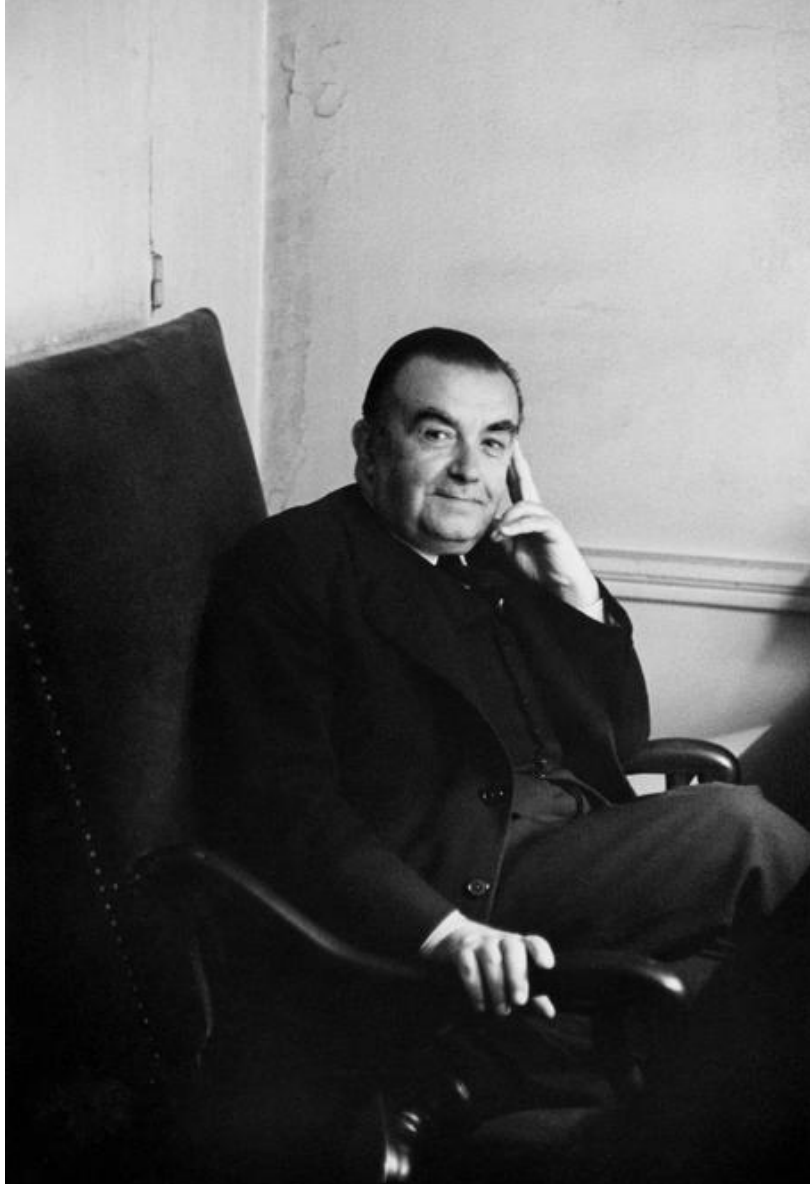


Καλλιόπη (Πόπη) Σφακιανάκη

## **Ο Τέριαντε ως τεχνοκρίτης και εκδότης, 1926-1975**

Διδακτορική διατριβή

Επιβλέπων καθηγητής: Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος



**Πανεπιστήμιο Κρήτης**

**Φιλοσοφική Σχολή**

**Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας**

Ρέθυμνο, Μάρτιος 2020

## Περιεχόμενα

<b>Εισαγωγή .....</b>	<b>6-26</b>
<b>Α΄ Μέρος: Η μεσολάβηση στον χώρο της μοντέρνας τέχνης.....</b>	<b>27-73</b>
Κεφάλαιο 1: Εννοιολογικές προσεγγίσεις μιας συλλογικότητας: «κόσμος», «πεδίο», «αγορά» ή «δίκτυο» της τέχνης;.....	27-39
Κεφάλαιο 2: Από τη συλλογικότητα στην ατομικότητα: η έννοια του μεσολαβητή στον κόσμο της μοντέρνας τέχνης.....	39-60
Κεφάλαιο 3: Ο Τέριαντ ως μεσολαβητής της μοντέρνας τέχνης.....	60-73
<b>Β΄ Μέρος: Ο Τέριαντ ως τεχνοκρίτης (1926-1936).....</b>	<b>74-355</b>
Κεφάλαιο 4: Το Παρίσι του μεσοπολέμου, ένα χωνευτήρι ιδεών και τάσεων.....	74-80
Κεφάλαιο 5: Ο καλλιτεχνικός τύπος και το επάγγελμα του τεχνοκρίτη.....	80-86
Κεφάλαιο 6: Οι συνεργασίες του Τέριαντ.....	87-143
6.1) Η ένταξη του Τέριαντ στο δίκτυο των ελλήνων διανοουμένων στο Παρίσι και τα πρώτα του βήματα στο χώρο της τεχνοκριτικής.....	87-94
6.2) Η συμμετοχή του Τέριαντ στο περιοδικό <i>Cahiers d'art</i> και η συνεργασία του με τον Christian Zervos.....	94-114
6.2α) Η πορεία του Christian Zervos στον καλλιτεχνικό τύπο και η δημιουργία και λειτουργία του περιοδικού <i>Cahiers d'art</i> στα χρόνια του μεσοπολέμου.....	95-108
6.2β) Η συμμετοχή του Τέριαντ στο περιοδικό <i>Cahiers d'art</i> .....	108-114
6.3) «Οι δύο τυφλοί»: Η συνεργασία του Τέριαντ με τον Maurice Raynal στην εφημερίδα <i>L'Intransigeant</i> .....	114-127
6.4) Η διεύρυνση του δικτύου του Τέριαντ και οι συμμετοχές του σε άλλα περιοδικά εντός και εκτός Γαλλίας.....	127-143
Κεφάλαιο 7: Οι ιδέες και οι καλλιτέχνες που προβάλλει ο Τέριαντ μέσω των τεχνοκριτικών του κειμένων.....	144-355
7.1) Οι αισθητικές επιρροές που δέχτηκε ο Τέριαντ: ο κύκλος των υποστηρικτών του κυβισμού.....	144-152
7.2) Οι αξίες που προβάλλει ο Τέριαντ στα γραπτά του κείμενα και το ιδανικό της λυρικής πλαστικότητας.....	152-180
7.2α) Από τη φύση στην καθαρή πλαστική δημιουργία.....	153-156
7.2β) Από την απολλώνια τάξη στη διονυσιακή παρόρμηση: το ένστικτο και η φαντασία ως ρυθμιστές της τάξης.....	156-160

7.2γ) Ο λυρισμός και η ποιητική διάσταση ζητούμενο του έργου τέχνης.....	160-164
7.2δ) «Λατινικότητα» εναντίον «Γερμανικότητας»: η φυλή ως ερμηνευτικό εργαλείο .....	164-171
7.2ε) Το Παρίσι και η Ελλάδα, εγγυητές των αισθητικών αξιών.....	171-180
7.3) Η στάση του Tériade απέναντι στις εξελίξεις της τέχνης στα χρόνια του μεσοπολέμου και η προώθηση του «νέου φωβισμού».....	180-214
7.3α) Η μοντέρνα τέχνη στα χρόνια πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο.....	183-187
7.3β) Οι εξελίξεις της τέχνης κατά τον μεσοπόλεμο και οι μετακυβιστικές τάσεις .....	187-202
7.3γ) Η λυρική πλαστικότητα στο έργο της νέας γενιάς και η κατασκευή του όρου «νέος φωβισμός».....	203-214
7.4) Η προβολή και η προώθηση των μοντέρνων καλλιτεχνών.....	215-340
7.4α) Το ύφος γραφής του Tériade και οι μέθοδοι πειθούς που ακολουθεί.....	218-223
7.4β) «Les peintres savent mieux...»: Τα λόγια των καλλιτεχνών, ένα όπλο για δύο.....	224-231
7.4γ) Η «παλαιότερη γενιά»: Matisse, Picasso, Braque, Dufy.....	231-241
7.4δ) Η μονογραφία για τον Fernand Léger.....	241-248
7.4ε) «École de Paris» ή «école esperanto»: Chagall, Kisling, Menkès, Pascin.....	248-264
7.4στ) Οι νέοι ισπανοί ζωγράφοι ως εκφραστές της λυρικής πλαστικότητας.....	264-278
7.4ζ) Masson και Miró: το σύντομο «πέρασμα» από το σουρεαλισμό.....	278-286
7.4η) Η προώθηση γερμανών καλλιτεχνών εν μέσω του αντιγερμανικού κλίματος.....	286-305
7.4θ) Η περιορισμένη παρουσία των ελλήνων νεωτεριστών καλλιτεχνών στα τεχνοκριτικά κείμενα του Tériade.....	305-320
7.4ι) Η περίπτωση του Θεόφιλου.....	320-326
7.4ια) Η προβολή της μοντέρνας γλυπτικής: τεχνοκριτικά κείμενα κι εκθέσεις.....	326-340
7.5) Οι απόψεις του Tériade για τους καλλιτεχνικούς θεσμούς.....	341-355

<b>Γ' Μέρος: Ο Tériade ως εκδότης (1933-1975).....</b>	<b>356-665</b>
Κεφάλαιο 8: Ανάλυση διευθυντικών καθηκόντων σε περιοδικά.....	357-407
8.1) Το περιοδικό <i>Minotaure</i> και η συνεργασία με τον Albert Skira.....	357-382
8.2) Η έκδοση του «μικρού περιοδικού» <i>La bête noire</i> .....	382-394
8.3) Η συνεργασία με τον Ηρακλή Ιωαννίδη για την έκδοση του περιοδικού <i>Le voyage en Grèce</i> .....	394-407
Κεφάλαιο 9) Οι εκδόσεις <i>Verve</i> του Tériade: η πραγμάτωση και προβολή των αισθητικών του αντιλήψεων.....	408-454
9.1) Η ίδρυση του περιοδικού <i>Verve</i> το 1937: μια παρανόηση που ευδοκίμησε.....	408-422
9.2) Η προπολεμική περίοδος των εκδόσεων <i>Verve</i> .....	422-454
9.2α) Η επιλογή των συγγραφέων.....	423-433
9.2β) Εικονογραφικές επιλογές.....	433-444
9.2γ) Η χρήση της φωτογραφίας.....	444-448
9.2δ) Οι μεσαιωνικές μικρογραφίες.....	449-451
9.2ε) Η υποδοχή του <i>Verve</i> .....	451-454
Κεφάλαιο 10) Τα παραγωγικά χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.....	455-536
10.1) Η συνέχεια του περιοδικού <i>Verve</i> .....	464-483
10.1α) Τα τεύχη αφιερώματα στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων.....	464-478
10.1β) Το 8ο τεύχος: Το «τεύχος του πολέμου».....	479-483
10.2) Η γέννηση των πρώτων «βιβλίων καλλιτεχνών» και των εικονογραφημένων βιβλίων από τις εκδόσεις <i>Verve</i> .....	483-536
10.2α) Η χρήση των όρων «εικονογραφημένα βιβλία» και «βιβλία καλλιτεχνών» και η κατηγοριοποίηση της εκδοτικής παραγωγής του Tériade.....	483-492
10.2β) Τα πρώτα βιβλία του Tériade: Rouault-Bonnard-Matisse-Laurens.....	492-501
10.2γ) Η συνεργασία με τον Georges Rouault.....	501-509
10.2δ) Η συνεργασία με τον Pierre Bonnard.....	509-516
10.2ε) Η συνεργασία με τον Henri Matisse: α' μέρος.....	516-530
10.2στ) Η συνεργασία με τον Henri Laurens: α' μέρος.....	531-534
10.2ζ) Ένα φωτογραφικό λεύκωμα για τις Βερσαλλίες.....	534-536

Κεφάλαιο 11) Οι εκδοτικές επιλογές του Tériade στα μεταπολεμικά χρόνια, 1945-1975.....	536-665
11.1) Η εκδοτική δραστηριότητα του Tériade συμπνέει με την μεταπολεμική γαλλική κρατική πολιτιστική πολιτική.....	536-555
11.2) Η εξέλιξη του περιοδικού <i>Verve</i> .....	555-577
11.3) Η συνέχεια των εικονογραφημένων βιβλίων και των βιβλίων καλλιτεχνών.....	577-657
11.3α) Η συνεργασία με τον Henri Matisse: β' μέρος.....	577-588
11.3β) Η συνεργασία με τον Henri Laurens: β' μέρος.....	589-594
11.3γ) Η συνεργασία με τον Pierre Reverdy και τον Pablo Picasso.....	594-603
11.3δ) Η συνεργασία με τον Chagall.....	603-617
11.3ε) Fernand Léger, <i>Le cirque</i> και <i>La ville</i> .....	617-627
11.3στ) Η συνεργασία με τον Le Corbusier.....	627-634
11.3ζ) Η συνεργασία με τους προστατευόμενους του Louis Carré: Marcel Gromaire και Jacques Villon.....	635-641
11.3η) Η συνέχεια της προβολής των νεοφωβιστών André Beaudin και Francisco Borès.....	641-646
11.3θ) Η συνεργασία με τον Alberto Giacometti: μια συνεργασία «χωρίς τέλος».....	646-650
11.3ι) Joan Miró : Η τελευταία συνεργασία.....	650-657
11.4) Άλλα εκδοτικά εγχειρήματα του Teriade.....	657-665
11.4α) Τα φωτογραφικά λευκώματα του Henri Cartier-Bresson.....	657-664
11.4β) Τα λευκώματα για τα μεγάλα αρχιτεκτονήματα.....	664-665
<b>Δ' Μέρος: Η αναγνώριση της πολυσχιδούς μεσολαβητικής δράσης του Tériade.....</b>	<b>666-699</b>
Κεφάλαιο 12) Η διοργάνωση της έκθεσης <i>Hommage à Tériade</i> .....	666-673
Κεφάλαιο 13) Ο «επαναπατρισμός» του Tériade μέσα από τα μουσεία του στη Μυτιλήνη και η κατασκευή της φήμης του στην Ελλάδα.....	674-692
Κεφάλαιο 14) Η παρουσία του Teriade σήμερα και η τύχη των εκδόσεών του.....	693-699
<b>Συνοψίζοντας.....</b>	<b>700-708</b>
<b>Παραρτήματα.....</b>	<b>709-790</b>
Α) Αλληλογραφία και άλλες πρωτογενείς πηγές.....	709-768
Β) Πίνακες.....	769-790

<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>791-932</b>
A) Αρχειακές Πηγές.....	791-802
B) B1. Γραπτά του E. Tériade, 1926 - 1983 (ξενόγλωσσα).....	803-831
B) B2. Γραπτά του E. Tériade, 1919 - 1981 (ελληνόγλωσσα).....	832-836
Γ) Γ1. Βιβλία και άρθρα (ξενόγλωσσα).....	837-920
Γ) Γ2. Βιβλία και άρθρα (ελληνόγλωσσα).....	921-932
<b>Κατάλογος εικόνων .....</b>	<b>933-950</b>

## Εισαγωγή

Η απόδοση αισθητικής και εμπορικής αξίας σε ένα έργο τέχνης ή η καθιέρωση του ονόματος ενός καλλιτέχνη συνιστά μια συλλογική διαδικασία με πολλούς εμπλεκόμενους συμπεριλαμβανομένου του ίδιου του καλλιτέχνη. Όπως παρατηρεί ο Pierre Bourdieu, ο καλλιτέχνης δημιουργεί αλλά ταυτόχρονα δημιουργείται, αυτοκαθορίζεται και ετεροκαθορίζεται ή καλύτερα συγκαθορίζεται από ένα σύνολο μεσολαβητών, όπως είναι οι έμποροι, οι τεχνοκρίτες, οι εκδότες, οι επιμελητές, οι συλλέκτες, οι διανοούμενοι, οι δημοπράτες και άλλοι<sup>1</sup>. Ο Pablo Picasso έλεγε χαρακτηριστικά για τον έμπορό του Henri Kahnweiler: «Τι θα γινόμασταν αν ο Kahnweiler δεν είχε επιχειρηματικό δαιμόνιο;»<sup>2</sup>. Οι μεσολαβητές της τέχνης ή πολιτιστικοί μεσολαβητές, οι παράγοντες δηλαδή εκείνοι που παρεμβαίνουν ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση της τέχνης, δημιουργούν ένα πλαίσιο πρόσληψης τόσο του έργου τέχνης όσο και του υποκειμένου του καλλιτέχνη καθορίζοντας σε μεγάλο βαθμό τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού, αλλά και τις συμβολικές και οικονομικές αξίες που πηγάζουν από την τέχνη.

Στον οργανωμένο στο πλαίσιο της καπιταλιστικής οικονομίας κόσμο της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μια μερίδα των δικτύων αυτών των μεσολαβητών – με τη συνδρομή και των καλλιτεχνών – δρούσαν με στόχο την αισθητική νομιμοποίηση του μοντερνισμού, διασφαλίζοντας παράλληλα και ενισχύοντας την εμπορευσιμότητά του. Σε αυτό το πλαίσιο, οι εκθέσεις και ο καλλιτεχνικός τύπος μπορούν να εξεταστούν ως θεσμικές εκφράσεις που αυξάνουν την αποτελεσματικότητα αυτού του συστήματος δικτύων, δηλαδή την ικανότητά του να κατασκευάζει, να διακινεί και να νομιμοποιεί αισθητικές ιδέες, καλλιτεχνικά ρεύματα και τη φήμη των καλλιτεχνών. Έτσι, τα δίκτυα επιβεβαιώνουν τον μεσολαβητικό και προωθητικό τους ρόλο, δηλώνοντας και τη δυναμική φύση τους, καθώς τα δίκτυα αυτά δεν παραμένουν στατικά αλλά μεταβάλλονται μέσα από σχέσεις ανταγωνισμού και συνεργασίας που αναπτύσσονται στο εσωτερικό τους. Τελικά, τόσο οι εκθέσεις όσο και τα περιοδικά και οι εκδόσεις τέχνης λειτουργούν ως κανάλια διάχυσης διαρκώς ανανεούμενων

---

<sup>1</sup> Pierre Bourdieu, «Mais qui a créé les créateurs?», στο Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les éditions de Minuit, Παρίσι [2009], 207-221.

<sup>2</sup> «Que serions-nous devenus si Kahnweiler n'avait pas eu le sens des affaires?», Pierre Assouline, *L'homme de l'art: D. H. Kahnweiler (1884-1979)*, Gallimard, Παρίσι 1989, [9].

ιδεών, εικόνων και τάσεων και ως κόμβοι ανταλλαγών συμβολικού και οικονομικού κεφαλαίου που ωφελούν όχι μόνο τους καλλιτέχνες, αλλά και όλους τους υπόλοιπους δρώντες ενός δικτύου.

Η μελέτη των πολιτιστικών θεσμών και εκδηλώσεων ρίχνει φως στον καθοριστικό ρόλο των μεσολαβητών της τέχνης και της λειτουργίας των δικτύων στον κόσμο της τέχνης. Πρόκειται για τους παράγοντες που, όπως επισημαίνει η Natalie Heinich, «κάνουν την τέχνη να υπάρχει ως σύνολο την ίδια ακριβώς στιγμή που η τέχνη τους κάνει να υπάρχουν»<sup>3</sup>. Ως εκ τούτου, για την κατανόηση της παραγωγής, διάχυσης και κατανάλωσης της μοντέρνας τέχνης η μελέτη της λειτουργίας αυτών των μεσολαβητών, που σε μεγάλο βαθμό όρισαν το περιεχόμενο του μοντέρνου και του αυθεντικού/καινοτόμου σε ένα πλαίσιο αυξανόμενης εξατομίκευσης στην τέχνη, παίζει καθοριστικό ρόλο. Τα τελευταία χρόνια υπάρχει έντονο επιστημονικό και εκθεσιακό ενδιαφέρον προς αυτή την κατεύθυνση. Από το 2000 και μετά, και ιδίως την τελευταία δεκαετία, έχουν εκπονηθεί πολλές μελέτες που αναλύουν αφενός τον σημαντικό ρόλο και τις ιδέες συγκεκριμένων τεχνοκριτών, εμπόρων και συλλεκτών, αφετέρου τη λειτουργία των δικτύων αλλά και την έννοια της μεσολάβησης της τέχνης: στα πεδία των δικτύων και της μεσολάβησης έχουν διεξαχθεί επίσης και αρκετά επιστημονικά συνέδρια<sup>4</sup>. Στο πλαίσιο αυτού του ενδιαφέροντος μπορούμε να εντάξουμε και πολλές από σχετικά πρόσφατες εκθέσεις στο Παρίσι: *Pierre Matisse, passeur passionné: un marchand d'art et ses artistes* (The Mona Bismarck Foundation, 2005-2006), *Matisse, Cézanne, Picasso: l'aventure des Stein* (Grand Palais, 2011-2012), *Modigliani, Soutine et l'aventure de Montparnasse: la collection Jonas Netter* (Pinacothèque de Paris, 2012), *Le Cercle de l'art moderne: collectionneurs d'avant-garde au Havre* (Musée du Luxembourg, 2012-2013), *Leiris & Co* (Centre Pompidou-Metz, 2015), *Apollinaire: le regard du poète* (Musée de l'Orangerie, 2016), *Icons of modern art: the Shchukin collection* (Fondation Louis Vuitton, 2016-2017), *Félix Fénéon: critique, collectionneur, anarchiste* (Musée du quai Branly, 2019). Παρόμοια οι πρόσφατες επανεκθέσεις των μόνιμων συλλογών του Centre Pompidou και του Musée d'Orsay αντανakλούν αυτή την προβληματική, εκθέτοντας ένα κομμάτι των συλλογών τους σε αίθουσες

---

<sup>3</sup> Nathalie Heinich, *Κοινωνιολογία της τέχνης*, μτφρ. Πάνος Αγγελόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα 2014, 87 (α' έκδ.: Παρίσι 2001).

<sup>4</sup> Βλ. για παράδειγμα τη σειρά *Critiques d'art* από τον εκδοτικό οίκο Presses Universitaires de Rennes και τα πρακτικά του συνεδρίου *Animateur d'art*, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Βρυξέλλες 2015. Για περισσότερες βιβλιογραφικές αναφορές βλέπε τα πρώτα δύο κεφάλαια της διατριβής.



αφιερωμένες σε συγκεκριμένους συλλέκτες, εμπόρους και διανοούμενους. Για παράδειγμα, το Musée d'Orsay διαθέτει δυο αίθουσες για τη μόνιμη έκθεση της συλλογής του Philippe Meyer και το Centre Pompidou αφιερώνει αίθουσες στους Georges Bataille, André Breton, Georges Duthuit και Pierre Restany. Οι μελέτες, τα συνέδρια και οι εκθέσεις με θέμα τα δίκτυα και τη μεσολάβηση φανερώνουν πως η κατανόηση των αισθητικών επιλογών και των στρατηγικών που υιοθέτησαν οι μεσολαβητές της τέχνης μπορεί να εμπλουτίσει και να διευρύνει τη γνώση και την ερμηνεία της κατασκευής και της νομιμοποίησης των αισθητικών αντιλήψεων αναφορικά με τη μοντέρνα τέχνη τόσο σε επίπεδο ρευμάτων όσο και σε επίπεδο ατόμων.



Ο κρίσιμος ρόλος που διαδραματίζουν οι πολιτιστικοί φορείς, οι πολιτιστικοί μεσολαβητές και οι καλλιτεχνικοί θεσμοί που αποτελούν εκφράσεις τους, στη διαμόρφωση της αντίληψης των ιστορικών τέχνης για την τέχνη και τις καλλιτεχνικές και αισθητικές ταξινομήσεις είναι το θέμα που με απασχόλησε στη διπλωματική μεταπτυχιακή μου εργασία με θέμα *Το έργο των καλλιτεχνών της αριστεράς στη Γερμανία την περίοδο του μεσοπολέμου: Η περίπτωση των καλλιτεχνών της «Νέας Αντικειμενικότητας», 1918-1925*, που εκδόθηκε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης υπό την εποπτεία του καθηγητή Ευγένιου Μαθιόπουλου. Στο πλαίσιο της μελέτης μου για τον όρο «Νέα Αντικειμενικότητα», που χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα ως ένας όρος-ομπρέλα για διάφορους καλλιτέχνες αισθητικά και ιδεολογικά ετερόκλητους, διαπίστωσα ότι αυτός προέρχεται από την ομώνυμη έκθεση που διοργάνωσε με αυτούς τους καλλιτέχνες ο Gustav Hartlaub στην Kunsthalle στο Μάνχαϊμ το 1925. Συνεπώς, η κατασκευή του Hartlaub υιοθετήθηκε, σε μεγάλο βαθμό απροβλημάτιστα, από τους ιστορικούς της τέχνης δημιουργώντας μια νέα ταξινομική κατηγορία καλλιτεχνών ερήμην των ίδιων, που δεν αυτοπροσδιορίζονταν ως μέλη ενιαίας ομάδας, και παραβλέποντας την υφολογική και ιδεολογική ανομοιομορφία τους.

