεσότητας τους, αναδεικνύονται ολοένα και πιο δημοφιλή. Ο πειραματισμός του Ζερβός στα αντίστοιχα πεδία, λίγο νωρίτερα, είχε αναδειχτεί σε οικονομικό φιάσκο, με την έκδοση των εντύπων *14 rue Dragon* (1933-1934) και *L'Usage de la Parole* (1939-1940), ενώ ο συνδυασμός τέχνης και λογοτεχνίας είχε ήδη εφαρμοστεί με περισσότερη μετριοπάθεια σε έντυπα όπως τα *CAP*, *L'amour de l'art*, *Montparnasse* κ.α. Η επιστράτευση της ποίησης και της λογοτεχνίας σε μια καλλιτεχνική κατά βάση έκδοση, συνιστούσε συνήθη τακτική των πολιτικά στρατευμένων εντύπων, που ανακαλούσαν κάθε είδους τέχνη, με απώτερο στόχο την παρουσίαση μιας ιδεολογίας, κατεξοχήν κοινωνικό-πολιτικής. Την τακτική αυτή μάλιστα ενστερνίστηκαν κατά καιρούς, όλα σχεδόν τα έντυπα της σουρεαλιστικής δράσης, τα οποία στόχευαν εμφανώς στην αγοραστική ανταπόκριση ενός προκαθορισμένου στην ουσία, κύκλου συνθιασωτών. Συνεπώς, οι ποιητικοί και λογοτεχνικοί προβληματισμοί, σε συνδυασμό με τους καλλιτεχνικούς, που

παρουσιάζονται τακτικά στα τεύχη της *Verve*, όπως επίσης η εικονογράφηση που σχετίζεται αυστηρά με την κατανόηση των μέσων και ιδίως των επιδράσεων, περισσότερο ίσως η παντελής απουσία κάθε πολεμικής, προμήνυαν από την αρχή την κρίση, μιας και οι προβληματισμοί που επικρατούσαν αυτή τη δεδομένη στιγμή, δεν ήταν στο εύρος τους, ούτε λογοτεχνικοί, ούτε καλλιτεχνικοί, αλλά ασίγαστα κοινωνικό-οικονομικοί.

Ο Μάιος του ίδιου χρόνου σηματοδοτεί παράλληλα την εκπνοή του *Minotaure*, με την κυκλοφορία του καταληκτικού κατά το πέρας, διπλού τεύχους 12-13 μετά την επιστροφή του Μπρετόν από το Μεξικό. Το τεύχος της 12^{ης} Μαΐου του 1939, φέρει διπλό εξώφυλλο από τους Μασόν και Ριβέρα, ενώ στις προγραμματικές δηλώσεις της επιθεώρησης εμφανίζεται η ακόλουθη διακήρυξη που τιτλοφορείται ‘Eternité du Minotaure’: «Το καλλιτεχνικό γεγονός [...] δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να συσταθεί στη νεκρανάσταση, στη σπουδαία επικουρία των επιχρυσωμάτων, των απαρχαιωμένων μινιατουρών και των βιβλίων των Ωρών [...] Ο *Minotaure*, *la revue a tête de bête*, ξεχωρίζει εντελώς από κάθε άλλη έκδοση με επικεφαλής μέλος Ινστιτούτου ή διευθυντή μουσείου.»²²¹ Η πολεμική αυτή στοχεύει αποφαντικά στη *Verve*, δεδομένων των συνεργασιών του Τεριάντ με τα μέλη της Γαλλικής Ακαδημίας, του Γαλλικού Ινστιτούτου και ιδίως με την Εθνική Βιβλιοθήκη. Στο τέταρτο τεύχος του Ιανουαρίου του 1939, εμφανίζεται στις σελίδες της επιθεώρησης, το κείμενο του γενικού γραμματέα της Εθνικής Βιβλιοθήκης, ο οποίος επισημαίνει τη σπουδαιότητα των χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης και τη σημασία της προβολής τους στο κοινό: «θα πρέπει λοιπόν να μας συγχαρούμε που μια επιθεώρηση όπως η *Verve*, όπου τις πιο πρόσφατες τεχνικές εξελίξεις που είναι γνωστές και σε χρήση, τις υπηρετεί δραστικά», καθώς στις αναπαραγωγές αυτών των χειρογράφων σε facsimile έχει πρόσβαση ένα περιορισμένο κοινό που απαρτίζεται από ειδικούς, η αναπαραγωγή τους στη *Verve* είναι κατάλληλη για την προβολή αυτών των έργων στους καλλιτέχνες, και στο σημαντικό πλήθος των φιλότεχνων.²²² Αυτές οι παρατηρήσεις αποκαλύπτουν παράλληλα και το κοινό στο οποίο ανέκαθεν απευθυνόταν η επιθεώρηση.

²²¹*Minotaure*, τ.12-13, Μάιος 1939.

²²²Julien Cain, “De la reproduction des enluminures”, *Verve*, τ.1, τευχ.4, σελ.18.

Στο περιεχόμενο του τέταρτου τεύχους της *Verve*, εισάγει τον αναγνώστη μια ολοσέλιδη έγχρωμη αναπαραγωγή με - αντίστοιχο της *Eternité du Minotaure* - θέμα “La défaite du temps”, του εικονογραφημένου βιβλίου του Πετράρχη *Triomphe de l'Amour* από τη συλλογή της Εθνικής Βιβλιοθήκης, ενώ στο κείμενο “Colloque dans un être” που ακολουθεί, ο Πωλ Βαλερύ δραματοποιεί μέσω μιας - κατακριτέας από τον Μπρετόν, εξαιτίας της κλασικής της ποιότητας - επιλεκτικής συνείδησης, την αφυπνιστική πάλη στη φόρμα ενός Σωκρατικού διαλόγου, κατά βάση εσωτερικού - μια από τις καινοτομίες του λογοτεχνικού ύφους του 20^{ου} αιώνα. Υπό ψυχολογικούς όρους, η φωνή Α του διαλόγου, θα συνιστούσε το *υπερεγώ*, που θα ενθάρρυνε τη συνειδησιακή αφύπνιση της φωνής Β, δηλαδή του συγκεκριμένου *εγώ*.²²³ Στο τέλος μόλις του κειμένου εμφανίζεται ένα σύντομο προλόγισμα των αναπαραγωγών των μηνών από το ημερολόγιο του Rohan του 15^{ου} αιώνα (Bibliothèque Nationale), την παρουσίαση του οποίου επιμελείται ο Ανρί Ματίς, με τα σχέδια του.

Ο Ρεβερντύ επαναπροσδιορίζει την έννοια της εικόνας - ποιητικής, καλλιτεχνικής - στο κείμενο που ακολουθεί, αφού η αποτυχία της προσπάθειας του κυβισμού να συγχωνεύσει τον πνευματικό και τον υλικό κόσμο υπό τους όρους μιας υπερβατικής πραγματικότητας, δημιούργησε ένα χάσμα μεταξύ των εννοιών του θέματος και του αντικειμένου, ένα χάσμα που πλέον η ποίηση καλείται να γεφυρώσει. «Η ποίηση δεν βρίσκεται στο αντικείμενο, είναι στο θέμα. Δεν είναι το αντικείμενο που ενεργεί, αλλά το θέμα. Δεν είναι το αντικείμενο που ποικίλει, αλλά το θέμα. Δεν είναι το αντικείμενο που συγκοινωνεί το συναίσθημα [...] δεν υπάρχει ποιητικό αντικείμενο (σκηνή, τοπίο, λέξη ή φράση) [...] Κάθε τι που αγγίζει έναν πραγματικό ποιητή, αργά ή γρήγορα, γίνεται ποίηση [...] επίσης θα επιφυλασσόμουν να συγκρίνω την ποίηση με κάποια από εκείνες τις ακμάζουσες τέχνες που δεν της μοιάζουν ούτε από πολύ μακριά και την έχουν δανειστεί τόσο.»²²⁴ Ωστόσο, «η απόπειρα να ανακαλύψεις στην πραγματικότητα τις εικόνες της ποίησης είναι πάντοτε συναρπαστική.»²²⁵ ο Ρίλκε περιγράφει τις εντυπώσεις του από την επίσκεψη

²²³Βλ. σχετ. Paul Gifford, Brian Stimpson, *Reading Paul Valéry: Universe in mind*, Cambridge University Press, 1998, σελ.125-126. Jean Hytier, *Paul Valéry: Oeuvres*, Παρίσι, Gallimard, 1960.

²²⁴Pierre Reverdy, “Le poète secret et le monde extérieur”, *Verve*, τ.1, τευχ.4, 1939, σελ.17. βλ. αναλυτικά Julia Husson, “Pierre Reverdy and the poème-objet”, *Australian journal of French studies*, τ.1, Ιανουάριος – Απρίλιος 1968, σελ.21-34.

²²⁵Rainer Maria Rilke, “Rilke à Paris”, *Verve*, τ.1, τευχ.4, σελ.36.

του στη γαλλική πρωτεύουσα (Versailles, Fontaine de Medicis, Faubourg Saint Germain) ενώ οι φωτογραφίες του Μπαρνά, επιχειρούν να ανασυνθέσουν τις ποιητικές περιγραφές.

Ο Χοσέ Μπεργκαμίν, επανέρχεται στις σελίδες της επιθεώρησης αναζητώντας πια τη χαμένη κόλαση, λίγους μήνες πριν το τέλος του ισπανικού εμφυλίου, και την κυριαρχία εντέλει του Φράνκο.²²⁶ «Είναι καλό να ξαναθυμηθούμε τον αρχέγονο μύθο της Άνοιξης, μύθο του οποίου η προέλευση είναι επί της ουσίας υποχθόνια. Την Άνοιξη, ιδιαίτερα στην Ισπανία, θα ακούς συχνά να λένε πως ο καιρός είναι σαν την κόλαση [...] η Άνοιξη είναι η βασίλισσα του σκότους και υπόγεια αυτοκράτειρα των σκιών [...] Η εμβριθής λαϊκή σοφία, θέλησε να εκφράσει με τον μύθο αυτό, με αυτό το υπέροχο διήγημα, το αιώνιο επαναστατικό αίσθημα του κόσμου της [...] Να γιατί οι λαοί, οι επαναστατικοί στο πνεύμα, και κατά συνέπεια ειρηνικοί, όπως είναι οι λαοί της Ισπανίας, εκφράζονται θρησκευτικά, φτάνοντας μέχρι τη βία [...] Αφού μόνο το αίμα είναι πνεύμα [...] Και είναι λοιπόν αυτό που μπορούμε να πούμε, όπως ο Αυγουστίνος: Πότε λοιπόν θα έρθει η δική μας Άνοιξη;» Όμως ο Λόρκα περιγράφει, λίγο παρακάτω, έναν παράδεισο, «έναν Παράδεισο για τους πολλούς απαγορευμένο»²²⁷ αναφερόμενος στην ισπανική Γρανάδα, σε ένα δισέλιδο κείμενο που συνοδεύουν δύο σχέδια, ανάμεσα στα οποία μια αυτοπροσωπογραφία του Λόρκα.

Αντικρούοντας την αντίστοιχη θέση του Μαλαρμέ, ότι οι κλασικοί ευρωπαϊκοί χοροί, προάγουν μια *écriture corporelle*,²²⁸ ο Μισώ υπαινίσσεται στο ακόλουθο κείμενο, πως οι χοροί της Δύσης προκαλούν ένα πέτρωμα καθώς συνίστανται από ανέκφραστες χειρονομίες του σώματος, κάτι τόσο δυσάρεστο, όσο η συμβατική γλωσσική έκφραση: «Άλλοτε ο χορός ήταν για εμένα το πέτρωμα. Όταν τον έβλεπα, γινόμουν από πέτρα. Όχι μόνο δεν προόδευα, ήμουν όπως όταν ακούτε ανεπιθύμητα το ράδιο, γίνεστε ένα είδος σιωπηλού κουτιού, ένα αντί-βουητό, μια τρομερή ράβδος

²²⁶José Bergamin, “Le sens processionnel du printemps: à la recherche des enfers perdus”, *όπ.π.*, σελ.35.

²²⁷Federico Garcia Lorca, “Grenade, Paradis à beaucoup interdit”, *Verve*, τ.1, τευχ.4, 1939, σελ.83.

²²⁸Stephan Mallarmé, *Oeuvres complètes*, επ. Henry Mondor, G.J. Aubry, Παρίσι, Gallimard, 1945, σελ. 304. Βλ. Margaret Rigaud-Drayton, *Henri Michaux, poetry, painting and the universal sign*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2005.

βουβαμάρας.»²²⁹ Η εκφραστικότητα αντίθετα, των χορευτών της Ανατολής πηγάζει από την ταύτιση τους με τη φύση, το ότι γίνονται ένα με αυτήν. Ο χορός, στον οποίο μας εισάγει ο Ανρί Μισώ, δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από εκείνον του Ανρί Ματίς,²³⁰ όπως αναπαράγεται ειδικά για τη *Verve*, στο μεγάλο ταμπλώ της Μόσχας (1910), και σε άλλες δύο έγχρωμες λιθογραφίες.²³¹ Τις χορευτικές φιγούρες του Ματίς, διαδέχεται μια ιστορικού περιεχομένου, μυθολογική προσέγγιση, με την υπογραφή του *ταγμένου αποκλειστικά στη λογοτεχνία*, συγγραφέα, Ζυλ Συπερβιέλ, με τίτλο “Histoire d’une amazone,”²³² το οποίο συνοδεύει ανάλογη εικονογράφηση με έργα του Βιτόρε Καρπάτσιο από τη συλλογή του Μουσείου Jacquemart-André. Το ίδιο πνεύμα μιας πρωτοπόρου, για τις ανάλογες εποχές, γυναικείας χειραφέτησης εισηγείται η εικονογράφηση των μικτών χαμάμ του 15^{ου} αιώνα, από τα χειρόγραφα της Εθνικής Βιβλιοθήκης, ενώ ακολουθούν οι περίφημες ηρωίδες του Οβιδίου, από χειρόγραφα της ίδιας συλλογής.

Με μια μεταβολή στο ύφος, ο Ζωρζ Μπατάϊγ καλείται να εμπλουτίσει το περιεχόμενο του τεύχους με τους ολοένα και περισσότερο υπαρξιακούς προβληματισμούς του. «Η ύπαρξη δεν είναι αληθινά ανθρώπινη - δεν μέλλει να διαφέρει από την ύπαρξη των βράχων ή των πουλιών - ενώ είναι το μέτρο που το γνωρίζει, ότι της δίνει ένα νόημα. Ένας άνθρωπος, που θα διήγε μια ζωή τόσο σκοτεινή, που δεν θα είχε κάποιο νόημα ούτε για εκείνον, ούτε για τους άλλους, θα αποκτούσε λιγότερη ύπαρξη και από ένα φύκι: η γέννηση ή ο θάνατός του θα περνούσαν στο αχανές πεδίο της αδιαφορίας όπου η αιώνια ροή των οραμάτων, και η αναρροή των απαλείψεων θα προκαλούσε με μια ελευθερία καμιά προσοχή, και

²²⁹Henri Michaux, “Danse”, *Verve*, τ.1, τευχ.4, 1939, σελ.49.

²³⁰Βλ. Jack D. Flam, *Matisse: The Danse*, Ουάσιγκτον, 1993.

²³¹Η αγωνία του Ματίς για μια άψογη αναπαραγωγή των έργων του είναι έκδηλη, στην επιστολή της 12^{ης} Σεπτεμβρίου του 1938: «...είναι εντελώς απαραίτητο να φωτογραφήσουμε τα τέσσερα σημεία στις γωνίες των σχεδίων για να εξασφαλίσουμε μια καλή ισορροπία της αναπαραγωγής. Η ισορροπία είναι εξίσου απαραίτητη όσο οποιοδήποτε σημείο του σχεδίου. Δούλεψα χρόνια για να με εμποτίσω σε αυτό. Είναι έτσι η πιο μεγάλη προδοσία που μπορεί να μου κάνει κανείς, με το να μην το παρατηρεί. Γνωρίζω πως είναι μάταιο να τα γράφω αυτά σε έναν γνώστη όπως εσείς - συγχωρήστε με που το κάνω - είναι πιο δυνατό από εμένα. Πρέπει να παρατηρήσετε αυτά τα σχέδια, που μου προκάλεσαν ωστόσο πολύ κόπο, για να τους αποδώσω την ελαφρότητα των προορισμών έτσι για τη σύνθεσή τους. Όπως το υδατόσημο του χαρτιού στο οποίο είναι τυπωμένα τα βασικά πράγματα, όπως το *Danse* και το *Saisons*, αλλά ένα υδατόσημα υψηλής ποιότητας.» Michel Anthonioz, *L’Album Verve*, όπ.π., σελ.91.

²³²Jules Supervielle, δακτυλογραφημένο κείμενο: *Histoire d’une amazone*, 4 σελίδες. Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

καμιά έγνοια δεν θα γινόταν αισθητή στην ανθρώπινη ύπαρξη [...] Το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης φαίνεται επομένως να συνδέεται με τις ανάριες τύχες [...] η δομή του συνόλου καθορίζεται από εκείνα [...] τα στοιχεία που σε σχέση με τις πιθανότητες τους, είναι οι ευοίωνες τύχες» σημειώνει ο Μπατάϊγ, πραγματευόμενος την οικεία στη –νιτσεϊκή– σκέψη του έννοια της τύχης.²³³

Ο νεοαναδυόμενος υπαρξιστής Ζαν Πωλ Σαρτρ (Jean Paul Sartre) εμφανίζεται για πρώτη φορά στις σελίδες της επιθεώρησης υπογράφοντας το κείμενο “Nourritures” ένα απόσπασμα του ανέκδοτου έργου με τίτλο *Dépayement*,²³⁴ όπου καταγράφονται οι σκέψεις του συγγραφέα κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού στη Νεάπολη το καλοκαίρι του 1936 : «Όλοι αυτοί οι άνθρωποι φαίνονται στραμμένοι ενάντια στους εαυτούς τους, δεν ονειρεύονται επίσης: περιτριγυρισμένοι επίσης από τις τροφές τους, ζωντανά απόβλητα, λέπια, κουκούτσια, χαλασμένα κρέατα, φρούτα ανοιχτά και κηλιδωμένα, διασκέδαζαν με μια ηδονική νωθρότητα του οργανικού τους βίου [...] αισθάνομαι χωνεμένος στο ταξίδι μου: αυτό ξεκίνησε από μια επιθυμία να κάνω εμετό [...] Κοιτούσα αυτά τα κρέατα, όλα αυτά τα κρέατα, εκείνα που αιμορραγούσαν, εκείνα που ήταν ωχρά, το γυμνό μπράτσο ενός γέρου τυφλού, το ερυθρωπό κουρέλι που έμενε κολλημένο σε ένα λευκό κόκαλο και μου φαινόταν πως εκεί υπήρχε κάτι για να κάνω. Αλλά τι; Να φάω; Να φλερτάρω; Να κάνω εμετό; [...] αισθανόμουν βυθισμένος σε μια πελώρια σαρκοβόρα ύπαρξη: μια ύπαρξη σιχαμερή και ρόδινη που έπηξε πάνω μου: *έτσι είναι εδώ; Είμαι στη Νεάπολη.*»²³⁵ Οι “Nourritures” του Σαρτρ εντάσσονται στην αποκαλούμενη *λογοτεχνία της κατανάλωσης* που πραγματεύτηκε ιδίως τα ήθη της γενιάς που διαδέχτηκε τον 19^ο αιώνα και τις τακτικές κατασπατάλησης του πλούτου που αποθησαυρίστηκε από τους

²³³ Από το 1937 έως το 1951 ο Μπατάϊγ άσκησε επανειλημμένα κριτική στην υπαρξιστική, μαρξιστική, εθνοσοσιαλιστική ερμηνεία του έργου του Νίτσε, επιχειρώντας να αποκαταστήσει έτσι την μη-αναγωγιμότητα του νιτσεϊκού στοχασμού σε θεωρητικά σχήματα που υπηρετούν αποκλειστικά κάποιον πολιτικό ή ηθικό σκοπό, ή κάποια κοινωνική χρησιμότητα. Μετά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, το 1944 συγγράφει το βιβλίο *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Παρίσι, Gallimard, 1945 (*Για τον Νίτσε-Θέληση για τύχη*, προλ. Δ. Καββαθάς, μετ. Χ. Ράπτης - Ν. Ηλιάδης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σελ. xvi). Georges Bataille, *Oeuvres complètes*, τ. VI, Παρίσι, Gallimard, 1978, σελ. 7-205.

²³⁴ Jean-Paul Sartre, “Dépayement”, *Œuvres Romanesques*, Παρίσι, Gallimard, σελ. 1535.

²³⁵ Jean Paul Sartre, “Nourritures”, *Verve*, τ.1, τευχ.4, 1939, σελ. 115-6, επαν. J.P. Sartre, *Nourritures*, Παρίσι, Jacques Damase, 1949.

καπιταλιστές προγόνους τους.²³⁶ Ο Σαρτρ πασχίζει εδώ να αντιπαραβάλλει την αλήθεια και τη φρίκη του φαγητού, ενώ η ματαιότητα, και η αηδία που τον καταλαμβάνει κυριαρχεί στις υπαρξιακές του αναζητήσεις κατά την περίοδο, και παίρνει διάφορες μορφές στα κείμενα που θα ακολουθήσουν.

Ο Αμπρουάζ Βολάρ, καταθέτει ακολούθως τα ενθύμια του από την Αμερική,²³⁷ με εμφανώς αλλιώτικο, πιο ανάλαφρο ύφος από εκείνο του Σαρτρ: «Για να αποκτήσω μια ιδέα για όλους τους καλλιτεχνικούς θησαυρούς που συσσωρεύονται στη Νέα Υόρκη, δεν διέθετα παρά δέκα τέσσερις ημέρες μαζί με τις κάθε είδους υποχρεώσεις που είχα να εκτελέσω. Δεν μπόρεσα έτσι παρά να επισκεφτώ κάποιες συλλογές, όμως τι ταμπλώ! [...] Και πως στις Ηνωμένες Πολιτείες γνώριζαν να εκτιμούν τους ζωγράφους μας!» Σε ανάλογο ύφος, καταγράφονται οι αναμνήσεις της Μαρί Ρενάρντ (Marie Renard) από το εργαστήριο των Μέρι Κασσάτ (Mary Cassatt) και Μπερτ Μοριζό (Berthe Morizot). «Η δίδ Κασσάτ με παρατηρούσε, το 1877, όταν επέστρεφα από το σχολείο. Χάζευα μπροστά στη μπουτίκ του κατασκευαστή των κάδρων της. Η δίδ Κασσάτ παρακαλούσε τη μητέρα μου να με αφήσει να πάω να ποζάρω στο ατελιέ της, η μητέρα μου δίσταζε, μετά δέχτηκε [...] τα μικρά κορίτσια εκείνης της εποχής έπαιζαν με πόζες, αυτή ήταν η μόδα. Δεν είχα δυσκολία να ποζάρω πράγματι μπροστά στη δίδ Κασσάτ [...] Μετά η δίδ Κασσάτ έφυγε στη Νίκαια, εγκαταλείποντας με στη Μπερτ Μοριζό», εκείνη «υποδεχόταν συχνά τον Ντεγκά και τον Πικάσο. Υπήρξα μια φορά μοντέλο του Ντεγκά [...] Πόζαρα για εβδομήντα ζωγράφους. Υπήρξαν οι πάτρωνες μου, οι φίλοι μου. Δεν κρίνω τη ζωγραφική τους. Ομοίως, ο Μαρσέλ Προύστ, τον οποίο συναντούσα αρκετά συχνά [...] παραμένει για μένα περισσότερο από ένας μεγάλος συγγραφέας, ένας νέος άνδρας επακριβώς αξιαγάπητος και δοξασμένος.»

«Τα μοντέλα», του Σερά ακολουθούν με μια έγχρωμη αναπαραγωγή του έργου, που συνοδεύει ένα σύντομο ανώνυμο κείμενο: «Η φύση πόζαρε για ένα ολόκληρο σχεδόν αιώνα για τους ζωγράφους. Πόζαρε για τους καλούς ζωγράφους, μετά για

²³⁶David H. Walker, “Le centenaire d’un bréviaire”, στο, *Retour aux Nourritures Terrestres: Actes du colloque de Sheffield*, 20-22 Μαρτίου, 1997, επιμ. David H. Walker, Catharine Savage Brosman, Rodopi, 1997, σελ.vi.

²³⁷Στις 23 Σεπτεμβρίου 1938, ο Βολάρ γράφει στον Τεριάντ: «Ορίστε κάποιες σελίδες που μου ζητήσατε για το άρθρο μου στη *Verve*. Σας στέλνω αυτές τις λίγες σελίδες για την Αμερική που είναι εντελώς ανέκδοτες. Με τις καλύτερες αναμνήσεις μου.» Ανέκδοτη επιστολή, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 3.

τους κακούς. Κατέληξε με το να ποζάρει για όλο τον κόσμο και έγινε αναντικατάστατη [...] δεν υπήρχε πια καμία χρησιμότητα [...] Παρατηρήστε τώρα τις λίμνες με τα νούφαρα φωτογραφημένες το 1938 στην ιδιοκτησία του Κλωντ Μονέ (Claude Monet) στο Ζιβερνύ. Παραμένουν το ίδιο φρέσκα όπως στο ταμπλώ του ζωγράφου. Δεν άλλαξαν. [...] Οι σχέσεις του ζωγράφου με τη φύση άλλαξαν πολύ έναν αιώνα μετά, αλλά πάντοτε μέσα στον ίδιο αντικειμενικό στόχο: να επιτύχουν αυτή την κινούμενη ισορροπία, χωρίς την οποία η ίδια η πράξη της δημιουργίας δεν υπάρχει. Ήταν αρχικά ο ζωγράφος που, απελευθερώνοντας τον εαυτό του από την υπερβολική κλασική του εκπαίδευση, ανακαλύπτει τη ζωγραφική ύπαρξη της φύσης και να την ενσωματώσει στην παράδοση του [...] Δεύτερο βήμα: ο ζωγράφος δίνοντας ολόένα και περισσότερο σημασία στη φύση, επαναστατούσε ενάντια στον πάγιο κανόνα για να γευτεί την ίδια τη στιγμή και το ευμετάβλητο φέγγος της [...] Οι σχέσεις του ζωγράφου με τη φύση γίνονται έντονες. Αυτή τη φορά η φύση οπισθοχωρούσε, προς όφελος της καθαρής τέχνης: ο φωβισμός, ο κυβισμός, η αφαίρεση [...] Να που γεννιέται μια νέα ευκαιρία για τη ζωγραφική: η επινοημένη φύση.»

Το κείμενο με τίτλο “Au jardin d’Allah” που εμφανίζει στενή συνάφεια με το προηγούμενο τεύχος, φέρει την υπογραφή του Μαρντρύς, και εικονογραφείται από λιθογραφίες του Αντρέ Ντεραίν, οι οποίες αντιπαραβάλλονται με φωτογραφίες, επινοώντας στον *κήπο του Αλλάχ* μια νέα πραγματικότητα. Το τεύχος ολοκληρώνεται με ένα απόσπασμα του κειμένου του Αντρέ Σουάρες, “Yorick, essai sur le clown.”²³⁸ Για την εικονογράφηση του κειμένου επιστρατεύονται έργα του Ζωρζ Ρουά, ο οποίος είχε ήδη από τον προηγούμενο χρόνο φιλοτεχνήσει με τη συνεργασία του Βολάρ, το εικονογραφημένο βιβλίο *Le Cirque de l’étoile filante* και το 1939 το αντίστοιχο βιβλίο *Passion*. Για τα δύο βιβλία, τα κείμενα συνέταξε ο Σουάρες. «Η καρικατούρα δεν είναι καθόλου η παρωδία. Η κωμωδία μειώνεται στα ήθη και τους χαρακτήρες. Η τέχνη του κλόουν είναι δίχως όρια. Απλώνεται στις περισσότερες από τις ιδέες και σε όλα τα συναισθήματα. Δεν βλέπουμε καθόλου συνηθισμένο το ότι ο κλόουν είναι

²³⁸ André Suarés, δακτυλογραφημένο κείμενο: *Essai sur le clown*, 7 σελίδες. André Suarés, δακτυλογραφημένο κείμενο: *Essai sur le clown*, 6 σελίδες. André Suarés, δακτυλογραφημένο κείμενο: *Gotcotte conquericotte contre le Titan*, 9 σελίδες. Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-10.

συναισθηματικός. Το συναίσθημα είναι το ταλέντο του. Όπως ο ίδιος ο ποιητής, δεν γνώριζε τις ιδέες, παρά μόνο στη συναισθηματική κατάσταση» γράφει ο Σουάρες, σε μια περίοδο όπου στα έργα του Ρουώ ξεκινούν να αναγνωρίζονται εκπροσωποποιητικές αξίες.

B. Η λήξη της συνεργασίας με την Esquire-Coronet Inc.

«Ο Τεριάντ, τον οποίο ο Ντέιβ υποτιμούσε συνεχώς [...] αποδείχτηκε πως είναι ο πιο έξυπνος από τους καλλιτεχνικούς εκδότες και ο πιο επιδέξιος διαπραγματευτής, κατορθώνοντας να βρει τον τρόπο να προσεγγίσει τα επικρατέστερα ταλέντα της εποχής [...] Ήταν ευσυνείδητα έντιμος [...] και ικανός να εξασφαλίσει τις υπηρεσίες των καλύτερων. Ο Πικάσο, ο Ματίς και ο Σαγκάλ, όλοι έκαναν εξώφυλλα για εκείνον και πρώτης τάξεως φωτογράφοι όπως ο Μπρασάι, του έδωσαν πρόθυμα εκατοντάδες αντίγραφα για να επιλέξει από αυτά. Ακόμη και τα μουσεία του διέθεσαν θησαυρούς όπως Βιβλία Ωρών σαν εκείνα του Δούκα του Μπερύ [...] Είχαμε πράγματι ένα όμορφο περιοδικό, και τα αντίτυπα του σήμερα είναι συλλεκτικά κομμάτια σημαντικής αξίας [...] Αν ο Ντέιβ Σμαρτ [...] αγόραζε το καταραμένο περιοδικό του Τεριάντ, θα του άξιζε ακόμη να μνημονεύεται ως ένα πρόσωπο κάποιας αξίας στη μακρά ιστορία της τέχνης...»²³⁹

Αρνολντ Γκινγκριχ, 1971

Η κυκλοφορία του τέταρτου τεύχους σημείωσε την οριστική ρήξη. Οι Αμερικανοί εκδότες ήταν πλέον ανένδοτοι πως η έκδοση της *Verve* δεν μπορούσε να συνεχιστεί, ή τουλάχιστον δεν μπορούσε να συνεχιστεί με τη δική τους χρηματοδότηση. Ο Τεριάντ καλούταν να διευθετήσει την υπόθεση με μια επίσκεψη στο Σικάγο, μια επίσκεψη που όπως γνώριζαν όλοι, θα οδηγούσε στην ανέκκλητη λήξη αυτής της συνεργασίας. Το 1939, ο Τεριάντ γράφει στους Αμερικανούς εκδότες:

«Αγαπητέ κ. Γκινγκριχ,

Όπως μου λέτε, η παρεξήγηση δεν μπορεί παρά να επιβαρυνθεί μέσω αλληλογραφίας – σας ζητώ λοιπόν να έχετε λίγη υπομονή, θα έρθω σε λίγο στην Αμερική ή θα στείλω κάποιο άτομο εμπιστοσύνης να τακτοποιήσει επί τόπου αυτό το ζήτημα μαζί σας τον επόμενο μήνα. Με κάθε τρόπο σας παρακαλώ να κρατήσετε τους συλλέκτες που διασφαλίσατε. Ασχολούμαι με ένα σημαντικό

²³⁹Arnold Gingrich, *όπ.π.*, σελ.131, 150.

άνοιγμα πωλήσεων στην έκθεση²⁴⁰ [...] Το έλλειμμα σας εύκολα θα αποκατασταθεί [...] βασίζομαι πάντα στην καλή φιλία σας.»²⁴¹

Ο Τεριάντ δεν επισκέπτεται εντέλει το Σικάγο, στη θέση του στέλνει τη συνεργάτιδα του Ανζέλ Λαμότ, η οποία του γράφει εναγωνίως για τις εξελίξεις²⁴²:

«Αγαπητέ μου Harigi,

[...] Έφτασα στο Σικάγο την Παρασκευή το πρωί, για να τα ξεδιαλύνω όλα μέσα στο σαββατοκύριακο [...] το κουράγιο μου είναι μειωμένο [...] Η υποδοχή ήταν λίγο θερμή. Ο Σμαρτ οργίστηκε απίστευτα, όταν έμαθε πως είχες δεσμεύσει τα έξοδα για ένα πέμπτο τεύχος [...] Ο Γκίνγκριχ μου είπε ότι ο Σμαρτ θα σου δώσει χωρίς αμφιβολία μια προσωπική αποζημίωση, αλλά δεν υπολογίζεται παρά σε λίγα φράγκα! [...] Με κάθε τρόπο, ο Σμαρτ δεν θα δεσμευτεί παρά για το 5^ο τεύχος αγοράζοντας 3.000 τεύχη για 35 φράγκα και θα ανακοινώσει ότι η επιθεώρηση δεν εμφανίζεται πλέον. Αρνήθηκα αυτή την πρόταση - Απαίτησα: 1.200.000 φράγκα για να γίνουν τέσσερα τεύχη το 1939...»

«Ο Σμαρτ θέλει πάνω απ' όλα να απαλλαγεί από μια επιθεώρηση που του κοστίζει σε χρήμα [...] δεν θέλει να δώσει πάνω από 100.000 φράγκα για να έχει την αμερικανική έκδοση του 5^{ου} τεύχους - 3.000 τεύχη για 35 φράγκα περίπου - αλλά μετά θα αποσυρθεί από τη Verve! Αυτό είναι απαράδεκτο [...] Ο Γκίνγκριχ μου είπε ότι από τον Μάρτιο του '38 μέχρι τον Μάιο του '39 έχασαν 4 εκατομμύρια δολάρια!!! [...] Το Coronet είναι βυθισμένο σε έναν βέβαιο θάνατο και το Ken είναι ένα πραγματικό φιάσκο [...] Υπάρχει μια παρόμοια αντίδραση εδώ ενάντια στους Εβραίους και ο Σμαρτ θα είναι περισσότερο στο στόχαστρο τους. Ήταν ήδη απεχθής σε όλο τον κόσμο αλλά σέβονται την περιουσία του. Τώρα αυτό θα τον βασανίζει. Υπάρχει μια εκστρατεία εναντίον του, που προσπαθεί να τον *θάψει*

²⁴⁰Πρόκειται για την *Foire internationale de New York 1939-1940*, με θέμα "Monde de demain". Μια από τις μεγαλύτερες διεθνείς εκθέσεις, με επισκέπτες που ξεπέρασαν τα 44 εκατομμύρια κατά την διετή διοργάνωση της.

²⁴¹Προσχέδιο απάντησης του Τεριάντ στον Γκίνγκριχ, ανυπόγραφο και αχρονολόγητο, Ανέκδοτη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007/Papiers professionnels /Boîte 7.

²⁴²Η Ανζέλ Λαμότ ξεκινά να αλληλογραφεί με τον Τεριάντ, κατά την διάρκεια του ταξιδιού. Η πρώτη επιστολή φέρει ημερομηνία 14 Μαρτίου 1939: «με ενθάρρυνες στην αρχή λέγοντας μου πως αν το ταξίδι ξεκινούσε άσχημα, θα τελείωνε καλά - δεν θα μπορεί να έχει πιο πένθιμο ξεκίνημα = 400 Εβραίοι, Γερμανοί μετανάστες, απίστευτης ασχήμιας. Ούτε μια ανθρώπινη ύπαρξη στο πλοίο. Ούτε μια ψυχαγωγία [...] Η γειτόνισσα μου στην καμπίνα είναι μια γριά Γαλλίδα καταξιωμένη στην υψηλή ραπτική στην Νέα Υόρκη για 35 χρόνια. Αν δεν έρθει κανείς να με ψάξει, δεν θα με εγκαταλείψει στην Νέα Υόρκη και θα με οδηγήσει στο ξενοδοχείο με το αυτοκίνητο του γαμπρού της [...] είμαι βέβαιη πως δεν θα κοιμηθώ στον δρόμο. Δεν κατάφερα να δουλέψω στο πλοίο, η θάλασσα είναι αρκετά κακή και δεν μπορώ να μείνω στην καμπίνα μου που σείεται από τις μηχανές [...] Φθάνοντας την Τετάρτη θα σου τηλεγραφήσω την διεύθυνση μου [...] Όταν πήρα το τεύχος 4 [...] είπα ότι είναι το ίδιο όμορφο [...] αλλά το τεύχος 5 να είναι αισθησιακό. Διάβασα στην εφημερίδα όλων των ειδών τα εγκώμια για την πολύ ισχυρή M. Garreau Dombasle. Και πιστεύω πως θα βοηθηθούμε σωστά από το πρόσωπο που πρέπει [...] Μην πάρεις προπαντός κανένα άτομο για το συντακτικό προσωπικό. Βάλε περισσότερη λογοκρισία στις σελίδες των κειμένων.» Στη δεύτερη αχρονολόγητη επιστολή αναφέρει «Αγαπητέ Harigi, η Νέα Υόρκη είναι κοντά, δεν θα ξεμπαρκάρουμε παρά αύριο το πρωί. Το κουράγιο μου μένει ακέραιο [...] Είμαι γενναία στην άφιξη και κατόπιν νικήτρια.» Ανέκδοτες επιστολές, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Papiers privés/Boîte 3.

[...] Συμφωνώ πάντα με το διπλό τεύχος πάνω από όλα – ίσως μπορεί να πουληθεί 4 δολάρια μόνο, τα τεύχη 7 και 8 στα 3 δολάρια το ένα, για να καταναλωθεί η τιμή των 10 δολαρίων το χρόνο χωρίς να επιβαρυνθεί πολύ το κοινό. Είναι μια πρόταση εντελώς προσωπική και μπορεί να μην αξίζει τίποτα. Τα αντίτυπα δεν πουλήθηκαν [...] Πουλήσαμε μόνο 3.500 από το τέταρτο τεύχος, αυτό εξηγεί όλο τον πανικό τους. Ο Σμαρτ θεωρεί πως στην κακή περίοδο της άνοιξης δεν θα πουλούσαν 2.000 από το 5^ο τεύχος.

Σύνολο: πωλήσεις: 14.000 πρώτο τεύχος, 5.000 δεύτερο τεύχος, 5.000 τρίτο τεύχος, 3.500 τέταρτο τεύχος. Με ενάμιση δολάρια ανά αντίτυπο = 1.498.500 πλην της διαφοράς της αλλαγής για τα τεύχη ένα και δύο, είναι αλήθεια πως η ζημιά τους είναι ανάμεσα στα 500 και 800 φράγκα. Μένουν 1.500 πλήρεις σειρές μόνο και τόσο καλύτερα από τη μια πλευρά²⁴³...»



Γκάμπυ Σμαρτ (αριστερά) και Ντέιβ Σμαρτ (δεξιά), 1940, Bentley Historical Library, Ann Arbor Michigan.

Οι συζητήσεις συνεχίζονται, η Λαμότ ξαναγράφει λίγο αργότερα στον Τεριάντ:

«Αγαπητέ μου Hariri,

Από τον τόνο των προηγούμενων επιστολών μου πρέπει να καταλάβεις ότι το ζήτημα ήταν τρομερά δύσκολο να διευθετηθεί και επιπλέον σου έκρυψα τις αχρειότητες του Σμαρτ. Ήμουν στο βάθος της απελπισίας [...] χθες από το πρωί στις 9 μέχρι το βράδυ στις 8, συζήτησα μαζί του, χωρίς ούτε ένα λεπτό διάλειμμα. Το πρωί στο Esquire. Το βράδυ στου Ντάλστριμ (Dallstream). Η στάση του Σμαρτ ήταν πάντα αυτή: θα ξοδέψω 100.000 δολάρια αν είναι έτσι, αλλά δεν θα μείνω να με ξεγελάσει ο Τεριάντ, θέλω να μου επιστρέψει τα λεφτά μου!!! [...] Εντέλει κατάφερα να πάρω: 90.000 = διακοπή των κοινωνικών μεριδίων [...] Σπάσιμο του συμβολαίου αγοράς προς εγκατάλειψη του ποσού που παραμένει στο Παρίσι και αποζημίωση 1.800 δολάρια επιταγή που σου παραδίδω συνημμένη [...] Ένα επίσημο έγγραφο που δηλώνει την επιθυμία του Esquire να αποδεσμευτεί από τη Verve υπογράφηκε

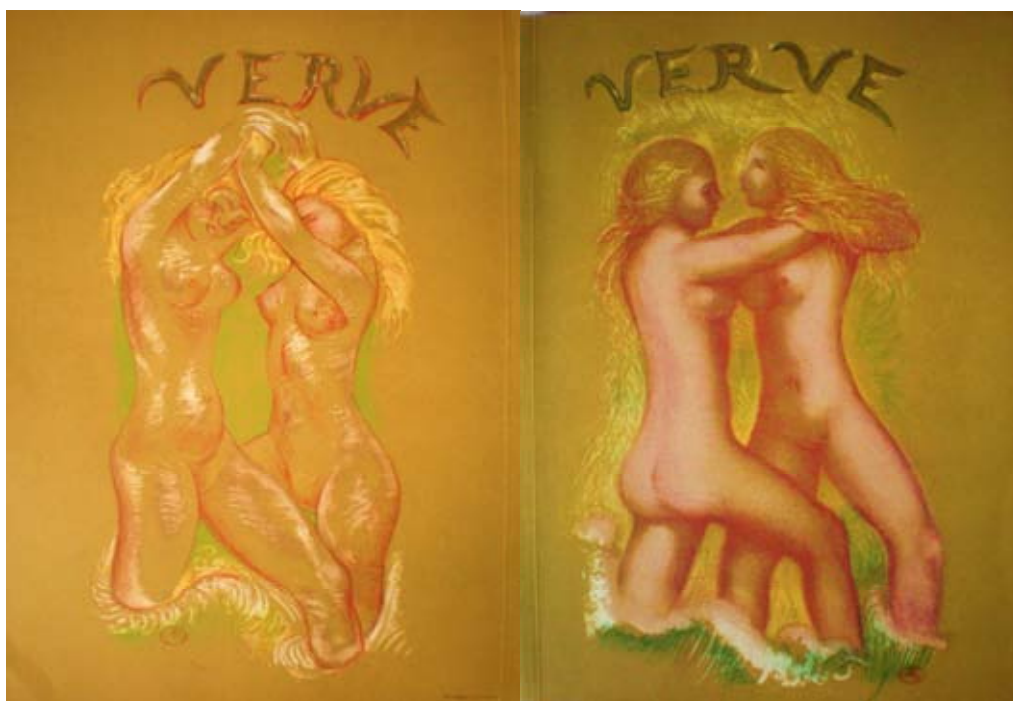
²⁴³ Ανέκδοτη χειρόγραφη, χρονολογητή επιστολή της Λαμότ στον Τεριάντ, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 3.

επίσημα και το επικύρωσα επίσης. Είναι το χαρτί για την Αμερική - σε περίπτωση αντέγκλησης - που δηλώνει πως το Esquire αποσύρθηκε από την πώληση της Verve [...] επιπλέον ο Γκίνγκριχ μου υποσχέθηκε να μου επιστρέψει στο Παρίσι, 200 από το 2^ο και 300 από το 4^ο τεύχος. Αυτοί οι ηλίθιοι κατέστρεψαν το πρώτο τεύχος, δεν μένουν με αμφιβολία παρά 500 σειρές - απίθανο για εμάς, οι αγγλικές σειρές είναι σπάνιες. Μαζί με τα αντίτυπα που ο Γκίνγκριχ θα στείλει στο Παρίσι, μπορούμε να ανασυντάξουμε 200 έως 300 σειρές - που θα πουλήσουμε εύκολα σε Ευρώπη και Αμερική - μετά την εμφάνιση του 5^{ου} τεύχους - Κυρίως πουλήστε τις αγγλικές σειρές τουλάχιστον 300 φράγκα καθαρά. Και κρατήστε προσεχτικά τα ξεχωριστά αντίτυπα, εκτός από το 3^ο τεύχος βέβαια. Μην πουλήσετε τίποτα στον Zwemmer²⁴⁴, με τον καιρό, θα πουλήσουμε όλες τις αγγλικές σειρές για 300 φράγκα ιδίως όταν δεν θα υπάρχει τίποτα στα γαλλικά. Αν θέλεις να υπολογίσεις αυτές τις 100 σειρές βάλε 5.000 φράγκα καθαρά. Πιθανότητες για 200 σειρές στο Παρίσι 60.000 φράγκα. Μπορεί να προχωρήσει. Με κάθε τρόπο, δεν περιμένω ευχαριστίες από εσένα, αλλά η συνείδηση μου, μου λέει πως δεν μπορούσαμε να πάρουμε παραπάνω [...] Μένει να βρούμε έναν νέο «άγγελο» [...] Θα προσπαθήσω να μείνω καλή με τον Γκίνγκριχ, είναι ένας εχθρός που πρέπει να ηρεμήσει, να καλοπιαστεί - είμαι σε μια εκπληκτική υποκρισία αλλά αξίζει τον κόπο - θα μπορώ εύκολα μια μέρα να κάνω μια άλλη δουλειά μαζί τους!!!»²⁴⁵

²⁴⁴Το βιβλιοπωλείο του Anton Zwemmer στο Λονδίνο ήταν εκείνο που προμήθευε την αγγλική αγορά με σπάνιες εκδόσεις γαλλικών εντύπων. Ο Τεριάντ γνώριζε τον Zwemmer από την περίοδο που συνεργαζόταν με τα *Cahiers d'art*, αλλά και το *Minotaure*, δεδομένου ότι όλες αυτές οι εκδόσεις στήριζαν την οικονομική τους ανάκαμψη στην αγορά του εξωτερικού και ο Zwemmer ήταν πάνω από όλα ένας σημαντικός χρηματοδότης που αγόραζε έναν αξιόλογο αριθμό αντιτύπων και προσέφερε με αυτόν τον τρόπο, ένα απαραίτητο κεφάλαιο στους αντίστοιχους εκδοτικούς οίκους. Στον Τεριάντ αποδίδεται η εξής φράση: *Anthony, ta force est ton carnet de cheques*. Nigel Vaux Halliday, *όπ.π.*, σελ.177.

²⁴⁵Ανέκδοτη, χειρόγραφη, χρονολόγητη επιστολή της Λαμότ στον Τεριάντ, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 3.

B.1. Verve 5-6, Απρίλιος 1939



Aristide Maillol: εξώφυλλο VERVE 5-6, 1939, Ιδιωτική συλλογή.

Η συνεργασία με τους Αμερικάνους εκδότες ήταν πλέον παρελθόν, ωστόσο το επόμενο διπλό τεύχος που θα κυκλοφορήσει είχε ήδη σχεδιαστεί στο μεγαλύτερο μέρος του, με στόχο να εντυπωσιάσει το αμερικανικό κοινό, στο οποίο συνέχιζαν να

βασίζονται οι Τεριάντ και Λαμότ για την οικονομική τους ανάκαμψη.²⁴⁶ Από το ξενοδοχείο St Moritz της Νέας Υόρκης, η Λαμότ συνεχίζει τις προσπάθειες να ανακαλύψει κάποιον νέο χρηματοδότη, «έναν νέο άγγελο», όπως προαναφέρει η ίδια. Στον Τεριάντ στέλνει ένα προσχέδιο - μιας διαφήμισης - για την προώθηση του νέου τεύχους στην Αμερική:

«Από τον Μάιο του 1939, κατόπιν της έναρξης της *Exposition du Monde de Demain* στη Νέα Υόρκη, η *VERVE*, η πιο σημαντική επιθεώρηση της γαλλικής τέχνης θα παρουσιάσει ένα διπλό τεύχος αφιερωμένο στον *HOMME de TOUJOURS* [...] Για την Αμερική έκανα το ίδιο σχέδιο, αλλά βάζοντας *MAN and WOMAN of ALWAYS* επειδή οι γυναίκες υπολογίζονται εδώ, και αν μπει μόνο *MAN* θα ξεχαστεί το πιο σημαντικό κομμάτι της ανθρωπότητας - Το διπλό τεύχος θα κοστίζει 5\$. Μεταφέρω τη συνδρομή στα 9\$ μόνο, καθώς ο κόσμος δυσχεραίνεται όταν δεν του γίνεται ειδική τιμή για τη συνδρομή, το κοινό δεν ενθαρρύνεται να εγγραφεί, λησιμονώντας τη *Verve* στο δεύτερο τεύχος. Η συνδρομή *de luxe* στα 30\$ και Μπαμ! [Pan!] Σκόπιμα δεν μείωσα την τιμή των συνδρομών στη γαλλική έκδοση για το εξωτερικό, αν και η αποστολή θα είναι λίγο μειωμένη - από το ότι δεν θα είναι παραπάνω από τρεις αποστολές - ακόμα ένα μικρό κέρδος [...] Σύνθεσε τα φυλλάδια σε ροζ χαρτί, χρώμα της σάρκας (αρκετά καλού γούστου που δεν ανακαλεί τίποτε). Γιατί όχι με την επικεφαλίδα του Λεζέ τυπωμένη στο φόντο; (ή αυτές τις κυρίες του Μαγίολ, αλλά όχι, του Λεζέ θα είναι καλύτερο). Αυτό θα μου άρεσε πολύ. Άσε στο κάτω μέρος έναν μικρό χώρο - όνομα συνδρομητή, διεύθυνση - όλα αυτά να γίνουν επειγόντως βέβαια, πρέπει να υποβάλλουμε ένα καλύτερο κόλπο πριν την εμφάνιση.»²⁴⁷

Η εμφάνιση του πέμπτου τεύχους, θα πρέπει να λάβει και την ανάλογη διαφήμιση στα γαλλικά έντυπα, η Λαμότ προτείνει :

«Αν θέλεις παρουσίασε αυτή την ανακοίνωση στα *Bibliographie de France, Beaux Arts, N.R.F.* του Μαΐου, αν όχι, κάνε διαφορετικά.»²⁴⁸

²⁴⁶ Η οικονομική κρίση δεν θα επιτρέψει στην έκδοση της *Verve* να αποκτήσει ένα νέο χρηματοδότη. Η Ανζέλ Λαμότ γράφει στον Τεριάντ λίγο αργότερα: «...δεν μπορώ να φύγω το Σάββατο για το Παρίσι, έχω ακόμη να τακτοποιήσω οριστικά την διανομή και την διαφήμιση του τεύχους 5. Πιστεύω πως θα ήταν έξυπνο να εγκαταλείψουμε την ιδέα του μαικήνα, δεν υπάρχουν μαικήνες στην Αμερική, μόνο άνθρωποι που πάνε να χάσουν 10 εκατομμύρια δολάρια στο χρηματιστήριο. Ο μαρasmus είναι απερίγραπτος εδώ. Η *Verve* πρόκειται να εμφανιστεί όταν το σοκ θα είναι λίγο ξεχασμένο. Στις αρχές του Μαΐου χωρίς αμφιβολία. Αλλά στο Παρίσι το συντομότερο δυνατό. Δεν θα βοηθηθούμε πια από τους Αμερικάνους αξιωματούχους, ούτε από τους Γάλλους [...] Γευματίζω με την κ. Ντομπασλ, η οποία λυπάται τόσο για μένα που ήρθα στην Αμερική κατά την κρίση. Όλα τα βήματα της Γκ. Ντ. είναι το ίδιο αποθαρρυντικά όπως και τα δικά μου, απευθύνονται σε ανθρώπους που αυτή την στιγμή δεν σκέφτονται παρά τον πόλεμο και την καταστροφή και τις επόμενες εκλογές.» Ανέκδοτη, χειρόγραφη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 3.

²⁴⁷ Χειρόγραφο προσχέδιο μιας ανακοίνωσης με σημειώσεις, Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 3.

²⁴⁸ Οπ.π.

Στην ανακοίνωση της κυκλοφορίας του τεύχους, θα πρέπει να αναφέρεται και το πλούσιο περιεχόμενο του:

«Αυτό το τεύχος, με εξώφυλλο ειδικά σχεδιασμένο από τον Αριστίντ Μαγιόλ, θα περιλαμβάνει έγχρωμες αναπαραγωγές με χρυσό, και περισσότερα από 200 πορτρέτα παλιά και σύγχρονα, θρησκευτικά, μυθολογικά και κοσμικά [...] Αυτό το διπλό τεύχος που συνιστά ένα έργο για την *Ανθρώπινη Έκφραση* (*Expression humaine*) θα διατίθεται προς πώληση στην τιμή των 150 φράγκων [...] Θα κυκλοφορήσει το 1939. 100 συνδρομές *de luxe* σε ειδικό χαρτί Japon στην τιμή των 1.000 φράγκων η συνδρομή. Η έκδοση των τριών πρώτων τευχών της *Verve* εξαντλήθηκε. Παραμένουν κάποια τεύχη του τ.4 στη τιμή των 100 φράγκων.»²⁴⁹

Το τεύχος εντέλει κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1939 στη Γαλλία μόνο, ενώ στην Αμερική εμφανίστηκε λίγο αργότερα στα τέλη του Ιουνίου του ίδιου χρόνου. Η Λαμότ συνεχίζει να στέλνει τις προτάσεις της από τη Νέα Υόρκη:

«Κατανοώ ότι σε απογοητεύω ενημερώνοντας σε για όλα μου τα βήματα, οι φοβητσιάρηδες άνθρωποι όπως εσύ, δεν πρέπει να ενημερώνονται επακριβώς, αξίζει καλύτερα να τους αφήνεις στις ψευδαισθήσεις τους. Δεν θα πω τίποτα για τα βήματα μου εδώ. Θα προσπαθήσω να οργανώσω την πώληση για το καλύτερο. Η *Verve* μπορεί να εμφανιστεί δίχως δυσκολία. Τελείωνε το τεύχος και μην σκέφτεσαι τίποτα άλλο. Βάλε το άρθρο της κ. Ντομπασλ²⁵⁰ σε δύο σελίδες με ένα μοντέρνο σχέδιο, ίσως ένα δοκίμιο για τη *Μάσκα* και τίποτα άλλο. Αλλά έτσι ώστε η παρουσίαση να μοιάζει καλή. Κυρίως, δεν θα ήμουν ποτέ της ιδέας να εισαχθούν 6 σελίδες σε ένα τεύχος της *Verve*. Και αν τα κείμενα λείπουν, μπορούμε να βάλουμε από εκείνα που έχουμε. Μην υπολογίζεις στη μετάφραση. Να την κάνει ο Στιούαρτ Γκίλμπερτ [...] Δεν θα υπάρξει καμία θαυμαστή βοήθεια εδώ, είμαι σίγουρη για αυτό. Οι μαικήνες ανήκουν στην ιστορία, μισούνται μεταξύ τους. Δεν σκέφτονται παρά μόνο το προσωπικό τους ενδιαφέρον. Δεν πρέπει να υπολογίζουμε σε αυτούς καθόλου. Οι εκδότες είναι όπως εκείνοι του Παρισιού, ζηλότυποι σίγουρα. Πιστεύω πως θα πρέπει να προχωρήσουμε μόνοι μας. Όμως έχουμε και τη συνεργασία του τύπου. Εδώ περισσότερο παρά στο Παρίσι, βέβαια. Και αν το τεύχος είναι ασυναγώνιστα καλό, είναι η καλύτερη μας ευκαιρία.»²⁵¹

Πράγματι, ο αμερικανικός τύπος προετοίμασε μια ένθερμη υποδοχή για την κυκλοφορία του τεύχους. Ήδη λίγους μήνες μετά την εμφάνιση του στην Αμερική, τα καθημερινά έντυπα δημοσίευσαν πολύ ενθαρρυντικά σχόλια: «Η *Verve* παρουσιάζει ένα ζωηρό ετερόκλητο κράμα, καλειδοσκοπικό στην επίδραση του και γεμάτο

²⁴⁹Οπ.π.

²⁵⁰Η Manha Garreau Dombasle υπήρξε συγγραφέας και μια από τις σημαντικότερες μεταφράστριες των έργων του Ραμπιντρανάθ Ταγκόρ, από τα αγγλικά στα γαλλικά. Ένα κείμενο με την υπογραφή της εμφανίζεται στο διπλό τεύχος 5-6 της *Verve*.

²⁵¹Ανέκδοτη, χειρόγραφη επιστολή της Ανζελ Λαμότ στον Τεριάντ, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 3.

ταλαντεύσεις, που ψιθυρίζει σαν αρμονικός απόηχος ενώ γυρίζουν οι σελίδες,»²⁵² «τα εξεζητημένα γούστα θα ικανοποιηθούν ιδιαίτερα από το εκλεκτό *world's fair number of the French art revue Verve* [...] ένα περιοδικό που απέκτησε φήμη ως η τελευταία λέξη της πολυτελούς καλλιτεχνικής έκδοσης.»²⁵³ Αδιαμφισβήτητα ωστόσο, το τελευταίο δημιούργημα του Τεριάντ, ξεπερνούσε σε πολυτέλεια, ποικιλία, πλούτο κειμένων και εικονογράφησης όλα τα προηγούμενα. Οι 180 σελίδες του διπλού αυτού τεύχους της *Verve*, είναι αφιερωμένες στο θέμα *La Figure Humaine*, για το οποίο επιστρατεύτηκαν, συγγραφείς, καλλιτέχνες, φωτογράφοι και τυπογράφοι ώστε να αναδείξουν την αισθητική λεπτότητα και νοησιαρχία της επιθεώρησης, η βιωσιμότητα της οποίας, στηριζόταν αποκλειστικά στην ευόδωση αυτού του τεύχους.

Τον Ιούλιο του ίδιου χρόνου, στις σελίδες της *Νέας Γαλλικής Επιθεώρησης*, παρουσιάζεται ένα άρθρο, όπου εξυμνείται το περιεχόμενο του πέμπτου αυτού τεύχους της επιθεώρησης *Verve*, με μια αντιπαραβολή του, με το προγενέστερο, τελευταίο τεύχος της επιθεώρησης *Minotaure*. Το περιεχόμενο είναι πράγματι εγκωμιαστικό και φέρει την υπογραφή του ποιητή και συγγραφέα, Κλωντ Ρουά:

«...Η *Verve* δεν διατείνεται παρά στην ιδέα ενός σπουδαίου *de luxe* παιχνιδιού για το πνεύμα. Ο *Minotaure* επιθυμεί να επιφορτιστεί ολόκληρος με νόημα, δυναμικό και δυναμιτιστικό, βεβιασμένο να γκρεμίσει τις πόρτες που μας κρύβουν τα πιο ενδόμυχα μας πεδία [...] Στη *Verve* σπάνια ένα θέμα πολύ πρόχειρο, ένα πρόσχημα που αποκρυσταλλώνει γύρω από την ανθρώπινη μορφή λογοτεχνικά κείμενα και αναπαραγωγές. Κανένα θέμα στον *Minotaure*, είτε ένα μόνο [...] αφανισμένο [...] ο *Minotaure* φαίνεται αντίθετα να αποσυντίθεται, επιτείνοντας εν πάση περιπτώσει την ευθραυστότητα του, την έλλειψη κύρους του, την ουσιαστική του ματαιοπονία: καθένα από τα έργα που συγκεντρώνονται εδώ μοιάζουν να καταστρέφουν όλα τα υπόλοιπα – και να καταστρέφονται τα ίδια [...] Έργα και αντικείμενα απορροφούνται, καταγγέλλοντας την πυκνότητα και την αδιαφάνεια που τα διαχωρίζει [...] Τίποτα δεν μας συγκινεί πια, τίποτα δεν μας προσηλώνει, σε αυτή την έκθεση ερειπωμένων ενδόμυχων εμπειριών [...] Διότι ιδού συνενωμένη αυτή η πληρότητα και αυτή η τερπνότητα (όμως αυτή η βία επίσης) και αυτή η εξάλειψη του πνεύματος (όμως εντέλει αυτή η ανθρώπινη μεγαλοπρέπεια) που απελευθερώνεται από τη *Verve*. Αυτά τα όμορφα πρόσωπα παιδιών και χωρικών. Αυτή η καμένη γη, αλλά όχι πια η αφορία της άμμου. Αυτά τα βλέμματα στο κέντρο του προσώπου, και όχι πια αυτά τα μάτια στη θέση των χεριών ή του φύλου. Αυτή η κυριαρχία του Μαγιόλ, καθότι η *Verve* μας παραδίδει επίσης ένα πορτρέτο, βγαλμένο απευθείας από τη Βίβλο [...]

²⁵²*The New York Times*, 5 Νοεμβρίου 1939.

²⁵³*New York Post*, Οκτώβριος 1939. Μεταξύ αυτών, εμφανίζονται επίσης κάποια άρθρα στον αγγλικό τύπο: McBride Henri, “*Verve’s* good will number, an art magazine that truly serves the interests of France”, *The Sun*, 28 Οκτωβρίου 1939.

Και γιατί στη Verve οι θαυμαστές φωτογραφίες του Μπράντνι (Πόε, Γουίτμαν), του Χέρμπερτ Λιστ (των βοσκών της Κρήτης), το τόσο αγνό πρόσωπο του Κορνήλιου της Λυών, το εκπληκτικό σημειωματάριο των γλυπτών, συντίθεται στοργικά από τον κ. Τεριάντ; Γιατί; Ίσως επειδή μου αποκαθιστούν όλα, ένα από τα μυστικά του ανθρώπινου προσώπου, όπου συναντιούνται ξανά ο κ. Βαλερύ και ο κ. Σαρτρ, αυτό είναι που καταδίωκε ο *Minotaure*: τον χώρο, την απόσταση. *Pauvre Minotaure à tête de bête*: για να μάθεις τα πράγματα πρέπει να τα μυρίζεις, να τα γλείφεις, να τα αναμασάς. Να πλησιάζεις πάντα ώσπου να μην βλέπεις πια, ώσπου να μην καταλαβαίνεις πια. Γίνεται η ψυχή τερατώδης; [...] Κι αν δεν υπάρχει πλέον η ψυχή; Αντίθετα, ιδού το πρόσωπο του ανθρώπου [...] ιδού το πρόσωπο που αξιώθηκε να δανειστεί ο υπέροχος Χριστός των Φουκέ του Σαντιγύ [...] Είναι ίσως το μόνο μυστικό αυτών των πολυάριθμων προσώπων, αυτών των άλλοτε αντιθετικών ομορφιών. Υπέρτατη αβρότητα των προσώπων: κρατούν τις αποστάσεις τους. Όπου είναι κανείς μακριά από την ατελέσφορη βαρβαρότητα των αντικειμένων που αναπολούνται από τον *Minotaure*. Καθώς έχουν τη δύναμη να είναι μακριά – τα πρόσωπα της Verve μας είναι οικεία και οι αναμειγμένες μορφές με ονειροπολήματα, που είναι ίσως οι πιο ενδόμυχοι ένοικοι μας, μοιάζουν αντίθετα χίλια χιλιόμετρα δόξας.»²⁵⁴

Μεταξύ της εικονογράφησης του τεύχους, κυριαρχεί η προσωπογραφία, η οποία ως εικαστικό είδος υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλές στην έκδοση του αμερικανικού *Coronet*, όλα τα τεύχη σχεδόν του οποίου έφεραν μέχρι το 1938 - όποτε και εγκατέλειψε τις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις - την αναπαραγωγή κάποιου πορτρέτου στο εξώφυλλο, άγνωστων συνήθως αναγεννησιακών ζωγράφων καθώς και φωτογραφικά πορτρέτα διαφόρων προσωπικοτήτων. Δεδομένου ότι το τεύχος 5-6 της επιθεώρησης είχε οργανωθεί, συγκεντρώνοντας το υλικό του πριν ακόμη από την επίσκεψη της Λαμότ στο Σικάγο και την οριστική λήξη της συνεργασίας με την Esquire-Coronet Inc., θα ήταν εύλογα αξιοπρόσεχτο το γεγονός ότι η θεματική που ενστερνίζεται, συνιστά μια παλιά και εγγυημένη μάλλον συνταγή, που θα εξασφάλιζε με μια επιπόλαια βεβαιότητα τόσο την αναστύλωση της συνεργασίας με την αμερικανική εταιρεία, όσο και την εύνοια του αντίστοιχου κοινού.

²⁵⁴Claude Roy, “Minotaure et Verve”, *La Nouvelle Revue Française*, 27^{ος} χρόνος, τ.310, 1 Ιουλίου 1939, σελ.156-157. Τα εγκωμιαστικά σχόλια του Ρουά αγγίζουν συχνά στο κείμενο τα όρια μιας υπερβολής. Ωστόσο, η διάθεση του ίδιου απέναντι στην επιθεώρηση, δεν θα έμοιαζε καθόλου παράδοξη, αν αναλογιστούμε τις φιλικές σχέσεις που διατηρούσε με τον Τεριάντ. Σε επιστολή του προς τον Τεριάντ δύο μόλις χρόνια αργότερα, τον προσφωνεί: *Monsieur et cher potasson*, ενώ αναφέρεται διαρκώς σε κοινούς φίλους (Μοννιέ) με ένα ύφος, κάθε άλλο παρά τυπικό. Ανέκδοτη επιστολή, Κλωντ Ρουά, Μασαλία, 31 Ιουλίου 1941, προς Τεριάντ. Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. Papiers privés, Boîte 1.

Ως ένας ύμνος στην «ανθρώπινη μορφή», το πέμπτο τεύχος παρουσιάζει στις δύο όψεις του καστανοπράσινου εξωφύλλου του δύο γυμνές γυναικείες μορφές, δύο σειρήνες, δημιουργίες του Αριστίνο Μαγιόλ, αποκλειστικά για τις απαιτήσεις της επιθεώρησης.²⁵⁵ Από τις πρώτες ήδη σελίδες, κυριαρχούν οι αναπαραγωγές των σελίδων των χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης, πλαισιώνοντας ένα ανώνυμο κείμενο με τίτλο “Portraits officiels”, το οποίο αποδίδεται στον Ζαν Πωλ Σαρτρ: «Είδα έναν εύσαρκο άνδρα με χρώμα κεριού, μεταφερόμενο σε μια άμαξα με άλογο με τέσσερα κεφάλια: μου είπαν πως ήταν ο Ναπολέων. Αυτή η φράση, της οποίας δεν γνωρίζω πια τον συγγραφέα, επεξηγεί πολύ καλά την πρόοδο της ναϊφ γνώσης. Αυτό που εμφανίζεται αρχικά στα μάτια μας, είναι ο άνδρας, με το χολικό του λίπος. Εμφανίζεται ανάμεσα σε άλλους ανθρώπους [...] και όσπου τέλος να μας δώσει κανείς το αληθινό του όνομα, έχει ήδη εξαφανιστεί [...] ο Ναπολέων δεν υπάρχει, ούτε υπήρχε πουθενά αλλού, παρά στα πορτρέτα [...] Το επίσημο πορτρέτο δεν θέλει να γνωστοποιήσει ούτε το ελάττωμα, ούτε την ισχύ: δεν μεριμνά παρά για τις αξίες [...] η λειτουργία του επίσημου πορτρέτου είναι εκείνη να επιτύχει την ενότητα του πρίγκιπα και των αντικειμένων του [...] είναι ένα θρησκευτικό αντικείμενο [...] δεν είναι ίσως πολύ απαραίτητο να τα κοιτάζουμε.»²⁵⁶

Το κείμενο “Visage” του Πωλ Βαλερύ,²⁵⁷ εμβαθύνει τους παραπάνω προβληματισμούς: «Παρατηρώντας ότι το πρόσωπο μας, μας είναι το ίδιο ξένο όπως είναι και για τους άλλους: οι διαφοροποιήσεις του και οι συνειδητές και θεληματικές εκφράσεις του μας είναι οι μόνες μεταβιβάσιμες. Τα υπόλοιπα δεν φθάνουν σε εμάς παρά από τους καθρέπτες, ακόμη πρέπει να μάθουμε πως αυτή η εικόνα είναι η δική μας εικόνα [...] Νομίζω πως δεν υπάρχουν περισσότεροι χειρομάντες, παρά

²⁵⁵ Ο Μαγιόλ γράφει στον Τεριάντ: «Αγαπητέ Τεριάντ, σας στέλνω συνημμένο ένα σχέδιο για το εξώφυλλο. Γνωρίζω ότι μου ζητήσατε δύο σχέδια - θα φτιάξω και το άλλο - πείτε μου αν έχω ακόμα τον καιρό - για να το φτιάξω όσο το δυνατόν γρηγορότερα - θα σας πω εν τω μεταξύ την ιδέα μου - μου φαίνεται πως η πλαγιομετωπική στάση είναι αρκετή για την σειρήνα (που είναι) λιγότερο γυρισμένη - μπορείτε να βάλετε την άλλη στο εσωτερικό - αν είστε απόλυτος για τα σχέδια εμπρός πίσω - κάνετε όπως το προτιμάτε - αλλά γράψτε μου ένα γράμμα για να μου πείτε αν αυτό εδώ πάει καλά για να τα κάνω όλα στο ίδιο χρώμα.» Ανέκδοτη, χειρόγραφη επιστολή του Μαγιόλ στον Τεριάντ, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. Papiers privés, Boîte 1.