Στη διατριβή μου το ερευνητικό μου ενδιαφέρον μετακινείται από τους καλλιτέχνες σε έναν πολιτιστικό μεσολαβητή που διέγραψε αξιοσημείωτη πορεία στον παρισινό κόσμο της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα και συγκεκριμένα στο χώρο του καλλιτεχνικού τύπου και των καλλιτεχνικών εκδόσεων, τον Tériade. Ο ελληνικής καταγωγής Στρατής Ελευθεριάδης (1897-1983), γνωστός ως Tériade, πήγε στο Παρίσι το 1916 και έμεινε εκεί ως το τέλος της ζωής του. Ως τεχνοκρίτης πρώτα (1926-1936) και ως εκδότης στη συνέχεια (1933-1975), ο Tériade λειτούργησε ως

ένας μεσολαβητής της μοντέρνας τέχνης προβάλλοντας κυρίως μια μετακυβιστική αισθητική και μοντέρνους καλλιτέχνες όπως οι Henri Matisse, Picasso, Henri Laurens, Marc Chagall, Fernand Léger, Joan Miró και άλλοι. Μέσα από τα κείμενά του στον παρισινό καλλιτεχνικό τύπο, μέσα από τον εκδοτικό του οίκο *Verve*, που εξέδωσε κυρίως το ομώνυμο περιοδικό και μια σειρά βιβλίων δημιουργημένων εξ ολοκλήρου ή εικονογραφημένων από μοντέρνους καλλιτέχνες, αλλά και μέσα από το ισχυρό δίκτυο γνωριμιών που κατάφερε να οικοδομήσει αρκετά γρήγορα, στάθηκε ένας σημαντικός μεσολαβητής για τη δημιουργία, τη διακίνηση και τη νομιμοποίηση του καλλιτεχνικού προϊόντος. Η μελέτη του Tériade, επομένως, ως μελέτη περίπτωσης σε αυτή τη διατριβή εγγράφεται στο επιστημονικό ενδιαφέρον γύρω από τη σημασία των μεσολαβητών και των δικτύων για την κατανόηση της παραγωγής και της διάχυσης της μοντέρνας τέχνης και γύρω από το σύνθετο πλεγματοειδές αλληλεπιδράσεων και αλληλεξαρτήσεων μεταξύ των μεσολαβητών του κόσμου της τέχνης και των καλλιτεχνών στη βάση αφενός αισθητικών αρχών, αφετέρου της επιδίωξης οικονομικού κέρδους και κοινωνικής αναγνώρισης.



Σε επίπεδο βιβλιογραφίας, ως και τη δεκαετία του 1980 η πιο σημαντική βιβλιογραφική πηγή για τον Tériade υπήρξε ο κατάλογος της έκθεσης του 1973 *Hommage à Tériade*, τον οποίο επιμελήθηκε ο Michel Anthonioz<sup>5</sup>. Τόσο το εισαγωγικό κείμενο του Jean Leymarie, «Le jardin sur la mer», όσο και το κύριο σώμα του καταλόγου, το οποίο συνέταξε ο Anthonioz, πρόσφεραν μια πρώτη συνολική περιγραφή του έργου του Tériade, καθώς και βιογραφικά στοιχεία. Τα κείμενα αυτά αναπαράχθηκαν στη συνέχεια σχεδόν αυτούσια στους καταλόγους άλλων εκθέσεων για τον Tériade. Το 1987 ο Anthonioz δημοσίευσε επίσης ένα μεγάλο λεύκωμα με θέμα το περιοδικό *Verve*, παρουσιάζοντας κάθε τεύχος ξεχωριστά, παραθέτοντας αποσπάσματα από τα κείμενά τους και εκμεταλλευόμενος ενίοτε κάποιο αρχειακό υλικό. Ωστόσο, η μελέτη αυτή δεν ενέτασσε καθόλου την έκδοση του *Verve* στο ιστορικό της πλαίσιο, πέρα από κάποιες σποραδικές αναφορές<sup>6</sup>. Την ίδια χρονιά ο François Charon κυκλοφόρησε το βιβλίο του *Le peintre et le livre*, στο οποίο αφιέρωσε ένα κεφάλαιο στον Tériade και στην αισθητική

<sup>5</sup> Michel Anthonioz (επιμ.), *Hommage à Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1973.

<sup>6</sup> Michel Anthonioz, *L'Album Verve*, Flammarion, Παρίσι 1987.

ανάλυση κάποιων από τα βιβλία του<sup>7</sup>. Το 1997, με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Tériade, υπήρξαν αρκετά δημοσιεύματα για τον Tériade στον γαλλικό και τον ελληνικό τύπο και κυκλοφόρησε ο κατάλογος της έκθεσης *Tériade éditeur: centenaire 1897-1997*, ο οποίος μεταφράστηκε στα ελληνικά<sup>8</sup>. Επόμενος σταθμός είναι το 2002, όταν η δωρεά εκ μέρους της Alice Tériade μιας πλήρους σειράς των εκδόσεων του Tériade στο Musée départemental Matisse, στο Κατό-Καμπρεζί, στάθηκε η αφορμή μιας σειράς εκθέσεων, εκδόσεων και κειμένων από τη διευθύντρια του μουσείου Dominique Szymusiak και τον υποδιευθυντή Nicolas Surlapierre. Το ίδιο συνέβη το 2007 με αφορμή τη δεύτερη δωρεά της Alice Tériade που περιλάμβανε έργα τέχνης της συλλογής του Tériade, αλλά και το προσωπικό του αρχείο<sup>9</sup>. Ας σημειωθεί πως όλες οι σχετικές δημοσιεύσεις αφορούν αποκλειστικά το εκδοτικό έργο του Tériade δίνοντας έμφαση στα βιβλία.

Επιπλέον, έχουν εκπονηθεί τρεις διδακτορικές διατριβές, που αφορούν και αυτές την εκδοτική δραστηριότητα του Tériade. Η πρώτη, της Carla Aita, με τίτλο *La revue Verve et ses origines*, υποστηρίχθηκε το 1989<sup>10</sup>. Η Aita παρουσιάζει τα τεύχη του *Verve*, επικεντρώνοντας τη μελέτη της στη σχέση εικόνας και κειμένου, ενώ αναφέρεται επίσης στις τεχνικές εκτύπωσης. Εξετάζει τις εικονογραφήσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα και επιχειρεί να εντάξει το *Verve* στην παράδοση των συμβολιστικών περιοδικών, στα οποία επίσης υπάρχει στενή σχέση μεταξύ τέχνης και λογοτεχνίας και στα οποία θεωρεί ότι έχει τις ρίζες της η μοντέρνα εικονογράφηση. Η προσέγγισή της δεν λαμβάνει υπόψη το ιστορικό πλαίσιο της περιόδου στην οποία αναφέρεται, περιοριζόμενη σε μια σημειολογική πραγμάτευση της σχέσης της εικόνας και του κειμένου.

Λίγα χρόνια μετά, το 1995, υποστηρίχθηκε η διατριβή της Rebecca Rabinow με θέμα τα βιβλία καλλιτεχνών που εξέδωσε ο Tériade, δηλαδή τα βιβλία των οποίων

---

<sup>7</sup> François Charon, *Le peintre et le livre*, Flammarion, Παρίσι 1987, 219-240. Με αφορμή την έκθεση του 1973, ο Charon είχε επίσης δημοσιεύσει ένα μεγάλο κείμενο για τον Tériade και τη σταδιοδρομία του στον κόσμο της τέχνης: François Charon, «L’Hommage à Tériade», *Bulletin du Bibliophile*, 2 (1973), 171-179.

<sup>8</sup> *Tériade éditeur: centenaire 1897-1997*, κατάλογος έκθεσης, Bouquinerie de l’Institut, Παρίσι 1997 / *Τερίαντ εκδότης: εκατονταετηρίδα 1897-1997*, μτφρ. Θωμάς Σκάσσης, Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατής Ελευθεριάδης-Tériade, Μυτιλήνη 1998.

<sup>9</sup> Βλ. σχετικά μια σειρά άρθρων του Pierre Surlapierre: «Le grand œuvre de Tériade: à propos de la donation Alice Tériade», *Nouvelles de l’Estampe*, 185-186 (2002), 85-87· «Tériade et le livre d’artiste en dialogue: colloque dans l’atelier», *Arts et métiers du livre*, 231 (2003), 22-33· «Une histoire par signes: Volland et Tériade en comparaison», στο Hélène Védrine (επιμ.), *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles: passages, rémanences, innovations*, Kimé, Παρίσι 2005, 265-288.

<sup>10</sup> Carla Aita, *La revue Verve et ses origines*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Lille-III, Λιλ 1989.

και το κείμενο και οι εικόνες είναι έργο του καλλιτέχνη<sup>11</sup>. Η Rabinow εξέτασε συστηματικά εννιά από τα 27 βιβλία που εξέδωσε ο Tériade. Εκμεταλλευόμενη αρχαιακές πηγές, αλλά λαμβάνοντας υπόψη και το ιστορικό πλαίσιο, η Rabinow αναλύει τις συνθήκες δημιουργίας κάθε βιβλίου, προσφέρει αναλυτικές περιγραφές τους και παρακολουθεί τη διακίνησή τους μετά την έκδοσή τους.

Στα βήματα της Rabinow κινήθηκε η Νίκη Παπαδοπούλου, η οποία εκπόνησε διατριβή με θέμα τα δέκα βιβλία που εξέδωσε ο Tériade με χειρόγραφο κείμενο<sup>12</sup>. Η Παπαδοπούλου υποστηρίζει στη διατριβή της πως ο Tériade οδηγήθηκε στη δημιουργία αυτών των βιβλίων έχοντας ως αφετηρία την αγάπη του για τα μεσαιωνικά χειρόγραφα και για τη χειρονομία της γραφής. Η προσέγγισή της γίνεται κυρίως από τη σκοπιά της σημειωτικής και της σχέσης κειμένου και εικόνας χωρίς να εμπεριέχει κάποιο ιστορικό ερώτημα ή προβληματισμό.

Εκτός από τις παραπάνω διδακτορικές διατριβές έχουν επίσης εκπονηθεί πέντε μεταπτυχιακές διπλωματικές εργασίες σχετικές με τη δράση και το έργο του Tériade από τις Martine Schmidt-Grevin, Claire Pouly, Héléne Serre, Marie-Anna Tsagouris και Χαρά Κολοκυθά<sup>13</sup>. Από τις εργασίες αυτές οι τρεις πρώτες δεν προσφέρουν κάτι νέο στην έρευνα. Την εργασία της Tsagouris δεν μπόρεσα να την εντοπίσω παρά μόνο βιβλιογραφικά. Τέλος, η εργασία της Κολοκυθά, παρόλο που σε μεγάλο βαθμό στηρίζεται στην ανάλυση του Anthonioz για το *Verve*, εμπλουτίζει τη γνώση μας για το περιοδικό με αρχαιακό υλικό το οποίο μελέτησε η συγγραφέας της.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η έμφαση έχει ως σήμερα δοθεί στο εκδοτικό έργο του Tériade, ενώ σχεδόν καθόλου δεν έχει μελετηθεί το τεχνοκριτικό του έργο. Σε ό,τι αφορά την έκδοση κειμένων του, το 1991 κυκλοφόρησε μια μικρή ανθολογία 14 κειμένων μεταφρασμένων στα ελληνικά σε επιμέλεια του Γιάννη Κολοκοτρώνη<sup>14</sup>. Το 1996 κυκλοφόρησε μια πληρέστερη ανθολογία με τίτλο *Ecrits sur l'art*, η οποία

---

<sup>11</sup> Rebecca Rabinow, *The Legacy of la Rue Férou: Livres d'artiste Created for Tériade by Rouault, Bonnard, Matisse, Léger, Le Corbusier, Chagall, Giacometti and Miró*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, New York University, Νέα Υόρκη 1995.

<sup>12</sup> Niki Papadopoulou, *Tériade et le livre de peintre manuscrit*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Paris 7, Παρίσι 2004.

<sup>13</sup> Martine Schmidt-Grevin, *Tériade et les grands livres*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Sorbonne-Paris IV, Παρίσι 1994· Claire Pouly, *Art et littérature dans les numéros variés de la revue Verve*, Sorbonne-Paris IV, Παρίσι 1994· Marie-Anna Tsagouris, *Tériade, Théophilos et Tsarouchis, une relation pour la construction de l'art grec au XXe siècle*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Université Rennes 2, Ρεν 2003· Héléne Serre, *Tériade et quatre livres*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Université de Lille, Λιλ 2007· Χαρά Κολοκυθά, *Το περιοδικό Verve: Δεκέμβριος 1937-Ιούλιος 1960*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2011.

<sup>14</sup> Ε. Τεριάντ, *Κείμενα για την τέχνη*, επιμ. Γιάννης Κολοκοτρώνης, Καστανιώτης, Αθήνα 1991.

περιλαμβάνει τα περισσότερα κείμενα του Tériade<sup>15</sup>. Η ανθολογία ωστόσο περιέχει μόνο τα κείμενά του που δημοσιεύτηκαν στη γαλλική γλώσσα, αν και πάλι όχι όλα, παραβλέποντας όσα δημοσιεύτηκαν στα ελληνικά, τα γερμανικά και τα ισπανικά. Μια ακόμα σημαντική έλλειψη της ανθολογίας είναι ότι δεν παρέχει πλήρη βιβλιογραφικά στοιχεία για κάθε άρθρο, παρά μόνο τον τίτλο του εντύπου και το έτος έκδοσης. Ελάχιστες είναι και οι μελέτες που επιχειρούν να αναλύσουν τα τεχνοκριτικά κείμενα του Tériade. Εξαντλούνται στα σύντομα εισαγωγικά κείμενα των Michel Anthonioz και Martine Schmidt-Grevin στην ανθολογία του 1996, σε μια διεισδυτική ανάλυση του Νίκου Δασκαλοθανάση σε πρόσφατο βιβλίο του και σε ένα άρθρο της Κολοκυθά που συνεξετάζει τον Tériade και τον Christian Zervos<sup>16</sup>.



Η πρωτοτυπία της παρούσας διατριβής συνίσταται στο ότι, από μεθοδολογική σκοπιά, στο επίκεντρο της πραγμάτευσής της βρίσκεται όχι το έργο – το οποίο πάντως παρουσιάζεται και αναλύεται εξαντλητικά – αλλά η σταδιοδρομία του Tériade ως πολιτιστικού μεσολαβητή, εγγράφοντάς τον στην ιστορία της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Εξετάζοντας τη σταδιοδρομία του Tériade, αποσκοπώ να αναλύσω καταρχάς τις αισθητικές αντιλήψεις του και να επισημάνω τη συμβολή του στη νομιμοποίηση και τη διάχυση των ιδεών του μοντερνισμού, καθώς και στην προώθηση των μοντέρνων καλλιτεχνών, δείχνοντας πως αυτά συμβάλλουν ταυτόχρονα στην κατασκευή της δικής του φήμης. Επιπλέον, στοχεύω στη λεπτομερή μελέτη και ανάλυση των συνεργασιών του και του επαγγελματικού και φιλικού δικτύου που ανέπτυξε σταδιακά, καθώς και των επαγγελματικών του επιλογών και της εμπορικής στρατηγικής που ακολούθησε ως εκδότης. Τέλος, επιδιώκω να προσεγγίσω τη σταδιοδρομία του Tériade ως μελέτη περίπτωσης που αναδεικνύει τη λειτουργία και τη σημασία αφενός των μεσολαβητών που δρουν μεταξύ των παραγωγών και των καταναλωτών της τέχνης, αφετέρου των δικτύων καλλιτεχνών, τεχνοκριτών, εμπόρων, εκδοτών και συλλεκτών ως μηχανισμών υπεύθυνων για την κατασκευή, προώθηση και διάχυση αισθητικών ιδεών και την εξυπηρέτηση οικονομικών συμφερόντων στο πλαίσιο του κόσμου και της αγοράς τέχνης. Σε αυτό

---

<sup>15</sup> Tériade, *Ecrits sur l'art*, επιμ. Michel Anthonioz και Martine Schmidt, Adam Biro, Παρίσι 1996.

<sup>16</sup> Michel Anthonioz, «Tériade et la critique d'art» και Martine Schmidt-Grevin, «Tériade et la presse», στο Tériade 1996, 7-19 και 21-30 αντίστοιχα· Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Tériade: τεχνοκρίτης και συλλέκτης», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Restitutions: 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*, Futura, Αθήνα 2015, 138-153· Chara Kolokytha, «La critique d'art dans l'entre-deux-guerres: Le cas de Tériade et Christian Zervos», στο F.-G. Theuriau (επιμ.), *L'évolution de la démarche critique dans le monde culturel*, πρακτικά συνεδρίου, Vaillant, Αντίμπ 2015, 81-90.

το πλαίσιο, επιχειρώ να τονίσω τις δυναμικές, τις αλληλεπιδράσεις και τις αλληλεξαρτήσεις που υφίστανται μεταξύ των διαφόρων δρώντων στον κόσμο της τέχνης, οι οποίες διαμορφώνονται στη βάση κοινών αισθητικών αξιών και ανταλλαγής οικονομικού και συμβολικού κεφαλαίου.

Πρώτον, στη διατριβή αυτή γίνεται για πρώτη φορά μια συνολική ανάλυση και αξιολόγηση των αισθητικών ιδεών του Tériade, όπως προκύπτουν από το σύνολο των δημοσιευμένων κειμένων του, όχι μόνον εκείνων που συγκεντρώθηκαν στην ανθολογία του 1996. Πέρα από την ανάλυση των ίδιων των ιδεών και της εξέλιξής τους στο χρόνο, εξετάζω πώς τις διαμόρφωσε και πώς εγγράφονται στον τεχνοκριτικό λόγο του μεσοπολέμου και δείχνω πως συνδέονται ευθέως με τις επιλογές που έκανε στην καριέρα του από τη δεκαετία του 1930 και μετά, καθώς και με την εκδοτική δραστηριότητά του.

Δεύτερον, στη διατριβή εξετάζω συνολικά την εκδοτική παραγωγή και πολιτική του Tériade και όχι αποσπασματικά, όπως συμβαίνει στις περισσότερες μελέτες μέχρι σήμερα, εντάσσοντάς τες στην παράδοση της γαλλικής βιβλιοφιλίας. Στην προσέγγισή μου, δεν εστιάζω σε αναλυτικές περιγραφές και μορφολογικές αναλύσεις των τευχών του *Verve* και των βιβλίων του, καθώς σε ένα μεγάλο βαθμό αυτές υπάρχουν στη διαθέσιμη βιβλιογραφία, αλλά δίνω έμφαση σε τρεις φάσεις της διαδικασίας δημιουργίας ενός τεύχους ή ενός βιβλίου: α) στη φάση της σύλληψής του, που καθορίζεται από το ιδεολογικό και αισθητικό συγκείμενο του εκδότη, του καλλιτέχνη και του συγγραφέα (αν είναι σύγχρονος) και την απόφαση να συνεργαστούν, β) στη φάση της παραγωγής του, σε σχέση με την οποία παρακολουθώ την εξέλιξη των εργασιών, τη συνεργασία όλων των συμβαλλομένων, το βαθμό ανάμιξης του Tériade, τις καθυστερήσεις που προκαλούνται λόγω εξωτερικών παραγόντων και εσωτερικών διαφωνιών, κ.ά., γ) στη φάση της έκδοσης και διακίνησής του, που μπορεί να ετεροκαθορίζεται από ποικίλους πρακτικούς παράγοντες, είναι όμως συχνά στρατηγικά σχεδιασμένη και προκαθορισμένη.

Τρίτον, η διατριβή βασίζεται στη συστηματική συλλογή και μελέτη ενός πλούσιου αρχειακού υλικού που είτε ήταν άγνωστο και αδημοσίευτο μέχρι σήμερα είτε είχε προηγουμένως αξιοποιηθεί αποσπασματικά.

Τέταρτον, ο Tériade προσεγγίζεται στη διατριβή ως ιστορικό υποκείμενο σε αντίθεση με προηγούμενες μελέτες που προσεγγίζουν το έργο του κυρίως μορφολογικά και αισθητικά. Πιο συγκεκριμένα, δίνω έμφαση στη μελέτη και ερμηνεία των επαγγελματικών του επιλογών και της στρατηγικής του συναρτώντας

τες με την εκάστοτε ιστορική συγκυρία και με τις ιδεολογικές, αισθητικές και θεσμικές εξελίξεις του καιρού του, λαμβάνοντας παράλληλα υπόψη τη λειτουργία του καλλιτεχνικού τύπου και τον διεθνοποιημένο παρισινό κόσμο της τέχνης του 20<sup>ού</sup> αιώνα, που όμως καλλιεργούσε ταυτόχρονα μια ισχυρή γαλλική εθνική ταυτότητα.

Πέμπτον, αποφεύγω μια απλή βιογραφική προσέγγιση, χρησιμοποιώντας τις θεωρητικές έννοιες της «μεσολάβησης» και του «δικτύου» ως κύρια μεθοδολογικά εργαλεία ανάλυσης της επαγγελματικής δραστηριότητας του Tériade. Τις έννοιες αυτές αναλύω στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής, όπως εξηγώ και παρακάτω.

Το χρονικό πλαίσιο αναφοράς της διατριβής είναι η περίοδος της δράσης του Tériade στο Παρίσι. Ως αφετηρία έθεσα το έτος 1926, θεωρώντας ότι τότε ξεκινάει συστηματικά τη σταδιοδρομία του ως τεχνοκρίτης χάρη στη συμμετοχή του στο περιοδικό *Cahiers d'art*, παρόλο που και το 1925 είχε δημοσιεύσει λίγα, διάσπαρτα τεχνοκριτικά κείμενα. Η περίοδος που μελετώ ολοκληρώνεται το 1975 με την έκδοση του τελευταίου βιβλίου του Tériade. Εντούτοις, στο τελευταίο μέρος της διατριβής αναφέρομαι συνοπτικά στην ίδρυση του Μουσείου-Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade, που εγκαινιάστηκε το 1979.



Για τις ανάγκες της διατριβής συνέλεξα και μελέτησα μεγάλο αριθμό πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Ξεκίνησα την έρευνά μου από το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade στη Βαρεία της Μυτιλήνης. Όμως, σε επίπεδο αρχειακής έρευνας το σημαντικότερο αρχείο που χρησιμοποίησα ήταν το αρχείο του Tériade που, όπως προαναφέρθηκε, φυλάσσεται στο Musée départemental Matisse, στο Κατό-Καμπρεζί. Πολύ σημαντικό αρχειακό υλικό, κυρίως αλληλογραφία, συνέλεξα επίσης από το αρχείο Matisse που φυλάσσεται στο σπίτι του στο Ισί-Λε-Μουλινό, καθώς και από τα παρακάτω ιδρύματα του Παρισιού: Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Musée national d'art moderne-Bibliothèque Kandinsky, Fondation Giacometti, Fondation Henri Cartier-Bresson, Fondation Le Corbusier, Fondation Georges Rouault, Musée Picasso, Archives Nationales de France, Institut de France, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Fondation Custodia / Collection Frits Lugt. Επίσης συνέλεξα υλικό από τα παρακάτω ιδρύματα στην Αθήνα: Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Ίδρυμα Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Ε.Λ.Ι.Α. Επιπλέον, δι' αλληλογραφίας έλαβα υλικό από τα παρακάτω ιδρύματα: Zentrum Paul Klee (Βέρνη), Bibliothèque de Genève, Département des

manuscripts et des archives privées (Γενεύη), Archives Francisco Borès (Μαδρίτη), Fundació Pilar i Joan Miró και Successió Miró (Πάλμα ντε Μαγιόρκα), Tate Modern (Λονδίνο). Τέλος, η κληρονόμος του Tériade, Κατερίνα Χαραλαμπίδη, και η χήρα του Michel Anthonioz, Françoise Anthonioz, μου παραχώρησαν μέρος του αρχαιακού υλικού που βρίσκεται στην κατοχή τους.

Δεύτερον, με αφετηρία την έκδοση της ανθολογίας των κειμένων του Tériade, το παράρτημα με τον κατάλογο των τεχνοκριτικών κειμένων του που παραθέτει στη διατριβή της η Rabinow, καθώς και τον κατάλογο των κειμένων του στην εφημερίδα «Πρόοδος» που παραθέτει ο Γιώργος Βαλέτας<sup>17</sup>, εντόπισα τα πρωτότυπα κείμενα του Tériade προσθέτοντας και κάποια νέα που προέκυψαν κατά την έρευνά μου. Ο εντοπισμός των πρωτότυπων κειμένων ήταν σημαντικός κυρίως για δύο λόγους. Πρώτον, οι ανθολογίες δεν αναπαράγουν την εικονογράφιση των κειμένων, που όμως είναι οργανικό κομμάτι τους και απαραίτητο στοιχείο για να κατανοήσουμε τις ιδέες και τα επιχειρήματα ενός τεχνοκρίτη. Δεύτερον, είναι σημαντικό να διαπιστώσουμε πώς εντάσσεται κάθε κείμενο στο περιοδικό ή στην εφημερίδα στην οποία έχει δημοσιευτεί, δηλαδή ποια είναι η θέση και η σχέση του με τα υπόλοιπα κείμενα στο επίπεδο και των ιδεών και της σελιδοποίησης. Στη **Βιβλιογραφία (B1 και B2)** της διατριβής παρατίθεται αναλυτικός κατάλογος των κειμένων του Tériade<sup>18</sup>. Εκτός από τον εντοπισμό της αρθρογραφίας του Tériade στα έντυπα με τα οποία συνεργάστηκε ή τα οποία διεύθυνε, μελέτησα και άλλα περιοδικά συγκεντρώνοντας τα κείμενα και άλλων τεχνοκριτών της εποχής προκειμένου να κατανοήσω καλύτερα και να εντάξω την παραγωγή και τις ιδέες του Tériade στο τεχνοκριτικό τους συγκείμενο.

Τρίτον, η βιβλιογραφία που συγκέντρωσα και εξέτασα αφορά πρωτίστως τον Tériade και τις εκδόσεις του, αλλά και ευρύτερα τους θεσμούς και τον κόσμο της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα με έμφαση στη Γαλλία. Ακόμη, εξέτασα ιστορικές μελέτες προκειμένου να εγγράψω τη ζωή και το έργο του Tériade στο ευρύτερο πλαίσιο της πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής ιστορίας της Γαλλίας στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Τέλος,

---

<sup>17</sup> Γιώργος Βαλέτας, «Αναδρομές σ' ένα θαύμα. Στρατής Ελευθεριάδης-Tériade. Ο δαιμόνιος αξιοποιητής του Θεόφιλου», *Αιολικά Γράμματα*. Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ, 80-81 (Μάρτιος-Ιούνιος 1984), 161-162.