²⁵⁶ Το εν λόγω κείμενο, μολονότι δεν φέρει υπογραφή στις σελίδες της *Verve*, εμφανίζεται στις ανθολογίες που περιλαμβάνουν το συνολικό ή μέρος του έργου του Ζαν Πωλ Σαρτρ. Βλ. Jean-Paul Sartre, *Visages. Précédé de Portraits Officiels*, επ. Otto Wols, Παρίσι, Seghers, 1948, σελ.11-18. *The writings of Jean Paul Sartre, Volume 2: Selected Prose*, Michel Rybalka, Michel Contat, Richard McCleary, Northwestern University Press, 1985, σελ.64-66.

²⁵⁷ Paul Valéry, “Visage”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.13.

επαγγελματίες φυσιογνομιστές [...] αυτές οι δύο πρακτικές ικανοποιούν την ίδια ναϊφ επιθυμία: καθένας θέλει να έχει ένα πεπρωμένο [...] Φτιάχνοντας ένα πορτρέτο, τι θα το εκφράσει αυτό; Ποιος θα ανακαλέσει τη σύνθετη επενέργεια ενός προσώπου;» Η διερεύνηση του *Προσώπου*, αποτελεί κοινό τόπο στα περισσότερα από τα κείμενα του τεύχους. Ο Ζαν Πωλ Σαρτρ παρουσιάζει ένα ακόμη κείμενο με τίτλο “Visages”: «Σε μια κοινωνία αγαλμάτων θα ήταν διαρκώς βαρετά, αλλά θα ζούσαν σύμφωνα με τη δικαιοσύνη και τη λογική. Τα αγάλματα είναι απρόσωπα σώματα, τυφλά και κωφά σώματα, δίχως φόβο και δίχως θυμό [...] έχετε μάθει, λένε οι ψυχολόγοι, σταδιακά να αντιλαμβάνεστε τα σημάδια και να τα ερμηνεύετε. Γνωρίζετε το πρόσωπο του άλλου σε σύγκριση με το δικό σας [...] Το πρόβλημα είναι ότι δεν βλέπω το πρόσωπο μου [...] το έχω μπροστά μου σαν μυστικό, το οποίο αγνοώ, και είναι, αντίθετα, τα πρόσωπα των άλλων που μου μαθαίνουν το δικό μου.»

Τα λόγια του Σαρτρ, δεν είναι μεταφορικά, όπως λέει ο ίδιος, απλά περιγράφει αυτό που βλέπει. Τα πρόσωπα, οι εκφράσεις τους, τα πορτρέτα τους συνιστούν ένα θέμα που κυριαρχεί στο έργο του συγγραφέα κατά την προπολεμική περίοδο. Περισσότερο ίσως από το *L’imaginaire* του 1936, το *Nausée* του 1938 συνιστά ένα εμφανώς φιλοσοφικό έργο, όπου ο πρωταγωνιστής (Roquentin), αντικρίζοντας το πρόσωπο του στον καθρέπτη αδυνατεί να αναγνωρίσει τον εαυτό του, αντιμέτωπος έτσι με τη ματαιότητα της ίδια του της ύπαρξης, καταλαμβάνεται από την *υπαρξιακή αγωνία* και τη *Ναυτία*, που προλέγει ο τίτλος.²⁵⁸

Ανάλογης θεματικής, με μια περισσότερο πολιτισμική εστίαση, εμφανίζεται το κείμενο “Portraits de jeunes filles” του Ανρί Μισώ²⁵⁹ το περιεχόμενο του οποίου εισάγουν ολοσέλιδα πορτρέτα νέων κοριτσιών από τους Μπονάρ, Ματίς και Κλέε: «Μια χώρα όπου τα νέα κορίτσια είναι όμορφα: όμορφη χώρα [...] Στο πρόσωπο του νέου κοριτσιού καταγράφεται ο πολιτισμός στον οποίο γεννιέται [...] ένας πολιτισμός που δεν γνωρίζει να φτιάχνει όμορφα κορίτσια, δεν είναι πολιτισμός [...] Τα πρόσωπα των κοριτσιών είναι η πρώτη ύλη της ίδιας της καταγωγής, περισσότερο

²⁵⁸Βλ. Jean Paul Sartre, *Nausée*, Παρίσι (α εκδ.1938), Gallimard, 2003, σελ.34, Bernard Munono Muyembe, *Le regard et le visage de l’altérité chez Jean-Paul Sartre et Emmanuel Levinas*, Βέρνη, P. Lang, 1991.

²⁵⁹Henri Michaux, “Portraits de jeunes filles”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.85. επανέκδ. *Henri Michaux, Oeuvres complètes, II*, επιμ. Raymond Bellour, Ysé Tran, Παρίσι, Gallimard, 2001, σελ. 1174. Anne Elisabeth Halpern, “Michaux, Artaud : visages, ravages”, στο Pierre Grouix, Jean Michel Maulpoix, *Henri Michaux, corps et savoir*, Παρίσι, ENS, 1998, σελ.233-251.

από το πρόσωπο των αγοριών [...] περισσότερο από ότι το παιδί [...] περισσότερο από ότι ο γέρος [...] Το πρόσωπο του νέου κοριτσιού [...] είναι ο καθρέπτης της φυλής (race). Όλα αυτά δεν πρέπει να είναι μια ψευδαίσθηση βασισμένη στην ομορφιά. Άλλοτε, στα νέα κορίτσια ήμουν περισσότερο εναντίον [...] Αυτή η επιτομή υποβολής και κομπορμιισμού [...] αυτή η κάπως εύκολη και ανεπαρκής χάρη, και ιδιαίτερα αυτή η αναισθητη ευαισθησία [...] Μετά βλέπω με άλλο μάτι...» Τις παρατηρήσεις της τυπολογίας και των χαρακτηριστικών των προσώπων των νέων κοριτσιών, ολοκληρώνει ένα αναπάντεχο ερώτημα: «Και τι θα γίνετε πρόσωπα σύγχρονα, εγκαταλελειμμένα σύντομα, από κορίτσια ηλιθίως βιαστικά να ξεφύγουν, να γίνουν κάποιος, κάτι, γυναίκα, πολίτης, πρόσκοπος, στρατιώτης;» Ο Σμαρτ θα εκτιμούσε ίσως ιδιαίτερα το κείμενο του Μισώ. Αυτή η πολιτισμική διάσταση, αγγίζει τα όρια μιας φυλετικής διάκρισης που τροφοδοτείται από τον ναζισμό την ίδια περίοδο, ο οποίος εισηγείται την ανωτερότητα της γερμανικής φυλής. Τα πορτρέτα από τους Κλουέ, Κράναχ, Ντύρερ, Ρενουάρ καθώς και οι γκραβούρες με το ίδιο θέμα που ακολουθούν το κείμενο του Μισώ, συνοψίζουν τόσο εύγλωττα την κεντρική ιδέα και τον στόχο της πολεμικής του συγγραφέα.



(αριστερά) Clouet, Η Μαργαρίτα της Γαλλίας σε νεαρή ηλικία, Musée Condé, Σαντιγύ.
(δεξιά) Cranach, Πορτρέτο νεαρής κοπέλας, Μουσείο Λούβρου.



(αριστερά) Dürer, Πορτρέτο νεαρής κοπέλας, Μουσείο Λούβρου.
(δεξιά) Renoir, Πορτρέτο της δεσποινίδας Cahen της Αμβέρσας.

Το τεύχος παρουσιάζει μια σειρά κειμένων που πραγματεύονται το ίδιο σχεδόν ζήτημα του *προσώπου*: “Visages réels ou imaginaires” του Ζωρζ Ρουώ, πλάι σε μια ολοσέλιδη φωτογραφία του Μπρασσάϊ από το εργαστήριο του Μαγιόλ, “Raffles de Visages” του Μαρσελ Ζουαντώ²⁶⁰ (Marcel Jouhandeau), με τη συνοδεία ενός σχεδίου της Μαρί Λωρενσίν (Marie Laurencin) και ολοσέλιδα πορτρέτα από τους Μπρακ, Ρουώ, Ντεραίν, Λεζέ. Αντίστοιχα, η θεματική του πορτρέτου, υπερισχύει τόσο στα κείμενα, όσο και στην εικονογράφηση ολόκληρου του τεύχους. Ο Εμίλ βαν Μόε, παρουσιάζει τις “Echecs Amoureux” της Εθνικής Βιβλιοθήκης, με το κείμενο “Le portrait dans les livres”, ενώ ο Ζαν Πολάν (Jean Paulhan), ανασυνθέτει το πορτρέτο του Μισέλ ντε Μονταίν (Michel de Montaigne, 1533-1592) μέσα από τα *Essais* του συγγραφέα, διερωτώμενος σε σχέση με την αξιοπιστία ή το κύρος που μπορεί να εξασφαλίσει η ανάγνωση μιας εικόνας. «Τι θα ήταν περισσότερο ανόητο από το να

²⁶⁰Marcel Jouhandeau, “Raffles de visages”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.67-68. Ο Ζουαντώ στέλνει δύο επιστολές στον Τεριάντ για την δημοσίευση του άρθρου του στην *Verve*. Στην δεύτερη, με χρονολογία 26 Μαΐου 1939, γράφει τα εξής: «Αγαπητέ κύριε, ο λόγος σας με ευχαρίστησε και είμαι ευτυχής να στοχάζομαι το κείμενο μου σε αυτό το ωραίο πλαίσιο. Λάβατε ένα αντίτυπο των *Chroniques Matinales* που έστειλα στη rue Férou; Ευχαριστώ επίσης για την επιταγή και τα αντίτυπα του *Verve* [...] εύχομαι να σας δω σύντομα.» Ανέκδοτη επιστολή. Χωρίς χρονολογία, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Papiers privés, Boîte 1.

εκτιμηθεί ο Μονταίν σύμφωνα με ένα πορτρέτο; Αλλά η ευκαιρία είναι καλή για να εκτιμηθεί το πορτρέτο σύμφωνα με τον Μονταίν.»²⁶¹

Ο Πωλάν εκφράζει τους προβληματισμούς του σε σχέση με την παρουσίαση του κειμένου του στην επιθεώρηση, σε μια επιστολή του στον Τεριάντ, που φανερώνει πως η προσέγγιση του κειμένου ήταν εξαιρετικής διαφορετική:

«Αγαπητέ φίλε,

δεν θα είναι εξαιρετικά περίεργο να τοποθετηθούν δίπλα-δίπλα οι τρεις Ροβεσπιέροι: εκείνος του Μπουαλί, εκείνος του Φραγκονάρ και εκείνος του Γκρεζ (πιστεύω πως δεν θα το φανταζόταν ποτέ)»²⁶²

Στο τεύχος εντάχθηκε εντέλει ένα μόλις πορτρέτο, και αυτό δεν ήταν του Ροβεσπιέρου, αλλά του Μονταίν (école Corneille de Lyon) σε μια ολοσέλιδη έγχρωμη αναπαραγωγή, ενώ ο Πωλάν μεσολάβησε για να δημοσιευτούν τρία ακόμη άρθρα *sur la figure* στο τρέχον τεύχος της *Verve*, εκείνο του σουρεαλιστή ποιητή Ζοέ Μπουσκέ (Joé Bousquet), του συγγραφέα Βαλερύ Λαρμπώ (Valery Larbaud) και του φιλόσοφου και δοκιμιογράφου Αλαίν (Alain - Emile Chartier). Στις σελίδες της επιθεώρησης συναντούμε ωστόσο, μόνο το κείμενο του Αλαίν, με τίτλο “Sur la figure humaine”²⁶³, το οποίο ολοκληρώθηκε στις 21 Μαρτίου του 1939²⁶⁴, όπου η ανθρώπινη μορφή αναλύεται, σύμφωνα με τη μεθοδολογία που υπέδειξε ο Χέγκελ (Hegel), παρουσιάζοντας τα χαρακτηριστικά «που προσφέρουν ένα επαρκές σχέδιασμα του σκεπτόμενου ανθρώπου», όπως αναφέρει ο ίδιος.²⁶⁵

Στα περιεχόμενα του τεύχους, παρουσιάζεται ακολούθως το πορτρέτο του Κλωντέλ σε ηλικία πενήντα ετών, όπως αποτυπώνεται στη φωτογραφία του Brésil

²⁶¹Jean Paulhan, “Portrait de Montaigne”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.18. επαν. Jean Paulhan, *Oeuvres complètes*, τ. IV, Παρίσι, 1969.

²⁶²Jean Paulhan, Ανέκδοτη επιστολή. Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Documents du travail, Boîte 18.

²⁶³Alain, “Sur la figure humaine”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.107.

²⁶⁴Στα αρχαία του Τεριάντ εντοπίζονται τρεις επιστολές του Ζαν Πωλάν, καθώς και τα χειρόγραφα κείμενα τόσο του ίδιου, όσο και των τριών συγγραφέων που συστήνει στον Τεριάντ. Ο Πωλάν εμφανίζεται ιδιαίτερα ένθερμος απέναντι στο κείμενο του Ζοέ Μπουσκέ: «Ορίστε οι σελίδες του Ζοέ Μπουσκέ *sur la Figure*, για τις οποίες σας μιλούσα. Μου φαίνονται πολύ καλές.» Ανέκδοτες, χειρόγραφες υπογεγραμμένες επιστολές, Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Documents du travail, Boîte 18.

²⁶⁵Ως συνέπεια των επιρροών των Γερμανών στοχαστών (Marx, Hegel, Nietzsche, Husserl, Heidegger) στην φιλοσοφία των Γάλλων συγγραφέων του 20^{ου} αιώνα, η προσήλωση του Αλαίν στην σκέψη του Χέγκελ, αντικατοπτρίζεται κατά βάση σε μια σειρά μαθημάτων που παρέδιδε ο ίδιος μεταξύ του 1923 και 1928 στο Lucée Henri IV. Δίνοντας έμφαση στα υπαρξιστικά στοιχεία της σκέψης του Χέγκελ, τα κείμενα του Αλαίν άσκησαν καθοριστική επιρροή στην αποκαλούμενη *génération intellectuelle* των Sartre, Aron, Levi-Strauss, Nizan, Beauvoir και Merleau- Ponty. Βλ. Bruce Baugh, *French Hegel: from surrealism to postmodernism*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2003, σελ.14.

για να πλαισιώσει το ομότιτλο κείμενο²⁶⁶ “Claudel à cinquante ans”, ενώ ο Ζαν Σαλτας (Jean Saltas) αναζητεί το πορτρέτο του Αλφρεντ Ζαρύ (Alfred Jarry) σε ένα κείμενο που πλαισιώνεται από ένα σχέδιο του Μπονάρ και εμπλουτίζεται από το κείμενο του εκκεντρικού αυτού συγγραφέα με τίτλο “La tiare écrite.”²⁶⁷ Ο Ζαρύ προτείνει και εδώ μια ριζικά υποκειμενική σύλληψη της ιστορίας της λογοτεχνίας, θεωρώντας πως η ερμηνεία ενός βιβλίου, ενός συγγραφέα, ενός λογοτεχνικού κινήματος, ήταν πάντοτε αδύνατο να παραμείνει συνδεδεμένη με το ιδεαλιστικό πλαίσιο μιας γραμμικότητας της ιστορίας, αλλά υπάγεται πάντοτε στο περιβάλλον των ήδη αναγνωσμένων έργων. Η ιστορία της λογοτεχνίας συνεπώς, δεν αποτελεί τον μόνο τρόπο για να κατανοήσει κανείς τις έννοιες του είδους και του συγγραφέα, καθώς ο καθένας δύναται μέσω της προσωπικής του αναγνωστικής εμπειρίας, να αναδημιουργήσει τη δική του ιστορία της λογοτεχνίας.²⁶⁸

Επαναγόμενος στη θεματική του πορτρέτου, ο Ζαν Γκρενιέ (Jean Grenier), στο κείμενο με τίτλο “Devant les portraits”, αναπτύσσει υπό μια διαφορετική οπτική τις σκέψεις που γεννά μια προσωπογραφία στον θεατή, ενώ ο Βολάρ με την ιδιότητα πλέον, όχι του θεατή, ούτε του εμπόρου, αλλά του μοντέλου, καταγράφει τις δικές του εμπειρίες και εκτιμήσεις για το ύφος των πορτρέτων του, στο τελευταίο κείμενο που υπογράφει για τη *Verve*, λίγο πριν τον θάνατο του τον ίδιο χρόνο: «Είχα το πορτρέτο μου από τον Σεζάν, από τον Μπονάρ, από τον Πικάσο, από τον Ρουώ. Μπροστά στον Ρενουάρ, πόζαρα κατ’ επανάληψη, κυρίως ως ταυρομάχος, αλλά αυτή είναι μια άλλη ιστορία.»²⁶⁹ Στο ίδιο πλαίσιο, αλλά με διαφορετικό ύφος ξεδιπλώνεται και η προσέγγιση του Μαρσέλ Ραβάλ με το κείμενο “L’homme et son modèle”: «Ο άνθρωπος γεννιέται [...] Αλλά ο άνθρωπος πεθαίνει [...] Ανάμεσα στα δύο αυτά περιστατικά, ο άνθρωπος επινοεί και επισωρεύει ένα υπέρμετρο ρεπερτόριο χειρονομιών που η ομιλία δεν σταματά να μειώνει και να εξασθενεί. Η γλώσσα που καταφθάνει τα χείλη, υποκαθίσταται, λίγο - λίγο, από τη γλώσσα του σώματος, τη μόνη ελεύθερη και ειλικρινή. Είναι εκεί που εμφανίζεται ο ζωγράφος. Είναι ο

²⁶⁶Henri Hoppenot, “Claudel à cinquante ans”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.52.

²⁶⁷Πρώτη έκδοση του κειμένου: Alfred Jarry, “La tiare écrite”, *La Plume*, 15 Απριλίου 1903.

²⁶⁸Julien Schuh, “Les livres pairs d’Alfred Jarry”, *Conserveries mémorielles*, τευχ. 5, 2008, δημ. 1 Οκτωβρίου 2008, πρόσβαση 20 Ιουλίου 2010. URL : <http://cm.revues.org/113>

²⁶⁹Ambroise Vollard, “Mes portraits”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.134. (1^η εκδ, Ambroise Vollard, “Mes Portraits”, *Arts et Métiers Graphiques*, 1938, τ.64, σελ.39-44).

θεόσταλτος γραμματικός, που μας μαθαίνει πως αυτές οι κινήσεις, που μας φαίνονται τόσο καθαρές, τόσο οικείες, δεν γνωρίζουμε πλέον να τις μελετούμε στην ουσία τους και την ιδιορρυθμία τους. - *Μπροστά σε ένα ταμπλώ, λέει ο ζωγράφος, καθείς τέρπεται να πιστεύει σε κάποιο είδος παγωμένου θαύματος. Τι κάνετε τα μάτια σας, αφελείς άνθρωποι;*» Το κείμενο συνοδεύουν ομαδικά πορτρέτα των Γκόγια, Φρανς Χαλς και Ρούμπενς σε ασπρόμαυρη αναπαραγωγή, και το πορτρέτο της οικογένειας Terrasse από τη συλλογή του Βολάρ, σε έγχρωμη αναπαραγωγή, ενώ στο σύνολο του, το άρθρο περιστοιχίζεται από σχέδια του Μπρατσέλι (Bracelli).

Ο Πιέρ Ρεβερντύ εμφανίζεται ακόμη μια φορά στις σελίδες της επιθεώρησης, υπογράφοντας το κείμενο με τίτλο “*Le livre de mon bord*”, για το οποίο γράφει στον Τεριάντ:

«Αγαπητέ φίλε,

Ξέρετε πόσο μου λείπει η κουβέντα μαζί σας. Συνεχίζω να σκέφτομαι και να γράφω κάτι στο νόημα αυτό που μας ταιριάζει. Αλίμονο, τα γεγονότα έφτασαν - αδύνατο να σκεφτώ κάτι άλλο. Ο πόλεμος τον οποίο θεωρώ αναπόφευκτο καθιστά για μένα μάταιη κάθε ενασχόληση, άδικη και κατά τα άλλα αδύνατη [...] αδύνατο έτσι να ολοκληρώσω το έργο [...] αν δεν έχετε τίποτα καλύτερο για να συμπληρώσετε τις δύο σελίδες που κρατάτε για μένα, θα σας δώσω τις διάφορες σημειώσεις που θα επιλέξω ανάμεσα σε εκείνες που θα πρέπει ίσως κάποια μέρα να σχηματίσουν αυτό το μεταθανάτιο βιβλίο που τιτλοφορώ προκαταβολικά *LE LIVRE DE MON BORD*. Αλλά αν έχετε κάτι καλύτερο μην με περιμένετε. Σκέφτομαι αλλιώς ότι ο πόλεμος θα έρθει σε λίγο καιρό και θα καταστήσει κάθε απόπειρα δηλώσεων (κατόπιν, ίσως ηρωικών) εντελώς μάταιη. Περίλυπη ανθρωπότητα...»²⁷⁰

Στο βιβλίο με τίτλο *Le livre de mon bord*,²⁷¹ που εκδόθηκε εντέλει το 1948, καταγράφονται οι σκέψεις και οι προβληματισμοί του συγγραφέα τόσο σε σχέση με τη λογοτεχνία της εποχής του, όσο και τις εμπειρίες του με τον σουρεαλισμό, όπως αυτοί διατυπώθηκαν στο διάστημα μεταξύ του 1930 και 1936. Το κείμενο που εμφανίζεται στη *Verve*, δεν θα μπορούσε να απομακρύνεται από τη θεματική του τεύχους: «ένα ακίνητο πρόσωπο είναι το ίδιο αινιγματικό όσο ένα πορτρέτο [...] Η Γη είναι ένα κεφάλι με πρόσωπο αόρατο και κλειστό. Ο Ουρανός είναι ένα πρόσωπο ανοιχτό που γελά ή λυπάται. Η ανθρώπινη ύπαρξη είναι ένα πρόσωπο που επιμηκώνεται από ένα σώμα. Αναρωτιέμαι αν το πρόσωπο είναι πιο ωραίο να είναι

²⁷⁰ Ανέκδοτη, χειρόγραφη υπογεγραμμένη [P.R.] επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Papiers privés, Boîte 2.

²⁷¹ Pierre Reverdy, *Le Livre de mon bord, 1930-1936*, Παρίσι, Mercure de France, 1948.

μια ψεύτικη μάσκα ή ένα παράθυρο ειλικρινά ανοιχτό στη ζωή. Αν το συναίσθημα του ψεύδους είναι πιο ωραίο από εκείνο της αγάπης. Αν το ρίγος των χαρακτηριστικών, η λάμψη των ματιών, το απερχόμενο χρώμα του δέρματος είναι πιο συγκινητικά με τη μια κίνηση παρά με την άλλη.»²⁷² Με αφορμή ωστόσο τη θεματική του προσώπου, ο Ρεβερντύ δεν διστάζει να επεκτείνει τους συλλογισμούς του εκφράζοντας και εδώ τις προσωπικές του ανησυχίες.

Ακριβώς σύμφωνα με τις υποδείξεις της Λαμότ, το κείμενο της Μάνχα Ντομπασλ με τίτλο “Masque” εμφανίζεται σε δύο σελίδες της επιθεώρησης, με τη συνοδεία μιας ολοσέλιδης αναπαραγωγής του γλυπτού με θέμα τη Jeanne de Laval (Musée de Cluny) και ενός θραύσματος αιγυπτιακού ανάγλυφου από τη συλλογή του Λούβρου, το οποίο εισάγει παράλληλα το κείμενο “A propos de deux bas reliefs égyptiens” όπου ο Σαρλ Μπορώ (Charles Boreux) επιχειρεί να προσδιορίσει τις συνθήκες που δημιούργησαν, κατά το πέρας της ιστορίας, τις περιόδους του ρεαλισμού ή του ιδεαλισμού σε Δύση και Ανατολή. Σε πρώτο επίπεδο, η αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής, και κυρίως των χαρακτηριστικών του προσώπου, εξελίχθηκε παράλληλα με την αντίληψη ότι για κάθε εποχή η εικόνα σχηματίζεται σε σχέση με τη σημασία και τη θέση που καταλαμβάνει η έννοια του ατόμου στη σύγχρονη σκέψη.²⁷³

Η επιστήθια φίλη της Ανζέλ Λαμότ, αλλά και του Τεριάντ, Αντριέν Μοννιέ εμφανίζεται για πρώτη φορά σε αυτό το τεύχος της επιθεώρησης υπογράφοντας το κείμενο²⁷⁴ με τίτλο “Au pays de figures”: «Χώρα των ανθρώπινων μορφών [...] Επιστρέφω από ένα ταξίδι στη χώρα των μορφών. Ένα μεγάλο ταξίδι ξεκίνησε με τη συντροφιά της φίλης μου Ζιζέλ Φρέουντ. Ήταν εκείνη ο πιλότος, εκείνη που κρατούσε το πηδάλιο, εκείνη που ξεκινούσε τη μηχανή για να εξερευνήσουμε τις μορφές. Αυτή η μηχανή ήταν μια απλή φωτογραφική μηχανή, εξοπλισμένη με ένα φωτοευαίσθητο φιλμ [...] Όλα αυτά για να τους διατηρήσει ζωντανούς. Τι, ζωντανούς; Αναρωτιέστε. Μα βέβαια αφού είμαι εγώ εκείνη που σας μιλά, οι

²⁷²Οπ. π., “Le Livre de mon bord”, *Verve*, τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.47-48. Οι χειρόγραφες σημειώσεις του Ρεβερντύ περιλαμβάνουν δύο εκδοχές (30 και 17 σελίδες αντίστοιχα), που αργότερα θα εκδοθούν αυτούσιες στο ομώνυμο βιβλίο. RDY 127 – RDY 128, Fonds Pierre Reverdy, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

²⁷³Carla Aita, *La revue Verve et ses origines*, όπ.π., χ.σ.

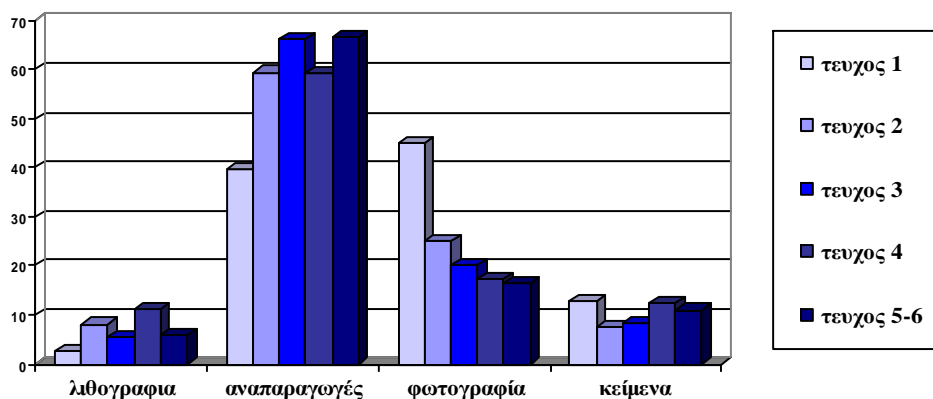
²⁷⁴Adrienne Monnier, “Au pays de figures”, *Verve* τ.2, τευχ.5-6, 1939, σελ.119. Επαν. *Les Gazettes d’Adrienne Monnier 1925-1945*, όπ.π., σελ.254-256.

συγγραφείς, οι ποιητές, οι άνθρωποι του λόγου...» Την ίδια περίοδο μάλιστα, παράλληλα με την κυκλοφορία της επιθεώρησης *Verve*, το βιβλιοπωλείο της rue de l'Odéon φιλοξενούσε μια έκθεση με φωτογραφικά πορτρέτα διάσημων προσωπικοτήτων της λογοτεχνίας και της ποίησης, από τον φακό της Φρέουντ, ενώ τον ίδιο χρόνο το *Coronet*, παρουσιάζει ένα ειδικό τεύχος με τον τίτλο "Most memorable photographs".

Γ. Η φωτογραφία στις σελίδες της *Verve* (τεύχ.1 – τευχ.5-6)

«Η *Verve* είναι λιγότερο μια επιθεώρηση, παρά ένα θέαμα. Καθένα από τα τεύχη της στήθηκε σαν ένα μπαλέτο. Είναι αρχικά το εξώφυλλο, πάντοτε διαφορετικό, ειδικά δημιουργημένο από καλλιτέχνες όπως οι Ματίς, Μπρακ, Μπονάρ, Ρουώ, Μαγιόλ [...] Ο τίτλος *Verve* λάμπει κάθε φορά πιο νέος. Οι σελίδες φυλλομετρημένες, παρατηρούμε με έναν πυρετώδη ενθουσιασμό, περισσότερα πράγματα από όσα δεν θα μπορούσαμε ποτέ να συλλάβουμε [...] Χρειάζεται κάποιος χρόνος για να τα ανακαλέσεις, και κανείς δεν τα ανακαλεί ποτέ ολοκληρωτικά [...] Από την πλευρά των φωτογραφιών, των εκπληκτικών παλιών φωτογραφιών ανακατεμένων με τις τόσο νέες, που μοιάζουν ερχόμενες από προγεννητικές χώρες, πρωτοπλασματικές. Και, αυτό που προκαλεί πάντοτε ευχαρίστηση, οι φωτογραφίες καλλιτεχνών στο εργαστήριο τους. Πρέπει να μιλήσουμε για τα κείμενα: αποτιμώνται πολύ στην επιθεώρηση. Ο λάτρης της λογοτεχνίας μπορεί να τα απολαύσει αν δεν ξελογιαστεί πολύ από τις εικόνες. Δεν είναι παρά αφότου έχει ξεφυλλίσει τη *Verve* το λιγότερο δέκα φορές, που μπορεί κανείς να ξεκινήσει να διαβάσει.»

Η πλούσια εικονογράφηση της επιθεώρησης *Verve* συνιστούσε από το ξεκίνημα της έκδοσης της το κύριο μέλημα των συντελεστών της. Η εξέλιξη των τεχνικών αναπαραγωγής συνέβαλλε καθοριστικά τόσο στον εικονογραφικό αυτό πλούτο, όσο και στην ποικιλία των εικονογραφικών μέσων. Η φωτογραφία - *le reflet d'une vérité absolue, la magie du double et de l'ombre* ή διαφορετικά *un art moyen* και *illégitime*, όπως θα χαρακτηριστεί αργότερα²⁷⁶ - σημείωσε από το πρώτο κίολας τεύχος καθοριστικά την παρουσία της στις σελίδες της επιθεώρησης. Ωστόσο, μολονότι κυριαρχεί σχεδόν αρχικά, μειώνεται στη συνέχεια με τακτικούς ρυθμούς και ανακόπτεται πλήρως με τη κυκλοφορία του διπλού τεύχους του 1939, και τη λήξη της συνεργασίας με την αμερικανική εταιρία Esquire-Coronet Inc., δίνοντας το προβάδισμα στις έγχρωμες και ασπρόμαυρες αναπαραγωγές έργων τέχνης (γράφημα 1). Το 1937, η Νέα Υόρκη φιλοξενεί δύο σημαντικές εκθέσεις, που βασίζονται αποκλειστικά σε αυτό το μέσο: *Photography 1839–1937* στο Museum of Modern Art, και *Pioneers of Modern French Photography* στη Julien Levy Gallery. Η *Verve* συνεπώς δεν θα μπορούσε να αδιαφορήσει για αυτό το ιδιαίτερα δημοφιλές μέσο, δεδομένου ότι η έκδοση της απευθυνόταν σε μεγάλο βαθμό στο αμερικανικό κοινό.



Γράφημα 1. Αναλογία των περιεχομένων στα τεύχη 1-6 της επιθεώρησης *Verve**

²⁷⁵Adrienne Monnier, "Verve", *όπ.π.*, σελ.233-234.

²⁷⁶Pierre Bourdieu, Luc Boltanski κ.α., *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Παρίσι, Minuit, 1965. A. Sayag, J.C. Lemagny, *L'invention d'un art*, κατ. έκθ., Centre Georges Pompidou Παρίσι, A. Biro, 1989.

*Θα πρέπει να σημειωθεί σε σχέση με τις αναλογίες που παρατίθενται, πως τα συγκρινόμενα τεύχη διαφέρουν ως προς τον αριθμό των σελίδων, ιδιαίτερα συγκριτικά με το διπλό τεύχος 5-6. Οι

Στην Αμερική, η φωτογραφία μόδας και το φωτορεπορτάζ συνιστούν τα πιο δημοφιλή μέσα εικονογράφησης, ενώ στην Ευρώπη, η *avant-garde* καλλιτεχνική φωτογραφία εκπροσωπείται ομόφωνα σχεδόν από το κίνημα του σουρεαλισμού.²⁷⁷ Στα περιεχόμενα της *Verve* η φωτογραφία ενσωματώνεται καθοριστικά από τον πρώτο χρόνο της κυκλοφορίας της, το 1937, μια περίοδο κατά την οποία εξακολουθεί να αμφισβητείται η καλλιτεχνική ποιότητα της φωτογραφικής αναπαράστασης. Τον ίδιο χρόνο ο πρωτεργάτης της *avant-garde* φωτογραφίας, Μαν Ραίϋ, εγκαταλείπει πρόσκαιρα την ενασχόληση του με αυτό το μέσο, για να αφιερωθεί στη ζωγραφική και το σχέδιο, ενώ παράλληλα η δήλωση του *Photographie n'est pas l'art*, τιτλοφορεί την έκδοση του βιβλίου του ίδιου, πλαισιωμένη από τα εισαγωγικά σχόλια του Μπρετόν.²⁷⁸

Η *Verve* οικειοποιείται κάθε είδους φωτογραφική απεικόνιση - *artistique, humaniste, journalistique* - ωστόσο η διάταξη των φωτογραφιών στις σελίδες κάθε τεύχους, καταλαμβάνει σποραδικά μόνο μια λειτουργία επί της ουσίας περιγραφική, αλλά επικεντρώνεται ιδίως στη διερεύνηση των μορφών έκφρασης, της πλαστικότητας και την ανάδειξη της εικονογραφικής ποιότητας των μορφών, με έμφαση σε έναν ιδεαλισμό που κυριαρχεί ως αξία στα πρώτα τεύχη της επιθεώρησης. Ανεξάρτητα από τις υφολογικές περιηγήσεις, το πλήθος των γυναικείων γυμνών φωτογραφιών που αναπαράγονται στις σελίδες της *Verve* κατά τη διάρκεια των δύο αυτών χρόνων της ύπαρξής της, συνιστούν μια μάλλον εξεζητημένη τακτική σε σχέση με το καλλιτεχνικό και φιλόλογο ύφος που ενστερνίζεται η επιθεώρηση. Το γυναικείο σώμα υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένο θέμα για τους σουρεαλιστικούς πειραματισμούς της αποξένωσης και ανοικείωσης, δεδομένου ότι αφενός συνιστούσε το πλέον πιο διάσημο θέμα απεικόνισης και προβολής, αφετέρου ότι ένας από τους

υπολογισμοί ωστόσο είναι ενδεικτικοί της θέσης που καταλαμβάνει κάθε στοιχείο στην δομή και το περιεχόμενο κάθε τεύχους.

²⁷⁷Βλ. John Fuller, "Atget and Man Ray in the context of Surrealism" *Art Journal*, τ.36, τευχ.2, 1976-77, σελ.130. J.H. Mathews, "Modes of documentation: Photography in *La Revolution Surréaliste*", *Modern Language Studies*, τ.15, τευχ.3, Photography and Literature, σελ.38-48. Alain Mousseigne, "Surréalisme et Photographie. Rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste, 1929-1939", *L'art face à la Crise, 1929-1939*, Centre de documentation et d'études d'histoire de l'art contemporain, Université de Saint-Étienne, 1980, σελ.153. Rozalind Krauss, "The photographic conditions of surrealism", *October*, τ.19, 1981, σελ.3-34.

²⁷⁸Man Ray, *Photographie n'est pas l'art*, Παρίσι, éditions GLM, 1937.

βασικούς στόχους του σουρεαλιστικού κύκλου, υπήρξε «η ανασύνθεση του χάρτη εκείνων των περιοχών που φαντάζουν στο νου πιο οικείες.»²⁷⁹

Τα γυναικεία γυμνά σώματα που εμφανίζονται στις σελίδες της *Verve*, δεν στοχεύουν σε καμία περίπτωση στον κατακερματισμό της θηλυκότητας, αλλά στην ανάδειξή της, ωστόσο είναι γεγονός πως αυτού του είδους οι αναπαραγωγές εντάσσονται σε εκείνη τη θεματολογία, που η επιθεώρηση θα αποβάλλει οριστικά μετά την λήξη της συνεργασίας με τους Αμερικανούς εκδότες του πλέον φημισμένου ανδρικού περιοδικού *Esquire*. Κάθε τεύχος του *Coronet* αντίστοιχα, αφιερώνει έναν μέρος του περιεχομένου του σε φωτογραφικές σπουδές, όπως καταγράφεται η αντίστοιχη κατηγορία. Πρόκειται επί της ουσίας για γυμνές φωτογραφίες, ιδιαίτερα αποκαλυπτικές, όσο και αισθησιακές, αντίστοιχες σχεδόν με εκείνες της *Verve*. Με πραγματική έκπληξη συνεπώς, θα διάβαζε κανείς τις περιγραφές της Αντριέν Μοννιέ ότι οι Αμερικάνοι εκδότες θα βρουν την επιθεώρηση αρκετά *sophistiquée*, «καθόλου προσηλωμένη στον γαλλικό 18^ο αιώνα, θα ήθελαν για το φωτογραφικό μέρος, περισσότερα χαριτωμένα γυμνά. Ο Τεριάντ δεν βρήκε καθόλου τον τρόπο να τους ευχαριστήσει, ύστερα από προσπάθεια ενός χρόνου, ανέκτησε την ελευθερία του,»²⁸⁰ όταν αντίθετα το 1939, πριν ακόμη την κυκλοφορία του διπλού τεύχους 5-6 της επιθεώρησης, η Ανζέλ Λαμότ, γράφει στον Τεριάντ από τη Νέα Υόρκη:

«...ο κύριος Μπαρν δεν γνώριζε καμία επιθεώρηση περισσότερο *πρόστυχη και φιλόδοξη* από ότι η *Verve*. Πολλές γυναίκες σε ένα κάλυμμα για τους διαβόητους νέους παιδεραστές, χωρίς αμφιβολία...»²⁸¹

Οι γυμνές φωτογραφίες του Μπρασάϊ που εντάχθηκαν στην εικονογράφηση του *Minotaure* λίγο νωρίτερα, παρουσιάζουν μια διαφορετική οπτική του γυναικείου



σώματος, σε σχέση με τις αντίστοιχες αναπαραγωγές της *Verve*, επιχειρώντας να διαγράψουν μια σωματική πληρότητα, όπου η διάταξη του ανθρώπινου σώματος μεταφέρεται σε έναν οριζόντιο άξονα,

²⁷⁹Rosalind Krauss, “Corpus Delecti”, *L’Amour Fou: Photography and surrealism*, (επιμ.) Alan Axelrod, Νέα Υόρκη, 1985, σελ.60.

²⁸⁰Adrienne Monnier, *Les Gazettes d’Adrienne Monnier 1925-1945*, όπ.π., σελ.235.

²⁸¹Χειρόγραφο επιστολή της Ανζέλ Λαμότ στον Τεριάντ, 1939. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 3.

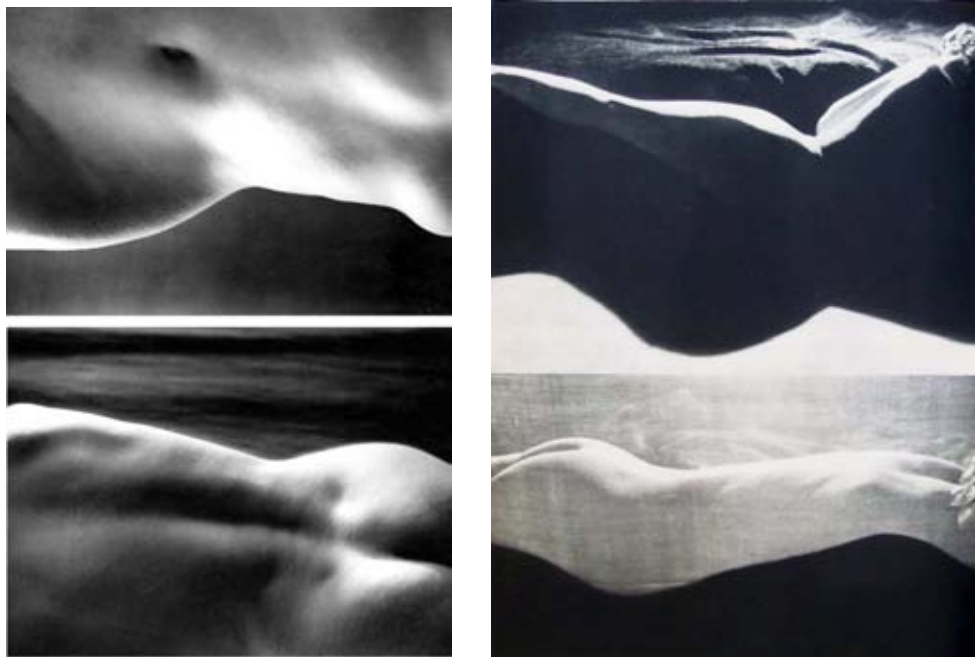
στάση που προσομοιάζει περισσότερο στα ζώα παρά στον άνθρωπο, το κεφάλι και τα άκρα ακρωτηριάζονται και το γυναικείο σώμα μεταμορφώνεται σε αντρικό.²⁸² Άλλοτε το περίγραμμα του γυναικείου σώματος σχηματίζει λόφους, κοιλάδες και διανοίγει ορίζοντες προς τα φανταστικά πεδία, μια οπτική προσέγγιση του γυναικείου σώματος που εισήγαγε ο Μπρασάϊ, και εμφανίζεται και στις σελίδες της *Verve*, με εξαιρετικά μειωμένη ωστόσο συχνότητα.

Το ανθρώπινο σώμα και η φωτογραφική απεικόνιση του, παρουσιάζεται στον ευρύ τύπο μέσω της φωτογραφίας που σχετίζεται κυρίως με τα αθλήματα ή με τη μόδα, ενώ οι γυμνές φωτογραφίες εξακολουθούν να συνιστούν ταμπού, ακόμη και όταν στοχεύουν στην εξύμνηση της ανθρώπινης μορφής γενικότερα. Ωστόσο, δεδομένου ότι η λογοκρισία δεν καταπιανόταν με λεπτολόγες κατηγοριοποιήσεις των διακρίσεων ανάμεσα στο πειραματικό γυμνό και το απερίφραστο πορνογράφημα, οι γυμνές φωτογραφίες συνέχιζαν να δημοσιεύονται απροκάλυπτα υπό το πρόσχημα μιας ανάδειξης του εξιδανικευμένου κλασικού κάλλους, το μόνο ίσως πρόσχημα που τους επέτρεπε να προβάλλονται ευρέως στο κοινό.²⁸³ Συνεπώς, αφού το γυμνό σώμα θα μπορούσε θεμιτά να προβληθεί στο πλαίσιο μόνο μιας συγκαλυμμένης από ιδεολογικά ή αισθητικά κριτήρια οπτικής προσέγγισης, νομιμοποιείται στην περίπτωση της *Verve* με την ιδεαλιστική απόδοση της Απολλώνιας ομορφιάς, το αποκαλούμενο νεοκλασικό σώμα, ευρέως αποδεκτό και θαυμαστό από κάθε ιδεολογική και κοινωνική ομάδα εξαιτίας της αδιαμφισβήτητα διαχρονικής αισθητικής του ποιότητας.²⁸⁴

²⁸²Roos, Bonnie, "Brassai's *Minotaure* Nudes: Woman, Homosexuality and the Involuntary Nation", *Aurora: The Journal of the History of Art*, 2001, τ.2, σελ.114-135.

²⁸³Saint-Cyr, A. de Gouvion, Lemagny, J.-C., Sayag, A., *Art or Nature: 20th-Century French Photography*, Λονδίνο, Trefoil Publications, 1988.

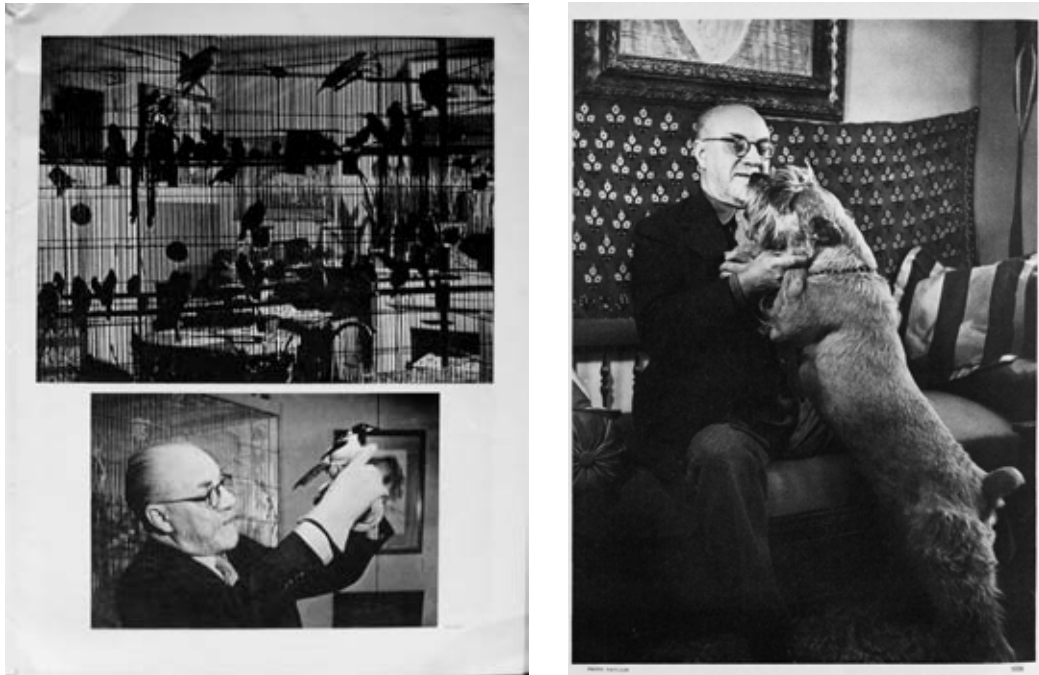
²⁸⁴Marc Gundel, *Exposed: The nude in the photographic art of the 20th century*, Braus, 2004. *Photographie et Surréalisme*, κατ. έκθ. Centre Georges Pompidou, 15 Απριλίου – 15 Ιουνίου 1985.



(αριστερά) Brassai, Γυμνό, *Minotaure*, τ.6, 1934, σελ. 5.
 (δεξιά) Brassai, Γυμνό, *Verve*, τ.1, τευχ.2, 1938, σελ. 106.

Οι γυμνές φωτογραφίες ωστόσο, δεν υποστηρίζονται ποτέ από κάποιο κείμενο, όπως στο σύνολό τους οι φωτογραφικές αναπαραγωγές που αντιπαραβάλλονται στις σελίδες της *Verve*, εμφανίζουν μια μεγαλύτερη αυτονομία σε σχέση με τα κείμενα, δεδομένου ότι, σε αντίθεση με την αντίστοιχη λειτουργία που τους αποδίδεται στον *Minotaure*, η φωτογραφία σε ελάχιστες περιπτώσεις χρησιμοποιείται για να εικονογραφήσει ή να τεκμηριώσει το περιεχόμενο των κειμένων της *Verve*. Για τον σκοπό αυτό επιστρατεύονται κυρίως οι αναπαραγωγές έργων τέχνης, και σπανιότερα οι λιθογραφίες, εξαιτίας κυρίως του υψηλότερου κόστους τους. Συνεπώς, σε σχέση με τα φωτογραφικά ντοκουμέντα από τη Μαδρίτη που πλαισιώνουν τα κείμενα των Πάσσοσ και Μπεργκαμίν στο πρώτο τεύχος της επιθεώρησης, στο κείμενο του Μπατάϊγ του ίδιου τεύχους με τίτλο “Chevelures”, παρατηρεί κανείς σε σχέση με την περιορισμένη έκταση του, έναν σημαντικό αριθμό, φωτογραφιών που επιχειρούν να ανασυστήσουν τις διάφορες ποιότητες της φόρμας των μαλλιών που περιγράφει ο τίτλος, υποβοηθώντας μόνο επιφανειακά τους συλλογισμούς που αναπτύσσει εντέλει ο συγγραφέας, ενώ η συγκεκριμένη αναλογία κειμένου - φωτογραφίας, συνιστά έναν πειραματισμό που εμφανίζεται σχετικά σπάνια στα περιεχόμενα της επιθεώρησης.²⁸⁵

²⁸⁵Βλ. Henri Michaux, “Enfants”, *Verve*, τ.1, τευχ.2, 1938, σελ.114, το κείμενο συνοδεύεται από πλήθος φωτογραφιών παιδιών – μια μόνιμη στήλη στα περιεχόμενα του *Coronet* - διαφόρων



(αριστερά) Brassai, Ο Ανρί Ματίς στο εργαστήριο του στο Παρίσι, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937.
 (δεξιά) Papillon, Ο Ανρί Ματίς στο εργαστήριο του, 1938, *Le Point*, Ιούλιος 1939.

Κάθε τεύχος της επιθεώρησης *Verve*, από το 1937 μέχρι το 1939, παρουσιάζει ένα αφιέρωμα στον ζωγράφο που φιλοτεχνεί το εκάστοτε εξώφυλλο, και από το αφιέρωμα αυτό θα ήταν αδύνατον να λείπουν τα φωτογραφικά ντοκουμέντα, πλέον κατάλληλα για την ανασυγκρότηση του προφίλ του δημιουργού και την προβολή του εργαστηρίου του καλλιτέχνη, μια εξαιρετικά διαδεδομένη τακτική των περισσότερων εντύπων της εποχής που έμοιαζε να συναρπάζει τους φιλότεχνους αναγνώστες, αν κρίνουμε από τη συχνότητα με την οποία ανακύπτει ως θεματική ενότητα. Σε συνδυασμό με τις εικόνες που μας μεταφέρουν τα κείμενα από το εργαστήριο των Μέρυ Κασσάτ, Μπερτ Μοριζό, Ντεγκά, Σεζάν και Ρενουάρ στα τεύχη του 1939,²⁸⁶ στο πρώτο τεύχος του 1937, ή λιθογραφία *Air* του Χουάν Μιρό, εισάγει τις φωτογραφίες του Μπρασσάϊ από το εργαστήριο του Ματίς, ενώ στις τελευταίες σελίδες του ίδιου τεύχους εντάσσονται τα φωτογραφικά ντοκουμέντα των Μπλούμενφελντ και Μπρασσάϊ από το εργαστήριο του Μαγιόλ, παρουσιάζοντας έναν μεγάλο αριθμό των γλυπτών του δημιουργιών από το Marly le Roi, και

εθνικότητων, από τους Herbert List, *Myconos*, Blumenfeld, *Mexico*, Cartier, *Mexico*, Bill Brandt, *London*, Bill Brandt, *London*, Jenö Denkstein, *Budapest*.

²⁸⁶Marie Renard, “Au temps des poseuses”, *Verve*, τ.1, τευχ.4, 1939, σελ.71, Ambroise Vollard, “Mes portraits”, *Verve* τ. 2, τευχ.5-6, 1939, σελ.134.

λειτουργώντας ως εισαγωγή για το κείμενο της Τζουντίθ Κλαντέλ που εμφανίζεται αμέσως μετά.



Brassai, Ο Αριστίβτ Μαγιόλ – Marly le Roi 1937, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937.

Το εργαστήριο του καλλιτέχνη υπήρξε μια από τις πιο διαδεδομένες θεματικές στο φωτογραφικό ρεπερτόριο του Μπρασσάϊ, ο οποίος ενώ είχε αποδώσει από μια εκκεντρική οπτική το εργαστήριο του Πικάσο, για τις σελίδες του πρώτου τεύχους του *Minotaure*, σημείωσε στη συνέχεια μια ιδιαίτερη προσήλωση στη φωτογραφική αναπαραγωγή γλυπτών έργων, δεδομένου ότι ασχολούταν και ο ίδιος με αυτό το μέσο.²⁸⁷ Τα ατελιέ των Τζιακομέτι, Μαγιόλ και Μπρανκούζι, φωτογραφήθηκαν από τον ίδιο για τις απαιτήσεις του *Minotaure*, ενώ συνεχίζει και στη *Verve* να παρουσιάζει το ενδιαφέρον υλικό των φωτογραφικών του αναζητήσεων. Ο Μπρασσάϊ σπάνια απομονώνει το γλυπτό στον φακό, το παρουσιάζει στο περιβάλλον του, στον χώρο δημιουργίας του, στο καλλιτεχνικό δηλαδή εργαστήριο. Ο χώρος περικλείει τα γλυπτά, τα καταλαμβάνει πλήρως, και ο Μπρασσάϊ αποτυπώνει εκείνο ακριβώς που ξεδιπλώνεται μπροστά στα μάτια του, με το ίδιο ενδιαφέρον, σαν να τα

²⁸⁷ Katharine Conley, "Modernist Primitivism in 1933: Brassai's "Involuntary Sculptures" in *Minotaure*". *Modernism/Modernity*, 2003, τ.10 τευχ.1, σελ.127-140.

αντικρίξει διαρκώς για πρώτη φορά. Ο Μπλούμενφέλντ αντίθετα, θα εξαντλήσει κάθε τεχνική δυνατότητα, επιχειρώντας με το φωτομοντάζ να συμπύξει τις διάφορες οπτικές γωνίες των δημιουργημάτων του Μαγιόλ, να τις διαφοροποιήσει μέσω των φωτεινών αντιπαράθεσεων και να στιγματίσει το φωτογραφικό θέαμα με το προσωπικό καλλιτεχνικό του ύφος.

Ακολουθως, το δεύτερο τεύχος, περιλαμβάνει ένα αφιέρωμα στον Ζωρζ Μπρακ. Στις σελίδες του παρεμβάλλονται φωτογραφίες του καλλιτέχνη και του εργαστηρίου του από τους Έλιοτ (Elliot) και Μπραντ (Brandt), καθώς και αναπαραγωγές των έργων του. Σε σχέση με την εικόνα του εκκεντρικού καλλιτέχνη-διανοούμενου, σχεδόν ερημίτη, απομονωμένου ανάμεσα στις μαρμάρινες δημιουργίες του, που προβάλλει ο Μαγιόλ στις φωτογραφίες του πρώτου τεύχους, και την αντίστοιχη εσωστρέφεια και πνευματικότητα του Ματίς, ο Μπρακ ενστερνίζεται το προφίλ ενός πιο μοντέρνου, μποέμ καλλιτέχνη: «Ο Ζωρζ Μπρακ κατοικεί ένα μεγάλο μέρος του χρόνου στη Βαρανζβίλ, ανάμεσα στο δάσος και τη θάλασσα. Το τεράστιο ατελιέ του είναι επιπλωμένο μόνο με μια καρέκλα και ένα αναλόγιο που ο ζωγράφος έκοψε μόνος του από τις ρίζες και τους κορμούς των δέντρων», ενώ όπως καταγράφεται στο αντίστοιχο αφιέρωμα του τρίτου τεύχους «...οι φωτογραφίες του Μπονάρ, και μια γωνιά του εργαστηρίου του, τραβήχτηκαν το περασμένο καλοκαίρι στη Ντωβίλ ως συγκινητικές εικόνες της απλής και μοναχικής ζωής του καλλιτέχνη.» Σε κάθε τεύχος της *Verve* ο εκάστοτε καλλιτέχνης καταγράφει παράλληλα τις σκέψεις του πάνω στην τέχνη, το κείμενο του Ζωρζ Ρουά συνεπώς για το τέταρτο τεύχος της επιθεώρησης, συνοδεύει το φωτογραφικό πορτρέτο του ίδιου, όπου συναντούμε πλέον το προφίλ του καλλιτέχνη - τεχνίτη, ενώ το πορτρέτο του Μαγιόλ (Breitenbach, DAT. 123) εμφανίζεται ξανά στο διπλό τεύχος του 1939, όπου αποτυπώνεται ακόμη μια φορά ο καλλιτεχνικός του σεκταρισμός. Ακολουθως, στο δεύτερο τεύχος της *Verve*, του 1938 παρουσιάζεται μια σειρά φωτογραφικών ντοκουμέντων που σχετίζονται με τη ζωή και το έργο των βαν Γκογκ και Ρενουάρ, από την Ελένα Μαιϋβαλντ.²⁸⁸

²⁸⁸Hélène Maywald : DAT 400: *Maison où van Gogh habitait 4 mois avant sa mort à Auvers sur Oise*, 401: *La tombe de van Gogh et de son frère Théo au cimetière d’Auvers sur Oise*, 402: *Une rue à Auvers sur Oise*, 403: *L’église porte du midi à Auvers sur Oise* (ανεκδ. Φωτ.), 404: *La mairie d’Auvers sur Oise peinte par van Gogh*, 405: *L’église d’Auvers sur Oise peinte par van Gogh*, 406:



(αριστερά) Man Ray, Πορτρέτο του Τεριάντ. DAT N°25, ανέκδοτη φωτογραφία.
(δεξιά) Brassai, Πορτρέτο του Τεριάντ, N°32. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis.

Τόσο στα ευρείας κυκλοφορίας έντυπα όπως το *Vanity Fair*, η *Vogue*, το *Variétés* και το *Harper's Bazaar*, όσο και στις μικρότερες εκδόσεις όπως τα *The Little Revue*, *Minotaure*, *Le Point* και *transition* εμφανίζονται ανά τακτά χρονικά διαστήματα πορτρέτα προσωπικοτήτων της παρισινής avant-garde, σε μια προσπάθεια να ικανοποιήσουν τις ολοένα και αυξανόμενες απαιτήσεις ενός ευρύτερου κοινού, για το οποίο τα φωτογραφικά πορτρέτα έμοιαζαν περισσότερο πειστικά από ότι τα ζωγραφικά, όπου η παρέμβαση του ζωγράφου ήταν εμφανής. Η προβολή του καλλιτέχνη ως διασημότητα ξεκινά επί της ουσίας με τον Πάμπλο Πικάσο και την ευρεία διάδοση των φωτογραφικών του πορτρέτων, που συνοδεύονται συνήθως από επιτήδεια άρθρα που συνέδεαν την καλλιτεχνική avant-garde με την κλιμάκωση της μαζικής κουλτούρας. Τόσο ο Μαν Ραίϋ, όσο και η Μπέρενις Άμποτ (Bérénice Abbott), ανέδειξαν την αστική μανία για φωτογραφικά πορτρέτα σε κερδοφόρο επάγγελμα, συνθέτοντας αυστηρά εικόνες που δομούν και

Photographie d'un contemporain de van Gogh, 407: *Photographies des propriétaires de la maison dans laquelle van Gogh est mort*, 408: *La maison du Docteur Gachet* (ανέκδ. φωτ.). DAT.409: *Un chemin pittoresque dans le jardin de Renoir*, 410: *La maison de Renoir*, 411: *L'entrée de la propriété de Renoir* (ανέκδ. φωτ.), 412: *Maison de Renoir à Cagnes* (ανέκδ. φωτ.), 413: *Maison de Renoir à Cagnes*, 414: *Le jardin de Renoir* (ανέκδ. φωτ.), 415: *Vue sur Cagnes de la propriété de Renoir*, 416: *L'ancienne maison de Renoir à Cagnes* (ανέκδ. φωτ.), 417: *Le Jardin de Renoir*, 418: *Mme Gabriele, la célèbre modèle de Renoir et son mari* (ανέκδ. φωτ.). Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis.

ενδυναμώνουν το προφίλ των δημοσίων προσώπων. Τα πορτρέτα της *avant-garde*, και από αυτήν, αποκαλύπτουν την ίδια περίοδο τις προσωπικές και δημιουργικές αλληλεπιδράσεις από τις οποίες σχηματίστηκαν τα μοντέρνα καλλιτεχνικά ρεύματα, ενώ συνιστούν παράλληλα χαρακτηριστικό δείγμα του τρόπου με τον οποίο ο κοινωνικός ρόλος του καλλιτέχνη επανεξετάστηκε και αναδιαμορφώθηκε ριζικά κατά τη μεσοπολεμική περίοδο.²⁸⁹

Το διπλό τεύχος 5-6 της επιθεώρησης *Verve* συνιστά έναν φόρο τιμής στο πορτρέτο, τόσο το ζωγραφικό, όσο και το φωτογραφικό. Η αντιπαράθεση των αξιών της ζωγραφικής και της φωτογραφίας, δεν τίθεται ποτέ ως ζήτημα στα κείμενα αυτού και ακολούθως κάθε τεύχος της επιθεώρησης, ενώ κάθε αντιπαραβολή των δύο μέσων συνίσταται στην ανάδειξη της πραγματικής σημασίας του οράματος του ζωγράφου «που δεν είναι η γερή περιγραφή μιας θέας, αλλά η έκφραση της αόριστης παρουσίας ή απουσίας των πραγμάτων, ο καθορισμός των λυρικών των διαστάσεων και ο υπαινιγμός των σχέσεων των με τον άνθρωπο» καθώς όπως ο ίδιος ο Τεριάντ προσθέτει λίγο νωρίτερα «η σημερινή ζωγραφική προσπαθεί να εκφράσει όσα έως τώρα εθεωρούντο ανέκφραστα με χρώματα και γραμμές. Έτσι, αντί να μένει πίσω από τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, τις δύο μεγαλύτερες οπτικές εφευρέσεις της εποχής μας, η ζωγραφική εξακολουθεί να είναι η μοναδική τέχνη που μπορεί να αποκρυσταλλώνει πλαστικά τις βαθιές αντιλήψεις του ανθρώπινου ματιού και το καλλίτερο μέσο που βρήκε ο άνθρωπος για να ενσαρκώνει το όραμα του για να ξαναφτιάχνει τον κόσμο.»²⁹⁰

Όπως στον *Minotaure*, έτσι και στη *Verve*, ο ρόλος της φωτογραφίας ξεπερνά το πλαίσιο μιας απλής εικονογράφησης, για να προβληθεί ως «τέχνη», μια νέα τέχνη αντίστοιχη της ζωγραφικής και της γλυπτικής. Ο Τεριάντ στέκει πάντοτε αμήχανος αποτιμώντας την αδιαμφισβήτητη αξία του παρελθόντος, η οποία συνοψίζεται στα μάτια του ως ο θεμέλιος λίθος του παρόντος: «η νεώτερη τέχνη ξεκαθαρισμένη παίρνει με τον καιρό της την αυθεντία της παλαιότερης και φαίνεται σαν να ξαναδένεται με αλυσίδα που είχε σπάσει, ενώ πραγματικά δεν είχε σπάσει [...] η

²⁸⁹Για την διεξαγωγή αυτών των συμπερασμάτων υπήρξε καθοριστική η συμβολή της έκδοσης *A Transatlantic avant – garde: American artists in Paris 1918-1939*, Sophie Lévy, Christian Derouet (επιμ.), Νέα Υόρκη, University of California Press, 2003, σελ.188-198. Βλ. επ. W. Ewing, *Faire faces*, Αρλ, Actes Sud, 2007.

²⁹⁰Ε. Teriade, “Παλαιά και νέα τέχνη”, *Αθηναϊκά Νέα*, 20 Σεπτεμβρίου 1935.

λεγόμενη νέα τέχνη πρέπει να θεωρείται σαν μια συνέχεια της παλιάς.»²⁹¹ Δεδομένου όμως ότι κατά τον Τεριάντ «το ζωγραφικό μυστικό δεν μεταδίδεται παρά μονάχα από μάτι σε μάτι», και αφού η «πρώτη ματιέρα της τέχνης [...] δεν είναι η ζωή» αλλά τα υπόλοιπα έργα τέχνης, όπως επισημαίνει ο Μαλρώ, τότε η αντιπαραβολή φωτογραφιών με ζωγραφικά έργα στις σελίδες της *Verve* εξυπηρετεί πράγματι στο να αναδείξει την επίδραση της μιας τέχνης στην άλλη, τον εικονογραφικό πλούτο της καλλιτεχνικής έμπνευσης, τη διάσταση και ταυτόχρονα την εγγύτητα της στιγμιαίας φυσικής πραγματικότητας πλάι στην καλλιτεχνική, τον διάλογο, την αυτονομία ή την αυτοαναίρεση των δύο μέσων;

Περί το 1939, η Αντριέν Μοννιέ, περιγράφει την αγανάκτηση της σχετικά με όλη αυτή τη σύγχυση που έχει δημιουργήσει η σύγχρονη ζωγραφική, η οποία επιβαρύνεται από την εμφάνιση της φωτογραφίας:

«Αναρωτιέμαι αν δεν είναι ο Τεριάντ εκείνος που θα με προσηλυτίσει στη σύγχρονη ζωγραφική [...] Ξεκάθαρα, του λέω εγώ, η παλιά ζωγραφική δεν μου προκαλεί τόση ευχαρίστηση. Ήμουν πρόσφατα στο Λούβρο, όλα μου φαίνονται εκεί περασμένα, ξεπερασμένα. Ένωθα πως έπρεπε να βρω άλλο πράγμα. Είναι που ξεκινά έτσι πάντοτε, είπε ευγενικά ο Τεριάντ. Συνεχίζω: έχω την εντύπωση πως οι ζωγράφοι κάνουν τώρα πράγματα που είναι από το πεδίο της λογοτεχνίας, της μουσικής. Διαλογίζονται αρκετά, πέφτουν στη μεταφυσική. Ψάχνουν τις φόρμες, αλλά οι φόρμες παραδίδονται μια φορά για όλες, είναι εκείνες της φύσης, τα σώματα μας, τα ζώα, τα φυτά, οι πέτρες. Δεν μπορούμε να τις αλλάξουμε μόνο πολύ λίγο. Ναι, η φωτογραφία είναι μια καταστροφή. Αλλά πρέπει να ησυχάσουν από αυτή, τι διάβολο. Σκέφτομαι λίγο: προηγουμένως, δεν υπήρχε ζήτημα από τη μίμηση της φύσης, η διάνοια λογαριαζόταν στην ακρίβεια [...] ο καλλιτέχνης μπορεί ποτέ να φοβηθεί να γίνει φωτογραφικός; Δεν έχει τη σωστή ιδιοσυστασία να αντιτίθεται στη φύση; [...] Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες μας δεν μετασχηματίζουν, παραμορφώνουν. Αυτό δεν προκαλεί ευχαρίστηση σε κανέναν. Αυτό αλλάζει τα πάντα, αφού δεν αλλάζει τίποτε [...] Ο Τεριάντ είπε ήρεμα: *Γνωρίζετε πως αποτελεί ζήτημα μιας επιστροφής στην πραγματικότητα.*»²⁹²

²⁹¹E. Tériade, “Παλαιά και Νέα Τέχνη”, *όπ.π.*

²⁹²*Les Gazettes d’Adrienne Monnier*, *όπ.π.*, σελ.236-237.

Μέρος 3^ο
Ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος

A. Νερνε τόμοι II-IV: 1940 – 1946

Πριν από τον Σεπτέμβριο ακόμη του 1939, και τη γερμανική εισβολή στην Πολωνία, τα γεγονότα προοιωνίζαν το ξέσπασμα ενός νέου πολέμου, που αναβίωσε εξαρχής στις μνήμες των δύο πρώτων γενιών του εικοστού αιώνα, τις ολέθριες εμπειρίες του 1914. Η *Verve*, παρά τις ανασταλτικές κάθε δημιουργίας και έκφρασης αναγγελίες, συνέχισε ακάθεκτη τις προετοιμασίες για το έβδομο πλέον τεύχος, ήδη από τον Ιούλιο του 1939. Το τεύχος αυτό με τίτλο *Les très riches heures du Duc de Berry*, κυκλοφόρησε σε Γαλλία και Αμερική τον Απρίλιο του 1940, ένα μήνα σχεδόν πριν την εισβολή των Γερμανών. Το ανυπόγραφο εισαγωγικό του σημείωμα αναφέρει χαρακτηριστικά:

«...θα θέλαμε να πούμε δυο λόγια για τις δυσκολίες που έπρεπε να κατανικηθούν προκειμένου να παρουσιάσουμε σε *facsimile* το Ημερολόγιο από το *Les très riches heures du Duc de Berry*. Ξεκινώντας τον Ιούλιο του 1939, ήταν κυρίως εξαιτίας της γενναιοδωρίας του κ. Ανρί Μάλο διευθυντή του Musée Condé του Σαντιγί, που η αργή διεργασία της αναπαραγωγής ήταν δυνατόν να συνεχιστεί κατά τους πρώτους μήνες του πολέμου [...] το τελικό αποτέλεσμα απαίτησε εξαιρετική δεξιότητα και ίσως μπορεί να σημειώσει μια χρονολογία στην ιστορία της έγχρωμης αναπαραγωγής. Για πρώτη φορά το Ημερολόγιο του *Les tres riches heures du Duc de Berry* ανήκει τώρα στο κοινό στο σύνολο του και στις ακριβείς διαστάσεις των πρωτότυπων έργων. Δεν υπάρχει κανένα ντοκουμέντο που να φανερώνει πλήρως και ακριβώς τη ζωή της μεσαιωνικής Γαλλίας: εδώ εκφράζεται η κομψότητα, η λεπτότητα και η ζωτικότητα της Γαλλίας του παρελθόντος.»²⁹³

Ο Ανρί Μάλο (Henri Malo) επισημαίνει ακολούθως τη μοναδική *αόρα* που περικλείει το περίφημο αυτό μεσαιωνικό χειρόγραφο, και τη σημασία της ανακάλυψης του ύστερα από τη διαδοχική του μετάβαση σε διάφορες συλλογές ανά τους αιώνες.²⁹⁴ Το χειρόγραφο προσφέρεται πλέον σε «όλους εκείνους που εκτιμούν τη γραφική τέχνη,» με μια πιστή και πολυτελέστατη αναπαραγωγή του στη *Verve*.

²⁹³ Ανυπόγραφη εισαγωγή για το τεύχος της *Verve*, τ.2, τευχ.7, 1940, χ.σ.

²⁹⁴ Ο Ανρί Μάλο εμφανίζεται ιδιαίτερα ανήσυχος καθ' όλη την διάρκεια των εργασιών για την αναπαραγωγή των χειρογράφων στη *Verve*. Στις 16 Μαρτίου του 1943, ο Λουί Σόλ, γράφει στον Τεριάντ εκ μέρους των τυπογράφων Ντραϊζέ: «Μόλις απαντήσαμε στον κύριο Μάλο για να τον καθησυχάσουμε σε σχέση με τις “Très Riches Heures du Duc de Berry”, αλλά επίσης για να τον κάνουμε να καταλάβει ότι το έργο δεν θα μπορέσει να κυκλοφορήσει το Πάσχα όπως ήλπιζε, και θα έπρεπε περισσότερο να λογαριάζει την 14^η Ιουλίου. Επίσης θα έπρεπε να βρίσκαμε το χαρτί για το τμήμα του κειμένου. Μιλά για τον χώρο ο οποίος μπορεί να διατεθεί για το κείμενο του, δεν του απαντήσαμε για αυτό το θέμα, αλλά μπορείτε να του το καθορίσετε επακριβώς εσείς ο ίδιος. Περιμένω τα νέα σας για να μάθω αν μπορεί να ολοκληρωθεί το εξώφυλλο, του οποίου είχαμε φτιάξει το σχέδιο πριν από κάποιους μήνες.» Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Ανέκδοτη επιστολή, 16 Μαρτίου 1943, με υδατόσημο και κεφαλίδα της εταιρείας Draiger Frères προς Tériade, Villa Natasha Saint Jean Cap Ferrat. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007/Papiers professionnels/ Boîte 5.

Δεδομένου ωστόσο, ότι η εγγενής λειτουργία αυτού του έργου δεν θα μπορούσε ποτέ να περιοριστεί στη χρήση του ως προσευχητάριο, αλλά ως ένα από τα πρωιμότερα έργα τέχνης που στιγμάτισε ο μετέπειτα αναδεδυόμενος ως έννοια *φетиχισμός*, κατά τον οποίο, ο εμβριθής πόθος του συλλέκτη, είναι να περιορίσει το *ιδιαίτερο* σε έναν μαγικό κύκλο που το απολιθώνει, ενώ το συγκινησιακό ρίγος της απόκτησης του είναι το μόνο που το κατατρέχει, σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν,²⁹⁵ η λειτουργία που του αποδίδεται στη *Verve* μοιάζει να είναι διαφορετική, καθώς δεδομένης της πολεμικής αναταραχής που πλαισιώνει την κυκλοφορία του, αγγίζει και ίσως ξεπερνά - αναλογιζόμενοι τη συχνότητα με την οποία εμφανίζονται αυτού του είδους τα χειρόγραφα στη θεματική της επιθεώρησης - τα όρια μιας εθνικιστικής επαγρύπνησης, με την ανάδειξη του πλούτου, της υπεροχής, της ευγένειας και λάμψης της γαλλικής αριστοκρατίας, που συνιστούσαν πλέον προνόμια μόνο του παρελθόντος.

Το χειρόγραφο *Les très riches heures du Duc de Berry* εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο κοινό το 1904,²⁹⁶ περιλαμβάνοντας δώδεκα βαθυτυπίες, ενώ τέσσερις μικρογραφίες του χειρογράφου παρουσιάστηκαν από τον Ντελίλ στο *Gazette des Beaux Arts* το 1884.²⁹⁷ Οι πρώτες έγχρωμες ωστόσο αναπαραγωγές του Ημερολογίου, εμφανίζονται για πρώτη φορά στο έβδομο τεύχος της *Verve* το 1940, απομονωμένες από την περγαμηνή του χειρογράφου, με μια ανεστραμμένη σε σχέση με το πρωτότυπο διάταξη recto-verso «για να προσαρμοστούν στις προσδοκίες προτεραιότητας του μοντέρνου αναγνώστη,» ενώ η αναπαραγωγή των μικρογραφιών με την τεχνική της έγχρωμης βαθυτυπίας, εξασφάλισε ταυτόχρονα «τη βελούδινη όψη αλλά και την έντονα γραμμική εντύπωση.»²⁹⁸ Τα χρυσά ανάγλυφα αντίστοιχα, που στολίζουν τις δύο όψεις του εξωφύλλου, αποδίδουν στο τεύχος αυτό της *Verve*

²⁹⁵Susan Buck Morss, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Κέμπριτζ, 1989, σελ.416. (ελλ. έκδ. Susan Buck Morss, *Η διαλεκτική του βλέπειν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το σχέδιο εργασίας περί Στοών*, μετ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλτάς, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, σειρά: Φιλοσοφία της επιστήμης, 2009.)

²⁹⁶Paul Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Σαντιγύ, 1904, Henri Bouchot, “Manuscrits à peintures”, *Les primitifs français 1292-1500*, κατ. έκθεσης Μουσείο Λούβρου και Εθνική Βιβλιοθήκη, Παρίσι, 1904.

²⁹⁷Delisle, “Les livres d’heures du duc de Berry”, *Gazette des Beaux Arts*, τ.29, Μάιος 1884, σελ.401-2.

²⁹⁸Michael Camille, “The Très Riches Heures: An illuminated manuscript in the age of mechanical reproduction”, *Critical Inquiry*, τ.17, τευχ.1, 1990, σελ.87 (72-107).

μια αίσθηση αυθεντικής πολυτέλειας. Μεταξύ των εικόνων δεν παρεμβάλλονται κείμενα «ούτε κάποιος τίτλος που να αφαιρεί την αυτόνομη διαύγεια αυτών των εικόνων, που μεταμορφώθηκαν τώρα σε μοντέρνα απομονωμένα έργα, όπως τα έργα του Ματίς για το επόμενο τεύχος του περιοδικού.»²⁹⁹



Επιστολή εκ μέρους του στρατάρχη Πετέν στον εκδοτικό οίκο Verve. 8 Οκτωβρίου 1940, Ανέκδοτη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 1.

«Εμπρός στις *Tres riches heures du Duc de Berry* μου φαινόταν να διακρίνω, σαν μέσα από ένα μαγικό σμαράγδι, τη φύση καθαυτή της Γαλλίας: ... της γης μας και των ανθρώπων της, ντυμένων με τολμηρά χρώματα...»³⁰⁰ Αυτή η εθνική αναπόληση της Αντριέν Μοννιέ, θα πρέπει σαφώς να τοποθετηθεί στο περιβάλλον της Γαλλίας του 1940,³⁰¹ αφού σε κάθε αναγνώστη αυτού του τεύχους της *Verve* θα γεννιόταν η ίδια νοσταλγία για το παρελθόν, ιδιαίτερα σε αυτή την περίοδο εθνικής κρίσης. Μάλιστα «αυτό το τεύχος ήταν τόσο επιτυχημένο, που δύο χρόνια αργότερα, στο μέσο της Κυβέρνησης του Βισύ (Vichy Régime) οι εκδότες αναπαρήγαγαν τα τμήματα του χειρογράφου που εμφάνιζαν εικόνες από τη ζωή του Ιησού,»³⁰²

²⁹⁹Οπ.π., σελ.88.

³⁰⁰Adrienne Monnier, "Nature de la France", *Verve*, τ.2, τευχ.8, 1940, σελ. 61-64. Επανεκδ. *Les Gazettes d'Adrienne Monnier*, όπ.π., σελ.248-253.

³⁰¹Michael Camille, όπ.π.

³⁰²Οπ.π.

αποτυπώνοντας με τον πιο εύγλωττο τρόπο έναν εθνικιστικό ιδεαλισμό της γαλλικής κουλτούρας που επικρατούσε την ίδια περίοδο. Ο στρατάρχης Πετέν (Maréchal Henri Philippe Pétain) δεν δίστασε ακολούθως να εκφράσει την ικανοποίησή του για τα εκδοτικά εγχειρήματα της *Verve*, διευκολύνοντας ταυτόχρονα με την έγκρισή του, τη διακίνησή τους.³⁰³

Τα 3/5 της γαλλικής επικράτειας βρίσκονται υπό τη γερμανική κατοχή ήδη από το 1940, ο Τεριάντ μετακινείται στην ελεύθερη ζώνη³⁰⁴ και εγκαθίσταται στο Λοτ (Lot, Suillac, Golfe-Juan). Η Ανζέλ Λαμότ, από το Παρίσι, αναλαμβάνει όλες τις απαραίτητες εργασίες για την κυκλοφορία της επιθεώρησης, ενώ την άνοιξη του 1943, ο Τεριάντ εγκαθίσταται στη villa Natasha στο Σαν Ζαν Καπ Φερά (Saint Jean Cap Ferrat), κοντά στη Νίκαια, και σε συνεργασία με τον Ζωρζ Ρουώ, τυπώνει το πρώτο *livre d'artiste*,³⁰⁵ της σειράς των Éditions de la revue *Verve*, με τίτλο *Divertissement*³⁰⁶ ενώ παράλληλα ξεκινά σε συνεργασία με τους Ντραϊζέ να προετοιμάζει το άλμπουμ *Versailles*, που θα κυκλοφορήσει εντέλει το 1949.³⁰⁷ Αντίστοιχα το 1944, με τη συνεργασία του Πιέρ Μπονάρ, τυπώνεται ήδη ένα δεύτερο εικονογραφημένο βιβλίο με τίτλο *Correspondances*. Καθώς αναφέρει ο ίδιος ο Τεριάντ λίγο αργότερα: «Αν συνέχισα να δημιουργώ τα *livres d'artiste* με τη δραστική συνεργασία των καλλιτεχνών τους (εξώφυλλο, κείμενα κλπ.) είναι εξαιτίας της προτίμησης για τα χειρόγραφα, τις διακοσμήσεις, τις μινιατούρες του 15^{ου} αιώνα.

³⁰³ Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι καμία επιστολή του Πετέν δεν απευθύνεται στον ίδιο τον Τεριάντ, αλλά στους Γάλλους συνεργάτες του, Ανζέλ Λαμότ και Μαργκερίτ Λανγκ, καθώς επίσης και στον Ανρί Μάλο.

³⁰⁴ Légation royale de Grèce en France, No 315, Βισύ 7 Μαρτίου 1941. Ο Τεριάντ λαμβάνει γραπτή άδεια να μετακινείται ελεύθερα στην ελεύθερη ζώνη από τον Θ. Γρίβα, γραμματέα της βασιλικής Πρεσβείας της Ελλάδας. Ανέκδοτα έγγραφα. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 4.

³⁰⁵ Στις 7 Αυγούστου, ο Τριστάν Τζαρά γράφει στον Τεριάντ από το Λοτ: «Αγαπητέ μου φίλε, οφείλω εξαρχής να σας ευχαριστήσω για αυτό το όμορφο Ρουώ (βιβλίο) που ολοκληρώσατε σε δύσκολους καιρούς [...] Μας λείπετε εδώ, αλλά με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, ελπίζω να σας δω σύντομα και κατά προτίμηση στην πλευρά, που ο Απολιναίρ ονόμαζε ομφαλό της γης...» Χειρόγραφη επιστολή, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis, Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 3. *Tériade et les livres de peintres*, κατ. έκθεσης, 8 Νοεμβρίου 2002 – 23 Μαρτίου 2003, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis, σελ.199.

³⁰⁶ Ένας τόμος, μεγέθους 43 x 33 εκ. Χειρόγραφο βιβλίο του Ζωρζ Ρουώ με 15 έγχρωμες βαθυτυπίες: 40 αντίτυπα σε χαρτί τύπου 'Chine ancien', αριθμημένα 1-40. 1200 αντίτυπα σε χαρτί τύπου 'vélin d' Arches', αριθμημένα 41-1240. 30 αντίτυπα σε χαρτί τύπου 'vélin d' Arches', εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XXX.

³⁰⁷ Επιστολές των Draiger Frères στον Τεριάντ: 3 Αυγούστου 1943, 7 Σεπτεμβρίου 1943, 6 Οκτωβρίου 1943, 8 Οκτωβρίου 1943. Ανέκδοτες επιστολές. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007/ Papiers professionnels / Boîte 5.

Σε εκείνη την εποχή, τα κείμενα και οι εικόνες ενός βιβλίου επινοούνται πολύ συχνά από το ίδιο χέρι [...] Η Verve βρίσκεται στην απαρχή των εκδόσεων, η επιθεώρηση ήταν ένα μέσο συνάντησης.»³⁰⁸

Ο εκδοτικός οίκος Verve κατάφερε καθ' όλη τη διάρκεια σχεδόν του πολέμου να προμηθεύει τους αναγνώστες του με αναπαραγωγές των πιο σπουδαίων χειρογράφων της γαλλικής σχολής, στις σελίδες της ομώνυμης επιθεώρησης, όπως επίσης και με πρωτότυπες εικονογραφημένες ανθολογίες της σειράς των αποκαλούμενων *livres d'artiste*. Το *Les très riches heures de duc de Berry, images de la vie de Jésus*,³⁰⁹ εμφανίζεται αργότερα τον Οκτώβριο του 1943, συνθέτοντας το δέκατο τεύχος της επιθεώρησης,³¹⁰ ενώ παράλληλα με αυτό κυκλοφορεί και το ένατο τεύχος αφιερωμένο στους *Fouquet de la Bibliothèque Nationale*³¹¹ με εισαγωγή του Πωλ Βαλερύ:

³⁰⁸Casimiro di Crescenzo, *Verve Centenaire, Tériade éditeur 1897-1997*, Bouquinerie de l'Institut, Παρίσι, 1997.

³⁰⁹Προβλήματα ανακύπτουν διαρκώς κατά την διαδικασία της έκδοσης. Η έλλειψη χαρτιού ήταν μια από τις βασικότερες αιτίες, εξαιτίας των οποίων, τα περισσότερα από τα έντυπα της εποχής είχαν διακόψει την κυκλοφορία τους. Στις 19 Οκτωβρίου του 1943, ο Λουί Σολ γράφει στην Λαμότ στην rue Férou: «... έχουμε καταστροφικά νέα που αφορούν την μεταφορά του χαρτιού. Είναι εντελώς αδύνατον να το εξασφαλίσουμε από τα βαγόνια για περισσότερο από έναν μήνα καθώς το χαρτί παρασκευάζεται στη Charentes και φοβούμαστε ότι η κατάσταση πρόκειται να επιδεινωθεί. Επιπλέον θα σας προτείνουμε να αναστρέψετε την χρήση του χαρτιού από το *Vie de Jesus* και του *Fouquet de la Nationale*. Θα χρησιμοποιήσουμε ακολούθως το χαρτί Rives για το *Fouquet de la Nationale*, και χαρτί τύπου simili-japon για το *Vie de Jesus* αφού θα μας έρθει [...] έγγραφα σήμερα την αγγελία για να χρησιμοποιηθεί ως ανακοίνωση του *La Vie de Jesus* για την *Bibliographie* (εν. de France) [...] αντικατέστησα επίσης το *θα κυκλοφορήσει τέλη Οκτωβρίου* με το *θα κυκλοφορήσει τον Νοέμβριο*. Όπως συμφωνήθηκε. Έσβησα ακόμη το Papier de Rives και την τιμή...» Ανέκδοτη επιστολή. 19 Οκτωβρίου 1943, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 5.

³¹⁰Στην επιστολή της 23^{ης} Δεκεμβρίου του 1943, η κ. Πονιόν (Mme Pognion – 79 rue Ledru Rollin) συνδρομήτρια της *Verve*, εκφράζει με εγκάρδιο θαυμασμό την ικανοποίηση της από τα τεύχη της επιθεώρησης: «Αγαπητέ κύριε, κάλυψα με ταχυδρομική επιταγή το ποσό των 650 φράγκων αντίτιμο της συνδρομής. Μου στείλατε το τεύχος 9 και 10. Θέλω κατά τα άλλα να σας εκφράσω όλο μου τον θαυμασμό για τα δύο καλλιτεχνικά αριστουργήματα που πρόκειται να δημιουργήσετε και είμαστε στο 1943, χρονιά των απαρνήσεων, του ανεπαρκούς χαρτιού, των ανεπαρκών χρωμάτων, των ανεπαρκών μελανιών! [...] δεν θα προσμένω παρά με μεγαλύτερη ανυπομονησία την εμφάνιση των τευχών 11 και 12 της *Verve*.....και των ακόλουθων! Ακόμη μια φορά, μπράβο, και το συντομότερο τα νέα σας...» Ανέκδοτη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés, Boîte 3.

³¹¹Η επίσκεψη του Τεριάντ στο Παρίσι είναι πλέον απαραίτητη. Για να εξασφαλίσει την προσωρινή κάρτα μετάβασης στην κατεχόμενη ζώνη, είναι απαραίτητο να προσκομίσει τις απαραίτητες βεβαιώσεις. Η επιστολή της 9^{ης} Οκτωβρίου του 1942 αναφέρει τα εξής: «Εγώ, ο συνυπογράφων Ζακ Ρενούλτ, (Jacques Renoult) διευθυντής του τμήματος της γενικής γραμματείας, επιβεβαιώνω ότι ο κύριος Τεριάντ, εκδότης, 4 rue Férou, στο Παρίσι, ανέλαβε την αναπαραγωγή των χειρογράφων σε μικρογραφίες (κυρίως του Φουκέ) και ότι η παρουσία του στο Παρίσι θα ήταν αναγκαία.» Ανέκδοτη επιστολή. Renoult Jacques, Conservateur du département de l'administration générale de la

«Η *Verve* είναι ένα θαυμαστό παράδειγμα που αξίζει διπλά. Κατά τη διάρκεια μιας ασύγκριτης κρίσης, που επηρεάζει όλα τα ανθρώπινα πράγματα, υποτάσσει ή ανακαλεί όλες τις σκέψεις για τα αντικείμενα άμεσης ζωτικής ανάγκης, και απορροφά με τις υπαρξιακές ανησυχίες όλες τις εντάσεις όπως όλους τους υλικούς πόρους, είναι καλό να διατηρηθεί και εξαιρετικό να ολοκληρωθεί το μεγαλόурγημα που η παρούσα ανθολογία συνιστά. Θα πρέπει να συλλογιστεί μέσα από τις ξεπερασμένες δυσκολίες, από την ποικιλία των προβλημάτων, τους αποθαρρυντικούς λόγους, τις ελλείψεις κάθε είδους, από τον ειδικό που ήταν απών, μέχρι το χαρτί που υπεξαίρεθηκε, τα χρώματα που ήταν δυσεύρετα [...] Αυτό δεν είναι όλο. Ανακάλυψα ένα άλλο εγχείρημα που εκτελείται εδώ. Αυτές οι σελίδες είναι ένα είδος αποστολής. Φέρνουν στα μάτια και στη διάθεση όλων, σε επίπεδο αναπαραγωγών εξαιρετικά πιστών, κάποια αριστουργήματα της τέχνης μας, με τα οποία δεν θα μπορούσε, παρά δύσκολα να έχουν σχέσεις οικειότητας. Οι καλλιτέχνες θα μπορούν έτσι να τα μελετήσουν με άνεση...»³¹²

Το τεύχος κυκλοφορεί σε 3.500 αντίτυπα, και προκειμένου να καλυφθεί το κόστος της πολυδάπανης έκδοσης του, ο Τεριάντ προσπαθεί και εντέλει καταφέρνει να εξασφαλίσει την άδεια από τους αρμόδιους φορείς, για την πώληση του τεύχους αυτής της πολυτελούς σειράς, στην τιμή των 350 φράγκων:

«κ. Πρόεδρε, έχουμε την τιμή να παρακαλέσουμε από την ύψιστη γενναιοδωρία σας την άδεια να εμφανιστούν τα, εν προετοιμασία, βιβλία από τη συλλογή μας στην τιμή των 350 φράγκων το αντίτυπο. Οι Fouquet de la Bibliothèque Nationale και οι Très riches Heures du Duc de Berry, Images de la Vie de Jésus, που υποβάλλουμε προς έγκριση είναι τα πρότυπα αυτής της σειράς. Κάποια έργα θα έχουν υψηλότερη τιμή κόστους αλλά θα ήταν δύσκολο για μας να τα πουλήσουμε 350 φράγκα, το κοινό δεν μπορεί να λογαριάσει τις διαφορετικές τεχνικές εκτέλεσης και δεν οφείλει να υποστηρίξει για έναν μόνο τόμο τα έξοδα των δοκιμών, των πολυάριθμων εγχαράξεων που απαιτούν τα πιο εκλεπτυσμένα έργα. Θα προσπαθήσουμε να ισοσταθμίσουμε αυτές τις απώλειες με εργασίες λιγότερο δαπανηρές ή με ανατυπώσεις. Στον προϋπολογισμό μας είμαστε υποχρεωμένοι να καταθέσουμε πως το αποτέλεσμα είναι ασφαλές αλλά μας επιτρέπει να τελειοποιήσουμε τη δουλειά μας και να μην μας περιορίσει σε έργα μικρότερου καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, παρά την αυτόματη πώληση. Σας ζητούμε να λάβετε υπόψη σας πως τα έργα που ξεκίνησαν το 1936, δεν μας παραχώρησαν κέρδος, δεν καταφέραμε να τα φέρουμε εις πέρας παρά με αντίτιμο τις προσωπικές θυσίες και κάνοντας έκκληση σε ανιδιοτελείς συνεργασίες. Υπομείναμε τις περιόδους κρίσης, χωρίς να επωφεληθούμε από τις περιόδους ανάκαμψης. Πράγματι, μετά από τέσσερα χρόνια κατά τη διάρκεια των οποίων τα έξοδα

Bibliothèque Nationale, Paris, Επιστολή, 9 Οκτωβρίου 1942, προς Τερίαδε. Αρχεία Τερίαντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels/ Boîte 7.

³¹²Paul Valéry, *Verve*, τ.3, τευχ.9, 1943, χ.σ. Για την ολοκλήρωση αυτού του τεύχους της *Verve*, οι εργασίες ακολούθησαν πυρετώδεις ρυθμούς. Ο Λουί Σολ, εκ μέρους των τυπογράφων Ντραϊζέ γράφει στον Τερίαντ στις 15 Μαΐου του 1943: «Quelle avalanche de Verve, ces courriers ci, - vous – mme Lamotte – mme Luchaise – et aussi Henri Malo – Pitié je vous prie – nous n'en méritons pas tant.» Louis Sol, Ανέκδοτη χειρόγραφη επιστολή στον Τερίαδε, 15 Μαΐου 1943, Villa Natasha, Saint Jean Cap Ferrat. Αρχεία Τερίαντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 5.

μας επισωρεύτηκαν, δεν εμφανίσαμε κανέναν τόμο αυτής της σειράς, ως συνέπεια του περιορισμού του χαρτιού και των δυσκολιών κάθε είδους. Δεσμευόμαστε επίσημα να μην μειώσουμε ούτε την ποιότητα των εκδόσεων μας, ούτε το περιεχόμενο των έργων μας, και να μην χάσουμε ποτέ τους στόχους μας περί καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, περί εκλαΐκευσης υπό την ανώτατη μορφή. Παρακαλούμε με καλή θέληση να μας εξουσιοδοτήσετε να ορίσουμε τη συλλογή μας με βάση τα 350 φράγκα τον τόμο και να μας επιτρέψετε έτσι να συνεχίσουμε, υπό την υψηλή προστασία σας, το έργο στο οποίο είμαστε αφοσιωμένοι. Παρακαλώ δεχτείτε κ. Πρόεδρε τη διαβεβαίωση του εμπριθί μας σεβασμού...»³¹³

Δεν είναι σαφές, ποιο είναι το πρόσωπο με την προεδρική ιδιότητα, στο οποίο απευθύνεται η παραπάνω επιστολή, ωστόσο, στις 24 Ιουνίου του 1942, ο Ανρί Μάλο, γράφει στον Τεριάντ:

«κ. διευθυντά,

έστειλα στον κ. Στρατάρχη Πετέν την τελευταία σας έκδοση *Les Fouquet de Chantilly*. Γνωρίζετε πως είχε ήδη λάβει το τεύχος 7 της *Verve* αφιερωμένο στην αναπαραγωγή των 12 μινιατουρών του Ημερολογίου των *Très Riches Heures du Duc de Berry*. Ο κ. Στρατάρχης θαύμασε συνολικά αυτή την εκτέλεση [...] και επειδή είχε ολοκληρωθεί επιτυχώς παρά τις δυσκολίες της παρούσας στιγμής. Του εξήγησα πως η έκδοση ενός facsimile με τον τίτλο *Images de la Vie de Jésus* που αναπαράγει 15 νέες μινιατούρες του χειρογράφου του Δούκα του Μπέρυ ήταν υπό κατασκευή, όπως ότι οι 28 μινιατούρες του Φουκέ έμεναν να εκδοθούν και οι οποίες θα συμπληρώσουν το εξαιρετικό σύνολο των 40 του Μουσείου του Σαντιγύ [...] Έχω τη μεγάλη ευχαρίστηση να σας το κοινοποιήσω. Θα σας αποδείξει την εκτίμηση [...] και την επιθυμία που έχει ο Στρατάρχης να σας δει να τις συνεχίζετε και να τις ολοκληρώνετε επιτυχώς [...] Δεν παρέλειψα να υπενθυμίσω ότι η Ακαδημία Καλών Τεχνών σας είχε αποδώσει το βραβείο Catenacci για τις προγενέστερες σας εκδόσεις.»³¹⁴

Ο Ανρί Μάλο έλαβε την επιστολή εκ μέρους του Πετέν, την προηγούμενη μόλις ημέρα, την οποία στέλνει στον Τεριάντ συνημμένη με την δική του.

«Ο Στρατάρχης έλαβε μόλις γνώση της πολύ όμορφης πλακέτας για τους *Fouquet de Chantilly* που πρόκειται μόλις να εκδώσετε. Θαύμασε τόσο σε αυτό την καλλιτεχνική παρουσίαση και μου ζήτησε να σας μεταβιβάσω τα συγχαρητήρια του. Ο Στρατάρχης μου αναθέτει επίσης να σας πω, πως ελπίζει ότι θα μπορείτε να συνεχίσετε αυτή την έκδοση, καθώς του είχατε μιλήσει για αυτό. Κατανοεί, συνεπώς, όλη την πνευματική αξία αυτών των εργασιών που αποδεικνύουν πως η αγάπη για την τέχνη στη

³¹³ Ανέκδοτο προσχέδιο επιστολής με προσφώνηση του παραλήπτη κ. Πρόεδρε. Πιο σύντομο εμφανίζεται το περιεχόμενο του προσχεδίου μιας δεύτερης επιστολής, που αναφέρει επίσης τον αριθμό των αντιτύπων (3.500) που τυπώθηκαν για τα δύο αυτά τεύχη. Ενδέχεται να μην εστάλη η εν λόγω επιστολή, το περιεχόμενο της οποίας κλήθηκε ίσως να μεταβιβάσει στην Κυβέρνηση του Βισύ ο Ανρί Μάλο. Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 8.

³¹⁴ Ανέκδοτη, χειρόγραφη επιστολή. Αρχεία Τεριαντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 8.

Γαλλία είναι πάντοτε τόσο γόνιμη. Σας εύχομαι λοιπόν καλή επιτυχία κύριε Διευθυντά για τις επερχόμενες εκδόσεις, τόσο εν ονόματι του Στρατάρχη, όσο πιο μετριοπαθώς εν ονόματι μου.»³¹⁵

Η επιθεώρηση *Verve* συνεχίζει να παρουσιάζει αυτές τις αναπαραγωγές μικρογραφιών ακόμη και μετά τη λήξη του πολέμου, ωστόσο η έκδοση τους είχε πραγματοποιηθεί αρκετά πιο νωρίς. Τον Μάρτιο του 1945, κυκλοφορεί συνεπώς το ενδέκατο τεύχος, *Les Fouquet de Chantilly*³¹⁶: *Les heures d'Etienne Chevalier – Vie de Jésus*, μαζί με το δωδέκατο *La Vierge et les Saints* που συνοδεύει ο σχολιασμός του Ανρί Μάλο. Οι αναπαραγωγές των μικρογραφιών εμφανίζονται ανά φύλλο σε σχέση με τη διάταξη των πρωτοτύπων, ενώ τα εξώφυλλα φέρουν βελουτέ όψη και εγχάρακτα πολυτελή σχέδια και γράμματα.³¹⁷ Τους πρώτους μήνες του 1943, τυπώνονται οι μικρογραφίες του χειρογράφου της Εθνικής Βιβλιοθήκης με τίτλο *Les Heures d'Anne de Bretagne* του Ζαν Μπουρντισόν (Jean Bourdichon), οι οποίες θα κυκλοφορήσουν εντέλει τον Φεβρουάριο του 1946, συνθέτοντας το διπλό τεύχος 14-15 της επιθεώρησης. Αντίστοιχα, το τεύχος 16, αφιερωμένο στην αναπαραγωγή του χειρογράφου *Traite de la forme et devis d'un Tournoi*, με τους κανόνες των κονταρομαχιών που συνέταξε ο βασιλιάς Ρενέ, δούκας της Ανζού, ολοκληρώθηκε κατά τα τρία τελευταία χρόνια του πολέμου, ωστόσο κυκλοφόρησε στις 15 Νοεμβρίου του 1946, συνοδευμένο από τον σχολιασμό του Εντμόντ Πονιόν³¹⁸ (Edmond Pognion) της Εθνικής Βιβλιοθήκης.

³¹⁵ Ανέκδοτη επιστολή εκ μέρους του Στρατάρχη Πετέν, Βισύ 23 Ιουνίου 1942 προς τον Ανρί Μάλο, διευθυντή του Musée Condé του Σαντιγύ, Αρχαία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 8.

³¹⁶ Οι μικρογραφίες του χειρογράφου αναπαράγονται για πρώτη φορά το 1897, στο M.F.A. Gruyer, *Chantilly. Les quarante Fouquet*, Παρίσι, 1897, ενώ το 1920 κυκλοφορεί ο πλήρης τόμος Henry Martin, *Les Fouquet de Chantilly. Livre d'heures d'Etienne Chevalier*, Παρίσι, Henri Laurens éditeur, 1920. Βλ. επίσης Paul Durrieu, *Les antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet*, Παρίσι, 1908. *Les Heures d'Etienne Chevalier, de Jean Fouquet*, πρόλ. Charles Sterling, εισαγ. Claude Schaefer, Παρίσι, Draeger, 1971.

³¹⁷ Ο Λουί Σολ γράφει στις 29 Ιουνίου του 1943 στον Τεριάντ: « Όσον αφορά στους Σαντιγύ [...] ελπίζουμε πως θα έχουμε τα δείγματα στις 15 περίπου του Ιουλίου. Δεν θα υπάρξει τίποτα άλλο από το να περιμένουμε το χαρτί των βάσεων – οι *Fouquet de Chantilly* θα είναι ολοκληρωμένοι την ίδια περίοδο. Δείτε τα όλα σε ένα τέλος και σε αυτούς εδώ τους καιρούς, όπου όλα υπεξαιρούνται, όπως το έγγραψε σωστά ο Βαλερύ, είναι καλό που μπορεί να ολοκληρωθεί κάτι καλά...» Ανέκδοτη επιστολή με υδατόσημο και κεφαλίδα της εταιρείας Draiger Frères στον Tériade, Villa Natasha, Saint Jean Cap Ferrat. Αρχαία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers professionnels, Boîte 5.

³¹⁸ Βλ. Edmond Pognion, *Le livre des Tournois du Roi René*, Παρίσι, éditions Hercher, 1986.

Ο πόλεμος, μολονότι δεν εμπόδισε καθοριστικά τις ενέργειες του Τεριάντ, φαίνεται κατά καιρούς να τον αποθαρρύνει πλήρως. Σε μια επιστολή του, στις 23 Ιουνίου του 1941, στην Αντριέν Μοννιέ αποτυπώνεται η απελπισία του:

«Αγαπητή Αντριέν,

Μεταφερθήκαμε από το κέντρο του κόσμου με πολύ προφύλαξη. Η Ζιζέλ (εν. Φρέουντ) έφυγε πολύ ευχαριστημένη. Έπρεπε να μπαρκάρει στις 22. Προειδοποιήσαμε την Βικτώρια³¹⁹. Τώρα πρέπει να με λυπάμαι. Εγκαταλελειμμένος από θάρρος, γυρίζω τον Αύγουστο. Πρέπει ακόμη να ελπίζουμε; Ξαναδιάβασα με συγκίνηση το δικό σας *Nature de France*. Ευχαριστώ. Η Ανζέλ θα έρθει να σας δει την επόμενη εβδομάδα...»³²⁰

«Την πρώτη φορά που είδα στο Σαντιγύ τις μινιατούρες του Φουκέ και των αδελφών Λίμπουργκ, ο ενθουσιασμός μου ήταν τέτοιος που τα μάτια μου γέμισαν με δάκρυα. Μπροστά στις *Heures d'Etienne Chevalier* πίστευα πως άκουγα τα κόκκινα και τα μπλε και το ουράνιο λευκό, να τραγουδούν με δυνατή φωνή τη ζωή και τους λόγους της [...] Δεν είναι δίχως αιτία που τα δάκρυα έβγαιναν από τα μάτια υπό την επίδραση ενός ζωντανού θαυμασμού [...] Σκέφτομαι συχνά πως στο έργο του Φουκέ ή των αδελφών Λίμπουργκ έδρευε ένα φυλαχτό. Η Γαλλία, το γνωρίζουμε καλά, διαθέτει έναν μεγάλο αριθμό φυλαχτών, αυτό εκεί είναι ίσως το πιο ενεργό, σε κάθε περίπτωση, εκείνο που μοιάζει το καλύτερο...»³²¹ γράφει η Μοννιέ στο κείμενο “*Nature de la France*” για το όγδοο τεύχος της *Verve*.

Το όγδοο τεύχος της επιθεώρησης - της κατηγορίας των *ποικίλων* - κυκλοφορεί νωρίτερα, τον Ιούνιο του 1940 και συνιστά ένα αφιέρωμα στη Γαλλική Φύση - *NATURE DE LA FRANCE*, το οποίο σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα γαλλικά χειρόγραφα που πλαισιώνουν την κυκλοφορία του, εντείνει με το περιεχόμενό του το εθνικό αίσθημα. Το υπογεγραμμένο εξώφυλλο, που φέρει χρονολόγηση 31 Αυγούστου 1939, αποτελεί μια σύνθεση του Ματίς, ο οποίος της έδωσε τον τίτλο *La symphonie chromatique*. Τα είκοσι έξι χρώματα που εμφανίζονται στο εξώφυλλο τοποθετούνται σε ένα επιβλητικό μαύρο φόντο - μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που

³¹⁹Η Φρέουντ φυγαδεύτηκε στην Αργεντινή με την βοήθεια της Βικτώρια Οκάμπο (Victoria Ocampo), εκδότριας του εντύπου *Sur*.

³²⁰Ανέκδοτο τηλεγράφημα E. Tériade – Grand Hôtel Suillac, 23 Ιουνίου 1941, Lot προς Adrienne Monnier – 18 rue de l'Odéon, Paris Vie. Fonds spécifiques, MS 8770, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Παρίσι.

³²¹Adrienne Monnier, “*Nature de la France*”, *όπ.π.*

ο Ματίς χρησιμοποιεί με τέτοια ένταση αυτό το χρώμα³²² - αποτυπώνοντας στην όψη της επιθεώρησης τη θλίψη μιας ολόκληρης περιόδου. Τον Φεβρουάριο του 1940 ο καλλιτέχνης γράφει: «...είμαι πανευτυχής που βλέπω ότι η επιμονή σας ανταμείφθηκε από αυτό το τεύχος του πολέμου που εμφανιζόταν σχεδόν απροσδόκητο όταν ερχόμουν να σας δω στη rue Férou.»³²³ Στην πρώτη σελίδα του τεύχους εμφανίζεται η προσωποποίηση της Γαλλίας, από μια νεαρή χορεύτρια που πόζαρε για τον Ματίς μεταξύ του 1939 και 1940, η οποία ντυμένη με κόκκινο φόρεμα τοποθετείται, καθισμένη σε ένα χρυσό θρόνο, μπροστά από ένα υπέρλαμπρο κίτρινο φόντο «ανακαλώντας με τη μεγαλοπρέπεια της κάποιο αυλικό έργο.»³²⁴

Στις 10 Ιουνίου του 1941, ο Τεριάντ γράφει στον Ματίς για το εξώφυλλο του τεύχους:

«Το εξώφυλλο [...] αναδείχτηκε τόσο καλό, που μπορεί να φανταστεί κανείς τι θα έκανε αυτή η τεχνική αν εφαρμοζόταν σε ομοιόμορφους τόνους. Τι υπόδειγμα. Και όμως υπάρχει μια παλιά ιδέα που με εμποδίζει να κοιμηθώ: το μοντέρνο ζωγραφισμένο χειρόγραφο. Δεν έχει γίνει ποτέ. Όμως ανταποκρίνεται τόσο καλά στις σημερινές δυνατότητες [...] Χρώμα από τον Ανρί Ματίς, το βιβλίο του χρώματος από τον Ανρί Ματίς, τι εντυπωσιακό ειδικό τεύχος της Verve! Διπλά ή μονοσέλιδα κολλάζ, με όλα τα χρώματα του ουράνιου τόξου [...] Φυσικά αυτό δεν αποκλείει την αναπαραγωγή των τελευταίων σας έργων [...] Κοντολογίς, ονειρεύομαι ένα *livre fleur*...»³²⁵

Τα περιεχόμενα του τεύχους παρουσιάζονται με ιδιαίτερο ενθουσιασμό από τον αρθρογράφο της αμερικανικής *Kenyon Review* το φθινόπωρο του 1940, στο κείμενο του οποίου συνοψίζεται το συνολικό ύφος της επιθεώρησης:

«Η Verve VIII ολοκληρώνει τον θρύλο της γαλλικής τέχνης από το 1937 έως το 1940. Έχει διπλή σκοπιμότητα. Η μια είναι να δείξει, πώς η τέχνη καθοδηγήθηκε στη Γαλλία κατά την περίοδο του πολέμου, η άλλη, να επιδείξει [...] τις συνέχειες αυτής της παράδοσης. Για την πραγμάτωση της πρώτης παρουσιάζει ένα από εκείνα τα σκοτεινά έργα του Ρουώ – την Ζαν ντ'Αρκ – που φαίνεται να προέρχεται από τα σπλάχνα του ανθρώπου. Τέσσερα άλλα Ρουώ – όλα αυθεντικά στη Verve και προσβάσιμα μόνο εδώ – συμπεριλαμβάνονται. Ο Ματίς συνεργάστηκε με καλλιγραφικές σπουδές, ένα

³²²Ωστόσο ο ίδιος ο καλλιτέχνης παραδέχεται “Le noir est une couleur”, *Derrière le Miroir*, τ.1, 1946.

³²³Χειρόγραφο εισαγωγή στις πρώτες σελίδες της επιθεώρησης: *Verve*, τ.2, τευχ.8, 1940, χ.σ.

³²⁴Dominique Szymusiak, “Matisse et Tériade, Le peintre et le poète”, *Matisse et Tériade*, Anthèse, Arcueil, 2002, σελ. 63. Ο Ματίς καταγράφει σε μια επιστολή στον Τεριάντ, αγωνιωδώς τις υποδείξεις σύμφωνα με τις οποίες θα πρέπει να αναπαραχθεί το έργο «Με ποιόν τρόπο πρόκειται να το αναπαράγετε; Όχι με λιθογραφία υποθέτω [...] οι γραμμές είναι συχνά από διαφορετικά χρώματα. Είναι απαραίτητο να τις αναπαράγετε όπως είναι...», Βλ. αναλυτικά Michel Anthonioz, *L'album Verve*, όπ.π., σελ.126.

³²⁵Επιστολή 10 Ιουνίου 1941 του Τεριάντ στον Ματίς, Αρχεία Duthuit, Παρίσι. Εμφανίζεται στον κατάλογο Claude Duthuit, *Henri Matisse, ouvrages illustrés*, Παρίσι, εκδ. C. Duthuit, 1988, σελ.445.

έργο και ένα κομψό εξώφυλλο [...] Περισσότερο εκπληκτικά, ο Πωλ Βαλερύ εμφανίζεται ως χαρακτήρας και τεχνίτης σε αυτές τις σελίδες που περιλαμβάνουν τόσο την πρόζα, όσο και τον στίχο του. Η ίδια η παράδοση στοιχειοθετείται με ένα πλήρες Ημερολόγιο του Charles d'Angoulême (15^{ος} αιώνας), που παραλληλίζεται, μήνα προς μήνα, με πρωτότυπα έργα του Ντεραίν. Ο Ντεραίν επίσης συνδυάζεται με τον Πουσέν στην αναπαράσταση του γαλλικού τοπίου. Ομοίως, ο ξεχωριστός Μπρακ, συγκρίνεται με τον συνηθισμένο Σαρντέν στη ζωγραφική νεκρών φύσεων. Ο Μπονάρ, ο οποίος θεωρείται από ορισμένους ως ο πιο τυπικός Γάλλος ζωγράφος του σήμερα, εκπροσωπείται από ένα δισέλιδο έκτασης Μεσογειακό ηλιοβασιλέμα. Ένα πεντασέλιδο κείμενο για τον κινηματογράφο από τον Μαλρώ ολοκληρώνει το γραπτό υλικό... Έτσι ήταν η Γαλλία στον πόλεμο – μια χώρα όπου η τέχνη δεν πεθαίνει ποτέ.»³²⁶

Ο πατριωτισμός, είναι διάχυτος στις σελίδες του τεύχους. Το ηρωικό παρελθόν επικαλείται στην τέχνη του παρόντος, με τους επιφανέστερους ζωγράφους της γαλλικής σχολής, τον Ντεραίν, τον Μπρακ, τον Μπονάρ, τον «πιο τυπικό Γάλλο ζωγράφο του σήμερα», «τον σπουδαιότερο μάγο και μουσικό μεταξύ των ζωγράφων,»³²⁷ «τον Ραφαήλ της ζωγραφικής μας,»³²⁸ όπως θα σημειωθεί στα έντυπα της εποχής. Ο Μπονάρ υπήρξε μάλιστα ο καλλιτέχνης στον οποίο η κυβέρνηση του Βισύ, ανέθεσε τη δημιουργία ενός πορτρέτου του στρατάρχη Πετέν, το οποίο ωστόσο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.³²⁹ Ο Τεριάντ λαμβάνει στις 8 Νοεμβρίου του 1941, τα συγχαρητήρια του συγγραφέα και συνεργάτη της *Verve*, Ανρί Μισώ, ο οποίος σχολιάζει έκπληκτος την ποιότητα της αναπαραγωγής των έργων του Μπονάρ.

³²⁶Jerome Mellquist, "France and its painting: *Verve* VIII by E. Tériade", *The Kenyon Review*, τ.2, τευχ.4, 1940, σελ.478-481. Ένα ακόμη άρθρο εμφανίζεται στο αμερικανικό καλλιτεχνικό έντυπο *Art Digest*: "Last of *Verve*", *Art Digest*, τ.14, τευχ.31, 15 Μαΐου 1940. Στην Αμερική, η πτώση του Παρισιού, αναγνωρίστηκε ως η συμβολική ήττα της δημοκρατίας και ο θρίαμβος του φασισμού. Στα έντυπα της εποχής εμφανίζονται συχνά αναφορές που συσχετίζουν τον φασισμό με τον σκοταδισμό του Μεσαίωνα, όπου τον χριστιανικό πολιτισμό απειλούν βάρβαρες δυνάμεις. «Παραμένει γεγονός ότι από το να συμμαχήσουμε με τον Χίτλερ και τον Στάλιν, είναι να συμμαχήσουμε για να διατηρήσουμε τον τρόπο ζωής που έφερε ο Χριστός στη γη [...] δεν είδαμε ποτέ τίποτα παρόμοιο, και η μοντέρνα συνωμοσία ενάντια στη δημοκρατία και στη χριστιανική άποψη της ζωής ξεπερνά, με τη δύναμη της, με τη βαρβαρότητα και την έλλειψη δισταγμών της, εκείνες των Τσεγκίς Χαν, του Αττίλα ή των Σαρακηνών.» "Christianity fights for life", *Daily Oklahama*, 14 Απριλίου 1940, στο Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, οπ.π., σελ. 65.

³²⁷André Lhote, "Opinions libres...sur la peinture française", *Comoedia* τ. II, τευχ.51, 13 Ιουνίου 1942, σελ.6.

³²⁸«Voici Paris», *Comoedia*, nouvelle série, τ.10, 23 Αυγούστου 1941, σελ.2.

³²⁹Ως αντάλλαγμα του προσφέρθηκε να του παρέχεται κάρβουνο και ένα λίτρο γάλα ημερησίως. Το έργο ωστόσο δεν ολοκληρώθηκε ποτέ. Στον Αμερικανικό τύπο εμφανίζεται αργότερα η ακόλουθη εξήγηση: «Αφότου του ζητήθηκε να δημιουργήσει το πορτρέτο, ο Μπονάρ υποτίθεται πως απάντησε, *Αν είναι καλό μοντέλο, θα το κάνω... όμως θα διατηρήσω το δικαίωμα να καταστρέψω κάθε έργο μου, που δεν μου αρέσει.*» "Pierre Bonnard, French artist, 79: Illustrator of fine editions by leading authors dies – Known for colorings", *The New York Times*, 25 Ιανουαρίου 1947, σελ. 17. Βλ. Rabinow, *όπ.π.*, σελ.59-60.

Αντίστοιχα, ο Αντρέ Ζιντ στις 30 Ιουλίου του ίδιου χρόνου, χαρακτηρίζει το τεύχος ως ένα *tour de force* εν όψει όλων των δυσκολιών που έπρεπε να κατανικήσει.³³⁰ Ακολούθως, ο γαλλικός τύπος, δεν αποσιώπησε βέβαια αυτό το εκπληκτικό για τα δεδομένα της εποχής εγχείρημα. Η εφημερίδα *Le Figaro* αναφέρει τον Νοέμβριο του 1941:

«ο κ. Ε. Τεριάντ κατάφερε να διεκπεραιώσει την όγδοη διανομή της *Verve* που ξεκίνησε την άνοιξη του 1940. Το θέμα είναι συγκινητικό - *Nature de la France* - και τόση η λάμψη στην παρούσα αθλιότητα, ενός εκδοτικού αριστουργήματος. Θα επανεξετάσει μπροστά από μήνες και χρόνια ίσως τέτοια καλλιτεχνικά μνημεία; Ποιότητα των κειμένων [...] ποιότητα των έργων, των λιθογραφιών και σχεδίων [...] Θα απορεί κανείς για τις δυσκολίες που έπρεπε να υπερνικήσει ο κ. Τεριάντ για να μεταφέρει σε αυτό το αξιοσημείωτο τεχνικό εγχείρημα τις έγχρωμες βαθυτυπίες με χρυσό, τις λιθογραφίες και τα έγχρωμα σχέδια. Θα επιστρέψουμε σε αυτή την *Nature de la France* δημιουργημένη από την αρμονία των ποιητών, των συγγραφέων και των καλλιτεχνών.»³³¹

Η δραστηριότητα του εκδοτικού οίκου *Verve* υπήρξε πράγματι αξιοθαύμαστη κατά τη δυσοίωνη αυτή περίοδο, δεδομένου ότι κατάφερε να διατηρήσει τον πολυτελή χαρακτήρα των τυπογραφικών χαρακτηριστικών της επιθεώρησης, όπως επίσης να εξασφαλίσει την οικονομική ανάκαμψη των συντελεστών της. Στα πρακτικά της διάσκεψης του εκδοτικού οίκου, την 12^η Ιουλίου του 1939, ο Τεριάντ και η – αδελφή της Ανζέλ Λαμότ – Μάργκεριτ Λανγκ Πιφώλτ (*Marguerite Lang – Piffault*), σημειώνουν πως το κέρδος για το τρέχον οικονομικό έτος ανήλθε στα 91.255.47 φράγκα. Κατόπιν, ενώ κατά τις διασκέψεις της 5^{ης} Ιουνίου του 1940 και της 26^{ης} Μαρτίου του 1941, οι οικονομικές απώλειες ανήλθαν στα 50.083.37 και 70.510.59 φράγκα αντίστοιχα, τον Μάιο του 1942 τα κέρδη φθάνουν στα 10.061.49 φράγκα, το 1943 στα 51.789.83, και το 1944 στα 101.034.90. Το οικονομικό έτος 1946, θα αποφέρει πλέον κέρδη που ανέρχονται στα 250.272.11, ενώ τα οικονομικά του εκδοτικού οίκου ακολουθούν μια ανοδική πορεία, αποφέροντας για το έτος 1947

³³⁰ *Οπ.π.*, σελ.60.

³³¹ Warnod André, “Chez les éditeurs: *Nature de la France*”, *Le Figaro*, 4 Νοεμβρίου 1941, σελ.4. Το απόκομμα της εφημερίδας εμφανίζεται στην ανέκδοτη επιστολή του Μάλο της 6^{ης} Νοεμβρίου του 1941, L’ Ermitage Besançon. Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007/ Boîte 6-10. Αντίστοιχου περιεχομένου είναι το άρθρο που εμφανίζεται στο βελγικό έντυπο *Comoedia*: Pierre du Colombier, “Dans la vitrine du librairie, *Verve*, n.8”, *Comoedia*, Nouv. Série, 28, 27 Δεκεμβρίου 1940, σελ.2.

το ποσό του 1.426.792.97 φράγκων.³³² Είναι γεγονός ωστόσο, πως πριν καν ακόμη η ιδέα των *livres d'artiste* γίνει πραγματικότητα, ο Τεριάντ τύπωνε παράλληλα, και μάλιστα κατά την περίοδο του πολέμου, εκδόσεις *de luxe* των μεσαιωνικών χειρογράφων που εμφανίζονται παράλληλα σχεδόν με τα τεύχη της επιθεώρησης, όπου παρουσιάζονται έγχρωμες αναπαραγωγές με χρυσό, σε χαρτί πολυτελείας και κυκλοφορούν σε περιορισμένα αντίτυπα υψηλότερου κόστους.



Μαργκερίτ Λανγκ, Τεριάντ και κ. Λανγκ (η μητέρα της Ανζέλ και της Μαργκερίτ) στον κήπο της Villa Natacha. Ανέκδοτη φωτογραφία, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis, DAT N°55.

Ολόκληρη σχεδόν η πορεία της επιθεώρησης θα έμοιαζε μάλλον ανέλπιστη στα μάτια των ανταγωνιστών της, αν αναλογιστεί κανείς πως τα περισσότερα σχεδόν από τα παρισινά έντυπα, είχαν διακόψει την κυκλοφορία τους κατά την ίδια περίοδο.³³³ Για τον πρώην συνεργάτη του Τεριάντ, Κριστιάν Ζερβός, «η καταστροφή ξεκινά. Με την κατοχή της Γαλλίας από τους Γερμανούς εισβολείς, το σύμπαν του Ζερβός κατέρρευσε [...] Την 22^η Ιουλίου του 1941 ορίστηκε από την Κυβέρνηση του Βισύ η καταγραφή των αποκτήσεων της γαλλικής υπηκοότητας από το 1927, ο Ζερβός στερήθηκε αυτής (εν.της υπηκοότητας). Δεν μπορεί πια να προμηθευτεί χαρτί για

³³² Χειρόγραφα πρακτικά εκδοτικού οίκου Verve, Ανέκδοτα έγγραφα, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. DAT 2007/ Papiers professionnels/ Boîte 5.

³³³ Anne Simonin, “Des revues sus l’Occupation”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, τ.55, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1997, σελ.142-143.

εκτύπωση, με αυτόν τον τρόπο έχασε όλες τις συνδρομές στο εξωτερικό, απαραίτητες για την επιβίωση των *Cahiers d'art* [...] Ο Ζερβός της μεταπολεμικής περιόδου δεν είναι πια ο ακαταπόνητος συντάκτης μιας διαδεδομένης επιθεώρησης [...] μέσα στον φόβο των δυσκολιών, περιορίστηκε στο γραφείο του της 40 rue du Bac.»³³⁴ Για τον Τεριάντ από την άλλη πλευρά, οι συνθήκες δεν ήταν το ίδιο δυσοίωνες. Χωρίς τη γαλλική υπηκοότητα, ακινητοποιημένος στον Νότο, οφείλει βέβαια τα θαυμαστά επιτεύγματα του εκδοτικού του οίκου, στην καθοριστική βοήθεια της οικογένειας Λανγκ, η οποία παρέμεινε στο πλευρό της επιθεώρησης μέχρι το τέλος της κυκλοφορίας της.

Το όγδοο τεύχος της *Verve*, δεν κατάφερε να επιδείξει μόνο μια εξεζητημένη για τα δεδομένα της εποχής, τυπογραφική ποιότητα. Η ποιότητα των κειμένων που παρουσιάζονται είναι επίσης αδιαμφισβήτητη.³³⁵ Οι σελίδες των περιεχομένων του τεύχους κοσμούνται με ασπρόμαυρες αναπαραγωγές σχεδίων πολεμικών μηχανών, τελειοποιημένων για χρήση σε θάλασσα και στεριά, από χειρόγραφο της Εθνικής Βιβλιοθήκης του 15^{ου} αιώνα, ενώ το πρώτο κείμενο “Un coin de France”, φέρει την υπογραφή του Πωλ Κλωντέλ. Ακολουθούν κείμενα και έργα του Ρουώ, εναρμονισμένα με το πνεύμα της εποχής: «...ο φτωχός τιποτένιος που είμαι δεν έχει την απαίτηση να είναι ευρωπαίος, ούτε πολίτης της οικουμένης [...] οι παλιοί μας, γνώριζαν τόσο καλά τι έκαναν [...] στην μεγάλη οικογενειακή τους εμπειρία, οπτική και τεχνική, κληροδοτημένη από τον πατέρα στους γιούς, από τους δασκάλους στους συνεργάτες [...] Σε αυτό το μοντέρνο Βυζάντιο [...] έχοντας βιώσει τρεις πολέμους, ω! γλυκιά Γαλλία, πατρίδα μου, λαμβάνω πάντοτε από σένα την απόλυτη εγκατάλειψη του Ασώτου Υιού στην αγκαλιά του γέρου πατέρα του...»³³⁶

³³⁴Christian Derouet, “Portrait de Zervos par lui-même et quelques autres”, *όπ.π.*, σελ.13 και 15. Ο Ζερβός είχε αποκτήσει την γαλλική υπηκοότητα από το 1927, ωστόσο κατά την διάρκεια της Κυβέρνησης του Βισύ έχασε τα δικαιώματά του, γεγονός που οφείλεται σε μεγάλο βαθμό τόσο στην επαναστατική του ιδεολογία, όσο και στις επαφές του με την Αντίσταση.

³³⁵Στις 23 Φεβρουαρίου του 1940, ο Ζαν Πωλάν στέλνει στον Τεριάντ (4 rue Férou), το κείμενο του Μαρκ Μπερνάρ (Marc Bernard), “Les Démons” για τις σελίδες του τεύχους, το οποίο εντέλει δεν χρησιμοποιήθηκε. Ανέκδοτη επιστολή Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers privés/ Boîte 9-10.

³³⁶Η έλλειψη χαρτιού είχε ως αποτέλεσμα να καλυφθεί ένα τυπογραφικό λάθος (pqrjrygzyjzrjrygrqun) στην δεύτερη σελίδα του κειμένου του καλλιτέχνη με μια ακαλαίσθητη, χειρόγραφη διόρθωση με μαύρο χρώμα, προς αποφυγή της ανατύπωσης της σελίδας. Georges Rouault, “Visage de la France », *Verve*, τ.2, τευχ.8, 1940, σελ.13-19, επαν. *Sur l'art et sur la vie*, Παρίσι, Denoël- Gonthier, 1971, σελ.

«Η ιστορία είναι η τυποποίηση του ηρωισμού και του τρόμου, για κατανάλωση κατά τους ευτυχείς καιρούς. Η τέχνη είναι η συνεχής προσπάθεια εκείνων που ξαγρυπνούν για να στεριώσουν κατά καιρούς τη νοστιμάδα της ζωής. Για πολύ καιρό οι τέχνες μοιράστηκαν ασαφώς την κατηγορία του εξανθρωπισμού των θεών και εκείνη της αποθέωσης του ανθρώπου. Όμως, η λογοτεχνία έχοντας εντέλει και από πολύ μακριά παρασύρει την τέχνη, σε κάθε τι που αφορά την αδιάκριτη και επικίνδυνη σπουδή των ενδόμυχων κινήσεων και των εξωτερικών εκδηλώσεων της ανθρώπινης διάνοιας, η ζωγραφική στράφηκε προς εκείνο που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει ταπεινή ψυχολογία των πραγμάτων. Και η νεκρή φύση γεννήθηκε...»³³⁷ σημειώνει ο Πιέρ Ρεβερντύ στο κείμενο “La nature aux abois” που συνοδεύεται από μια νεκρή φύση του Πικάσο. Ακολουθούν οι σκέψεις του Μπρακ πλαισιωμένες από νεκρές φύσεις του ίδιου. «Η τέχνη έγινε για να ταράξει. Η επιστήμη για να καθησυχάσει [...] Η τέχνη δεν βρίσκεται στην εκπλήρωση μιας ιδέας [...] Όλος ο κόσμος έχει ιδέες. Η διάνοια τις κάνει αληθοφανείς. Αυτό είναι όλο [...] Το λάθος δεν είναι το αντίθετο της αλήθειας [...] Οι ζωγράφοι γνωρίζουν τα πράγματα της όρασης, οι λογοτέχνες τα γνωρίζουν ονομαστικά [...] να γιατί η κριτική είναι εύκολη. Δεν θα πρέπει να απαιτούν από τους καλλιτέχνες περισσότερο από εκείνο που δεν μπορούν να δώσουν και στους κριτικούς περισσότερο από εκείνο που δεν μπορούν να δουν.»

Στο τελευταίο κείμενο της επιθεώρησης “Esquisse d’une psychologie du cinéma”, ο Αντρέ Μαλρώ εξετάζει το ζήτημα της επίδρασης που οι κινηματογραφικές μέθοδοι μπορούν να ασκήσουν στη σύνθεση του μυθιστορήματος, το οποίο «φαίνεται ωστόσο να διατηρεί στο φιλμ ένα σημαντικό πλεονέκτημα: την πιθανότητα να διεισδύσει στο εσωτερικό της προσωπικότητας», καθώς και την δραματική και κινηματογραφική ανάλυση του σεναρίου. Φέρνοντας στο φως τις εμπειρίες που αποκόμισε από την Ισπανία, το κείμενο του Μαλρώ αποκτά πράγματι έναν χαρακτήρα κλασικό, αφού απευθύνεται διαχρονικά, σε όλους εκείνους που

106. βλ. επ. στο όγδοο τεύχος το κείμενο του ίδιου, “L’Oasis”, *Verve*, τ.2, τευχ.8, 1940, σελ.20, επαν. *Sur l’art et sur la vie*, όπ.π., σελ.146.

³³⁷ Pierre Reverdy, “La nature aux abois”, *Verve*, τ.2, τευχ.8, 1940, σελ. 54. επαν. στο *Note éternelle du présent*, Παρίσι, Flammarion, 1973, σελ.89-90. Το κείμενο εμφανίζεται με ποικίλες διαφοροποιήσεις σε δύο χειρόγραφα προσχέδια. RDY 312, 3 σελ., RDY 314, 9 σελ., RDY 315, 2 σελ., Fonds Pierre Reverdy, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

ενδιαφέρονται για την θεωρία του κινηματογράφου. «Όσο ο κινηματογράφος δεν ήταν παρά το μέσον αναπαραγωγής των προσώπων εν κινήσει, δεν ήταν ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο μια τέχνη όπως η φωτογραφία ή η φωτογραφική αναπαραγωγή [...] Ο αμερικανικός κινηματογράφος του 1940, συνεπής με όλους τους άλλους, ασχολείται πάνω από όλα με το να τελειοποιήσει τη δύναμη του για ψυχαγωγία και διασκέδαση. Δεν είναι μια λογοτεχνία, είναι μια δημοσιογραφία [...] Ο κινηματογράφος απευθύνεται στις μάζες, και οι μάζες αγαπούν το μύθο, καλώς ή κακώς. Ο πόλεμος θα αρκούσε για να μας το δείξει, αν θέλαμε να το ξεχάσουμε: ο στρατηγός του καφενείου, είναι ένα πρόσωπο λιγότερο γνωστό από εκείνον που γνωρίζει από έγκυρη πηγή ότι ο εχθρός κόβει τα χέρια των παιδιών. Η δημοσιογραφία των ψεύτικων γεγονότων σε φυλλάδες, δεν ψεύδεται παρά με μύθους [...] Κατά τα άλλα, ο κινηματογράφος είναι μια βιομηχανία.»³³⁸

Στο πλαίσιο των αντιπαραθέσεων που ξεκινούν να κλιμακώνονται μετά τη λήξη του πολέμου, επιστρατεύοντας τις αξίες άλλοτε του σχεδίου ή του χρώματος, ο Τεριάντ τοποθετείται πλέον με σαφήνεια:

«Ονειρεύομαι ένα βιβλίο για το Χρώμα του Ματίς (*La couleur de Matisse*) που θα περιλάμβανε τις ήδη εκφρασμένες σκέψεις σας και τις νέες για το χρώμα και θα ήταν εικονογραφημένο με μεγάλες εικόνες - πολύ πιο μεγάλου μεγέθους από ότι της *Verve* - με τη μέθοδο του *La Symphonie chromatique* και του *Danse*. Θα ήταν συναρπαστικό να εκφράσετε κάθε πιθανή εξέλιξη του χρώματος με τη μεγαλύτερη ελευθερία αφού η αναπαραγωγή των χρωματιστών κολλάζ μπορεί να είναι απόλυτα πιστή. Θα σας ενδιέφερε η ιδέα; Θα μπορούσατε να την σκεφτείτε κατά τον ελεύθερο σας χρόνο.»³³⁹

Το 13^ο τεύχος της επιθεώρησης, μολονότι φωτίζεται στο σύνολο του, από τις χρωματικές αναλογίες του Ανρί Ματίς, στις τελευταίες του σελίδες καταγράφεται η θλίψη για τον θάνατο της Ανζέλ Λαμότ³⁴⁰ στις 15 Ιανουαρίου του 1945, με το κατανυκτικό ύφος ενός κειμένου της Αντριέν Μοννιέ και πορτρέτα από τον Ματίς.

³³⁸ André Malraux, “Esquisse d’une psychologie du cinéma”, *Verve*, τ.2, τευχ.8, 1940, σελ. 69. επαν. *Esquisse d’une psychologie du cinéma*, Παρίσι, Gallimard, 1946.

³³⁹ Επιστολή του Τεριάντ στον Ματίς, 20 Αυγούστου 1940, Αρχεία Ματίς, Παρίσι, βλ. *Tériade et les livres de peintres*, όπ.π. σελ. 135.

³⁴⁰ Στις 22 Ιανουαρίου του 1945, ο Φερνάντ Λαπεσέ, γράφει στον Τεριάντ: «Πληροφορήθηκα επειγόντως την τρομερή συμφορά που σας συντάραξε [...] Θρηνώ για τον χαμό [...] μιας νέας κοπέλας που είδα τόσο δραστήρια, τόσο λαμπερή, τόσο θαρραλέα και αξιαγάπητη, καθ’ όλες τις εμπλοκές που αντιμετώπιζε καθημερινά. Φρόντιζε τόσο να βλέπει να εξελίσσεται το εγχείρημα σας και αντλούσε ευχαρίστηση από αυτό. Θρηνώ επίσης για αυτή την ασύγκριτη απώλεια για εσάς [...] και είμαι μαζί σας εγκάρδια. Έβλεπα πως δεν είχατε πολύ προσμονή και όμως αμφέβαλλα ακόμη [...] Μην εγκαταλείψετε το έργο σας...» Ανέκδοτη χειρόγραφη επιστολή Fernand Lapessé, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers privés, Boîte 3.

Με τον τίτλο *De la couleur*, το τεύχος συνιστά ένα αφιέρωμα στον Ματίς, ο οποίος ολοκλήρωσε το καταπράσινο εξώφυλλο με θέμα την *Πτώση του Ικάρου* (*La chute d'Icare*) ήδη από το 1943, ωστόσο το τεύχος κυκλοφόρησε δύο χρόνια αργότερα, στις 8 Νοεμβρίου του 1945, παράλληλα με το τρίτο *livre d'artsite* της σειράς, αφιερωμένο στην εικονογράφηση των *Idylles de Theocritus*³⁴¹ από τον Ανρί Λωράνς (Henri Laurens). Τον ίδιο χρόνο στο Φθινοπωρινό Σαλόν παρουσιάζονται τριάντα επτά έργα του Ματίς, ενώ ο ίδιος καλλιτέχνης συμμετέχει παράλληλα στην έκθεση της Γκαλερί Maeght με έξι έργα, και στην *Exhibition of paintings by Picasso and Matisse*, του Μουσείου Βικτωρίας και Αλβέρτου στο Λονδίνο, με τριάντα έργα.³⁴² Ο Κονιάτ³⁴³ (Cogniat), αναφέρεται τον ίδιο χρόνο στην «εποχή του Ματίς», ενώ ο Πιέρ Ματίς (Pierre Matisse), γιος του καλλιτέχνη, εντυπωσιάζεται από τη *succès fou* που σημείωσε το τεύχος της επιθεώρησης στην Αμερική.³⁴⁴ Το πρώτο κείμενο του 13^{ου} τεύχους ολοκληρώθηκε στις 30 Αυγούστου του ίδιου χρόνου, και φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη.



³⁴¹Ένας τόμος, μεγέθους 33 x 25 εκ. Ανάγλυφο εξώφυλλο και 38 ξυλογραφίες σε καστανοκόκκινο χρώμα, εκτός κειμένου. Έκδοση σε χαρτί τύπου 'vergé d' Arches': 200 αντίτυπα, αριθμημένα 1-200. 20 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XX.

³⁴²Salon d'automne, 28 Σεπτεμβρίου-29 Οκτωβρίου 1945. Galerie Maeght, 13 rue de Téhéran, Παρίσι, 7-29 Δεκεμβρίου 1945. *Exhibition of paintings by Picasso and Matisse*, Victoria and Albert Museum, Λονδίνο, Δεκέμβριος 1945.

³⁴³Raymond Cogniat, "Les Beaux Livres", *Arts*, τ.47, 21 Δεκεμβρίου 1945, σελ.6.

³⁴⁴Βλ. Rabinow, *όπ.π.*, σελ. 115. Σχόλια για το τεύχος εμφανίζονται στα Αμερικανικά έντυπα: *The New York Times*, 24 Μαρτίου 1946, *Art Digest*, τ.20, τευχ.13. 1 Απριλίου 1946, σελ. 12 και *Newsweek*, XXVII, τευχ.13, 1 Απριλίου 1946, σελ. 92.

Τελικό εξώφυλλο και δοκιμαστικό εξώφυλλο (σε περιορισμένα αντίτυπα) για τη *Verve*, τ. 4, τευχ.13, 1945, από τον Matisse, Ιδιωτική συλλογή.

«Στους Ανεξάρτητους, ακούω ακόμα τον γέρο-Πικάσο να αναφωνεί μπροστά σε μια εξαιρετική νεκρή φύση του Σεζάν που παριστάνει μια κρυστάλλινη φιάλη με νερό, στον τύπο του Ναπολέοντα του 3^{ου}, σε μπλε αρμονία: *Είναι όπως του Ένγκρ*. Η έκπληξή μου πέρασε, βρήκα, και συνεχίζω να βρίσκω, πως είχε δίκιο. Ωστόσο ο Σεζάν δεν μιλούσε παρά μόνο για τον Ντελακρουά και τον Πουσέν. Κάποιοι ζωγράφοι της γενιάς μου σύχναζαν στους Δασκάλους του Λούβρου και στον Γκυστάβ Μορώ που τους καθοδηγούσαν, προτού να γνωρίσουν τους Ιμπρεσιονιστές [...] Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Σεζάν όπως ο Γκυσταβ Μορώ, μιλούσε για τους Δασκάλους του Λούβρου [...] Εξαιτίας των διαφορετικών μοντέρνων ρευμάτων σκέφτομαι τον Ένγκρ και τον Ντελακρουά, που στην εποχή τους έμοιαζαν να διαχωρίζονται [...] Αυτοί οι δύο εκφράζονται από το αραβούργημα και το χρώμα [...] Ο Γκωγκέν και ο βαν Γκογκ αργότερα εμφανίζονται να έχουν ζήσει σε ίδιους καιρούς: αραβουργημάτων και χρώματος [...] Ένας νέος ζωγράφος που πρέπει να πιστέψει καλά πως δεν υπάρχει τίποτα να ανακαλύψει, πρέπει ιδιαίτερος να οργανώνει τη σκέψη του με τη συμφιλίωση διαφόρων απόψεων των όμορφων έργων που τον εντυπωσιάζουν και, παράλληλα, με την εξέταση της φύσης [...] Τι πιο όμορφο!»³⁴⁵

Ακολουθούν κείμενα του Ματίς από τα έντυπα *Minotaure*³⁴⁶ και *l'Intransigent*, ενώ ο στενός φίλος και συνεργάτης του καλλιτέχνη, Αντρέ Ρουβέιρ (André Rouveyre)³⁴⁷ σπεύδει να σχολιάσει το χρώμα των έργων του Ματίς. Στις 19 Ιουνίου του 1943, ο συγγραφέας γράφει στον Τεριάντ από τη Βανς:

«Έλαβα τον λόγο σας αυτό το πρωί. Θα κάνω αυτή τη μικρή μελέτη με ακμαία ευκολία, αυτή είναι η καλύτερη προϋπόθεση για έναν συγγραφέα. Κατάλαβα πολύ καλά το ιδιαίτερο νόημα του τεύχους σας, το χρώμα του ακριβώς, θα έλεγε κανείς! Συνεπώς, είναι εδώ μια τόσο σημαντική όψη του Ματίς, όπως

³⁴⁵Henri Matisse, *Verve*, τ.4, τευχ.13, 1945, σελ.9-10. επαν. Αγγλ. Jack D. Flam, “Observations on painting”, *Matisse on Art*, University of California Press, 1995, σελ. 157.