<sup>18</sup> Οι κατάλογοι της πρωτογενούς και δευτερογενούς βιβλιογραφίας και των αρχαιακών πηγών στα Παραρτήματα της διατριβής έγιναν στο πλαίσιο της συμμετοχής μου στο πρόγραμμα Bibliographies de critiques d'art francophones με υπεύθυνες τις καθηγήτριες Marie Gispert (Université Paris 1-HiCSA) και Catherine Meneux (Université Paris 1-HiCSA). Οι κατάλογοι αυτοί βρίσκονται αναρτημένοι και στην ιστοσελίδα του προγράμματος: <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/e-terjade> (πρόσβαση: 2 Ιουνίου 2019).



μελέτησα βιβλιογραφία κοινωνιολογίας και κοινωνιολογίας της τέχνης, προκειμένου να κατανοήσω το περιεχόμενο και τη χρήση των εννοιών «μεσολαβητής» και «δίκτυο», οι οποίες αποτέλεσαν τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία της προσέγγισής μου.

Βιβλιογραφική έρευνα πραγματοποίησα στις εξής βιβλιοθήκες στο Παρίσι: Bibliothèque nationale de France (BnF), Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), Bibliothèque Kandinsky-Centre Pompidou, Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou (Bpi), Bibliothèque Sainte-Genève, Bibliothèque Jacques Doucet, Bibliothèque Forney. Επίσης χρησιμοποίησα τις παρακάτω βιβλιοθήκες: Staatsbibliothek zu Berlin (StaBi, Βερολίνο), Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κρήτης (Ρέθυμνο), Cambridge University Library (Κέιμπριτζ) και The Courtauld Institute of Art Library (Λονδίνο).



Κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής αντιμετώπισα, όπως είναι αναμενόμενο, διάφορες δυσκολίες και εμπόδια. Αναφορικά με τις αρχαιακές πηγές, το σωζόμενο αρχείο του Tériade παρουσιάζει σημαντικά κενά. Για παράδειγμα, δεν σώζεται σχεδόν κανένα τεκμήριο σχετικό με τη συνεργασία του με τον Albert Skira, ενώ και οι σωζόμενες επιστολές του είναι πολύ λιγότερες από εκείνες που είχε λάβει. Ως προς το δεύτερο βέβαια, γνωρίζουμε πως ο ίδιος δεν κρατούσε αντίγραφα ή πρόχειρα των επιστολών που έστελνε και πως έτσι κι αλλιώς δεν έγραφε πολλές επιστολές. Για παράδειγμα, ο Οδυσσέας Ελύτης γράφει σε επιστολή του: «Ξέρω πως δεν είσαι άνθρωπος της αλληλογραφίας και πως δεν θα μου απαντήσεις»<sup>19</sup>. Άλλες δυσκολίες που αντιμετώπισα σε σχέση με το αρχαιακό υλικό αφορούν την πρόσβαση και την ανάγνωση. Παρά τις προσπάθειές μου δεν κατάφερα να αποκτήσω πρόσβαση στα αρχεία των Albert Skira, Maurice Raynal, Quentin Laurens (εγγονός του Henri Laurens και διευθυντής της Galerie Leiris με πλούσιο αρχαιακό υλικό πολλών καλλιτεχνών), Fernand Mourlot, Angèle Lamotte, Marguerite Lang, και Γιάννη Τσαρούχη, τα οποία θεωρώ ότι θα ήταν χρήσιμα για την έρευνά μου. Όσο για την ανάγνωση των χειρόγραφων πηγών, ήταν απαιτητική και δύσκολη, ενώ υπήρξαν και χειρόγραφα των οποίων η ανάγνωση στάθηκε αδύνατη.

---

<sup>19</sup> Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή προς τον Tériade, 8 Σεπτεμβρίου 1951. Αντλώ από Δημήτρης Νικορέτζος, *Αγαπητέ μου Τεριάντ: ανέκδοτα γράμματα του Οδυσσέα Ελύτη στον E. Tériade*, Εντός, Μυτιλήνη 2006, 93.

Μια άλλη δυσκολία ήταν η κριτική προσέγγιση μιας βιβλιογραφίας που στο μεγαλύτερο μέρος της αποτελεί «hommage à Tériade», δηλαδή τον εγκωμιάζει. Είναι αυτονόητο ότι χρειάστηκε να κρατήσω απόσταση από το εξυμνητικό ύφος και περιεχόμενο αυτής της βιβλιογραφίας.

Μια επιπλέον δυσκολία ήταν η διαχείριση ενός πλούσιου ποσοτικά και ποιοτικά υλικού που συν τοις άλλοις καλύπτει αρκετές δεκαετίες με σημαντικές εξελίξεις σε όλους τους τομείς. Ως εκ τούτου, επέλεξα να μην αναλύσω εξονυχιστικά θεματικές όπως τις εκδόσεις του και τη σχέση του με τον Θεόφιλο, που έχουν καλύψει, ενίοτε σε εξαντλητικό βαθμό, άλλες μελέτες<sup>20</sup>. Επίσης, παρόλο που στο τελευταίο μέρος της διατριβής αναφέρομαι στα δύο μουσεία που ίδρυσε ο Tériade στη Μυτιλήνη, δεν αναλύω τη θεσμική και πρακτική πτυχή της λειτουργίας τους, γιατί πρόκειται, κατά τη γνώμη μου, για ένα ξεχωριστό θέμα μελέτης. Τέλος, δεν ασχολήθηκα με το ζήτημα της συλλεκτικής του δραστηριότητας, αφενός γιατί η ταυτότητα του συλλέκτη δεν ήταν μια ταυτότητα που πρόβαλλε στη μεσολαβητική του δράση ο Tériade, αφετέρου γιατί οι πληροφορίες που έχουμε για τη συλλογή του είναι μόνο έμμεσες, κυρίως οι κατάλογοι δημοπρασιών που έγιναν μετά το θάνατό του. Σε κάθε περίπτωση, ο αγώνας με τη βιβλιογραφία και τις πηγές στάθηκε άνισος, αφού έμοιαζαν ως το τέλος με τη Λερναία Ύδρα: όσο μελετούσα, τόσο προέκυπταν νέες ανάγκες έρευνας, όπως συμβαίνει με όλους.



Η διατριβή διαρθρώνεται σε τέσσερα μέρη και 14 κεφάλαια. Το πρώτο μέρος έχει εισαγωγικό χαρακτήρα και το τέταρτο επιλογικό, εξού και η διαφορά στην έκτασή τους σε σχέση με το δεύτερο και το τρίτο μέρος που αποτελούν το κύριο σώμα της διατριβής.

Καθώς η έννοια της μεσολάβησης αποτελεί βασικό άξονα της μελέτης μου, έκρινα σκόπιμο να στο εισαγωγικό μέρος της διατριβής να παρουσιάσω αναλυτικά την εμφάνιση και τη χρήση αυτής της έννοιας στα πεδία της ιστορίας και της κοινωνιολογίας της τέχνης. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζω τις βασικές προσεγγίσεις που έχουν διατυπωθεί για να ορίσουν τα συστήματα πολιτιστικών μεσολαβητών, προσδιορίζοντάς τα ως «κόσμο», «πεδίο», «αγορά» και «δίκτυα» της τέχνης. Μελετώ πότε και ποιος ανέπτυξε την εκάστοτε προσέγγιση και ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, κάνοντας στο τέλος και μια κριτική αποτίμησή τους.

---

<sup>20</sup> Μαρία Γ. Μόσχου, *Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ βιογραφούμενος*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2005.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, περνάω από τα συστήματα μεσολαβητών στους μεσολαβητές ως άτομα, εξετάζοντας την έννοια και τον ρόλο του μεσολαβητή ως υποκειμένου στην τέχνη, ανεξάρτητα από τη συγκεκριμένη ιδιότητά του. Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο του μέρους, εξηγώ πώς προσεγγίζω ως περίπτωση μεσολαβητή της μοντέρνας τέχνης τον Τέριαντ, μέσα από τις ιδιότητες του τεχνοκρίτη και του εκδότη.

Στο δεύτερο μέρος εξετάζω τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του Τέριαντ στο Παρίσι και την ενασχόλησή του με την τεχνοκριτική στα χρόνια του μεσοπολέμου. Στο πρώτο κεφάλαιο αυτού του μέρους, τέταρτο της διατριβής, αναφέρομαι συνοπτικά στις κύριες ιδεολογικές, αισθητικές και καλλιτεχνικές τάσεις που επικρατούσαν στο Παρίσι του μεσοπολέμου και εκφράζονταν μέσα από τον τεχνοκριτικό λόγο της εποχής, συνιστώντας το πλαίσιο εντός του οποίου ο Τέριαντ διαμόρφωσε τις δικές του ιδέες και ανέπτυξε τη δράση του. Στο πέμπτο κεφάλαιο μελετώ την άνθιση του καλλιτεχνικού τύπου στο Παρίσι, που συνόδευσε την αντίστοιχη άνθιση του εμπορίου τέχνης και των γκαλερί την ίδια περίοδο, αλλά και την καθιέρωση του επαγγέλματος του τεχνοκρίτη και τα ζητήματα ηθικής και επαγγελματικής φύσης που ετίθεντο γύρω από αυτό.

Στο έκτο κεφάλαιο αναλύω τις συνεργασίες του Τέριαντ στο χώρο του παρισινού καλλιτεχνικού τύπου. Στην πρώτη ενότητα του κεφαλαίου (6.1) εξετάζω την αφετηρία της σταδιοδρομίας του Τέριαντ, επισημαίνοντας πως τα πρώτα τεχνοκριτικά του κείμενα δημοσιεύτηκαν χάρη στο δίκτυο των ελλήνων διανοουμένων στο Παρίσι, στο οποίο ανήκε, και συγκεκριμένα χάρη στον κύκλο των οπαδών του μοντερνισμού όπως ήταν οι Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Κώστας Βάρναλης, Γιώργος Κατσίμπαλης, Μιχάλης Τόμπρος, Άγγελος Κατακουζηνός και άλλοι. Ανάμεσα σε αυτούς βρισκόταν και ο Christian Zervos, ο οποίος στάθηκε ίσως η πιο καθοριστική μορφή για την εξέλιξη της καριέρας του Τέριαντ, καθώς του ανέθεσε τη σύνταξη κειμένων για τη μοντέρνα τέχνη για το περιοδικό *Cahiers d'art*, που ίδρυσε τότε. Οι δυο υποενότητες 6.2α-6.2β σκιαγραφούν την πορεία του Zervos στον καλλιτεχνικό τύπο ως τότε, το πλαίσιο ίδρυσης του *Cahiers d'art*, καθώς και τις συνθήκες της συνεργασίας του Zervos με τον Τέριαντ στο περιοδικό, το διάστημα 1926-1931. Στην επόμενη ενότητα (6.3) εξετάζω την επόμενη σημαντική συνεργασία του Τέριαντ, με τον Maurice Raynal, και την από κοινού ανάληψη της στήλης «Τέχνες» στην καθημερινή εφημερίδα *L'Intransigeant* από το 1928 ως το 1933. Οι δύο άντρες όχι μόνο είχαν τον έλεγχο του τι δημοσιευόταν στη στήλη αυτή, αλλά συνέτασσαν και οι ίδιοι κείμενα, πολλά εκ των οποίων υπέγραφαν από κοινού με το

ψευδώνυμο «Οι δύο τυφλοί». Τέλος, στην επόμενη ενότητα (6.4), μελετώ πώς το δίκτυο συνεργασιών του Τέριαντέ διευρύνθηκε πολύ σύντομα με αποτέλεσμα να συμμετέχει και σε άλλα περιοδικά εντός και εκτός της Γαλλίας.

Στο έβδομο κεφάλαιο, αναλύω τις ιδέες και τους καλλιτέχνες για τους οποίους ο Τέριαντέ έπαιξε μεσολαβητικό ρόλο. Στην πρώτη ενότητα (7.1) αναζητώ τις αισθητικές επιρροές του Τέριαντέ κυρίως από τον κύκλο των υποστηρικτών του κυβισμού, τον Guillaume Apollinaire, τον Pierre Reverdy και τους συνεργάτες του Ζερβός και Ραγιναί. Στην επόμενη ενότητα (7.2) επιχειρώ μια προσέγγιση των αισθητικών αξιών που προβάλλει ο Τέριαντέ μέσω των κειμένων του, επισημαίνοντας το ιδανικό του για την τέχνη συμπυκνώνεται στην έννοια της λυρικής πλαστικότητας. Στις υποενότητες που ακολουθούν (7.2α-7.2ε) εξετάζω μια σειρά από αισθητικές και ιδεολογικές παραμέτρους που συνθέτουν τη σκέψη του και επαναλαμβάνονται λίγο πολύ στο λόγο και την επιχειρηματολογία του. Η ενότητα 7.3 αφορά στη στάση του Τέριαντέ απέναντι στις εξελίξεις της τέχνης στα χρόνια του μεσοπολέμου. Στις υποενότητες 7.3α-7.3γ αναφέρομαι στις τάσεις της μοντέρνας τέχνης πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και πώς αυτές εξελίχθηκαν στα χρόνια του μεσοπολέμου, αλλά και τι νέο προστέθηκε. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Τέριαντέ, υπέρμαχος των μετακυβιστικών τάσεων, πρόβαλε με τον όρο «νέος φωβισμός» μια σειρά νέων ζωγράφων που ανταποκρίνονταν στα αισθητικά του κριτήρια. Στην επόμενη ενότητα (7.4) επικεντρώνομαι σε συγκεκριμένες περιπτώσεις καλλιτεχνών που ο Τέριαντέ πρόβαλε μέσω των κειμένων του. Στην υποενότητα 7.4α εξετάζω το ύφος γραφής του Τέριαντέ εντοπίζοντας τις μεθόδους πειθούς που χρησιμοποιεί για την προώθηση των καλλιτεχνών. Δεδομένου ότι ο Τέριαντέ πίστευε ότι οι καλλιτέχνες είναι οι κατεξοχήν αρμόδιοι να μιλήσουν για την τέχνη, στην υποενότητα 7.4β αναλύω πώς ενσωμάτωνε στα κείμενά του λόγια καλλιτεχνών, καθώς και τις συνεντεύξεις που πήρε από αυτούς διατυπώνοντας σκέψεις πάνω στη στρατηγική αυτής της πρακτικής. Στις υποενότητες 7.4γ-7.4θ αναπτύσσω πώς πρόβαλε ο Τέριαντέ μέσα από τα κείμενα του, αλλά επίσης μέσα από τη διοργάνωση εκθέσεων ή άλλων πρακτικών προώθησης, τους καλλιτέχνες εκείνους των οποίων το έργο εκτιμούσε, είτε αυτοί ανήκαν στην παλιά είτε στη νέα γενιά. Σε αυτό το πλαίσιο, αναφέρομαι και στην περίπτωση του Θεόφιλου αλλά και στους έλληνες μοντερνιστές ζωγράφους με τους οποίους πάντως μόνο λίγο ασχολήθηκε. Στην τελευταία ενότητα (7.5) παρουσιάζω τις απόψεις του Τέριαντέ για τα Σαλόν, το ακαδημαϊκό σύστημα, την κρατική πολιτιστική πολιτική, αλλά και τον ρόλο των εμπόρων τέχνης.

Στο τρίτο μέρος μελετώ την εκδοτική δραστηριότητα του Tériade. Στο όγδοο κεφάλαιο αναφέρομαι στα διευθυντικά καθήκοντα που ανέλαβε σε περιοδικά και τα οποία προετοίμασαν το έδαφος για τη μετέπειτα σταδιοδρομία του ως εκδότης. Στην υποενότητα 8.1 εξετάζω αναλυτικά τη συνεργασία του με τον Albert Skira για τη δημιουργία του περιοδικού *Minotaure* (1933-1936), αλλά και τους συσχετισμούς δυνάμεων, τους ανταγωνισμούς και τις αλληλεξαρτήσεις που αναπτύχθηκαν στο περιοδικό, αφού κλήθηκαν να συνεργαστούν μεταξύ τους ιδεολογικά και αισθητικά αποκλίνουσες ομάδες: οι μεταकुβιστές, οι σουρεαλιστές και οι αντιφρονούντες του σουρεαλισμού. Στην υποενότητα 8.2 παρουσιάζω τη συνεργασία του Tériade με τον Raynal για την έκδοση του βραχύβιου σατιρικού «μικρού περιοδικού» λογοτεχνίας και τέχνης *La Bête Noire* (1935-1936). Στην υποενότητα 8.3 μελετώ τη συνεργασία του με τον Ηρακλή Ιωαννίδη για την έκδοση του τουριστικού περιοδικού *Le voyage en Grèce* (1934-1937) που διανεμόταν στις πολιτιστικές κρουαζιέρες που ο Ιωαννίδης διοργάνωνε στο Παρίσι με προορισμό την Ελλάδα.

Με το κεφάλαιο 9 ξεκινάω τη μελέτη των εκδόσεων *Verve*, υποστηρίζοντας ότι αυτές στάθηκαν το όχημα για την προβολή των αισθητικών του ιδεών, όπως αυτές διαμορφώθηκαν τα προηγούμενα χρόνια, και των καλλιτεχνών που θαύμαζε. Στην πρώτη ενότητα (9.1) αναφέρομαι στις συνθήκες ίδρυσης των εκδόσεων *Verve* και του ομώνυμου περιοδικού με τη συνδρομή του αμερικανού εκδότη του περιοδικού *Esquire* David Smart. Στην δεύτερη ενότητα με τις υποενότητες της (9.2α-9.2ε) αναλύω την πρώτη περίοδο λειτουργίας του περιοδικού, που τότε κυκλοφορούσε και στα γαλλικά και στα αγγλικά και χρηματοδοτούνταν από τον Smart. Εξετάζω την επιλογή των συγγραφέων που ήταν σημαντικά ονόματα στο χώρο της λογοτεχνίας, της διάνοησης και των επιστημών, αλλά και την επιλογή των εικόνων που, εκτός από αναπαραγωγές έργων μοντέρνων καλλιτεχνών και κάποιες λιθογραφίες που φιλοτεχνήθηκαν ειδικά για το *Verve*, περιλάμβαναν και τη φωτογραφία ως μορφή τέχνης, καθώς και αναπαραγωγές μεσαιωνικών χειρογράφων που ο Tériade αγαπούσε λόγω του ότι συνδύαζαν το χειρόγραφο στοιχείο με την εικόνα. Επιπλέον εξετάζω τη συνεργασία του με τους τυπογράφους χάρη στους οποίους το *Verve* είχε μια τόσο πολυτελή και αισθητικά άρτια εμφάνιση. Τέλος, αναφέρομαι στη θερμή υποδοχή του περιοδικού στο γαλλικό και διεθνή τύπο.

Στο δέκατο κεφάλαιο αναπτύσσω τη συνέχιση της λειτουργίας των εκδόσεων *Verve* στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και υπό το καθεστώς του Βισύ. Παρά τις πρακτικές δυσκολίες και τα ιδεολογικά διλήμματα, ο Tériade συνέχισε την

εκδοτική του δραστηριότητα εμπλουτίζοντάς τη μάλιστα, αφού τότε ξεκίνησε την έκδοση των βιβλίων του. Στις δύο πρώτες υποενότητες (10.1α-10.1β) εξετάζω πώς ο Tériade προσάρμοσε – προκειμένου να μην κινδυνεύσει από τη λογοκρισία – το περιοδικό του στα νέα δεδομένα ενός συντηρητικού και εθνικιστικού πολιτικού καθεστώτος υπό τον έλεγχο της ναζιστικής Γερμανίας, εκδίδοντας ειδικά τεύχη αφιερωμένα στα γαλλικά μεσαιωνικά χειρόγραφα με τη συνδρομή του διευθυντή του Musée Condé, Henri Malo, και ένα μοναδικό τεύχος για τη μοντέρνα τέχνη που όμως περιλάμβανε μόνο γάλλους καλλιτέχνες. Στη δεύτερη ενότητα παρουσιάζω τη γέννηση των πρώτων «βιβλίων καλλιτεχνών» και εικονογραφημένων βιβλίων από τις εκδόσεις Verve, τα οποία πήγαιναν ένα βήμα παραπέρα τη σύνδεση τέχνης και λογοτεχνίας που επιθυμούσε ο Tériade και εφάρμοζε ήδη στο περιοδικό του. Με δεδομένη την υφιστάμενη σύγχυση στην ορολογία που χρησιμοποιείται για να περιγραφούν τα βιβλία του Tériade, προβαίνω στην πρώτη ενότητα (10.2α) σε μια βιβλιογραφική επισκόπηση που μου επιτρέπει να αιτιολογήσω την άποψή μου για τους ενδεδειγμένους όρους. Στις υποενότητες 10.2β-10.2στ αναλύω τα βιβλία των Georges Rouault, Pierre Bonnard, Matisse και Laurens, των οποίων η σύλληψη και δημιουργία, αν και όχι απαραίτητα η κυκλοφορία, συντελέστηκαν εκείνα τα χρόνια. Η τελευταία ενότητα (10.2ζ) αφορά ένα νέο εκδοτικό εγχείρημα που ξεκίνησε τότε ο Tériade, αλλά ολοκλήρωσε στα μεταπολεμικά χρόνια: ένα φωτογραφικό λεύκωμα για τις Βερσαλλίες.

Στο ενδέκατο κεφάλαιο εξετάζω την εκδοτική δραστηριότητα του Tériade στα χρόνια 1945-1975, το διάστημα δηλαδή που κυκλοφόρησαν τα περισσότερα τεύχη του περιοδικού και σχεδόν όλα τα βιβλία του. Στην πρώτη ενότητα υποστηρίζω πως οι εκδοτικές επιλογές του ταυτίστηκαν εν πολλοίς με τη μεταπολεμική γαλλική κρατική πολιτιστική πολιτική, η οποία αποδέχτηκε τη μοντέρνα τέχνη και ξεκίνησε να την προβάλλει ως κομμάτι της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Ο Tériade βρισκόταν στο ίδιο δίκτυο και είχε παρόμοιες αισθητικές αντιλήψεις με πολλά πρόσωπα, όπως ο Jean Cassou και ο Julien Cain, που απέκτησαν θεσμικό ρόλο στα μεταπολεμικά χρόνια. Η επιτυχία των εκδόσεων του Tériade, οι οποίες απευθύνονταν κυρίως στο κοινό των συλλεκτών και των βιβλιόφιλων, οφείλεται σε σημαντικό βαθμό σε αυτή τη στρατηγική και ασφαλή επιλογή που έκανε. Στη δεύτερη ενότητα (11.2) μελετώ την πορεία του περιοδικού *Verve* αυτά τα χρόνια και πώς ο Tériade ακολούθησε μια νέα πολιτική, αυτή των τευχών αφιερωμένων αποκλειστικά στην πρόσφατη παραγωγή ενός μόνο καλλιτέχνη. Στην τρίτη ενότητα και τις υποενότητές

της (11.3α-11.3ι) συνεχίζω με την εξέταση των βιβλίων που ο Tériade εξέδωσε με τη συνεργασία μοντέρνων καλλιτεχνών (Matisse, Laurens, Picasso, Miró, Chagall, Léger, Le Corbusier, Marcel Gromaire, Jacques Villon, Francisco Borès, André Beaudin, Alberto Giacometti) εμμένοντας στις τρεις φάσεις που θεωρώ ως τις πιο σημαντικές: α) τη σύλληψη μιας ιδέας από τον Tériade ή την αποδοχή της ιδέας ενός συνεργάτη του, καλλιτέχνη ή μη, και τη συμφωνία εκτέλεσής της, β) τη διαδικασία δημιουργίας, στην οποία παρεμβαίνει ο ίδιος ο Tériade και γ) τη διάχυση της πληροφορίας για την κυκλοφορία ενός βιβλίου, που περιλαμβάνει εκθέσεις και την υποδοχή στον τύπο, τα οποία διαχειρίζεται επίσης ο Tériade. Στην τελευταία ενότητα (11.4) εκθέτω δυο ακόμη εκδοτικές απόπειρες του Tériade, οι οποίες επίσης αφορούσαν τη συγκρότηση της αντίληψης της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς και την προβολή της: τα φωτογραφικά λευκώματα του Henri Cartier-Bresson και τα λευκώματα για τα μεγάλα γαλλικά αρχιτεκτονήματα.

Στο τέταρτο μέρος, που έχει επιλογικό χαρακτήρα, από την κατασκευή της φήμης του καλλιτέχνη περνάμε στην κατασκευή της φήμης του μεσολαβητή. Στο δωδέκατο κεφάλαιο αναφέρομαι στη μεγαλύτερη εκδήλωση αναγνώρισης της σταδιοδρομίας του στον παρισινό κόσμο της τέχνης ήταν η έκθεση Hommage à Tériade που διοργανώθηκε στο Grand Palais το 1973, ενώ εκείνος ήταν εν ζωή. Στο δέκατο τρίτο κεφάλαιο με απασχολεί η αναγνώριση του Tériade στην Ελλάδα και ο «επαναπατρισμός» του μέσα από το Μουσείο Θεόφιλου και το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade που δώρισε στη Μυτιλήνη. Ο Tériade υλοποίησε αυτές τις δωρεές χάρη στη βοήθεια τριών σημαντικών φίλων του στην Ελλάδα, του Κατακουζηνού, του Ελύτη και του Γιάννη Τσαρούχη. Τα μουσεία αυτά εγκαινιάστηκαν το 1965 και το 1979 αντίστοιχα, κάνοντας γνωστή στο ελληνικό φιλότεχνο και ευρύτερο κοινό τη δράση του στο Παρίσι, αλλά και χαρίζοντάς του τον τίτλο του ευεργέτη της Λέσβου. Στο δέκατο τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο αναφέρομαι στη διαχείριση της συλλογής του Tériade από τη σύζυγο του Alice Tériade, στις δωρεές που έκανε και στις δημοπρασίες έργων της συλλογής του συζύγου της. Τέλος, παρουσιάζω την εκθεσιακή και εμπορική τύχη των εκδόσεων του Tériade, πολλές εκ των οποίων είναι δυσέυρετες και δημοπρατούνται ακόμα σήμερα σε πολύ υψηλές τιμές.