³⁴⁶“Propos de Henri Matisse à Tériade”, *Minotaure* 1934 (*Verve*, τ.4, τευχ.13, 1945, σελ. 20), *Minotaure* 1936 (*Verve*, τ.4, τευχ.13, 1945, σελ.13), *l'Intransigent*, 14 Ιανουαρίου 1929 (*Verve*, τ.4, τευχ.13, 1945, σελ.56).

³⁴⁷Βλ. *Henri Matisse – André Rouveyre: Correspondance*, επιμ. Hanne Finsen, Paris, Flammarion, 2001.

εκείνη από την πλευρά του χρώματος, και τα πιο πρόσφατα ταμπλώ [...] υπολογίζω να σας μεταβιβάσω το κείμενο μου γύρω στις 15 με 20 Ιουλίου. Λίγο πιο νωρίς αν μου είναι εύκολο...»³⁴⁸

Λίγο αργότερα αναφέρει:

«Έκανα άμεση αναφορά στο κείμενο μου για τα περισσότερα από τα έργα που θα αναπαράγετε [...] Αποτόπωσα θεωρήσεις γενικής τάξεως για τον ζωγράφο όπως θα δείτε...»³⁴⁹

Ο Τεριάντ έλαβε εντέλει το κείμενο στις 9 Ιουλίου του 1943, το οποίο ενσωματώνεται στις σελίδες της *Verve*, πλαισιωμένο από αναπαραγωγές έργων του Ματίς της περιόδου 1941-1944. Τα έργα του Ματίς αντιπαραβάλλονται με σχέδια, διαγράφοντας την ενδεδλεχτή ανησυχία του καλλιτέχνη – όπως επίσης και την προσωπική του οπτική – σε σχέση με τις αξίες των δύο αυτών, πολυσυζητημένων ανά τους αιώνες, συστατικών στοιχείων της ζωγραφικής: του σχεδίου και του χρώματος.³⁵⁰ Η πιστότητα της αναπαραγωγής, αποτελεί ένα ζήτημα που απασχολεί διαρκώς τον καλλιτέχνη. Παρά την ιδιαίτερα εξελιγμένη τεχνική της τετραχρωμίας στην τυπογραφία ο Ματίς επιμένει:

«οι τεχνικές των τεσσάρων ή τριών χρωμάτων μπορούν μόνο να μεταβιβάσουν τις σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα [...] Τα χρώματα συχνά στερούνται της έντασης. Κάποια δεν απαντώνται τόσο ζωηρά όσο είναι στο πρωτότυπο. Δεδομένου ότι αυτά τα πράγματα προορίζονται για μαζική κατανάλωση – και το κοινό έχει επιπόλαιες αντιλήψεις για τους ζωγράφους [...] Το έργο χάνει έτσι εντελώς την ισορροπία του. Ο καλλιτέχνης που το δημιούργησε βλέπει το έργο του κατεστραμμένο και χάνει την ελπίδα ότι θα γίνει ποτέ κατανοητός μέσω αυτής της ανακριβούς αναπαραγωγής. Κάποιος μου είπε, *Εμφανώς δεν είναι σαν κι αυτό. Αλλά δημιουργεί κάτι άλλο. Τι άλλο; Άλλο συνδυασμό χρωμάτων; Όχι. Δεν είναι τίποτα.*»³⁵¹

³⁴⁸ Ανεκδοτή χειρόγραφη επιστολή, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade, DAT 2007, Papiers privés/ Boîte 3.

³⁴⁹ Σε μια δεύτερη επιστολή στις 6 Ιουλίου του ίδιου χρόνου αναφέρει: «...έλαβα χθες από το γραφείο σας στο Παρίσι, 2.000 φράγκα καθορισμένα σε σχέση με το κείμενο που μου ζητήσατε για το τεύχος Ματίς της *Verve*. Σας ευχαριστώ για αυτό. Ο Ματίς μου είπε πως η έκδοση σας θα γίνει το φθινόπωρο. Ωστόσο, το κείμενο μου είναι έτοιμο, μπορώ να σας το στείλω μόλις αυτό θα σας βολεύει [...] Πάντως μια προσθήκη περίπου 30 ή 40 γραμμών θα ήταν πιθανή. Θα το δω κατά την διόρθωση...» Ανεκδοτή χειρόγραφη επιστολή, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers privés, Boîte 3.

³⁵⁰ Ο Ματίς εκφράζει επανειλημμένα τις θέσεις του για την χρωματική ποιότητα του σχεδίου: “Divagations”, *Verve*, τ.1, τευχ.1, 1937. “Notes d’un peintre sur son dessin”, *Le Point*, τ. 21, 1939. “L’exactitude n’est pas la vérité”, *Henri Matisse, dessins*, A.P.I.A.W., εισαγωγή για τον κατ.έκθεσης, Λιέγη, 1947. Βλ. “L’éternel conflit du dessin et de la couleur”, *Matisse: Ecrits et propos sur l’art*, επιμ. Dominique Fourcade, Hermann, 2009 (α’ έκδ. 1972), σελ.157-207.

³⁵¹ Επιστολή 29 Δεκεμβρίου 1943 από τον Ματίς στον Τεριάντ. Michel Anthonioz, *L’album Verve*, όπ.π., σελ. 150.

Το τεύχος ολοκληρώνεται με το κείμενο της Αντριέν Μοννιέ, αφιερωμένο στη μνήμη της Λαμότ³⁵²:

«Η Ανζέλ Λαμότ ήρθε για πρώτη φορά στη rue de l'Odéon τον Δεκέμβριο του 1922. Έμνε στο Νεϊγύ, αρκετά μακριά από τη γειτονιά μας [...] ήταν λοιπόν μια πολύ νέα κοπέλα, και από τις πιο συνετές, δεν έδινε ωστόσο την εντύπωση της ντροπαλής [...] Περί το 1935 οι επισκέψεις γίνονται πιο συχνές [...] Ήταν μια από τις γυναίκες τις πιο αφοσιωμένες στη λογοτεχνία, που είχα γνωρίσει [...] Η Ανζέλ με εξέπληττε επίσης για την κομψότητα της. Ακολουθούσε τη μόδα με ευφυΐα [...] Την άνοιξη του 1937 [...] μου εκμυστηρεύτηκε το μυστικό της μετέπειτα γέννησης της Verve [...] πήγαινα συχνά στη rue Férou να δω την Ανζέλ και τον Τεριάντ στο γραφείο τους, και τα μάτια μου ήταν καμιά φορά τα πρώτα, μετά από εκείνων, που αντίκριζαν τα θαύματα που επρόκειτο να εκδοθούν [...] Τα δύο τελευταία χρόνια της ζωής της, είχε βαλθεί να σχεδιάζει και να ζωγραφίζει [...] Κατά τη διάρκεια του πολέμου, η Verve υπήρξε για εκείνη ένα βαρύ φορτίο [...] Ο Τεριάντ ακινητοποιημένος στον Νότο, τελείως ανήμπορος να κάνει οτιδήποτε πέρα από τα προσχέδια και τις μακέτες, παρέμενε αναμφίβολα σε επαφή με τους φίλους του Ανρί Ματίς, Μπονάρ και Ρουώ. Αλλά ήταν η Ανζέλ που πηγαίνοντας τακτικά στο Παρίσι, είχε όλες τις γραμματειακές και παραγωγικές ευθύνες. Χάρη στη Μάργκεριτ, το γραφείο της rue Férou ήταν συνεχώς ανοιχτό [...] Και τώρα η Ανζέλ δεν υπάρχει πια [...] έζησε την απελευθέρωση [...] Την πρώτη Κυριακή στο απελευθερωμένο Παρίσι, την περάσαμε μαζί. Λίγο μετά, από την αδυναμία της να τραφεί, έπρεπε να ξαπλώσει [...] Είχε πάντα στο χέρι της χαρτιά και ένα μολύβι και, όταν ο πόνος την άφηνε ήρεμη, δούλευε για τη Verve [...] Την ημέρα που θα πέθαινε, έστρεψε το κεφάλι προς τον τοίχο (είχε πει πως... αυτό θα ήταν το σημάδι) και αποκοιμήθηκε.»

B. Verve τόμος V

B.1. Verve 17-18, Αύγουστος 1947

³⁵² Η Ανζέλ Λαμότ, *ένας άγγελος*, σημειώνει ο Άρνολντ Γκίνγκριχ, δούλευε αφιλοκερδώς για την Verve. Βλ. Arnold Gingrich, *όπ.π.*, σελ. 150. Τον Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου σε ένα άρθρο του γαλλικού τύπου αναγνωρίζεται η συμβολή της στην Verve. Βλ. Ackerman Paul, “Le fruit de la collaboration d'un homme et d'une femme, la revue Verve”, *Les Heures Nouvelles*, τ. 25, Δεκέμβριος 1945, σελ.4.



Pierre Bonnard: εξώφυλλο VERVE, τευχ.17-18, 1947, Ιδιωτική συλλογή.

Ο πόλεμος ανήκει πλέον στο παρελθόν. Η *Verve* καλείται να αλλάξει τη θλιμμένη όψη που επέβαλλε το σκοτεινό εξώφυλλο του Ματίς το 1940, με έναν υπέρλαμπρο ήλιο (*Soleil*) από τον Πιέρ Μπονάρ για το διπλό τεύχος του 1947. Το 1946 δεν εμφανίζεται κανένα τεύχος της επιθεώρησης, η δραστηριότητα ωστόσο του εκδοτικού οίκου *Verve* τον ίδιο, αλλά και τον επόμενο, χρόνο ξεπερνά κάθε προσδοκία, αφού ο Τεριάντ ολοκληρώνει παράλληλα σε συνεργασία με τον Ανρί Ματίς, το τέταρτο *livre d'artiste*³⁵³ με θέμα τα *Lettres de Marianna Alcaforado*.³⁵⁴ Το 1947 αντίστοιχα, κυκλοφορεί το *Loukios, ou, L'a ne, Lucien de Samosate*³⁵⁵ με τη συνεργασία του Ανρί Λωράνς, ενώ ταυτόχρονα σχεδόν ολοκληρώνεται το περίφημο

³⁵³Στον τύπο της εποχής εμφανίζονται συχνά αναφορές για τα τυπογραφικά κυρίως επιτεύγματα του εκδοτικού οίκου: "Verve comes back", *Art Digest*, τ.20, τευχ.12. 1 Απριλίου, 1946. *Triumph in print, Newsweek*, τ.27, 1946, σελ.2. Roger-Marx, Claude, "Les grands mariages du texte et de l'image", *Le Figaro littéraire*, τ.26, 14 Σεπτεμβρίου, 1946, σελ.4. Petersen, Everett, N., "Printed in Paris", *Print*, τ. IV, τευχ.4, 1946, σελ.50-1.

³⁵⁴Ενας τόμος, μεγέθους 26,5 x 22 εκ. με 68 πρωτότυπες λιθογραφίες, 20 από τις οποίες εκτός κειμένου. Έκδοση σε χαρτί τύπου "vélin d' Arches": 250 αντίτυπα, αριθμημένα 1-250. 20 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XX.

³⁵⁵Ενας τόμος, μεγέθους 29,5 x 21 εκ. με 58 πρωτότυπες ξυλογραφίες σε μαύρο, από τις οποίες μερικές επιχρυσωμένες. Έκδοση σε χαρτί τύπου "vélin d' Arches": 250 αντίτυπα, αριθμημένα 1-250. 20 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XX.

Jazz του Ματίς.³⁵⁶ Ο Μπονάρ υπήρξε τακτικός συνεργάτης της επιθεώρησης *Verve*, ενώ λίγο νωρίτερα, το 1944, είχε ήδη ολοκληρώσει τα σχέδια για τη δημιουργία του βιβλίου *Correspondances*,³⁵⁷ σε συνεργασία επίσης με τον Τεριάντ. Στην επιθεώρηση *Verve*, τον ίδιο χρόνο, ο τίτλος *Couleur de Bonnard*, συνοψίζει το περιεχόμενο αυτού του, δεύτερου κατά σειρά, τεύχους που αφιερώνεται αποκλειστικά σε κάποιον καλλιτέχνη. Στις σελίδες του, εμφανίζονται ανέκδοτα έργα του Μπονάρ, δημιουργημένα τα τέσσερα προηγούμενα χρόνια στο Καννέ, και λίγες μόλις σελίδες κειμένου.

Ένας σύντομος πρόλογος από τον ανιψιό του καλλιτέχνη, Σαρλ Τεράς³⁵⁸ (Charles Terrasse), εισάγει τον αναγνώστη στο έργο του Μπονάρ: «αυτή η ανθολογία, εμπνεύστηκε και ολοκληρώθηκε αυτά τα τρία τελευταία χρόνια, με την ευγενική στήριξη του καλλιτέχνη, κατά τη διάρκεια των συναντήσεων που ο Τεριάντ, βοηθούμενος από μια πολύτιμη συνεργάτιδα, εκλιπούσα σήμερα, την κυρία Λαμότ, είχε μαζί του τόσο στο Καννέ όσο και στο Παρίσι [...] Ο Μπονάρ δεν έγραφε καθόλου. Όμως του συνέβαινε καμιά φορά να σημειώνει, κατά τύχη στην πορεία του, παρατηρήσεις, σκέψεις [...] Μετά από τόσες τιμές αποδιδόμενες στη μνήμη του Μπονάρ, ορίστε λοιπόν μια ακόμη τιμή, και όχι η μικρότερη. Με θλίψη σκέφτεται κανείς πως δεν απευθύνεται πλέον, παρά στη μνήμη του, και ο ίδιος δεν θα έχει την ευχαρίστηση να δει έτσι συγκεντρωμένες τις ακριβείς και θαυμαστές αντιστοιχίες των έργων του.»

³⁵⁶ Ένας τόμος, μεγέθους 42,5 x 32,5 εκ. Χειρόγραφο βιβλίο του Ανρί Ματίς με 20 πλάκες τυπωμένες με την τεχνική “*rochoir*”, σύμφωνα με τα κολλάζ και τα ντεκουπάζ του Ανρί Ματίς. Έκδοση σε χαρτί τύπου “*vélin d’ Arches*”: 250 αντίτυπα, αριθμημένα 1-250. 20 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XX. Τυπώθηκαν επιπλέον 100 λευκώματα, που περιέχουν τις 20 πλάκες τυπωμένες σε χαρτί τύπου “*vélin d’ Arches*”. Για το βιβλίο βλ. Tenand Suzanne, “*Triomphe de la couleur*”, *Tribune des Nations*, Ιανουάριος 1948.

³⁵⁷ Ένας τόμος, μεγέθους 31 x 22 εκ. με 28 αναπαραγωγές σχεδίων, με πένα και μολύβι. Έκδοση σε χαρτί τύπου “*vélin d’ Arches*”: 35 αντίτυπα περιλαμβάνουν επιπλέον μια σειρά σχεδίων σε χαρτί τύπου “*Chine*”, αριθμημένα 1-35. 965 αντίτυπα, αριθμημένα 36-1000. 25 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XXV.

³⁵⁸ Ο Τεράς έχει εκδώσει λίγο νωρίτερα τον τόμο Charles Terrasse, *Bonnard*, Παρίσι, Floury, 1927, ενώ λίγο αργότερα θα συνεργαστεί με τον Τεριάντ για το άλμπουμ *Fontainebleau*, Παρίσι, Draeger et Verve, 1951 και του τόμου της ίδιας σειράς των «μεγάλων αρχιτεκτονημάτων», *Les chateaux de la Loire*.

Το τεύχος κυκλοφορεί τον Αύγουστο, λίγους μόλις μήνες μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη,³⁵⁹ τον Ιανουάριο του 1947, και παρουσιάζει στις ογδόντα έξι σελίδες του, τριάντα έγχρωμες και πενήντα πέντε ασπρόμαυρες αναπαραγωγές των τελευταίων έργων του Μπονάρ.³⁶⁰ Το τεύχος αυτό της *Verve*, συνιστά πράγματι μια συλλεκτική ανθολογία και η επιτυχία του ήταν βέβαια αδιαμφισβήτητη.³⁶¹ Τα έργα του καλλιτέχνη συνοδεύονται τακτικά από τους καλλιτεχνικούς του αφορισμούς:

Το αφαιρετικό είναι το κατάλληλο ξεκίνημα... Η αφαιρετική τέχνη είναι ένα κομμάτι της τέχνης... Σημασία μιας απροσδόκητης στιγμής... Το απίθανο είναι συχνά το ίδιο το αληθινό... Το χρώμα εκλογικεύεται περισσότερο από ότι το σχέδιο... Τα μουσεία συνωστίζονται από έργα αφανισμένα... Μπουσέ, Ένγκρ, πρότοι μοντέρνοι τεχνίτες...

Ακολουθώς ο Τεριάντ παραθέτει τις απόψεις του Μπονάρ, όπως είχαν καταγραφεί το 1942: «...ενέκρινα τα κολλάζ τη στιγμή που έπαιζαν ένα πλαστικό ρόλο, δηλαδή εισήγαν μια ματιέρα αληθινή εξωγενή στη ζωγραφική που, από την ίδια τη φύση της, με τον ίδιο τρόπο, ανακαλούσε το τέχνασμα της ζωγραφικής. Έτσι αγαπώ ιδιαίτερος τα στολισμένα φόντα και τα έργα των πριμιτίφ και των μικρογράφων ή την εισαγωγή οικοσήμων και εμβλημάτων στη ζωγραφική τους.»³⁶²

³⁵⁹Στις 4 Ιανουαρίου του 1947, ο Τεράς γράφει στον Τεριάντ: «Αγαπητέ κύριε, είμαι στο Καννέ λίγες μέρες. Βρήκα τον θείο μου στην κατάσταση που γνωρίζετε [...] Μιλήσαμε για σας, ήταν χαρούμενος να σας ξαναδεί. Μου ζήτησε να σας πω πως υπάρχουν δύο έργα που θα ήθελε να ξαναδεί πριν τις έγχρωμες αναπαραγωγές, είναι η μικρή ανθισμένη αμυγδαλιά, και η μεγάλη ανοιχτή πόρτα στον κήπο, ψηλά (ονομαζόμενο *Avant midi*) [...] Υπολογίζω να επιστρέψω στις 8 ή τις 9.» Ανέκδοτη χειρόγραφη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 3.

³⁶⁰Στις 25 Μαρτίου του 1946 ο Μπονάρ παραχωρεί το δικαίωμα στον Τεριάντ να εκδώσει τα έργα του: «κ. Τεριάντ, σας επιβεβαιώνω την συμφωνία μου σχετικά με το τεύχος της *Verve* αφιερωμένο στην αναπαραγωγή των έργων μου. Σας εμπιστεύομαι 16 σχέδια από χρωματιστό κραγιόνι και από ακουαρέλα, από τα οποία τα δέκα είναι για εσάς.» Ανέκδοτη χειρόγραφη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers privés, Boîte 1.

³⁶¹Τα σχόλια που εμφανίζονται στα έντυπα της εποχής αναφέρονται σε ένα αριστούργημα: Werth Léon, “Pierre Bonnard illustrateur”, *Le Portique*, τ.5, 1947, σελ.9-17. Girard André, “Pierre Bonnard”, *Vogue*, Ιούνιος 1948, σελ.108-112, 151-2. Αντίστοιχα στο αμερικανικό *Art Digest* εμφανίζεται μια σύντομη ανακοίνωση: «Ξεκινώντας έναν χρόνο περίπου πριν από τον θάνατο του Μπονάρ, αυτό το διπλό τεύχος περιλαμβάνει εκείνα που φάνηκαν να είναι κάποια από τα τελευταία έργα του Μπονάρ. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης σχεδίασε το εξώφυλλο και την έγχρωμη προμετωπίδα, ενώ ένα μεγάλο μέρος είναι αφιερωμένο σε μια άνιση ομάδα θαλασσογραφιών, τοπίων, ανθρώπινων σπουδών και σχεδίων, μαζί με καλλιτεχνικές σημειώσεις από το ημερολόγιο του καλλιτέχνη [...] Αυτό το τεύχος, παράλληλα με το προηγούμενο “Le Livre des Tournois du Roi René”, τ.16, 10\$, μπορεί να παραγγελθεί από την Jeannete Rocart, 280 Riverside Drive, New York City.» “Bonnard’s Last Work”, *Art Digest*, τ.22, τευχ. 27, 15 Μαρτίου 1948, σελ.27. Σχετική ανακοίνωση εμφανίζεται λίγο νωρίτερα στο *Arts Magazine*, τ.22, 1947, με προτεινόμενη τιμή για το τεύχος, τα 12,50\$.

³⁶²*Propos de Pierre Bonnard à Tériade, Le Cannel, 1942.*

Cher M^r Teriade
Le colis est arrivé en bon état
et de ses flancs sont sortis de
multiples richesses - Mes
remerciements vont à vous et à
Madame Lemoine dont le nom
est sur l'emballage - Je vous
souhaite en bonne santé et
j'espère bien qu'on se rencontrera
Bonne nuit
P. Bonnard

Ανέκδοτη επιστολή του Πιέρ Μπονάρ στον Τεριάντ, 8 Αυγούστου 1942, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers privés - 1.

Η κυκλοφορία του τεύχους μετά τον θάνατο του Μπονάρ δημιουργεί διάφορες εμπλοκές σε σχέση με τα πνευματικά δικαιώματα του καλλιτέχνη και τους τίτλους ιδιοκτησίας των έργων του. Εμπλοκές που θα διαρκέσουν μέχρι και δέκα χρόνια αργότερα. Στις 17 Οκτωβρίου του 1947, λίγο μετά την κυκλοφορία του τεύχους, ο Τεράς γράφει στον Τεριάντ:

«έλαβα μια επιστολή από τη Γενική Γραμματεία του Συνδικάτου Καλλιτεχνικής Πνευματικής Ιδιοκτησίας (m.Duchemin) για να με ρωτήσει αν δεν έπρεπε να διεκδικήσει κανένα δικαίωμα για τις αναπαραγωγές του τεύχους Μπονάρ της Verne. Απάντησα στον γενικό γραμματέα ότι ήμουν σύμφωνος - κατά τις προθέσεις του θείου μου - γιατί το τεύχος απαλλάχτηκε από τα δικαιώματα του δημιουργού. Ανέφερα επίσης [...] πως αυτή η συμφωνία είχε γίνει αποδεκτή από τον θείο μου σε σας τον ίδιο, με ιδιαίτερη παραχώρηση.»³⁶³

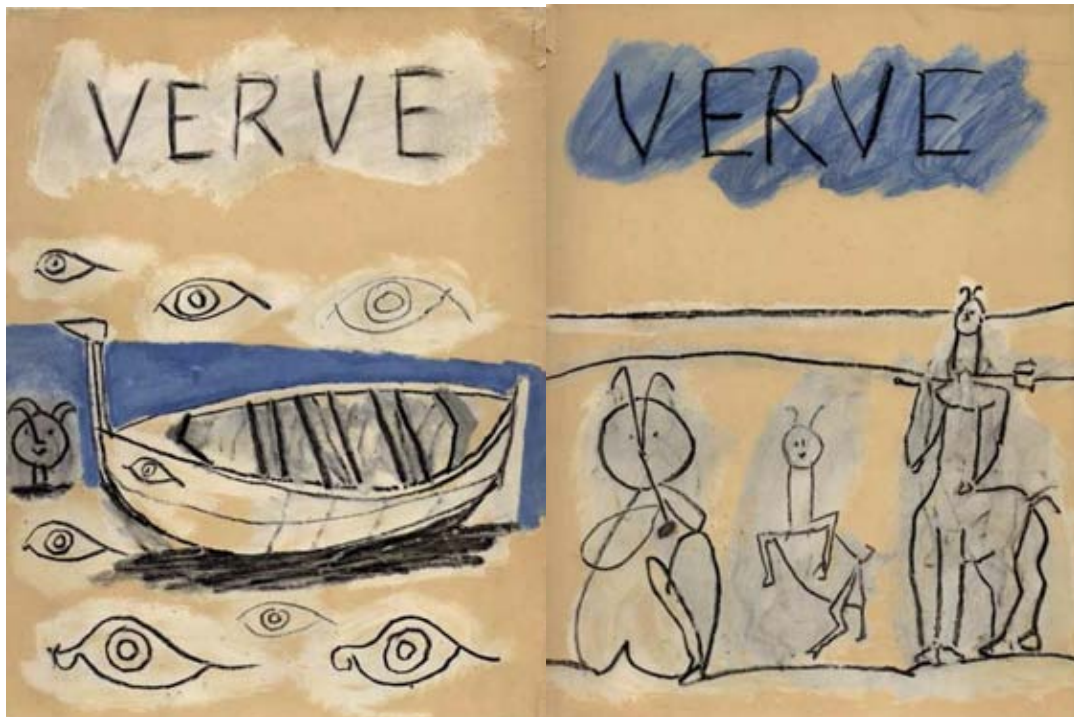
Ο Τεριάντ βρισκόταν σε διαρκή επικοινωνία με τον Μπονάρ καθ' όλη τη διάρκεια του πολέμου. Από το 1940 ήδη, του στέλνει συστηματικά τρόφιμα και είδη πρώτης ανάγκης, για τα οποία ο καλλιτέχνης τον ευχαριστεί διαρκώς όπως φαίνεται από τις πολυάριθμες επιστολές του από το 1940 έως και μετά τη λήξη του πολέμου, το 1945.

³⁶³ Ανέκδοτη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007, Papiers privés, Boîte 3.

Η συνεργασία τους συνεπώς για το τεύχος αυτό της *Verve*, και η παραχώρηση των έργων του, προέκυψε μάλλον αβίαστα, όπως άλλωστε επιβεβαιώνει και ο Τεράς.

Στις τελευταίες σελίδες, εμφανίζεται ένα κείμενο της Ανζέλ Λαμότ με τίτλο “Le bouquet de roses”, όπου καταγράφονται ξανά οι σκέψεις του καλλιτέχνη: «Στο τραπέζι ένα μπουκέτο τριαντάφυλλα, ολοστρόγγυλο, ο Μπονάρ μιλά: προσπάθησα να το ζωγραφίσω απευθείας, επακριβώς, αφέθηκα να απορροφηθώ από τις λεπτομέρειες, αφέθηκα να ζωγραφίσω τα τριαντάφυλλα [...] Γύρω μου βλέπω συχνά πράγματα ενδιαφέροντα, αλλά για να ζηλέψω να τα ζωγραφίσω, πρέπει να είχαν μια ιδιαίτερη γοητεία – την ομορφιά – αυτό που μπορεί να αποκληθεί ομορφιά [...] Η παρουσία του αντικειμένου, του μοτίβου, είναι ενοχλητική για τον ζωγράφο τη στιγμή που ζωγραφίζει. Το σημείο εκκίνησης ενός έργου όντας μια ιδέα - αν το αντικείμενο είναι εκεί τη στιγμή που κάποιος δουλεύει, υπάρχει πάντοτε κίνδυνος για τον καλλιτέχνη να χαθεί στα γεγονότα της απροκάλυπτης, άμεσης θέας και να χάσει στην πορεία την αρχική ιδέα. Με αυτόν τον τρόπο [...] ο ζωγράφος δεν ξαναβρίσκει πάλι την αρχική ιδέα και εμπιστεύεται το τυχαίο, κάνει τις σκιές που βλέπει, προσπαθεί να περιγράψει τις σκιές που διακρίνει, τις λεπτομέρειες που δεν τον συντάραξαν από την αρχή [...] Από την αποπλάνηση ή την πρώτη ιδέα, ο ζωγράφος επιτυγχάνει το καθολικό. Αυτή είναι η αποπλάνηση που καθορίζει την επιλογή του μοτίβου και ανταποκρίνεται επακριβώς στη ζωγραφική [...] Εγώ είμαι πολύ αδύναμος, μου είναι δύσκολο να συγκρατηθώ μπροστά στο αντικείμενο.»

B.2. Verve 19-20, Απρίλιος 1948



Pablo Picasso: εξώφυλλο VERVE, τευχ.19-20, 1948, Ιδιωτική συλλογή.

Στις 15 Απριλίου του 1948, ο εκδοτικός οίκος Verve παρουσιάζει ένα τρίτο τεύχος αφιερωμένο στο χρώμα, με τίτλο *Couleur de Picasso*. Ο Πάμπλο Πικάσο, εμφανίζεται επί της ουσίας, για πρώτη φορά στις σελίδες της επιθεώρησης με αυτή την ανθολογία του διπλού τεύχους 19-20, ωστόσο τον ίδιο χρόνο θα συνεργαστεί με τον Τεριάντ και τον Πιέρ Ρεβερντό για την εικονογράφιση του *Le Chant des morts*³⁶⁴ στις λιθογραφίες του οποίου θα αφιερωθεί αργότερα τον ίδιο χρόνο, η έκθεση στη Γκαλερί Louis Carré.³⁶⁵ Τα έργα και τα σχέδια του καλλιτέχνη από το εργαστήριο του στην Αντίμπ, παρουσιάζονται στις ογδόντα τέσσερις σελίδες της *Verve*, με είκοσι έγχρωμες και εβδομήντα έξι ασπρόμαυρες αναπαραγωγές. Μετά τα αφιερώματα στους περίφημους *coloristes* της École de Paris, Ματίς και Μπονάρ, το τεύχος αυτό της επιθεώρησης *Verve* προκαλεί πράγματι τις εντυπώσεις, αφού στη ζωγραφική του Πικάσο το χρώμα σπάνια υπερισχύει ή αποδεσμεύεται από το περιγραφικό σθένος της γραμμής. Τα έργα συνοδεύονται για πρώτη φορά από

³⁶⁴Ένας τόμος, μεγέθους 42 x 32 εκ. Χειρόγραφο βιβλίο του Πιέρ Ρεβερντό με 123 πρωτότυπες λιθογραφίες τυπωμένες σε κόκκινο. Έκδοση σε χαρτί τύπου 'vélin d' Arches': 250 αντίτυπα, αριθμημένα 1-250. 20 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XX.

³⁶⁵Βλ. *Lithographies de Pablo Picasso pour Le Chant des Morts de Pierre Reverdy*, Tériade Editeur, Louis Carré, Παρίσι, 17-31 Δεκεμβρίου 1948.

χειρόγραφα κείμενα του ίδιου του καλλιτέχνη και του στενού φίλου, συνεργάτη και βιογράφου του, Χάιμε Σαμπαρτές (Jaime Sabartès).

Ο Σαμπαρτές³⁶⁶ σπεύδει να περιγράψει την ακατανοησία που περιβάλλει το έργο του καλλιτέχνη: «Θα ήθελα να μιλήσω για τον Πικάσο, όπως μιλά κανείς μεταξύ φίλων, για έναν κοινό φίλο, αλλά αυτό μου είναι δύσκολο χωρίς να έχω την απόλυτη βεβαιότητα να βρω το κίνητρο της συμφωνίας που προκύπτει από την ανταλλαγή εντυπώσεων ανάμεσα σε πρόσωπα διατεθειμένα να τον κατανοήσουν, αφού απευθύνεται κανείς σε όλο τον κόσμο. Σε αυτή την περίπτωση, είναι περισσότερο, μου φαίνεται, ο ρόλος ενός μεσάζοντα που μου αρμόζει να παίξω, εξαιτίας της απόστασης, της όλο και πιο εμφανούς, που τον διαχωρίζει από ένα σημαντικό μέρος του κοινού, παρά την περιέργεια που τον περιβάλλει [...] Θα έπρεπε να εξηγήσω...όμως πώς να εξηγηθεί ο Πικάσο όταν το έργο του αρκεί το ίδιο; [...] Την επίδραση που μπορεί να δημιουργήσει, μπορεί κανείς να την εντοπίσει [...] για παράδειγμα στο Φθινοπωρινό Σαλόν της απελευθέρωσης. Αυτό που ήταν για κάποιους μια απόλαυση, ήταν για κάποιους άλλους μια αιτία εξύμνησης, ενώ για άλλους ακόμη το ξεκαθάρισμα, σαν ένα ερέθισμα για να διαμαρτυρηθούν και να εναντιωθούν με μανία στην *ελευθερία της έκφρασης* [...] για να καταδικάσουν αυτό που ειπώθηκε επειδή κάποιος δεν το κατάλαβε [...] χωρίς να κάνουν τον κόπο να σκεφτούν πως το σφάλμα είναι ίσως εκείνου που δεν κατάλαβε, ή δεν ήθελε να καταλάβει [...] Μπορεί κανείς να κρίνει τον Πικάσο, αλλά εκείνος δεν κρίνει. Είναι ευχαριστημένος να στοχάζεται το θέαμα της Τέχνης και της Ζωής, με την ιδιότητα του παρατηρητή, χωρίς να δείχνει ούτε θαυμασμό, ούτε κατάπληξη.»

Το αντίστοιχο τεύχος του 1948 των *Cahiers d'art* είναι επίσης αφιερωμένο στον Πικάσο, παρουσιάζοντας 400 σχέδια και έργα του καλλιτέχνη καθώς και την κεραμική του από το Βαλωρίς. Τα κείμενα υπογράφουν μεταξύ άλλων οι Ζερβός, Μωρίς Μπλανσό και Χάιμε Σαμπαρτές.³⁶⁷ Οι δημιουργίες όμως του Πικάσο για αυτό

³⁶⁶ Βλ. Άλλα κείμενα του Jaime Sabartès, *Paintings and Drawings of Picasso*, Παρίσι, Braun & Cie, 1946 (το πρωτότυπο χειρόγραφο κείμενο του Σαμπαρτές εκδόθηκε αργότερα Jaime Sabartès, *Retratos y recuerdos*, Μαδρίτη, 1953). Jaime Sabartès, *Picasso: an intimate portrait*, μετ. Angel Flores, Νέα Υόρκη, Prentice Hall, 1948, Λονδίνο, Allen, 1948.

³⁶⁷ R. de la Souchere, "Picasso au Musée d'Antibes-Peintures et dessins exécutés à Paris, à Golfe-Juan, à Ménebres", Christian Zervos, "Céramiques-Madoura, Picasso, céramiste", Jaime Sabartes, "Picasso à Valauris", *Cahiers d'art*, τ.1, 1948.

το τεύχος της *Verve*, συγκεντρώνουν παράλληλα το ενδιαφέρον του Αμερικάνου τεχνοκρίτη και θεωρητικού Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ³⁶⁸ (1909-1994), ο οποίος έναν μόλις μήνα πριν την κυκλοφορία του τεύχους, υπέγραφε στην *Partisan Revue*, την καταδίκη του κυβισμού, ισχυριζόμενος πως ενώ το ίδιο κίνημα υπήρξε η σπουδαιότερη καλλιτεχνική έκφραση των πειραματισμών της μοντέρνας περιόδου, παράκμασε στα χέρια των Γάλλων καλλιτεχνών ήδη από τη δεκαετία του '20. «Οι βασικές προϋποθέσεις της δυτικής τέχνης έχουν επιτέλους αποδημήσει στις Ηνωμένες Πολιτείες,»³⁶⁹ προλέγει ο Γκρίνμπεργκ στο ίδιο άρθρο, με έναν καταφανή σωβινισμό. Για το τεύχος αυτό της *Verve*, με το οικείο αυτοαναφορικό του ύφος, σπεύδει να σχολιάσει στη *New York Times Review* τα έργα του Πικάσο, περισσότερο να τα ερμηνεύσει, αποδεικνύοντας ίσως στον Σαμπαρτές πως «η απόσταση» δεν τον εμποδίζει από το να κατανοήσει το έργο του.

«Έχω την εντύπωση ότι ο Πικάσο είναι ουσιωδώς ποιμαντορικός, λυρικός καλλιτέχνης και ότι ο ρόλος του επικού ή τραγικού δασκάλου στον οποίο αναρριχήθηκε κατά την τελευταία δεκαετία και μετά, δεν είναι ένας αληθινά όμοιος. Ως ενίσχυση αυτής της εντύπωσης έρχεται το τελευταίο διπλό τεύχος της *Verve*, που αναπαράγει έργα και σχέδια δημιουργημένα από τον Πικάσο στην Αντίμπ, ³⁷⁰ στη νότια Γαλλία, κατά την περίοδο 1946 και 1947,³⁷¹ και το οποίο περιέχει επίσης σύντομα τμήματα κειμένου από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και τον φίλο του Χάιμε Σαμπαρτές. Σαφή, κυριολεκτικά βουκολικά με αναφορές στην κλασική αρχαιότητα – τα μοτίβα τους όντας φαύνοι, αυλητές, τράγοι, παιδιά, νυμφόμορφες γυναίκες, και Κένταυροι – αυτά τα τελευταία έργα φανερώνουν μια βέβαιη ανάκαμψη της λειτουργικότητας από μέρους του Πικάσο. Αυτή η ανάκαμψη δεν τον πάει πίσω στο επίπεδο του 1909-1927, αλλά πολύ πιο μακριά από τις βεβαιωμένες και ναυαγισμένες δηλώσεις στα χρόνια του πολέμου, φτάνοντας σχεδόν στο επίπεδο των σχεδίων με μολύβι και μελάνι του 1938. Αν κρίνω από κάποιες από τις αναπαραγωγές σε αυτό το πολυτελές περιοδικό, έχει τώρα αποκηρύξει τις βίαιες απαιτήσεις που είχε κάποτε από το χρώμα – απαιτήσεις που το ταλέντο του φαίνεται πάντοτε ανίκανο να ικανοποιήσει – και υπέκυψε σε εκείνες τις διάφανες αποχρώσεις του πράσινου, του μπλε, του ροζ, του βιολετί και του κίτρινου της Νεάπολης (θυμίζοντας τα ακαδημαϊκά *Ingresque* έργα του της δεκαετίας του '20) των οποίων η θαμπάδα συμβιβάζεται τόσο καλά στην επιδέξια τεχνική του. Αυτό

³⁶⁸ Βλ. σχ. Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays*. Boston, Beacon Press, 1961 (ελλην. έκδ., *Τέχνη και πολιτισμός*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007) Harris, Jonathan, *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried, and Clark*, Νέα Υόρκη Routledge, 2005.

³⁶⁹ Clement Greenberg, "The Decline of Cubism", *Partisan Revue*, τ.3, 1948.

³⁷⁰ Βλ. Jaime Sabartès, Paul Eluard, *Picasso à Antibes*, Παρίσι, Ed. René Drouin, 1948. Dor de la Souchere Romuald, *Picasso à Antibes*, Παρίσι, Ed. Hazan, 1960. *Hommage à Picasso: musée Picasso, Antibes*, 8 -30 Οκτωβρίου 1988, Antibes, Ed. Musée Picasso, 1988.

³⁷¹ Λίγο αργότερα θα κυκλοφορήσει ο τόμος του Christian Zervos, *Dessins de Picasso 1892-1948*, Παρίσι, Editions "Cahiers d'Art," 1949.

το χρώμα μπορεί να βεβαιώσει την αδυναμία του Πικάσο ως ένας ολοκληρωμένος ενορχηστρωτής του χρώματος, της τάξεως των βενετσιάνων, του Βελάσκειθ, του Ρούμπενς, ή του Σεζάν, αλλά μας επιτρέπει να δούμε, ακόμη μια φορά, πως είναι ασυναγώνιστα ένας από τους καλύτερους σχεδιαστές των διαστάσεων και της γραμμής, σε κάθε εποχή και κάθε πολιτισμό. Το γεγονός ότι πολλά από αυτά τα διασκεδαστικά βουκολικά έργα και σχέδια είναι χωρίς χρονολογία και χωρίς υπογραφή – για πρώτη φορά μετά από είκοσι χρόνια – μπορεί να σηματοδοτεί μια αλλαγή στη στάση του Πικάσο απέναντι στον εαυτό του. Είναι σαν να σταμάτησε, τουλάχιστον για την ώρα, να παρακολουθεί τον εαυτό του σε σχέση με την ιστορία της τέχνης, σταμάτησε να εξαναγκάζεται να ζωγραφίζει για την εποχή και τους ιστορικούς της, και έρχεται ακόμη μια φορά να ζωγραφίσει απλά για χάρη της δικής του ευχαρίστησης με αυτό. Είναι πιθανό ότι ο Πικάσο τώρα έχει μια κομψή και ελεγειακή περίοδο στα αποθέματα, που άλλοι μεγάλοι καλλιτέχνες πριν από αυτόν ανακάλυψαν σε μεγάλη ηλικία. Ίσως είναι ότι θα καταφέρει να συνοψίσει το πάθος του β' τέταρτου του 20^{ου} αιώνα με έναν τρόπο διόλου ανάξιο εκείνου, με τον οποίο δήλωσε τον οπτιμισμό του α' τετάρτου αυτού.»³⁷²

Γ. Verve τόμος VI

Γ.1. Verve 21-22, Οκτώβριος 1948



Henri Matisse: εξώφυλλο VERVE, τευχ.21-22, 1948, Ιδιωτική συλλογή.

³⁷²Clement Greenberg, “Review of a special Issue of *Verve* on Picasso”, *The New York Times Review*, 8 Αυγούστου 1948, επανεκδ. *Clement Greenberg, The collected essays and criticism, vol. 2 Arrogant Purpose, 1945-1949*, επιμ. John O’Brian, University of Chicago Press, 1986, σελ.258-9.

Το 1948, ο Τεριάντ ολοκληρώνει μια ακόμη συνεργασία με τον Ματίς, για την έκδοση του έκτου τόμου της επιθεώρησης *Verve*, στο διπλό τεύχος με τίτλο *Vence 1944-1948*, ενώ παράλληλα σε συνεργασία με τον Μαρκ Σαγκάλ τυπώνει το πολυτελές εικονογραφημένο βιβλίο *Les Ames Mortes de Nicolas Gogol*. Το τεύχος περιλαμβάνει είκοσι έξι έργα του Ματίς που, δημιουργήθηκαν στην επαρχιακή Βανς μεταξύ του 1944 και 1948, καθώς και σαράντα σχέδια με φρούτα και φύλλα που εναλλάσσονται στις σελίδες της επιθεώρησης. Το εκτυπωτικό κίτρινο εξώφυλλο που εσωκλείει τις δημιουργίες του Ματίς δημιουργήθηκε με την τεχνική των *papiers decouprés*, που κυριαρχεί στο έργο του από το 1937 και έπειτα. Τα γράμματα του τίτλου *Verve* σχεδιάζονται από μαύρα φυτικά μοτίβα, που κυριαρχούν πάνω στο κίτρινο φόντο, παραπέμποντας στα αντίστοιχα διακοσμητικά σχέδια που χρησιμοποίησε στο παρεκκλήσι της Βανς. Στις σελίδες του τεύχους δεν εμφανίζεται κανένα κείμενο για να πλαισιώσει τα έργα του Ματίς, παρά μόνο ένα χειρόγραφο σημείωμα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη: «ces tableaux ont été peints à Vence entre 1944 & 1948 J'ai dessiné les ornements dans le jardin – Henri Matisse.» Από τους πλέον καταξιωμένους καλλιτέχνες της γαλλική σχολής, ο Ματίς, υπέμεινε τα σχόλια περί συντηρητισμού των σουρεαλιστών, ωστόσο για το τεύχος αυτό της *Verve*, με έκπληξη θα διάβαζε κανείς πως ήταν ο Μπρετόν εκείνος που δέχτηκε την πρόταση να γράψει το κείμενο που θα συνόδευε τα έργα του. Κατά τον Flam, ήταν ο Ματίς εκείνος που αρνήθηκε την πρόταση του Τεριάντ για το κείμενο του Μπρετόν,³⁷³ ωστόσο η Szymusiak αναφέρει το αντίθετο: «...ο Τεριάντ ήθελε να μείνει απόλυτος κύριος της έκδοσης της *Verve*, και δεν κατέληξε σε αυτό το εγχείρημα.»³⁷⁴

Εγκατεστημένος στη Βανς την ίδια περίοδο, ο Ματίς ξεκινά από το 1947 τις εργασίες για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου των Δομινικανών, *Chapelle du Rosaire*,³⁷⁵ τις οποίες ολοκληρώνει το 1951, σε ηλικία ογδόντα δύο ετών. Οι σελίδες της *Verve* παρουσιάζουν τα έργα της αμέσως προηγούμενης περιόδου. Τον οπτιμισμό που επιχείρησε να «επιβάλλει» η Γαλλία την μεταπολεμική περίοδο, ενσαρκώνει εν

³⁷³Jack Flam, *Matisse on art*, University of California Press, 1995, σελ.13.

³⁷⁴Dominique Szymusiak, *όπ.π.*, σελ.71.

³⁷⁵Βλ. Αναλυτικά Gabrielle Langdon, “A spiritual space: Matisse’s Chapel of the Dominicans at Vence”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τ.51, τευχ.4, 1988, σελ.542-573. Kenneth E. Silver, “Matisse at Vence: An Epilogue to Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art”, *French Politics, Culture and Society*, τ.24, 2006.

μέρει η αναβίωση των χριστιανικών αξιών, οι οποίες βρήκαν βέβαια την θέση τους και στο πεδίο των τεχνών. Αναγνωρισμένο ως ένα *Homage to God*³⁷⁶, αυτό το εγχείρημα του Ματίς δέχτηκε την υποστήριξη του αμερικανικού τύπου:

«Ως νέος, ο Ανρί Ματίς είχε γοητευτεί από τις θρησκευτικές νωπογραφίες του Τζιότο στην Πάδοβα. Όμως, μόλις τον περασμένο χρόνο, στα εβδομήντα οχτώ του χρόνια, ο Ματίς στράφηκε προς τη θρησκευτική τέχνη, όταν άρχισε να δουλεύει στο μικρό παρεκκλήσι των Δομινικανών που σχεδίασε για τη Βανς, στις παρυφές της Νίκαιας. Όταν τελειώσει, το αποτέλεσμα μπορεί να είναι στον 20^ο αιώνα, ένας εφάμιλλος ανταγωνιστής του έργου του 14^{ου} αιώνα του Τζιότο στην Πάδοβα.»³⁷⁷

Από την επίσκεψη του στο εργαστήριο του Ματίς, ο Έλληνας ποιητής Οδυσσέας Ελύτης αργότερα θυμάται: «...είχαμε μιλήσει πολύ για τις δυσκολίες που εμφανίζονται στον Ματίς για το παρεκκλήσι του Ροζαρίου. Ήταν πολύ απορροφημένος από το φως. Κουβεντιάσαμε αρκετά για το πρόβλημα του φωτός. Δεν κράτησα σημειώσεις. Αλλά είχε πει μια φράση όπως, *ο ήλιος πρέπει να αποκαθίσταται στο ταμπλώ, με τον τρόπο που τοποθετεί κανείς στα χρώματα...*»³⁷⁸ Το τεύχος δικαίως συνοψίζει έναν *θρίαμβο του χρώματος*, ωστόσο την προσοχή του κοινού αλλά και των συντελεστών του εκδοτικού οίκου μοιάζουν να μαγνητίζουν τα εικονογραφημένα βιβλία που κυκλοφορούν παράλληλα με την επιθεώρηση. Δεδομένου όμως, τα τελευταία αυτά τεύχη της *Verve*, αποτελούν τα πιο λαμπρά του επιτεύγματα, στην πραγματικότητα, δεν συνιστούν στο σύνολο τους καρπό της αναπόσπαστης αφοσίωσης του Τεριάντ στην τελειότητα κάθε λεπτομέρειας. Σε σχέση με τα προγενέστερα τεύχη, εκείνα που εμφανίζονται μετά τον πόλεμο, δεν απαιτούν βέβαια την ίδια προσοχή, αφού τη σύνθεση τους καλείται πλέον να διεκπεραιώσει σε πρώτο επίπεδο, ο εκάστοτε καλλιτέχνης και ακολούθως ο τυπογράφος. Ο Τεριάντ, έχοντας εξασφαλίσει πλέον την πρόθυμη συνεργασία των καλλιτεχνών, δεν θα μπορούσε παρά να αφοσιωθεί, στη νέα του ενασχόληση, την έκδοση των πολυτελών *livres d'artistes*, αφού ήταν εντέλει εκείνα που τον ανέδειξαν κατά το πέρασ, στον μεγαλύτερο εκδότη του 20^{ου} αιώνα.

³⁷⁶“Art: Homage to God”, *New York Time*, 9 Ιουλίου 1951.

³⁷⁷“Art: What I want to say”, *New York Time*, 24 Οκτωβρίου 1949.

³⁷⁸Michel Anthonioz, “Dans l’amitié de Tériade”, όπ.π, σελ.7.

Γ.2. Verve, τευχ.23, Απρίλιος 1949 και Verve, τευχ.24, Απρίλιος 1950



Henri Matisse: εξώφυλλο VERVE, τευχ.23, 1949, Ιδιωτική συλλογή.

Marc Chagall: εξώφυλλο VERVE, τευχ.24, 1950, Ιδιωτική συλλογή.

Το 1949, ο Τεριάντ επιστρέφει στη θεματική των εικονογραφημένων χειρογράφων, αναπαράγοντας αυτή τη φορά το σύνολο των μικρογραφιών του χειρογράφου του βασιλιά Ρενέ, *Le Coeur d'Amour Épris*, της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης με αφορμή την έκθεση *Trésors des Musées de Vienne* στο Petit Palais λίγο νωρίτερα, το 1947. Ο δημιουργός αυτών των μικρογραφιών Barthélemy d'Eyck, προσέφερε τις υπηρεσίες του στον βασιλιά Ρενέ ενώ η παρέμβαση του εικάζεται για τα περισσότερα από τα εικονογραφημένα βιβλία της ίδιας συλλογής. Για το εξώφυλλο, ο Ανρί Ματίς συνθέτει μια κατακόκκινη καρδιά σε λευκό φόντο, και σχεδιάζει τον τίτλο με καλλιγραφικά γράμματα. Τις αλληγορικές μινιατούρες του βασιλιά Ρενέ της Ανζού, παρουσιάζει ο Αντρέ Σαμσόν (André Chamson) με ένα σύντομο κείμενο: «Μνημειακές όπως οι νωπογραφίες, αυτόνομες όπως τα ταμπλώ του καβαλέτου και εντούτοις συνδέονται μεταξύ τους, όπως μπορούν τα μοτίβα μιας συμφωνίας ή οι στροφές ενός ποιήματος, οι δέκα έξι μινιατούρες του *Livre du Coeur d'Amour Épris* είναι ίσως για μας, ανάμεσα σε όλες τις εικονογραφήσεις του τέλους του 15^{ου} αιώνα, οι πιο επιφορτισμένες με ποίηση και ρεαλισμό [...] Αυτή η Coeur

d'Amour Épris, είναι όπως ο οδοιπόρος του κόσμου, σε όλα μας τα όνειρα, και σε όλα μας τα ενθύμια - ποίηση και ρεαλισμός - και ο δρόμος που μας κάνει να ακολουθούμε δεν είναι άλλος από εκείνον της αναζήτησης της Ευτυχίας.»



Μικρογραφία από το *Livre du Coeur d'Amour Épris*, Verve, τευχ.23, Απρίλιος 1949.

Το 1950, τα εγχειρήματα του εκδοτικού οίκου Verve, συμπληρώνουν δύο εικονογραφημένα βιβλία, το *Poèmes Charles d'Orléans, 1394-1465*,³⁷⁹ με τη συνεργασία του Ματίς, και το *Cirque*³⁸⁰ του Φερνάν Λεζέ. Το 24^ο τεύχος της επιθεώρησης που ακολουθεί περιλαμβάνει υδατογραφίες του Μαρκ Σαγκάλ που δημιουργήθηκαν ειδικά για την εικονογράφιση των *Contes du Décameron de Boccace*, οι οποίες αντιπαραβάλλονται με μικρογραφίες του εικονογραφημένου χειρογράφου με το ίδιο θέμα, από την συλλογή της Βιβλιοθήκης του Άρσενάλ.³⁸¹ Ο

³⁷⁹ Ένας τόμος, μεγέθους 41,5 x 27,5 εκ. Χειρόγραφο βιβλίο του Ανρί Ματίς με 100 έγχρωμες λιθογραφίες εκτελεσμένες από τους Μουρλό, υπό την επίβλεψη του καλλιτέχνη. Έκδοση σε χαρτί τύπου 'vélin d' Arches': 1200 αντίτυπα, αριθμημένα 1-1200, 30 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XXX.

³⁸⁰ Ένας τόμος, μεγέθους 42 x 32,5 εκ. Χειρόγραφο βιβλίο του Φερνάντ Λεζέ με 42 πρωτότυπες λιθογραφίες και 34 πρωτότυπες έγχρωμες λιθογραφίες Έκδοση σε χαρτί τύπου 'vélin d' Arches': 280 αντίτυπα, αριθμημένα 1-280. 20 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XX.

³⁸¹ Βλ. Raymond Cogniat, "Les Beaux Livres: Contes de Boccace", *Arts; beaux arts, littérature, spectacles*, 15 Δεκεμβρίου 1959, σελ.3.

Σαγκάλ δημιουργεί μια νέα εικονογραφία, που συνδέει παράλληλα το μεσαιωνικό κείμενο και την σύγχρονη πλαστική ποιότητα, διαγράφοντας συνολικά στις σελίδες της επιθεώρησης μια σύνοψη των μεταβατικών φάσεων των δημιουργιών της παλιάς και νέας γαλλικής σχολής. Το εξώφυλλο αποτελεί επίσης μια σύνθεση του Σαγκάλ, ενώ ο ίδιος είχε σχεδιάσει για την σελίδα του τίτλου μια αυτοπροσωπογραφία, η οποία ωστόσο δεν εντάχθηκε στο τεύχος.³⁸² Τις αναπαραγωγές συνοδεύουν οι στίχοι του Ζακ Πρεβέρ και η ιστορία του χειρογράφου από τον Φραντς Κάλοτ (Fratz Callot), διευθυντή της Βιβλιοθήκης του Άρσεναλ. Μοιάζει πράγματι αδύνατον να απομονωθεί κάποιο τμήμα από το κείμενο του Πρεβέρ,³⁸³ ο συγγραφέας ολοκληρώνει τις σουρεαλιστικές του σκέψεις - από τη συλλογή *Spectacle*³⁸⁴ που κυκλοφόρησε το 1951 - με τον ακόλουθο τρόπο:

«...στον αχνό ενός πηλίνου σκεύους από το Βαλωρίς το πουλί της φωτιάς του Στραβίνσκυ καλώντας τον Μινώταυρο από τα βάθη της Ελλάδας από όπου πάει να τραγουδήσει στη Γρανάδα συνοδευμένος από την κιθάρα του Πικάσο. Στη λάμψη της σελήνης ο φίλος μου Πιέρο ντι Κόζιμο και το νανούρισμα στην έρημο της Μαγιέν με φόντο τον ίδιο ήλιο της Ερωτευμένης Καρδιάς, τα όνειρα του Ρουσώ του τελώνη κοντά στην αποκοιμισμένη τσιγγάνα του [...] Παράλληλα στο καπέλο του Βίνσεντ στο Ωβέρ συρ Ουάζ μια Κυριακή στις 28 Ιουλίου του 1890 οι τελευταίες πρόσχαρες φλόγες της αυγής και τα πρώτα κεριά της νύχτας.»³⁸⁵

³⁸²Το έργο φέρει υπογραφή και αφιέρωση *Opatoshu Vence / Marc Chagall 1952. Pour les / Opatoshu / amicalement*. Ο καλλιτέχνης χάρισε το έργο στον συγγραφέα Joseph Opatoshu και την σύζυγο του Adele.

³⁸³Για τις επιρροές των κολλάζ του Πρεβέρ από τις μινιατούρες των χειρογράφων που αναπαράγονται στην *Verve*, Carol Aurouet, *Jacques Prévert: frontières effacées*, L'Age d'Homme, 2003, σελ.45.

³⁸⁴Jacques Prévert, *Spectacle*, Παρίσι, Collection Le Point du Jour, Gallimard, 1951.

³⁸⁵Jacques Prévert, "Dans ce temps-là", *Verve* τ.7, τευχ.24, χ.σ. επαν. *Oeuvres complètes*, τ. I, *Spectacle*, Danièle Gasiglia Laster, Arnaud Laster, Παρίσι, Gallimard, 1992, σελ.365.

Δ. Verve τόμος VII

Δ.1. Verve 25-26, Οκτώβριος 1951

Ο Πικάσο επανέρχεται στις σελίδες της *Verve* με το διπλό τεύχος του 1951. Αυτή τη φορά η προσοχή επικεντρώνεται στα έργα του καλλιτέχνη (ζωγραφική, γλυπτική, κεραμική) που δημιουργήθηκαν στο Βαλωρίς κατά την περίοδο 1949 και 1951 (όχι εκείνα δηλαδή που παρουσιάστηκαν στα *Cahiers d'art* τρία χρόνια νωρίτερα), τα οποία παρουσιάζονται σε δέκα επτά έγχρωμες και ογδόντα οχτώ ασπρόμαυρες αναπαραγωγές, ενώ αρκετά από αυτά, φωτογραφίζονται στο εργαστήριο του καλλιτέχνη. Ο Πικάσο εγκαθίσταται στο Βαλωρίς το 1948, μετά από τη διαμονή του στην Αντίμπ, και πριν τη μετάβαση του στις Κάννες. Στο Βαλωρίς, μια μικρή πόλη στην ενδοχώρα της Αντίμπ, ο

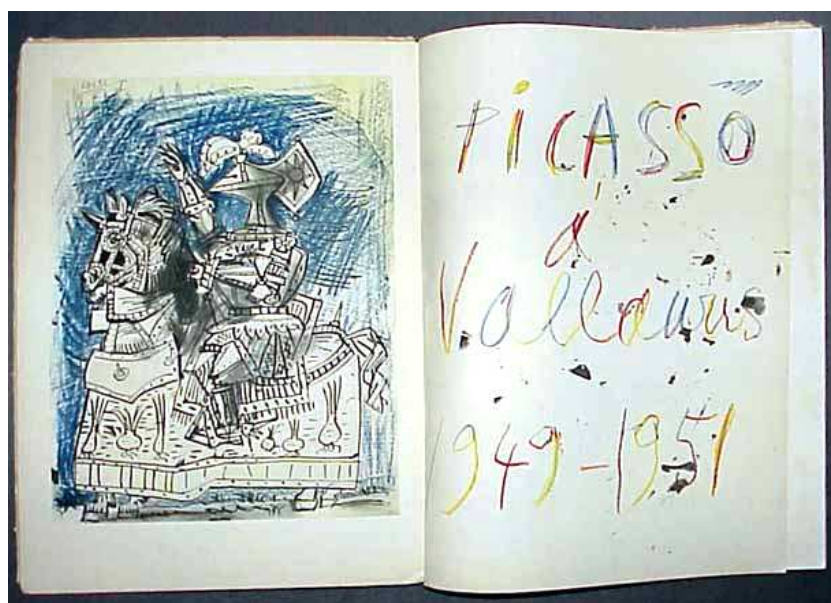


Pablo Picasso: εξώφυλλο VERVE, τευχ. 25-26, 1951, Ιδιωτική συλλογή.

καλλιτέχνης εργάζεται μέχρι το 1955 στη villa Galloise και εξασκεί για πρώτη φορά με τέτοια ένταση, τις δυνατότητες του στην κεραμική, με αφορμή την επίσκεψη του το 1948, στην ετήσια έκθεση κεραμικής της περιοχής, όπου ήρθε σε επαφή με τους Σουζάν και Ζωρζ Ραμιέ (Suzanne et Georges Ramié), ιδιοκτήτες του εργαστηρίου κεραμικής με το όνομα *Madoura*.

Η πλειονότητα των πήλινων δημιουργιών του Πικάσο περιλαμβάνει διακοσμημένα πιάτα, αλλά και βάζα, με κάποια από τα αγαπημένα του θέματα: ταυρομαχίες, γυναίκες, κατσίκες, κουκουβάγιες, φαύνους, νύμφες κλπ., ενώ παράλληλα χρησιμοποιεί υλικά, όπως τούβλα και θραύσματα αγγείων. Τα περίφημα μη στιλβωμένα κεραμικά σκεύη με ανάγλυφη διακόσμηση, γνωστά ως *râtes*

blanches, εμπνεύστηκαν επίσης στο Βαλωρίς την ίδια περίοδο. Ο Πικάσο δεν διστάζει να αναβιώσει τις τεχνικές της αρχαίας ελληνικής αγγειοπλαστικής, με ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα Αττικά ερυθρόμορφα αγγεία της περιόδου 530-320 π.Χ., αποτυπώνοντας ωστόσο πάντοτε στις δημιουργίες του, το προσωπικό του ύφος. Από τις δημιουργίες του Πικάσο στο Βαλωρίς, για διακόσια περίπου κεραμικά σκεύη, δημιουργήθηκαν πολλαπλά αντίγραφα από το εργαστήριο των Ραμιέ, στους οποίους ο καλλιτέχνης παραχώρησε αποκλειστικά το δικαίωμα αναπαραγωγής τους.³⁸⁶



Πρώτες σελίδες του τεύχους *Verve*, τευχ.25-26, 1951, από τον Πικάσο.

Το πρώτο κείμενο που πλαισιώνει τις δημιουργίες του Πικάσο, υπογράφει ο παλιός του συνεργάτης και περίφημος έμπορος τέχνης Ντανιέλ Ανρί Κανβάλιερ, που εμφανίζεται με αυτόν τον τρόπο για πρώτη φορά στις σελίδες της επιθεώρησης. «Η συμπεριφορά των θεατών μπροστά στα έργα του Πικάσο δεν είναι ομοιόμορφη. Πράγμα περίεργο: δεν επιτρέπει πλέον αμέσως, την ταξινόμηση τους ως θαυμαστές ή ως εχθρούς. Υπάρχουν οι θεατές που δεν διακρίνουν παρά μια χρωματισμένη επιφάνεια, και εκείνοι που βλέπουν ένα θέμα. Ανάμεσα στους πρώτους, υπάρχουν εκείνοι που ενθουσιάζονται για την χρωματισμένη επιφάνεια που, μόνη, διακρίνουν και εκείνοι που την αποστρέφονται. Ανάμεσα στους δεύτερους, υπάρχουν εκείνοι

³⁸⁶Βλ. G.C.Bojani, *Picasso: la ceramica*, Μιλάνο, Electa, 1989.

κρίνουν καλή την αναπαράσταση που διαβάζουν, και εκείνοι που την βρίσκουν άσχημη, φριχτή, τερατώδη, ακόμη και όταν πρόκειται για μια αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής. Γνωρίζω καλά πως, όντας αυτοί θαυμαστές ή εχθροί, εκείνοι που δεν αντιλήφθηκαν σε ένα ταμπλώ του Πικάσο παρά μια χρωματισμένη επιφάνεια, δεν είδαν στην πραγματικότητα ποτέ αυτό το ταμπλώ που, που όπως όλα τα ταμπλώ, δεν γεννήθηκε καθαυτό, παρά από τη συνεργασία του θεατή με τον ζωγράφο, δεν θεμελιώθηκε παρά από τον ενεργό θεατή, στην ομοφωνία του ζωγράφου...»³⁸⁷

Στο πλήθος των αναπαραγωγών που παρεμβάλλονται και ακολουθούν του κειμένου, εμφανίζεται ένα ακόμη κείμενο, εκείνο του Έλληνα ποιητή, συμπατριώτη του Τεριάντ, Οδυσσέα Ελύτη, ο οποίος αφηγείται στον Αντονιόζ: *Είχα γράψει ένα ποίημα για τον Πικάσο, πριν τον γνωρίσω.*³⁸⁸ *Μια μέρα, ο Τεριάντ του μίλησε για αυτό το ποίημα. Και ο Πικάσο μου ζήτησε να το καλλιγραφήσει με ελληνικούς χαρακτήρες σε ένα ρολό χαρτί. Το έκανα πολύ ευχαρίστως με την κρυφή ελπίδα πως θα μου έκανε δώρο ένα σχέδιο. Αφού του έδωσα το ποίημα, με πήγε να ανακαλύψω όλα τα τελευταία πράγματα που είχε φτιάξει. Αυτή ήταν η περίοδος (του Πικάσο) που ο Τεριάντ συγκέντρωσε αργότερα στο άλμπουμ *Verve*, με τον τίτλο «*Antipolis*.»³⁸⁹ Ζωγράφιζε θεούς, Κενταύρους, σάτυρους...εν ολίγης, σε ένα πνεύμα πολύ ελληνικό. Του δήλωνα το θαυμασμό μου, αλλά επιφυλασσόμενος, ελπίζοντας πως είχε τελειώσει να μου δείχνει τη δουλειά του, δεν είχα τίποτα! Εκεί είναι που βλέπω το «*La chèvre*», γλυπτό για το οποίο μιλώ στο άρθρο μου «*Équivalences chez Picasso*.» Σήμερα, μπορούμε να ξαναδούμε το εργαστήριο με τα μάτια του Ελύτη, γράφει ο Αντονιόζ. «Στο τεύχος 25-26 της *Verve* με τίτλο *Picasso à Vallauris 1949-1951*, εμφανίζεται πλάι στο κείμενο του Ελύτη μια πολυτελής σειρά από ασπρόμαυρες φωτογραφίες, και συγκεκριμένα σελίδες 39 έως 42, το εργαστήριο με τα *La chèvre* και *La femme enceinte* [...] Γράφοντας για τον Πικάσο, ο Ελύτης μας μιλά για τον ίδιο, για την αιώνια Ελλάδα που ακτινοβολεί στο κέντρο του έργου του.»³⁹⁰*

³⁸⁷Daniel Henri Kahnweiler, "Le sujet chez Picasso", *Verve* τ.7, τευχ.25-26,1951, χ.σ.

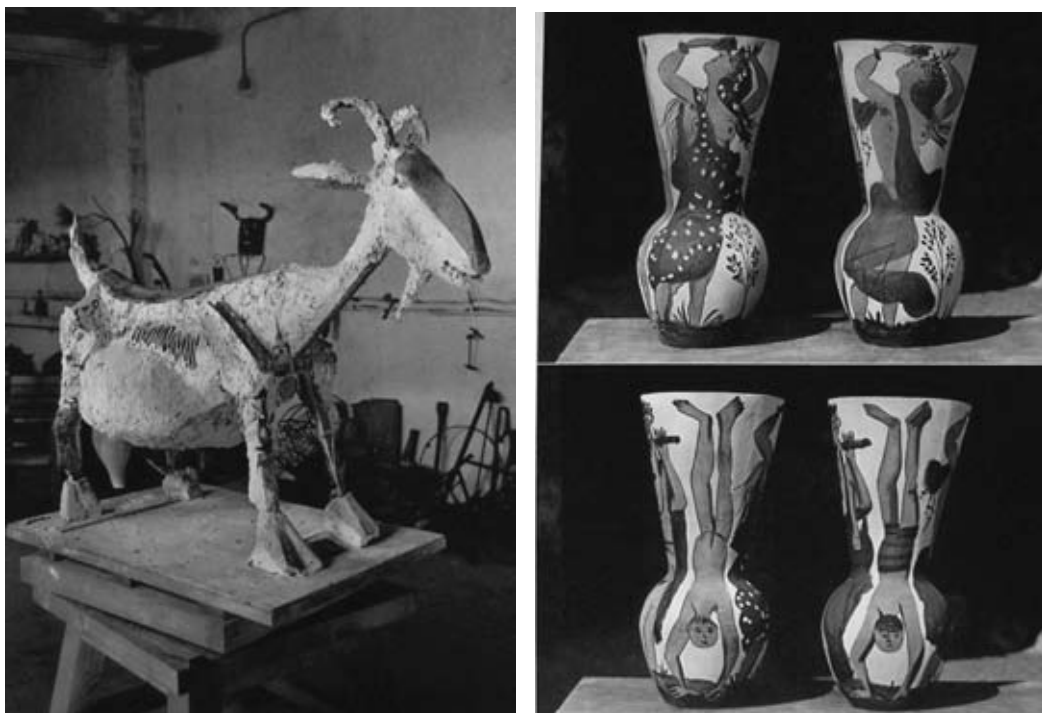
³⁸⁸Βλ. Οδυσσέας Ελύτης, "Ωδή στον Πικάσο" (1946), *Τα Ετεροθαλή*, Αθήνα, Ίκαρος, 2007 (1^η έκδοση 1974).

³⁸⁹Couleur de Picasso, peintures et dessins de Picasso, *Verve*, τ. 5, τεύχ. 19-20, 13 Απριλίου 1948.

³⁹⁰Michel Anthonioz, "Dans l'amitié de Tériade", όπ.π., σελ.3-6.

«...Ίσως γι' αυτό άλλωστε και νανιωσα ένα είδος παράπονου, κάτι σαν ζήλεια, που τα μεγάλα αυτά σύμβολα της Μεσημβρίας, αυτά τα αρχέτυπα που κατέβαιναν από τα βάθη καιρών αμνημόνευτων, δεν είχαν πραγματοποιηθεί σ' ένα από τα νησιά του Αιγαίου, εκεί όπου τα δάχτυλα του ανθρώπου, με εκείνη την αδεξιότητα που δεν λαθεύει ποτέ, τολμήσανε κάποτε να πρωτοπλάσουνε την άμορφη ύλη. Αλλά προς τι; Το δίδαγμα ήτανε το ίδιο: να μιλάς γι' αυτά που αγαπάς, γι' αυτά μονάχα, με τα ελάχιστα μέσα που διαθέτεις, αλλ' από την ευθεία οδό, την οδό της Ποίησης [...] είτε Βαλωρίς λοιπόν το ονομάσουμε αυτόν τον χώρο, είτε *ανθρώπινη περηφάνια*, τον βλέπουμε να υπάρχει εκεί, δοσμένος μια για πάντα, σαν ένα είδος *επικράτειας της ψυχής*, όπου η δουλοφροσύνη δεν έχει καμία θέση, όπου το διπλό παιχνίδι αποβαίνει αδύνατο και η έχτρα είναι κάτι το αδιανόητο. Είναι ο χώρος που αντιστοιχεί στο σύνολο από τις κινήσεις που χαρακτηριστικά κινητοποιεί ο Πικάσο, για ν' ατενίσει κατά πρόσωπο την εποχή του. Αλλά είναι συνάμα - και αυτό έχει σημασία - το ύστατο σημείο όπου το φως του ήλιου και το αίμα του ανθρώπου δεν αποτελούν παρά ένα και το ίδιο πράγμα.»³⁹¹ Για τον Ελύτη το έργο του Πικάσο παραπέμπει σε εκείνο του Έλληνα πριμιτίφ καλλιτέχνη. Δεν αναζητά το γεωμετρικό κανόνα, αλλά την έκφραση του πριμιτιφ καλλιτέχνη και την προσπάθειά του να αποδώσει μέσα από τις φόρμες και τα αντικείμενα μια καθολική ιδέα, ένα σύμβολο. Η ελληνική τέχνη που ανακαλείται στις σελίδες της *Verve*, δεν είναι η τέχνη της κλασικής περιόδου. Δεν πρόκειται σε καμία περίπτωση για μια τέχνη κλασική υπό τους όρους του ακαδημαϊσμού, αλλά μια τέχνη βασισμένη στον ενθουσιασμό και την παρόρμηση της ναϊφ έμπνευσης.

³⁹¹Οδυσσέας Ελύτης, “Η σημασία της αντιστοιχίας στο έργο του Picasso”, *Επιθεώρηση Τέχνης*, ετ. Η', τ. ΙΕ', τεύχ. 85, Ιανουάριος 1962, σελ. 7-8. [Odysseas Elytis, “Equivalences chez Picasso”, *Verve*, τ.7, τευχ.25-26, 1951, χ.σ.]



Φωτογραφίες έργων του Πικάσο από το εργαστήριο του στο Βαλωρίς, *Verve*, τευχ.25-26, 1951.

Τον επόμενο μόλις χρόνο, όταν ο Ελύτης παραλαμβάνει το τεύχος, θα γράψει στον Τεριάντ από την Αθήνα, περιγράφοντας την ελληνική πραγματικότητα:

«...Δεν ξέρω πως εσχολιάστηκε το μικρό κείμενο που δέχθηκες με τόση καλοσύνη να δημοσιεύσεις – και που δεν θα το έγραφα χωρίς την επιμονή σου. Εμένα οπωσδήποτε με ωφέλησε, και – όσο αν σε στενοχωρεί αυτό – δεν μπορώ να μην σου ξαναπώ με την ευκαιρία αυτή, την ευγνωμοσύνη μου για τα πολλά δείγματα φιλίας που θέλησες με τόση διακριτικότητα να δείξεις απέναντί μου, τα χρόνια που έμεινα εκεί [...] Πολλοί φίλοι και προπάντων ζωγράφοι, ζητούν να δουν τη *Verve* που είναι πολύ ακριβή να την αγοράσουν (225.000 δρχ). Άφησα γι' αυτό από χθες ένα αντίτυπο στο βιβλιοπωλείο Ίκαρος και καθώς μαθαίνω όλοι παραelaύνουν για να το δουν. Θα τους κάνει καλό να μάθουν που έχει φτάσει το γούστο και η τελειότητα της έκδοσης. Είναι τόσο πίσω όλοι τους, και η ζωή εδώ πέρα τόσο έξω από την ατμόσφαιρα της τέχνης, ώστε πολλές φορές με πιάνει απελπισία...»³⁹²

Το τεύχος ολοκληρώνεται με το κείμενο “*Céramiques*”, του Ζωρζ Ραμιέ, ιδιοκτήτη του εργαστηρίου κεραμικής του Βαλωρίς: «Ορίστε ήδη τέσσερα χρόνια που ο Πικάσο ήρθε να καθίσει μπροστά στον τροχό του αγγειοπλάστη. Αναζητούσε κάποιες ώρες ψυχαγωγίας, διέκρινε έναν ολόκληρο κόσμο του οποίου η ανακάλυψη τον παθιάζει ακόμη και σήμερα. Για κάποιον άλλον από αυτόν, θα μπορούσε να πει

³⁹²Χειρόγραφη επιστολή του Οδυσσέα Ελύτη – Αθήνα, Ιθάκης 31, 2 Ιανουαρίου 1952 στον Τεριάντ. Δημήτρης Νικορέτζος, *Αγαπητέ μου Τεριάντ*, Αθήνα, Εντός, 2006, σελ.115, (114-117).

κανείς πως αυτή η περίοδος ήταν αφιερωμένη στην πρακτική του συνόλου των γνώσεων συσσωρευμένων καθημερινά. Αλλά ο Πικάσο [...] μελετούσε ευσυνείδητα την κοσμογραφία και τη χρονομετρία για να χρησιμοποιήσει εντέλει κάθε επιστήμη για να δημιουργήσει ένα θαυμαστό ρολοί σχεδιασμένο παρά μόνο για να υπολογίζει την επανάσταση της φαντασίας του [...] Η ιστορία αυτών των αγαλματιδίων αξίζει τόσο ενδιαφέροντος, όσο η σύλληψη και η αξιοσημείωτη επιτυχία που παρουσιάζουν [...] Η υπερβολική ζωτική δύναμη που απορρέει από αυτά τα αγαλματάκια [...] τα αέρινα υφάσματα, οι εκλεπτυσμένες λεπτομέρειες υπογραμμίζουν τη χάρη ή μεταμορφώνουν τη χειρονομία, δημιουργώντας ένα άσμα καινούριο πάνω σε ένα μοτίβο αρχαίο...»

Δ.2. Verve, τευχ.27-28, Ιανουάριος 1953



Georges Braque: εξώφυλλο VERVE, τευχ.27-28, 1953, Ιδιωτική συλλογή.

Τα «ποικίλα» τεύχη της *Verve*, μοιάζουν να ανήκουν στο μακρινό παρελθόν, στην περίοδο κατά την οποία η επιθεώρηση πειραματιζόταν με διάφορα μέσα και ήταν ευπαθής σε ποικίλες επιρροές. Το διπλό τεύχος 27-28 που εμφανίζεται λίγο

αργότερα, συνιστά στην πραγματικότητα ένα τεύχος της κατηγορίας των «ποικίλων», το οποίο ολοκληρώνει πλέον το 1953 αυτή τη - μάλλον διόλου λησμονημένη από τον Τεριάντ - σειρά. Το τεύχος δεν αφιερώνεται ρητά σε κάποιο συγκεκριμένο θέμα, ωστόσο στο περιεχόμενό του, η ιδέα που επικρατεί και σχολιάζεται είναι εκείνη των όψεων της πραγματικότητας. Το εξώφυλλο συνθέτει ο Ζωρζ Μπρακ, όπου στο λευκό φόντο, σχηματίζεται μια φιγούρα σε μαύρο πλαίσιο, που προσομοιάζει σε αρχαιοελληνικό αμφορέα με σπειροειδή λαβή, ενώ τα γράμματα του τίτλου καλλιγραφούνται από τον καλλιτέχνη με μαύρο χρώμα και οριζόντια διάταξη, στο κάτω μέρος της σύνθεσης. Δύο λιθογραφίες επίσης του Μπρακ, εισάγουν το πρώτο κείμενο των περιεχομένων του τεύχους, με την υπογραφή του Πιέρ Ρεβερντύ.

Ο ποιητής γράφει το κείμενο με τίτλο “Fausses Notes” για τις σελίδες της *Verve*, επιστρέφοντας στο αυστηρά δομημένο ύφος της ερμητικής πρόζας, το οποίο χαρακτηρίζει την κυβιστική ποίηση, που εισήγε και ανέδειξε ο ίδιος αρκετά νωρίτερα στα έργα του, εισάγοντας αυτή τη φορά, έναν περισσότερο πρόδηλο υπαρξιακό τόνο. «Πραγματικότητα του κατόπτρου, που είναι πραγματικότητα όσο και κατοπτρισμός. Ίδου ο άνθρωπος. Όμως αν ο άνθρωπος εξαφανιζόταν, μένει η γη, τα άψυχα αντικείμενα, οι πέτρες χωρίς δρόμο. Αν η γη εξαφανιζόταν, μένει όλο αυτό που δεν είναι γη. Και αν όλο εκείνο που δεν είναι γη εξαφανιζόταν, μένει εκείνο που δεν μπορεί να εξαφανιστεί - αναρωτιόμαστε αλλιώς γιατί - επειδή δεν μπορεί κανείς ακόμη και να το σκεφτεί, και είναι, εντέλει, αυτή η πραγματικότητα, τόσο μακριά από το πνεύμα και το κάτοπτρο του ανθρώπου, που δεν μπορεί ακόμη και να το σκεφτεί.»

Ο Ρεβερντύ αγγίζει ποικίλα επίκαιρα ζητήματα σε αυτό το κείμενο, που παρουσιάζει μια πρωτοφανή - με εξαίρεση τα κείμενα του Μαλρώ - για τα δεδομένα της *Verve* έκταση. «Μην έχοντας ανάγκη για τίποτα, όπως θα ήταν εύκολο να μην έχει ανάγκη για κανέναν. Η εφημερίδα, ακόμη και το βιβλίο έγιναν θέαμα. Δεν θέλει πια κανείς, χάρη σε αυτό που γράφτηκε, να συλλογιστεί, να φανταστεί, να αναδημιουργήσει τον εαυτό του. Θέλει κανείς να βλέπει. Η λογοτεχνία δεν είναι πλέον ένα ερέθισμα, ένα κάλεσμα συνεργασίας ανάμεσα στον συγγραφέα και τον αναγνώστη, είναι διόπτρα, ένας φακός ή ένα μικροσκόπιο, ένα οπτικό όργανο περισσότερο ή λιγότερο τελειοποιημένο, περισσότερο ή λιγότερο διαστρεβλωτικό.

Θέλει κανείς να βλέπει, και γρήγορα, να περνά και να μην σκέφτεται πια [...] Το πραγματικό όπιο του λαού, είναι το θέαμα, σε όλες του τις μορφές [...] και υπάρχει μια πολύ σημαντική πλευρά του θεάματος στις πολιτικές εκδηλώσεις, όπως και σε εκείνες των θρησκειών. Συνεχίζει κανείς να μιλά για το λαό, αλλά δεν υπάρχει πια λαός. Υπάρχει για άπειρα μαγαζιά, μια ποσότητα κοινού, το ίδιο αναρίθμητη [...] Ο καλλιτέχνης, ο ποιητής είναι οι άνθρωποι που θα ήθελαν να μην λογαριάζονται στον κόσμο παρά με την πραγματική τους αξία, όπως λογαριάζονται τα φρούτα από τη γεύση τους [...] Υπάρχει ο άνθρωπος της δράσης, του οποίου η διάθεση είναι ιδιαίτερος να παράγει, και ο καλλιτέχνης που ο κύριος στόχος του είναι να δημιουργεί. Η αίσθηση του όμορφου και εκείνη του καλού συναντιούνται στον ακόρεστο πόθο, ηθικό ή αισθητικό, του πράττειν εξόχως [...] Μια συσκευή ραδιόφωνου μπορεί να εμφανιστεί σαν ένα αντί και ένα στόμα μαγικό που μαθαίνουν τα μυστικά της σιωπής και τα προδίδουν. Όμως όχι, αυτή η πολυτελής εφεύρεση του ανθρώπινου πνεύματος, δεν είναι [...] παρά μια εκπληκτική τελειοποίηση του μεγάλου. Η Μουσική, η πιο βουβή από όλες τις τέχνες; Γιατί; Μια τέχνη που δεν εκφράζεται παρά με αφηρημένα σημεία [...] Αλλά εντέλει, είναι η καλύτερα τοποθετημένη, θεωρούμενη από την πλευρά της καθολικότητας της γλώσσας [...] Είναι ντο ρε μι φα σολ λα σι ντο και τίποτα άλλο όπως α β γ δ. Με το ντο ρε ντο κάνετε έναν ήχο και ένας ήχος είναι ένας ήχος, και τίποτα άλλο.»³⁹³

Έργα του Ματίς, δημιουργημένα το 1948, ακολουθούν το κείμενο του Ρεβερντύ, και εγκαινιάζουν εκείνο του Αλμπέρτο Τζιακομέτι, που γράφει για τις σελίδες της επιθεώρησης ένα άρθρο με τίτλο “Henri Laurens.”³⁹⁴ Το κείμενο που εμφανίζεται στις σελίδες της *Verve* με την υπογραφή του Τζιακομέτι, έχει συνταχθεί

³⁹³Pierre Reverdy, “Fausses Notes”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.9-15. Προσχέδιο του τελικού κειμένου RDY 106, Fonds Pierre Reverdy, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Το κείμενο εμφανίστηκε στο έργο *En vrac*, Μονακό, Éditions du Rocher, 1956.

³⁹⁴ Ο Ανρί Ματίς και ο Ανρί Λωράνς ήταν οι δύο καλλιτέχνες που μοιράστηκαν το Grand Prix στη Μπιενάλε της Βενετίας, το 1950. Έκτοτε, συνεχίζουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο να παραμένουν στην επικαιρότητα. Ο Τεριάντ, το 1953, υπογράφει την εισαγωγή του καταλόγου της έκθεσης *Henri Matisse: papiers découpés*, *Galerie Berggruen*, και τον επόμενο μόλις χρόνο γράφει για το Αμερικανικό *Harper's Bazaar*, ένα άρθρο αφιερωμένο στον Ανρί Λωράνς. Το 1953, στην Tate Gallery του Λονδίνου, παρουσιάζεται η έκθεση *The sculpture of Matisse*, ενώ λίγο αργότερα, το 1954, το γαλλικό κράτος αναθέτει στον Τζιακομέτι τη δημιουργία ενός μεταλλίου με το πορτρέτο του Ματίς. Ο Τζιακομέτι επισκέπτεται συχνά τον καλλιτέχνη, δημιουργώντας μια σειρά σχεδίων, ωστόσο το μετάλλιο αυτό δεν ολοκληρώθηκε ποτέ, αφού ακολούθησε ο θάνατος του Ματίς, στις 3 Νοεμβρίου του 1954.

στο παρελθόν για να δημοσιευθεί στο προγενέστερο εκδοτικό εγχείρημα του Σκιρά, την επιθεώρηση *Labyrinthe*, στο τεύχος της 15^{ης} Μαρτίου του 1945. Το νέο έντυπο του Σκιρά εμφανίστηκε - *sur papier journal par souci d'économie* - τον Οκτώβριο του 1944, σε Γαλλία και Ελβετία, και δεν συνιστούσε σε καμία περίπτωση μια αναβίωση της πολυτέλειας του *Minotaure*. Με επίκεντρο τον σουρεαλισμό και τον υπαρξισμό, το εβδομαδιαίο *Labyrinthe*, παρουσίαζε συστηματικά κείμενα των Σαρτρ, Μπωβουάρ, Ελύαρ, Μαλρώ, ενώ συνεργαζόταν με καλλιτέχνες όπως οι Πικάσο, Μπρακ, Ματίς, Μπαλτύς και Τζιακομέτι. Ωστόσο, ακόμη κι αν με το *Labyrinthe*,³⁹⁵ ο Σκιρά, αποστασιοποιείται από τους πάγιους κατά τη δεκαετία του '30 αντικειμενικούς του στόχους, προκειμένου να προβάλει την τέχνη όχι πλέον ως πολυτέλεια, αλλά ως οργανική ανάγκη, τα τεύχη της *Verve* της ίδιας περιόδου, λογοδοτούν σαφώς πάντοτε στην πολυτέλεια, κάθε είδους. Τα υπερπολυτελή εικονογραφημένα βιβλία του ίδιου εκδοτικού οίκου αντίστοιχα, συνεχίζουν να κυκλοφορούν με μεγάλη συχνότητα. Το 1951, ο Τεριάντ συνεργάζεται με τον Ανρί Λωράνς για την εικονογράφηση του *Dialogues de Lucien de Samosate*³⁹⁶ (120-190 μ.Χ.), ενώ το 1952, ο Τεριάντ συντετριμμένος από τον θάνατο του πατέρα του, δεν προετοιμάζει κανένα τεύχος της επιθεώρησης, ενώ όλη η προσοχή των συνεργατών του επικεντρώνεται στην κυκλοφορία των *Fables de Jean de la Fontaine*³⁹⁷ με εικονογράφηση του Μαρκ Σαγκάλ, και του *Images à la sauvette-The decisive moment*, που περιλαμβάνει 126 φωτογραφίες του Ανρί Καρτιέ Μπρεσόν και μια δημιουργία του Ματίς για το εξώφυλλο.

Στο κείμενο του Αλμπέρτο Τζιακομέτι, για τις σελίδες του διπλού αυτού τεύχους της επιθεώρησης του 1953, συναντούμε τις σκέψεις ενός γλύπτη

³⁹⁵ *Giacometti, Balthus, Skira, Les années Labyrinthe 1944-1946*, κατ. έκθεσης Musée Rath, Γενεύη, 9 Απριλίου – 5 Ιουλίου 2009.

³⁹⁶ Ένας τόμος, μεγέθους 39,5 x 29 εκ. 33 πρωτότυπες έγχρωμες ξυλογραφίες, από τις οποίες 24 εκτός κειμένου, τυπωμένες σε χαρτί τύπου 'vergé d' Arches': 250 αντίτυπα, αριθμημένα 1-250 και 25 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XXV. Μετάφραση κειμένων Εμίλ Σαμπρύ.

³⁹⁷ Δύο τόμοι, μεγέθους 40 x 30,5 εκ. Το κείμενο αποδίδεται με πλάγιους χαρακτήρες, που είχε χαράξει ο Γκαρραμόντ τον 16ο αιώνα. 100 πρωτότυπες οξυγραφίες, εκτός κειμένου και 2 στα εξώφυλλα. Χαλκογραφίες από τον Σαγκάλ, δημιουργημένες μεταξύ του 1927 και 1930, για τον Αμβρουάζ Βολάρ Έκδοση σε χαρτί τύπου 'vélin de Rives': 85 αντίτυπα περιλαμβάνουν 100 οξυγραφίες, διορθωμένες στο χέρι από τον καλλιτέχνη, με αρίθμηση 1-85. Τα 100 αντίτυπα, αριθμημένα 86-185, τα 15 αντίτυπα εκτός εμπορίου, αριθμημένα I-XV. Τυπώθηκαν επιπλέον 100 λευκώματα, που περιέχουν 100 πρωτότυπες οξυγραφίες σε χαρτί τύπου 'Montval', σχήματος 42 x 34 εκ. Βλ. *Marc Chagall, les Fables de La Fontaine*, κατ. έκθεσης Céret, Musée d'art moderne, 1995.

(Τζιακομέτι), για το έργο ενός άλλου (Λωράνς), ενώ ακολουθούν αναπαραγωγές έργων και των δύο. Το κείμενο “Mai 1920” που υπογράφει επίσης ο Τζιακομέτι, αμέσως μετά, σε αντιστοιχία με το “Le Rive, le sphinx et la mort de T.”, που παρουσίασε στο *Labyrinthe* μια δεκαετία πιο πριν, παρουσιάζουν ένα αυστηρά βιογραφικό και παράλληλα φιλοσοφικό ύφος, που ξεπερνά τις συνήθεις λογοτεχνικές φόρμες. «Αυτό το βράδυ, ξαναπιάνοντας το άρθρο που είχα ξεκινήσει να γράφω άλλοτε, δεν βρίσκομαι πλέον στην ίδια αφήγηση με εκείνη που ήθελα να πω [...] οι αποστάσεις ανάμεσα σε εμένα και τα πράγματα έχουν αλλάξει, οι καιροί δεν είναι πια οι ίδιοι. Και όμως είναι αλήθεια πως το 1920, Μάιο μήνα, κατά την πρώτη μου διαμονή στη Βενετία [...] δεν μου άρεσε, δεν ήμουν παθιασμένος, παρά με τον Τιντορέτο...»³⁹⁸

Το τεύχος μοιάζει πράγματι να αποτελεί έναν φόρο τιμής στους συνεργάτες του *Labyrinthe*, αφού τον Τζιακομέτι, διαδέχεται ο Μπαλτύς, με μια σειρά αναπαραγωγών των έργων του, που συνοδεύουν το κείμενο του νέο-αναδυόμενου υπαρξιστή Αλμπέρ Καμύ, που εμφανίζεται για πρώτη φορά στις σελίδες της επιθεώρησης, με τον τίτλο “Peut-être”. «Το μυστικό που ψάχνω είναι κρυμμένο σε μια κοιλάδα με ελαιώνες, στη χλόη και τις βιολέτες του Μάρτη, γύρω από ένα παλιό σπίτι που μυρίζει κλήμα. Για περισσότερα από είκοσι χρόνια, διέσχισα αυτή την κοιλάδα και εκείνες που της μοιάζουν, ρώτησα βουβούς βοσκούς, χτύπησα την πόρτα ακατοίκητων ερειπίων. Άλλοτε, κατά την ώρα του πρώτου άστρου στον καθαρό ακόμη ουρανό, σε μια βροχή λεπτού φωτός, πίστεψα ότι γνωρίζω. Γνώριζα, πράγματι. Γνωρίζω ανέκαθεν ίσως. Αλλά κανείς στο περιβάλλον μου δεν θέλει αυτό το μυστικό, δεν το θέλω ούτε εγώ ο ίδιος, χωρίς αμφιβολία, και δεν ξέρω να αποχωριστώ τους δικούς μου [...] αναγκάζομαι να ξεχάσω, βαδίζω στους σιδερένιους και πύρινους δρόμους χαμογελώ γενναιόδωρα στη νύχτα, καλώ τις καταιγίδες, θα είμαι πιστός. Ξέχασα πράγματι, δραστήριος και απαθής στο εξής. Αλλά ίσως μια μέρα, όταν θα είμαστε έτοιμοι να πεθάνουμε, από εξάντληση και άγνοια, θα μπορώ να εγκαταλείψω τουλάχιστον τους μεμψίμοιρους τάφους μας για να πάω να απλωθώ στην κοιλάδα, κάτω από το ίδιο φως, και να μάθω μια τελευταία φορά εκείνο που γνωρίζω.»

³⁹⁸Alberto Giacometti, “Mai 1920”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.33-34.

Ο διευθυντής του Stedelijk Museum, παρουσιάζει τους “Rembrandt, Hokusai et van Gogh, sur la fonction de l’artiste”, γράφοντας για τους καλλιτέχνες και το σχέδιο: «πώς να οριστεί το έργο του καλλιτέχνη; Να εξωραϊίζει τη ζωή, να μας προξενεί υψηλά συναισθήματα, να μας μεταφέρει στη ζωή όλων των ημερών για να μας οδηγήσει στο θαυμαστό; Ή κατοπτρεύει με όλες τις κεραίες του για να προβλέψει το μέλλον πολύ πιο πριν από ότι εμείς οι άλλοι θνητοί το έχουμε αισθανθεί: για να εξετάσει την μελλοντική κοινωνία που εξάπτει και απωθεί με δόλιο τρόπο και να της σχηματίσει τη μορφή της. Η πρώτη ομάδα συνεχίζει πιστά, συνιστώντας μια σχολή, τη δουλειά που οι σπουδαίοι πρόγονοι ξεκίνησαν. Η δεύτερη ομάδα αναζητά τη μορφή εκείνου που πρόκειται να γεννηθεί, προσπαθεί με δυσκολία να κατανοήσει εκείνο που υπάρχει, αυτή είναι η *avant-garde*. Η πρώτη ομάδα θεμελιώνεται στο παρελθόν, μπορεί να ερμηνευτεί από την ιστορία της τέχνης, η άλλη [...] προσπαθεί να δώσει μορφή στο άμορφο. Όταν το έργο του θα είναι καθολικά κατανοητό, τότε λοιπόν ο καλλιτέχνης θα έχει συμβάλει στο στυλ της εποχής του. Δεν μπορεί κανείς να τον καταλάβει, παρά καταλαβαίνοντας την εποχή στην οποία έζησε [...] Αναμφίβολα, ο Ρέμπραντ, ο Χόκουσαϊ και ο βαν Γκογκ συντάραξαν τους σύγχρονούς τους. Αυτές οι τρεις παθιασμένες μεγαλοφυΐες ήταν επαναστατών, αλλά ποια η διαφορά ανάμεσα στα ταμπλώ του Ρέμπραντ, τις ξυλογραφίες του Χόκουσαϊ και τους πίνακες του Βίνσεντ [...] Δεν θέλουμε να υπολογίσουμε εκείνο που συνενώνει και εκείνο που διαχωρίζει τους δύο Ολλανδούς από τον Ιάπωνα. Από τον Ρέμπραντ καμιά σκέψη δεν μας παραδόθηκε για αυτό το θέμα. Όμως οι δεσμοί υπάρχουν.»³⁹⁹

Πλήθος αναπαραγωγών με σχέδια των Ρέμπραντ, Χόκουσαϊ και βαν Γκογκ, ακολουθούν και καταλήγουν στο κείμενο του Γάλλου φιλόσοφου Γκαστόν Μπασελάρ⁴⁰⁰ ο οποίος με τον τίτλο “*Les nymphéas ou les surprises d’une aube d’été*” εισάγει μια ενότητα αφιερωμένη σε έναν άλλο πρωτοπόρο της τέχνης, τον Κλωντ Μονέ. Το κείμενο πλαισιώνεται από πλήθος έργων του Μονέ, τα οποία αντιπαραβάλλονται με ασπρόμαυρες φωτογραφίες που παρουσιάζουν το ίδιο ακριβώς θέμα. «Τα νούφαρα είναι τα άνθη του καλοκαιριού [...] Ο Κλωντ Μονέ θα είχε

³⁹⁹W. Sandberg, “Rembrandt, Hokusai et van Gogh, sur la fonction de l’artiste”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.44-50.

⁴⁰⁰Τον ίδιο χρόνο κυκλοφορεί το βιβλίο: Gaston Bachelard, *Le matérialisme rationnel*, Παρίσι, PUF, 1953. βλ. σχετικά Ruyer, G. “Le matérialisme rationnel selon Gaston Bachelard.” *Revue de Métaphysique et de Morale*, τ.58, 1953, σελ.413-422.

καταλάβει αυτή την υπέρμετρη αγάπη για την ομορφιά, αυτή την παραίνεση δοσμένη από τον άνθρωπο σε κάθε τι που τείνει προς το κάλλος [...] εν συντομία, σε όλες τις πράξεις της ζωής του, σε όλους τους αγώνες της τέχνης του, ο Κλωντ Μονέ υπήρξε ένας υπηρέτης και ένας οδηγός των δυνάμεων της ομορφιάς που κυβερνούν τον κόσμο.»⁴⁰¹ Ο Αντρέ Μασόν, παρατείνει αυτήν την ελεγειακή ενότητα με το κείμενο “Monet le fondateur.”⁴⁰² «*Το μάτι διαηγές, ο Ραφαήλ των νερών, ο Δάσκαλος του Ζιβερνού... Λατρεύτηκε από τους όμοιους του, κατόπιν [...] οι ταλαντεύσεις του γούστου, η απώλεια της δημοτικότητας [...] Το έργο του Μονέ: μια από τις μεγάλες στροφές της ζωγραφικής. Ένας κλωνισμός. Πρωτοκαθεδρία του φωτός (είτε, αν προτιμά κανείς, του φωτός-χρώματος) [...] Ζωγράφος των φαινομένων (δεν είναι θεολόγος), σύμφωνος με την πραγματικότητα, δίνοντας μια όψη λυρική και ενθουσιώδη σε αυτή [...] Νέος τρόπος να βλέπει, να αισθάνεται, να αγαπά τη φύση [...] να αφήνει το μάτι να ζει τη ζωή του [...] Είναι πολλοί μήνες, έγγραφα στον Ζωρζ Μπεσόν την επιθυμία μου να δω τους νέους ζωγράφους μας να ανακαλύπτουν τον Κλωντ Μονέ. Επίσης πρόσφορη μου φαινόταν η ανακάλυψη του ξανά από τους λιγότερο νέους [...] προκειμένου να ξαναβρούν, εξαναγκάζοντας το πεπρωμένο, την θεϊκή αίσθηση. Θεϊκή; Όπως δηλαδή υπέρτατα ανθρώπινη [...] Καθώς δεν μπορεί κανείς να επαναλάβει τον Ιμπρεσιονισμό: αλλά ακόμη μια φορά, να ακούσει από αυτόν την πιο πολύτιμη συμβουλή: Να πάει μπροστά!»*

Σε παρόμοιο ύφος, ακολουθούν σκέψεις ενός ακόμη καλλιτέχνη, του Ζωρζ Μπρακ, όπως καταγράφηκαν σε συζητήσεις με τον Τεριάντ το 1952. «Το μόνο πράγμα που μετρά, που είναι πολύτιμο σε μια δεδομένη στιγμή, είναι η αναφορά που καθιερώνεται ανάμεσα στον καλλιτέχνη και την πραγματικότητα. Το ταμπλώ γεννιέται από την αναφορά ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το μοτίβο και συμβαίνει καμιά φορά το ταμπλώ να παραπέμπει περισσότερο στο μοτίβο παρά στον καλλιτέχνη, όπως ένα παιδί μοιάζει περισσότερο στη μητέρα του από ότι στον πατέρα του ή το αντίστροφο [...] Αυτές οι αναφορές ποικίλουν στο άπειρο. Δημιουργούν τη

⁴⁰¹Gaston Bachelard, “Les nymphéas ou les surprises d’une aube d’été”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.59-64.

⁴⁰²André Masson, “Monet le fondateur”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.68. Επαν. *Ecrits. Le rebelle du surréalisme d’André Masson*, Françoise Will-Levaillant, «Savoir», Hermann, Παρίσι, 1976, σελ.130.

διαφοροποίηση στο άπειρο της ζωγραφικής. Δεν πρέπει να πιστεύουμε πως βλέπουμε ένα Ραφαήλ, όπως το έβλεπαν οι σύγχρονοι του Ραφαήλ: οι αναφορές δεν είναι οι ίδιες. Υπάρχει παρ' όλα αυτά, μια διάρκεια των αναφορών: το κοινότυπο που προσωποποιεί το ανθρώπινο. Να γιατί ένα έργο του Ραφαήλ μας αγγίζει [...] Δεν πρέπει να συγχέουμε το κοινότυπο με το πανομοιότυπο. Ανάμεσα στον Ραφαήλ και τον Κορό, υπάρχει το κοινότυπο, αλλά ανάμεσα στον Κορό και τον Τρουιγεμπέρ (Paul Désiré Trouillebert), δεν υπάρχει τίποτα το κοινότυπο, υπάρχει το πανομοιότυπο [...] Για τα έργα των πρώτων κυβιστών, κάποιος πρόφερε την λέξη *αφαίρεση* [...] Τώρα κάποιοι νέοι λέγονται μη παραστατικοί, αλλά είναι οι πιο παραστατικοί από τους ζωγράφους. Παίρνουν τις γεωμετρικές μορφές, έναν κύκλο για παράδειγμα, αλλά ζωγραφίζοντας με κόκκινο το εσωτερικό του κύκλου, φτιάχνουν έναν δίσκο. Το πιο αφαιρετικό πράγμα και το πιο παραστατικό ταυτόχρονα, είναι ένα προφίλ ζωγραφισμένο με μια μόνο γραμμή [...] Η μη παραστατική ζωγραφική μας είναι κατανοητή χάρη στη συνεργία των πραγμάτων που γνωρίζουμε ήδη [...] Σεζάν: ένα στρογγυλό, για εμάς, είναι ένα μήλο. Κάποιοι δεν διακρίνουν ότι θεμελιώθηκαν από τον Ιμπρεσιονισμό, και ότι ακόμη η τεχνοτροπία τους δεν είναι παρά μεταμφιεσμένος Ιμπρεσιονισμός. Ο Ιμπρεσιονισμός είναι γαλλικός. Ένα πορτρέτο του Ενγκρ από μια ατμοσφαιρική άποψη που θα έβρισκε κανείς σε όλα σχεδόν τα γαλλικά ταμπλώ. Στον Κράναχ τίποτα το πανομοιότυπο: είναι εξπρεσιονιστής. Οι Ιταλοί επηρεάστηκαν από το φως των περιοχών τους: αφότου πήγα στην Ιταλία, συνταράχθηκα από το χρυσό φως, επειδή εδώ είναι επάργυρο.»⁴⁰³

Ο Ζαν Πωλ Σαρτρ, επιστρέφει στη συνέχεια με ένα κείμενο αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, με τον τίτλο “Venise de ma fenêtre.”⁴⁰⁴ Ο Σαρτρ αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο την επίσκεψη του στη Βενετία, καταγράφοντας τις εντυπώσεις του με μια προσέγγιση του *διαφορετικού*. «Το νερό είναι ήσυχο, δεν το ακούει κανείς. Κυριευμένος από μια αμφιβολία, σκύβω, ο ουρανός έπεσε μέσα [...] μια ακόμη φορά η Βενετία, μοιάζει με Άμστερνταμ [...] έτσι είναι εδώ: ο αέρας, το νερό, η φωτιά και η γη δεν σταματούν να ανακατεύονται ή να παρεμβαίνουν, να ανταλλάσσουν τις

⁴⁰³Propos de Georges Braque, *Verve* τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.71-80.

⁴⁰⁴Jean Paul Sartre, “Venise de ma fenêtre”, *όπ.π.*, σελ. 87, επαν. Jean Paul Sartre, *Situations, IV*, Παρίσι, Gallimard, 1964, σελ.444-459.

φύσεις τους ή τις φυσικές τους θέσεις, να παίζουν με τέσσερα νομίσματα ή με την κουλουριασμένη γάτα, απαρχαιωμένα παιχνίδια που τους λείπει η αθωότητα, βοήθημα στην εξάσκηση ενός θαυματοποιού. Για τους πρωτόπειρους τουρίστες, αυτό το ασταθές μείγμα επιφυλάσσει πολλές εκπλήξεις...» Το κείμενο πλαισιώνεται από έγχρωμες αναπαραγωγές έργων των Λεζέ και Μιρό.



(αριστερά) Πρώτη σελίδα από το κείμενο του Jean Cassou, “La nature morte espagnole”, *Verve* 27-28, τ.7, 1953, σελ. 95, αναπαραγωγή του Juan Gris.

(δεξιά) Σελίδα από το κείμενο του Christian Zervos, “Juan Gris et l'inquiétude d'aujourd'hui”, *Cahiers d'art*, τ.10, 1926, σελ. 269-274.

Το τεύχος αυτό της *Verve*, δεν οπισθοδρομεί μόνο στην καλλιτεχνική παράδοση, αλλά και στο ύφος των προηγούμενων συνεργασιών του Τεριάντ. Στα κείμενα που πραγματεύονται τον κυβισμό, με αφορμή την έκθεση που πραγματοποιείται την ίδια περίοδο στο Παρίσι συναντά κανείς την ίδια ακριβώς διάταξη με την οποία παρουσιάζονται όλα σχεδόν τα αντίστοιχα άρθρα των *Cahiers d'art* κατά την ηρωική περίοδο της αποθέωσης του κυβισμού από τους Ζερβός και Τεριάντ, αλλά και αργότερα, μετά την αποχώρηση του. Το κείμενο τοποθετείται σε δύο στήλες, στο κάτω μέρος της σελίδας κάτω από μια ασπρόμαυρη αναπαραγωγή κάποιου - κυβιστικού συνήθως - έργου. Σε αυτό συνεπώς το τεύχος 27-28, τόσο το κείμενο “Propos de Georges Braque” όσο και εκείνο του υπέρμαχου του Κυβισμού, τεχνοκρίτη Ζαν Κασσού με τίτλο “La nature morte Espagnole” που ακολουθεί, μοιάζουν σαν να έχουν ξεπροβάλλει από τις σελίδες των *Cahiers d'art*, αφού αυτού του τύπου η διάταξη εμφανίζεται πράγματι για πρώτη φορά στις σελίδες της επιθεώρησης, όπως επίσης και το πλήθος των εικόνων που έπονται κάθε κειμένου,

προκειμένου να *θεμελιώσουν* το περιεχόμενο του. Δεν είναι ωστόσο, μόνο η παρουσίαση αυτών των κειμένων που παραπέμπει στο έντυπο του Ζερβός, αλλά και το ίδιο το ύφος και το περιεχόμενο τους. Είναι πλέον γεγονός, τόσο από τα κείμενα που συνοδεύουν τα αφιερωματικά τεύχη στους καλλιτέχνες, όσο και με το περιεχόμενο και ύφος αυτού του τεύχους της κατηγορίας των ποικίλων, ότι ο Τεριάντ επαναφέρει στα εγχειρήματα του την τεχνοκριτική, αφού αναγνωρίζει ίσως πως είναι οι εξελίξεις που το απαιτούν. Ο Κασσού σημειώνει: «Τον λόγο, την υπαγορευμένη σκέψη, η Ισπανία την αγνοεί, αγνοεί την ευγλωττία. Πρόκειται για έκφραση άλλη από την κραυγή, για την αρθρωμένη έκφραση, χρησιμοποιεί μια ειδική μορφή, που είναι η ρητορική [...] Επίσης η ισπανική διάνοια διαπρέπει στη νεκρή φύση, τέχνη ουσιαστικά σιωπηλή, που χωρίς καθόλου ευγλωττία [...] διατάσσει τα αντικείμενα [...] με τις αυστηρές μεθόδους της ρητορικής [...] Τέχνη άλλοτε βίαιη και επιτηδευμένη [...] που μπορεί να μιλήσει κανείς για μεταφυσικό χαρακτήρα, ή αλλιώς σουρεαλιστικό, των ισπανικών νεκρών φύσεων.»⁴⁰⁵

Το κείμενο “*Note sur la réalité*” που ακολουθεί υπογράφει ο Ζαν Βάλ (Jean Wahl), και συνοδεύεται από μια ολοσέλιδη λιθογραφία του στενού φίλου και συνεργάτη του Τεριάντ, Ισπανού Φρανσίσκο Μπορές.⁴⁰⁶ Με το κείμενο του Βάλ, ο Τεριάντ προκαλεί πράγματι για πρώτη φορά τόσο ρητά, τη φιλοσοφία της τέχνης. «Η κλασική φιλοσοφία εκθέτει στην κοινή πραγματικότητα μια όψη. Ο σύγχρονος ζωγράφος δημιουργεί από την κοινή όψη μια πραγματικότητα, και μια πραγματικότητα συχνά ασυνήθιστη. Δεν γνωρίζω ποιος το είπε αυτό, δεν γνωρίζω επίσης αν το είπε κανείς. Εν πάση περιπτώσει αυτό θα επιτρέψει να απαντήσω κάτι στην περίφημη φράση του Πασκάλ για τη ματαιοδοξία της ζωγραφικής. Τώρα η σημερινή ζωγραφική περιστασιακά ξεχνά την πραγματικότητα και γίνεται - γίνεται πάρα πολύ - φιλοσοφία [...] Η πραγματικότητα είναι το όλο, είπε ο Μπράντλεϋ, και είχε δίκαιο. Η αλήθεια είναι η ύπαρξη η τόσο διαφορετική από όλα τα δεδομένα, είπε ο Χάιντεγκερ, και είχε χωρίς αμφιβολία άδικο. Η αλήθεια είναι η τάση της υποκειμενικότητας μου γύρω από το πραγματικό, είπε ο Κίρκεγκωρ, και δεν είχε εντελώς άδικο. Αλλά ο ζωγράφος δεν παραδέχεται το πρόβλημα, ή το παραδέχεται με

⁴⁰⁵Jean Cassou, “*La nature morte espagnole*”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.95,

⁴⁰⁶Ο Τεριάντ την ίδια περίοδο προετοίμαζε το κείμενο για τον κατάλογο της έκθεσης *Borès, Paris Galerie Louis Carré*, Απρίλιος-Μάιος 1954.

έναν τρόπο πιο βαθύ από ότι ο Μπράντλεϋ, καθώς καλύτερα από αυτόν ξεπέρασε το πεδίο της ποσότητας και είναι παρών σε αυτή την υπαρκτή ολότητα, που είναι το έργο του. Αυτό το έργο είναι εκεί, μπροστά από αυτόν, και δεν είναι εκεί, μπροστά από αυτόν, έτσι εκείνος δεν είναι μπροστά στο έργο του. Είμαστε πέραν του διαχωρισμού του θέματος και του αντικειμένου, και είναι για αυτό που, με λιγότερες υπεκφυγές απ' ότι ο Μπράντλεϋ και με ακόμη πιο λίγες υπεκφυγές απ' ότι ο Παρμενίδης, ο ζωγράφος καταλαβαίνει το πραγματικό. Αλλά το καταλαβαίνει στην όψη, στην ενοποιημένη όψη με εκείνη με την οποία εμφανίζεται. Εδώ είναι ο Νίτσε του οποίου το όνομα μας έρχεται στο μυαλό...»⁴⁰⁷

Ακολουθούν έργα των Ντεραίν και Γκρομέρ, ενώ για πρώτη φορά στις σελίδες της επιθεώρησης, εμφανίζονται έργα καλλιτεχνών, όπως οι Ελιόν (Héliou), Ρού (Roux) και Γκρουμπέρ (Grouber) σε ασπρόμαυρες αναπαραγωγές. Ο Ζαν Γκρενιέ (Jean Grenier) αναλύει τα χαρακτηριστικά των πορτρέτων φαγιούμ, με το δισέλιδο κείμενο “Les portraits du fayoum” το οποίο συνοδεύουν πλήθος έγχρωμων και ασπρόμαυρων αναπαραγωγών αντίστοιχων πορτρέτων, που είχαν απομείνει στη συλλογή του εκδοτικού οίκου Verve από το 1939, όταν τελικά δεν παρουσιάστηκαν στο διπλό τεύχος 5-6. Οι ολοσέλιδες λιθογραφίες του Σαγκάλ μεταφέρουν λίγες ποιητικές εικόνες – *Visions de Paris* - της γαλλικής πρωτεύουσας (Notre Dame, Concorde, Arc de Triomphe, Tour Eiffel), από τη σειρά των δημιουργιών του καλλιτέχνη με το ίδιο θέμα, στο οποίο θα αφιερωθεί τον επόμενο κιόλας χρόνο η έκθεση *Chagall-Paris*, της Γκαλερί Maeght.⁴⁰⁸ Αντίστοιχα, έγχρωμες αναπαραγωγές έργων του Ζωρζ Ρουώ, συγκεντρώνονται για να πλαισιώσουν το κείμενο “Avantage de l'ignorance”, του λογοτέχνη Λουί Γκυλού (Louis Guilloux, 1899-1980). «Πίστευα πολύ καιρό ότι ήμουν τυφλός, το έλεγα, μου το έδινα ως απόδειξη για εμένα τον ίδιο ότι δεν γνώριζα να βλέπω, πως δεν είχα ποτέ μάθει να ζωγραφίζω, να εκφράζω ένα

⁴⁰⁷Jean Wahl, “Note sur la réalité”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.105-106. Η επανάγνωση του εμπειρισμού και του πλουραλισμού των αγγλοσαξόνων φιλοσόφων, του Χέγκελ και του Κίρκεγκωρ, παρουσιάστηκε από μια πρωτότυπη οπτική στα κείμενα του Ζαν Βαλ, όπου δεν περιορίστηκε στην φαινομενολογία ή τον υπαρξισμό, αλλά συνδύασε συχνά και τις δύο αυτές φιλοσοφικές τάσεις. Βλ. Jean Wahl, “Etude sur le Parménide”, *Nouvelle Revue Française*, Μάιος 1927. “Etudes kierkegaardienes”, *Le jour*, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1938. “Le tableau de la philosophie française”, *Une semaine dans le monde*, 7 Σεπτεμβρίου 1946. *Traité de Métaphysique*, Παρίσι, Payot, 1953.

⁴⁰⁸Η χειρόγραφη σημείωση του καλλιτέχνη, πλαισιώνει τα έργα που παρουσιάζονται στις σελίδες της *Verve*: «*Visions de Paris qui sont peut-être les mêmes et qui ne sont pas les mêmes. Paris reflet de mon Coeur. Je voudrais m'y fonder, ne point d'être seul avec moi-même. Marc Chagall 1952.*»

τοπίο [...] πως δεν είχα μάθει ποτέ να σχεδιάζω ένα ανθρωπάκι [...] Στο λύκειο της εποχής μου στην επαρχία, δεν υπήρχε ποτέ ζήτημα τέχνης, ιστορίας της τέχνης, ζωγραφικής. Μας μιλούσε κανείς λίγο για την αιγυπτιακή τέχνη ή την τέχνη των Ελλήνων, αλλά τυχαία με αφορμή κάποιον πόλεμο, και ποτέ, εντελώς ποτέ, δεν μας έδειχνε μια εικόνα...»⁴⁰⁹ γράφει ο Γκυλού, αναφερόμενος στο επίπεδο διδασκαλίας της τέχνης στη Γαλλία της δίκης του εποχής. Το τεύχος, με τον παραδοσιακό πλέον τρόπο που είχε ορίσει η σειρά των «ποικίλων», καταλήγει και εδώ με αναπαραγωγές μεσαιωνικών μικρογραφιών, αυτή τη φορά από το χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης του Άρσεναλ, με την ανάλογη πάντοτε επεξήγηση του εκάστοτε ειδικού, στην προκειμένη περίπτωση του Φραντς Καλότ.

Ε. Verve τόμος VIII

Ε.1. Verve, τευχ.29-30, Σεπτέμβριος 1954



Pablo Picasso: εξώφυλλο VERVE, τευχ.29-30, 1954, Ιδιωτική συλλογή.

«Ο Τεριάντ δεν ήρθε ακόμη. Πιστεύω πως γέμισε με *Picassisme*. Επισκέφτηκε το Βαλωρίς. Εξόρμισε στη Νίμ με τη Μαργκερίτ για τις ταυρομαχίες, συνοδεύοντας τον Πικάσο και τον Κοκτώ. Ζουν οι ταυρομάχοι. Αυτό θα καταλήξει με ένα τεύχος της Verve. Αλλά εγώ, φτωχός,

⁴⁰⁹Louis Guilloux, “Avantage de l’ignorance”, *Verve*, τ.7, τευχ.27-28, 1953, σελ.135-138.

σκέφτομαι τα 10.000 αντίτυπα να χρωματίσω, χωρίς τεύχος στη Verve και πιστεύω, όλο και περισσότερο, κυρίως τη νύχτα, όταν το σκέφτομαι, πως δεν θα έχω τη δύναμη να το κάνω...»⁴¹⁰

Το επόμενο τεύχος της *Verve*, εμφανίζεται ακριβώς έναν χρόνο αργότερα, το 1954, σε Γαλλία, Αγγλία και Αμερική, και συνιστά ακόμη ένα αφιέρωμα στον Πικάσο. Τα 180 σχέδια που παρουσιάζει ο καλλιτέχνης, δημιουργήθηκαν στο Βαλωρίς, τα δύο προηγούμενα χρόνια, και αναπαράγονται στο σύνολο τους για το διπλό αυτό τεύχος της επιθεώρησης, το τρίτο κατά σειρά που αφιερώνεται στον ίδιο καλλιτέχνη. Τα έργα προλογίζει για πρώτη φορά ο Τεριάντ: «Ο Πικάσο, αυτόν τον χειμώνα, από τις παραμονές των Χριστουγέννων μέχρι το τέλος του Ιανουαρίου του 1954, ολοκλήρωσε με επιτυχία ακλόνητη, ως θαύμα, μια σειρά σχεδίων που είναι από τα πιο όμορφα, τα πιο ελεύθερα, τα πιο ανθρώπινα της θαυμαστής του καριέρας, σχέδια που εγγράφονται σε ένα αληθινό φως, πλούσια στην παρουσία έμμονων ιδεών, από εκμυστηρεύσεις ενός απαιτητικού αισθησιασμού και χαρακτηριστικά μιας παραισθησιακής παρατήρησης, σαν, κατά τη διάρκεια των βραδινών στο Βαλωρίς, να εισέβαλλε στο δωμάτιο του όλος αυτός ο κόσμος, επινοημένος από τον ίδιο, ποζάροντας για τον ίδιο, παραδομένος σε αυτόν δίχως επιφυλάξεις. Και όλος αυτός ο κόσμος επρόκειτο να απαντήσει στην επιθυμία του, να παίζει με το καπρίτσιο του, να τραφεί με το μαύρο χιούμορ του και να δημιουργήσει αυτό που παραδόθηκε από τον Πικάσο σε μας. Παθητική στιγμή της ύπαρξης ενός μεγάλου ζωγράφου, γράφοντας ο Μπωντλέρ, *καρδιά μου ξεγυμνωμένη* [...] Το επαναστατικό έργο του Πικάσο γεννήθηκε, όχι από την έπαρση που αποζητά να συγκαλύψει το κενό μιας διανοητικής αδυναμίας, αλλά από τις άφθονες δυνάμεις που ο ζωγράφος έψαχνε πάντοτε να εξευγενίσει με κάθε κόστος [...] Είναι της κλάσεως εκείνων που κατευθύνουν το πεπρωμένο της ζωγραφικής. Ο Πικάσο υψώνεται άλλοτε στο μέσο

⁴¹⁰Επιστολή της 15^{ης} Απριλίου, από τον Σαγκάλ στην κόρη του, Ίντα (Βανς). Αρχεία Marc και Ida Chagall Παρίσι. (Αντίγραφο, αρχεία D. Szymusiak, Le Cateau Cambresis). Ο Σαγκάλ αναφέρεται στα έργα του για την εικονογράφηση της Βίβλου (*Verve* τευχ.33-34 και τευχ.37-38), για την οποία ξεκίνησε να συνεργάζεται με τον Τεριάντ, ήδη από το 1946. Η επιστολή δεν φέρει χρονολόγηση, ωστόσο το 1955 εμφανίζεται ως η επικρατέστερη υπόθεση χρονολόγησης της (βλ. Myrtille Girard, “Chagall et Verve”, *Chagall et Tériade, l’empreinte d’un peintre*, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis, 18 Νοεμβρίου 2006 – 26 Φεβρουαρίου 2007, σελ.205). Δεδομένης της χρονολογίας του τρίτου αυτού τεύχους, τελευταίου κατά σειρά αφιερωμένου στον Πικάσο, η χρονολόγηση της επιστολής τοποθετείται ωρίτερα τον ίδιο χρόνο, ή στα τέλη περίπου του 1953, ωστόσο είναι επίσης πιθανό ο καλλιτέχνης να αναφέρεται στο προγενέστερο τεύχος του 1951, επίσης αφιερωμένο στο έργο του Πικάσο στο Βαλωρίς.

του κοσμικού χάους του Ιμπρεσιονισμού, εκμηδενισμένου από όλους τους αναβρασμούς των προσωπικών εκφράσεων, για να δομήσει τα αρχιτεκτονήματα του με νεύρα ή κόκαλα, στο κενό που είναι το εσωτερικό του στοιχείο, ο χώρος αφοσίωσής του. Έχτιζε ένα έργο όλο και περισσότερο διαρκές παρά την ιμπρεσιονιστική αβρότητα του πρώτου κυβισμού που θαμπώνει αναμφίβολα με την παρουσία του [...] απαρνήθηκε εντελώς την γεύση της ιδιαίτερης συναισθηματικής του έκφρασης, στις μπλε και ροζ περιόδους του, που μπορούσε να εξελίξει στο άπειρο και που μόνες εκείνες, θα μας είχαν δώσει έναν εξάισιο ζωγράφο.»

Όλα τα σχέδια αναπαράγονται à *la grandeur de l'original* και διατάσσονται χρονολογικά. Ο Μισέλ Λειρίς υπογράφει το κείμενο που ακολουθεί με τίτλο “Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros-Pied.”⁴¹¹ Η ειρωνεία που επιδεικνύεται στα έργα του Πικάσο αντιπροσωπεύει για τον Λειρίς μια βασική θέση που καλλιεργεί και ο ίδιος στα αυτοβιογραφικά του εγχειρήματα. Αυτή η ειρωνεία είναι το αποτέλεσμα μιας αναγκαιότητας για δημιουργία, ενός καλλιτεχνικού καθήκοντος και ενός αισθητικού οράματος όπου ο ίδιος ο συγγραφέας συλλαμβάνει την τέχνη ως μανία ή ως παιχνίδι. Ο Λειρίς επισημαίνει πως για τον καλλιτέχνη, από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, ο κόσμος των σαλτιμπάγκων ήταν βασικό αντικείμενο του έργου του, γεγονός που πηγάζει από την ενασχόληση του με το θέατρο (les Ballets Russes, Parade) την ίδια περίοδο, μια τέχνη που ενδιαφέρει ιδιαίτερα και τον συγγραφέα. Ολόκληρη σχεδόν η πορεία του Πικάσο περιγράφεται από τον Λειρίς στις λίγες αυτές σελίδες που συνοδεύουν τα έργα του καλλιτέχνη, συμπυκνώνοντας έξι σχεδόν δεκαετίες δημιουργίας. Είναι πράγματι γεγονός πως ο Πικάσο έχει επανέλθει δυναμικά στο προσκήνιο. Το έτος 1953, αλλά και το 1954 διοργανώνεται στο Παρίσι μια σειρά εκθέσεων αποκλειστικά αφιερωμένων στο έργο του καλλιτέχνη,⁴¹² ενώ η προσωπική του ζωή δεν παύει να βρίσκεται πάντοτε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του διεθνούς τύπου:

⁴¹¹ Michel Leiris, “Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros-Pied”, *Verve*, τ.8, τευχ.29-30, 1954. επανεκδ. *Brisées*, Παρίσι, Gallimard 1966, 2002, Folio/essais, τ.188, σελ.208. Βλ. επ. Guy Poitry, *Michel Leiris, Dualisme et totalité*, Presses Universitaires du Mirail, 1995, σελ. 296. Χειρόγραφο προσχέδιο του κειμένου που εμφανίζεται στην *Verve*, LRS Ms 1-LRS Ms 547. Ms Ms 43074-Ms Ms 45182 Fonds Spécifiques Legs Michel Leiris, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet.

⁴¹² Pablo Picasso, *Oeuvres récentes*, Galerie Louise Leiris, Παρίσι, 19 Μαΐου - 13 Ιουνίου 1953. *Picasso de 1900 à 1953*, Festival de Lyon – Charbonnières, Musée de Lyon, 30 Ιουνίου - 15

«Πριν από έναν χρόνο, η όμορφη και νέα σύζυγος του Πάμπλο Πικάσο, Φρανσουάζ Γκιλό (Francoise Guillot), τον εγκατέλειψε. Πήρε μαζί της τα δύο παιδιά τους, ηλικίας έξι και τεσσάρων, εξηγώντας πως «βαρέθηκε να ζει με ένα μνημείο». Το «μνημείο» δραστηριοποιήθηκε, και από τον Φεβρουάριο δημιούργησε μια σειρά 180 σχεδίων που μπορούν να σταθούν ανάμεσα στα πιο σημαντικά δημιουργήματα του 20^{ου} αιώνα.»⁴¹³

Το τεύχος της *Verve*, συμπληρώνει το κείμενο της Αγγλίδας συγγραφέα και δημοσιογράφου, ιδιαίτερα δημοφιλούς στους φεμινιστικούς κύκλους της εποχής, Ρεμπεκα Γουέστ (Rebecca West): «...Στις 28 Νοεμβρίου του 1953, σε ηλικία εβδομήντα δύο ετών, ο Πάμπλο Πικάσο άνοιξε το άλμπουμ των σχεδίων του και, κυριευμένος από μια φρενήρη παρόρμηση, δεν σταμάτησε μέχρι τις 3 Φεβρουαρίου του 1954 να δουλεύει. Σε εννέα εβδομάδες έκανε 180 σχέδια μέγιστου κάλλους, επίτευγμα που θα ήταν ακόμη εκπληκτικό, και από το μέρος ενός καλλιτέχνη στο απόγειο της φυσικής του ζωτικότητας [...] Αυτά τα σχέδια χωρίζονται σε πολλές ομάδες. Μια ιδέα κυριεύει τον καλλιτέχνη μέχρι τότε που, αιφνίδια, μεταμορφώνεται σε μια άλλη. Όμως ένα θέμα υπερισχύει από τη μια άκρη στην άλλη της ανθολογίας: το θέμα των αναφορών ανάμεσα στον ζωγράφο και το μοντέλο του [...] Το μοντέλο στην πραγματικότητα συμβολίζει τη φύση: εκείνον τον ζωντανό και απτό κόσμο που θα μας είναι πολύ σκληρό να τον αφήσουμε πίσω μας την ώρα του θανάτου μας. Όμως, τι γίνονται δάση, λουλούδια, ποτάμια, άστρα αν δεν υπήρχε κανείς να τα κοιτάζει; [...] Έψαχνε κανείς μάταια σε όλη την ανθολογία ένα δοσμένο σημάδι για να σκεφτεί πως μια ωραία γυναίκα δεν πρέπει να αγαπηθεί. Αυτά τα σχέδια είναι συγχρόνως εντελώς αγνά και από τα πιο ερωτικά.»

Σεπτεμβρίου 1953. Pablo Picasso, *Deux Périodes 1900-1914 - 1950-1954*, Maison de la Pensée Française, Παρίσι, 1954. Pablo Picasso, *Dessins 1903 – 1907*, Berggruen Et Cie, Παρίσι, Μάιος - Ιούλιος 1954. Pablo Picasso, *Oeuvres de 1900 à 1914 des musées de Léningrad et de Moscou*, Maison de la Pensée Française, Παρίσι, 9 Ιουνίου - 28 Σεπτεμβρίου 1954. Pablo Picasso, *Oeuvres de 1900 à 1914 des musées de Léningrad et de Moscou*, Maison de la Pensée Française, Παρίσι, 9 Ιουνίου - 28 Σεπτεμβρίου 1954.

⁴¹³“Art: What’s my line?” *New York Time*, 6 Δεκεμβρίου 1954.

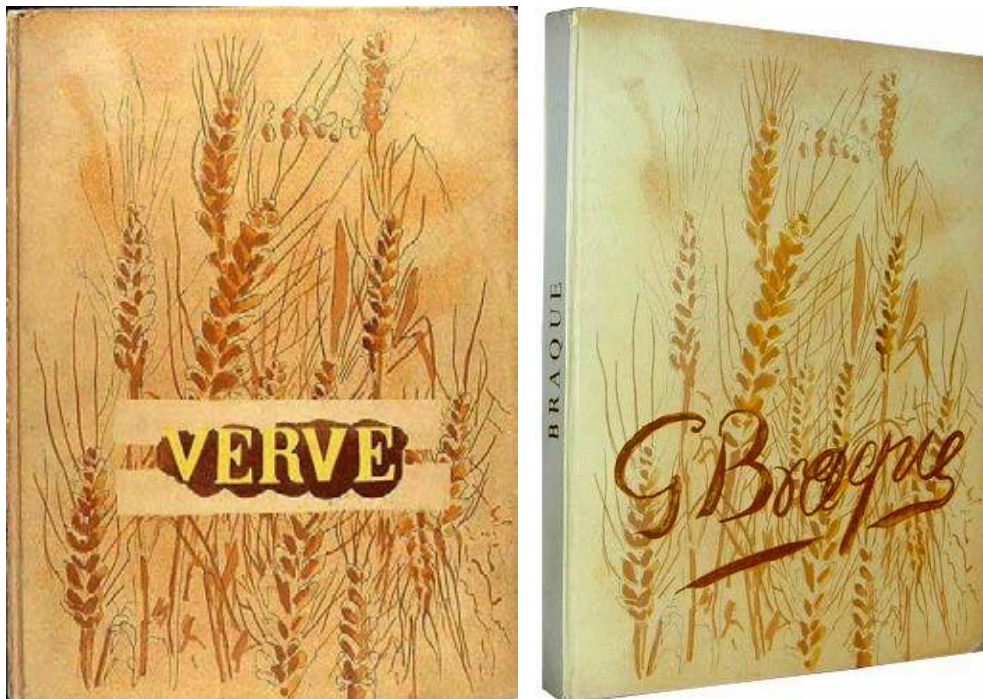


Σελίδα τίτλου της *Verve* , τευχ.29-30 από τον Picasso, 1954.

Στο πλαίσιο μιας υπεράσπισης των αξιών της γαλλικής ζωγραφικής, που ξεκινά αναπόφευκτα τη μεταπολεμική περίοδο, εμφανίζονται να έχουν αναβιώσει οι αξίες του ουμανισμού και του διανοητικισμού (intellectualisme), από τις οποίες η τεχνοκριτική εκτοπίζει με τακτικούς ρυθμούς, το έργο του Πικάσο. Το κείμενο της Γουέστ, επιχειρεί πράγματι να αποκαταστήσει το έργο του καλλιτέχνη, επισημαίνοντας, τον φιλοσοφικό, ρεαλιστικό και ανθρωπιστικό χαρακτήρα των δημιουργιών του: «Αλλά η φιλοσοφική ερμηνεία, τους επιβάλλεται τόσο πολύ. Είναι επίσης απαραίτητο το μοντέλο να είναι ζωγραφισμένο, όσο είναι απαραίτητο η γυναίκα να είναι αγαπημένη. Η τέχνη είναι μια λειτουργία το ίδιο ζωτική όσο η σεξουαλική λειτουργία. Μόνο που, για να ασκηθεί κριτική στη δουλειά του καλλιτέχνη, ο άνδρας έχει ακολούθως λιγότερο επιθυμητή φυσική κατάσταση! Ο Πικάσο μας παρουσιάζει ένα αριθμό από ζεύγη αταίριαστα, σχέδια που από κάθε άποψη, μπορούν να ερμηνευτούν σαν οδυρμοί για τις πολλαπλές ατέλειες του σεξουαλικού μας πεπρωμένου. Υπάρχουν πολλές όμορφες γυναίκες από ότι υπάρχουν ωραίοι άνδρες, [...] η φλόγα του αληθινού πάθους μπορεί να ανάψει σε γελοία σώματα [...] Μετά, ξαφνικά παρελαύνει μια νέα, περίχαρη σειρά από δέκα επτά σχέδια, χρονολογημένα όλα την ίδια μέρα. Μια θεματική θα αναμειχθεί με τις άλλες, που ακόμη και αν δεν είχε χρησιμοποιηθεί ποτέ από τον Πικάσο, θα παίζει έναν μεγάλο ρόλο σε αυτήν τη συλλογή: η μάσκα [...] Ξαφνικά ο Πικάσο επιστρέφει

σε ένα από τα οικεία πεδία: το τσίρκο [...] Αλλά μετά από όλα αυτά αλλόκοτοι είμαστε εμείς οι ίδιοι. Δεν μπορούμε να αμφιβάλουμε για αυτό αφού βλέπουμε να μοχθούν όλες αυτές οι μικρές προσωπικότητες που αντιπροσωπεύουν όλα εκείνα που εμείς οι άλλοι άνθρωποι δεν θα θέλαμε να ήμαστε [...] εδώ επανεμφανίζεται ένα νέο θέμα του Πικάσο. Μια άλλη σειρά μας δείχνει άνδρες και γυναίκες που δεν είναι καθόλου αλλόκοτοι στην πραγματικότητα, δεν έχουν τον αέρα της ύπαρξης καθώς φορούν μάσκες αλλόκοτες. Κάποιοι δεν έχουν την επιλογή, οι μάσκες τους έχουν επιβληθεί [...] Δεν βλέπει συχνά κανείς ένα έργο τέχνης που δείχνει στη ζωή τέτοιον ευγενή σεβασμό. Όμως κάθε σελίδα στο γύρισμα της, αποδεικνύει ηδονικά σε ποιο σημείο κανείς έσφαλε να κατηγορήσει τον Πικάσο για τσαρλατανισμό ή ότι είναι ανίκανος να κατανοήσει την ουμανιστική παράδοση. Τη μάσκα που προκαλούσε κάποτε σύγχυση, την φορούσε πάντοτε το πνεύμα.»

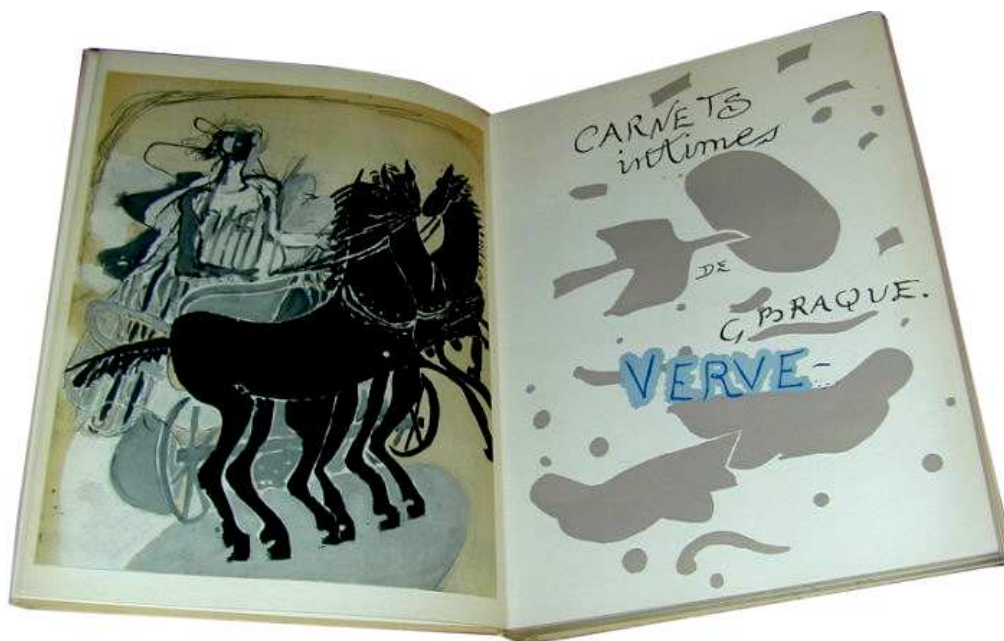
Ε.2. Verve, τευχ. 31-32, Σεπτέμβριος 1955



Georges Braque: εξώφυλλο VERVE, τευχ.31-32, 1955, Ιδιωτική συλλογή και εξώφυλλο της αμερικάνικης έκδοσης, Harcourt & Brache, Νέα Υόρκη, 1955

Είκοσι πέντε περίπου χρόνια από τη σταδιοδρομία του στην τεχνοκριτική, ο Τεριάντ επιστρέφει πλέον, κατά τη διάρκεια αυτών των τελευταίων δεκαετιών της κυκλοφορίας της *Verve*, στους ίδιους καλλιτέχνες που είχε ήδη από το 1926 αποθεώσει και επιλέγει για τα κείμενα της επιθεώρησης έναν κριτικό τόνο, μια αποτίμηση του συνολικού έργου, των πλέον πιο αντιπροσωπευτικών καλλιτεχνών της γαλλικής σχολής. Μετά τον Πικάσο, το τεύχος του 1955 είναι ολοκληρωτικά αφιερωμένο στον Ζωρζ Μπρακ, παρουσιάζοντας μια σειρά εντελώς άγνωστων έργων από τα σημειωματάρια του καλλιτέχνη, στα οποία «σημείωνε καθημερινά, από την περίοδο της νεότητας του, όλα του τα οπτικά συναισθήματα και τις πλαστικές του ιδέες.» Τα έργα αυτά συνιστούν «ένα πραγματικό ημερολόγιο, όπως το ημερολόγιο ενός συγγραφέα, που θα ήταν δημιουργημένο με σχέδια, γκουάς και ακουαρέλες. Ο Μπρακ είναι πάντοτε αντίθετος στο να κοινοποιηθούν αυτά τα σημειωματάρια, τα οποία αποχωρίζεται σπάνια και που συνιστούν το ουσιώδες του σχεδιαστικού του έργου. Μας εξουσιοδότησε να αναπαράγουμε κάποιες σελίδες του, που είχε την καλή θέληση να επιλέξει μαζί μας.» Το τεύχος κυκλοφορεί και στις δύο γλώσσες, αγγλικά και γαλλικά, ωστόσο, όπως συμβαίνει στα περισσότερα από αυτά τα τεύχη, την αγγλική έκδοση αναλαμβάνει ο εκδοτικός οίκος του Anton Zwemmer στο Λονδίνο και την αμερικάνικη, ο οίκος Harcourt, Brace and Company στη Νέα Υόρκη και κυκλοφορούν τον ίδιο κιόλας χρόνο.⁴¹⁴ Τα κείμενα που εμφανίζονται στο τεύχος αυτό, εμφανίζουν την αυτονομία που συναντά κανείς στα κείμενα που ανήκουν στα τεύχη της κατηγορίας των ποικίλων, ωστόσο εδώ, αυτή η αυτονομία γίνεται περισσότερο εμφανής δεδομένου ότι πραγματεύονται το ίδιο θέμα, από ποικίλες οπτικές.