Αν το αρχαιακό υλικό που παραθέτω στη διατριβή δεν δημοσιεύεται εδώ για πρώτη φορά, αναφέρω άλλη βιβλιογραφία στην οποία έχει χρησιμοποιηθεί.

Οι μεταφράσεις των παραθεμάτων έχουν γίνει από εμένα, εκτός αν σε υποσημείωση αναφέρεται διαφορετικά.



Η διατριβή αυτή δεν θα είχε ξεκινήσει δίχως την δική μου «απερισκεψία» να επιχειρήσω μια έρευνα στην οποία μου έλειπε το βασικό εργαλείο, η γνώση της γαλλικής γλώσσας, και δεν θα είχε προχωρήσει, πόσο μάλλον ολοκληρωθεί, χωρίς την οικονομική, ακαδημαϊκή και ηθική υποστήριξη μιας σειράς προσώπων και φορέων. Για την τετραετή παραμονή μου στο Παρίσι επιθυμώ να ευχαριστήσω πρωτίστως το Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή που μου χορήγησε υποτροφία για τρία χρόνια. Αντίστοιχα μεγάλη χορηγία όμως υπήρξε εκείνη της Ντόρας Οικονομίδου, κόρης της αείμνηστης Ελισάβετ Ζαχαριάδου, η οποία, επιδεικνύοντας τεράστια γενναιοδωρία και καλοσύνη, μου παραχώρησε δωρεάν το όμορφο και ζεστό σπίτι της στη rue des artistes στο Παρίσι για όλο το διάστημα της εκεί παραμονής μου, προσφέροντάς μου στην ουσία μια δεύτερη υποτροφία. Θα της είμαι ευγνώμων γι' αυτή την πράξη της για πάντα. Επίσης ευχαριστώ το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης για τη χορήγηση μιας ετήσιας υποτροφίας στο Πανεπιστήμιο της Nanterre στο Παρίσι στο πλαίσιο του προγράμματος Erasmus, καθώς και για μια ετήσια υποτροφία από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Τέλος, η συμμετοχή μου ως υποτρόφου στο ερευνητικό έργο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών/ΙΤΕ «Αναπαραστάσεις του τοπίου του ελληνικού χώρου στις τέχνες από τον 18ο μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα (ζωγραφική, χαρακτική, φωτογραφία)» όχι μόνο με ωφέλησε ερευνητικά, αλλά αποτέλεσε και σημαντική οικονομική ενίσχυση για εμένα. Ευχαριστώ, λοιπόν, θερμά τον υπεύθυνο του προγράμματος καθηγητή Ευγένιο Μαθιόπουλο για την επιλογή μου.

Ξεκινώντας από τον κύκλο των ανθρώπων που με βοήθησαν στο Παρίσι θα ήθελα πρωτίστως να ευχαριστήσω για τις παρατηρήσεις, τις συμβουλές και την στήριξη που μου πρόσφεραν τους καθηγητές Rémi Labrusse, Marie Gispert, Evangelia Stead, Yves Chevrefils Desbiolles, Rossella Froissart και Marie-Carmen Smyrnelis. Η πρόσβασή μου σε πολλά αρχεία διευκολύνθηκε από την ιδιαίτερα



θερμή υποδοχή και την πολύτιμη βοήθεια (ακόμη και στην ανάγνωση κάποιων δύσκολων χειρογράφων) ανθρώπων, κάποιους από τους οποίους οφείλω να ξεχωρίσω και να αναφέρω ονομαστικά. Καταρχάς ευχαριστώ θερμά τις πρώην διευθύντριες Dominique Szymusiak και Carrie Pilto αλλά και τον νυν διευθυντή Patrice Deparpe του Musée départemental Matisse για την υποδοχή και την πρόσβαση που μου προσέφεραν στο αρχείο Tériade, αλλά πάνω από όλα ευχαριστώ τις Anne-Sophie Bermonville και Sandrine Baivier, υπεύθυνες του αρχείου και της φωτοθήκης του μουσείου για τη μεγάλη και διαρκή βοήθειά τους. Ιδιαίτερα επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω την υπεύθυνη του αρχείου Matisse, Wanda de Guébriant, που δυστυχώς έφυγε από τη ζωή λίγους μήνες πριν από την ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής, για το χρόνο που μου αφιέρωσε να διαβάσουμε μαζί ένα-ένα καμιά εκατοστή γράμματα προκειμένου να είμαι σίγουρη ότι τα έχω μεταγράψει σωστά. Για παρόμοιους λόγους ευχαριστώ και τους Anne-Marie Agulhon και Jean-Yves Rouault από το αρχείο του Georges Rouault, την Aude Raimbault από το αρχείο του Henri-Cartier Bresson, τη Laure Collignon από το αρχείο Picasso, τη Sonia Descamps από το αρχείο της Βιβλιοθήκης Kandinsky και τον Paul Cougnard από το αρχείο της Βιβλιοθήκης Jacques Doucet. Τέλος, ευχαριστώ εξαιρετικά τους François Charon, France Anthonioz, Yves de Fontbrune, Jacqueline Gojard, Quentin Laurens και Ρένα Τσολάκη που με δέχτηκαν με μεγάλη προθυμία στο σπίτι τους προκειμένου να συζητήσουμε για τον Tériade και τους συνεργάτες του.

Το πιο μεγάλο ευχαριστώ όμως το οφείλω στην «κόρη» του Tériade, Κατερίνα Χαραλαμπίδη, για το υλικό, αρχειακό και μη, που μου εμπιστεύτηκε και για τις επανειλημμένες συζητήσεις μας στο σπίτι της, πλάι σε έργα της συλλογής του Tériade, αλλά και στο La Coupole. Η θερμή της αντιμετώπιση και η πολύτιμη βοήθεια και στήριξή της ήταν παραπάνω από απαραίτητες για την εκπόνηση αυτής της διατριβής. Χάρη στην Κατερίνα γνώρισα και τη βαφτισιμιά του Tériade και κόρη του Ηρακλή Ιωαννίδη, Irène Soetaert-Johannidès, η οποία μαζί με τον αείμνηστο σύζυγό της Robert Soetaert έγιναν πολύ σύντομα κάτι σαν οικογένεια για μένα στο Παρίσι. Τους ευχαριστώ και για τις συζητήσεις μας για τον Tériade, τον Ιωαννίδη και τον κύκλο τους, και για το πλούσιο φωτογραφικό υλικό που μου προσέφεραν, αλλά και για την μεγάλη εμπιστοσύνη και αγάπη με τις οποίες με περιέβαλαν.

Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, επιθυμώ να ευχαριστήσω θερμά για τη βοήθεια τους τον Κώστα Μανιατόπουλο, διευθυντή του Μουσείου-Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade στη Μυτιλήνη, και την Άνη Κοντογιώργη που ανέλαβε την

επανεκθεση της συλλογής του μουσείου. Επίσης, ευχαριστώ θερμά τη Σοφία Πελοποννησίου και την Ιωάννα Μωραΐτη που διευκόλυναν την πρόσβασή μου στα αρχεία του Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού και του Μουσείου Μπενάκη-Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα αντίστοιχα. Ιδιαίτερα ευχαριστώ εξάλλου τον Νίκο Π. Παΐσιο που μου παραχώρησε μέρος από το προσωπικό του αρχείο με δημοσιεύματα του ημερήσιου και περιοδικού τύπου αλλά και για τις χρήσιμες υποδείξεις του για τον εντοπισμό αρχειακού υλικού και άλλων σχετικών δημοσιευμάτων.

Επίσης, ευχαριστώ πολύ τα μέλη της τριμελούς επιτροπής επίβλεψης της διατριβής μου Νίκο Δασκαλοθανάση και Τιτίνα Κορνέζου. Πάνω από όλους ευχαριστώ όμως από καρδιάς τον Ευγένιο Ματθιόπουλο που με έκανε να αγαπήσω την ιστορία της τέχνης κιόλας από το πρώτο μάθημα του πρώτου εξάμηνου των προπτυχιακών σπουδών μου και από τότε η διδασκαλία του και οι συμβουλές του με συντρόφεψαν για πολλά χρόνια. Ως επόπτης της διατριβής μου ήταν πάντοτε διαθέσιμος όποτε τον χρειάστηκα και χάρη στην καθοδήγησή του, τη μεθοδικότητά του, τις πολύτιμες συμβουλές και τις πάντα εύστοχες παρατηρήσεις του μπόρεσε να ολοκληρωθεί αυτή η διατριβή.

Σε αυτό το μακρύ ταξίδι της διατριβής είμαι ευτυχής που ο κατάλογος των φίλων που με συμβούλεψαν, στήριξαν και ανέχτηκαν είναι τόσο μακρύς που δεν είναι δυνατό να τον παραθέσω εδώ αποκλειστικά και μόνο για λόγους χώρου. Δεν μπορώ όμως παρά να αναφέρω λίγα ονόματα ανθρώπων που η στήριξή τους, η ενθάρρυνσή τους και το χιούμορ τους σε κάθε μας συζήτηση ήταν ζωτικής σημασίας για μένα. Ευχαριστώ λοιπόν τους Νίκο Πεγιούδη, Αφροδίτη Κουκή, Λευτέρη Σπύρου, Κάτια Παπανδρεοπούλου, Μαριάννα Καράλη, αλλά και τις πολυαγαπημένες Μαράτα Παπαδάκη, Νιόβη Γιαννετάκη και Πόπη Βασιλάκη. Ένα ιδιαίτερα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω ξεχωριστά στον Benjamin Demelemester, τον καλύτερο φίλο που απέκτησα στο Παρίσι και με τον οποίο, εκτός από τις βραδιές τάνγκο, μοιραστήκαμε άπειρες ώρες ανάγνωσης όλων των εγγράφων του αρχείου του Tériade. Ένα ξεχωριστό ευχαριστώ οφείλω και στους δύο γάτους μου που με συντρόφεψαν σε όλη τη διάρκεια της συγγραφής της διατριβής πλάι και πάνω στα πόδια μου γαληνεύοντάς με σε στιγμές μεγάλου άγχους.

Τέλος, υπάρχει εκείνη η κατηγορία ανθρώπων που τα ευχαριστώ δεν αρκούν. Η μητέρα μου, Ευαγγελία Σφακιανάκη, με έχει στηρίξει με κάθε τρόπο, πολλή υπομονή και πολλές θυσίες σε όλη μου τη ζωή και σε κάθε στάδιο της μακράς

πορείας εκπόνησης της διατριβής μου μού έδινε πάντα τη δύναμη και την αγάπη που χρειαζόμουν. Όμως είναι χωρίς τη στήριξη του συντρόφου μου, Αντώνη Αναστασόπουλου, που αυτή η διατριβή δεν θα είχε ολοκληρωθεί. Οι συμβουλές του, η προτροπή του να συνεχίζω παρά τα εμπόδια που φέρνει η ζωή και το μυαλό, το αστείρευτο χιούμορ του και η πιο κυνική προσέγγισή του των πραγμάτων από τη δική μου, αλλά πάνω από όλα η αδιάκοπη εκδήλωση της αγάπης του, είναι μόνο λίγα από όσα μου προσέφερε. Τους ευχαριστώ και είμαι ευγνώμων για όλα και γι' αυτό το λόγο τους αφιερώνω αυτή τη διατριβή.

## Α΄ Μέρος: Η μεσολάβηση στον χώρο της μοντέρνας τέχνης

«Αυτή η τριάδα απατεώνων [έμποροι, τεχνοκρίτες, καλλιτέχνες] έπαιζε το παιχνίδι με διάφορους τρόπους. Αλλά να πώς το έπαιζε ένας διακεκριμένος έμπορος τέχνης: Με τη βοήθεια ενός κριτικού που έγραφε σε εφημερίδα διάλεγε κάποιους «καλλιτέχνες» που ζωγράφιζαν διαρκώς με τον ίδιο τρόπο – αυτόν τον στερεότυπο τρόπο που εκπροσωπεί το «ταμπεραμέντο» στα μάτια των εντέχνως εξαπατημένων. Αυτός ο καλλιτέχνης «χρηματοδοτούνταν» ίσα ίσα για να πλύνει το πρόσωπό του, να αγοράσει καλούτσικα παπούτσια, ένα ψηλό καπέλο και να βάλει λίπος στα κόκαλά του, όχι παραπάνω. Όχι, βέβαια! Μόνο ό,τι χρειαζόταν για να παραμείνει εν ζωή και σε κατάσταση δουλείας. Κατόπιν ο «κριτικός» τον προωθούσε στην εφημερίδα του. Ο εκδότης δεν γνώριζε το παιχνίδι στην αρχή. Ο έμπορος, κινούμενος στον κύκλο των νεόπλουτων στο Παρίσι, ντόπιων και ξένων, θα γαντζωνόταν με άπειρη ευελιξία σε κάποιον νέο πλουτοκράτη, που φιλοδοξούσε να λάμψει ως μαϊκήνας της τέχνης, ασφαλώς της «μοντέρνας» τέχνης!»<sup>21</sup>.

### 1. Εννοιολογικές προσεγγίσεις μιας συλλογικότητας: «κόσμος», «πεδίο», «αγορά» ή «δίκτυο» της τέχνης;

Ο καυστικός τόνος του εκδότη του περιοδικού *Art World* και ακαδημαϊκού γλύπτη Frederick Wellington Ruckstull (1853-1942) μπορεί ασφαλώς να αποδοθεί στον αισθητικό συντηρητισμό του και τις επιφυλάξεις του έναντι της μοντέρνας τέχνης, καθώς και στο ότι η εμπορική απήχηση της γαλλικής μοντέρνας τέχνης στους αμερικανούς συλλέκτες αποτελούσε στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα απειλή για τους σύγχρονους αμερικανούς καλλιτέχνες. Από την άλλη, η περιγραφή του, παρά την υπερβολή της, αντανακλά το πώς λειτουργούσε η παρισινή αγορά τέχνης σε ένα καπιταλιστικό σύστημα ελεύθερης αγοράς, ιδιαίτερα σε σχέση με τη μοντέρνα τέχνη. Δίκτυα εμπόρων, εκδοτών, τεχνοκριτών, επιμελητών μουσείων και άλλων παραγόντων του κόσμου της τέχνης δρούσαν συχνά με τη συνδρομή των ίδιων των καλλιτεχνών για τη διαμόρφωση της αισθητικής νομιμοποίησης του μοντερνισμού, διασφαλίζοντας παράλληλα και ενισχύοντας την εμπορευσιμότητά του. Ως εκ τούτου,

---

<sup>21</sup> «This bunco-trinity worked the game in various ways. But here is the way one leading art dealer played the cards: With the aid of a newspaper critic he picked out certain of the 'artists' who painted consistently in one way - that stereotyped way representing 'temperament' in the eyes of the cunningly deluded. This artist was 'staked' with enough money to wash his face, get decent shoes, a top hat and to fatten his bones, not too much, O no! Just enough to keep him alive and in slavery. Then the 'critic' boosted him in his newspaper. The editor did not know the game at first. The dealer, moving about among the nouveaux riches in Paris, both native and foreign, would with infinite sinuosity fasten onto a certain new plutocrat, ambitious to shine as a patron of art and, of course, 'modern' art!» [Frederick Wellington Ruckstull], «Editorial: Charlatanism in Art: Bunco Artists, Bunco Critics and Bunco Art Dealers», *Art World*, 2/5 (Αύγουστος 1917), 413.

η μελέτη του κόσμου της τέχνης και της λειτουργίας των πολιτιστικών παραγόντων που τον συναποτελούν είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την κατανόηση της παραγωγής, διάχυσης και κατανάλωσης της μοντέρνας τέχνης.

Το 1964 ο Arthur Danto χρησιμοποίησε πρώτος τον όρο «κόσμος της τέχνης (artworld)» προκειμένου να δείξει ότι αντιλαμβανόμαστε ως τέχνη εκείνο που προβάλλεται ως τέχνη μέσα από μια θεωρία η οποία κατασκευάζεται από ιστορικούς, επιμελητές μουσείων, τεχνοκρίτες: «Προϋπόθεση για να δούμε κάτι ως τέχνη είναι το μάτι να μην μπορεί να το επικρίνει – μια ατμόσφαιρα καλλιτεχνικής θεωρίας, μια κάποια γνώση της ιστορίας της τέχνης: ένας κόσμος της τέχνης»<sup>22</sup>. Δέκα χρόνια αργότερα, το 1974, ο George Dickie προσέγγισε τον ίδιο όρο στο πλαίσιο της θεσμικής θεωρίας που ανέπτυξε για την τέχνη (institutional theory of art): «Όταν αποκαλώ τον κόσμο της τέχνης θεσμό εννοώ ότι πρόκειται για καθιερωμένη πρακτική, όχι για καθιερωμένη εταιρεία ή σωματείο»<sup>23</sup>. Και οι δύο πρότειναν ότι τέχνη είναι ό,τι ο «κόσμος της τέχνης», αναγνωρίζει ως τέτοια. Με αυτή τη θεωρία εξηγούσαν γιατί έργα της ποπ, μιμητιστικής ή εννοιακής τέχνης, όπως το *Brillo Boxes* του Warhol ή το *Fountain* του Marcel Duchamp αλλά και τέχνηρα που πριν βρίσκονταν σε αρχαιολογικά ή εθνολογικά μουσεία, θεωρούνταν έργα τέχνης.

Τον όρο «κόσμος της τέχνης» επαναπροσέγγισε το 1982 στην ομώνυμη μελέτη του ο κοινωνιολόγος Howard Becker προσαρμόζοντας τη θεσμική θεωρία των Danto και Dickie στην κοινωνιολογική θεωρία της συμβολικής αλληλεπίδρασης (symbolic interactionist sociological theory)<sup>24</sup>: «Έχω χρησιμοποιήσει τον όρο με πιο τεχνικό τρόπο για να δηλώσω το δίκτυο των ανθρώπων των οποίων η συνεργατική δραστηριότητα, οργανωμένη μέσα από την κοινή τους γνώση συμβατικών μέσων για το πώς γίνονται τα πράγματα, παράγει το είδος των έργων τέχνης για τα οποία ο κόσμος της τέχνης φημίζεται»<sup>25</sup>. Για τον Becker τα έργα τέχνης είναι τα προϊόντα

---

<sup>22</sup> «To see something as art requires something the eye cannot decry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld»· Arthur Danto, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61/19 (Οκτώβριος 1964), 571-584.

<sup>23</sup> «When I call the artworld an institution I am saying that it is an established practice, not that it is an established society or corporation»· George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ίθακα 1974. Αντλώ από: George Dickie, «What is Art?», στο Lars Aagaard-Mogensen (επιμ.), *Culture and Art: An Anthology*, Løkkes Forlag, Νίμποργκ 1976, 22.

<sup>24</sup> Για τη θεωρία της κοινωνιολογική θεωρία της συμβολικής αλληλεπίδρασης στο χώρο της τέχνης βλ. Samuel Gilmore, «Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization», στο Howard S. Becker και Michal M. McCall (επιμ.), *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1990, 148-178.

<sup>25</sup> «I have used the term in a more technical way to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind

μιας συλλογικής δραστηριότητας που αναπτύσσεται μεταξύ δικτύων παραγόντων, δηλαδή εμπόρων, τεχνοκριτών, επιμελητών, εκδοτών, συλλεκτών και άλλων. Οι παράγοντες αυτοί είναι υπεύθυνοι για την προώθηση και διανομή του καλλιτεχνικού προϊόντος αλλά και για την κατασκευή της φήμης των καλλιτεχνών. Οι καλλιτέχνες από την πλευρά τους προσαρμόζουν την παραγωγή τους στις εκάστοτε συμβάσεις του κόσμου της τέχνης, στα μέσα και τις νέες τεχνολογίες, στην αγορά τέχνης αλλά και στο εκάστοτε γούστο, όπως διαμορφώνεται από συγκεκριμένα κανάλια υποδοχής της τέχνης: «Από αυτή τη σκοπιά τα έργα τέχνης δεν είναι προϊόντα μεμονωμένων δημιουργών, ‘καλλιτεχνών’, που διαθέτουν ένα σπάνιο και συγκεκριμένο χάρισμα. Είναι τα συλλογικά προϊόντα όλων των ανθρώπων που συνεργάζονται στη βάση των χαρακτηριστικών συμβάσεων ενός κόσμου της τέχνης για να δώσουν υπόσταση σε έργα σαν αυτό»<sup>26</sup>.

Κριτική στην προσέγγιση του Becker άσκησε ο Pierre Bourdieu, θεωρώντας την περιγραφική και επιφανειακή ως προς τη λειτουργία του κόσμου της τέχνης, γιατί βλέπει μόνο μοντέλα συνεργασίας και όχι, όπως θα έπρεπε σύμφωνα με εκείνον, έναν διαρκή αγώνα κυριαρχίας των εμπλεκόμενων παραγόντων, δηλαδή την ανταγωνιστική πτυχή αυτού του κόσμου<sup>27</sup>. Ο Bourdieu εισήγαγε τον όρο «καλλιτεχνικό πεδίο», το οποίο ενέγραψε στη θεωρία του για τα κοινωνικά πεδία, ορίζοντας συγκεκριμένες δομές που το διέπουν με άξονα τις σχέσεις κυριαρχίας των μελών του.

Πιο συγκεκριμένα, ο Bourdieu ορίζει ως πεδίο έναν ιστορικά κατασκευασμένο αυτόνομο κοινωνικό χώρο, ο οποίος διέπεται από συγκεκριμένους κανόνες, συσχετισμούς δυνάμεων, σχήματα κυριαρχίας, στρατηγικές και συμφέροντα (π.χ., το πολιτικό πεδίο, το οικονομικό, το καλλιτεχνικό, κλπ.). Αναπτύσσοντας την έννοια του πεδίου ο Bourdieu επανέρχεται συχνά στη μεταφορά του ποδοσφαίρου. Θεωρεί ότι ένα κοινωνικό πεδίο είναι οριοθετημένο όπως ένα γήπεδο ποδοσφαίρου και ότι μέσα σε αυτό τα δρώντα υποκείμενα λειτουργούν όπως οι παίκτες του ποδοσφαίρου: έχοντας συγκεκριμένες θέσεις και υπό συγκεκριμένους κανόνες, στο πλαίσιο των εκάστοτε συνθηκών, μάχονται μεταξύ τους προκειμένου να

---

of art works that art world is noted for»· Howard S. Becker, *Art Worlds*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1982, x.

<sup>26</sup> «Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, ‘artists’, who possess a rare and specific gift. They are rather, joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions to bring works like that into existence»· ό.π., 35.

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2006, 316-317 (α’ εκδ.: Παρίσι 1992).

κυριαρχήσουν στο πεδίο και να ηγηθούν, εξασφαλίζοντας κοινωνική αναγνώριση και ισχύ. Πρόκειται για ένα παιχνίδι επιβολής ισχύος και ανταγωνισμού, στο οποίο τα δρώντα υποκείμενα χρησιμοποιούν ποικίλες στρατηγικές επιδιώκοντας να αποκτήσουν τη θέση του κυρίαρχου και όχι του κυριαρχούμενου. Για να επιτύχει όμως κανείς στο παιχνίδι-πεδίο, πρέπει να γνωρίζει το παιχνίδι. Ο Bourdieu ισχυρίζεται επ'αυτού ότι το δρων υποκείμενο φέρει μια κοινωνικά διαμορφωμένη «αίσθηση για παιχνίδι», η οποία συνιστά μέρος της έξης που διαθέτει<sup>28</sup>, μέσα από την οποία εκτιμά τις λειτουργίες των κοινωνικών δομών και αναπτύσσει αναλόγως τις ενέργειές του ακολουθώντας τη δυναμική που διαμορφώνεται και αναδιαμορφώνεται διαρκώς από τη δράση των υπόλοιπων υποκειμένων που συμμετέχουν στο παιχνίδι-πεδίο<sup>29</sup>.

Στο έργο του *Οι κανόνες της τέχνης* αναπτύσσει τη δομή και την ιστορική γένεση του αυτόνομου – αν και σχετικά εξαρτημένου από το οικονομικό και το πολιτικό πεδίο – πεδίου της καλλιτεχνικής παραγωγής. Αντιτιθέμενος στην καντιανή φιλοσοφία<sup>30</sup> που θέλει τις αισθητικές αξίες να είναι έμφυτες στο έργο τέχνης, ο Bourdieu τεκμηριώνει και αυτός πως αυτές είναι κοινωνικά κατασκευασμένες. Για εκείνον η πηγή της καλλιτεχνικής αξίας δεν εντοπίζεται στα ίδια τα έργα, αλλά στους παράγοντες και τους θεσμούς, το καλλιτεχνικό πεδίο δηλαδή, μέσα στο οποίο παράγονται και τυχαίνουν υποδοχής. Αυτό το πεδίο ο Bourdieu το αντιλαμβάνεται ως μια οργάνωση σχέσεων ισχύος των πολιτιστικών παραγόντων, συμπεριλαμβανομένων των καλλιτεχνών, με συγκεκριμένη θέση στη δομή του πεδίου, το οποίο ορίζουν ανάλογα με την ιεραρχία τους σε αυτό. Στόχος όλων αυτών των παραγόντων είναι μέσα από το πολιτιστικό προϊόν να αποκτήσουν διαφορετικές μορφές κεφαλαίου και να διακριθούν από τους υπόλοιπους.

Ο Bourdieu διακρίνει τρεις μορφές κεφαλαίου, το οικονομικό, το πολιτιστικό και το κοινωνικό. Η πρώτη μορφή υλοποιείται με την άμεση μετατροπή της σε χρήμα. Οι δυο άλλες όμως συνιστούν συμβολικές μορφές κεφαλαίου. Το κοινωνικό

---

<sup>28</sup> Με την έννοια της έξης (*habitus*) ο Bourdieu ορίζει ένα σύστημα «διαρκών και μεταθέσιμων προδιαθέσεων», ένα σύστημα από δομές δομημένες και διαρκώς δομούσες την αντίληψη, εννοιολόγηση και πράξη του υποκειμένου. Αναλυτικότερα βλ. Pierre Bourdieu, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 87-107 (α' έκδ.: Παρίσι 1980)· Pierre Bourdieu, *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κική Καψαμπέλη, Πατάκης, Αθήνα 2011, 214-222 (α' έκδ.: Παρίσι 1979). Βλ. επίσης Karl Maton, «Habitus», στο Michael Grenfell (επιμ.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, Acumen, Στόκσφιλντ 2008, 49-65.

<sup>29</sup> Για τη μεταφορά του ποδοσφαίρου βλ. ενδεικτικά Pierre Bourdieu και Loïc J. D. Wacquant, *An Invitation to Reflexive Sociology*, Polity Press, Νέα Υόρκη 1992, 19-26· Bourdieu 2006, 108-110 και 131-13· Patricia Thomson. «Field», στο Grenfell 2008, 67-69 (67-81).

<sup>30</sup> Ιδιαίτερα για της απόψεις του απέναντι στον Καντ βλ. Bourdieu 2011, 83-87.

κεφάλαιο αφορά τις πηγές δημιουργίας της κοινωνικής θέσης ενός ατόμου στο πλαίσιο ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου δικτύου κοινωνικών σχέσεων, που είναι σημαντικές για την αναγνώριση και υπόληψη ενός ατόμου και βασίζονται σε υλικές και συμβολικές ανταλλαγές. Για παράδειγμα, το καλλιτεχνικό πρεστίτζ συνιστά μια μορφή κοινωνικού κεφαλαίου και δίνει στον καλλιτέχνη μια διακριτή θέση σε σχέση με άλλους στον ίδιο χώρο. Παράλληλα, συνιστά μια μορφή συμβολικού κεφαλαίου από τη στιγμή που πηγάζει από μη υλικές πηγές που γίνονται αντιληπτές σε συμβολικό επίπεδο. Βέβαια, και το κοινωνικό και το συμβολικό κεφάλαιο μπορούν να μετατραπούν σε οικονομικό (όπως ισχύει βέβαια και το αντίστροφο), δεδομένου ότι τα αντικείμενα τέχνης είναι συμβολικά αλλά και εμπορεύσιμα αγαθά<sup>31</sup>.

Ένας στενότερος όρος σε σχέση με τους όρους «κόσμος» και «πεδίο» της τέχνης, οι οποίοι καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα δομών και σχέσεων στο χώρο της τέχνης συμπεριλαμβάνοντας καλλιτεχνικές, οικονομικές, κοινωνικές και πολιτικές παραμέτρους, είναι η «αγορά της τέχνης». Η Raymonde Moulin, εξέδωσε το 1967 τη μελέτη της για την αγορά της τέχνης στην Γαλλία αναλύοντας πώς η τέχνη συνιστά ένα εμπορεύσιμο αγαθό, το οποίο υπόκειται στους νόμους της αγοράς. Παρόλο που το κύριο αντικείμενο μελέτης αφορά τη σύγχρονη τέχνη, εντούτοις αναλύει πώς η αγορά της τέχνης άλλαξε το 19<sup>ο</sup> αιώνα στο πλαίσιο της νεωτερικής, βιομηχανικής και καπιταλιστικής κοινωνίας. Εστιάζει τόσο στην αλλαγή των κρατικών θεσμών και των ιδιωτικών μηχανισμών της τέχνης όσο και στο ρόλο των πολιτιστικών παραγόντων για την μετατροπή της αισθητικής αξίας σε εμπορική και την προώθηση της καριέρας ενός καλλιτέχνη<sup>32</sup>.

Τον δρόμο στη μελέτη της αγοράς τέχνης που άνοιξε ουσιαστικά η Moulin ακολούθησαν τόσο κοινωνιολόγοι όσο και ιστορικοί τέχνης και οικονομολόγοι. Για

---

<sup>31</sup> Bourdieu 2006a, 227-272. Επίσης στη μελέτη του *Διάκριση*, στην οποία αναλύει τις συνέπειες της δημόσιας εκπαίδευσης στην κοινωνική αναπαραγωγή, ο Bourdieu προσεγγίζει την τέχνη ως «πολιτιστικό κεφάλαιο», ως μια πηγή που χρησιμοποιούν τα άτομα για να εδραιωθούν σε μια ανώτερη κοινωνική τάξη, μια ελίτ, που τους εξασφαλίζει προνόμια στην εκπαίδευση, την εργασία κλπ. Εξάλλου για τον Bourdieu η ενασχόληση με την τέχνη προϋποθέτει ελεύθερο χρόνο και μια κουλτούρα που διαθέτουν οι ανώτερες κοινωνικές τάξεις. Αυτή η μορφή συμβολικού κεφαλαίου δηλαδή πιστοποιεί την «ευγένειά» τους, νομιμοποιώντας περαιτέρω την οικονομική και πολιτική τους κυριαρχία. Βλ. Bourdieu 2011.

<sup>32</sup> Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Editions de Minuit, Παρίσι 1967. Βλ. επίσης Raymonde Moulin, «Champ artistique et société industrielle capitaliste», στο *Science et conscience sociale. Mélanges en l'honneur de Raymond Aron*, τ. 2, Calman-Lévy, Παρίσι 1971, 181-204. Ακολούθησε πλειάδα άρθρων και μελετών της συγγραφέως με άξονα πάντα τη σύγχρονη αγορά τέχνης στη Γαλλία. Βλ. ενδεικτικά Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art: recueil d'articles*, Flammarion, Παρίσι 1995· Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Παρίσι 1997 (α' έκδ.: Παρίσι, 1992)· Raymonde Moulin, *Η αγορά της τέχνης: παγκοσμιοποίηση & νέες τεχνολογίες*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2009 (α' έκδ.: Παρίσι 2000).



παράδειγμα, ο κοινωνιολόγος Alain Quemin εξέτασε συστηματικά το ρόλο των δημοπρατών στη σύγχρονη καλλιτεχνική πραγματικότητα, αλλά και τη λειτουργία των θεσμών προώθησης της σύγχρονης τέχνης σε παγκόσμια κλίμακα<sup>33</sup>. Από την πλευρά της ιστορίας της τέχνης, λίγο πριν από τη Moulín, το 1961, ο Gerard Reitlinger ανέλυσε πώς η τέχνη και το χρήμα ήταν πάντα συνυφασμένα, παρά τις ρομαντικές θεωρίες για το αντίθετο<sup>34</sup>. Οι Francis Haskell, Michael Baxandall και Martin Warnke εξέτασαν την το ρόλο της πατρωνίας, των μαικήνων της Εκκλησίας ή του καθεστώτος της μοναρχίας και των αριστοκρατών ως μηχανισμό που καθόριζε την καλλιτεχνική παραγωγή ως και το 18<sup>ο</sup> αιώνα<sup>35</sup>. Τη λειτουργία των νέων όρων της ελεύθερης αγοράς τέχνης στο πλαίσιο της νεωτερικής καπιταλιστικής κοινωνίας και ιδιαίτερα σε συνάρτηση με τις τάσεις του μοντερνισμού στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> ανέλυσαν και ανέδειξαν ιστορικοί τέχνης όπως οι Malcolm Gee, Robert Jensen, Michael FitzGerald και Peter Watson, προβάλλοντας τη σχέση αλληλεξάρτησης και την αλληλεπίδραση των καλλιτεχνών με τους νέους πολιτιστικούς και θεσμικούς παράγοντες, όπως, για παράδειγμα, το εμπόριο τέχνης<sup>36</sup>. Όσο για τη σύγχρονη τέχνη, οι ιστορικοί της τέχνης εξετάζουν πώς αυτή συνιστά ένα ακόμη πιο ιδιαίτερο εμπορεύσιμο αγαθό δεδομένων αφενός των νέων μορφών της που συχνά θέτουν σε αμφισβήτηση και την ίδια της την υλικότητα και αφετέρου των πολυπλοκότερων δικτύων μεσολάβησης σε ένα παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον λόγω των νέων τεχνολογικών μέσων και του διαδικτύου. Για παράδειγμα, η Isabelle Graw ασχολείται με τη σχέση της αισθητικής και της εμπορικής αξίας της σύγχρονης τέχνης, εστιάζοντας στους παράγοντες και τα μέσα μετατροπής της πρώτης στη δεύτερη, καθώς και στους μηχανισμούς δημιουργίας διασημοτήτων στη σύγχρονη

---

<sup>33</sup> Alain Quemin, *Les commissaires-priseurs: la mutation d'une profession*, Anthropos, Παρίσι 1997· Alain Quemin, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, Νημ 2002.

<sup>34</sup> Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices, 1760-1960*, Barrie and Rockliff, Λονδίνο 1961.

<sup>35</sup> Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Charendon Press, Οξφόρδη 1972· Francis Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Chatto and Windus, Λονδίνο 1963· Martin Warnke, *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, DuMont, Κολωνία 1985.

<sup>36</sup> Michael C. FitzGerald, *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Farrar, Straus and Giroux, Νέα Υόρκη 1996· Malcolm Gee, «The Avant-garde Order and the Art Market, 1916-1923», *Art History*, 2/1 (Μάρτιος 1979), 95-106· Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, Garland, Νέα Υόρκη 1981· Robert Jensen, «The Avant-Garde and the Trade in Art», *Art Journal*, 47/4 (χειμώνας 1988), 360-367· Robert Jensen, *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton University Press, Πρίνστον 1994· Peter Watson, *From Manet to Manhattan: the Rise of the Modern Art Market*, Random House, Νέα Υόρκη 1992.

«οικονομία βασισμένη στη γνώση», όπως την αποκαλεί<sup>37</sup>. Το ζήτημα της αγοράς της τέχνης όμως τράβηξε και την προσοχή των οικονομολόγων. Για παράδειγμα ο John Michael Montias έδειξε πως το σύστημα της ελεύθερης αγοράς τέχνης που καθιερώθηκε τον 19ο αιώνα και καθόρισε την παραγωγή και τη διάχυση των έργων τέχνης, έχει τις ρίζες του στις Κάτω Χώρες και μάλιστα κυρίως κατά τον 17<sup>ο</sup> αιώνα<sup>38</sup>.

Όλες οι παραπάνω θεωρητικές έννοιες, «κόσμος της τέχνης», «καλλιτεχνικό πεδίο», «αγορά της τέχνης», εξετάζουν μέσα από διαφορετικά πρίσματα τη λειτουργία των δικτύων των δρώντων υποκειμένων στο χώρο της τέχνης για την παραγωγή, προώθηση και υποδοχή του καλλιτεχνικού προϊόντος. Το 1972 ο τεχνοκρίτης και επιμελητής Lawrence Alloway συνέδεσε τον «κόσμο της τέχνης», του οποίου και ο ίδιος συνιστούσε εμβληματική φιγούρα, με την έννοια του δικτύου στο άρθρο του «Network: The Art World Described as a System»<sup>39</sup>. Ο ίδιος ορίζει τον κόσμο της τέχνης, τον οποίο συνέδεε άρρηκτα με το περιβάλλον της Νέας Υόρκης, ως εξής: «Τι καλύπτει ο ασαφής όρος «κόσμος της τέχνης»; Περιλαμβάνει πρωτότυπα έργα τέχνης και αναπαραγωγές· κριτικά, ιστορικά και πληροφοριακά κείμενα· γκαλερί, μουσεία και ιδιωτικές συλλογές. Είναι ένα σύνολο προσώπων, αντικειμένων, πόρων, μηνυμάτων και ιδεών. Περιλαμβάνει μνημεία και πάρτι, αισθητική και εγκαίνια, *Avalanche* και *Art in America*»<sup>40</sup>. Προσεγγίζει τον κόσμο της τέχνης σαν «ένα μεταβαλλόμενο συνασπισμό πολλαπλών στόχων... ένα δίκτυο, όχι μια ιεραρχική δομή»<sup>41</sup>, του οποίου προϊόν δεν θεωρεί την τέχνη, δεδομένου ότι εκείνη προϋπάρχει, αλλά τη διακίνησή της.

Η ανάλυση των κοινωνικών δικτύων δεν συνιστά ενιαίο θεωρητικό μοντέλο, αλλά στο πλαίσιο της έχουν γίνει διάφορες θεωρητικές και μεθοδολογικές προτάσεις

---

<sup>37</sup> «knowledge based economy»· Isabelle Graw, *High Price: Art between the Market and Celebrity*, Sternberg Press, Βερολίνο και Νέα Υόρκη 2009. Βλ. επίσης Hans Belting και Andrea Buddensieg (επιμ.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz, Οστφίντεν 2009.

<sup>38</sup> John Michael Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas: XVe - XVIIe siècles*, Flammarion, Παρίσι 1996.

<sup>39</sup> Lawrence Alloway, «Network: The Art World Described as a System», *Artforum*, 11/1 (Σεπτέμβριος 1972), 3-15. Αντλώ από Lawrence Alloway, *Network: Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Αν Άρμπορ 1984. Την έννοια του δικτύου είχε χρησιμοποιήσει και νωρίτερα, το 1966, στο άρθρο «Art and the Communications Network» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Canadian Art*. Για την έννοια του δικτύου στη σκέψη του Alloway βλ. Courtney J. Martin, «Art World, Network and Other Alloway Keywords», *Tate Papers*, 16 (φθινόπωρο 2011), <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/art-world-network-and-other-alloway-keywords> (πρόσβαση 20 Ιανουαρίου 2017).

<sup>40</sup> «What does the vague term art world cover? It includes original works of art and reproductions; critical, historical, and informative writing; galleries, museums, and private collections. It is a sum of persons, objects, resources, messages, and ideas. It includes monuments and parties, esthetics and openings, *Avalanche* and *Art in America*»· Alloway 1984, 4-5.

<sup>41</sup> «a shifting multiple goal coalition... a network, not an hierarchic structure»· ό.π.

και προσεγγίσεις<sup>42</sup>. Αποτελεί μια σταθερή προβληματική στην κοινωνιολογική και ανθρωπολογική θεωρία και έρευνα ήδη από τη δεκαετία του 1930 και σήμερα είναι ένα εργαλείο που χρησιμοποιούν ποικίλα επιστημονικά πεδία<sup>43</sup>. Στη δική μας ανάλυση δεν θα μας απασχολήσει η δικτυακή προσέγγιση από τη σκοπιά της ποσοτικής έρευνας και της στρουκτουραλιστικής ανάλυσης, η οποία συστηματοποιεί θεωρητικές προσεγγίσεις εκφραζόμενη μέσα από κλειστά σχήματα, αυστηρή ορολογία και γραφήματα. Η δική μας αντίληψη για τα δίκτυα στο χώρο της τέχνης και τους πολιτιστικούς μεσολαβητές ως μέρος αυτών των δικτύων συνιστά μια ποιοτική προσέγγιση εμπνευσμένη κυρίως από την προσέγγιση των ανθρωπολόγων και κοινωνιολόγων της Σχολής του Μάντσεστερ. Οι εν λόγω ερευνητές έχουν εξετάσει με εννοιακό – όχι ποσοτικό – τρόπο την κοινωνική δομή ως ένα σύνθετο σχηματισμό διαπροσωπικών σχέσεων, εστιάζοντας στην παρατήρηση δικτύων κυρίως ατομικών, προσωποκεντρικών. Δύο από τις βασικές έννοιες που διέπουν την προσέγγιση των ανθρωπολόγων και κοινωνιολόγων της Σχολής του Μάντσεστερ, τις οποίες εξηγώ παρακάτω, είναι: α) το άτομο ως κομβικό σημείο για τη συγκρότηση και διασταύρωση δικτύων και β) η δυναμική διάδραση<sup>44</sup>.

Η μελέτη προσωποκεντρικών δικτύων αναδεικνύει, σύμφωνα με τους μελετητές της Σχολής του Μάντσεστερ, τη δομή του κοινωνικού χώρου. Στο χώρο της τέχνης θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως «δρώντα/άτομο» είτε έναν καλλιτέχνη ή άλλο παράγοντα του κόσμου της τέχνης (έμπορο, τεχνοκρίτη, εκδότη, επιμελητή) είτε ένα θεσμό ή φορέα (μουσείο, γκαλερί, περιοδικό, οίκο δημοπρασιών), οι σχέσεις και οι αναφορές των οποίων εξηγούν όχι μόνο τη δική τους δράση αλλά και τη λειτουργία του χώρου εν γένει. Η μελέτη με άλλα λόγια μιας μεμονωμένης δράσης, όπως στην περίπτωση μας του *Tétiade*, όχι μόνο αναδεικνύει τη σημασία της δράσης αυτής καθαυτής, αλλά φωτίζει παράλληλα το συγκείμενο στο οποίο εξελίσσεται, τις

---

<sup>42</sup> John Scott, *Social Network Analysis: A Handbook*, SAGE Publications, Λονδίνο 1991, 38.

<sup>43</sup> Ο Georg Simmel που ανέλυσε τις δυάδες και τριάδες που κατασκευάζουν την κοινωνική ζωή ήδη το 1908 θεωρείται ο πρόδρομος της θεωρίας των δικτύων. Για μια εποπτεία των μεθόδων των κοινωνικών δικτύων βλ. Scott 1991· Pierre Mercklé, *La sociologie des réseaux sociaux*, La Découverte, Παρίσι 2004· Σωτήρης Χτούρης, *Ορθολογικά συμβολικά δίκτυα: global states και εθνικά Χόμπιτ*, Νήσος, Αθήνα 2004, 32-69.

<sup>44</sup> Η Σχολή του Μάντσεστερ (John Barnes, Clyde Mitchell, Elizabeth Bott, Jeremy Boissevain κ.ά.), ξεκίνησε από μια ομάδα κοινωνικών ανθρωπολόγων του ομώνυμου πανεπιστημίου, που ασχολήθηκαν με τη μελέτη της δομής διαφόρων κοινωνιών, όπως, για παράδειγμα, των αφρικανικών φυλών ή του Λονδίνου. Για μια εισαγωγή στην εν λόγω προσέγγιση βλ. Maurizio Gribaudi, «Avant-propos», στο Maurizio Gribaudi (επιμ.), *Espaces, temporalités, stratifications: exercices sur les réseaux sociaux*, École des hautes études en sciences sociales, Παρίσι 1998.

ιδέες, τα συμφέροντα, το γούστο κλπ., ενώ επιτρέπει τις συγκρίσεις με τη δράση άλλων προσώπων που υπόκεινται σε άλλα συγκείμενα.

Επιπλέον, είναι σημαντικό να αντιληφθούμε τα κοινωνικά δίκτυα ως δυναμικά και όχι ως στατικά και άκαμπτα σχήματα. Ένα δίκτυο συνιστά μια σχέση δρώντων διαρκώς μεταβαλλόμενη, αφού οι συμπεριφορές και οι στρατηγικές του κάθε δρώντος είναι αποτέλεσμα της δυναμικής διάδρασης και των αλληλεπιδράσεων με άλλους δρώντες. Για παράδειγμα, στη μελέτη του για τον Πικάσο, ο Michael C. Fitzgerald δείχνει τις σχέσεις που ανέπτυξε ο Πικάσο με εμπόρους, τεχνοκρίτες, μουσεία, εκδότες, τη διαρκή διαμόρφωση και αναμόρφωση του δικτύου του και τη στρατηγική του για μια επιτυχημένη καριέρα στο χώρο<sup>45</sup>. Ως εκ τούτου τα δίκτυα δρώντων συνυφαίνονται και μεταλλάσσονται διαρκώς προκειμένου να υπηρετήσουν κάθε φορά τον επικοινωνιακό, ορθολογικό και συμβολικό τους ρόλο.

Στον ατομικό ρόλο του δρώντα και όχι στο συλλογικό ρόλο του δικτύου εστίασε το ενδιαφέρον του ο Bruno Latour αναπτύσσοντας τη θεωρία του δρώντα-δικτύου (Actor Network Theory /ANT). Στη μελέτη του *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* που δημοσιεύτηκε το 2005, απορρίπτει τη χρήση των εννοιών «κοινωνία» και «κοινότητα» ως χώρων υποδοχής της ανθρώπινης δραστηριότητας θεωρώντας τις υπερβολικά γενικόλογες και στρέφει την προσοχή του στη μελέτη με συγκεκριμένους όρους των μελών που τις συναποτελούν: «Γώρα μπορώ να δηλώσω με μεγαλύτερη ακρίβεια το στόχο αυτής της κοινωνιολογίας των ενώσεων: δεν υπάρχει κοινωνία, κοινωνικό πεδίο ούτε κοινωνικοί δεσμοί, αλλά υπάρχουν μεταφράσεις μεταξύ μεσολαβητών που μπορούν να δημιουργήσουν ανιχνεύσιμες ενώσεις»<sup>46</sup>. Παρόμοια, τα δίκτυα δεν συνιστούν ούτε για εκείνον ήδη διαμορφωμένα συστήματα σχέσεων μεταξύ δρώντων, αλλά σύνολα σχέσεων που μεταλλάσσονται αδιάκοπα καθώς οι δρώντες με τις δράσεις τους τα αναδιαμορφώνουν διαρκώς. Επικεντρώνεται επομένως στις διαρκείς διαδικασίες μεταβολής που συντελούνται μεταξύ των δρώντων, οι οποίοι απαρτίζουν την κοινωνία με κύριο στόχο τους «να ελέγξουν τι είναι οι νέοι θεσμοί, οι νέες διαδικασίες, οι νέες έννοιες που μπορούν να συλλέξουν και να επανασυνδέσουν το

---

<sup>45</sup> Fitzgerald 1996.

<sup>46</sup> «I can now state the aim of this sociology of associations more precisely: there is no society, no social realm, and no social ties, but there exist translations between mediators that may generate traceable associations» Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2005, 108.

κοινωνικό»<sup>47</sup>. Θεωρεί ότι οι σχέσεις, οι σύνδεσμοι, οι συσχετισμοί, η αλλαγή ισορροπιών δεν είναι προϊόν της κοινωνίας, αλλά διέπουν την κοινωνία, την ορίζουν, μεταβάλλοντάς την αδιάκοπα μέσα από τις δικές τους διαρκείς μεταμορφώσεις. Δίνει επομένως ιδιαίτερη βαρύτητα κι εκείνος στην κινητικότητα και τη δυναμική του δικτύου, υπεύθυνα για τις οποίες θεωρεί πάντα και αποκλειστικά τα δρώντα πρόσωπα<sup>48</sup>.

Ωστόσο ο Latour αντιμετωπίζει το ίδιο το δρων πρόσωπο ως δίκτυο, υποστηρίζει δηλαδή ότι ένα δρων πρόσωπο υπάρχει μέσα από τις σχέσεις του, τη διάδρασή του με άλλους δρώντες: «ο δρων είναι το ενεργούμενο πολλών άλλων», ενώ η κύρια σημασία του είναι ότι κινητοποιεί και ο ίδιος άλλους δρώντες<sup>49</sup>. Γι' αυτό και χρησιμοποιεί τον όρο actor-network αντί του όρου actor. Ο δρων συνιστά το κέντρο του δικτύου που συγκροτεί ο ίδιος και ταυτόχρονα αποτελεί σημείο στα δίκτυα άλλων. Μια αλλαγή θέσης του δρώντα δημιουργεί αυτόματα νέους συνδυασμούς σχέσεων, πράγμα που καθιστά τα όρια των δικτύων ρευστά και εύπλαστα. Τα δίκτυα που αναπτύσσονται είτε στον ίδιο χώρο, π.χ. στην τέχνη, είτε σε άλλους χώρους πλην της τέχνης, όπως στην οικονομία, την πολιτική, την εκπαίδευση, διαπλέκονται και συνυφαίνονται επιτρέποντας στους δρώντες να περνούν από το ένα δίκτυο στο άλλο ή να μετέχουν σε πολλά ταυτόχρονα. Ένα έργο τέχνης εμπλέκει φορείς όχι μόνο από την τέχνη, αλλά και την οικονομία, την πολιτική και την εκπαίδευση, επιτρέποντας τη δημιουργία νέων σχέσεων.

Αρκετοί μελετητές χρησιμοποιούν την έννοια του δικτύου για να αναδείξουν τις σχέσεις συνεργασίας και αλληλεξάρτησης στο χώρο της τέχνης χωρίς να επικαλούνται κάποια συγκεκριμένη θεωρητική προσέγγιση των δικτύων. Για παράδειγμα, η έννοια αυτή χρησιμοποιείται τελευταία αρκετά για τη μελέτη του

---

<sup>47</sup> «to check what are the new institutions, procedures, concepts able to collect and to reconnect the social»· ό.π., 11.

<sup>48</sup> Σύμφωνα με τον Latour, δρων μπορεί να είναι ένα άτομο, ένας φορέας, ένα αντικείμενο ή μια ιδέα. Ένα από τα οφέλη μιας τέτοιας θεώρησης είναι ότι δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη σχεσιακή δυναμική, όχι μόνο σε επίπεδο ανθρώπινων σχέσεων, αλλά και ανάμεσα στις ιδέες, τις μορφές και τη δράση τους, εστιάζοντας στη δημιουργία, την κυκλοφορία και τη μετακένωσή τους, πράγμα που αναδεικνύει περαιτέρω και διευρύνει το πρίσμα μας για τις πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις.