⁴¹⁴ Η Αγγλική έκδοση φέρει τον τίτλο *The Intimate Sketchbooks of G. Braque*. Παρίσι, Verve, Λονδίνο, A. Zwemmer, 1955. Διαφήμιση του τεύχους εμφανίζεται στο βρετανικό περιοδικό *Time & Tide Business World*, τ.36, 1955. Η Αμερικανική έκδοση εμφανίζεται επίσης τον ίδιο χρόνο, με τον ίδιο τίτλο και την υπογραφή του εκδοτικού οίκου Harcourt, Brace and Company, Νέα Υόρκη, 1955. Η κυκλοφορία του τεύχους ανακοινώνεται στο *College Art Journal*, τ.15-16, 1955, ενώ δύο χρόνια αργότερα το έντυπο *American Artist*, τ.21, 1957, παρουσιάζει το ίδιο τεύχος στην τιμή των 25\$. Το τεύχος διαφημιζόταν επίσης μέχρι και δύο χρόνια αργότερα στην Γαλλία, βλ. "Carnets intimes de G. Braque," *Jardin des Arts*, τ.3. 1957.



Georges Braque, σελίδα τίτλου της *Verve*, τευχ.31-32, 1955.

Την εισαγωγή για τα σχέδια του Μπρακ υπογράφει ο Γερμανός ιστορικός τέχνης, Βίλ Γκρόμαν (Will Grohman 1887-1968). Ειδικευμένος στο έργο του γερμανικού εξπρεσιονισμού και υπέρμαχος της μη παραστατικής τέχνης, ο Γκρόμαν, στάθηκε από νωρίς στο πλευρό των καλλιτεχνών της *Brücke*, της βιεννέζικης *Sezession* και του *Bauhaus*, εισάγοντας στο γερμανικό κοινό τον γαλλικό μοντερνισμό, και υπερασπίζοντας πλέον χωρίς συμμάχους μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, το έργο της γερμανικής πρωτοπορίας στο εξωτερικό. Ο Γκρόμαν, έχοντας συνεργαστεί στο παρελθόν και με τον Ζερβός στα *Cahiers d'art*, υπογράφει έναν σημαντικό αριθμό μονογραφιών για καλλιτέχνες όπως οι Κλεέ, Κίρχνερ, Καντίνσκυ, ενώ το έργο του Ζωρζ Μπρακ, μοιάζει να μην τον αφήνει αδιάφορο, αφού είναι ο μόνος καλλιτέχνης της γαλλικής σχολής, για τον οποίο εκδήλωσε ένα ενδιαφέρον, αντίστοιχο εκείνου για τη γερμανική πρωτοπορία,⁴¹⁵ δεδομένου ότι σε ένα γενικότερο πλαίσιο, ο Μπρακ «δεν κλίνει την πόρτα στον εξπρεσιονισμό αλλά τον επαναπροσδιορίζει στο επίπεδο του ορθολογισμού και του μέτρου, δεδομένων

⁴¹⁵Will Grohmann, *Braque*. Greenwich, CN, Νέα Υόρκη, Graphic Society, 1962. βλ. Επ. Paul Klee: *Handzeichnungen*. 2 τόμ. Βερολίνο, Müller & I. Kiepenheuer, 1934. *Neue Kunst nach 1945*. Κολονία, M. Dumont Schauberg, 1958. *Wassily Kandinsky: eine Begegnung aus dem Jahre 1924: zum hundertsten Geburtstag am 4. Dezember 1966*. Βερολίνο, Friedenauer Presse, 1966. *Paul Klee*. Στουτγάρδη, W. Kohlhammer, 1954. / *Paul Klee*, μετ. Norbert Gutermann. Νέα Υόρκη, H.N. Abrams 1967.

γαλλικών.»⁴¹⁶ Τα σημειωματάρια του Ζωρζ Μπρακ που παρουσιάζονται σε αυτό το τεύχος της *Verve*, μοιάζουν να ανταποκρίνονται στις αισθητικές προτιμήσεις του Γκρόμαν, εξαιτίας κυρίως του αυθορμητισμού τους.

«Τα σχέδια του Ζωρζ Μπρακ είναι λίγο γνωστά, και για τους φίλους της τέχνης η έκδοση των άλμπουμ των σχεδίων του αποτελεί μια μεγάλη έκπληξη. Ο Μπρακ τα συμπλήρωσε από το 1918, αφού είχε διαπιστώσει πως πολλές από τις σχεδιασμένες σημειώσεις του σε ξεχωριστά φύλλα χάνονται [...] Ο μεγαλύτερος αριθμός τους αποτελείται από σπουδές. Ανάμεσα σε αυτές υπάρχουν απλές σημειώσεις, σχέδια που δεν έκαναν άλλο από το να δημιουργούν μια οπτική εμπειρία, ένα ενθύμιο ή μια εφεύρεση [...] Εκείνο που δημιουργεί τη γοητεία όλων αυτών των σχεδίων είναι ο αυθορμητισμός τους, είναι η προσωπική τους γραφή, της οποίας η αποκωδικοποίηση μας οδηγεί στο κέντρο το ίδιο, της προσωπικότητας του καλλιτέχνη.» Είναι εμφανές ότι ο Γκρόμαν αναγνωρίζει εξπρεσιονιστικές αξίες στο έργο του καλλιτέχνη. Λίγο παρακάτω δεν διστάζει να αναγνωρίσει την επιρροή που άσκησε το έργο του Μπρακ, στην τέχνη άλλων χωρών. Ο Εξπρεσιονισμός ξεκινά πράγματι εδώ, να αναδεικνύεται σε φαινόμενο γαλλικό. «Οι σχεδιασμένες σημειώσεις δεν περνούν για σχέδια πλήρως ολοκληρωμένα, βοηθούν στο να κάνουν κατανοητό τον τρόπο με τον οποίο ο Μπρακ αντιδρά στον κόσμο γύρω του. Για εκείνον τίποτα δεν είναι πάρεργο [...] Αφότου ο Μπρακ πήγε να ξεφυλλίσει τα σημειωματάρια με τα σχέδια του δεν ενθουσιάστηκε καθόλου από τα αντικείμενα, αλλά από την αξέχαστη ζωή που τους ήταν συμφυής τη στιγμή που τα είχε συλλάβει [...] Σε αυτόν δεν υπάρχει ποτέ, ούτε η καθαρή πραγματικότητα, ούτε η καθαρή φόρμα, η προσωπικότητα του είναι εδώ πάντοτε αντιληπτή [...] Εδώ και πενήντα χρόνια, ο Μπρακ είναι ένας από τους σπάνιους ζωγράφους της παλιάς γενιάς που άφησαν το αποτύπωμα τους όχι μόνο στη γαλλική τέχνη, αλλά επίσης στην τέχνη άλλων χωρών. Απέκτησε μέσα σε δεκαπέντε χρόνια μια ωριμότητα που του επιτρέπει να πορευτεί ελεύθερα μετά από τόση άνθιση και τόσες φάσεις ποικίλης εξέλιξης [...] Παρά τον επαναστατικό τους χαρακτήρα τα κυβιστικά ταμπλώ του Μπρακ έδιναν συχνά την εντύπωση του κλασικισμού. Με μια αναδρομική ματιά στο έργο του καλλιτέχνη παρακινείται πολύ κανείς να μιλήσει για κλασικισμό. Όχι μόνο εξαιτίας της νεοκλασικής περιόδου την οποία διέτρεξε, εκεί

⁴¹⁶Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire*, όπ.π., σελ.58.

επρόκειτο για άλλο πράγμα. Όμως υπάρχει κάτι κλασικό στον περιορισμό του στην εφαρμογή, στην περιορισμένη επιλογή των θεμάτων του, στην καρτερικότητα του να το αφήνει να ωριμάσει, στην τελειοποίηση κάθε εργασίας. Η δεξιοτεχνία δεν βρίσκεται παρά στον περιορισμό, όπως είπε ο Γκαίτε, να αυτό που γίνεται φανερό στο έργο του Μπρακ. Τον ονομάζει κανείς ζωγράφος των νεκρών φύσεων. Είναι αλήθεια πως το μεγαλύτερο μέρος των έργων του είναι νεκρές φύσεις. Όμως τι σημαίνει αυτό! [...] Για τον Μπρακ είναι ένα θέμα κατάλληλο για να επιδείξει το σχέδιο του για το σύμπαν, την αφθονία των καλλιτεχνικών μέσων του. Εν πάση περιπτώσει η νεκρή φύση είναι τέχνασμα και όχι θέμα [...] Ο δρόμος της ζωής που ακολούθησε ένας άνθρωπος όπως ο Μπρακ είναι επίσης ένα θέμα που εξελίχθηκε σταδιακά, η ολότητα και η πραγματικότητα δεν είναι αναγνωρίσιμες, ώσπου να ειπωθεί η τελευταία λέξη.»

Ακολουθεί το ποίημα του Αντουάν Τούνταλ (1913-2010), φημισμένου ποιητή ήδη από την ηλικία των δεκατριών ετών, που με την υποστήριξη του Ρεβερντύ, κατάφερε να εκδώσει έναν σημαντικό αριθμό έργων, ενώ ο ίδιος προλογίζει το 1945 την ποιητική του ανθολογία με τίτλο *SouSpente*, το εξώφυλλο του οποίου φιλοτέχνησε ο Μπρακ με μια λιθογραφία οχτώ χρωμάτων. Το ιδιόρρυθμο ύφος και περιεχόμενο των στίχων που παρουσιάζονται στις σελίδες της επιθεώρησης, συνοψίζει τα χαρακτηριστικά της ιδιοσυγκρασίας τόσο του ποιητή, όσο και του καλλιτέχνη.

«Ίδου εντέλει στο δέρμα των αδιάκριτων. Ίδου το μικρό κορίτσι που στη δροσιά του σκοτεινού διαδρόμου, βάζει στην πόρτα το αυτί της για να ακούσει να χτυπούν οι καρδιές των δημιουργών της. Ήμουν στο Παρίσι, σε έναν από τους πολλούς ανελκυστήρες της αίθουσας Πλεγιέλ, όταν οι ισχυρές αντηχήσεις πήγαιναν να μου γεμίσουν τα αυτιά [...] Μια άλλη φορά έχοντας σπρώξει τα κάγκελα ενός κήπου, είδα, σε μια απόμερη γωνιά έναν καθισμένο άνδρα μπροστά σε έναν τοίχο καλυμμένο με κισσό. Ο ίδιος πάντοτε, είτε ίσως ο γείτονας του, είτε επίσης ένα φύλλο κισσού που αυτή εκεί τη χρονιά δεν γαντζωνόταν στην πέτρα. Μου γύριζε την πλάτη, αναζητώντας επίμονα το παιχνίδι του, επειδή έπαιζε με το να καθορίσει επακριβώς ένα σημάδι που ακολουθούσε, όπως το παιδί στο κάγκελο της σκάλας. Αυτό είναι τόσο αλήθεια, ή ψέματα που θυμόμουν επίσης ότι τρία από τα δάχτυλα του και το μολύβι άδραχναν στη στιγμή, με καμπύλες, τις στάσεις ενός ζευγαριού γκρίζων χορευτών [...] Αυτές οι στιγμές είναι από τις πιο σπάνιες, όπου ο άνθρωπος μπορεί να χορεύει γυμνός στην οροφή και να ανέχεται να διακινδυνεύει όλα τα εσφαλμένα βήματα, εκτός από την ψυχρή παρατήρηση των χορευτών. Δεν γνώριζα καθόλου αυτόν τον κύριο που θα έλεγε κανείς καλλιτέχνη ζωγράφο και από το

παρελθόν [...] Γνωρίζω και αγαπώ, αντίθετα έναν άνδρα που δεν έχει καθόλου επάγγελμα: ασχολείται με την ζωγραφική, τον κοιτάζω και τον ακούω, το αυτί στην κλειδαριά [...] Ο Μπρακ ολομόναχος, δεν εναρμονίζει καθόλου το εργαλείο του με τον γενικό ρυθμό, βρίσκει με συναίσθημα την κατάλληλη διαπασών που είναι μια από τις πιο σπάνιες για να γίνει αντιληπτή [...] Αλλά αυτό είναι ένα μυστικό σε μας μόνο εκμυστηρευμένο, για να το φυλάξουμε.»

Η Ρεμπέκα Γουέστ εμφανίζεται και σε αυτό το τεύχος με το κείμενο “Les carnets intimes de Georges Braque”, όπου αντικρίζει στα σχέδια του Μπρακ μια διαφορετική εικόνα από εκείνη του Γκρόμαν.⁴¹⁷ «...Όμως υπάρχει, σε σχέση με την έκδοση αυτών των σημειωματάρων, μια παράξενη λεπτομέρεια που καλείται να επισημανθεί αμέσως. Ο Μπρακ πουλά τα έργα του με ελαφριά καρδιά, τα αφήνει να εξέλθουν από το εργαστήριο του για να μην τα σκέφτεται ποτέ πια. Ενώ φαίνεται να φυλάσσει τα σχέδια του όπως τα πιο ακριβά του αποκτήματα. Χρειάστηκε τις πιο πιεστικές παρακλήσεις των φίλων του για να αποδεχτεί να τα εκδώσει και μόνο στην περίπτωση που δεν θα έφευγαν από τα χέρια του, θα φωτογραφίζονται στο εργαστήριο του [...] Τίποτα όμως σε αυτά τα σημειωματάρια δεν ρίχνει το ελάχιστο φως στον ιδιωτικό βίο του Μπρακ, στα πάθη του, τις ιδέες του, τις επιθυμίες του.»

Η Γουέστ δεν αναγνωρίζει κανένα εκφραστικό στοιχείο στα έργα του Μπρακ, ο οποίος ζωγραφίζει αντικείμενα καθημερινά, χωρίς κανένα συναίσθημα ή συμβολισμό. Το έργο του Μπρακ είναι διάχυτο από ορθολογισμό. Αυτό γίνεται περισσότερο αντιληπτό σε σύγκριση με τα έργα του Πικάσο: «Στα 180 σχέδια γνωστά με το όνομα “la Comédie Humaine” ο Πικάσο, για να κάνω μια σύγκριση που επιβάλλεται, έδωσε τις καρικατούρες του, από τις σύγχρονες του, και έκανε τόση και περισσότερη ομολογία των σχέσεων με την τέχνη του και με την αγάπη. Στα σημειωματάρια του Μπρακ, βρίσκει κανείς απλά τα τραπέζια που είναι τραπέζια, τα λουλούδια που είναι λουλούδια, τους ταύρους που είναι ταύροι, τους άνδρες και τις

⁴¹⁷ Στις 10 Ιουλίου του 1955, λίγους μόλις μήνες πριν την κυκλοφορία του τεύχους, η Γουέστ γράφει στον Τεριάντ: «λυπάμαι που περιμένετε ακόμη το χειρόγραφο μου [...] μου αναθέσατε μια υποχρέωση πολύ δύσκολη. Είναι πολύ ενοχλητικό να αναγκάζεσαι να γράφεις ένα άρθρο που να είναι την ίδια στιγμή στο *Harper's Bazaar* και στη *Verve*. Πιστεύω πως οι αναγνώστες του *Harper's Bazaar* αναρωτιούνται γιατί ο Μπρακ ξεκινά τις μορφές του και τις τελειώνει με σκιά και φως και αναμειγνύει τα προφίλ με τα μετωπικά πρόσωπα [...] και λαμβάνοντας υπόψη αυτά τα ερωτήματα οι αναγνώστες της *Verve* είναι ήδη ικανοποιημένοι [...] Χωρίς αμφιβολία έχετε δίκαιο, αλλά μου φαίνεται σαν ένα έργο που ξεπερνά τα όρια [...] Δεχτείτε ευγενικά τις απολογίες μου [...] Γνωρίζετε ήδη ότι δεν είμαι πολύγλωσση.» Ανέκδοτη, χειρόγραφη επιστολή, Αρχεία Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 3.

γυναίκες που, παρότι κομμένοι σε δύο μέρη, ένα φωτεινό και ένα σκοτεινό [...] που είναι ολωσδιόλου άνδρες και γυναίκες. Μάταια έψαχνε εδώ κανείς για σύμβολα: αυτά τα σχέδια αναπαριστούν τα αντικείμενα περιεργασμένα στον χώρο και τίποτα άλλο. Μπορεί έτσι να μοιάζει παράξενο που ο Μπρακ παρουσίαζε στο θέμα του μια τέτοια επιφύλαξη. Αυτή η θέση, μας εξηγείται από τις παρατηρήσεις του κ. Ντάγκλας Κούπερ, που φωτίζουν με θαυμαστό τρόπο τη στάση του Μπρακ: *Δεν υπάρχει, έγραψε ο κ. Ντάγκλας Κούπερ, στα έργα του Μπρακ τίποτα το ερμητικό, τίποτα το κατακριτέο, ούτε αίνιγμα, ούτε φιλοσοφική νύξη, ούτε ηθική πρόθεση, καμιά κρυφή αίσθηση... Αν τα κοιτάζουμε, ο Μπρακ μας μαθαίνει να βλέπουμε και είναι εκεί [...] η ύψιστη λειτουργία του αληθινού καλλιτέχνη.* Να παρατηρεί τα αντικείμενα στον χώρο [...] αυτό μετράει για τον Μπρακ στη ζωή [...] Όμως αυτά τα σχέδια αντιπροσωπεύουν το χτύπημα του κεραυνού, τα καθήκοντα της προσέγγισης, την πάλη του ερωτευμένου καλλιτέχνη να επιβληθεί στο θέμα του, να θριαμβεύσει σε αυτό, να το στρώσει εντέλει στο πανί [...] Πολλοί άνθρωποι δεν αγαπούν καθόλου αυτή τη δουλειά. Είναι εύκολο να καταλάβει κανείς γιατί, αφού κοιτάζει τα σχέδια που δίνονται στα σημειωματάρια: έχουν έναν γραμματικό χαρακτήρα, τόσο ακριβή. Ο Μπρακ επιδειχνει εδώ βαρβαρότητα, την βαρβαρότητα ενός άνδρα που, πριν γίνει ζωγράφος, γνώριζε καλά τη ζωγραφική σε επίπεδα. Όταν στρέφεται γύρω από τον χώρο, δεν είναι για να φανεί εύθραυστος και ρομαντικός με τον τρόπο του Κλωντ Λωραίν και του Τέρνερ [...] Συμφιλιώνεται πολύ καλά στο να ζωγραφίσει έναν ουρανό με ένα τόσο τραχύ μπλε, τόσο αδιαφανές [...] Είναι ικανός να μεταχειριστεί τα πουλιά σαν επιστημονικά όργανα [...] Όμως υπάρχει, το επιβεβαιώνουν τα σημειωματάρια του, μια απλότητα που απορρέει από μια ανάλυση της κατατρεγμένης συνθετότητας για μια πολύ μεγάλη περίοδο, από ένα σύνθετο πνεύμα, και εκεί είναι ένα θέαμα πολύ όμορφο.»

ΣΤ. Verve τόμος ΙΧ

ΣΤ.1. Verve, τευχ.33-34, Σεπτέμβριος 1956



Marc Chagall: εξώφυλλο VERVE, τευχ.33-34, 1956, Ιδιωτική συλλογή.

Το επόμενο «διπλό τεύχος της *Verve* είναι αφιερωμένο στην αναπαραγωγή με βαθυτυπία, 105 εγχάρακτων πλακών με οξύ από τον Μαρκ Σαγκάλ, μεταξύ του 1930 και 1955, για την εικονογράφηση της Βίβλου. Ο καλλιτέχνης συνέθεσε αποκλειστικά για το παρόν έργο 16 έγχρωμες λιθογραφίες και 12 ασπρόμαυρες, όπως και το εξώφυλλο και την σελίδα του τίτλου...»⁴¹⁸ Την βαθυτυπία αναλαμβάνουν ακόμη μια φορά οι Αφοί Ντραιζέ και τη λιθογραφία οι Μουρλό. Η ιστορία της εικονογράφησης της Βίβλου, είναι μακρά. Καθώς αφηγείται η Ίντα Σαγκάλ (Ida Chagall) την 1^η Ιανουαρίου του 1949:

«Είναι το 1923 που ο Αμπρουάζ Βολάρ ήρθε για πρώτη φορά στον πατέρα μου [...] Από το 1931 έως το 1939, ο πατέρας μου χάραξε 105 πλάκες για τη Βίβλο. Το έργο έλαβε χώρα στου Ποτέν (Rotin), ένα τεράστιο έργο καθώς είχε πάντοτε 10 με 12 διαφορετικές διαβαθμίσεις για κάθε θέμα. Ο Βολάρ πήγαινε όλες τις μέρες κατά τη διάρκεια όλων αυτών των χρόνων. Ήταν παθιασμένος με τη δουλειά, με την αναζήτηση του χαρτιού [...] Ο θάνατος του Βολάρ διέκοψε το έργο [...] Ο Αμπρουάζ Βολάρ, θεωρούταν αθάνατος, υποσχόταν πάντοτε για την επόμενη μέρα, την κυκλοφορία των εικονογραφημένων βιβλίων του Σαγκάλ. Έλεγε επίσης αυτή τη φράση: *Δείτε, αυτό θα κυκλοφορήσει πιο γρήγορα από όσο δεν μπορείτε να φανταστείτε* [...] Ο πατέρας μου ήταν στοιχειωμένος από τον θάνατο του Βολάρ, λέγοντας πως ένα έργο είχε τη δική του ζωή, αλλά ότι οι γκραβούρες που

⁴¹⁸ Ανυπόγραφη σημείωση στην πρώτη σελίδα του ίδιου τεύχους.

συγκεντρώνονται, με την προοπτική να εκδοθούν, κινδύνευαν να ξεπουληθούν. [...] Μην όντας ο ίδιος εκδότης, ο πατέρας μου εμπιστεύτηκε την τεχνική εκτέλεση του βιβλίου (τυπογραφία, παραγγελία χαρτιού, σελιδοποίηση κλπ.) στον Τεριάντ και στις Editions de la Revue Verve. Ο Τεριάντ του φαινόταν ο μόνος ικανός να ολοκληρώσει με τιμή ένα έργο επινοημένο από τον Βολάρ και αυτό με την στενή συνεργασία του καλλιτέχνη. Είναι που ο πατέρας μου επέμενε πάντοτε σε αυτό, που συνεργάζομαι με τον Τεριάντ, για την έκδοση των *Âmes mortes* του Gogol, προκειμένου να εκπροσωπείται πάντοτε, κατά τη διάρκεια της δημιουργίας του βιβλίου που είχε ζητήσει από τον Τεριάντ να ολοκληρώσει. Αυτό το βιβλίο είναι σχεδόν τελειωμένο αυτήν την ώρα και ο πατέρας μου κάνει τα σχέδια και τις εργασίες για τη *Bible* και για τους *Fables de La Fontaine*, αυτά τα δύο τελευταία βιβλία που απαιτούν πολύ περισσότερη δουλειά από μέρους του καλλιτέχνη από ότι οι *Âmes mortes*.»⁴¹⁹

Αυτή η συνεργασία του Τεριάντ με τον Σαγκάλ, υπήρξε το καθοριστικό έναυσμα μιας ευρύτερης αναγνώρισης του έργου του ως εκδότη. Τον ίδιο μόλις χρόνο, ο Τεριάντ μνημονεύεται στον τύπο της εποχής ως ο άξιος διάδοχος του Βολάρ στον χώρο της γαλλικής έκδοσης,⁴²⁰ ενώ ήδη από τις 18 Δεκεμβρίου του 1953, οι Σαγκάλ και Τεριάντ υπογράφουν την παρακάτω συμφωνία:

«Αγαπητέ φίλε,

Όπως προκύπτει από την επιστολή μου της 31^{ης} Οκτωβρίου του 1947, στην οποία σας εγγυώμαι την άδεια άσκησης δικαιώματος για την έκδοση της *Bible*, σας επισημαίνω τους όρους της συμφωνίας μας σε σχέση με αυτή την έκδοση. Τα ζητήματα της συνεργασίας και του επιμερισμού μεταξύ μας παραμένουν τα ίδια όπως στην προαναφερόμενη επιστολή. Επιπλέον, συμφωνήθηκε ότι θα μου αποπληρώσετε το κόστος της εξαγοράς των χαλκογραφιών από τον κ. Ποτέν, που είναι το ποσό των 600.000 φράγκων, τα οποία θα αποπληρωθούν από εσάς κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης της έκδοσης του έργου. Θα μου αποπληρώσετε επίσης το κόστος εξαγοράς της επαλληλίας Βολάρ, τα ήδη τυπωμένα προσχέδια και την επανάκτηση των δικαιωμάτων μου για αυτή την έκδοση, που είναι 1.500.000 φράγκα: αυτό το ποσό θα πληρωθεί 700.000 φράγκα με την υπογραφή της συμφωνίας μας, τα 800.000 φράγκα μένουν κατά την κυκλοφορία του έργου. Ωστόσο, σε περίπτωση ζημίας κατά την κυκλοφορία, αυτό το ποσό θα μπορεί να αποπληρωθεί κατά τόμο των τριών έργων από εμένα, όπου εσείς είστε ο εκδότης (*Âmes mortes*, *Fables de La Fontaine*, *La Bible*). Αποφασίστηκε πως βάσει της συμφωνίας της 17^{ης} Ιουλίου του 1953 που είχα με τον κ. Ποτέν, και της οποίας έχετε γνώση, για την εξαγορά των χαλκογραφιών, δεσμεύομαι να του επιστρέψω ύστερα από την χρήση και την εγχάραξη, τις χαλκογραφίες που μου έδωσε. Το έργο συντίθεται από 105 γκραβούρες (πρωτότυπες οξυγραφίες)

⁴¹⁹ Δακτυλογραφημένο ανέκδοτο κείμενο με την υπογραφή της Ίντα Σαγκάλ. Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambresis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 3. Βλ. *Chagall et Tériade, l’empreinte d’un peintre*, Musée Matisse, Le Cateau Cambresis, 18 Νοεμβρίου 2006 – 26 Φεβρουαρίου 2007, σποράδη.

⁴²⁰ Jean Dagon, “Un ami des grands peintres, l’éditeur Tériade, Verve, la plus célèbre des revues d’art”, *Nice Matin*, 28 Αυγούστου 1953, σελ. 6.

από τις οποίες οι 66 τυπωμένες και οι 39 που είναι για να τελειοποιηθούν και να τυπωθούν. Δεσμεύομαι να φροντίσω και να ολοκληρώσω την εργασία. Κατανοώ ότι προορίζετε 275 αντίτυπα προς 15 συνεργάτες. Επιπλέον, έχουμε συμφωνήσει να κάνουμε μια εκτύπωση των 100 αντιτύπων, με την μορφή άλμπουμ που περιέχει 105 πρωτότυπες οξυγραφίες που θα τονίσω με χρώματα στο χέρι, όπως στους *Fables de La Fontaine*, όλα αυτά τα προσχέδια θα είναι υπογεγραμμένα από εμένα. Παρακαλώ να μου επιβεβαιώσετε τη συμφωνία σας με τους όρους της παρούσας επιστολής.»⁴²¹

Στις 16 Απριλίου του 1955, ενώ οι εργασίες για την εικονογράφηση της Βίβλου έχουν πλέον προχωρήσει αρκετά, ο Σαγκάλ γράφει στην Ίντα:

«Έστειλα στον Haasen τέσσερα προσχέδια της Βίβλου, από το άλμπουμ Τεριάντ, για χρωματισμό [...] Είναι ο Τεριάντ που θέλει να τα χρωματίσω αυτά, εγώ όχι και τόσο...»⁴²²

Αντίστοιχα στις 17 Νοεμβρίου του ίδιου χρόνου, αναφέρει:

«Είμαι αμέσως έτοιμος να κάνω τα σχέδια που προορίζονται για τη Verve και να χρωματίσω τις γκραβούρες. Όλο αυτό είναι διεξοδικό και μου παίρνει πολύ χρόνο. Για τη Verve, δεν σκέφτομαι να χρησιμοποιήσω τα ίδια μοτίβα όπως στις γκραβούρες, αλλά περισσότερο να κάνω νέα πράγματα.»⁴²³

Λίγο αργότερα, στις 8 Δεκεμβρίου του ίδιου χρόνου:

«Συνεχίζω να χρωματίζω τις γκραβούρες και δεν έκανα καθόλου άσχημα σχέδια για τη Verve [...] Αυτή η ιερή Βίβλος, ο Τεριάντ [...] μου πήρε πολύ καιρό και δεν δούλεψα για μένα.»⁴²⁴

Στις 26 Μαΐου του 1956, ο Μαρκ Σαγκάλ απαντά στην τελική επιστολή-συμβόλαιο της 18^{ης} Μαΐου του Τεριάντ, μετατρέποντας ορισμένους όρους της συμφωνίας τους, οι οποίοι υπογράφονται εντέλει και από τους δύο, και αναφέρουν τα εξής:

«Όπως προκύπτει από τις συζητήσεις μας, σας βεβαιώνω πως το προσεχές τεύχος της Verve (τ.33-34), θα είναι αφιερωμένο στην ολική αναπαραγωγή της δικής σας εικονογράφησης της Βίβλου. Αυτό το τεύχος θα περιλαμβάνει επιπλέον από το εξώφυλλο και τη σελίδα του τίτλου, 16 έγχρωμες λιθογραφίες, οι πίσω όψεις των οποίων θα είναι διακοσμημένες με ασπρόμαυρες λιθογραφίες, που πρόθυμα συνθέσατε για αυτό το έργο και οι οποίες θα ολοκληρωθούν από τα εργαστήρια Μουρλό. Από αυτές τις πλάκες θα εκτυπώσουμε 75 αριθμημένα αντίτυπα σε χαρτί Arches, που θα υπογράψετε. Σε αυτήν την εκτύπωση, θα λάβετε 30 αντίτυπα, τα υπόλοιπα 45 θα μας επιστραφούν.»⁴²⁵ Η πρώτη

⁴²¹ Ανεκδοτή επιστολή. 18 Δεκεμβρίου 1953, Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 3.

⁴²² Αρχεία Marc και Ida Chagall, Παρίσι. Myrtille Girard, “Chagall et Verve”, *Chagall et Tériade, l’empreinte d’un peintre*, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis, 18 Νοεμβρίου 2006 – 26 Φεβρουαρίου 2007 (Αντίγραφο, αρχεία D. Szymusiak, Le Cateau Cambrésis).

⁴²³ Οπ.π.

⁴²⁴ Οπ.π.

⁴²⁵ Στην πρώτη επιστολή του Τεριάντ (18 Μαΐου 1956), γίνεται αναφορά στα κείμενα που θα εμφανιστούν στο τεύχος: «Για τα κείμενα, με κοινή συμφωνία, αποφασίσαμε να ζητήσουμε την συνεργασία του Ζαν Βαλ και του Σαρλ Εστιέν (Charles Estienne). Ελπίζουμε να καταφέρουμε να

έκδοση του τεύχους θα είναι στα 7.500 έως 8.000 αντίτυπα. Θα περιλαμβάνει τη γαλλική έκδοση, την αμερικανική έκδοση και μια μικρή αγγλική έκδοση. Δεν μπορούμε σήμερα να σας ορίσουμε την ακριβή διανομή αυτής της εκτύπωσης μεταξύ των διαφορετικών εκδόσεων, όμως μπορούμε να σας επιβεβαιώσουμε πως η συνολική εκτύπωση αυτής της πρώτης έκδοσης δεν θα ξεπεράσει τα 8.000 αντίτυπα. Σε αυτά τα αντίτυπα της πρώτης έκδοσης, έχετε πρόθυμα αποποιηθεί τα δικαιώματα του δημιουργού. Αποφασίστηκε πως θα λάβετε 75 αντίτυπα της έκδοσης.⁴²⁶ Σε περίπτωση που μια επανέκδοση θα πραγματοποιηθεί, είμαστε σύμφωνοι να σας διατηρήσουμε τα δικαιώματα που θα τροποποιήσουμε με κοινή συμφωνία, την ερχόμενη στιγμή. Θα σας είμαι πολύ ευγνώμων να μου επιστρέψετε πρόθυμα το διπλότυπο αυτής της επιστολής με τη συμφωνία σας [...] Υ.Γ. Αυτό το ετήσιο τεύχος της *Verve* θα κυκλοφορήσει στο τέλος του Οκτωβρίου του 1956. Σας υπενθυμίζω σχετικά με αυτό το θέμα την εγγύηση που πρόθυμα μου έδωσε η Ίντα ότι το βιβλίο για το χαρακτηριστικό σας έργο, δημιουργημένο στη Γερμανία, δεν θα εμφανιστεί πριν το Πάσχα του 1957.»⁴²⁷

Στις 26 Ιουνίου του 1956 η Ίντα γράφει ξανά στον Σαγκάλ και την Βάβα⁴²⁸ (Vava):

«Σας έστειλε ο Τεριάντ τα κείμενα για τη *Verve* [...] Γνωρίζω πως για τον Μπρακ επίσης δεν τα είχε στείλει από πριν και ο Μπρακ δεν ήταν ευχαριστημένος. Ο Τεριάντ είχε δεχτεί το κείμενο του Εστιέν⁴²⁹ που είχε έρθει να του το διαβάσει δύο φορές, με εγκώμια και πληρώνοντας το πολύ καλά, μου είπε ο Τεριάντ.»⁴³⁰

Το 1956, παράλληλα με την κυκλοφορία του διπλού τεύχους 33-34 της *Verve*, εμφανίζεται ένας διπλός τόμος της σειράς των *livres d'artiste*, με το ίδιο θέμα, την εικονογράφηση της Βίβλου.⁴³¹ Οι δύο αυτοί τόμοι περιλαμβάνουν κείμενα που μεταφράστηκαν από τα εβραϊκά και τα ελληνικά από ιερείς, στη Γενεύη το 1638. Στις σελίδες της *Verve*, αναπαράγεται στο σύνολό της η εν λόγω εικονογράφηση, την οποία πλαισιώνουν το κείμενο του Μέγιερ Σαπίρο (Meyer Schapiro) και οι στίχοι του

εξασφαλίσουμε επίσης ένα κείμενο του Μέγιερ Σαπίρο.» Ανέκδοτη επιστολή. Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 3.

⁴²⁶ Στην πρώτη επιστολή (18 Μαΐου 1956) ο Τεριάντ προτείνει τα 50 αντίτυπα της έκδοσης, ενώ στην δεύτερη καταλήγουν στα 70. ό.π.

⁴²⁷ Δακτυλογραφημένη ανέκδοτη επιστολή 26 Μαΐου 1956 με τις υπογραφές των Σαγκάλ και Τεριάντ. Αρχεία Τεριάντ. Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis. Archives Tériade. DAT 2007 / Papiers privés/ Boîte 3.

⁴²⁸ Η Βάβα Σαγκάλ ήταν η δεύτερη σύζυγος του Σαγκάλ, μετά τον θάνατο της Μπέλλα.

⁴²⁹ Ο Εστιέν είχε γράψει νωρίτερα το 1950 μια ειρωνική προσέγγιση απέναντι στην αφαιρετική τέχνη με τίτλο, *L'art abstrait est-il un académisme ?*, Παρίσι, Editions de Beaune, 1950.

⁴³⁰ Αρχεία Marc και Ida Chagall, Παρίσι. Myrtille Girard, ό.π.

⁴³¹ Δύο τόμοι, 45,5x34,5 εκ., περιλαμβάνουν 105 πλάκες, 205 αντίτυπα με χαρτί Montval, αριθμημένα 1-275, 20 αντίτυπα αριθμημένα I-XX προορισμένα για τους συνεργάτες, και 100 άλμπουμ σε χαρτί velin d'Arches, με 105 έργα χρωματισμένα στο χέρι. Οι τόμοι ολοκληρώθηκαν υπό την επίβλεψη του Ζωρζ Αρνού (Georges Arnoult), στο Εθνικό Τυπογραφείο της Γαλλίας, στις 14 Δεκεμβρίου του 1956.

Ζαν Βαλ. Ο Αμερικάνος ιστορικός της μεσαιωνικής και μοντέρνας τέχνης, Σαπίρο,⁴³² είχε από νωρίς επισημάνει την πνευματική αξία του κυβισμού στην τέχνη, ενώ για τα έργα του Σαγκάλ, αναπτύσσει διεξοδικά τις σκέψεις του με αυτό το πολυσέλιδο κείμενο που υπογράφει για τις σελίδες της *Verve*.

«Αναλαμβάνοντας να εικονογραφήσει τη Βίβλο, ο Σαγκάλ πήγαινε ενάντια στο ρεύμα της σύγχρονης ζωγραφικής. Στις μέρες μας, πολλοί είναι οι ζωγράφοι που αποκηρύσσουν το *θέμα*. Προτιμούν τον αυθορμητισμό, το στιγμιαίο ρίγος, και ανακαλύπτουν συχνά το νόημα των έργων τους κατά τη διάρκεια της δουλειάς τους. Η Βίβλος, αντίθετα, επανασυνδέεται με μια καθορισμένη παράδοση και εγκολπώνει έναν κόσμο υπέρ-προσωπικό, τελετουργιών και κανόνων, που δεν μπορεί παρά να περιορίσει την απαραίτητη ελευθερία της μοντέρνας καλλιτεχνικής δημιουργίας (ελευθερία που, φυσικά, δεν αποκλείει ορισμένα ταμπού, τόσο από την άποψη του θέματος, όσο και από την άποψη της μορφής). Ωστόσο, το μοντέρνο πνεύμα παραμένει αρκετά προσκολλημένο στη Βίβλο. Δεν είχε μελετηθεί ποτέ περισσότερο από ότι σήμερα, όχι μόνο από ποιητικής και λογοτεχνικής άποψης, αλλά επίσης ως μια αποκάλυψη της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτές οι απαγγελίες, αυτά τα μηνύματα έχουν γίνει αναπόσπαστο κομμάτι της σκέψης μας [...] Η ιστορία εδώ, δεν είναι μόνο εκείνη των σπουδαίων, ασυνήθιστων προσωπικοτήτων, αλλά επίσης εκείνη της θρησκευτικής κοινότητας, στην οποία εμφανίζονται και για την οποία ενεργούν [...] Ο προφήτης - ο άνθρωπος με το ακαταμάχητο ηθικό σθένος, γεμάτος από το πιο διαπεραστικό νόημα της ύπαρξης - μιλά σε όλους τους ανθρώπους. Αυτό εδώ, φαινόταν εντελώς ξένο στη μοντέρνα τέχνη, και όμως [...] η Βίβλος μένει πολύ κοντά σε εμάς [...] Ο ζωγράφος που προσεγγίζει τα βιβλικά θέματα, το κάνει σε ένα πνευματικό επίπεδο πολύ διαφορετικό από εκείνο των καλλιτεχνών του Μεσαίωνα. Δεν συνδέεται πλέον στενά με ένα σαφές θρησκευτικό νόημα [...] Για έναν μοντέρνο καλλιτέχνη [...] η δημιουργία μιας πλήρους εικονογράφησης της Βίβλου είναι ακατόρθωτο πράγμα. Η Βίβλος είναι πολύ εκτεταμένη και πολύ πλούσια σε επεισόδια. Ο ζωγράφος θα αναπαραστήσει λοιπόν εκείνο που τον συγκίνησε

⁴³²Βλ. σχετ. Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art." *Marxist Quarterly*, τ.1, 1937, σελ.77-98, "From Mozarabic to Romanesque in Silos." *Art Bulletin* τ.21, 1939, σελ.312-74. "The Sculptures of Souillac," *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, επιμ. Wilhelm R. W. Koehler. 2 τομ. Κέμπριτζ, MA, Harvard University Press, 1939, τ.ΙΙ, σελ.359-87.

περισσότερο, εκείνο που τον συντάραξε περισσότερο σε αυτό το τεράστιο βιβλίο, ενώ το διάβαζε μόνος του, παραδινόταν στις προσωπικές του τάσεις και τη φαντασία του [...] ο Σαγκάλ στην επιλογή των θεμάτων του, κατέθετε ένα όραμα ιδιαίτερα εβραϊκό της Βίβλου αλλά αυτή η επιλογή είναι προσωπική και όχι η εκτέλεση ενός προϋπάρχοντος προγράμματος. Ο Σαγκάλ δεν εμπνεύστηκε από τους προκατόχους του ακόμη και αν ορισμένες από τις σκηνές του, βρίσκονται στα εβραϊκά χειρόγραφα του Μεσαίωνα. Υπάρχει εδώ μια νέα εναπόθεση και ακόμη κι αν χειρίζεται παραδοσιακά θέματα, είναι ξεκάθαρο ότι ο καλλιτέχνης διάβασε το κείμενο με τον δικό του τρόπο...»⁴³³

Το έργο του Σαγκάλ δεν συνδέεται με καμία παράδοση, σημειώνει ο Σαπίρο, τονίζοντας το στοιχείο της πνευματικότητας (spiritualisme) που αναγνωρίζεται ως αξία ήδη από τη δεκαετία του '40. Ωστόσο η προσέγγιση του δεν είναι υφολογική, αλλά εικονογραφική. «Μακράν του να περιοριστεί στις διακρίσεις ανάμεσα στο αρχικό κείμενο και τη ζωγραφική σύνθεση, ο Σαπίρο δίνει έμφαση στην αναλλοίωτη απόκλιση μεταξύ εικόνας και κειμένου, απόκλιση άλλοτε ελλειπτική, άλλοτε κυρίαρχη. Μέσα σε αυτή την απόκλιση ο καλλιτέχνης επικαλείται απαραίτητα τη φαντασία του, προκειμένου να υιοθετήσει ένα συγκεκριμένο στυλ στην απόδοση των επιμέρους λεπτομερειών.» Ο Σαπίρο προτρέπει επί της ουσίας τον αναγνώστη να παρατηρήσει σε μια διαχρονικότητα τη *mise en espace visuel*, η οποία απελευθερώνεται από το κείμενο-πηγή. Η εμφάνιση ενός νέου τύπου εικόνας, σύμφωνα με την Πινιέ, «μπορεί να συμφιλιώσει τη *λανθάνουσα σκέψη* του καλλιτέχνη» με το συλλογικό πνεύμα.⁴³⁴ Όπως άλλωστε επισημαίνει ο ίδιος ο συγγραφέας στην αρκετά μεταγενέστερη έκδοση του *Les mots et les images*, η εικόνα δεν αναπαράγει την αφήγηση, την ερμηνεύει, ή ορθότερα την εκφράζει.

⁴³³Meyer Schapiro, *Verve*, τ.8, τευχ.33-34, 1956, επαν. *Les illustrations de Chagall pour la Bible*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 2003. Η εικονογράφηση της Βίβλου από τον Σαγκάλ, προκάλεσε τα σχόλια του διεθνούς τύπου. Στις εικόνες του αναγνωρίστηκαν δύο παραδόσεις. Η πρώτη, εβραϊκή, που εξυμνήθηκε από όλα τα φιλοσημιακά έντυπα της εποχής (βλ. βιβλιογραφία), ενώ η δεύτερη εντοπίζεται στις εμπειρίες του καλλιτέχνη από την νεανική του ζωή στο γκέτο του Vitebsk. Βλ. επ., Meyer Shapiro, "Chagall's Vision of the Old Testament", *Harper's Bazar*, Νοέμβριος 1956.

⁴³⁴Nicole Pignier, "Revue: Meyer Schapiro, *Les mots et les images*", στο Herman Parret (επιμ.), *Présences, Nouveaux Actes Sémiotiques*, Presses Universitaires de Limoges, 2002, σελ.169 (168-174)

Τέλος, ο Ζαν Βαλ με τον τίτλο “L’écriture est gravure” αναπτύσσει τις ακόλουθες σκέψεις: «Ο ζωγράφος σπάνια, ο γελωτοποιός ιππότης μπαλαντέρ, με έκπληκτα ψυχρά μάτια, στο έκπληκτο φρέσκο χρώμα, ειρωνικός, ειρηνικός, ανάμεσα σε αυγά, μεγάλα λουλούδια και τρυφερά ερίφια, ανοίγει τα μάτια του, το κουτί του με τα χρώματα και η καρδιά του δημιουργήθηκε. Συγκεντρώνοντας, ευχαριστιέται τις μορφές. Ευχαριστημένος, συγκεντρώνει το σύμπαν [...] Δεν υπάρχει παρά ο Ρέμπραντ πριν τον Σαγκάλ, [...] Ο Ρέμπραντ και ο Μπλέικ, δεν βλέπω παρά αυτούς. Και άλλοτε τον Τιντορέτο. Έτσι ώστε να εξυμνήσουν το Βιβλίο των Βιβλίων. Είναι ο άνθρωπος, και ο άγγελος είναι επίσης άνθρωπος. Περισσότερο από ότι ο άνθρωπος δεν είναι άγγελος. Τα βουνά είναι κομμάτια τόσο μικρά στον ουρανό. Σαν μοναστήρι της Ανατολής...»

Ο αμερικάνος θεωρητικός Κλέμεντ Γκρίνμπεργκ σχολιάζει τον ίδιο χρόνο τις δημιουργίες του καλλιτέχνη ως εξής:

«Ο μόνος που μπορεί να συγκριθεί στους καιρούς μας με τον Πικάσο ως χαρακτήρας είναι ο Σαγκάλ (όχι ο Ρουώ), και ακόμη και ο πρώτος δεν έχει κάνει τίποτα σαν χαρακτήρας που να ταιριάζει στην ένταση και την ακεραιότητα αυτών των εικονογραφήσεων του Σαγκάλ για την Βίβλο [...] Το ότι ο Σαγκάλ, η παραγωγή ελαιογραφιών του οποίου έχει παρακάψει εντελώς τα τελευταία τριάντα χρόνια, ήταν ικανός κατά την διάρκεια αυτής της περιόδου να κάνει τέτοια πρόοδο στο χαρακτηριστικό του έργο, έχει να κάνει, αισθάνομαι, με τον θεμελιώδη συντηρητισμό του, την βαθιά και εξεζητημένη νοσταλγία του για το μουσείο. Μια αντίστοιχη νοσταλγία, αλλά με διαφορετικές ρίζες (στον πολιτισμό παρά στο ταπεραμέντο ή την αυτοβιογραφία) απάλλαξε το χαρακτηριστικό έργο του Πικάσο από την ακόμη περισσότερο πιο γενική παρακμή από την οποία υπέφερε επίσης η ζωγραφική του τις τελευταίες δεκαετίες. Το γεγονός ότι το χαρακτηριστικό δεν υπήρξε ποτέ ένα αρκετά κατάλληλο μέσο για την μοντερνιστική τέχνη κατά την δημιουργία της, είναι αυτό που φαίνεται επακριβώς να εμποδίζει και τους δύο καλλιτέχνες να το κατορθώσουν επιτυχώς, τώρα που η παρόρμηση της αυθεντικής συμβολής τους στην τέχνη του μοντερνισμού έχει εξαφανιστεί [...] Η επαινετική εισαγωγή του Μέγιερ Σαπίρο καλύπτει σχεδόν κάθε όψη των χαρακτηριστικών της Βίβλου [...] Δεν είμαι βέβαιος εδώ, όσο σε άλλες προσπάθειες του καθηγητή Σαπίρο, για την εκτίμηση ή την κριτική, με την πίεση να μιλήσει για τα πάντα, είναι σαν η σεμνότητα του Σαγκάλ απέναντι στο Λόγο της Βίβλου να ενέπνευσε σε αυτόν μια παρόμοια σεμνότητα απέναντι στις εικονογραφήσεις αυτού του Λόγου. Αλλά το μακρόσυρτο ποίημα του Ζαν Βάλ σε ελεύθερο στίχο [...] που παρουσιάζεται ως κύριο κείμενο των εικονογραφήσεων της Βίβλου, είναι μια απογοήτευση. Φοβάμαι πως η κοινοτυπία του (banality) δεν μπορεί να εντελώς να

κατηγορηθεί σύμφωνα με την μεταμόρφωση που υπέστη κατά την απόδοσή του από τα γαλλικά στα αγγλικά.»⁴³⁵

ΣΤ.2. Verve, τευχ.35-36, Ιούλιος 1958



Henri Matisse: εξώφυλλο VERVE, τευχ.35-36, 1958, Ιδιωτική συλλογή.

⁴³⁵Clement Greenberg, "Review of Chagall's illustrations for the Bible by Meyer Schapiro and Chagall by Lionello Ventury", Commentary, Μάρτιος 1957, στο Clement Greenberg, *The collected essays and criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*, Univesrity of Chicago Press, 1995, σελ. 15-18. Στην κριτική που εμφανίζεται στο *College Art Journal*, τον ίδιο χρόνο, ο αρθογράφος επισημαίνει αντίστοιχα πως «με χαρά θα αντάλλασσε κανείς το εκτενές ποίημα του Ζαν Βαλ, με μια σελίδα σχετικών βιογραφικών και βιβλιογραφικών σημειώσεων» μια τακτική που είχαν υιοθετήσει από πολύ νωρίς τα *Cahiers d'art* του Ζερβός. Αντίστοιχα για τα έργα του Σαγκάλ, σημειώνει πως «κάποιες εικόνες [...] έχουν μια πειστική δύναμη και μια βαθιά αίσθηση ανθρωπισμού, άλλες σπάνια ξεπερνούν το επίπεδο της εικονογράφησης.» Τα σχόλια που συνοδεύουν το κείμενο του «Καθηγητή Σαπίρο», είναι μάλλον εγκωμιαστικά (*sensitively written...deserves careful reading...particular fine*), κατά τα άλλα «η έκδοση είναι ότι πρέπει για τους θαυμαστές του Σαγκάλ.» Walter L. Nathan, "Illustrations for the Bible by Marc Chagall", *College Art Journal*, τ.17, τευχ.3, Άνοιξη 1958, σελ.328. Η αμερικάνικη έκδοση του ίδιου τεύχους (Harcourt Brace, N.Y.) διαφημίζεται τον ίδιο χρόνο στα αμερικανικά έντυπα ως η καλύτερη επιλογή για χριστουγεννιάτικο δώρο, στην τιμή των 25\$, αφού αποτελεί «ένα πραγματικό ποίημα με χαρακτηριστικά και λιθογραφίες για να δοξάσει τους μύθους και τα νοήματα της Παλαιάς Διαθήκης. Το σχέδιο είναι βάνουσο και τολμηρό, σχεδόν πριμιτίφ, αλλά επιτηδευμένα, για να αποδώσει την εποχή και να μεταβιβάσει την αντίδραση του οδηγημένου λαού που βρήκε τον Θεό σε μια άγρια έρημο...» "Books: Good to look at", *New York Time*, Δευτέρα 17 Δεκεμβρίου 1956.

Το διπλό τεύχος της *Verve* που ακολουθεί, «είναι εξ’ ολοκλήρου αφιερωμένο στα τελευταία έργα του Ανρί Ματίς - 1950-1954. Αυτά τα έργα αναπαραγόμενα με έγχρωμη λιθογραφία ολοκληρώθηκαν από τον καλλιτέχνη σε *papiers gouaches*, κομμένα με ψαλίδι και κολλημένα. Συνοδεύονται από σχέδια ολοκληρωμένα κατά την ίδια περίοδο ή προγενέστερα. Ο Ματίς συνέθεσε ειδικά το εξώφυλλο αυτού του τεύχους. Υπό την εποπτεία του τυπώθηκαν, το έτος 1954, οι πρώτες από αυτές τις λιθογραφικές πλάκες.» Το τεύχος έχει πράγματι χαρακτήρα συλλεκτικό, καθώς δεν παρουσιάζει μόνο τις τελευταίες, συνεπώς άγνωστες δημιουργίες του καλλιτέχνη, αλλά φέρει επιπλέον εξώφυλλο δύο τύπων: η μια εκδοχή εμφανίζει την υπογραφή του καλλιτέχνη, διαγωνίως, κατά μήκος της σύνθεσης του εξωφύλλου, και η δεύτερη εμφανίζει μια μικρότερης κλίμακας υπογραφή στο κάτω μέρος του οπισθόφυλλου. Η πρώτη εκδοχή θα ήταν σαφώς εκείνη που θα κυκλοφορούσε σε περιορισμένα αντίτυπα, υψηλότερου κόστους και θα απευθυνόταν βέβαια στους συλλέκτες, τους οποίους προμήθευε με αντίστοιχα αποκτήματα όλα αυτά τα χρόνια ο εκδοτικός οίκος *Verve*. Οι αναπαραγωγές συνοδεύονται από τα εκτενή κείμενα των Πιέρ Ρεβερντύ και Ζωρζ Ντουτουϊ. Το *πορτρέτο* του “*Matisse dans la lumière et le bonheur*” μοιάζει να διαφέρει σημαντικά σε σχέση με το σύνηθες ύφος του συγγραφέα του, Πιέρ Ρεβερντύ. Ακόμη και ο τίτλος, τόσο λίγο *reverdyen*, αρκεί για να επισημάνει αυτή τη διαφορά. Το ίδιο κείμενο εμφανίζεται ως ένα είδος αυτοκριτικής της ποίησης, περισσότερο ως μια απαγγελία που μεταφέρει έναν μονόλογο, μια *parole du moi* στον κόσμο, και από εκεί, επιστρέφει ξανά στον ίδιο τον ποιητή.

«Δεν θα μπορούσα πράγματι να πω, πως πιστεύω σταθερά σαν το σίδηρο στη μοίρα των ονομάτων, όμως την πιστεύω λίγο [...] Ωστόσο το Ματίς μου φαίνεται ένα βαρύ όνομα, ένα όνομα, μια λέξη με κύρος που θα σήμαινε περισσότερο, πως εκείνο που την φέρει θα εμφανιζόταν κατά προτίμηση στη ζωή του με πράξεις όχι βαρβαρότητας, αλλά ισχύος [...] Και ακριβώς ο Ματίς μίλησε για τα λουλούδια και τα ζωγράφησε όπως κανείς άλλος - αυτό που θα μπορούσε στην ανάγκη να μας επιτρέψει, εξαιτίας της βαρύτητας, ένα αρκετά καλό ξεκίνημα. Εκείνο που επισκιάζει τη λογική, αφότου θέλει κανείς να προσπαθήσει να καθορίσει από τι θα μπορούσε να συσταθεί η ευτυχία στη γη αυτή, είναι εκείνο που αναπόφευκτα μεσολαβεί την ιδέα μιας τέλει ευτυχίας, τέτοιας που δεν μπορεί προέλθει παρά από την ιδέα μιας

απόλυτης κατάστασης τελειότητας, κατανοητής μόνο σε αυτόν τον τόπο τον τόσο δύσκολο στην εξέταση, και ξεκάθαρα φανταστικό, που τα είπε κανείς σχεδόν όλα όσα ήξερε, με το να τον ονομάσει απλά κήπο ή Παράδεισο. Όμως δεν μπορεί να μένει κανείς για πάντα στον κήπο του. Επίσης δεν είναι αυτός ο χώρος της ευτυχίας για τον οποίο προτίθεται να μιλήσω, λέγοντας για τον Ματίς, ο οποίος μου φαίνεται πως έχει υπάρξει από μια ιδιαίτερα ευγενική πρόθεση απόκρυφων δυνάμεων που μπορούν να είχαν προεδρεύσει κατά τη γέννηση του, πιο ευκρινώς προσανατολισμένη στην ευτυχία από τον δείκτη της πυξίδας...»⁴³⁶

«Αν αυτή η πολύ παλιά πρόθεση, που αποδίδει κανείς σε αυτόν, είναι αληθινή: Θα ήθελα να ζήσω όπως ένα μοναχός σε ένα κελί, αρκεί να έχω τι να ζωγραφίζω δίχως έγνοια και ανησυχία, είναι που αισθάνεται από πολύ νωρίς ότι η μεγαλύτερη ευτυχία δεν θα έφθανε σε αυτόν, δεν μπορούσε να φθάσει σε αυτόν παρά από, τη δουλειά και - μεγάλος δουλευτής, που ήταν βέβαια σε αυτήν τη δουλειά - μια μεγάλη ποσότητα διάνοιας να ελευθερωθεί. Εκείνο που προέκυψε από αυτό, αποδεικνύει υπεραρκετά όλα τα υπόλοιπα [...] Αναμφίβολα, η επιθυμία να είναι ευτυχής δεν δημιουργεί από μόνη της την ευτυχία, αλλά είναι ένα είδος θεμελίου, εγγύησης που επιτρέπει, σε ένα ορισμένο όριο, στις κατάλληλες συνθήκες της ευτυχίας να παρουσιαστούν, να σχηματιστούν, επιτρέπει εν τέλει [...] να επωφεληθεί από την παρουσία τους αντί να τους γυρίσει την πλάτη όταν περνούν και να τις αφήσει να εξατμιστούν. Αυτά για τα οποία λέω, με τόση αυθάδεια, ίσως, δεν είναι για να με περιπλέξω, με μια ανυπόφορη αδιακρίσια, αλλά ακριβώς γιατί δεν θα μπορούσα να πω τίποτα για αυτό το έργο, εγώ που δεν καταλαβαίνω σωστά τίποτα για τη ζωγραφική που αντιμετωπίζεται από την πλευρά της κριτικής, αν δεν έλεγα ότι αυτό που την ελευθερώνει από αυτή, από την πρώτη ως την τελευταία ματιά [...] είναι η εντύπωση μιας άμετρης ισχύος της ευτυχίας.»⁴³⁷

Ο Ρεβερντύ παραθέτει αρκετά αποσπάσματα από δηλώσεις του Ματίς και δεν διστάζει εντέλει να σχολιάσει το έργο του: «Ο Ματίς είναι κλασικός επειδή τα ταμπλώ του είναι δομημένα σύμφωνα με τους πιο ορθόδοξους κανόνες της σύνθεσης. Επιπρόσθετα, επέμενε τον τελευταίο καιρό της ζωής του να το κοινολογεί ο ίδιος και

⁴³⁶Pierre Reverdy, “Matisse dans la lumière et le bonheur”, *Verve*, τ.9, τευχ.35-36, 1958, σελ.7.

⁴³⁷Οπ.π., σελ.8.

να το αποδεικνύει δημοσιεύοντας ταυτόχρονα την αναπαραγωγή κάποιων σχεδίων και εκείνη των ολοκληρωμένων έργων που είχαν δημιουργηθεί με την προοπτική αυτών των σχεδίων. Είναι απλού χειρισμού, βιαστικά αλλά πολύ σύνθετα, κυρίως σχετικά με υποδείξεις για να τοποθετηθούν τα χρώματα. Μπορεί εδώ κανείς να επιβεβαιώσει πως τα χρώματα που απαρτίζουν το ταμπλώ είναι αυστηρά εκείνα που υποδεικνύονται και στην ακριβή θέση που ορίστηκε στο σχέδιο.» Ο Ρεβερντύ αναφέρεται εδώ σαφώς στα έργα του Ματίς που εμφανίστηκαν στο τεύχος 13, *Matisse De la Couleur*, ενώ στη συνέχεια σχολιάζει το κείμενο του καλλιτέχνη “*Divagations*” για το πρώτο τεύχος της επιθεώρησης.

«Σε κάποιο απόσπασμα, ο Ματίς λέει πως δεν καταλάβαινε τη φράση του Ένγκρ ότι *το σχέδιο είναι η χρηστότητα της τέχνης*, αλλά αντίθετα, πολύ καλά, όταν αποκαλούσε κανείς τον Χόκουσαϊ τον *γέρο τρελό του σχεδίου*. Για εκείνον θα μπορούσε κανείς χωρίς καμία αμφιβολία να πει πως είναι όχι μόνο ο πιο μεγάλος κολορίστας της εποχής του, αλλά επίσης, ο πιο οπτιμιστής της γαλλικής ζωγραφικής όλων των καιρών [...] Στην πορεία της εποχής του, θα αντιπροσωπεύσει την ακμή μιας υπέρτατης ελευθερίας όπου γαλήνια παρακινείται και οργανώνεται [...] μέσα από ένα είδος ατίθασης άσκησης, μια τάξη ηρωικά σφαιλισμένη. Δεν είναι η βιαιότητα του χρησιμοποιημένου χρώματος που κάνει τον κολορίστα, τα χρώματα τα πιο ζωντανά και τα πιο επιθετικά, βγαίνοντας από το σωληνάριο, μπορούν να παραμείνουν αδρανή αφού απλωθούν στο πανί και, η κατάχρησή τους επίσης, αν η ζύμη του πνεύματος δεν ανακατευτεί με αυτά, αποκτούν μια βαρύτητα μετάλλου [...] αυτή η ζύμη του πνεύματος, στη ζωγραφική, φαίνεται καλά πως είναι το σχέδιο που φέρει και που διεγείρει τη ματιέρα, αποτελούμενη σε αυτή την ένωση από το χρώμα. Διαφορετικά, όσο και αν το πάθος του Ματίς φαίνεται να τρεφόταν πάντοτε από το χρώμα, είναι γεγονός πως δεν μένει εκεί...»⁴³⁸

Ο βυζαντινολόγος ιστορικός της τέχνης και ειδικός στο έργο του Ανρί Ματίς, Ζωρζ Ντουτουϊ, ολοκληρώνει με το κείμενο του αυτό το αφιέρωμα στον καλλιτέχνη, αποδίδοντας του με τον τίτλο, τον χαρακτηρισμό “*Le tailleur de lumière*”. «Το τελευταίο βήμα της καριέρας του Ανρί Ματίς θα μείνει για το μέλλον εκείνο των ζωγραφισμένων και κομμένων χαρτιών, εκείνο των κεραμικών και των βιτρό που

⁴³⁸Οπ.π., σελ.14.

χρησιμοποιούνται μερικές φορές για να οικοδομήσουν [...] Η διαδικασία; Δεν είχε τίποτα κοινό με τα *κολλάζ* του κυβισμού, που στόχευε στην προσέγγιση ενός αρχιτεκτονήματος με τον συνδυασμό των τριγώνων και των τετράπλευρων που το πινέλο ήταν εξίσου ικανό να καθορίσει [...] Εδώ τίποτα το ίδιο. Αρχικά τα φύλλα επικαλυμμένα με χρώμα (γκουάς) στις ενδείξεις του ίδιου του ζωγράφου. Και [...] το ψαλίδι του Ματίς, διεισδυτικό και προοδευτικό, κάνει να ξεπροβάλλουν φόρμες και μορφές. Φαινόταν μόλις πως αυτά τα *papiers découpés* συμφωνούσαν με το σχέδιο που δεν σταμάτησε να ενυπάρχει στον καλλιτέχνη, αφότου φωβιστής, έβρισκε τον δρόμο του: ότι το έργο γεννιέται από την αγνή αντιπαράθεση των χρωμάτων.»

Ο Ντουτουϊ αναλύει διεξοδικά την εξέλιξη του έργου του Ματίς, παραθέτοντας άλλοτε στίχους του Μπωντλέρ, άλλοτε αποφθέγματα του Νίτσε και συχνά τις σκέψεις του ίδιου του καλλιτέχνη. Ο Ματίς, ο *ράφτης του φωτός*, δεν θα μπορούσε παρά στην απώλεια του να προσκαλέσει τη φύση που τον περιτριγύριζε, το φως του ήλιου που τον συντρόφευε: «Τη στιγμή της κηδείας του Ματίς, ο καιρός ήταν θολός και μελαγχολικός, στη Νίκαια. Όμως εκεί που η πομπή ανασχηματιζόταν για να τον οδηγήσει, μετά την τελετή, στον τόπο αναπαύσεως του [...] οι αχτίδες του ήλιου έτεμναν ξαφνικά τον γκρίζο ουρανό και πλημμύριζαν τον ουρανό με την ίδια ακριβώς λάμψη, το ίδιο υποδεχόμενο φως που κατά τη διάρκεια ολόκληρης της ζωής του ο Ματίς ήταν υποχρεωμένος να συλλαμβάνει και να αντανακλά [...] ο ήλιος είχε προσπαθήσει, κι αυτός επίσης, να αποδώσει έναν φόρο συμπάθειας στον πιο πιστό από τους υπηρέτες του, και που η παρουσία του έλεγε τότε: *ήρθε σαν ανάμνηση για να καταθέσει υπέρ του φωτός.*»⁴³⁹

⁴³⁹Georges Duthuit, “Le tailleur de lumière”, *Verve*, τ.9, τευχ.35-36, 1958, σελ.75-146.

Z. Verve τόμος X

Z.1. Verve, τευχ.37-38, Ιούλιος 1960



Marc Chagall: εξώφυλλο VERVE, τευχ.37-38, 1960, Ιδιωτική συλλογή.

Με το τεύχος του 1960, ολοκληρώνεται μια περίοδος είκοσι τριών χρόνων κυκλοφορίας της *Verve*, δεδομένου ότι συνιστά το τελευταίο τεύχος της επιθεώρησης. Το διπλό αυτό τεύχος που μόνο, απαρτίζει τον δέκατο τόμο, είναι αφιερωμένο στα σχέδια του Μαρκ Σαγκάλ για την εικονογράφηση της Βίβλου (τεύχ. 33-34), δημιουργημένα κατά την περίοδο 1958 και 1959. Στα περιεχόμενα του εντάσσονται ενενήντα έξι ασπρόμαυρες αναπαραγωγές και είκοσι τέσσερις έγχρωμες λιθογραφίες, οι οποίες μαζί με τη σύνθεση του εξωφύλλου, δημιουργήθηκαν αποκλειστικά για αυτό το τεύχος. Οι συνεργάτες, από το πρώτο μέχρι το τελευταίο τεύχος, παραμένουν οι ίδιοι: οι αφοί Ντραιζέ για τη βαθυτυπία, και οι αφοί Μουρλό για τη λιθογραφία. Στα σχέδια αυτά του Μαρκ Σαγκάλ, εισάγει το κείμενο του

Γάλλου φιλόσοφου και στενού φίλου του καλλιτέχνη, Γκαστον Μπασελάρ, επισημαίνοντας το προσωπικό ύφος του καλλιτέχνη σε αυτές τις δημιουργίες.

«Ένα σύγχρονο μάτι, ένα μάτι του ζωγράφου σχεδιασμένο για κάθε πράγμα φωτεινό και λαμπρό, κοιτάζει, σε κάθε σελίδα αυτού του βιβλίου, στο βάθος ακόμη του σκότους της θρυλικής ιστορίας. Αυτό το ζωντανό μάτι κοιτάζει το πιο σπουδαίο μέσα στο παρελθόν: ανακαλύπτει, βλέπει, επισημαίνει τις υπάρξεις της πρώτης ζωής, ζωντανεύει για εμάς αυτούς τους σπουδαίους ασάλευτους καιρούς όπου οι υπάρξεις γεννιούνται και αναπτύσσονται όπως οι αλύγιστοι κορμοί, όπου οι άνθρωποι είναι [...] υπεράνθρωπες υπάρξεις. Ναι, ο Μαρκ Σαγκάλ, αυτός ο ζωγράφος που ξέρει να τοποθετεί, σαν δημιουργός του σύμπαντος, το κόκκινο και την ώχρα, το σκούρο μπλε και το απαλό μπλε πάει να μας εξηγήσει τα χρώματα της εποχής του Παραδείσου. Ο Σαγκάλ διαβάζει τη Βίβλο και αμέσως, η ανάγνωση του είναι ένα φως. Από το πινέλο του, από το μολύβι του, η Βίβλος γίνεται – φυσικά, με κάθε απλότητα – ένα βιβλίο εικόνων, ένα βιβλίο πορτρέτων. Είναι συγκεντρωμένα έτσι εδώ, τα πορτρέτα μιας εκ των πιο σπουδαίων οικογενειών της ανθρωπότητας. Όταν, στην απομόνωση μου της ανάγνωσης, στοχαζόμουν το Ιερό Βιβλίο, η φωνή ήταν τόσο δυνατή που δεν έβλεπα πλέον τον Προφήτη. Όλοι οι Προφήτες είχαν για μένα τη φωνή των Προφητειών. Κοιτάζοντας τώρα τις εικόνες αυτής της ωραίας ανθολογίας, διαβάζω διαφορετικά το παλιό βιβλίο. Καταλαβαίνω πιο καθαρά επειδή το βλέπω πιο καθαρά, επειδή ο Σαγκάλ, βλέποντας το, σχεδίασε τη φωνή που μιλά. Στην πραγματικότητα, ο Σαγκάλ μου διαφώτισε το αυτί. Τι προνόμιο για έναν δημιουργό των μορφών, για έναν μεγαλοφυή ζωγράφο να αναλάβει το καθήκον να σχεδιάσει τον Παράδεισο! Α! όλα είναι παράδεισος στο μάτι που ξέρει να βλέπει, που αγαπά να βλέπει. Ο Σαγκάλ αγαπά τον κόσμο γιατί γνωρίζει να τον κοιτάζει και ιδιαίτερα επειδή ήξερε να τον εμφανίζει. Ο Παράδεισος είναι ο κόσμος των όμορφων χρωμάτων. Να ανακαλύψει ένα καινούριο χρώμα είναι για τον ζωγράφο μια παραδείσια απόλαυση! Σε μια τέτοια απόλαυση, ο ζωγράφος κοιτάζει εκείνο που δεν βλέπει: δημιουργεί. Για κάθε ζωγράφο ο παράδεισος του [...] Ο Παράδεισος είναι καταρχάς ένα όμορφο έργο. Στα πρώτα ονειροπολήματα όλων των ονειροπόλων του Παραδείσου, τα όμορφα χρώματα γαληνεύουν όλες τις υπάρξεις του κόσμου. Όλες οι υπάρξεις είναι αγνές επειδή είναι όμορφες: όλες ζουν μαζί [...] Τι απόλαυση για εμάς να βλέπουμε έναν

καλλιτέχνη που δημιουργεί γοργά, επειδή ο Σαγκάλ δημιουργεί γοργά. Να δημιουργείς γοργά, μεγάλο μυστικό για να δημιουργείς ζωηρά [...] Στις κοσμικές σκηνές του, ο Σαγκάλ είναι ιδιαίτερα ο ζωγράφος της ζωηρότητας. Ο Παράδεισος του δεν φθίνει. Χίλια εγερτήρια ηχούν στον ουρανό με το πέταγμα των πουλιών. Όλο το ύφος είναι φτερωτό.»⁴⁴⁰

Επίλογος

«Ποιος είπε ότι το Παρίσι ήταν νεκρό, όσον αφορά την τέχνη;
Η *Verve* παρουσίασε την μοντέρνα τέχνη έξω από το μουσείο
και στη γνώση των απομακρυσμένων περιοχών και μακρινών χωρών.»
The New York Times, 12 Ιουνίου 1973.