<sup>49</sup> «an actor is what is made to act by many others». Επιπλέον προσδιορίζει ως εξής τη δράση: «Εξ ορισμού η δράση *εξαρθρώνεται*. Η δράση δανείζεται, διανέμεται, υποβάλλεται, επηρεάζεται, κυριαρχείται, προδίδεται, μεταφράζεται. Αν λέμε πως ένας δρων είναι δρων-δίκτυο, αυτό γίνεται πρωτίστως για να υπογραμμίσουμε ότι αντιπροσωπεύει την κύρια πηγή αβεβαιότητας σχετικά με την προέλευση της δράσης / By definition action is *dislocated*. Action is borrowed, distributed, suggested, influenced, dominated, betrayed, translated. If an actor is said to be an actor-network, it is first of all to underline that it represents the major source of uncertainty about the origin of action»· ό.π., 46.

περιοδικού τύπου<sup>50</sup>. Ο Olivier Corpet χαρακτηρίζει το περιοδικό ως «συνολικό εκδοτικό φαινόμενο»<sup>51</sup>, ενώ η Françoise Levailant θεωρεί το περιοδικό επίκεντρο ενός δικτύου, στήριγμα μιας στρατηγικής που νομιμοποιεί και απαιτεί ακολούθως τη νομιμοποίηση ενός χώρου<sup>52</sup>. Τα περιοδικά συνιστούν δίκτυα παραγόντων της καλλιτεχνικής και πνευματικής ζωής, που ευνοούν πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις σε εθνικό και διεθνές επίπεδο. Συνιστούν το επίκεντρο για τις ανταλλαγές αλλά και τη διάχυση των αισθητικών και ιδεολογικών αντιλήψεων. Υπάρχουν αρκετές άλλες μελέτες, που χρησιμοποιούν περισσότερο ή λιγότερο συστηματικά την έννοια του δικτύου, επικεντρώνοντας είτε σε καλλιτέχνες είτε σε θεσμούς. Ενδεικτικά, μπορούμε να αναφέρουμε τη διατριβή της Delphine Bière-Chauvel, η οποία αναλύει το καλλιτεχνικό δίκτυο του Robert Delaunay, δηλαδή την περίπτωση ενός προσωποκεντρικού δικτύου<sup>53</sup>. Επίσης με την αγορά τέχνης στο μεσοπολεμικό Παρίσι ασχολήθηκε ο Fabien Accominotti, ο οποίος ανέλυσε τη στρατηγική διάδραση μεταξύ καλλιτεχνών και εμπόρων τέχνης αναδεικνύοντας την κοινωνική δομή της αγοράς τέχνης ως ένα δίκτυο ρόλων<sup>54</sup>.

Όλες οι παραπάνω θεωρίες με τις διαφορές και τις αδυναμίες τους προσέγγισαν την αξιολόγηση της τέχνης και του υποκειμένου του καλλιτέχνη μέσα από ένα πρίσμα που βρίσκεται στους αντίποδες αφενός της ρομαντικής, ουμανιστικής αισθητικής, που αντιμετωπίζει το ωραίο ως μια καθαρά αισθητική εμπειρία αποκομμένη από εξωτερικούς παράγοντες και συμφέροντα, και αφετέρου του ρομαντικού μύθου του απομονωμένου, αντισυμβατικού καλλιτέχνη. Αυτό που προσφέρουν είναι η ανάδειξη της ποικιλίας των δρώντων αλλά και των δραστηριοτήτων που ελέγχουν την κατασκευή των αισθητικών και οικονομικών αξιών στην τέχνη, ορίζοντας την παραγωγή, διανομή και υποδοχή του έργου τέχνης

---

<sup>50</sup> Rossella Froissart Pezone και Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art: formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Pev 2011· Barbara Pezzini, «Towards a Network Analysis of Art Writers in Edwardian London: the *Art Journal*, *Connoisseur* and *Burlington Magazine* in 1903», *Art Libraries Journal*, 38/1 (2013), 12-19· Evangelia Stead και Hélène Védrine (επιμ.), *L'Europe des revues II (1860-1930): réseaux et circulations des modèles*, PUPS, Παρίσι 2017.

<sup>51</sup> Olivier Corpet, «Avant-propos», στο Jacqueline Pluet- Despatins, Michel Leymarie και Jean-Yves Mollier (επιμ.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, Éditions de l'IMEC, Παρίσι 2002, 8.

<sup>52</sup> Françoise Levailant, «Préface», στο Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, Ent'revues, Παρίσι 1993, 9.

<sup>53</sup> Delphine Bière-Chauvel, *Le réseau artistique de Robert Delaunay: échanges, diffusion et création au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939*, Publications de l'Université de Provence, Εξ αν Προβάνς 2005.

<sup>54</sup> Fabien Accominotti, «Marché et hiérarchie: La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel», *Histoire & mesure*, 23/2 (2008), 177-218.

στο πλαίσιο της εκάστοτε ιστορικής συγκυρίας<sup>55</sup>. Ωστόσο η θεωρία του καλλιτεχνικού πεδίου του Bourdieu, με τον αυστηρό στρουκτουραλισμό της, δεν αφήνει περιθώρια παρατήρησης της κινητικότητας και των πρωτοβουλιών των παραγόντων, θεωρώντας ότι αυτοί υπόκεινται σε συγκεκριμένους κανόνες που διέπουν το πολιτιστικό πεδίο, ανάγοντας όλες τις σχέσεις σε σχέσεις ιεραρχίας και κυριαρχίας<sup>56</sup>. Αντίθετα, η έννοια του «κόσμου της τέχνης» του Becker και ακόμη περισσότερο η προσέγγιση μέσα από το πρίσμα των δικτύων επιτρέπουν την εξέταση περισσότερων αποχρώσεων στις σχέσεις, αποκαλύπτοντας καλύτερα τις συνεργασίες των μεσολαβητών της τέχνης και τη δυναμική στις σχέσεις αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης που διαμορφώνουν και πιστοποιούν την αισθητική και εμπορική αξία του έργου τέχνης αλλά και τη φήμη του καλλιτέχνη. Οι Luc Boltanski και Ève Chiapello στη σχετικά πρόσφατη μελέτη τους για την οργάνωση του καπιταλισμού με τη μορφή δικτύου, η οποία επιτρέπει νέες μορφές εκμετάλλευσης, προσεγγίζουν κι αυτοί τον κόσμο της τέχνης ως δίκτυο. Αναλύουν πως σε έναν «δικτυωμένο κόσμο» (networked world), υπάρχει πλουραλισμός σχέσεων: από τη μια υπάρχει η συνεργασία που είναι απαραίτητη για τη λειτουργία του δικτύου, αλλά υπάρχουν επίσης σχέσεις ιεραρχίας και ανταγωνισμού<sup>57</sup>. Θα λέγαμε ότι η δική τους προσέγγιση είναι η χρυσή τομή ανάμεσα στις προσεγγίσεις των Becker και Bourdieu, περιγράφοντας ακόμη καλύτερα τη λειτουργία του κόσμου της τέχνης.

Με δεδομένα όλα τα παραπάνω, στη μελέτη μου αποφεύγω τον όρο «πεδίο» που θεωρώ πιο περιοριστικό και άκαμπτο λόγω του ότι διακρίνει μόνο σχέσεις ιεραρχίας και κυριαρχίας μεταξύ των δρώντων προσώπων. Αντίστοιχα, δεν χρησιμοποιώ τον όρο «κόσμος της τέχνης» με τη στενή έννοια της συνεργασίας του Becker, αλλά ως έναν όρο που περιλαμβάνει όλα τα πρόσωπα και τους θεσμούς που ασχολούνται με την τέχνη είτε ως καλλιτεχνικό προϊόν είτε ως σύνολο αισθητικών ιδεών, συμπεριλαμβανομένων των καλλιτεχνών. Όσο για τον όρο «αγορά της

---

<sup>55</sup> Μια εμπειριστατωμένη συγκριτική μελέτη των κύριων θεωριών για τον κόσμο της τέχνης κυκλοφόρησε πρόσφατα ο Hans van Maanen, οποίος προτείνει για τον προσδιορισμό του νοήματος της τέχνης στην κοινωνία έναν συνδυασμό της λειτουργίας των μηχανισμών της καλλιτεχνικής παραγωγής και των αισθητικών αξιών. Πώς αυτές, όταν λειτουργούν σε συστήματα ανεξάρτητα της αισθητικής, αποκτούν μια «δεύτερη ζωή» Hans van Maanen, *How to Study Art Worlds: On the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2009. Για μια σύντομη ειοπτεία της προσέγγισης της τέχνης υπό το πρίσμα του δικτύου βλ. και Alix Rule και Peter Bearman, «Networks and culture», στο Laurie Hanquinet και Mike Savage (επιμ.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2016, 161-173.

<sup>56</sup> Προς αυτήν την κατεύθυνση κινείται η κριτική που του ασκεί ο Maanen και η Nathalie Heinich· Maanen 2009, 73-77 και Heinich 2014α, 98-99.

<sup>57</sup> Luc Boltanski και Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, μτφρ. Gregory Elliott, Verso, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2005, 104-163.

τέχνης», τον χρησιμοποιώ όταν αναφέρομαι αυστηρά στην οικονομική πτυχή της τέχνης. Εντέλει, επιλέγω την ευρύτερη έννοια του δικτύου μέσα από το πλουραλιστικό πρίσμα των Boltanski και Chiapello. Η σύσταση δικτύων σε έναν «δικτυωμένο κόσμο», αλλά κυρίως η δυναμική τους εξέλιξη και αναδιαμόρφωση οφείλεται στη συνύπαρξη σχέσεων διαφορετικών ποιοτήτων, δηλαδή συνεργασίας με στόχο την υπεράσπιση και την προώθηση κοινών ιδεών και συμφερόντων, αλλά και ανταγωνισμού, όταν τα μέλη είναι δυσαρεστημένα με την εδραιωμένη ισορροπία ισχύος, και φυσικά ιεραρχίας, αφού η θέση κάθε δρώντα μέσα στο δίκτυο καθορίζει την ισχύ του και την επιρροή του στους άλλους δρώντες και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση και αλληλεξάρτηση. Θεωρώ ότι η έννοια του δικτύου αναδεικνύει σφαιρικά και δυναμικά την πληθώρα των αποχρώσεων που προκύπτουν στις σχέσεις μεταξύ προσώπων, φορέων και ιδεών, καθώς και τη διαρκή μεταβολή του συσχετισμού δυνάμεων σε σχέση με το χώρο, τον χρόνο και το σύστημα αναφοράς. Στην έννοια αυτή περιλαμβάνονται σαφώς, όπως προαναφέραμε, σχέσεις κυριαρχίας, ιεραρχίας και συνεργασίας, αλλά υπογραμμίζεται περισσότερο η αξία της ανταλλαγής: εμπορικής, διανοητικής, συμβολικής, σχεσιακής, συναισθηματικής.

## **2. Από τη συλλογικότητα στην ατομικότητα: η έννοια του μεσολαβητή στον κόσμο της μοντέρνας τέχνης**

Σε όλες τις παραπάνω μελέτες, οι ποικίλοι πολιτιστικοί παράγοντες που συγκροτούν τον κόσμο της τέχνης αντιμετωπίζονται συλλογικά ως συνυπεύθυνοι για την παραγωγή, τη διάχυση, την επικοινωνία και την κατανάλωση της τέχνης. Ο Bourdieu αναφέρει σχετικά: «το ‘υποκείμενο’ της καλλιτεχνικής παραγωγής και του προϊόντος της δεν είναι ο καλλιτέχνης αλλά το σύνολο των παραγόντων που συμπράττουν στενά με την τέχνη, που ενδιαφέρονται για την τέχνη, που είναι προς συμφέρον τους να υπάρχει τέχνη, που ζουν από την τέχνη και για την τέχνη, οι παραγωγοί έργων που θεωρούνται καλλιτεχνικά (μεγάλα ή μικρά, διάσημα, δηλαδή αναγνωρισμένα, ή άγνωστα), οι κριτικοί, οι συλλέκτες, οι μεσάζοντες, οι επιμελητές, οι ιστορικοί τέχνης κ.ά.»<sup>58</sup>. Σε αυτή την ενότητα θα εξετάσουμε τους πολιτιστικούς

---

<sup>58</sup> «le ‘sujet’ de la production artistique et de son produit n’est pas l’artiste mais l’ensemble des agents qui ont partie liée avec l’art, qui sont intéressés par l’art, qui ont intérêt à l’art et à l’existence de l’art, qui vivent de l’art et pour l’art, producteurs d’œuvres considérées comme artistiques (grands ou petits, célèbres, c’est-à-dire célébrés, ou inconnus), critiques, collectionneurs, intermédiaires, conservateurs, historiens de l’art, etc» Bourdieu 2009, 221.



αυτούς παράγοντες ως μεσολαβητές της τέχνης, προβαίνοντας σε μια επισκόπηση της έννοιας της μεσολάβησης υπό το πρίσμα και της κοινωνιολογίας της τέχνης και της ιστορίας της τέχνης<sup>59</sup>.

Ο όρος «μεσολάβηση» είναι αρκετά ευρύς και οι χρήσεις του είναι πολλές εκτός (νομική, διοικητική, επικοινωνιακή, θρησκευτική) και εντός της πολιτιστικής σφαίρας (πρόσωπα, θεσμοί, τεχνικά μέσα, εκπαιδευτικές πρακτικές). Σε ό,τι μας αφορά σε αυτή τη διατριβή, είναι η έννοια που αποδίδει την πολιτιστική μετάδοση/μεταφορά, αυτό που συμβαίνει και παρεμβαίνει ανάμεσα στο έργο και τον θεατή και που επιτρέπει τη συνάντησή τους. Καθώς όμως οι πολιτιστικές μεταδόσεις είναι ποικίλες ως προς τον χαρακτήρα τους, χρειάζεται να ορίζουμε κάθε φορά για ποιο είδος μεσολάβησης μιλάμε. Ο όρος υιοθετήθηκε συστηματικά στον τομέα της κουλτούρας και του πολιτισμού ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες λόγω τόσο της φύσης της σύγχρονης τέχνης, η οποία απαιτεί παραπάνω εργαλεία για την πρόσληψη και την αξιολόγησή της, όσο και της δομής της σύγχρονης πολιτιστικής βιομηχανίας, αλλά και της προόδου των επικοινωνιακών μέσων που καθιστούν το ρόλο των πολιτιστικών μεσολαβητών πιο κρίσιμο σε σχέση με παλαιότερα χρόνια.

Μάλιστα στην σύγχρονη γαλλική μουσειολογία ο «πολιτιστικός μεσολαβητής» συνιστά έναν σχετικά νέο επαγγελματικό κλάδο. Οι πολιτιστικοί μεσολαβητές καθοδηγούν τους επισκέπτες μιας έκθεσης μέσω όχι τόσο μιας τυπικής ξενάγησης όσο μιας παιδαγωγικής δράσης, μιας μεσολάβησης για την επικοινωνία του έργου. Με φόντο την πολιτική εκδημοκρατισμού της πρόσβασης στην τέχνη και τον πολιτισμό που εγκαινίασε ο André Malraux, ο Georges Henri Rivière, εκφραστής της τάσης της «νέας μουσειολογίας», υποστήριξε ήδη κατά τη δεκαετία του 1970 πως το μουσείο δεν αποτελεί μόνο χώρο διαφύλαξης και έκθεσης της πολιτισμικής κληρονομιάς, αλλά και χώρο διαπαιδαγώγησης και μετάδοσης της γνώσης και πως ως εκ τούτου είναι αναγκαία η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τα εκθέματα στον επισκέπτη. Οι πρώτες ενδείξεις μεσολαβητικής πολιτικής στα ιδρύματα τέχνης

---

<sup>59</sup> Βλ. ενδεικτικά, Enrico Castelnuovo, «L'histoire sociale de l'art [Un bilan provisoire]», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2/6 (Δεκέμβριος 1976), 63-75· Jean-Paul Simon, «Médiations et histoire sociale de l'art», *Réseaux*, 11/60 (1993), 39-60· Antoine Hennion, «L'histoire de l'art: leçons sur la médiation», *Réseaux*, 11/60 (1993), 18. Στο εν λόγω άρθρο προβάλλει τη διάκριση ιστορικών-κοινωνιολόγων ως μια διάκριση περιπτώσεων μελέτης δρώντων, από τη μια, και θεσμών ή συλλογικοτήτων, από την άλλη. Ωστόσο τουλάχιστον τα τελευταία χρόνια η διάκριση αυτή δεν ισχύει δεδομένου ότι υπάρχουν κοινωνιολόγοι και ιστορικοί τέχνης που μελετούν περιπτώσεις δρώντων και θεσμών: π.χ., Nathalie Heinich, *Harald Szeemann, un cas singulier. Entretien*, L'Échoppe, Παρίσι 1995 και Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*, Gallimard, Παρίσι 1995.

εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1970, αλλά ήταν κυρίως τη δεκαετία του 1980 που ο υπουργός πολιτισμού Jack Lang όχι μόνο εμπλούτισε τις κρατικές και μουσειακές συλλογές με έργα σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά φρόντισε και για τη συστηματική ανάπτυξη δράσεων ευαισθητοποίησης του κοινού στη σύγχρονη τέχνη μέσα από εκθέσεις, παιδαγωγικά προγράμματα, καλλιτεχνικά εργαστήρια, καθιερώνοντας τελικά το επάγγελμα του πολιτιστικού μεσολαβητή, τον οποίο συναντάμε σε μουσεία, βιβλιοθήκες, πολιτιστικά κέντρα και αλλού<sup>60</sup>.

Στο εννοιολογικό πλαίσιο αυτής της διατριβής, ως μεσολάβηση στην τέχνη εννοούμε το σύνολο των προσώπων που φροντίζουν για την παραγωγή, διακίνηση και κατανάλωση του έργου τέχνης. Με αυτή την έννοια, η μεσολάβηση προϋποθέτει τη νεότερη και σύγχρονη κοινωνία της φιλελεύθερης οικονομίας, της επικοινωνίας και της δημοσιότητας. Ο Fernand Braudel θεωρεί ότι ο μεσολαβητής συνιστά τον παράγοντα-κλειδί στην ανάπτυξη του καπιταλισμού, καθώς παρεμβαίνει στην απευθείας σχέση παραγωγού-καταναλωτή με το πλεονέκτημα ότι γνωρίζει και τις δύο πλευρές και μετατρέπει τη χρηστική σε εμπορική αξία μέσω της εκπροσώπησης του παραγωγού και της κερδοσκοπίας<sup>61</sup>. Επανερχόμενοι στους Boltanski και Chiapello, οι οποίοι αναλύουν τη σύγχρονη μορφή του καπιταλισμού στον «δικτυωμένο κόσμο», αξίζει να επισημανθεί ότι θεωρούν πως η μεσολάβηση πάνω στην οποία θεμελιώνονται τα δίκτυα, αναδεικνύεται ως αξία αυτή καθαυτή, «ένα συγκεκριμένο καθεστώς που ο κάθε δρων που ανήκει σε αυτό, επωφελείται όταν ‘φέρνει ανθρώπους σε επαφή’, ‘δημιουργεί δεσμούς’, συμβάλλοντας έτσι στη ‘συγκρότηση δικτύων’»<sup>62</sup>. Τέλος, πριν ξεκινήσουμε την ανάλυσή μας είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε ότι η θεωρία της μεσολάβησης έχει ως βασικό σημείο αναφοράς της τη σύγχρονη εποχή και ως εκ τούτου απαιτείται προσοχή στη νοηματοδότηση και την εφαρμογή της κατά τη μεταφορά της σε προγενέστερες περιόδους, ακόμα και το τέλος του 19<sup>ου</sup> ή τις

---

<sup>60</sup> Για την εν λόγω έννοια της μεσολάβησης βλ. Moulin 1997, 87-165· Jean Caune, *Pour une éthique de la médiation: le sens des pratiques culturelles*, Presses Universitaires de Grenoble, Γκρενόμπλ 1999· Bernadette Dufrene και Michèle Gellereau «La médiation culturelle: Enjeux professionnels et politiques», *Hermès*, 38 (2004), 199-206· Bernadette Dufrene και Michèle Gellereau, «Qui sont les médiateurs culturels ? Statuts, rôles et constructions d'images», *Médiation et information (MEI)*, 19 (2004), 163-175· Sylvie Lacerte, *La médiation de l'art contemporain*, Editions d'art Le Sabord, Παρίσι 2007· Serge Chaumier, *La médiation culturelle*, A. Colin, Παρίσι 2013· Θεανώ Ντόβα, «Η προβολή της εργασίας του καλλιτέχνη στα ιδρύματα σύγχρονης τέχνης: από την απόρριψη στη διαμεσολάβηση», *Κριτική και τέχνη* (υπό δημοσίευση).

<sup>61</sup> Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle: Les jeux de l'échange*, A. Colin, Παρίσι 1979.

<sup>62</sup> «a specific status of which each actor is liable to take advantage when ‘putting people in contact’, ‘making connections’, thereby helping to ‘construct networks’»· Boltanski και Chiapello 2005, 107 και 115-116.

αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ωστόσο, πρόκειται για ένα θεωρητικό σχήμα που όταν συνδυαστεί με καλή γνώση των ιδιαίτερων συνθηκών μιας εποχής και προσεκτική μεθοδολογική προσέγγιση μάς βοηθάει να εντοπίσουμε και να κατανοήσουμε τη λειτουργία ατομικών και θεσμικών ρόλων και δομών στο χώρο της τέχνης.

Από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η τέχνη και ιδιαίτερα η μοντέρνα τέχνη άρχισε να υπόκειται στους κανόνες της ελεύθερης αγοράς στο πλαίσιο του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος. Ο καλλιτέχνης δεν στηριζόταν πλέον μόνο σε έναν πάτρωνα, ο οποίος θα τον συντηρήσει ή θα τον αμείψει και θα προβάλει τη δουλειά του, αλλά εξαρτιόταν από ένα σύστημα μεσολαβητών, ατόμων ή θεσμών, προκειμένου να επικοινωνήσει και να πουλήσει τα έργα του εξασφαλίζοντας μια σταδιοδρομία στον κόσμο της τέχνης. Έμποροι, τεχνοκρίτες, εκδότες, δημοπράτες, επιμελητές, συλλέκτες συνέπρατταν με τους καλλιτέχνες άλλοτε ανιδιοτελώς, ορμώμενοι μόνο από τις αισθητικές και τις ιδεολογικές τους προτιμήσεις, άλλοτε ιδιοτελώς, επενδύοντας σε έναν καλλιτέχνη και αποσκοπώντας στο κέρδος, και άλλοτε συνδυάζοντας και τα δύο προηγούμενα.

Η δράση αυτών των δρώντων ως μεσολαβητών διαπιστώνεται ήδη σε κείμενα της εποχής είτε με θετικό είτε συχνότερα με αρνητικό πρόσημο. Ο Camille Mauclair δήλωνε το 1903 για τον τεχνοκρίτη ότι έχαιρε σεβασμού, όχι λόγω των ικανοτήτων του, αλλά λόγω της θέσης κλειδιού που κατείχε: «στη θέση του μεσολαβητή ανάμεσα στην παραγωγή και την κατανάλωση»<sup>63</sup>. Λίγο αργότερα ο φιλόσοφος Charles Lalo έγραφε: «δεν είναι ολόκληρη η κοινωνία που επηρεάζει ευθέως την τέχνη. Η πιο σημαντική επίδραση που έχει πάνω της δεν ασκείται παρά με τη μεσολάβηση ενός περιβάλλοντος ειδικών»<sup>64</sup>. Το 1915 ο Albert Dresdner στη μελέτη του για τη γένεση της τεχνοκριτικής ανέφερε τον τεχνοκρίτη ως έναν από τους μεσολαβητές που φροντίζουν να φτάσει ένα έργο στα μάτια ή τα χέρια του κοινού, ως απόκτημα, ως εκθεσιακό κομμάτι ή ως αναπαραγωγή<sup>65</sup>. Το 1929 ο τεχνοκρίτης Georges Turpin δημοσίευσε ένα εγχειρίδιο με τίτλο *La stratégie artistique*, στο οποίο συμβουλεύει τους νέους καλλιτέχνες για την ενδεδειγμένη στάση που πρέπει να κρατήσουν και τη

---

<sup>63</sup> «au poste d'intermédiaire entre la production et la consommation»· Camille Mauclair, «La mission de la critique nouvelle», *La Quinzaine*, 1 Σεπτεμβρίου 1903, 4.

<sup>64</sup> «ce n'est pas l'ensemble de la société qui agit le plus directement sur l'art. L'action la plus importante qu'elle a sur lui ne s'exerce que par l'intermédiaire d'un milieu spécialisé»· Charles Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, F. Alcan, Παρίσι 1908, 320· αντ'λό από Roger Bastide, *Art et société*, L'Harmattan, Παρίσι 1997 (α' έκδ.: Σάο Πάολο, 1945), 44.

<sup>65</sup> Albert Dresdner, *La genèse de la critique d'art: dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, μτφρ. Thomas de Kayser, École nationale supérieure des beaux-arts / Deutsches forum für Kunstgeschichte-Centre allemand d'histoire de l'art, Παρίσι 2005 (α' έκδ.: Μόναχο, 1915), 18, 34-35.