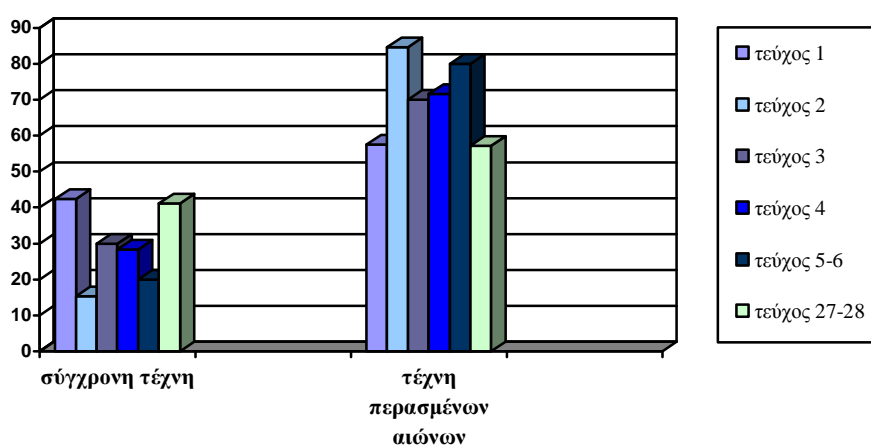
Το 1960, προσμετρώντας ήδη είκοσι τρία χρόνια δραστηριότητας, ο εκδοτικός οίκος Verve είναι ένας πολύ σημαντικός εκδοτικός οίκος, που έχει επιβιώσει πανηγυρικά ενός τραγικού πολέμου, έχει επεκταθεί στον χώρο της λογοτεχνίας προωθώντας ανέκδοτα ήδη λογοτεχνήματα εξαιρετικά σημαντικών εκδοτικών οίκων (Gallimard, Faber & Faber) έχει συνεργαστεί με λογοτέχνες καθοριστικής επιρροής που μέχρι ακόμη και την κυκλοφορία του τελευταίου τεύχους της, κατακλύζουν τον λογοτεχνικό κόσμο με διεθνείς διακρίσεις (Ταγκόρ, Βαλερύ, Μαλρώ, Σαρτρ, Καμύ), με καταξιωμένους εκδότες (Σκιρά, Βολάρ, Σμαρτ), έχει απολαύσει την κυβερνητική υποστήριξη (Pétain, Auriol), έχει διακριθεί από ιδιαίτερα φορτισμένους με κύρος φορείς όπως η Γαλλική Ακαδημία, το Γαλλικό Ινστιτούτο, η Εθνική Βιβλιοθήκη, τα εγχειρήματα του έχουν εγκωμιαστεί στον διεθνή τύπο, από έντυπα καθοριστικής επιρροής (*Nouvelle Revue Française*, *New York Times*, *Art Digest*, *Le Figaro*) και έχει συνεργαστεί με τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες της εποχής, που

⁴⁴⁰Gaston Bachelard, "Introduction à la Bible de Chagall", *Verve*, τ. 10, τευχ.37-38, 1960, σελ.Ι - ΙΙ. Στην τιμή των 30\$, η αμερικάνικη έκδοση των σχεδίων του Σαγκάλ για την Βίβλο (Harcourt, Brace) αποτελεί επίσης μια ιδανική πρόταση δώρου, σύμφωνα με την διαφήμιση που εμφανίζεται τον ίδιο χρόνο στην *Time* της Νέας Υόρκης, ένα σπάνιο έργο που, όπως αναφέρει ο σχετικός ρεπόρτερ, έκανε τριάντα χρόνια για να ολοκληρωθεί. «Αυτά τα σχέδια και οι λιθογραφίες έχουν μια δύναμη που πηγάζει σταθερά σε ένα είδος εξεζητημένης αθωότητας. Ο Μαρκ Σαγκάλ παίρνει την Παλαιά Διαθήκη κυριολεκτικά, ώστε η εβραϊκή του έμπνευσή φαίνεται μερικές φορές να έχει παραδοθεί για ολοκλήρωση, σε έναν προσκολλημένο στο παρελθόν φονταμενταλιστή. Αυτά τα δυνατά σχέδια είναι αισθησιακά (η Ρουθ στους αγρούς μοιάζει με *belly dancer*) και άλλοτε φριχτά (η Ιαήλ σκοτώνει τον Σισάρα), αλλά πάντοτε βυθισμένα σε ένα μυθικό όραμα που έχει γίνει η υπογραφή του Σαγκάλ.» "Books: Gifts between covers", *New York Time*, Δευτέρα 12 Δεκεμβρίου 1960.

απολαμβάνουν ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '30, τη διεθνή αναγνώριση. Το συμβολικό κεφάλαιο που πλέον συνοδεύει την έκδοση της επιθεώρησης *Verve*, ενισχύει και επαυξάνει την ισχύ του οικονομικού της κεφαλαίου.

Το έτος 1960, σηματοδοτεί στη Γαλλία, την εκπνοή των δύο σημαντικότερων ίσως υπερασπιστών των πλαστικών αξιών της τέχνης: των *Cahiers d'art* και της *Verve*. Τον Φεβρουάριο ήδη του ίδιου χρόνου, πριν ακόμη από την κυκλοφορία του τελευταίου τεύχους της επιθεώρησης *Verve*, η Βέρνη φιλοξενεί στην Γκαλερί Klipstein & Kornfeld, την πρώτη έκθεση αφιερωμένη στα εκδοτικά εγχειρήματα του Τεριάντ, με τον τίτλο *Tériade éditeur, revue Verve*.⁴⁴¹ Ο Χανς Μπόλιγκερ (Hans Bolliger) σπεύδει να παρουσιάσει στον κατάλογο της έκθεσης ιδιαίτερα συνοπτικά το περιεχόμενο που παρουσιάστηκε από τα τεύχη της *Verve*, αλλά και την έκδοση των πολυτελών *livres d'artistes*. Σημειώνει:

«η *Verve* δεν είναι μια επιθεώρηση της *avant garde*, που πραγματεύεται εκ νέου πλαστικά και μορφικά προβλήματα της ζωγραφικής. Η *Verve* προτίθεται περισσότερο να εκφράσει την τυφλή αφοσίωση στην τέχνη των σπουδαιών εποχών και στην τέχνη της *École de Paris* – που σύμφωνα με τους Παριζιάνους - της είναι ο νόμιμος διάδοχος. Επικεντρώνεται κυρίως σε ζωγράφους και σε γλύπτες της σπουδαίας γενιάς διαδεχόμενης του Σεζάν, του Γκωγκέν, του βαν Γκογκ και του Σερά, εκείνων δηλαδή που γεννήθηκαν μεταξύ του 1861 και 1887: Μπονάρ (1867), Μπρακ (1882), Σαγκάλ (1887), Ντεραίν (1880), Λωράνς (1885), Λεζέ (1881), Μαγιόλ (1861), Ματίς (1869), Πικάσο (1881), Ρουώ (1871).»⁴⁴²



⁴⁴¹*Tériade éditeur, revue Verve*, Klipstein & Kornfeld, 6 Φεβρουαρίου – 12 Μαρτίου 1960, κατ. έκθεσης, κείμενα, Hans Bolliger, Βέρνη, 1960.

⁴⁴²*Οπ.π.*, σελ.7.

Γράφημα 2. Αναλογία σύγχρονης τέχνης και τέχνης περασμένων αιώνων στα ποικίλα τεύχη της *Verve*. [Οι αναλογίες δεν περιλαμβάνουν τις φωτογραφίες και τα εξώφυλλα]

Με επίκεντρο το έργο της Παρισινής Σχολής, η έκδοση της επιθεώρησης *Verve*, επιδίδεται σε μια υφολογική ανάλυση που καλύπτει επί της ουσίας, μια περίοδο δέκα περίπου αιώνων καλλιτεχνικής δημιουργίας, παρακολουθώντας αμέτοχη τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις που πλαισιώνουν την ύπαρξη της, και παραμένοντας πάντοτε προσηλωμένη σε έναν και μοναδικό στόχο: την αποθέωση της *École de Paris*. Η εν λόγω ανάλυση δεν παρουσιάζεται, σε μια γενική θεώρηση, μέσα από τα κείμενα, αλλά από τις εικόνες. Με στόχο τον εκδημοκρατισμό της τέχνης, που ανέδειξε ο Μαλρώ με την έννοια και τη λειτουργία του όρου *musée imaginaire*, στις σελίδες της *Verve*, μέσω των πολυάριθμων εικόνων που αναπαράγονται, ανακαλύπτει κανείς το μουσείο, τη βιβλιοθήκη, τον καθεδρικό ναό, τα οποία βρίσκονται πίσω από κάθε σύνθεση. Οι οπτικές περιπλανήσεις που εισάγει η *Verve* καταλήγουν με την παρουσίαση του προσωπικού ύφους των σπουδαιότερων εκπροσώπων της Παρισινής σχολής. Αυτά τα τεύχη, αφιερωμένα σε δημιουργούς του μεσαίωνα αλλά και στους μετρ της σύγχρονης ζωγραφικής, απαρτίζουν κείμενα που επιδίδονται τόσο σε μια ιστορική, όσο και μια υφολογική ανάλυση, με απώτερο στόχο την ανάδειξη της διαχρονικής συνέχειας των αξιών της γαλλικής τέχνης.

Ο Τερριάντ, έως το 1960 - αν όχι έως και δεκαπέντε χρόνια αργότερα - αποθεώνει τους καλλιτέχνες που είχαν θριαμβεύσει επί της ουσίας τα προηγούμενα τριάντα χρόνια στην καλλιτεχνική σκηνή της Γαλλίας. Περί το 1933, απογοητευμένος από την παρερμηνεία και την αλλοίωση των πλαστικών - παραστατικών αξιών του κυβισμού στρέφεται προς τον σουρεαλισμό, απομονώνοντας τις παραστατικές αξίες της σουρεαλιστικής ζωγραφικής από το ιδεολογικό τους υπόβαθρο, και ερμηνεύοντας τον παραλογισμό, που κατά κανόνα κυριαρχεί στην τέχνη των σουρεαλιστών, ως αντίδραση, μια αντίδραση που αποκτά επί της ουσίας σημασία σε προσωπικό και όχι σε συλλογικό επίπεδο, δεδομένου ότι δεν ταυτίζεται σε καμία περίπτωση με εκείνη των σουρεαλιστών, αλλά πηγάζει από την απογοήτευση που προκάλεσε στον ίδιο, η αποτυχία του αισθητικό-ιδεολογικού του αγώνα και η παρακμή και αλλοίωση των αξιών του κυβισμού, που για μια σχεδόν δεκαετία βρίσκεται στο επίκεντρο των τεχνοκριτικών του κειμένων.

Η ιδεολογική σύγκρουση με τους σουρεαλιστές και η απομάκρυνση του Τεριάντ από τον *Minotaure* ήταν μάλλον αναπόφευκτες, ενώ οι επιρροές που ασκεί το ίδιο κίνημα στον εξπρεσιονισμό συνεχίζουν να κλιμακώνονται μέχρι το ξέσπασμα του πολέμου. Ωστόσο ο Τεριάντ εγκαταλείπει παράλληλα και την τεχνοκριτική. Το 1937, με τη *Verve*, υιοθετεί επί της ουσίας μια νέα τακτική προκειμένου να προβάλλει τους αισθητικούς του στόχους: την εικόνα. Ακολουθώντας εξ αρχής μια ιδεαλιστική κατεύθυνση (1937-1939), το περιεχόμενο της *Verve* αποκτά στη συνέχεια χαρακτήρα εθνικό (1940-1945) προβάλλοντας παράλληλα μέσω των αναπαραγωγών των γαλλικών μικρογραφιών του μεσαίωνα μια βασική, στην φιλοσοφία του Τεριάντ, καλλιτεχνική αρχή που έχει τις ρίζες της στην πριμιτίφ τέχνη: την αναγκαιότητα της αφαίρεσης και της σύνθεσης στη σύγχρονη ζωγραφική. Την αρχή αυτή εφαρμόζουν οι καλλιτέχνες που συνεργάζονται για τα τεύχη που θα κυκλοφορήσουν στη συνέχεια.

Μετά το τέλος του πολέμου, ο Τεριάντ στρέφεται πλέον προς την ανάδειξη των πλαστικών αξιών του χρώματος (1946-1960), αφιερώνοντας τρία τεύχη της *Verve* στις χρωματικές αξίες των έργων του Ματίς, του Μπονάρ και του Πικάσο αντίστοιχα. Ο Πικάσο, λαμπρό υπόδειγμα των τεχνοκριτικών κειμένων του Τεριάντ, απουσιάζει εμφανώς από ένα σημαντικό κομμάτι της έκδοσης της *Verve*, που συμπίπτει χρονολογικά με τη σουρεαλιστική περίοδο της ζωγραφικής του, επανερχόμενος πλέον μετά τον πόλεμο για να εμπλουτίσει τις σελίδες της επιθεώρησης, με φρέσκες δημιουργίες, με πριμιτίφ αναφορές, για ακόμη μια φορά χωρίς αντιστοιχίες με το προγενέστερο ύφος του. Αυτή η στροφή προς την ανάδειξη των πλαστικών αξιών του χρώματος συμπίπτει ωστόσο με την επικράτηση μιας νέας τάσης, του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, που ξεκινούσε πλέον να αποκτά κάποια σημασία σε διεθνές επίπεδο. Θα μπορούσε αντίστοιχα κανείς να συσχετίσει αυτήν την εμμονή του Τεριάντ για το χρώμα, με την εξάπλωση αυτής της τάσης, στην οποία τόσο ο Πικάσο, όσο ο Ματίς, ο Μπρακ ή ο Σαγκάλ άσκησαν καθοριστική επιρροή (χωρίς ωστόσο να παραβλέπουμε την καταλυτική επίδραση του Καντίνσκυ⁴⁴³).

⁴⁴³Το γεγονός ότι ο Αμερικάνικος αφηρημένος εξπρεσιονισμός έχει τις ρίζες του στην ευρωπαϊκή τέχνη, παραλείπεται συχνά από ένα μεγάλο μέρος μελετητών της ίδιας περιόδου. Δεν μπορεί να αμφισβητήσει ωστόσο κανείς το γεγονός ότι ο εξπρεσιονισμός γεννήθηκε πράγματι στο Μόναχο, και

Παρουσιάζοντας όμως την πορεία και το έργο του Τεριάντ ως ένα διαρκή αγώνα υπεράσπισης των παραστατικών αξιών της γαλλικής τέχνης απέναντι στις αφαιρετικές τάσεις που κυριαρχούσαν σε διεθνές επίπεδο, και λαμβάνοντας υπόψη την τροπή των εξελίξεων, είναι σαφές πως οι αισθητικοί και ιδεολογικοί του στόχοι, σε σχέση με την ίδια την γαλλική τέχνη, δεν πραγματώθηκαν ποτέ, αλλά συνέβαλλαν αντίθετα, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, στη μεταμόρφωση της μοντέρνας τέχνης που θα ακολουθήσει. Η Γαλλία, από το ξεκίνημα της κρίσης, απέρριπτε την ιδέα μιας ριζικής αλλαγής, ενός ξεκινήματος από το σημείο μηδέν. Ακόμη και η *Αναγέννηση* στην οποία αναφέρονται οι συνθιασώτες της παράδοσης, ήδη από το 1944, δεν αφορούσε σε καμία περίπτωση τη ρήξη ανάμεσα σε παλιούς και μοντέρνους, όσο αντίθετα την επανασύνδεση του παρόντος με το παρελθόν. Αυτός υπήρξε και ο αντικειμενικός στόχος της επιθεώρησης *Verve*, η αναβίωση των αξιών ενός μοντέρνου κλασικισμού (*classicisme moderne*), τον οποίο εντόπιζε στην παλιά σχολή της *avant-garde* και όχι στους νεότερους καλλιτέχνες. Είναι πράγματι γεγονός ότι η τέχνη που παρουσιάζεται στις σελίδες της *Verve* εκφράζει επακριβώς ίσως τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του δυτικού κόσμου κατά την μεταπολεμική περίοδο, ένα ενδιαφέρον για την αφαίρεση - με τη διαφορά ότι εδώ κυριαρχούν παράλληλα και οι παραστατικές αξίες - και μια έμφαση στον ατομισμό του δημιουργού. Ωστόσο, η εικόνα που παρουσιάζει η *Verve* στον σύγχρονο αναγνώστη για την γαλλική τέχνη της εποχής, σε ποιο βαθμό ανταποκρίνεται στη σύγχρονη πραγματικότητα, αν αναλογιστούμε ότι οι νέες αφαιρετικές και εξπρεσιονιστικές τάσεις που κυριαρχούν στο έργο των νέων ζωγράφων της παρισινής σχολής, παραλείπονται επιδεικτικά σχεδόν από το περιεχόμενο της;

Αναγνωρίζοντας από την άλλη πλευρά στο περιεχόμενο της *Verve* μια πολεμική ενάντια στις καλλιτεχνικές συμβάσεις της μεταπολεμικής περιόδου, τότε αυτή η πολεμική αποκτά ακολούθως χαρακτήρα διδακτικό, όμως σε αυτή την περίπτωση θα παρατηρούσε αντίστοιχα κανείς πως δεν ήταν το γαλλικό κοινό ο βασικός αποδέκτης των θέσεων και των ιδεών της επιθεώρησης. Είναι αδύνατον να παραβλέψουμε γενικότερα το γεγονός ότι η *Verve* δεν είχε τη λειτουργία ενός «καλλιτεχνικού

πρωτεργάτης αυτής της τάσης ήταν ένας Ρώσος, ο Βασίλι Καντίνσκυ, όσο δύσκολο κι αν ήταν αυτό για τους Αμερικάνους, εν όψει του Ψυχρού Πολέμου, να το παραδεχτούν.

εγχειριδίου» που απευθύνεται αποκλειστικά σε καλλιτέχνες. Λαμβάνοντας υπόψη το παρουσιαστικό, το περιεχόμενο και βέβαια το υψηλό κόστος της, η *Verve* υπήρξε αντίθετα ένα «εγχειρίδιο» που απευθυνόταν κυρίως σε συλλέκτες, δεδομένου ότι στη Γαλλία, κατά τη μεταπολεμική περίοδο, ένας από τους λίγους φορείς που κατάφεραν να διατηρήσουν - έστω και πρόσκαιρα - την ισχύ, αλλά και την αυτονομία τους, ήταν το εμπόριο τέχνης, το οποίο βασιζόταν αποκλειστικά πλέον στους Αμερικάνους αγοραστές. Από την άλλη πλευρά, η κρίση του Τεριάντ απέναντι στο έργο της Αμερικάνικης πρωτοπορίας δεν είναι δυνατόν να οριστεί με ακρίβεια. Αν θεωρήσουμε πως στο γενικότερο πλαίσιο, ο γερμανικός εξπρεσιονισμός συνεχίζει και μετά τον πόλεμο να αντιμετωπίζεται ως κύρια απειλή για την γαλλική τέχνη, είναι σαφές πως ο Τεριάντ είχε αντιληφθεί, μόνο εν μέρει (σε οικονομικό κυρίως επίπεδο), πως οι εξελίξεις είχαν πλέον μεταφερθεί στον αγγλόφωνο κόσμο, στον οποίο απευθύνεται παράλληλα και το σύνολο του εκδοτικού του έργου.⁴⁴⁴

Αποτελεί γεγονός πως οποιαδήποτε αισθητική κατεύθυνση ή ιδεολογία, στο ευρύτερο πλαίσιο της διάδοσης της, δεν μπορεί να αυτονομηθεί από την κίνηση της αγοράς τέχνης. Ο αμερικάνικος αφηρημένος εξπρεσιονισμός, υπήρχε ήδη από την δεκαετία του '30, παράλληλα σχεδόν με τον γερμανικό.⁴⁴⁵ Ωστόσο, μέχρι την επίσημη εμπορική του αναγνώριση το '50, υπάρχει εκείνο το κενό που κάλυπτε με

⁴⁴⁴ Από όλα τα παραπάνω δεν μπορεί να απομονωθεί η εμπορική επιτυχία και αναγνώριση που απολάμβανε στον αγγλόφωνο κόσμο ο βασικότερος ανταγωνιστής της *Verve*, τα *Cahiers d'art*. Η επιρροή που άσκησε το έντυπο του Ζερβός στην διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας των Αμερικάνων εξπρεσιονιστών είναι αδιαμφισβήτητη, αφού οι επιρροές του μνημονεύονται τόσο από τον Τζάκσον Πόλλοκ όσο και τον Αρσίλ Γκόρκυ. Τα *Cahiers d'art* βρίσκονται πάντοτε στο πλευρό της πρωτοπορίας ενώ δεν διστάζουν να προβάλλουν ακόμη και κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, έργα Αμερικάνων καλλιτεχνών, όπως ο Κάλντερ ή ο Γκόρκυ. Κυριότερο σημείο επιρροής ωστόσο υπήρξε αδιαμφισβήτητα η εμμονή του Ζερβός με τον Πικάσο, χωρίς να παραβλέπει κανείς τις επιρροές του Καντίνσκυ στην ίδια γενιά καλλιτεχνών, ο οποίος πρωταγωνιστούσε επίσης στο περιεχόμενο της επιθεώρησης (ούτε επίσης στο ευρύτερο πλαίσιο, τα εμπνευσμένα από τον Ματίς, *paper cut-outs* του Πόλλοκ). Την Άνοιξη του 1938 ο Γκόρκυ γράφει στον Βαρτούς (Vartoosh) «Η φίλη μου η Λιονόρα που είναι τώρα στο Παρίσι μου έγραψε για να μου πει πως στις παρισινές εφημερίδες άρεσαν όλα τα έργα μου [...] Τότε το έργο μου εκδόθηκε στην καλύτερη καλλιτεχνική επιθεώρηση του Παρισιού, που ονομάζεται *Cahiers d'art*. Ξέρεις, εκείνη που πάντα έπαιρνα για να δω τα έργα του Πικάσο.» Matthew Spender, *From a high place: A life of Arshile Gorky*, Univesrity of California Press, 2001, σελ.190. Βλ. επ. Oshima, Tetsuya, *The figure reemerging: Jackson Pollock's Cut-Outs, 1948—1956*, Ph.D., City University of New York, 2008. Christian Deouet, *Zervos et Cahiers d'art: Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, Παρίσι, Centre Pompidou, 2011.

⁴⁴⁵ *Trois siècles d'art aux Etats-Unis: Peinture, sculpture, architecture, art populaire, photographie, cinéma*, κατ. έκθ. Παρίσι, Musée du Jeu de Paume, 1938.

τεράστια εμπορική επιτυχία, η παρισινή σχολή.⁴⁴⁶ Στο γεγονός αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό, το ότι οι καλλιτεχνικοί κύκλοι του Παρισιού, δεν κατάλαβαν, ή δεν ήταν πρόθυμοι να καταλάβουν, ότι έπρεπε να συγχρονιστούν με τις αλλαγές στον διεθνή χώρο. Το ύφος και το περιεχόμενο της *Verve* δεν διαφέρουν σε τίποτα σχεδόν από την μεταπολεμική προπαγάνδα της γαλλικής κυβέρνησης σε σχέση με την υπεροχή της γαλλικής κουλτούρας σε διεθνές επίπεδο, μια προπαγάνδα που στην περίπτωση της *Verve* πιστοποιούσε από κάθε άποψη το τέλος του γαλλικού μοντερνισμού.

Η «παρακμή» της γαλλικής τέχνης, και η άνοδος του αμερικάνικου μοντερνισμού, δεν γίνονται αντιληπτές παρά μόνο στα τέλη της δεκαετίας του '50, ενώ οι Γάλλοι εκφράζουν πλέον τις αντιδράσεις τους επίσημα, μετά το 1960. Γράφοντας για την Μπιενάλε της Βενετίας το 1964, ο ρεπόρτερ της εφημερίδας *Time* της Νέας Υόρκης σχολιάζει:

«Για δύο εβδομάδες, οι γαλλικές εφημερίδες και τα περιοδικά τέχνης συζητούν με οργή. Η φαινομενική ενόχληση, όπως συνοψίζεται στην εφημερίδα *Libération* είναι ότι μια κλίκα εμπόρων πέρα από τον ατλαντικό [...] έδωσε το επίσημο βραβείο της Μπιενάλε της Βενετίας στο 'made-in-U.S.A. stuff' που ονομάζει κανείς ποπ αρτ. Η Γαλλία δεν κέρδισε ούτε ένα σημαντικό βραβείο. Τόσο το καλύτερο. Η Γαλλική τέχνη δεν έχει τίποτα κοινό με αυτά τα σκουπίδια. Καντό πρωτοσέλιδο των *Les lettres françaises: AMΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΕΠΙΘΕΣΗ* ενάντια στην παρισινή σχολή – Ο ΨΕΥΤΟ ΝΤΑΝΤΑΙΣΤΗΣ Robert Rauschenberg ΔΟΞΑΣΤΗΚΕ ΣΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ ΤΟΥ ΤΙΤΣΙΑΝΟ. Όλη αυτή η έξαψη, προφανώς, έπρεπε να προέλθει από κάτι περισσότερο από μια απλή Μπιενάλε [...] ο Αμερικάνος διοργανωτής του βενετσιάνικου φεστιβάλ, Alan Solomon, διέγινωσε την πραγματική σύγκυση: Το γεγονός ότι το καλλιτεχνικό κέντρο του κόσμου μετατοπίστηκε από το Παρίσι στην Νέα Υόρκη επιβεβαιώνεται από κάθε άποψη.»⁴⁴⁷

Η μετατόπιση αυτή του καλλιτεχνικού κέντρου του δυτικού κόσμου έχει περισσότερο να κάνει με το γεγονός ότι το Παρίσι δεν ήταν πλέον σε θέση να

⁴⁴⁶Βλ. Αναλυτικά Deirdre Robson, "The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag between Critical and Commercial Acceptance", *Archives of American Art Journal*, τ.25, τευχ.3, 1985, σελ.18-23.

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί πως ο Αμερικάνικος αφηρημένος εξπρεσιονισμός, στα μέσα σχεδόν της δεκαετίας του 1950, δεν υπάρχει πια. Ωστόσο, τότε είναι που κλιμακώνεται η επιρροή του, όπως επίσης και η εμπορική του αναγνώριση και τότε συνεπώς είναι που ξεκινά η κρίση για την Γαλλία, μια κρίση που αναγνωρίστηκε πρώτα σε επίπεδο εμπορικό, δηλαδή στην αγορά τέχνης, και αργότερα σε επίπεδο καλλιτεχνικό, δηλαδή με τις τάσεις που είχαν ως σημείο εκκίνησης τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και όχι από το ίδιο καθαυτό το κίνημα όταν ήταν εν δράσει.

⁴⁴⁷"The Market: Goodbye Paris, Hello New York", *New York Time*, Παρασκευή 17 Ιουλίου 1964. Βλ.επ. Pierre Cabane, "L'Amérique proclame la fin de l'École de Paris et lance le Pop Art pour colonizer l'Europe", *Arts*, 24-30 Ιουνίου 1964, σελ.16.

καθορίζει και να επιβάλλει αξίες στο ευρύτερο καλλιτεχνικό πλαίσιο, και ίσως ούτε πλέον να τις λαμβάνει και να τις μεταμορφώνει. Η διεθνής αναγνώριση της ποπ αρτ το 1964 επιβεβαιώνει αυτό το γεγονός, καθώς η επιτυχία αυτής της τάσης, δεν είχε ως απαραίτητη προϋπόθεση ούτε την γέννηση, ούτε την παρουσίασή της στο Παρίσι, όπως συνέβη επί πολλές δεκαετίες αντίστοιχα με όλες τις διεθνείς τάσεις του μοντερνισμού. Το 1973, η Νέα Υόρκη απολαμβάνει πλέον τα προνόμια ενός νέου και ιδιαίτερα δυναμικού καλλιτεχνικού κέντρου. Στο Παρίσι, η έκθεση *Hommage à Tériade*, που διοργανώθηκε στο Grand Palais τον ίδιο χρόνο, παρουσιάζει με μια νοσταλγία το έργο της γαλλικής αυτής σχολής που αποθέωσε μέσα από τα εγχειρήματα του ο Τεριάντ. Τα σχόλια που εμφανίζονται στον τύπο, καταγράφουν τη νέα αυτή πραγματικότητα.

«Αυτό το *Hommage à Tériade*, είναι επίσης ένας αποχαιρετισμός: μιας εποχής, ενός στυλ γραφής, μιας παράδοσης [...] δεν είναι δίχως νοσταλγία που επισκέπτεται κανείς μια έκθεση όπως αυτή.»⁴⁴⁸

Η έκθεση περιλαμβάνει ολόκληρο το εκδοτικό έργο του Τεριάντ, από το *Minotaure* μέχρι και το τελευταίο *livre d'artiste* και μεταφέρθηκε σε διάφορες ευρωπαϊκές χώρες (Ιταλία, Γερμανία, Αγγλία). Κατά την παραμονή της στο Λονδίνο, στον τύπο της εποχής εμφανίζονται τα ακόλουθα σχόλια, που τοποθετούν τη γαλλική τέχνη στο παρελθόν, αναγνωρίζοντας ωστόσο τη συμβολή της στην εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης γενικότερα:

«Ο Τεριάντ: πόσα πολλά του οφείλουμε όλοι, και πόσο θετικά ανακαλεί κανείς τη στοργική επιμέλεια με την οποία ένα μοναδικό, πιο σπάνιο και πολύτιμο αντίγραφο της *Verve* περνούσε από χέρι σε χέρι κατά τη διάρκεια των σκοτεινών χρόνων του πολέμου από το 1939-1945. Αυτή η περίχαρη έκδοση της οποίας το ύφος και το περιεχόμενο ταιριάζουν τόσο πολύ στον τίτλο, έμοιαζε τότε να είναι όχι μόνο ένα υπέροχο ενθύμιο των πιο νεωτεριστικών και αισιόδοξων δημιουργικών φάσεων αυτού του αιώνα, πριν το σθένος του συντρίβει από μια τερατώδεια και μια παρανοϊκή επίθεση, αλλά επίσης ένα φυλαχτό ελπίδας για ένα μέλλον που δεν ήταν ποτέ ικανό να ανακτήσει την πνευματική ακτινοβολία που πλημμύριζε πάντοτε τις σελίδες της *Verve* με το αληθινό φως της έμπνευσης [...] Η σειρά Τζαζ του Ματίς τον 20^ο αιώνα, πριν χάσουμε τα ιδανικά μας, την ικανότητα μας για χαρά, τα κριτήρια για μια θεμελιώδη αίσθηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, και ίσως επίσης την ενστικτώδη, αντίθετη στην συνειδητά διατηρημένη, αίσθηση της ανθρωπότητας. Η μεταμόρφωση των δυνατοτήτων της τέχνης που επηρεάστηκε από τον Ματίς, με την ανακάλυψη των δυνατοτήτων του *papier découpé* υπήρξε γόνιμη σε όλο εκείνο που είναι το πιο ζωντανό στην πρόσφατη ζωγραφική και γλυπτική από νεότερους

⁴⁴⁸ Frank Elgar, “Au Grand Palais: Hommage à l’éditeur Tériade”, *Carrefour des Arts*, 31 Μαΐου 1973.

καλλιτέχνες που έχουν ωστόσο ανεξαιρέτως αποτύχει να κατανοήσουν τις διανοητικές και αστικά απολαμβανόμενες, ανθρωπιστικές προϋποθέσεις στις οποίες είναι θεμελιωμένη η τέχνη του Ματίς. Όμως η επινόηση των *papiers découpés* είναι τώρα μέρος της ιστορίας, στην δικαιοδοσία του Ματίς όπως η προσωπική από τον Μπρακ προσθήκη, της δικής του ανακάλυψης του *papier collé* στην κυβιστική εποχή συνδεδεμένη με τον Μπρακ, και όχι τον Πικάσο, τον Μπρακ του οποίου η καλλιτεχνική δύναμη, ακεραιότητα στην ιδιαίτερη αίσθηση της ολότητας και το εξελικτικό μεγαλείο παραβλέπονται ακόμη χαοτικά από εκείνους που αποτυγχάνουν να δουν τη μοναδική και ριζικότατη επέκταση από τον Μπρακ, του γαλλικού εσωτερικού πυρήνα της γνώσης της ποίησης των υλικών αντικειμένων, από τις Πολύ Πλούσιες Ώρες του Δούκα του Μπέρυ, μέσω του ντε λα Τούρ στον Σαρντέν, τον Κουρμπέ και τον Λεζέ [...] ο ίδιος ο Τεριάντ, μας προσέφερε την αποκάλυψη τόσων πολλών καλλιτεχνών και συγγραφέων [...] ακριβώς με τον ίδιο τρόπο που ο Diaghilev⁴⁴⁹ μας έφερε καλά νέα από τους Στραβίνσκυ, Πικάσο, Μπακστ⁴⁵⁰ (Bakst), Ντεμπυσύ, Κοκτώ και άλλους. Τα θηριώδη σχέδια του Πικάσο σε ένα ειδικό τεύχος του *Minotaure*, για παράδειγμα, επηρέασαν ριζικά το έργο τόσων καλλιτεχνών: οι σπουδές του Μπέικον (Bacon) για τη βάση μιας Σταύρωσης δεν θα είχαν πραγματοποιηθεί χωρίς αυτά, και είχαν καθοριστικό αντίκτυπο στο έργο των Μούρ (Moore), Άρπ (Arp), Σάδερλαντ (Sutherland), Ματά (Matta), Τζιακομέτι, Γκόρκυ (Gorky), όλοι είναι υποχρεωμένοι σε αυτά. Εκτός από αυτό, η *Verve* πρόσθεσε κάτι πολύ ιδιαίτερο στο πνεύμα όλων των πολιτισμένων εθνών και εισηγόμαι με σεβασμό πως τώρα είμαστε μέρος της Ευρώπης [...] ώστε καθώς οι Άγγλοι καλλιτέχνες είναι τόσο βαθιά υποχρεωμένοι στον Τεριάντ, θα πρέπει να λάβει ένα αγγλικό παράσημο [...] Ας πάρουμε τώρα την πρωτοβουλία να αποχαιρετίσουμε ένα πολύ μεγάλο Ευρωπαίο, έναν πραγματικό *citoyen du monde*.»⁴⁵¹

Η *Verve*, στον ηρωικό παλμό της αφαίρεσης και του εξπρεσιονισμού, στάθηκε ίσως η μόνη επιθεώρηση που αξιολογήσε έργα «ξεχασμένα», περασμένων αιώνων για να αναδείξει τις κλασικές αξίες που αναβίωσε η παρισινή σχολή κατά το α' μισό του 20^{ου} αιώνα. Η πολυτέλεια της έκδοσης αυτής της επιθεώρησης, απέδωσε στα έργα αυτής της σχολής το επιθυμητό κύρος και μια αξία, που μεταφρασμένη συχνά υπό οικονομικούς όρους, εναρμονιζόταν πλήρως στην αναδυόμενη, κατόπιν της οικονομικής κρίσης των δεκαετιών του '30 και του επακόλουθου πολέμου, συλλεκτική μανία που κατέκλυζε τον διεθνή κόσμο της τέχνης. Η ποικιλία στη θεματική και η πολυτέλεια των *livres d'artistes*, σε συνδυασμό με τις αλλαγές στη δομή, το περιεχόμενο και σπανιότερα το ύφος, των διαδοχικών τευχών της *Verve*,

⁴⁴⁹Ο Ρώσος Sergei Pavlovich Diaghilev (1872-1929), υπήρξε τεχνοκρίτης και ιδρυτής των περίφημων Ballets Russes.

⁴⁵⁰Ο Ρώσο-Εβραίος Léon Samoilovitch Bakst (1866-1924), υπήρξε ζωγράφος, ιδιαίτερα γνωστός για την συνεργασία του με τον Diaghilev για τον σχεδιασμό των κοστούμιών των Ballets Russes.

⁴⁵¹Bryan Robertson, "A Great European", *The times*, Λονδίνο, 9 Αυγούστου 1973.

ανταποκρίνονται σε σημαντικό βαθμό, στο πνεύμα της ίδιας περιόδου, αφού σύμφωνα με τον Μπουρντιέ, μετά το 1945, η Γαλλία αντίκρισε την άνοδο μιας νέας μορφής καπιταλιστικής οικονομίας στην οποία η δύναμη και τα κέρδη υπόκεινται όλο και περισσότερο όχι απλά στην παραγωγή αγαθών, αλλά στην ενδεδειγμένη ανανέωση των επιθυμιών των καταναλωτών. Για να υποβαστάξει την επιβίωση της, αυτή η οικονομική ιεραρχία απαίτησε την εμφάνιση μιας νέας κοινωνικό-πολιτισμικής δομής που προασπίστηκε το κίνητρο της κατανάλωσης αγαθών και αξιολογούσε τους ανθρώπους από την καταναλωτική τους δύναμη, από το βιοτικό τους επίπεδο και το *life-style* τους, όσο επίσης και από την παραγωγική τους ικανότητα.⁴⁵²

Ο Τεριάντ κατάφερε τόσο με το εγχείρημα των *livres d'artistes*, όσο και με εκείνο της *Verve*, να διατηρήσει ακμαία την παραγωγικότητα των σημαντικότερων καλλιτεχνών της παρισινής σχολής, πασχίζοντας να αποδείξει πως στο Παρίσι υπάρχει ακόμη η *Art vivante*, που πρωτοστατεί στη διαμάχη με τις *avant-garde* τάσεις εξαιτίας της μοντέρνας κλασικής της ποιότητας. Αυτή η προσπάθεια, στη συγχρονία της, ήταν πράγματι επιτυχής, φαίνεται ωστόσο πως δεν εξασφάλισε το μέλλον της γαλλικής ζωγραφικής, καθώς παραφράζοντας την παρατήρηση του T.J. Clark σε σχέση με τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό, η αδυναμία να τοποθετηθεί στο παρελθόν μια περασμένη στιγμή υψηλού επιτεύγματος, είναι, για την τέχνη υπό τις περιστάσεις του μοντερνισμού, περισσότερο ή λιγότερο συνώνυμο με το να μην μπορεί να δημιουργηθεί καθόλου τέχνη.⁴⁵³

⁴⁵²Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Παρίσι, Minuit, 1979, σελ. 356. (ελλ. έκδ. Πιέρ Μπουρντιέ, *Η διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μετ. Κική Καψαμπέλη, Αθήνα, Πατάκης, 2008.)

⁴⁵³ T. J. Clark, "In Defense of Abstract Expressionism", *October*, τ. 69, 1994, σελ. 22-48.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Αρχεία Τεριάντ, DAT 2007, Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis.

Archives Tériade. Papiers privés/ Boîte 1-4.

-Correspondance reçues : 1-18

-Correspondance reçues : 19-30

-Correspondance reçues : 31-77

-Papiers privés :

-Correspondances 78

-Papiers personnels 79-80

Bonnard Pierre, Επιστολή, 14 Σεπτεμβρίου 1943. Boîte 1.

Bonnard Pierre, 16bis rue Caulaincourt, Paris, Επιστολή, 28 Μαρτίου 1938. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 13 Μαΐου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή 6 Οκτωβρίου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 13 Νοεμβρίου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 1 Δεκεμβρίου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 6 Δεκεμβρίου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot, 6 Δεκεμβρίου 1941. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 21 Νοεμβρίου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 20 Δεκεμβρίου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 29 Δεκεμβρίου 1941, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, Μάρτιος 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 9 Μαρτίου 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, Μάιος 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, Απρίλιος 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, Ιούνιος 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 21 Ιουνίου 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 8 Ιουνίου 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 22 Ιουνίου 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, Αύγουστος 1942, προς Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. A.M. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 18 Αυγούστου 1942, Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. A.M. Boîte 1.

Carte Postale, Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 5 Δεκεμβρίου 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 17 Ιανουαρίου 1943, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 1943, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 1943, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Καρτ-ποστάλ, 25 Ιανουαρίου 1943, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Καρτ-ποστάλ, 18 Φεβρουαρίου, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Καρτ-ποστάλ, 25 Ιανουαρίου 1943, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Καρτ-ποστάλ, Νοέμβριος 1942, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Καρτ-ποστάλ, 21 Οκτωβρίου 1944, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Καρτ-ποστάλ, 1943, προς Tériade, Grand Hotel Suillac, Lot. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat, A.M., 23 octobre 1943. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Καρτ-ποστάλ, 15 Ιανουαρίου 1944, προς Tériade. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 5 Φεβρουαρίου 1944, προς Tériade. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Tériade. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, 23 Ιανουαρίου 1943, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 21 Φεβρουαρίου 1945, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 1945, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 5 Απριλίου 1945, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 18 Μαΐου 1945, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 5 Μαΐου 1945, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 1945, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, Οκτώβριος 1945, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 25 Μαρτίου 1946, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 12 Νοεμβρίου 1946, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, Επιστολή, 4 Νοεμβρίου 1946, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε. Boîte 1.

Bonnard Pierre, villa Bosquet, Le Cannet, A.M., Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε. Boîte 1.

Cain Julien, Bibliothèque Nationale, Paris, Επιστολή, 8 Αυγούστου 1951, προς Monsieur Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 1.

Cain Julien, L'administrateur général, Bibliothèque Nationale Paris, 85 rue de Richelieu. PARIS Iie. Επιστολή, 9 Ιανουαρίου 1959, προς Τέριαντε 4 rue Férou, Paris, 6^e. Boîte 3.

Carré Louis, Bazialgues, Verfeil. Tél: 7, Haute Garonne, Επιστολή, 17 Δεκεμβρίου 1940, προς Τέριαντε. Boîte 3.

Carré Louis, Bazialgues, Verfeil. Tél: 7, Haute Garonne, Επιστολή, 28 Δεκεμβρίου 1940, προς Τέριαντε- chez madame Bomsel, Avenue de la Gare, Suillac. Lot. Boîte 3.

Carré Louis, Bazialgues, Verfeil, 10 Avenue de Messine, Paris Tél: 7, Haute Garonne, Επιστολή, 8 Ιουλίου 1941, προς Τέριαντε, chez madame Bomsel, Avenue de la Gare, Suillac. Lot. Boîte 3.

Carré Louis, Hôtel des Trois Rois au Rhin Bale Suisse, Επιστολή, Πέμπτη 21 Οκτωβρίου 1954, προς Τέριαντε. Boîte 3.

Chagall Ida, Καρτ-ποστάλ, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris 6^e. Boîte 3.

Chagall Ida, Καρτ-ποστάλ, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε. Boîte 3.

Chagall Ida, Καρτ-ποστάλ, 20 Αυγούστου 1961, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris 6^e. Boîte 3.

Chagall Ida, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε. Boîte 3.

Chagall Ida, Επιστολή, 1 Ιανουαρίου 1949, προς Τέριαντε. Boîte 3.

Chagall Ida, Καρτ-ποστάλ, 10 Ιουλίου 1953 προς Τέριαντε. Boîte 3.

Chagall Ida και Vava Chagall, Καρτ-ποστάλ, 31 Αυγούστου 1957, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 3.

Chagall Ida και Vava Chagall, Καρτ-ποστάλ, 15 Νοεμβρίου 1968, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 3.

Chagall Ida και Vava Chagall, Καρτ-ποστάλ, 28 Αυγούστου 1969, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 3.

Chagall Ida και Chagall Vava, Καρτ-ποστάλ, 6 Σεπτεμβρίου 1972, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 3.

Chagall Marc, 8 ter. Villa Léandre, Paris, 18^e, Επιστολή, 31 Οκτωβρίου 1947, προς Ε.Τέριαντε, 6 rue Férou, Paris, 6^e, 2^p. Boîte 3.

Chagall Marc, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε. Boîte 3.

Chagall Marc, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε. Boîte 3.

Chagall Marc, Les Collins, Vence, Συμβόλαιο, 18 Δεκεμβρίου 1953. Boîte 3.

Chagall Marc, Επιστολή, 26 Μαΐου 1956, προς Ε.Τέριαντε, Verve, 4 rue Férou, Paris, 6^{eme}. Boîte 3.

Chagall Marc, Συμβόλαιο για την έκδοση της Βίβλου, Verve 33-34, 26 Μαΐου 1956, προς Tériade. Boîte 3.

Chagall Marc, Επιστολή, 26 Μαΐου 1956, προς E.Tériade, Vevre, 4 rue Férou, Paris, 6e. Boîte 3.

Chagall Virginia, Marc, Επιστολή, 1 Μαΐου 1949, προς E.Tériade. Boîte 3.

Déon Michel, Επιστολή, 31 Οκτωβρίου, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris, 6°. Boîte 3.

Duthuit Marguerite, Lyon, Επιστολή, 17 Ιανουαρίου 1941, προς Tériade. Boîte 3.

Jardot M., Chef du Bureau des Beaux Arts, Fribourg, Επιστολή, 23 Μαρτίου 1948, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris, 6°. Boîte 3.

Jouhandeau Marcel, Επιστολή, Κυριακή χωρίς χρονολογία, προς Tériade. Boîte 1.

Jouhandeau Marcel, Επιστολή, 26 Μαΐου 1939, προς Tériade, Boîte 1.

Lamotte Angèle, 4 rue Férou, Paris, 6°, Καρτ-ποστάλ, 10 Μαρτίου 1941, προς Tériade, Grand Hôtel Suillac, Lot. Boîte 3.

Lamotte Angèle, 4 rue Férou, Paris, 6°, Καρτ-ποστάλ, 4 Απριλίου 1941, προς Tériade, Grand Hôtel Suillac, Lot. Boîte 3.

Lamotte Angèle, 4 rue Férou, Paris, 6°, Καρτ-ποστάλ, 10 Απριλίου 1941, προς Tériade, Grand Hôtel Suillac, Lot. Boîte 3.

Lamotte Angèle, 4 rue Férou, Paris, 6°, Καρτ-ποστάλ, 14 Απριλίου 1941, προς Tériade, Grand Hôtel Suillac, Lot. Boîte 3.

Lamotte Angèle, 4 rue Férou, Paris, 6°, Καρτ-ποστάλ, 15 Απριλίου 1941, προς Tériade, Grand Hôtel Suillac, Lot. Boîte 3.

Lamotte Angèle, Επιστολή, 7 Ιανουαρίου 1944, προς Tériade. Boîte 3.

Lamotte Angèle, Επιστολή, 10 Ιανουαρίου 1944 προς Tériade. Boîte 3.

Lamotte Angèle, Επιστολή, προς Tériade. Boîte 3.

Lamotte Angèle, 2^e lettre de Chicago, Επιστολή, Τετάρτη 22, προς Tériade. Boîte 3.

Lamotte Angèle, 4 rue Férou, Paris, 6°, Επιστολή, προς Tériade. Boîte 3.

Lamotte Angèle, 4 rue Férou, Paris, 6°, Επιστολή, προς Tériade. Boîte 3.

Lamotte Angèle, N.Y., Επιστολή, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lamotte Angèle, N.Y., Επιστολή, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lamotte Angèle, N.Y., Επιστολή, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, Καρτ-ποστάλ, 4 Σεπτεμβρίου 1961, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, Καρτ-ποστάλ, 15 Ιουλίου 1958, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, Καρτ-ποστάλ, 26 Αυγούστου 1958, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, Καρτ-ποστάλ, 18 Απριλίου, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 28 Ιανουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 21 Ιανουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 30 Ιανουαρίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 2 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 4 Φεβρουαρίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 5 Φεβρουαρίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 9 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 10 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 11 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 12 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 16 Φεβρουαρίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 17 Φεβρουαρίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 18 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 19 Φεβρουαρίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 20 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 23 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 24 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε, Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 25 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 26 Φεβρουαρίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 2 Μαρτίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 4 Μαρτίου 1953, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 6 Μαρτίου, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 9 Μαρτίου, προς Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lang Margueritte, 4 rue Férou, Paris, Επιστολή, 10 Μαρτίου, Τέριαντε. Βοίτε 3.

Lapessé Fernand, 23 rue Clapeyron, Paris VIII. Επιστολή, 22 Ιανουαρίου 1945, προς Τέριαντ. Βοίτη 3.

Légation Royale de Grèce en France, No 315, Vichy, Κάρτα μετάβασης στην ελεύθερη ζώνη, 7 Μαρτίου 1941, Th. Grivas, Secrétaire de la Légation Royale de Grèce, προς Τέριαντ, Mayrinhas, Le Frankal. Lot. Βοίτη 4.

Le Maréchal Pétain, chef de l'Etat Français, Vichy, Επιστολή 8 Οκτωβρίου 1940, προς εκδοτικό οίκο Verve. Βοίτη 1.

Le Conservateur des manuscrits, Cabinet des manuscrits Bibliothèque Nationale, 58 rue de Richelieu, Paris, 2^e, Επιστολή, 7 Φεβρουαρίου 1944 προς Τέριαντ, 4 rue Férou, Paris, 6^e. Βοίτη 1.

Maillol Aristide, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντ. Βοίτη 1.

Maillol Aristide, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Τέριαντ. Βοίτη 1.

Matisse Henri, villa Le Rêve, Vence, Alpes Maritimes, Συμβόλαιο για το Charles d'Orléans, προς Τέριαντ. Βοίτη 2.

Matisse Pierre, Paris Morgna et Co place avaendome Paris, Επιστολή, 7 Μαΐου 1931, προς Τέριαντ. Βοίτη 3.

Matisse Pierre, Επιστολή, 24 Ιανουαρίου 1948, προς Τέριαντ. Βοίτη 2.

Matisse Pierre, Επιστολή, 24 Ιανουαρίου 1948, προς Τέριαντ. Βοίτη 2.

Matisse Pierre, Επιστολή, 16 Οκτωβρίου 1966, προς Τέριαντ. Βοίτη 2.

Ministre de la défense Nationale. Etrangers, Προσωρινή κάρτα μετάβασης στην κατεχόμενη ζώνη, 9 Ιουλίου 1942, προς *E. Eleutheriades dit E. Tériade*. Βοίτη 4.

Miomandre, Francis de, Επιστολή στον Τεριάντ, 31 Ιουλίου 1926. Βοίτη 3.

Paulhan Jean, Librairie Gallimard, 5 rue Sébastien Borrin, Paris, VIIe, Επιστολή, 23 Φεβρουαρίου 1940, προς Τέριαντ, 4 rue Férou, Paris, 6^e. Βοίτη 3.

(Madame) Pignol, 39 rue Ledru Rollin, Επιστολή, 23 Δεκεμβρίου 1943, προς Τέριαντ, 4 rue Férou, Paris, 6^e. Βοίτη 3.

Reverdy Pierre, Solesmes, Sarthe, Τηλεγράφημα, προς Τέριαντ, 5 rue Delambre, 1937. Βοίτη 2.

Roy Claude, Επιστολή, Marseille, 31 Ιουλίου 1941, προς Τέριαντ. Βοίτη 1.

- Rouveyre Andre, Επιστολή, 19 Ιουνίου 1943, προς Tériade. Boîte 2.
- Rouveyre Andre, Επιστολή, 6 Ιουλίου 1943, προς Tériade. Boîte 2.
- Salmon André, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Tériade. Boîte 3.
- Salmon André, Επιστολή, 23 Ιουνίου 1953, προς Tériade, 4 rue Férou. Boîte 3.
- Salmon André, Επιστολή, 29 Αυγούστου 1954, προς Tériade. Boîte 3.
- Supervielle Jules, Επιστολή, 19 Νοεμβρίου 1938, προς Tériade. Boîte 1.
- Terrasse Charles, Επιστολή, 3 Νοεμβρίου 1940 προς Tériade. Boîte 3.
- Terrasse Charles, Επιστολή, 4 Ιανουαρίου 1947, προς Tériade. Boîte 3.
- Terrasse Charles, Palais du Fontainebleau, Επιστολή, 17 Νοεμβρίου 1947, προς Tériade, 4 rue Férou. Boîte 3.
- Terrasse Charles, Επιστολή, Paris, 28 rue de Belles feuilles, 16^E, 12 Μαΐου 1966, προς Tériade. Boîte 3.
- Terrasse Charles, Επιστολή, 27 Οκτωβρίου, προς Tériade. Boîte 3.
- Tzara Tristan, Επιστολή, 15 avenue Junot, 1 Ιουνίου 1929, προς Tériade. Boîte 3.
- Tzara Tristan, Επιστολή, 15 avenue Junot, 7 Αυγούστου 1943, προς Tériade. Boîte 3.
- Venturi Lionello, Επιστολή, Corso Trieste Roma, 4 Ιουνίου 1950, προς Tériade. Boîte 1.
- Vollard Ambroise, Επιστολή, 6 Αυγούστου 1937, προς Tériade. Boîte 3.
- Vollard Ambroise, Επιστολή, 23 Σεπτεμβρίου 1938, προς Tériade. Boîte 3.
- Vollard Lucien, σύμβολο, παραχώρηση δικαιωμάτων στον Chagall. Boîte 3.
- Vollard Lucien, 28 rue de Martignac, Paris, Επιστολή, 25 Νοεμβρίου 1946, προς Chagall Marc, 47 avenue d'Iens, Paris 16^e. Boîte 3.
- Wahl Jean, Επιστολή, χωρίς χρονολογία, προς Tériade. Boîte 1.
- West Rebecca, Επιστολή, 10 Ιουλίου 1955, προς Tériade. Boîte 3.

2. Αρχεία εκδοτικού οίκου Verve, DAT 2007,

Musée Matisse, Le Cateau Cambrésis.

Archives Tériade. DAT 2007/ Boîte 5-8 :

- **Papiers Professionnels :**

Papiers administratifs

- **Réproduction d'œuvres**
- **Contrats d'artistes**

Papiers professionnels :

- **Activité éditoriale.**
- **Verve**

Ανέκδοτα πρακτικά του εκδοτικού οίκου, χειρόγραφα και υπογεγραμμένα από τους Alfred Smart και Τεριάντ τον Δεκέμβριο του 1937. Boîte 7.

Ισολογισμός 31 Αυγούστου 1937, Dollars account. Boîte 7.

Ισολογισμός 30 Σεπτεμβρίου 1937, Dollars account. Boîte 7.

Ισολογισμός από 18^η Ιουνίου 1937 – 30 Σεπτεμβρίου 1937. Boîte 7.

Ισολογισμός για τον μήνα Οκτώβριο, 31 Οκτωβρίου 1937. Boîte 7.

Απογραφή 8 Δεκεμβρίου 1937-31 Μαΐου 1938. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, 24 Νοεμβρίου 1937, προς Editions de la revue Verve, 4 rue Férou, 6e. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, 30 Νοεμβρίου 1937 προς Editions de la revue Verve, 4 rue Férou, 6e. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, Verve no1 en français, προς Editions de la revue Verve, 4 rue Férou, 6e. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, Verve no1 en anglais, προς Editions de la revue Verve, 4 rue Férou, 6e. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, 21 Σεπτεμβρίου 1938, προς Editions de la revue Verve, 4 rue Férou, 6^e, 11 σελ. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, 79 rue Dareau, 14e, *Devis Revue Verve*, προς Tériade, 4 rue Férou. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, *Devis Revue Verve n.2*, 10 Ιανουαρίου 1938, προς 4 rue Férou. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, *Revue Verve n.2*, 31 Μαρτίου 1938. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, Revue Verve n.2, 1 Απριλίου 1938. Boîte 7.

Τιμολόγιο, Imprimerie des Beaux Arts, Paris, 21 Σεπτεμβρίου 1938. 12σελ. Boîte 7.

Assemblée extraordinaire, 25 Νοεμβρίου 1958. Boîte 7.

Blumenfeld Erwin, 9 rue Delambre, Paris, Κατάλογος φωτογραφιών, 2 Μαΐου 1937, προς Tériade [Theriade], 9 rue Delambre, Paris. Boîte 7.

Coronet, 919 Michigan avenue, Chicago, U.S.A., Επιστολή, προς Tériade. 5 rue Delambre, Paris, 14e, 2σελ. Boîte 7.

Draeger Frères Imprimeurs, 46 rue de Bagneux, Montrouge, Swine, Verve n.2, 10 Μαρτίου 1938, προς Tériade. 4 rue Férou, Paris, 6^e. 3σελ. Boîte 5.

Draeger Frères Imprimeurs, Αναφορά 29 Απριλίου 1938. Boîte 5.

Draeger Frères Imprimeurs, 46 rue de Bagneux, Montrouge, Swine, Verve n.2, 31 Μαΐου 1938, προς Tériade. 4 rue Férou, Paris, 6^e. Boîte 5.

Draeger Freres Imprimeurs, 46 rue de Bagneux, Montrouge, Swine, προς Tériade. 4 rue Férou, Paris, 6^e. Devis pour la maquette entière pour 25.000 exemplaires. Boîte 5.

Esquire-Coronet, Αντίγραφο τηλεγραφήματος της Esquire-Coronet, 10 Μαρτίου 1939. Boîte 7.

French & European Publications Inc., I. Molho, 610 Fifth avenue, New York, Επιστολή, 13 Δεκεμβρίου 1937, προς Tériade, C/O Esquire & Coronet, 919 North Michigan avenue, Chicago Illinois. Boîte 7.

Gingrich Arnold éditeur Esquire Mag., Υπόμνημα απευθυνόμενο στον Τεριάντ, 5 rue Delambre, Paris, Boîte 5.

Imprimerie E. Desfosses, La Néogravure, 17 rue Fondary, Paris, 15^e, Επιστολή, 17 Ιουνίου 1937, προς Tériade, 5 rue Delambre, Paris. Boîte 7.

Institut de France, Académie des Beaux Arts, Paris, 15 Σεπτεμβρίου 1940. Boîte 7.

L'administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris, Επιστολή 26 Οκτωβρίου 1940, προς Tériade. Boîte 7.

Laborde – Société française de reproductions de manuscrits a peintures, Paris, Επιστολή, 25 Απριλίου 1940, προς Tériade. Boîte 7.

Lansen Naye Corp., επιστολή, 4 Δεκεμβρίου 1937, Att. Mr Bords. Βοίτε 7.

Lansen Naye Corp., Whitehall street New York, 14 Δεκεμβρίου 1937, αντίγραφο προς Τέριαντε. Βοίτε 7.

Lapessé Fernand, breveté par l'Etat, Acte de société Editions de la Revue Verve, siège social, 4 rue Férou, Paris, 6e, frais de constitution & autres, compte définitive, Paris, 26 Νοεμβρίου 1937. Société de publications et de publicité pour les sociétés, 11 rue Mogador, 11e, Paris, 22 Νοεμβρίου 1937. Βοίτε 7.

Malo Henri, Επιστολή 19 Αυγούστου 1939, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 1 Αυγούστου 1940, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 18 Οκτωβρίου 1940, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 22 Σεπτεμβρίου 1940, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 23 Νοεμβρίου 1940, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 10 Δεκεμβρίου 1949, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 26 Δεκεμβρίου 1940, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 1 Ιανουαρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 23 Ιανουαρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 26 Ιανουαρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 19 Φεβρουαρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 24 Μαρτίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή 24 Μαρτίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή 13 Απριλίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 9 Μαρτίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 10 Μαΐου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 2 Ιουνίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 14 Ιουνίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 29 Ιουνίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 14 Αυγούστου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 25 Αυγούστου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 15 Σεπτεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 19 Σεπτεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 22 Σεπτεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 13 Οκτωβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 28 Οκτωβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 6 Νοεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 21 Νοεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 27 Νοεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 15 Δεκεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 31 Δεκεμβρίου 1941, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 23 Ιανουαρίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 23 Ιανουαρίου 1942, προς Angèle Lamotte. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 11 Φεβρουαρίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 25 Φεβρουαρίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 3 Μαρτίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 18 Μαρτίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 3 Απριλίου 1942, προς Angèle Lamotte. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή 9 Απριλίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 18 Απριλίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 8 Μαΐου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 14 Μαΐου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, Καρτ-ποστάλ, Ιούνιος 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 5 Ιουνίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 26 Ιουνίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 24 Ιουνίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 24 Ιουνίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 9 Ιουλίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 26 Ιουλίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 31 Αυγούστου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 15 Οκτωβρίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 7 Νοεμβρίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 20 Δεκεμβρίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 4 Ιανουαρίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 23 Φεβρουαρίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 11 Μαρτίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 12 Απριλίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 22 Απριλίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 5 Μαΐου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 22 Μαΐου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 2 Ιουνίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 26 Αυγούστου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Malo Henri, L' Ermitage Besançon, Επιστολή, 21 Δεκεμβρίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 8.

Maréchal Pétain, Vichy, 23 Ιουνίου 1942, προς Henri Malo. Βοίτε 8.

Matisse Henri, Παρίσι, 14 Οκτωβρίου 1950. Παραχώρηση των δικαιωμάτων για την αναπαραγωγή των έργων του Ματις στην Verve 21-22. Βοίτε 5.

Papeteries d'Arches, 30 rue Mazarine, 6^e, Paris, Επιστολή, 19 Ιουλίου 1943, προς Lamotte, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 7.

Photogravure Mansat et Neuens, 33 rue Halle, Paris, Επιστολή, 30 Απριλίου 1943, προς Τέριαντε villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Βοίτε 7.

Photogravure Mansat et Neuens, 33 rue Halle, Paris, Επιστολή, 10 Νοεμβρίου 1943, προς Τέριαντε. Βοίτε 7.

Prache & cie, 91 rue Falguière, Paris, Επιστολή, 31 Μαΐου 1940, προς Revue Verve, 4 rue Férou. Βοίτε 7.

Registre des délibérations des associés 1937-1951, Editions de la Revue Verve, Société à responsabilité limitée au capital de 100.000 frs. 23 σελ. Βοίτε 7.

Renoult Jacques, Conservateur du département de l'administration générale de la Bibliothèque Nationale, Paris, Επιστολή, 9 Οκτωβρίου 1942, προς Τέριαντε. Βοίτε 7.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 18 Ιανουαρίου 1938, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Archives Τέριαντε. Βοίτε 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 18 Φεβρουαρίου 1938, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Βοίτε 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 22 Μαρτίου 1938, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Βοίτε 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Etablissements Frache, 91, rue Falguire, Επιστολή, 22 Μαρτίου, 1938, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, Paris. Βοίτε 5.

Τέριαντε, απάντηση στους Draiger Frères, 46 rue Bagneux, Montrouge, 24 Μαρτίου 1938. Βοίτε 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 30 Μαρτίου 1938, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris. Boîte 7.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 7 Ιουλίου 1938, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris. Boîte 7.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 18 Ιουλίου 1938, προς Tériade, 4 rue Férou, Paris. Boîte 7.

Draeger Freres Imprimeurs, Επιστολή, 5 Νοεμβρίου 1941, προς Tériade. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, 17 place des Etats-Unis, Montrouge, Seine, Καρτ-Ποστάλ, 6 Ιανουαρίου 1942, προς Tériade, Grand Hôtel, Souillac. Boîte 7.

Draeger Frères Imprimeurs, 46 avenue du Maréchal Pétain, Montrouge, Seine, Καρτ-ποστάλ, 21 Ιανουαρίου 1943, προς Tériade, Grand Hôtel, Souillac. Boîte 7.

Sol Louis, 17 place des Etats-Unis, Montrouge, Seine, Καρτ-ποστάλ, 4 Ιουνίου 1942, προς Tériade, Grand Hôtel, Souillac. Boîte 7.

Sol Louis, Επιστολή, 15 Μαρτίου 1943, προς Tériade. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 16 Μαρτίου 1943, προς Tériade. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 29 Απριλίου 1943, προς madame Lamotte, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 15 Μαΐου 1943, προς Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 29 Ιουνίου 1943, προς Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 12 Ιουλίου 1943, Editions Verve, 4 rue Férou, Paris, 6^c. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 15 Ιουλίου 1943. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 15 Ιουλίου 1943. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 18 Ιουλίου 1943. Boîte 5.

Sol Louis, Επιστολή, Επιστολή, 18 Ιουλίου 1943, προς Angèle Lamotte, 4σελ. Boîte 5.

Sol Louis, Επιστολή, 2 Αυγούστου 1943, προς Angèle Lamotte. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 3 Αυγούστου 1943, προς Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 13 Αυγούστου 1943, προς Angèle Lamotte, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Επιστολή, 20 Απριλίου 1943, προς Angèle Lamotte. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 27 Αυγούστου 1943, προς Angèle Lamotte. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 7 Σεπτεμβρίου 1943, προς Angèle Lamotte, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 7 Σεπτεμβρίου 1943, προς Angèle Lamotte, Editions Verve, 4 rue Férou. Boîte 5.

Draeger Freres Imprimeurs, Επιστολή, 16 Σεπτεμβρίου 1943, προς Angèle Lamotte, Editions Verve, 4 rue Ferrou. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 21 Σεπτεμβρίου 1943, προς Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, Οκτώβριος 1943, προς Angèle Lamotte. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 4 Οκτωβρίου 1943, προς Angèle Lamotte, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Επιστολή, 13 Οκτωβρίου 1943, προς Tériade. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 19 Οκτωβρίου 1943, προς Angèle Lamotte, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 7.

Sol Louis, Επιστολή, 20 Οκτωβρίου 1943, προς Angèle Lamotte. Boîte 7.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 6 Οκτωβρίου 1943, προς Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 8 Οκτωβρίου 1943, προς Tériade, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 4 Νοεμβρίου 1943, προς Angèle Lamotte, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat.

Sol Louis, Draeger Frères Imprimeurs, Επιστολή, 28 Ιανουαρίου 1943, προς Τέριαντε, villa Natacha, St Jean Cap Ferrat. Boîte 5.

Sol Louis, Καρτ-ποστάλ, 1955, προς Τέριαντε. Boîte 5.

Τέριαντε, Προσχέδιο επιστολής, χωρίς χρονολογία. Boîte 8.

Τέριαντε, Προσχέδιο επιστολής, χωρίς χρονολογία. Boîte 8.

Τέριαντε, Προσχέδιο επιστολής του Τέριαντε στον Arnold Gingrich. Boîte 7.

Τέριαντε, Προσχέδιο απάντησης στην επιστολή του Wiel. Boîte 6.

Τέριαντε, Απάντηση στον Wiel, 5 Ιουνίου 1957. Boîte 6.

Wiel, administrateur judiciaire au tribunal civil de la Seine, 1 rue Jacob, Paris, Επιστολή 13 Μαΐου 1957, προς Τέριαντε, 4 rue Férou, *Affaire Bonnard*. Boîte 6.

Χειρόγραφο πρακτικά εκδοτικού οίκου Verve, Boîte 5.

3. Archives Tériade. DAT 2007 / Boîte 9-11, 18:

-Activité éditoriale

-Verve collaborations

-Documents du travail

Bataille Georges, δακτυλογραφημένο κείμενο: Corps célestes, 9 σελίδες, διορθωμένο κείμενο.

Bataille Georges, δακτυλογραφημένο κείμενο: Le Paysage, 4 σελίδες.

Caillois Roger, δακτυλογραφημένο κείμενο: L'escamoteur, 4 σελίδες.

Claudé Paul, χειρόγραφο κείμενο: Ecritures, 7 σελίδες.

Gide André, δακτυλογραφημένο κείμενο : Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts, 11 σελίδες.

Hemingway Ernest, δακτυλογραφημένο κείμενο: The Hot and the Cold, 3 σελίδες.

Hemingway Ernest, επιστολή στον Teriade.

Madame A. Skira, 17 rue de Sèvres, Paris, επιστολή στον Tériade, 5 rue Delambre, Paris. Boîte 11.

Matisse Henri, Προσχέδιο δακτυλογραφημένου κειμένου με διορθώσεις: Divagations.