στρατηγική που πρέπει να τηρήσουν απέναντι σε εκείνους που κινούν τα νήματα στο χώρο της τέχνης, ιδιαίτερα στους τεχνοκρίτες και τους εμπόρους, προκειμένου να πετύχουν στο χώρο της τέχνης· τονίζει την αξία του δικτύου, ενώ, αναφερόμενος στους εμπόρους, τούς χαρακτηρίζει «οι αναπόφευκτοι μεσολαβητές ανάμεσα στους φιλότεχνους και τους καλλιτέχνες»<sup>66</sup>. Παρόμοια, ένα χρόνο αργότερα ο τεχνοκρίτης André Fage κυκλοφόρησε ένα εγχειρίδιο προορισμένο για τους συλλέκτες μοντέρνας τέχνης προσφέροντας συμβουλές αισθητικές και επενδυτικές, αλλά και πληροφορίες για το πώς λειτουργούν οι παράγοντες της τέχνης. Γράφοντας για τους εμπόρους χρησιμοποιεί τον όρο *intermédiaires*, ενώ, όπως ο Turpin, αναδεικνύει εν γένει τις σχέσεις αλληλεπίδρασης ανάμεσα στους δρώντες της τέχνης<sup>67</sup>.

Ιδιαίτερα η λειτουργία της αγοράς τέχνης στο Παρίσι, το καλλιτεχνικό κέντρο του δυτικού κόσμου ως και τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπου η λειτουργία των μεσολαβητών στον κόσμο της τέχνης ήταν περισσότερο έκδηλη, αποτέλεσε αντικείμενο συζήτησης και σχολίων και στο εξωτερικό. Είδαμε ήδη την αρνητική αντιμετώπιση του Ruckstull το 1917. Αυτή η εικόνα του παρισινού κόσμου της τέχνης δίνεται κι από άλλους, οι οποίοι τονίζουν το ρόλο των μεσολαβητών στην επιτυχία ενός καλλιτέχνη, συχνά με όρους αρνητικούς. Για παράδειγμα, ο τσέχος μαρξιστής τεχνοκρίτης και θεωρητικός της τέχνης Karel Teige, μια από τις ηγετικές φυσιογνωμίες της τσεχικής πρωτοπορίας του μεσοπολέμου, εξέδωσε το 1936 μια μελέτη για την αγορά τέχνης αναφερόμενος όμως στην παρισινή αγορά, όπου, όπως λέει, είχε αναπτυχθεί ένα ειδικό χονδρεμπόριο πινάκων. Σε αυτήν μιλάει για την εμπορευματοποίηση της τέχνης εμμένοντας ιδιαίτερα στο ρόλο που διαδραματίζουν τα δίκτυα των μεσαζόντων που πλέον καθορίζουν την καλλιτεχνική παραγωγή με άξονα την κερδοσκοπική τους διάθεση<sup>68</sup>. Λίγο νωρίτερα, το 1931, η ιστορικός και έμπορος τέχνης Grete Ring, αναφερόμενη στην καριέρα των νέων ζωγράφων στο Βερολίνο, ανέλυε το σύστημα προώθησης τους μέσω των εμπόρων και των τεχνοκριτών εκεί συγκρίνοντας το με το αντίστοιχο του Παρισιού<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> «le truchement obligatoire entre les amateurs et les artistes» Georges Turpin, *La stratégie artistique. Précis documentaire et pratique, suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique*, Éditions de l'Épi, Παρίσι 1929, 78.

<sup>67</sup> André Fage, *Le collectionneur des peintures modernes. Comment acheter, comment vendre*, Éditions pittoresques, Παρίσι 1930, 101-131.

<sup>68</sup> Karel Teige, *Le marché de l'art*, μτφρ. Manuela Ghergel, Allia, Παρίσι 2000 (α' έκδ.: Πράγα, 1936).

<sup>69</sup> Grete Ring, «Der junge Künstler und sein Händler in Paris und Berlin», *Kunst und Künstler*, 29 (1931), 179-189.

Στη σύγχρονη βιβλιογραφία πρώτοι οι κοινωνιολόγοι Harrison και Cynthia White ανέπτυξαν την ιδέα του «συστήματος εμπόρων-τεχνοκριτών [dealer-critic system]» προκειμένου να δείξουν πως η καριέρα των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων στηρίχθηκε στην αλλαγή του συστήματος υποστήριξης, προώθησης και αναγνώρισης των καλλιτεχνών στη Γαλλία το 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>70</sup>. Στη μελέτη τους, που έγινε σημείο αναφοράς και από τους κοινωνιολόγους και από τους ιστορικούς της τέχνης, υποστηρίζουν ότι τόσο η αριθμητική αύξηση των καλλιτεχνών στο Παρίσι, οι οποίοι ήθελαν να ζήσουν από τη δουλειά τους και δεν μπορούσαν να απορροφηθούν από το υπάρχον σύστημα της Βασιλικής Ακαδημίας, όσο και η συγκρότηση μιας ευκατάστατης αστικής τάξης που στρεφόταν στην τέχνη επενδύοντας σε αυτή, τόσο για συμβολικούς όσο και για οικονομικούς λόγους, οδήγησαν στην ελεύθερη αγορά και έδωσαν χώρο ύπαρξης, δράσης και συνεργασίας σε έμπορους και τεχνοκρίτες. Σε αντίθεση με την Ακαδημία, η οποία είχε θεσπίσει συγκεκριμένους αισθητικούς κανόνες, οι έμποροι τέχνης ενθάρρυναν τους καλλιτέχνες να εκφράζονται με τον δικό τους τρόπο βάζοντας στα έργα τους την προσωπική τους σφραγίδα έτσι ώστε να ξεχωρίζουν και να μπορούν να πουληθούν σαν κάτι μοναδικό. Παρόμοια οι τεχνοκρίτες πρόβαλλαν στα κείμενα τους την προσωπικότητα των καλλιτεχνών και το ιδιαίτερο ταμπεραμέντο τους προς αύξηση της εμπορευσιμότητάς τους. Στόχος αυτού του συστήματος ήταν να επενδύει όχι μόνο στα έργα ενός καλλιτέχνη, αλλά και συνολικά στη σταδιοδρομία του, στο όνομα που θα αποκτούσε στον καλλιτεχνικό χώρο.

Δύο χρόνια αργότερα, η Moulin στη μελέτη της ανέδειξε ανά επαγγελματική ή άλλη κατηγορία (π.χ., συλλέκτες) το ρόλο των πολιτιστικών δρώντων στη διαμόρφωση των καλλιτεχνικών αξιών, οικονομικών ή συμβολικών. Αναφερόμενη στους εμπόρους Durand-Ruel, Ambroise Vollard και Henri Kahnweiler, αναλύει το πως στόχευαν σε μονοπωλιακά συμβόλαια αποκλειστικότητας με τους καλλιτέχνες και επένδυαν σε άγνωστους καλλιτέχνες, των οποίων τα έργα αγόραζαν σε χαμηλές τιμές και τους οποίους στη συνέχεια μέσω της διαφήμισης και της βοήθειας των

---

<sup>70</sup> Harrison C. White και Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Wiley, Νέα Υόρκη 1965. Ο Harrison White ήταν στην ομάδα των κοινωνιολόγων στο Χάρβαρντ που ανέπτυξαν την θεωρία των δικτύων τη δεκαετία του '60. Το 1945 ο Roger Bastide κυκλοφόρησε τη μελέτη του για την τέχνη και την κοινωνία και μέσα από μια νεωτερική για την εποχή προσέγγιση που περιλαμβάνει μια κοινωνιολογία των παραγωγών, των φιλότεχνων και των θεσμών, ανέπτυξε την ιδέα των σχεσιακών συστημάτων που χαρακτηρίζουν τον καλλιτεχνικό κόσμο. Η μελέτη αυτή κυκλοφόρησε στα πορτογαλικά (*Arte e sociedade*, Livraria Martins, Σάο Πάολο, [1945]) και μεταφράστηκε πρώτη φορά στα γαλλικά πολύ αργότερα, το 1977· Bastide 1997.

τεχνοκριτών των εκδοτών κ.τ.λ. αναδείκνυαν σε μεγάλα ονόματα που τα έργα τους έπαιρναν αξία στη μεταπώληση. Παρόμοια περιγράφει και το νέο τύπο του συλλέκτη-επενδυτή επισημαίνοντας πως το γούστο και η επενδυτική διάθεσή του επηρέαζε την καλλιτεχνική παραγωγή, αλλά και διαμόρφωνε τόσο την ιδιωτική όσο και την κρατική αγορά τέχνης. Στη μελέτη αυτή υιοθετεί κυρίως τον όρο «acteur», τον οποίο εναλλάσσει με τον όρο «intermediaire», ενώ σε κατοπινά έργα της υιοθετεί και τον όρο «médiateur»<sup>71</sup>. Η διαφορά στη χρήση αυτών των όρων στις μελέτες της είναι μάλλον ζήτημα συγγραφικού ύφους και όχι ουσίας, αφού το περιεχόμενο όλων των εννοιών μοιάζει το ίδιο και η ίδια δεν εξηγεί τα κριτήρια βάσει των οποίων κάνει τη μετάβαση από τον ένα στον άλλο. Αυτό είναι και ένα γενικότερο ζήτημα της βιβλιογραφίας, δηλαδή η θεωρητική και μεθοδολογική τεκμηρίωση του ενός ή του άλλου όρου συχνά δεν είναι ιδιαιτέρως επεξεργασμένη.

Λίγο αργότερα, το 1974, στο γερμανόφωνο χώρο ο Arnold Hauser κυκλοφόρησε μια μελέτη για την κοινωνιολογία της τέχνης μέσα από την σκοπιά της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης. Εκεί αφιερώνει μια ενότητα στους μεσολαβητές (mittler), τους οποίους ταυτίζει με όσους προσφέρουν, παρουσιάζουν, ερμηνεύουν το έργο τέχνης, βοηθώντας το κοινό να το κατανοήσει, περιλαμβάνοντας τόσο πρόσωπα όσο και θεσμούς. Θεωρεί τη μεσολάβηση το απαραίτητο ενδιάμεσο στάδιο για να διευκολυνθεί και να ολοκληρωθεί η υποδοχή και αξιολόγηση του έργου αντιμετωπίζοντας την τέχνη ως κτήμα της κοινωνίας, ένα συλλογικό έργο στο οποίο συμμετέχουν εξίσου αυτός που το εμπνέεται, αυτός που το προσφέρει, αυτός που το υποδέχεται και αυτός που το «μεσολαβεί»<sup>72</sup>.

Την ίδια χρονιά, ο Jeremy Boissevain ανέλυσε την έννοια του «cultural broker» με έμφαση στην επιχειρηματική της διάσταση, χρησιμοποιώντας τη δικτυακή προσωποκεντρική προσέγγιση της σχολής του Μάντσεστερ. Ο Boissevain ορίζει ως «broker» έναν ιδιαίτερο τύπο επιχειρηματία, ο οποίος ελέγχει πόρους δεύτερης τάξης (second order resources), δηλαδή τις στρατηγικές επαφές μεταξύ ανθρώπων που ελέγχουν πόρους πρώτου βαθμού (γη, εργασία, εξειδικευμένη γνώση) και στη συνέχεια τους χειρίζεται προς όφελος και εκείνων και του ίδιου. Αναφέρει ότι οι «οι μεσίτες είναι οι ειδικοί δικτύων υψηλής εξειδίκευσης», καθώς φέρνουν σε επαφή άτομα, ομάδες, θεσμούς, ευνοώντας και ελέγχοντας την επικοινωνία και την διακίνηση της πληροφορίας με στόχο το κέρδος, οικονομικό ή συμβολικό, όλων των

<sup>71</sup> Moulin 1967· Moulin 1997, 205-206.

<sup>72</sup> Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, Beck, Μόναχο 1974, 493-503.

συμβαλλομένων<sup>73</sup>. Περιγράφει τη διαδικασία ως εξής: «Η πηγή πληροφοριών επιλέγει το προς αποστολή μήνυμα. Ο πομπός (μεσίτης) το μετατρέπει σε σήμα που αποστέλλεται μέσω ενός καναλιού επικοινωνίας στον δέκτη και από εκεί παραδίδεται στον προορισμό του»<sup>74</sup>. Εφαρμόζοντας τα λόγια του Boissevain στο χώρο της τέχνης, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αρχικά ο καλλιτέχνης επιλέγει το έργο της παραγωγής του που θέλει να επικοινωνήσει. Στη συνέχεια ο μεσολαβητής – ένας τεχνοκρίτης, ένας έμπορος ή ένας εκδότης – το μετατρέπει σε σήμα μέσω ενός κειμένου, μιας έκθεσης ή ενός βιβλίου, το οποίο στέλνεται μέσω ενός περιοδικού, μιας γκαλερί ή ενός βιβλιοπωλείου αντίστοιχα στο κοινό, για να φτάσει στον επιθυμητό προορισμό, δηλαδή στον αγοραστή/συλλέκτη ή στο μουσείο.

Ωστόσο είναι κυρίως η κοινωνιολόγος Nathalie Heinich που ανέπτυξε τη θεωρία της μεσολάβησης στο χώρο της τέχνης. Παρά τους κάποιους ανιστορικούς ακροβατισμούς της, η Heinich δομεί σε κάθε περίπτωση την εν λόγω θεωρία με αρκετά συστηματικό τρόπο. Το 1998 στη μελέτη της *Ce que l'art a fait à la sociologie* αναπτύσσει την έννοια της «διατερότητας [singularité]», στηριζόμενη σε μεγάλο βαθμό στον κοινωνιολόγο Norbert Elias, ο οποίος αναπτύσσει την ιδέα ότι οι δομές της κοινωνίας δεν είναι άλλες από τις δομές των σχέσεων μεταξύ των ατόμων, επιστώντας την προσοχή στις διασταυρώσεις των ατόμων και στα δίκτυα αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης που συνιστούν τον πυρήνα της κοινωνίας<sup>75</sup>. Η Heinich ισχυρίζεται ότι ο χώρος της τέχνης πρέπει να προσδιορίζεται ως «καθεστώς της ιδιαιτερότητας [régime de singularité]», το οποίο ορίζει ως «ένα σύστημα ανάδειξης, βασισμένο σε μια ηθική της σπανιότητας, που τείνει να ευνοεί το υποκείμενο, το ιδιαίτερο, το ατομικό, το προσωπικό, το ιδιωτικό» και το οποίο αντιπαραβάλλει με το «καθεστώς της κοινότητας [...] βασισμένο σε μια ηθική συμμόρφωσης, η οποία τείνει να ευνοεί το κοινωνικό, το γενικό, το συλλογικό, το απρόσωπο, το δημόσιο.»<sup>76</sup>. Χωρίς η ίδια να αρνείται τη σημασία των συλλογικοτήτων

---

<sup>73</sup> «Brokers are highly expert network specialists»· Jeremy Boissevain, *Friends of Friends: Networks, Manipulators and Coalitions*, Blackwell, Οξφόρδη 1974, 147-169.

<sup>74</sup> «The information source selects the message to be sent. The transmitter (broker) changes this into a signal that is sent via a communication channel to the receiver and thence delivered to destination»· ό.π., 148-149.

<sup>75</sup> Norbert Elias, *La société des individus*, μτφρ. από τα γερμανικά Jeanne Étoré, Fayard, Παρίσι 1991 (α' έκδ.: Στοκχόλμη, 1983). Το εν λόγω κείμενο γράφτηκε το 1939 αλλά πρωτοδημοσιεύτηκε το 1983.

<sup>76</sup> «un système de valorisation, basé sur une éthique de la rareté, qui tend à privilégier le sujet, le particulier, l'individuel, le personnel, le privé» και «régime de communauté [...] basé sur une éthique de la conformité, qui tend à privilégier le social, le général, le collectif, l'impersonnel, le public»· Nathalie Heinich, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de Minuit, Παρίσι 1998, 11. Για την ανάπτυξη του επιχειρήματός της βλέπε τις σελίδες 1-21.

εστιάζει στο ρόλο των ατόμων που τις συγκροτούν. Γι' αυτό ασκεί κριτική στους Becker και Bourdieu ότι αγνόησαν την αξία των δρώντων ως ατόμων επικεντρωμένοι στην εξέταση και αξιολόγηση της καλλιτεχνικής παραγωγής μέσω συλλογικοτήτων, όπως η αγορά τέχνης ή το κοινωνικό περιβάλλον, και εννοιών, όπως ο κόσμος ή το πεδίο της τέχνης. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί μια άλλη μελέτη με τίτλο *Le triple jeu de l'art contemporain* στην οποία πρεσβεύει πως η τέχνη είναι ένα παιχνίδι με τρεις παίκτες: τους παραγωγούς, τους αποδέκτες και τους μεσολαβητές, οι οποίοι δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο αναπτύσσοντας κατά συνέπεια τρία μονοπάτια στην κοινωνιολογική προσέγγιση: την κοινωνιολογία της παραγωγής, της πρόσληψης και της μεσολάβησης<sup>77</sup>. Η Heinich ασχολείται επισταμένως με τη μεσολάβηση και σε ακόμη πιο πρόσφατες μελέτες της υποστηρίζοντας ότι, για να αποκτήσει ένα αντικείμενο το στάτους του έργου τέχνης, χρειάζεται μια σειρά από μεσολαβήσεις: «Η τέχνη δεν έχει πλέον ένα συστατικό (το έργο), ούτε καν δύο (το έργο και τον θεατή), αλλά τρία: το έργο, τον θεατή και τον ενδιαμέσο: ο ενδιαμέσος κάνει ό,τι επιτρέπει στο έργο να επικοινωνήσει με τον θεατή, και αντιστρόφως, ή ακόμα – προαιρετικά – ό,τι παρεμβάλλεται μεταξύ του έργου και του θεατή του»<sup>78</sup>. Τη θέση του μεσολαβητή τη θεωρεί ενεργητική, αξιολογική και όχι παθητική και ουδέτερη: «δεν έχουμε να κάνουμε πια με 'μεσάζοντες' που καλούνται να πλέξουν ευφάνταστους δεσμούς μεταξύ δύο διακριτών πόλων, αλλά κυρίως με 'μεσολαβητές' που, ως παράγοντες μετασχηματισμού – ή 'μετάφρασης'<sup>79</sup>, κάνουν την τέχνη να υπάρχει ως σύνολο την ίδια ακριβώς στιγμή που η τέχνη τούς κάνει να υπάρχουν. Σε αυτό ακριβώς συνίσταται και το πρόγραμμα μιας 'κοινωνίας της μεσολάβησης'»<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Les éditions de Minuit, Παρίσι 1998.

<sup>78</sup> «L'art n'a plus une seule composante (l'œuvre), ni même deux (l'œuvre et le spectateur), mais trois: l'œuvre, le spectateur et l'entre-deux; un entre-deux fait de tout ce qui permet à l'œuvre d'entrer en rapport avec un spectateur, et réciproquement, ou encore –au choix– de tout ce qui s'interpose entre l'œuvre et son spectateur» Nathalie Heinich, *Faire voir: l'art à l'épreuve de ses médiations*, Les Impressions nouvelles, [Βρυξέλλες] 2009.

<sup>79</sup> Για τη θεωρία της «μετάφρασης» στην οποία αναφέρεται η Heinich, βλ. Madeleine Akrich, Michel Callon, Bruno Latour, *Sociologie de la traduction*, Presses de l'École des Mines, Παρίσι 2006.

<sup>80</sup> Heinich 2014α, 87. Για μια σύντομη επισκόπηση της προσέγγισης της πολιτιστικής μεσολάβησης, βλ. Heinich 2014α, 75-92 και Nathalie Heinich, *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης: δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, μτφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Πλέθρον, Αθήνα 2014, 176-184. Nuria Peist, «Avant-garde Artworks, Artists and Mediators: A State of Relationships», στο Laurie Hanquinet και Mike Savage 2016, 207-218. Την έννοια της πολιτιστικής μεσολάβησης ανέπτυξε και ο Antoine Hennion έχοντας ως αντικείμενο εφαρμογής το χώρο της μουσικής. Ωστόσο στηρίχθηκε και ανέλυσε τη χρήση της έννοιας πρωτίστως στα πεδία της κοινωνιολογίας και της κοινωνικής ιστορίας της τέχνης. Βλ. Antoine Hennion, *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, Ed. Métailié, Παρίσι 1993 και Hennion 1993α. Για μια ανάλυση της μεσολάβησης στο πεδίο της μουσικής βλ. και



Εκτός από τον όρο «μεσολαβητής» ή «μεσάζων», υπάρχουν και άλλοι που έχουν χρησιμοποιηθεί με το ίδιο λίγο πολύ περιεχόμενο: passeur, homme entre-deux, intercesseur, catalyseur, sensibilisateur, lien. Ένας όρος που τείνει επίσης να υιοθετηθεί στο γαλλόφωνο κυρίως κόσμο είναι εκείνος του «εμψυχωτή της τέχνης» (animateur d'art). Αυτός ήταν και ο τίτλος ενός πρόσφατου συνεδρίου που έγινε στις Βρυξέλλες, το οποίο προσδιόρισε ως «εμψυχωτές της τέχνης εκείνους τους πολιτιστικούς παράγοντες που στηρίζουν, προωθούν και διακινούν την τέχνη μέσω των πολλαπλών ιδιοτήτων τους και του δικτύου τους στον κόσμο της τέχνης». Επομένως, η πολύ λεπτή και όχι ουσιώδης διαφοροποίηση σε σχέση με τον όρο «μεσολαβητής» είναι η ποικιλία των ιδιοτήτων που προβλέπει ο όρος «εμψυχωτής» πως μπορεί να συγκεντρώνει ένα πρόσωπο, π.χ. ο Ambroise Vollard, ο οποίος ήταν έμπορος, εκδότης και συλλέκτης και προωθούσε τους καλλιτέχνες μέσω του ισχυρού δικτύου του<sup>81</sup>. Ως συνώνυμο του μεσολαβητή και κυρίως αναφορικά με τους γκαλερίστες έχει χρησιμοποιηθεί επίσης, αλλά πολύ λιγότερο, ο όρος «φύλακας (gatekeeper)»<sup>82</sup>.

Ο όρος που επέλεξα να χρησιμοποιήσω στη διδακτορική διατριβή μου προκειμένου να ορίσω τους παράγοντες της τέχνης αλλά και για να χαρακτηρίσω την περίπτωση του Tériade είναι ο όρος του «μεσολαβητή»<sup>83</sup>. Η επιλογή μου αυτή οφείλεται σε δύο λόγους: Αφενός επέλεξα να κρατήσω τον όρο που κυρίως η Heinich, αλλά και ιστορικοί τέχνης, όπως η Béatrice Joyeux-Prunel έχουν κατά πλειονότητα υιοθετήσει για τον προσδιορισμό των εν λόγω προσώπων<sup>84</sup>. Ούτως ή

---

Cathy Becq, Yves Bernard, Rachel Brahy κ.ά., *L'artiste et ses intermédiaires*, Mardaga / SmartBe, Βαβρ / Βρυξέλλες 2010.

<sup>81</sup> Ingrid Goddeeris και Noémie Goldman (επιμ.), *Animateur d'art: Dealer, Collector, Critic, Publisher: The animateur d'art and His Multiples Roles: Pluridisciplinary Research of These Disregarded Cultural Mediators of the 19th and 20th Centuries*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Βρυξέλλες 2015. Βλ. ιδιαίτερα την εισαγωγή του τόμου από την Noémi Goldman, 13-17. Υπό το πρίσμα της έννοιας του «εμψυχωτή» εξετάζεται η περίπτωση του Paul-Gustave van Hecke στο Virginie Devillez και Peter J.H. Pauwels (επιμ.), *L'animateur d'art: Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique-Editions Snoeck, Βρυξέλλες-Γάνδη και Κόρτρικ, 2012.

<sup>82</sup> Marcia Bystryn, «Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists», *Social Research*, 45/2 (καλοκαίρι 1978), 390-408· Liah Greenfeld, *Different Worlds: A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1989· Heine von Alemann, «Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts: institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung», στο Jürgen Gerhards (επιμ.), *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Westdeutscher Verlag, Οπλάντεν 1997, 211-239.

<sup>83</sup> Με τον όρο αυτό αποδίδω τον όρο médiateur από τα γαλλικά και mediator από τα αγγλικά.