Michaux Henri, δακτυλογραφημένο κείμενο: Idoles.

Paulhan Jean, NRF, Paris 43 rue de Beaune – 3 rue Sébastien Bottin, VIIe. Επιστολή και χειρόγραφο κείμενο με τίτλο PORTRAIT DE MONTAIGNE.

Paulhan Jean, Επιστολή και χειρόγραφο κείμενο του Joe Bousquet, La figure humaine. NRF, Paris 43 rue de Beaune – 3 rue Sébastien Bottin, VIIe.

Paulhan Jean, NRF, Librairie Gallimard, Paris 43 rue de Beaune – 3 rue Sébastien Bottin, VIIe. Επιστολή και χειρόγραφο κείμενο του Alain, 27 Μαρτίου 1939.

Reverdy Pierre, δακτυλογραφημένο κείμενο Le poète dans le présent et devant la postérité, διορθωμένο σε Le présent du poète à la postérité, 5 σελίδες.

Reverdy Pierre, Le présent du poète à la postérité, 7 σελίδες.

Reverdy Pierre, Du poète au présent à la postérité, 11 σελίδες.

Reverdy Pierre, Le poète dans le présent et devant la postérité, 2 σελίδες.

Reverdy Pierre, δακτυλογραφημένο κείμενο: Pour en finir avec la poésie, 2 σελίδες.

Rouault Georges, δακτυλογραφημένο κείμενο: Anciens et modernes, 25 Σεπτεμβρίου 1938.

Suarès André, δακτυλογραφημένο κείμενο: Apocalypse, 20 σελίδες, 4 σχέδια του 16^{ου} αιώνα.

Suarès André, δακτυλογραφημένο κείμενο: Essai sur le clown, 7 σελίδες.

Suarès André, δακτυλογραφημένο κείμενο: Essai sur le clown, 6 σελίδες.

Suarès André, δακτυλογραφημένο κείμενο: Gotcotte conquericotte contre le Titan, 9 σελίδες.

Supervielle Jules, δακτυλογραφημένο κείμενο: Histoire d'une amazone, 4 σελίδες.

Tériade, Ανυπόγραφες χειρόγραφες σημειώσεις. Ανέκδοτα έγγραφα. Boîte 18.

Valéry Paul, δακτυλογραφημένο κείμενο: Du Nu, 5 σελίδες.

Valéry Paul, δακτυλογραφημένο κείμενο: Du Nu, 8 σελίδες.

Zervos Christian, Editions Albert Morancé, 3 rue de Fleurus, επιστολή στον André Dezarrois, 9 Νοεμβρίου 1926. Boîte 11.

4. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Παρίσι.

E. Tériade, Suillac, Επιστολή, 23 Ιουνίου 1941, προς Adrienne Monnier, rue de l'Odéon, Paris. Fonds spécifiques. Alpha Ms 8770. Legs A.Monnier.

Éditions Verve, αποστολέας : Marguerite Lang, χωρίς χρονολογία, προς Michel Leiris, Fonds Spécifiques Legs Michel Leiris, LRS Ms 1-LRS Ms 547, Ms Ms 43074-Ms 45182. Cote: Ms Ms 45089.

Elf. Tériade, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Επιστολή, 23 Αυγούστου 1955, προς Maurice Saillet. Fonds Général Don Maurice Saillet. Alpha Ms 1812-Ms Ms 50916 Seconde Série. Ms 4905.

RDY 1-RDY 412 Fonds Pierre Reverdy. RDY 311 Pour finir avec la poésie, προσχέδιο του κειμένου που δημοσιεύτηκε στην Verve, 3, τ.1, 1938. 24σελ.

RDY 1-RDY 412 Fonds Pierre Reverdy. RDY 312, La nature aux abois, σημειώσεις για το κείμενο που δημοσιεύτηκε στην Verve 8, τ.2, 1940.

RDY 1-RDY 412 Fonds Pierre Reverdy. RDY 314, La nature aux abois, χειρόγραφο κείμενο με ελάχιστες παραλλαγές που δημοσιεύτηκε στην Verve 8, τ.2, 1940.

RDY 1-RDY 412 Fonds Pierre Reverdy. RDY 315 La nature aux abois, κείμενο με χειρόγραφες διορθώσεις.

RDY 1-RDY 412 Fonds Pierre Reverdy. RDY 106, En vrac, απόσπασμα του κειμένου "Fausses notes", Verve 27-28, τ. 7. 1953.

RDY 1-RDY 412 Fonds Pierre Reverdy. RDY 127-RDY 128, Αποσπάσματα από το "Livre de mon bord" de Pierre Reverdy

RDY 1-RDY 412 Fonds Pierre Reverdy. RDY 346. Pierre Reverdy "Au soleil du plafond" και "Le Chant des morts" σημειώσεις του συγγραφέα.

Fonds Michel Leiris. Lrs Ms 530. LRS Ms 1-LRS Ms 547. Ms Ms 43074-Ms Ms 45182 : Michel Leiris, Picasso et la comédie humaine ou les avatars de Gros Pied, χειρόγραφο κείμενο, Σεπτέμβριος 1954.

5. Ιδιωτική συλλογή Michel Anthonioz, Παρίσι.

-Dans l'amitié de Tériade, δακτυλογραφημένο κείμενο, 1988.

6. Ιδιωτική συλλογή, C.A., Παρίσι.

-Διανομή των τευχών της Verve.

-Αρχεία εκδοτικού οίκου Verve

-Φωτογραφικό αρχείο

Βιβλιογραφία

Κατάλογοι Έκθεσης-Δημοπρασίες

Tériade éditeur, revue Verve; κατάλογος έκθεσης 6 Φεβρουαρίου έως 12 Μαρτίου 1960. επιμ. Hans Bolliger, Βέρνη, Klipstein & Kornfeld, 1960.

Hommage à Tériade: Grand Palais, 16 Μαΐου - 3 Σεπτεμβρίου 1973, Michel Anthonioz. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Παρίσι, Centre National d'Art Contemporain, 1973.

Hommage à Tériade: catalogue of an exhibition held at the Diploma Galleries, Royal Academy of Arts, Λονδίνο, 9 Αυγούστου-12 Οκτωβρίου, 1975.

Omaggio a Tériade : 1 - 15 Φεβρουαρίου 1976, Villa Pignatelli, Νάπολη, 6 - 28 Μαρτίου 1976, Palazzo Vecchio, Φλωρεντία, 12 - 26 Απριλίου 1976, Torino Esposizioni, Τορίνο, Ministero dei Beni Culturali e Ambientali ...Νάπολη, Marotta, 1976.

The Art Press: two centuries of art magazines: essays published for the Art Libraries Society on the occasion of the international conference on Art Periodicals and the exhibition The Art Press at the Victoria and Albert Museum, London, επιμ. Trevo Fawcette, Clive Phillpot, Λονδίνο, Art Book, 1976.

Hommage à Tériade: André Beaudin ..., Ausstellung, Rheinisches Landesmuseum Bonn 19.Ιανουαρίου -26 Φεβρουαρίου 1978, Moderne Galerie Bottrop 12 Μαρτίου - 15 Απριλίου 1978, Rathaus Schöneberg, Berlin 2 Μαΐου -5 Ιουνίου 1978, Michel Anthonioz ; Übersetzung aus dem Französischen von Christel Klose, Köln : Rheinland Verlag, 1978.

Tériade éditeur : revue Verve, livres illustrés du 20ème siècle ; vente 166 ; vente aux enchères (le jeudi, 8 juin 1978 chez Kornfeld à Berne) / Kornfeld, Berne : Kornfeld und Klipstein, 1978.

Inge Zimmermann, *Hommage à Tériade*, Mitteilungen, Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik, 15 Φεβρουαρίου -16 Μαρτίου 1980.

Photographie et Surréalisme, Παρίσι, Centre Georges Pompidou, 15 Απριλίου – 15 Ιουνίου 1985.

Τα Μεγάλα Βιβλία: Έκθεση από τη συλλογή του Μουσείου Τεριάντ, Κύπρος, Λευκωσία, 1988.

Sayag A., Lemagny J.C., *L'invention d'un art*, κατ. έκθεσης, Centre Georges Pompidou Παρίσι, A. Biro, 1989.

Alberto Giacometti, 26 drawings from the Tériade collection: 10 Νοεμβρίου-17 Δεκεμβρίου 1993, κειμ. James Lord, Henri Cartier-Bresson. Λονδίνο, Berggruen & Zevi, 1993.

Hommage à Tériade, London 1995. The complete published Editions including all the Livres d'Artistes of Tériade, and sold to benefit l'Institut Gustave-Roussy, Villejuif for cancer research.

Marc Chagall, les Fables de La Fontaine, κατ. έκθεσης Céret, Musée d'art moderne, 1995.

Matisse and Tériade: collaborative works by the artist and art publisher from Verve (1937-1960), Lettres portugaises, 1946, Casimiro Di Crescenzo, Νέα Υόρκη, Yoshi Gallery, 1997.

Tériade éditeur : centenaire 1897-1997, Παρίσι, Bouquinerie de l'Institut, 1997.

Matisse e Tériade, Provincia di Firenze, Casimiro Di Crescenzo Φλωρεντία, Artificio Edizioni, 1996. 14 Δεκεμβρίου 1996 – 2 Μαρτίου 1997.

Matisse et Tériade, Arcueil, France: Anthèse, 1996. Palazzo Medici Riccardi, Museo Mediceo, Φλωρεντία, 20 Σεπτεμβρίου- 8 Δεκεμβρίου 1996, Musée Matisse, Cañteau-Cambrésis, 14 Δεκεμβρίου 1996-2 Μαρτίου 1997.

Der Ku nstler als offenes Buch --The artist as an open book: Tériade: livres d'artiste aus dem Malerbuchkabinett der Herzog August Bibliothek Wolfenbu ttel, Harriett Watts, Stefan Soltek. Frankfurt am Main, Museum fu r Angewandte Kunst Frankfurt, 2001.

Tériade & les livres de peintres, 8 Νοεμβρίου 2002-23 Μαρτίου 2003, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, Isabelle Monod-Fontaine, Claude Laugier, Dominique Szymusiak, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 2002.

Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis : les collections Henri Matisse, Auguste Herbin, abstraction géométrique, Tériade, éditeur d'art, κείμενα Emmanuelle et Laurent Beaudoin, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 2002.

A selection of works from the Alice Tériade collection, Λονδίνο, Christie's, 2003.

Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre, Musée Départemental Matisse - Le Cateau-Cambrésis. Catalogue, κείμενα, François Chapon, Céline Chicha, Montreuil, Gourcuff Gradenigo, 2006.

Art moderne : collection Alice Tériade, Παρίσι, Artcurial Briest--Le Fur--Poulain--F. Tajan, 2007.

La Grèce des Modernes, κατ. εκθ., 20 Ιανουαρίου – 22 Απριλίου 2007, Bibliothèque municipale de Lille, επιμ. Corinne Barbant, Nicolas Surlapierre.

La donation Alice Tériade : la collection d'un éditeur d'art, catalogue de l'exposition présentée au Musée départemental Matisse, επιμ. Dominique Szymusiak. Le Cateau-Cambrésis, Gourcuff Gradenigo, 2008.

Chants exploratoires: Minotaure: La revue d'Albert Skira, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, Γενεύη, 30 Νοεμβρίου 2007- 30 Μαρτίου 2008.

Jazz / Henri Matisse, επιμ. Katrin Wiethge, μετ. Christopher Wynne, Μόναχο, Λονδίνο, Prestel, 2009.

Miró & Tériade: l'aventure d'Ubu, επιμ. Dominique Szymusiak, Παρίσι, Hazan, Le Cateau-Cambrésis, Musée départemental Matisse, 2009.

Giacometti, Balthus, Skira, Les années Labyrinthe 1944-1946, κατ. έκθ. Musée Rath, Γενεύη, 9 Απριλίου – 5 Ιουλίου 2009.

Βιβλιογραφία

Adamson, Natalie, *Painting, politics and the struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Ashgate, 2009.

Aita, Carla, *La revue Verve et ses origines*, Université de Lille III, 1989. Thèse, Microfiche.

Anthonioz, Michel, *L'album Verve*, Παρίσι, Flammarion, 1987.

Aurouet, Carol, *Jacques Prévert: frontières effacées*, L'AGE D'Homme, 2003.

Baronnet, Jean (προλ.), Azéma Jean-Pierre (εισαγ.), *Les Parisiens sous l'Occupation. Photographies en couleurs d'André Zucca*, Παρίσι, Gallimard, 2008.

Bataille, Georges, *Sur Nietzsche, volonté de chance*, Παρίσι, Gallimard, 1945 (Για τον Νίτσε-Θέληση για τύχη, πολ. Δ. Καββαθάς, μετ. Χ. Ράπτης - Ν. Ηλιάδης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 2002.)

Bataille, Georges, *Oeuvres complètes*, Παρίσι, Gallimard, τ. Ι. τ. VI, 1978.

Baugh, Bruce, *French Hegel: from surrealism to postmodernism*, Νέα Υόρκη, Routledge, 2003.

Bellour, Raymond, Tran Ysé (επιμ.), *Henri Michaux Oeuvres complètes, II*, Παρίσι, Gallimard, 2001.

Blaut, J. M., "Marxism and Eurocentric Diffusionism", *The Political Economy of Imperialism: Critical Appraisals*, ed. Ronald Chilcote. Boston, Kluwer Academic Publishers, 1999, σελ. 127–140.

Bouillon, Jean Paul, Ceysson Bernand, *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Saint Étienne, C.I.E.R.E.C., 1986.

Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean Claude Chamboredon, Gérard Lagneau, Dominique Schnapper, *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Παρίσι, Minuit, 1965.

Bourdieu, Pierre, *La distinction, Critique sociale du jugement*, Παρίσι, Minuit, 1979.

Brassai, *Conversations avec Picasso*, Παρίσι, Gallimard, 1964.

Breton, André, *Entretiens 1913-1952*, Παρίσι, Gallimard, "Idées", 1969.

Buck, Morss Susan, *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Κέμπριτζ, 1989.

Caillois, Roger "Puissances du romain", *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, *Bibliothèque des Sciences Humaines*, 1974, σελ. 145-155. (α' έκδ. Μασσαλία, Sagittaire, 1942.)

Caillois, Roger, *Naissance de Lucifer*, Fontfroide, Fata Morgana, 1992.

Castelnuovo Enrico, Ginzburg Carlo, "Domination symbolique et géographie artistique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, Année 1981, том.40,τ. 40, σελ. 51-72.

Chapon, François, *Pierre Reverdy devant la postérité*, Παρίσι, O. Perrin, 1960.

Clark, Kenneth, *Provincialism*, The English Association Presidential Address, Λονδίνο, 1962.

- Claudine, Frank (επιμ.) *The edge of surrealism: a Roger Caillois reader*, Η.Π.Α., Duke University Press, 2003.
- Daix, Pierre, *Pour une histoire culturelle de l'art moderne: le vingtième siècle*, Παρίσι, Odile Jacob, 2000.
- Denoon, Cumming Robert, *Phenomenology and Deconstruction: method and imagination*, University of Chicago Press, 1992.
- Derouet, Christian, "Vassily Kandinsky correspondances avec Zervos et Kojève", hors série, *Archives, Les Cahiers du Musée National d'art moderne*, Παρίσι, 1992.
- Derouet, Christian, Lévy Sophie, (επιμ.), *A Transatlantic avant – garde: American artists in Paris 1918-1939*, Νέα Υόρκη, University of California Press, 2003.
- Derouet, Christian, *Zervos et Cahiers d'art: Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, Παρίσι, Centre Pompidou, 2011.
- Desbiolles, Yves Chevrefils, *Les revues d'art à Paris: 1905-1940*, Ent'revues, Παρίσι, 1993.
- Duthuit, Claude, *Henri Matisse, ouvrages illustrés*, Παρίσι, εκδ. C. Duthuit, 1988.
- Eluard, Paul, *Lettres à Galla 1924-1948*, Παρίσι, Gallimard, 1984.
- Entre-deux guerres: la création française 1919-1939*, Παρίσι, Francois Bourin, 1990.
- Europa! Europa?: the avant-garde, modernism, and the fate of a continent*, Τόμος 1 του European avant-garde and modernism studies, Walter de Gruyter, 2009.
- Fourcade, Dominique (επιμ.) *Matisse: Ecrits et propos sur l'art*, Παρίσι, Hermann, 2009 (α' έκδ. 1972).
- Gamboni, Dario, *La Géographie artistique*, Disentis, Desertina, σειρά Ars Helvetica, 1987.
- Garfinkiel, David, *École de paris*, εισ. Nadine Nieszawer, Eska Edition, 2006.
- Gateau, Jean-Charles, *Paul Eluard et la peinture surréaliste*, Γενεύη, Droz, 1982.
- Gee, Malcolm, *Dealers, critics, and collectors of modern painting, Aspects of the Parisian market between 1910-1930*, Λονδίνο, Garland, 1981.
- Gifford, Paul, Stimpson Brian, *Reading Paul Valéry: Universe in mind*, Cambridge University Press, 1998.

- Gingrich, Arnold, *Nothing but people*, Νέα Υόρκη, Crown, 1975.
- Gouvion, Saint-Cyr, A. de, Lemagny, J.-C., Sayag, A., *Art or Nature: 20th-Century French Photography*, Λονδίνο, Trefoil Publications, 1988.
- Golan, Romy, *Modernity and nostalgia: Art and politics in France between the Wars*, Yale University Press, 1995.
- Green, Christopher, *Cubism and its enemies, modern movements and reaction in French art 1916-1928*, New Haven, Conn, Yale University Press, 1987.
- Green, Christopher, *Art in France, 1900-1940*, Yale University Press, 2000.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*. Βοστώνη, Beacon Press, 1961.
- Guilbaut, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Παρίσι, Jacqueline Chambon, 1988.
- Gundel, Marc, *Exposed: The nude in the photographic art of the 20th century*, Braus, 2004.
- Guy, Poitry, *Michel Leiris, Dualisme et totalité*, Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- Halliday, Nigel Vaux, *More than a bookshop: Zwemmer's and art in the 20th century*, Λονδίνο, Philip Wilson, 1991.
- Hanne, Finsen (επιμ.), *Henri Matisse – André Rouveyre: Correspondance*, Παρίσι, Flammarion, 2001.
- Harris, Jonathan, *Writing Back to Modern Art: After Greenberg, Fried, and Clark*, Νέα Υόρκη Routledge, 2005.
- Holman, Valerie, *Albert Skira and the art publishing in France 1928-1948*, Ph. D., Courtauld Institute of Art, London University, 1987.
- Hytier, Jean, *Paul Valéry: Oeuvres*, Παρίσι, Gallimard, 1960.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, *Toward a geography of art*, University of Chicago Press, 2004.
- Leeman, Richard, *Le critique l'art et l'histoire, de Michel Ragon à Jean Clair*, Παρίσι, PUR, 2010.
- Les trésors de la peinture française*, Παρίσι, Skira τ.1, 1934, τ.2, 1936.

- Leymarie, Jean, *Éloge de Tériade*, Παρίσι, Imprimerie de Champagne Langres, 2002.
- Levaillant, Françoise, (επιμ.) *Ecrits. Le rebelle du surréalisme d'André Masson*, « Savoir », Hermann, Παρίσι, 1976.
- Malaude, Jacques *Claudél et le langage*, Παρίσι, Declée de Broumer, 1968.
- Malraux, André “Ecrits sur l’art”, *Oeuvres complètes*, τ.1, Jean-Yves Tadié, Παρίσι, Gallimard, 2004, (Bibliothèque de la Pléade, τευχ : iv).
- Mazie, David, *Two visionary brothers: David and Alfred Smart*, Chicago University Press, 2003.
- Hugh, Merrill, *Esqy: the early years at Esquire*, Νιού Τζέρσεϊ, Rutgers University Press, 1995.
- Michaud, Éric, *Un art de l'éternité – L'image et le temps du national-socialisme*, Παρίσι, Gallimard, Les temps des images, 1996.
- Michaux, Henri, *Oeuvres complètes*, (επιμ.) Raymond Bellour, Ysé Tran, Παρίσι, Gallimard, Bibliothèque de la Pleiade, τ. 1, 1998.
- Minkowski, Eugène, *Le Temps vécu. Étude phénoménologique et psychopathologique* (1933, Delachaux), Παρίσι, PUF-Quadrige, 1995.
- Monnier, Adrienne, *Les Gazettes d'Adrienne Monnier: 1925-1945*, Παρίσι, Rene Julliard, 1953. επαν. *The very rich hours of Adrienne Monnier*, μετ. εισαγ. Richard McDougall, N. Y., Bison Book, 1996 (α' εκδ. 1976).
- Mourlot, Fernand, *Graves dans ma mémoire*, Παρίσι, Editions Robert Laffont, 1979.
- Muyembe, Bernard Munono, *Le regard et le visage de l'altérité chez Jean-Paul Sartre et Emmanuel Levinas*, Βέρνη, P. Lang, 1991.
- O'Brian, John (επιμ.), *Clement Greenberg, The collected essays and criticism, vol. 2 Arrogant Purpose, 1945-1949*, University of Chicago Press, 1986.
- O'Brian, Justin, *The Journals of André Gide: 1928-1939*, University of Illinois Press, 2000, (1^η εκδ. Knopf, 1949).
- Papadopoulou, Niki, *Tériade et le livre de peintre manuscrit*, Paris, Université Paris 7, 2004. [Doctorat Histoire et Sémiologie du Texte et de l'Image. Thèse dirigée par Anne-Marie Christin]
- Paulhan, Jean, *Oeuvres complètes*, τ. IV, Παρίσι, Gallimard, 1969.

Prévert, Jacques, *Oeuvres complètes*, τ. I, Spectacle, Danièle Gasiglia Laster, Arnaud Laster, Παρίσι, Gallimard, 1992.

Pognion, Edmond, *Le livre des Tournois du Roi René*, Παρίσι, éditions Hercher, 1986.

Pouly, Claire, *Art et littérature dans les numéros varies de la revue Verve*, mémoire de maîtrise, Université de Paris IV, U.F.R. de littérature française, Παρίσι, 1994.

Rabinow, Rebecca, *The legacy of la Rue Férou: Livres d' artiste created for Tériade by Rouault, Bonnard, Matisse, Leger, Le Corbusier, Chagall, Giacometti and Miro*, Phd, Νέα Υόρκη, 1995.

Raynal, David *La bande à Picasso*, Παρίσι, 2008.

Reverdy, Pierre, *Note éternelle du présent*, Παρίσι, Flammarion, 1973.

Rigaud-Drayton, Margaret, *Henri Michaux, poetry, painting and the universal sign*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2005.

Ritter, Kenneth Mesdag, *Ecole de Paris: le groupe des Quatre*, Παρίσι, Lachenal & Ritter, 2000.

Rouault, Georges, *Sur l'art et sur la vie*, Παρίσι, Denoël- Gonthier, 1971

Rybalka, Michel, Contat Michel, McCleary Richard, *The writings of Jean Paul Sartre, Volume 2: Selected Prose*, Northwestern University Press, 1985.

Sartre, Jean Paul, “Dépaysement”, *Œuvres Romanesques*, Παρίσι, Gallimard.

Sartre, Jean-Paul, *Visages. Précédé de Portraits Officiels*, επ. Otto Wols, Παρίσι, Seghers, 1948.

Sartre, Jean Paul, *Situations, IV*, Παρίσι, Gallimard, 1964.

Sartre, Jean Paul, *Nausée*, Παρίσι (α εκδ.1938), Gallimard, 2003.

Schapiro, Meyer, *Les illustrations de Chagall pour la Bible*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Παρίσι, 2003.

Schmidt, Grevin Martine, *Tériade et les grandes livres*, Παρίσι, mémoire de maîtrise, 1994.

Serre Hélène, *Tériade et quatre livres*, mémoire de master I, Lille, 2007.

Silver, Kenneth *Esprit des corps: Art of the Parisian avant-garde and the First World War, 1919-1925*, Λονδίνο, Thames and Hudson, 1989.

Spender Matthew, *From a high palace: A life of Arshile Gorky*, University of California Press, 2001.

Tériade: Ecrits sur l'art, επιμ. Michel Anthonioz, Martine Schmidt, Παρίσι, A. Biro, 1996.

Tetsuya, Oshima, *The figure reemerging: Jackson Pollock's Cut-Outs, 1948—1956*, Ph.D., City University of New York, 2008.

Touraine, Alain, *Critique de la modernité*, Παρίσι, Fayard, 1992.

Transition Stories, Twenty-three Stories from transition. επιμ. Eugene Jolas και Robert Sage., Φλόριντα, New World book manufacturing Co., Inc., 1972.

Tsagouris, Marie-Anna, *Tériade, Théophilos et Tsarouchis, une relation pour la construction de l'art grec au XXe siècle*, maîtrise d'histoire de l'art, université Rennes 2, 2003, sous la dir. de Nathalie Boulouch.

Turgeon, Laurier (επιμ.), *L'esprit du lieu: entre le patrimoine matériel et immatériel*, Παρίσι, PUL, σειρά Patrimoine en mouvement, 2009.

Wilson Sarah, Solomon Robert, *Paris: capitale des arts, 1900-1968*, Royal Academy of Arts, Hazan, 2002.

Άρθρα

Ackerman, Paul, “Le fruit de la collaboration d’un homme et d’une femme, la revue Verve”, *Les Heures Nouvelles*, τ. 25, Δεκέμβριος 1945, σελ.4.

Alfeo, María Victoria Gómez, Fernando García Rodríguez, “Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria”, στο *Documentación de las Ciencias de la Información*, τ. 32, 2009, σελ. 25-50.

Arnould, Bloomfield Elizabeth, “Tournesols, soleils pourris et mutilation symbolique”, στο *Georges Bataille, la terreur et les lettres*, Presses Universitaires Septentrion, 2009, σελ. 62-68.

“Art: Cold Disciples”, *New York Time*, Δευτέρα 20 Ιανουαρίου 1947.

“Art: What’s my line?” *New York Time*, 6 Δεκεμβρίου 1954.

“Art: Ecole de Paris”, *New York Time*, Δευτέρα 24 Μαρτίου 1958.

Bachelard, Gaston, "La lumière des origines", *Derrière le Miroir*, τ. 44-45, 1952.

Barker, Michael. "International Exhibitions at Paris Culminating with the *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne* - Paris 1937." *Decorative Arts Society* τ. 27, 2003, σελ. 7-21.

Basch, Sophie, Farnoux, Alexandré (edit.), *Le voyage en Grèce: 1934-1939. Du périodique de tourisme à la revue artistique*, Actes du Colloque International organisé à l'École Française d' Athènes et à la fondation Vassilis et Eliza Goulandris à Andros, 23-26 Septembre 2004.

Bataille, Georges, Annette Michelson, "Van Gogh as Prometheus", *October*, τ.36, Bataille George: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Unknowing, 1986, σελ.58-60.

Bataille, Georges, Annette Michelson, "Celestial Bodies", *October*, τ.36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Unknowing, 1986, σελ. 75-78.

Bataille, Georges, "L'Apocalypse de Saint Sever", *Documents* 2, 1929, σελ. 74-84.

Bataille, Georges, " Du haut de Montserrat", *Minotaure*, τ. 8, 1936.

Bekaert, Geert, "Facsimile of notes and aphorisms published in 1955, Paris, Tériade/ items reviewed: Le Corbusier, Le poème de l'angle droit", *Archis*, τ. 1, Ιανουάριος 1992, σελ. 60-61.

Bertrand, Valère, "Chagall et Tériade" *Connaissance des Arts*, τ.644, Δεκέμβριος 2006, σελ. 54.

Bonnier, H. "Skira, quarante ans d'éditions d'art", *La Galeria*, τ. 101, Φεβρουάριος 1971.

"Bonnard's Last Work", *Art Digest*, τ.22, τευχ. 27, 15 Μαρτίου 1948, σελ. 27.

Bonnefoy, Yves, "La religion de Chagall", *Derrière le Miroir*, τ. 132, 1962.

"Books: Good to look at", *New York Time*, Δευτέρα 17 Δεκεμβρίου 1956.

"Books: Gifts Between Covers", *New York Time*, Δευτέρα 12 Δεκεμβρίου 1960.

Boschetti, Anna, "Les Temps Modernes dans le champ littéraire 1945-1970", *La Revue des revues*, τ.7, 1989, σελ. 3-13.

Bourdieu, Pierre, "Une révolution conservatrice dans l'édition", *Actes de la recherche en sciences sociales*, τ. 126-127, Μάρτιος 1999, σελ. 3-28.

Bouyere, Claude "Un grand éditeur d'art : Tériade", *Jardin des Arts*, τ. 218, Μάιος-Ιούνιος 1973, σελ. 12-13.

Boudaille, Georges, “Marc Chagall et ses trois amours: La Bible, la couleur, le vitrail”, *Les lettres françaises*, 1960.

Bourbon, Henri, “A Paris: Hommage à Tériade. A Sete: Retrospective Sarthou”, *France Forum*, 26 Ιουνίου 1973.

Bradler, Gotthard, “Hommage à Tériade”, *Neue Berliner*, 1980.

Breazeale, Kenon “In spite of women: *Esquire* magazine and the construction of the male consumer”, *Signs*, τ. 20, τευχ.1, 1994, σελ. 1-22.

Bulawko, H., “Marc Chagall: c’est Israël qui m’a inspiré les illustrations de la Bible”, *Amitiés France-Israel*, 1957, σελ. 19-21.

Burr, J., “Prince of publishers {Tériade}”, *Apollo*, τ. 102, Σεπτέμβριος 1975, σελ. 223

“Business & Finance: Esquire - Coronet”, *Time*, 20 Σεπτεμβρίου 1937.

Cabanne, Pierre, “Mourlot”. *Connaissance des Arts*, τ.278, 1975, σελ. 62-7.

Calcagni, Artemisia, “Cinque editori a Parigi: Vollard, Kahnweiler, Iliasz, Tériade, Lecuire”, Cimirri Lucia (επιμ), *Figurare la parola: editorial e avanguardia artistica del Novecento nel Fondo Bertini*, Φλωρεντία, Vallecchi, 2003.

Camille, Michael, “The Très Riches Heures : An illuminated manuscript in the age of mechanical reproduction”, *Critical Inquiry*, τ. 17, τευχ. 1, 1990, σελ. 72-107.

“Carnets intimes de G. Braque”, *Jardin des Arts*, τ. 3. 1957.

Cartier Jean Albert, “Le Bible de Chagall”, *Art et Style*, τ. 4, Απρίλιος 1946.

Cartier Albert Jean, “Chagall illustre la Bible”, *Combat*, 1956, σελ. 33-37.

Cartier Jean Albert, “La Bible vue par Chagall”, *Jardin des Arts*, 1956.

Cassimatis Marilena Z., “Les activités éditoriales de Tériade à Paris”, *Paris - Athènes, 1863 - 1940*, Pinacothèque Nationale et Musée Alexandros Soutzos, Αθήνα, 2006.

Cenni René, “L’oeuvre grave au message Biblique”, *Nice Matin*, 1987.

"Chagall illustrateur des Fables de la Fontaine", *Amis de l'Art*, 1952.

"Chagall illustre la Bible, Cocteau décore une chapelle et la mairie de Menton", *Combat*, 1956.

"Chagall: Lithographies, Marc Chagall : Dessins pour la Bible", *Nouvelles Littéraires*, 1960.

Chapon, François "L'art graphique et les revues", *Art de France*, τ. 2, 1962, σελ. 307.

Chapon, François, "L'Hommage à Tériade", *Bulletin du Bibliophile*, 1973, σελ. 171-9.

Chapon, François, "Heureux qui comme Tériade", *L'Oeil*, τ.486, Ιούνιος 1997, σελ. 88-99.

"Chronique: Au Grand Palais, un hommage à Tériade", *Bibliographie de la France*, τ.26, 27 Ιουνίου 1973.

Clark, T.J., "In Defense of Abstract Expressionism" *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven, Yale, 1999, σελ.371-404.

Cogniat, Raymond, "Les Beaux Livres", *Arts*, τ.47, 21 Δεκεμβρίου 1945, σελ. 6.

Cogniat, Raymond, "Les Beaux Livres: Contes de Boccace", *Arts; beaux arts, littérature, spectacles*, 15 Δεκεμβρίου 1959, σελ. 3.

Cogniat, Raymond, "Chagall a illustré la Bible", *Le Figaro*, 1956.

Cogniat, Raymond, "Matisse, Picasso, Chagall, Miro...pour le plaisir des bibliophiles", *20 Littéraire* τ. VI, τευχ. 12, 18 Μαΐου 1973.

Colombier, Pierre du, "Dans la vitrine du librairie", *Verve*, n. 8", *Comoedia*, Nouv. série, τ. 28, 27 Δεκεμβρίου 1940, σελ. 2.

Cone, Michèle C., "French art of the present in Hitler's Berlin", *The Art Bulletin*, τ. 80, τευχ. 3, Σεπτέμβριος 1998, σελ. 555.

Conley, Katharine, "Modernist Primitivism in 1933: Brassai's "Involuntary Sculptures" in *Minotaure*". *Modernism/Modernity*, 2003, τ. 10 τευχ. 1, σελ. 127-140.

Costa, Meyer da, Esther. "Cruel Metonymies: Lilly Reich's Designs for the 1937 World's Fair." *New German Critique* τ. 76, 1999, σελ. 161-190.

Crespelle, Jean-Paul, "De Lesbos à Paris", *Journal du Dimanche*, 10 Ιουνίου 1973.

Cyvoct, Colin, "Quand la collection *Tériade* enrichit le musée Matisse", *L'Oeil*, τ.599, Φεβρουάριος 2008, σελ.63.

Cumming, R., "Hommage à Tériade: Royal academy diploma galleries, Burlington House, London, exhibition", *Connoisseur*, τ.190, Οκτώβριος 1975, σελ.152.

Cutler, Carol, “House of Mourlot: with list of better print shops”, *Art in America*, τ.54, 1966, σελ.100.

Daix, Pierre “Maurice Raynal et le Cubisme”, Francis Briest, *L’Ancienne collection Maurice Raynal*, Παρίσι, 1991.

Daix, Pierre, “Critiques et témoignage de la peinture moderne: Jean Paulhan, Christian Zervos, Tériade”, *Gazette des Beaux Arts*, 6^{ος} χρόνος, τ.117, τευχ.85, αρ.1272, 1975, σελ.39-46.

Dagron, Jean, “Les Fables de la Fontaine illustrées par Chagall, viennent de paraître”, *Nice Matin*, 1952.

Dagron, Jean, “Revenant de Grèce et d’Italie. Marc Chagall nous confie ses impressions de voyage et ses projets”, *Nice Matin*, 1952.

Dagron, Jean, “Un ami des grands peintres, l’éditeur Tériade, Verve la plus célèbre des revues d’art”, *Nice Matin*, 29 Αυγούστου 1953, σελ. 6.

Dagron, Jean, “Les Dernières œuvres de Matisse”, *Nice Matin*, 14 Δεκεμβρίου 1958, σελ.8.

Delisle, “Les livres d’heures du duc de Berry”, *Gazette des Beaux Arts*, τ.29, Μάιος 1884, σελ.401-2.

Dentan, Yves, “La Bible de Chagall”, *Reforme*, τ.1164, 1967.

Derouet, Christian “Christian Zervos éditeur”, στο *Cahiers d’Art: Musée Zervos à Vézelay*, Παρίσι, Hazan, 2006.

De Rycke, Jean-Pierre, “Christian Zervos et Tériade: deux insulaires grecs à la conquête de l’avant-garde européenne”, *Paris - Athènes, 1863 - 1940 / Pinacothèque Nationale et Musée Alexandros Soutzos*. Αθήνα, 2006.

Deliss, Clémentine “Notes pour Documents. Quelques réflexions sur l’exotisme et l’erotisme en France pendant les années trente”, *Gradhiva*, τ.2, 1987, σελ.68-73.

Demoriane, Hélène, “Connaissez-vous Tériade ?”, *Le Point*, τ.36, 28 Μαΐου 1973, σελ.80.

Deslauriers, Rosaline, “Les Meidosems d’Henri Michaux: émergences du dedans, résurgences orientales”, *Tangence*, τ.68, 2002, σελ.121-136.

“Diploma galleries of the Royal academy, London exhibition” *Art & Artists*, τ.10, Οκτώβριος 1975, σελ.43-4.

Doncoeur, P., “La grande Bible de Chagall”, *Etudes*, σελ.283-284.

“Draeger, an artist in print; specimens of luxury advertising of great distinction”, *Art and Industry*, τ.21, 1936, σελ.66-72.

“Draeger's service to advertising”. *Art and Industry*, τ.59, 1955, σελ.110-17.

Dunoyer, Jean Marie, “Hommage à Tériade, tous les grands peintres en Verve”, *Le Monde*, 8 Μαΐου, 1973.

Dupont, Valery, “Cosmogonie de l’art. Prélude à une théorie ébauchée”, στο *Arts et artistes autour de Zervos*, Ντιζόν, Editions universitaires de Dijon, 1997.

“Editions Tériade, Royal academy, London” *Art International*, τ.19, Οκτώβριος 1975, σελ.64.

Elgar, Frank, “Les Fables de la Fontaine”, *Carrefour*, 1952.

Eunice, Martin, “Tériade”, *Print Quarterly*, Σεπτέμβριος 2003, τ.20 τευχ.3, σελ.291-282.

F.M. “Hommage à Tériade”, *Nice Matin*, 17 Ιουνίου 1973.

Faton, Jeanne, “Le nouveau Musée Matisse au Cateau-Cambrésis”, *Estampille. L’objet d’art*, τ.376, 2003, σελ.28-35.

Faure, Élie, “1895-1937”, *Le Point*, Les Maîtres de l’art indépendant, Portraits d’artistes, τ.III, Ιούλιος 1937, σελ.86.

Feaver, William, “Tériade’s cover story”. *The Observer*, 14 Δεκεμβρίου 1975.

Freund, Andreas, “Mourlot, master printer of lithographs” *Art News*, τ.72, 1973, σελ.30.

Fuller, John, “Atget and Man Ray in the context of Surrealism” *Art Journal*, τ.36, τευχ.2, 1976-77, σελ.130.

Gasser, Manuel, “Die Bibel von Chagall”, *Weltwoche*, n.1206, Ζυρίχη.

“Genial ring-master {E. Tériade}”, *Apollo*, τ.98, Αύγουστος 1973, σελ.78-83.

Géniaux, Claire Charles, “Des Bibles du Moyen Age a celle de Chagall”, *La Dépêche*, 1958.

George, Waldemar, “Marc Chagall et la Bible”, *L’Arche*, 1957.

- Giacometti, Alberto, “E. Tériade”, *Apollo*, τ.98, Αύγουστος 1973, σελ.78.
- Gide, André, “Voyage en littérature anglaise”, *Bulletin des Amis d’André Gide*, έτος 34, τ.29, τευχ.129, Ιανουάριος 2001, σελ.7-14.
- Girard, André, “Pierre Bonnard”, *Vogue*, Ιούνιος 1948, σελ.108-112, 151-2.
- Greenberg, Clement, “Review of a special Issue of *Verve* on Picasso”, *New York Times Review*, 8 Αυγούστου 1948.
- Greenberg, Clement, “Review of Chagall’s illustrations for the Bible by Meyer Schapiro and Chagall by Lionello Ventury”, *Commentary*, Μάρτιος 1957, στο Clement Greenberg, *The collected essays and criticism: Modernism with a vengeance, 1957-1969*, Univesrity of Chicago Press, 1995.
- Guilbaut, Serge, "Disdain for the Stain: Abstract Expressionism and Tachisme", στο *Abstract Expressionism: the international concept*, επιμ. Joan Marter, Rutgers University Press, 2007.
- Halpern, Anne Elisabeth, “Michaux, Artaud : visages, ravages”, στο Pierre Grouix / Jean Michel Maulpoix, *Henri Michaux, corps et savoir*, Παρίσι, ENS, 1998, σελ.233-251.
- Hauwuy, Jean-Jacques, “Dans deux pièces aux murs nus, Tériade a crée la plus célèbre des revues d’art”, *Paris Presse, L’Intransigeant*, 3 Ιουλίου 1953.
- Herschel, Chipp, "The First Step towards *Guernica*." *Arts Magazine* τ. 64, 1988, σελ.62-67.
- Holman, Valerie, “Chagall and Tériade”, *Print Quarterly*, τ.24, τευχ.4, Δεκέμβριος 2007, σελ.444-445.
- “Hommage à Tériade”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, τ.168, Ιούλιος 1973, σελ.xiii.
- “Hommage à Tériade”, *Affiches Parisiennes*, 15 Μαΐου 1973.
- “Hommage à Tériade”, Grand Palais”, *Petites Affiches*, 18 Μαΐου 1973.
- “Hommage à Tériade”, *Soirée-Sélection*, 11 Μαΐου 1973.
- Husson, Julia, “Pierre Reverdy and the poème - objet”, *Australian journal of French studies*, τ.1, Ιανουάριος – Απρίλιος 1968, σελ.21-34.
- Huyghe, René, “Matisse”, *Le Point*, τ.XXI, Ιούλιος 1939, σελ.7.

“Illustrations pour des Contes de Boccace. Textes de Jacques Prévert et Jacques Calot”, *Figaro littéraire*, 1950.

Karel, Appel,, “Hommage à Mourlot (litho)”. *Art in America*, τ.65, 1977, σελ.140.

Karel, Appel,, “Hommage à Mourlot (litho)” *Art News*, τ.76, 1977, σελ.144.

Klumak, Aizik, “Les illustrations de Chagall – Les prophètes”, *Di goldene Keyt*, τ.6, Tel-Aviv, 1950.

Kontaxopoulos J., “Regarding the Teriade illustrated books by famous artists”, *Oeil magazine*, Οκτώβριος 1997, τευχ.489, σελ.114.

Krauss, Rozalind, “The photographic conditions of surrealism”, *October*, τ.19, 1981, σελ.3-34.

Krauss, Rosalind, “A note on Photography and the simulacra”, *October* τ.31, 1984, σελ.49-68.

Krauss, Rosalind, “Corpus Delecti”, *L’Amour Fou: Photography and surrealism*, (επιμ.) Alan Axelrod, Νέα Υόρκη, 1985, σελ.60.

Kropmanns, Peter, “Das Musée Matisse”, *Weltkunst*, τ.73, τευχ.1, Ιανουάριος 2003, σελ.54.

“La Bible de Marc Chagall”, *Nouvelle Revue Française*, 1957.

“La Bible de Marc Chagall – Visions nouvelles”, *Amitiés France- Israël*, 1969.

Lala, Marie-Christine “Bataille et Breton : le malentendu considérable”, στο *Surréalisme et Philosophie*, Παρίσι, Editions du Centre Georges Pompidou, 1992, σελ.49-61.

Langdon, Gabrielle, “A spiritual space: Matisse’s Chapel of the Dominicans at Vence”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, τ.51, τευχ.4, 1988, σελ.542-573.

“Last of *Verve*”, *Art Digest*, τ.14, τευχ.31, 15 Μαΐου 1940.

Leenhardt, Roger, “André Malraux et le cinéma”, *Fontaine*, τ.43, Ιούνιος 1945, σελ.405.

“Le minotaure. Picasso, Pablo, 1881-1973”, *La Revue du Louvre et des Musées de France*, τ.26 τευχ.4, 1976, σελ.305.

“Les témoins de l’éditeur Tériade”, *Connaissance des Arts*, τ.257, Ιούλιος 1973, σελ.96.

- Levilain, Henriette, “Philippe Soupault et *La Revue européenne*”, *Europe*, τ.769, 1993, σελ.105.
- Lhote, André, “Verve”, *La Nouvelle Revue Française*, 26^{ος} χρόνος, τ.302, 1 Νοεμβρίου 1938, σελ.858-859.
- Lhote, André, “Opinions libres...sur la peinture française”, *Comoedia* τ.Π, τευχ.51, 13 Ιουνίου 1942, σελ.6.
- Lejard, André, “Mourlot, a centre of lithographic art in Paris; with German and French texts” *Graphis*, τ.11 τευχ.62, 1955, σελ.500.
- Lénéque, Jean -Jacques, “Exposition: Le Grand Palais accueille un éditeur”, *Elle*, 25 Ιουνίου 1973.
- Lénéque, Jean -Jacques, “L’artiste bibliophile”, *Les Nouvelles littéraires*, τ.2384, 10 Ιουνίου 1973.
- Lundbaek, Dorrit, “Picasso’s sources”, *The Burlington Magazine*, τ.112, τευχ.807, Ιούνιος 1970, σελ.400-401.
- Luzzatto, Guido Lodovico, “La Bible de Chagall”, *Bulletin de la Communauté israélite de Milan*, Μιλάνο, 1957.
- Maes, J. “Mission Dakar-Djibouti 1931-1933. *Minotaure*, 2 (no special)”, *Africa: Journal of the International African Institute*, τ.7, τευχ.3, Ιούλιος 1934, σελ.392-393.
- Maritain, Raïssa, “Marc Chagall”, *L’Art Sacré*, τ.11-12, 1950.
- Mathews, J.H., “Modes of documentation: Photography in *La Revolution Surréaliste*”, *Modern Language Studies*, τ.15, τευχ.3, Photography and Literature, σελ.38-48.
- Mcbride, Henri, “Verve’s good will number, an art magazine that truly serves the interests of France”, *The Sun*, 28 Οκτωβρίου 1939.
- Melot, Michel, “La culte des images”, *Histoire de l’édition française*, τ.4, Παρίσι, Promodis, 1986, σελ.284.
- Mellquist, Jerome, “France and its painting: *Verve* VIII by E. Tériade”, *The Kenyon Review*, τ.2, τευχ.4, 1940, σελ.478-481.
- Michaelides, Chris, “Matisse et Tériade”, *Print Quarterly*, Σεπτέμβριος 1997, τ.14 τευχ.3, σελ.315-318.
- Michaud, Eric, “Van Gogh, or the insufficiency of sacrifice”, *October*, τ.49, 1989, σελ.25-39.

Mitchell, Clio, “Minotaure, A Surrealist State of Mind”, *Apollo: The International Magazine of Art & Antiques*, 1988, τ.127, σελ.127-128.

Mouret, François, “Le voyage d’André Gide en littérature anglaise”, *Romanistisches Jahrbuch*, τ.XXII, Band, 1971, σελ.162-177.

Moorman, Margaret, “Matisse and Tériade”, *ARTnews*, τ.96, καλοκαίρι 1997, σελ.136.

Mousseigne, Alain, “Surréalisme et Photographie. Rôle et place de la photographie dans les revues du mouvement surréaliste, 1929-1939”, *L’art face à la Crise, 1929-1939*, Centre de documentation et d’études d’histoire de l’art contemporain, Université de Saint-Etienne, 1980, σελ.153.

Mura, Anna Maria, “Review: Hommage à Tériade”, *Prospettiva*, τ.5, Απρίλιος 1976, σελ.78.

Nathan, L. Walter, “Review: illustrations for the Bible by Marc Chagall”, *College Art Journal*, τ.17, τευχ.3, Άνοιξη 1958, σελ.328-329.

Nesbitt, Lois, E., “Lots of Verve”, *Art news*, τ.88, τευχ.2, Φεβρουάριος, 1989, σελ.91.

Neumann, Erich, “Chagall und die Bibel”, *Merkur*, τ.130, 1958.

Paulhan, Jean, “Chagall à sa juste place”, *Derrière le Miroir*, τ.99-100, 1957.

Petersen, Everett, N., “Printed in Paris”, *Print*, τ.IV, τευχ.4, 1946, σελ.50-1.

Peppiatt, Michel, “The creative influence of Tériade”, *The New York Times*, 8 Ιουλίου 1973.

Peppiatt, M., “A note from Paris”, *Art International*, τ.17, Οκτώβριος 1973, σελ.55.

Peppiatt, M., “Malraux, Balthus, Tériade”, *ARTnews*, τ.72, Οκτώβριος 1973, σελ.69.

“Pierre Bonnard, French artist, 79: Illustrator of fine editions by leading authors dies – Known for colorings”, *The New York Times*, 25 Ιανουαρίου 1947, σελ.17.

Pignier, Nicole, “Revue: Meyer Schapiro, Les mots et les images”, στο Herman Parret (επιμ.), *Présences, Nouveaux Actes Sémiotiques*, Presses Universitaires de Limoges, 2002, σελ.168-174.

“Printing is as printing does: Draeger frères”, *Print*, N.Y., τ.21, 1967, σελ.58.

Probst, Rudolf, “Marc Chagall’s Bibel”, *Der Kunsthandel*, 1957.

- Rabinow, Rebecca A., "Tériade and his "livres d'artiste": a peaceful revolution", *Apollo*, τ.142, 1995, σελ.7-11.
- Rabinow, Rebecca A., "The creation of Bonnard's *Correspondances*", *Print Quarterly*, τ.15, Ιούνιος 1998, σελ.173-185.
- Rainon P.M., "From the Aegean Sea to the banks of Seine, the art publishing career of Teriade", *Oeil magazine*, Ιούνιος 1997, τευχ. 486, σελ.97.
- Raynal, Maurice "Première exposition surréaliste", *l'Intransigeant*, 1 Δεκεμβρίου 1925.
- Renéville, Rolland de, 'VERVE (2)', *La Nouvelle Revue Française*, 26^{ος} χρόνος, τ.295, 1^η Απριλίου 1938, σελ.688.
- Rey, Jean-Dominique, 'Au rendez-vous de Tériade', *La Quinzaine littéraire*, 1-15 Ιουνίου 1973.
- Revel, Jean-François, "Minotaure", *L'œil*, τ.89, Μαΐος 1962, σελ. 66-79, 111.
- Robertson, Brian, "A great European", *The Times*, 9 Αυγούστου 1973.
- Robson, Deirdre, "The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag between Critical and Commercial Acceptance", *Archives of American Art Journal*, τ.25, τευχ.3, 1985, σελ.18-23.
- Rochlitz, Rainer "Le Paris esthétiques de Christian Zervos", στο *Cahiers d'Art: Musée Zervos à Vézelay*, Παρίσι, Hazan, 2006.
- Roger, Max Claude, 'Les grands mariages du texte et de l'image', *Le Figaro littéraire*, τ.26, 14 Σεπτεμβρίου, 1946, σελ.4.
- Roos, Bonnie, "Brassai's *Minotaure* Nudes: Woman, Homosexuality and the Involuntary Nation", *Aurora: The Journal of the History of Art*, 2001, τ.2, σελ.114-135.
- Rotermud, H.M., "Ein Mensch unserer Zeit deutet die Bibel. Zur Radierfolge La Bible", *Reformierte Schweiz*, 1961.
- Rotzler, W., "Draeger, 1886-1966: 80 years of art--photographically interpreted, an unusual anniversary booklet", *Graphis*, τ.22 τευχ.123, 1966, σελ.56-65.
- Rotzler, Willy, "Draeger, Design-conscious printer in Paris", *Graphis*, τ.25 τευχ.45, 1969-1970, σελ.454-9.

Roy, Claude, “Minotaure et Verve”, *La Nouvelle Revue Française*, 27^{ος} χρόνος, τ.310, 1 Ιουλίου 1939, σελ.156-157.

Roy, Claude, “Les livres d’art, Verve, dessins, Matisse”, *Les Lettres françaises*, Μάρτιος 1953, σελ.8.

“Royal academy, London”, *ART news*, τ.74, Οκτώβριος 1975, σελ.100.

“Royal academy's Diploma galleries, London exhibition”, *The Burlington Magazine*, τ.117, Σεπτέμβριος 1975, σελ.623.

Ruyer, G. “Le matérialisme rationnel selon Gaston Bachelard,” *Revue de Métaphysique et de Morale*, τ.58, 1953, σελ.413-422.

Sage, Robert, “Chagall and the Bible”, *New York Herald Tribune*, 1956.

Saint-Cyr, Carlos Rodríguez Joulia, “La obra de Tériade en la Biblioteca Nacional”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, τ.80, 1977, σελ.643-644.

Savoy, Bernard, “Les Arts, après l’hommage à Tériade”, *La Nouvelle Revue Française*, τ.251, Νοέμβριος 1973, σελ.125-6.

Shapiro, Meyer, “Chagall's Vision of the Old Testament”, *Harper's Bazar*, Νοέμβριος 1956.

Schneider Berry, Danièle “*Minotaure*: une revue surréaliste?”, *Mélu-sine. Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, τ.10, 1988, σελ.277-287.

Schneider, Pierre, “Le mariage de l’art et de l’écrit,” *Express*, τ.1143, 4-10 Ιουνίου 1973.

Schneider, Pierre, “Paris: Summer Art Scene Flourishes”, *The New York Times*, 12 Ιουνίου 1973.

Schuh, Julien, “Les livres pairs d’Alfred Jarry”, *Conserveries mémorielles*, τευχ. 5, 2008, δημ. 1 Οκτωβρίου 2008, πρόσβαση 20 Ιουλίου 2010.
URL:<http://cm.revues.org/113>

Schwabsky, Barry. “*Verve*: The Ultimate Review of Art and Literature (1937-1960)”. *Arts Magazine*, Δεκέμβριος 1988, τ.63 τευχ.4, σελ.110-118.

Silver, Kenneth E., “Matisse at Vence: An Epilogue to Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art”, *French Politics, Culture and Society*, τ.24, 2006.

Simonin, Anne, “Des revues sus l’Occupation”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, τ.55, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1997, σελ.142-143.

Spencer, Charles, “Chagall’s illustrations to the Bible”, *Venture*, τ.1, 1957.

Surlapierre, Nicolas “Une histoire par signes: Vollard et Tériade en comparaison”, 2005, *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles : passages, rémanences, innovations*, élène Védrine, Παρίσι, Éditions Kimé, 2005.

Surlapierre, Nicolas, “Le grand oeuvre de Tériade: a propos de la donation Alice Tériade”, *Nouvelles de l’Estampe*, τ.185-186, 2002, σελ.85-87.

Surlapierre, Nicolas, “Tériade et le livre d’artiste en dialogue: colloque dans l’atelier”, *Arts et Métiers du livre*, τ.231, 2003, σελ.22-33.

Szymusiak, Dominique, “Matisse et Tériade, Le peintre et le poète”, *Matisse et Tériade*, Anthèse, Arcueil, 2002.

Szymusiak, Dominique, “Un nouveau Musée Matisse au Cateau Cambrésis”, *Nouvelles de l’Estampe*, τ.184, 2002, σελ.35-36.

Szymusiak, Dominique, “Les métamorphoses du Musée Matisse”, *L’Oeil*, τ.541, Νοέμβριος 2002, σελ.98-101.

Szymusiak, Dominique, “La réouverture de Musée Matisse au Cateau-Cambrésis”, *Revue du Louvre et des Musées de France*, τ.53, τευχ.1, 2003, σελ.20-26.

Tal, Miriam, “Chagall et la Bible”, *Visages d’Israël*, 1957, σελ.27-30.

Tavola, Michele, “Breve storia del "livre d'artiste": da Delacroix a Picasso, da Charles Motte a Tériade, da Parigi all'Europa”, *Allo Paris!! : il libro d'artista da Manet a Picasso nella Collezione Mingardi, Fondazione Cariparma*. Corrado Mingardi, Μιλάνο, Skira, 2008, σελ.10-41.

Tenand, Suzanne, “Gogol et Chagall, poètes d’une même terre”, *Corps Diplomatique*, 1953, σελ.51, 100-101.

“Tériade éditeur, ausstellung in Bern”, *Werk*, τ.47, Απρίλιος 1960, σελ.63.

“Tériade: de l'avant-garde à la célébration,” *XXe Siècle*, τ.41, Δεκέμβριος 1973, σελ.181.

“Teriade the friend of painters”, *Connaissance des arts*, Οκτώβριος 2007, τευχ.653, p.142.

“The man who invented Verve,” *Harper’s Bazaar*, τ. LXXXV, τευχ.2889, Αύγουστος, 1952, σελ.112-3, 181.

“The Market: Goodbye Paris, Hello New York”, *New York Time*, Παρασκευή 17 Ιουλίου 1964.

Thomas, Jean, “La Bible de Chagall”, *La Vie Militaire*, 1957.

Tissot, Roland, “L’image de l’artiste américain durant les années trente: l’expérience du WPA”, *L’art face à la crise : L’art en Occident 1929-1939*, travaux XXVI, Université de Saint-Étienne, 1980, σελ. 9-17.

“Tribute to Tériade {Grand palais, Paris; exhibit}”, *Connoisseur*, τ.183, Αύγουστος 1973, σελ.310.

“Triumph in print”, *Newsweek*, τ.27, 1946, σελ.2.

Vaizey, Marina, “A bow to Palladio, homage to Tériade”, *ARTnews*, τ.74, τευχ.8, Οκτώβριος 1975, σελ.100-103.

Venturi, Lionello, “Chagall et les Ames Mortes”, *Derrière le Miroir*, τ.27-28, Παρίσι, 1950, σελ.7-8.

“Verve comes back”, *Art Digest*, τ. 20, τευχ.12. 1 Απριλίου, 1946.

“Voici Paris”, *Comoedia*, τ.10, 23 Αυγούστου 1941, σελ.2.

Vollard, Ambroise, “Mes Portraits”, *Arts et Métiers Graphiques*, 1938, τ.64, σελ.39-44.

Vollard, Ambroise, “J’édite les Fables de la Fontaine et je choisis Chagall comme illustrateur”, *Derrière le Miroir*, τ.44-45, σελ.11.

Vuillemin, J., “Les statues et les hommes – à propos d’André Malraux, Psychologie de l’art”, *Les Temps Modernes*, τ.55, Μάιος 1950, σελ. 1921-1955.

Walker, David H., “Le centenaire d’un bréviaire”, στο, *Retour aux Nourritures Terrestres: Actes du colloque de Sheffield*, 20-22 Μαρτίου, 1997, επιμ. David H. Walker, Catharine Savage Brosman, Rodopi, 1997.

Warnod, A., “La reproduction lithographique est plus vivante que la reproduction mécanique nous déclare Fernand Mourlot”, *Arts, Beaux-Arts, Littérature, Spectacles*, 30 Ιανουαρίου 1948.

Warnod, André, “Chez les éditeurs : Nature de la France”, *Le Figaro*, 4 Νοεμβρίου 1941, σελ.4.

Warnod, Jeanine, “Hommage à Tériade”, *Le Figaro*, 5 Μαΐου 1975.

Watson, Francis, “Hommage à Tériade”, *Arts Review*, τ. XXVII, τευχ. 16, 8 Αυγούστου 1975, σελ. 448-9.

Werner, Alfred, “Marc Chagall and his Bible illustrations”, N.Y., *Reconstructionist*, 1957.

Werth, Léon, “Pierre Bonnard illustrateur”, *Le Portique*, τ. 5, 1947, σελ. 9-17.

Werner, Alfred, “L’illustration de la Bible par Marc Chagall”, *Arts*, 1957.

Woimant, Françoise, “Iliad, Tériade et Pierre Lecuire, trois grands éditeurs de notre temps”, *Nouvelles de l’Estampe*, τ. 15, Μάιος-Ιούνιος 1974, σελ. 17-24.

Xceron, John, “Who is who abroad, E.Tériade”, *The Chicago Tribune*, 8 Οκτωβρίου, 1929.

Zervos, Christian. “Picasso”, *Cahiers d’art*, τ. 3-5, 1932, σελ. 87.

Zervos, Christian, “Du phénomène surréaliste”, *Cahiers d’art*, 1928, τευχ. 2, σελ. 69, τευχ. 3, σελ. 113.

Zervos, Christian, “Les Expositions: P. Mondrian”, *Cahiers d’art*, 1928, σελ. 54.

Ανακοινώσεις-Διαφημίσεις

Esquire, Δεκέμβριος 1937.

Esquire, Ιανουάριος 1938.

The New York Times, 5 Νοεμβρίου 1939.

New York Post, Οκτώβριος 1939.

New York Times, 24 Μαρτίου 1946,

Art Digest, τ. 20, τευχ. 13, 1 Απριλίου 1946, σελ. 12

Newsweek, XXVII, τευχ. 13, 1 Απριλίου 1946, σελ. 92.

College Art Journal, τ. 15-16, 1955.

Arts Magazine, τ. 22, 1947.

American Artist, τ. 21, 1957,

Ελληνική Βιβλιογραφία

Ανώνυμος, “Αφιέρωμα Τεριάντ”, *Τα Νέα*, Αθήνα, 25 Αυγούστου 1975.

Ανώνυμος, “Ο Τεριάντ στην Αθήνα”, *Το Βήμα*, Αθήνα, 1975.

Ανώνυμος, “Ο Τεριάντ δώρισε το μουσείο του στο ελληνικό δημόσιο”, *Το Βήμα*, Αθήνα, 12 Νοεμβρίου 1978.

Ανώνυμος, “Στρατής Ελευθεριάδης Η τιμή ανήκει στον Τεριάντ”, *Επίκαιρα*, Αθήνα, τ.538, 28 Σεπτεμβρίου - 4 Οκτωβρίου 1978.

Ανώνυμος, “Επιστολή του Τεριάντ”, *Το Βήμα*, Αθήνα, 3 Αυγούστου 1979.

Ανώνυμος, “Το μουσείο Τεριάντ ανοίγει 28 Ιουλίου”, *Τα Νέα*, Αθήνα, 1 Ιουνίου 1979.

Ανώνυμος, “Τα παθήματα του Τεριάντ”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 28 Νοεμβρίου 1980.

Ανώνυμος, “Πέθανε ο Τεριάντ”, *Τα Νέα*, Αθήνα, 25 Οκτωβρίου 1983.

Ανώνυμος, “Πέθανε στο Παρίσι ο μέγας Έλληνας τεχνοκρίτης Τεριάντ”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 25 Οκτωβρίου 1983.

Ανώνυμος, “Μουσείο Τεριάντ: Πολύτιμο δώρο στη Μυτιλήνη”, *Επίκαιρα*, τ.358, Αθήνα, 12 Ιουνίου 1985.

Βαλετας, Γ., “Αναδρομές σ’ ένα θαύμα. Στρατής Ελευθεριάδης-Τέριade. Ο δαιμόνιος αξιοποιητής του Θεόφιλου”, *Αιολικά Γράμματα: Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ*, ανάτυπο, 1984, σελ.158-170.

Βενέζης, Ηλίας, “Μουσείον Θεόφιλου. Το θαυμάσιο δώρο του Τεριάντ στη Λέσβο”, *Το Βήμα*, Αθήνα, 3 Σεπτεμβρίου 1965.

Γαλάνης, Ευριπίδης Γ., “Παγκόσμιο πένθος για τον συμπατριώτη μας Στρατή Θρ. Ελευθεριάδη-Τεριάντ”, *Εμπρός*, Μυτιλήνη, 3 Νοεμβρίου 1983.

Γιαννουλέλλης, Γιώργος, “Εγκώμιο στον Τέριade”, *Αιολικά Γράμματα: Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ*, ανάτυπο, 1984, σελ.134-138.

Γιαννουλέλλης, Γιώργος, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ. Ποιός ήταν ο Τεριάντ*. Εκδ. Βασιλόπουλος, Αθήνα, 1986.

Δανδούμης, Ν., “Στρατής Ελευθεριάδης-Τέριαδε”, *Αιολικά Γράμματα: Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ*, ανάτυπο, 1984, σελ.139-146.

Demoriane, Helene, “Οδύσσεια του Τεριάντ στην τέχνη”, *Το Βήμα*, Αθήνα, 29 Μαΐου 1972.

Ελευθεριάδη, Νίκη (επιμ.), *Τεριαντ εκδότης: εκατονταετηρίδα 1897-1997*, μετ. Θωμάς Σκάσσης, Μουσείο Τεριάντ, Μυτιλήνη, 1998.

Ελευθεριάδης Ε., “Η "ανακάλυψη" του Γκρέκο, έργο του εικοστού αιώνας”, *Ζυγός*, τεύχος 103-104, Αθήνα, 1964, σελ. 21-32.

Ελύτης, Οδυσσέας, “Το Ελληνικό καλοκαίρι κατά τον Ε. Τέριαδε”, *Εν Λευκώ*, εκδ. Ίκαρος, 1993 (α΄ εκδ. 1992), σελ.214-216.

Ελύτης, Οδυσσέας, “Μνήμη Ε. Τέριαδε”, *Εν Λευκώ*, εκδ. Ίκαρος, 1993 (α΄ εκδ. 1992), σελ. 290-295.

Καραβία, Μαρία, “Τεριάντ: ο μεγάλος της μοντέρνας τέχνης”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 25 Οκτωβρίου 1983.

Κατακουζηνός, Άγγελος, *Ε. Τέριαδε: Στρατής Ελευθεριάδης: Ψυχογραφία της προσωπικότητας του*, ανάτυπο από τα Αιολικά Γράμματα, 1973. «Ο καθηγητής Κατακουζηνός για το έργο και την προσωπικότητα του Τεριάντ», *Αιολικά Γράμματα: Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ*, ανάτυπο, 1984, σελ.148-154.

Κολοκοτρώνης, Γιάννης, *Κείμενα για την τέχνη / Ε. Τεριάντ*, πρόλ. Οδυσσέας Ελύτης, επίλογος, Γιάννης Τσαρούχης, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991.

Leymarie, Jean, “Τέριαδε εγκώμιο: ο πιο εκλεκτικός καλλιτεχνικός εκδότης της εποχής μας”, *Ζυγός*, τεύχ.35, Μάιος-Ιούνιος 1979, σελ.20-31

Λυδάκης, Στέλιος, “Μουσεία και παιδεία”, *Ελεύθερος Κόσμος*, 12 Αυγούστου 1979.

Μαλτέζου, Σοφία, “Τεριάντ ο Πάπας της τέχνης”, *Επίκαιρα*, Αθήνα, 1978, σελ.60-62.

Μιχαηλίδου, Μαίρη, “Ευστράτιος Ελευθεριάδης – Teriade”, *Οι Έλληνες του Κόσμου*, τόμος Α', Το νέο ελληνικό θαύμα, Αθήνα 1997, σελ. 91-93.

Μολίνος, Χρυσάνθος, “Μας ήλθε ο Τέριαδε...”, *Δημοκράτης*, Μυτιλήνη, 27 Ιουνίου 1962.

Μπατάιγ, Ζωρζ, *Για τον Νίτσε-Θέληση για τύχη*, πρόλ. Δ. Καββαθάς, μετ. Χ. Ράπτης - Ν. Ηλιάδης, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα, 2002.

Νικορέτζος Δ., “Αγαπητέ μου Τεριάντ”: Ανέκδοτα γράμματα του Οδυσσέα Ελύτη στον Ε. Τεριάντ, Αθήνα, Εντός, 2006.

Νίτσε, Φρίντριχ, *Η γέννηση της τραγωδίας ή Ελληνισμός και απαισιοδοξία*, μετ. Μαρσέλλος Χρήστος Αθήνα, Εστία, Οκτώβριος 2009.

Π., “Η λογοτεχνία και κριτική: Γαλλία, ένας ελληνογάλλος τεχνοκρίτης”, *Νέα Εστία*, τευχ. 105, σελ.492.

Παγκουρέλης, Β., “Μέσ’ το λαγαρό φως το Μουσείο Τεριάντ”, *Το Βήμα*, Αθήνα, 31 Ιουλίου 1979.

Παπαστάμος, Δημήτρης, “Στρατής Θρασύβουλος Ελευθεριάδης”, *Νέα Εστία*, τευχ.1353, σελ.1444-5.

Παρασκευαΐδης, Μίλτης, “Στρατής Ελευθεριάδης-Τέριade. Η τιμητική έκθεση του έργου του”, *Αιολικά Γράμματα: Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ*, ανάτυπο, 1984, σελ.146-147.

Πλάτανος, Βασίλης, “Η Ελλάδα τον ξέχασε αυτός όμως τη θυμάται”, *Εξόρμηση*, Αθήνα, 15 Ιουλίου 1979.

Σπηλιάδη, Βεατρίκη, “Εγκαινιάζεται το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρ. Ελευθεριάδη”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 11 Μαΐου 1979.

Σπηλιάδη, Βεατρίκη, “Η τέχνη του μεσοπολέμου σε ένα νησί του Αιγαίου”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 4 Αυγούστου 1979.

Στρατής Ελευθεριάδης - Τεριάντ : Ο εμπνευστής της Ευρωπαϊκής Τέχνης, *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 7 Δεκεμβρίου 1997, σελ.2-31.

Ε. Τεριάντ, “Νεότης”, *Η Λέξη*, τευχ. 94, σελ. 318- 323, μετ. Γιώργος Μαυροϊδής.

Τέριade, “Η τέχνη της ζωής και το έργο του Κανέλλη”, Ιανουάριος 1933, *Αιολικά Γράμματα: Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ*, ανάτυπο, 1984, σελ.131-133.

Τσαρούχης, Γιάννης, “Σημασία και επικαιρότης του Τέριade”, *Ζυγός*, τεύχ.35, Μάιος-Ιούνιος 1979, σελ.36-37

Τσαρούχης, Γιάννης, “Λίγα για τον Τέριade”, *Ζυγός*, αρ.61, Σεπτ.- Οκτ. 1983, σελ.16-19.

Φωτίου, Γ.Ι., “Ο Τέριade”, *Λεσβιακός Κύρηξ*, Μυτιλήνη, 18 Ιουλίου 1962.

Χατζόπουλος, Αχιλλέας, “Το μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στην Μυτιλήνη θα λειτουργήσει το 1977”, *Η Καθημερινή*, Αθήνα, 21 Νοεμβρίου 1976.