<sup>84</sup> Η Béatrice Joyeux-Prunel στη μελέτη της που αναδεικνύει το ρόλο των εκθέσεων, αλλά και τη λειτουργία των δικτύων, στον γαλλικό κόσμο της τέχνης στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup>, χρησιμοποιεί τον εν λόγω όρο για να χαρακτηρίσει τους τεχνοκρίτες, τους εμπόρους κ.ά.· Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays?: l'internationalisation de la peinture des*

άλλως, θεωρώ πως οι υπόλοιποι όροι, που αναφέραμε παραπάνω, δεν προσφέρουν ούτε κάτι διαφορετικό ούτε κάτι περισσότερο στο θεωρητικό ή το εννοιολογικό επίπεδο. Αφετέρου, συμφωνώ με την εννοιακή διάκριση που κάνει ο Latour ανάμεσα στο διάμεσο, δηλαδή τον μεσάζοντα, και τον μεσολαβητή. Θεωρεί ότι ο πρώτος έχει παθητικό ρόλο σε μια δράση μεσολάβησης ενώ ο δεύτερος ενεργητικό, παρεμβατικό: «Το διάμεσο – αν και αναγνωρισμένο ως αναγκαίο – απλώς μεταφέρει, μεταβιβάζει, μεταδίδει ενέργεια [...] Ο μεσολαβητής, ωστόσο, συνιστά πρωταρχικό γεγονός και δημιουργεί αυτό που μεταφράζει καθώς και τις ενδιάμεσες οντότητες μεταξύ των οποίων παίζει το μεσολαβητικό ρόλο»<sup>85</sup>. Την ίδια άποψη διατυπώνει και ο Antoine Hennion, ο οποίος θεωρεί ότι ο μεσάζων (intermédiaire) παίζει δευτερεύοντα ρόλο ανάμεσα στους δύο κόσμους τους οποίους θέλει να συνδέσει, γιατί αυτοί δεν τον έχουν ανάγκη για να υπάρξουν, υπακούουν στους δικούς τους κανόνες. Αντίθετα ο μεσολαβητής (médiateur) δεν συνιστά έναν παθητικό παράγοντα ή ένα απλό κανάλι μεταφοράς, αλλά παρεμβαίνει στη δημιουργία των κανόνων, βρίσκεται ανάμεσα σε κόσμους που ορίζουν στρατηγικές σχέσεις και δίκτυα<sup>86</sup>. Παρά αυτές τις σημαντικές θεωρητικές επισημάνσεις, παρατηρούμε πως στην πράξη στη βιβλιογραφία σπάνια

---

*avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, N. Chaudun, Παρίσι 2009, 199-209. Κεντρικό ρόλο δίνει στους μεσολαβητές και στην διεθνική (transnational) προσέγγιση της μοντέρνας τέχνης που έχει αναπτύξει στο δίτομο έργο της *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918: une histoire transnationale*, Gallimard, Παρίσι 2015 και *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945: une histoire transnationale*, Gallimard, Παρίσι 2017. Η Marie Gispert χρησιμοποιεί με παρόμοιο τρόπο την έννοια του μεσολαβητή στη διδακτορική διατριβή της, αναδεικνύοντας τον καθοριστικό ρόλο των εν λόγω προσώπων στην πρόσληψη και διάχυση της γερμανικής τέχνης στη Γαλλία του μεσοπολέμου: Marie Gispert, *'L'Allemagne n'a pas de peintres': diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux-guerres, 1918-1939*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Panthéon-Sorbonne, Παρίσι 2006. Επίσης ο Olivier Forlin παρουσιάζει μέσα από το πρίσμα του πολιτιστικού μεσολαβητή το ρόλο των διανοουμένων αναλύοντας τις γαλλοϊταλικές σχέσεις του μεταπολέμου: Olivier Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955: Médiation culturelle, engagements et représentations*, Harmattan, Παρίσι 2006. Τέλος, ο Lionel Richard χρησιμοποιεί επίσης τον ίδιο όρο για να χαρακτηρίσει όλους όσους μεσολάβησαν από τον χώρο των τεχνών και της λογοτεχνίας στις γαλλογερμανικές ανταλλαγές την περίοδο του μεσοπολέμου: Lionel Richard, «Des médiateurs floués», στο Laurent Gervereau, Robert Frank και Hans Joachim Neyer (επιμ.), *La course au moderne: France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'histoire contemporaine, Παρίσι 1992, 39-41.

<sup>85</sup> Bruno Latour, *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι: δοκίμιο συμμετρικής ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Σύνταγμα, Αθήνα 2000 (α' έκδ.: Παρίσι 1991), 129. Την ίδια άποψη διατύπωσε και ανέλυσε και αργότερα: «Ο μεσάζων [...] είναι αυτό που μεταφέρει νόημα ή δύναμη χωρίς να τα μετασχηματίζει [...] Οι μεσολαβητές μετασχηματίζουν, μεταφράζουν, παραμορφώνουν και τροποποιούν το νόημα και τα στοιχεία που θεωρείται ότι μεταφέρουν / An intermediary [...] is what transports meaning or force without transformation [...] Mediators transform, translate, distort and modify the meaning or the elements they are supposed to carry»· Latour 2005, 39. Στην σκέψη του Latour το ρόλο της μεσολάβησης παίζουν υποκείμενα, δράσεις, αντικείμενα, ακόμη και ιδέες.

<sup>86</sup> Σε σχέση μάλιστα με τους γαλλικούς όρους σημειώνει πως από τη λέξη médiation φεύγει το πρόθεμα «inter» που για εκείνον δηλώνει την παθητικότητα της μεσολάβησης και προστίθεται η κατάληξη «tion» (action) που δηλώνει τη δράση, δηλαδή τον ενεργό ρόλο του μεσολαβητή. Hennion 1993β, 222-226.

γίνεται διάκριση στη χρήση των δύο αυτών όρων, «μεσολαβητής» και «μεσάζων». Χρησιμοποιούνται ως συνώνυμοι και συχνά εναλλάσσονται ακόμη και μέσα στο ίδιο κείμενο.

Σε ό,τι αφορά την παρούσα διατριβή, θεωρώ και εγώ – με βάση όσα εκτέθηκαν παραπάνω – ότι οι συμμετέχοντες στην προώθηση έργων τέχνης, αισθητικών ιδεών και καλλιτεχνών δεν έχουν παθητικό ρόλο, αλλά λειτουργούν παρεμβατικά προκειμένου να κινητοποιήσουν τον αποδέκτη της δράσης ελέγχοντας τον «ορίζοντα των προσδοκιών»<sup>87</sup> του. Πρόκειται για προσωπικότητες-κλειδιά που κατέχουν ρόλους συμπληρωματικούς και συχνά ανταγωνιστικούς, επιτελώντας όλοι, καθένας με την ιδιότητα του και χρησιμοποιώντας τα δικά του μέσα, διαφορετικές λειτουργίες. Εξάλλου και πολλοί μεσολαβητές αντιλαμβάνονταν το ρόλο τους ως ακρως ενεργητικό. Για παράδειγμα, ο έμπορος Heinz Berggruen γράφει με αφορμή τον όρο «γκαλερίστας»: «Απέριπτα πάντα αυτόν τον όρο εκτιμώντας πως πρόκειται για ατυχή νεολογισμό. Η λέξη ‘γκαλερίστας [galeriste]’ μου φέρνει έντονα στο νου τη λέξη ‘χρωματοπώλης [droguiste]’. Ο χρωματοπώλης είναι ο άνθρωπος που κάθεται στο κατάστημά του περιμένοντας πελάτες. Ο έμπορος τέχνης όμως μετακινείται, ταξιδεύει, επισκέπτεται εργαστήρια καλλιτεχνών, συμμετέχει σε συμπόσια ή σε δημοπρασίες, πηγαίνει να δει εκθέσεις. Όσο κι αν πολλοί άνθρωποι δυσανασχετούν βλέποντας να συνδέεται με την τέχνη μια λέξη με τόσες συνδηλώσεις όσες η λέξη «έμπορος», για μένα, ο πραγματικός έμπορος τέχνης είναι ένας δρων της καλλιτεχνικής ζωής της εποχής του»<sup>88</sup>. Παρόλο που οι επιμέρους λειτουργίες του κάθε μεσολαβητή είναι πολλές και ποικίλες, και δεν είναι δυνατό να αναλυθούν όλες

---

<sup>87</sup> Hans Robert Jauss, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995 (α' έκδ.: Κωνσταντζα, 1987). Ο Jauss τονίζει πως για να αντιληφθούμε την ιστορία ενός λογοτεχνικού έργου είναι απαραίτητο να λάβουμε υπόψη τη μεσολαβητική λειτουργία και τον ενεργό ρόλο του αναγνώστη-παραλήπτη του έργου ανάλογα με τον ορίζοντα των προσδοκιών του. Βλέπε ιδιαίτερα τις σελίδες 50-60. Ακόμη πιο ακραίος υπήρξε ο Roland Barthes στο κείμενο του για το θάνατο του συγγραφέα, καθιστώντας τον αναγνώστη αποκλειστικό ερμηνευτή του έργου: Roland Barthes, *Image, Music, Text*, μτφρ. Stephen Heath, Fontana, Λονδίνο 1977, 142-148. Υπό αυτό το πρίσμα εξετάζει και ο Νίκος Δασκαλοθανάσης την «απώλεια του καλλιτέχνη» στη σύγχρονη εποχή, η οποία καθιστά το θεσμικό πλαίσιο της τέχνης ισχυρότερο από τον ίδιο το δημιουργό. Βλ. Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19<sup>ο</sup> στον 21<sup>ο</sup> αιώνα*, Αγρα, Αθήνα 2004, 191-319.

<sup>88</sup> «J'ai toujours refusé ce terme, estimant qu'il s'agissait d'un néologisme malheureux. 'Galeriste' me fait trop penser à 'droguiste'. Le droguiste est cet homme qui reste assis dans son magasin en attendant ses clients. Le marchand d'art, lui, se déplace, voyage, visite des ateliers, participe à des symposiums ou à des ventes aux enchères, va voir des expositions. Un véritable marchand d'art, même si beaucoup de gens rechignent à voir un mot aussi connoté que 'marchand' associé à l'art, est, pour moi, un acteur de la vie artistique de son époque»· Heinz Berggruen, *J'étais mon meilleur client: souvenirs d'un marchand d'art*, μτφρ. Laurent Muhleisen, Arche, Παρίσι 1997 (α' έκδ.: Βερολίνο 1996), 93.

εδώ<sup>89</sup>, αξίζει να υπογραμμίσουμε εκείνες που αποτελούν κοινό τόπο κάθε είδους μεσολάβησης στο χώρο της τέχνης.

Πρώτον, οι μεσολαβητές αναλαμβάνουν την αισθητική και εμπορική αξιολόγηση της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η αξία του έργου τέχνης δεν είναι έμφυτη σε αυτό, αλλά κατασκευάζεται, προβάλλεται σε αυτό, ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας αξιολόγησής του<sup>90</sup>. Το αισθητικό μέρος αυτής της διαδικασίας αναλαμβάνουν κατά κύριο λόγο οι τεχνοκρίτες, οι ιστορικοί τέχνης και οι επιμελητές μιας έκθεσης, ενώ το εμπορικό αναλαμβάνουν κυρίως οι έμποροι τέχνης και οι δημοπράτες. Δεδομένου ότι δεν υπάρχουν αντικειμενικά κριτήρια αξιολόγησης ενός έργου τέχνης, στόχος και των μεν και των δε είναι να «ελέγξουν» την αβέβαιη, μη προβλέψιμη αξία του καλλιτεχνικού προϊόντος και να διασφαλίσουν εντέλει την επιτυχία του, λειτουργώντας ως οι αρμόδιοι να πιστοποιήσουν την ποιότητά του. Ιδιαίτερα μάλιστα σε ό,τι αφορά τη μοντέρνα και σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή, για την οποία έχουν αναδειχθεί ως κυρίαρχα αισθητικά κριτήρια η αυθεντικότητα, η πρωτοτυπία και η μοναδικότητα του έργου και όχι πια ο σεβασμός σε κανόνες και παραδοσιακές συμβάσεις, η αναγκαιότητα ειδικών που κατασκευάζουν και διαχέουν κάθε φορά ένα θεωρητικό πλαίσιο για το τι είναι καινοτόμο, αυθεντικό ή σπάνιο προβάλλει ισχυρή<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία για τη μεσολαβητική δράση των επιμέρους πολιτιστικών παραγόντων. Πέρα από τους τεχνοκρίτες και τους εκδότες στους οποίους αναφερόμαστε εκτενώς στη διατριβή, βλ. ενδεικτικά για τους εμπόρους: Georges Bernier, *L'art et l'argent: le marché de l'art au XXe siècle*, R. Laffont, Παρίσι 1977· Montias 1996· Alemann 1997· Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris: une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 2012. Για τους συλλέκτες, βλ. Joseph Alsop, *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1982· Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVIe - XVIIIe siècle*, Gallimard, Παρίσι 1987· Marta Gnyr, *The Art World of Cosmopolitan Collectors: In Relation to Mediators, Institutions and Producers*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Amsterdam School for Heritage and Memory Studies (ASHMS), Άμστερνταμ 2015. Για τους επιμελητές, βλ. Yves Michaud, *L'artiste et les commissaires: quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, A. Fayard-Pluriel, Παρίσι 2012 (α' έκδ.: Παρίσι 1989)· Lars Bang Larsen και Søren Andreasen, «The Middleman: Beginning to Talk about Mediation», στο Paul O'Neill (επιμ.), *Curating Subjects*, De Appel, Άμστερνταμ 2007, 19-29. Για τους δημοπράτες και τους εκτιμητές, βλ. Raymonde Moulin και Alain Quemain, «Le certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations*, 48/6 (1993), 1421-1445· Quemain 1997. Για τους θεσμούς, βλ. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon Press, Λονδίνο 1971· Monnier 1995· Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Gallimard, Παρίσι 1997. Για το κοινό, βλ. Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1985· Jauss 1995.

<sup>90</sup> Το 1973 ο Νίκος Χατζηνικολάου ανέλυσε μέσα από το πρίσμα της μαρξιστικής κοινωνικής ιστορίας της τέχνης πώς η τέχνη παράγεται και εκτιμάται σε συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε φορά και πώς οι αισθητικές αξίες ενός έργου καθορίζονται από την πολιτική και οικονομική ιδεολογία των καλλιτεχνών, των πατρώνων, του κοινού και όσων συμμετέχουν στον κόσμο της τέχνης· Nicos Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, F. Maspero, Παρίσι 1973.

<sup>91</sup> Accominotti 2008· Michaud 2012, 35-63· Moulin 1995.

Καθοριστικός σε αυτό το πλαίσιο είναι ο «εκπαιδευτικός/καθοδηγητικός» ρόλος των μεσολαβητικών δράσεων τόσο του καλλιτεχνικού τύπου όσο και των εκθέσεων, αφού τα κείμενα και το στήσιμο μιας έκθεσης παρέχουν αξιολογικές κρίσεις για την ποιότητα των έργων, καλλιεργώντας, αλλά και κατευθύνοντας το γούστο και τις αισθητικές ιδέες του κοινού και των αγοραστών, κατασκευάζοντας δηλαδή – ή επιδιώκοντας να κατασκευάσουν – μια μόδα. Όπως έχουμε ήδη επισημάνει, αυτή η αισθητική αξία (συμβολικό κεφάλαιο) που δίνουν οι μεσολαβητές σε ένα έργο τέχνης μεταφράζεται στη συνέχεια σε εμπορική (οικονομικό κεφάλαιο). Βέβαια, μπορεί να ισχύσει και το αντίστροφο, αφού η οικονομική υπεραξία της τέχνης μπορεί να μετατραπεί σταδιακά σε αισθητική αξία, όπως σωστά υπογραμμίζει ο Michel Seuphor: «Η ζωγραφική βαφτίζεται καλή εφόσον πουλιέται ακριβά»<sup>92</sup>.

Ο δεύτερος ρόλος που επιτελούν οι μεσολαβητές συνδέεται άμεσα με τον πρώτο. Εκτός από την κατασκευή της αξίας του έργου, συμμετέχουν ενεργά στην κατασκευή της αξίας του ονόματος του καλλιτέχνη, της αναγνωρισιμότητάς του. Ο Turpin αναφερόμενος στους τεχνοκρίτες γράφει: «Δημιουργούν φήμες, τις στηρίζουν, τις υποστηρίζουν, τις επιβεβαιώνουν, τις αποδομούν, τις ευλογούν. Έχει ειπωθεί πως ήταν οι διανομείς της δόξας»<sup>93</sup>. Η εικόνα του καλλιτέχνη συνιστά συλλογική κατασκευή και η ηρωοποίηση του προσώπου ένα κοινωνικό κατόρθωμα, σύμφωνα με την ανάλυση των Ernst Kris και Otto Kurz<sup>94</sup>. Η Eunice Lipton, σχολιάζοντας την επιτυχία που είχε ήδη το 1924 ο Picasso, αναφέρεται στη μελέτη του Reverdy που εκδόθηκε εκείνη τη χρονιά με τον τίτλο *Picasso et son oeuvre* από τον έγκυρο εκδοτικό οίκο Nouvelle Revue Française. Σε αυτό το βιβλίο ο Reverdy περιέλαβε λόγια καθιερωμένων τεχνοκριτών, όπως οι Apollinaire, Salmon, Carco, Allard, και την αναπαραγωγή, και άρα διαφήμιση, έργων του Picasso που εκτίθεντο στις γκαλερί των Rosenberg και Kahnweiler (galerie Simon). Ως εκ τούτου η Lipton υπογραμμίζει πως: «Αν αυτό το μικρό βιβλίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως βαρόμετρο της επιτυχίας του καλλιτέχνη, ο Picasso είχε περάσει το κατώφλι (της). Ένας εξαιρετικός ποιητής, ένας έγκυρος εκδοτικός οίκος, δύο εντυπωσιακές γκαλερί και διάφοροι

---

<sup>92</sup> «La peinture est appelée bonne à partir du moment où elle se vend cher»· Michel Seuphor, *Le commerce de l'art*, Desclée De Brouwer, Παρίσι 1966, 54.

<sup>93</sup> «Ils font les réputations, les étayent, les soutiennent, les ratifient, les défont, les consacrent. On a dit d'eux qu'ils étaient les distributeurs de la gloire»· Turpin 1929, 57.

<sup>94</sup> Ernst Kris και Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο 1979. Βλ. σχετικά και Bernard Smith, *The Death of the Artist as Hero: Essays in History and Culture*, Oxford University Press, Μελβούρνη 1988.

γνωστοί τεχνοκρίτες έχουν συγκεντρωθεί εδώ στο όνομά του»<sup>95</sup>. Οι πολιτιστικοί παράγοντες επομένως φροντίζουν από κοινού με τον καλλιτέχνη, του οποίου ο ρόλος κάθε άλλο παρά παθητικός πρέπει να θεωρηθεί στη λειτουργία αυτού του συστήματος, για τη δημιουργία της φήμης του<sup>96</sup>. Αξίζει να παραθέσουμε ενδεικτικά και την περίπτωση των τεχνοκριτικών κειμένων του ζωγράφου André Lhote. Μέσω αυτών των κειμένων, τα οποία δημοσίευε στο περιοδικό *La nouvelle revue française*, ουσιαστικά χρησιμοποιούσε την τεχνοκριτική για να προωθήσει τις αισθητικές του ιδέες, δηλαδή έναν μετριοπαθή μοντερνισμό, έναν κλασικιστικό κυβισμό, και εντέλει για να δώσει αξία και στην προσωπική του καλλιτεχνική παραγωγή<sup>97</sup>.

Το 1989 ο Alan Bowness έγραψε ένα μικρό δοκίμιο για τις συνθήκες επιτυχίας και απόκτησης φήμης του καλλιτέχνη. Σε αυτό διακρίνει «τέσσερις διαδοχικούς κύκλους αναγνώρισης»: ο πρώτος περιλαμβάνει τους ομότεχνούς του δημιουργούς, ο δεύτερος τους τεχνοκρίτες, ο τρίτος τους εμπόρους και τους συλλέκτες και ο τέταρτος το ευρύ κοινό<sup>98</sup>. Παρόλο που το σχήμα που παρουσιάζει ο Bowness είναι αρκετά εύστοχο, πρέπει να σημειώσουμε ότι αναμφίβολα ο τελευταίος κύκλος αναγνώρισης είναι το ευρύ κοινό, αλλά οι τρεις προηγούμενοι μπορεί να εναλλάσσονται ή να συνυπάρχουν χρονικά. Για παράδειγμα, ο Bowness θεωρεί πως ένας καλλιτέχνης, για να αποσπάσει την προσοχή ενός εμπόρου, πρέπει προηγουμένως να χαίρει τεχνοκριτικού ενδιαφέροντος. Όμως είναι συχνές οι περιπτώσεις που ένας έμπορος είναι εκείνος που «ανακαλύπτει» έναν καλλιτέχνη και τον συστήνει στη συνέχεια σε κάποιον τεχνοκρίτη για να συμβάλει κι εκείνος στην προώθησή του.

---

<sup>95</sup> «If this short book can be used as a barometer of the artist's success, Picasso had crossed the threshold. An outstanding poet, a prestigious publishing house, two impressive galleries and various well known critics are here gathered together in his name»: Eunice Lipton, *Picasso Criticism, 1901-1939: The Making of an Artist-Hero*, Garland Publishing, Νέα Υόρκη, 1976, 176. Δες επίσης τη μελέτη της Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Παρίσι 1991, στο οποίο αναλύει πώς κατασκευάστηκε κυρίως μεταθανάτια ο μύθος γύρω από το πρόσωπο του Van Gogh και το ρόλο που έπαιξαν τεχνοκρίτες, ιστορικοί τέχνης, επιμελητές και άλλοι σε αυτό.

<sup>96</sup> Vera Zolberg, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1990, 107-135· Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: The Conflict between Market and Self-Expression*, DuMont, Κολωνία 1997· Bourdieu 2009· Beatrice von Bismarck, *Auftritt als Künstler: Funktionen eines Mythos*, W. König, Κολωνία 2010.

<sup>97</sup> Ο Lhote ανέλαβε το 1919 τα εικαστικά στο περιοδικό *La Nouvelle Revue Française* χάρη στο στενό του φίλο Jacques Rivière, που έγινε διευθυντής έκδοσής του την ίδια χρονιά. Για τον Lhote ως τεχνοκρίτη, βλ. Jean-Roch Bouiller, «Plusieurs cordes à son arc: André Lhote et les revues», στο Froissart Pezone και Chevretil Desbiolles 2011, 67-78· Jane Lee, «André Lhote, Art Critic for *La Nouvelle Revue Française*», στο Malcolm Gee (επιμ.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 85-96.

<sup>98</sup> Alan Bowness, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, Νέα Υόρκη 1989.

Επιπλέον, η Raymonde Moulin και η Nathalie Heinich ανέπτυξαν, στο ίδιο πλαίσιο, την έννοια της «κοινωνικής ορατότητας», της σημασίας δηλαδή της δημόσιας εικόνας του καλλιτέχνη, μέσω, για παράδειγμα, της συχνής παρουσίας του στον τύπο και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας εν γένει, που τον καθιστά δημοφιλή και του χαρίζει σταδιακά το στάτους του διασήμου<sup>99</sup>. Στον πρόσφατο συλλογικό τόμο *The Mediatization of the Artist*, οι συγγραφείς εξετάζουν πώς η παρουσία των καλλιτεχνών στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και η χρήση τους συμβάλλουν στην κατασκευή της ταυτότητάς τους και στην παραγωγή και αναπαραγωγή της εικόνας τους, συνιστώντας μέρος της εμπορικής στρατηγικής των καλλιτεχνών και των μεσολαβητών τους<sup>100</sup>. Από τη μια, τα άρθρα, τα βιβλία, οι κατάλογοι, οι εκθέσεις, οι συνεντεύξεις – σήμερα και η παρουσία στο διαδίκτυο – συνιστούν «δείκτες καθιέρωσης» ενός καλλιτέχνη<sup>101</sup>. Από την άλλη, η δημοσιοποίηση στα μέσα της εικόνας του καλλιτέχνη, μέσα από φωτογραφίες του και βίντεο που δημοσιεύονται στον τύπο, προβάλλονται στην τηλεόραση ή αναρτώνται στο διαδίκτυο, εξυπηρετεί τον ίδιο σκοπό σύμφωνα με τους κανόνες του star system. Σε αυτό το παιχνίδι της κατασκευής της δημόσιας εικόνας και της φήμης του καλλιτέχνη συμμετέχουν εύλογα ποικίλοι πολιτιστικοί μεσολαβητές, αλλά και ο ίδιος ο καλλιτέχνης άλλοτε έμμεσα, άλλοτε άμεσα<sup>102</sup>. Η αλληλογραφία του Wassily Kandinsky με τον Christian Zervos, ιδιαίτερα την περίοδο 1928-1930, όταν ο πρώτος θέλει να προωθήσει τη δουλειά του μέσω εκθέσεων και δημοσιευμάτων και να γίνει γνωστός στο Παρίσι, είναι ενδεικτική της αγωνίας αλλά και της συμμετοχής ενός καλλιτέχνη στην κατασκευή της δημόσιας εικόνας του<sup>103</sup>. Η Diana Crane χαρακτηρίζει τους εμπόρους,

---

<sup>99</sup> Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron και Dominique Pasquier, *Les artistes: essai de morphologie sociale*, La Documentation française, Παρίσι 1985· Nathalie Heinich, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, Παρίσι 2012. Βλ. και Andréa Brighenti, «Visibility: A Category for the Social Sciences», *Current Sociology*, 55/3 (2007), 323-342. Ο Jürgen Habermas αναλύει την αλλαγή της φύσης της δημοσιότητας και τον ισχυρό χαρακτήρα χειραγώγησης που αποκτά στο πλαίσιο της αστικής δημοκρατίας και της φιλελεύθερης οικονομίας σε συνδυασμό με την εξέλιξη των μέσων μαζικής επικοινωνίας και ψυχαγωγίας, αναδεικνύοντας πώς η δημόσια προβολή ενός προσώπου του χαρίζει γόητρο και αυθεντία στα μάτια του κοινού. Βλ. Jürgen Habermas, *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας: έρευνες πάνω σε μια κατηγορία της αστικής κοινωνίας*, μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 1997 (α' έκδ.: Βερολίνο, 1962).

<sup>100</sup> Rachel Esner και Sandra Kisters (επιμ.), *The Mediatization of the Artist*, Palgrave Macmillan, Τσαμ 2018.

<sup>101</sup> Bourdieu 2006α, 240.

<sup>102</sup> Για το ζήτημα της απόκτησης φήμης και της διαχείρισης της δημόσιας εικόνας του καλλιτέχνη, βλ. επίσης Graw 2009· Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain: notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, CNRS éditions, Παρίσι 2013.

<sup>103</sup> Christian Derouet (επιμ.), *Wassily Kandinsky: correspondances avec Zervos et Kojève*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hors-série/Archives, 2, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1992, 25-67.

τους συλλέκτες, τους επιμελητές και τους τεχνοκρίτες «σπόνσορες» των καλλιτεχνικών κινήματων, στα οποία εξασφαλίζουν νομιμοποίηση, δημοσιότητα κι αναγνώριση. Μέσα από μια ιστορική ανάλυση της νεοϋορκέζικης αγοράς της τέχνης υποστηρίζει ότι από τις καλλιτεχνικές τάσεις που εμφανίστηκαν ανάμεσα στο 1940 και το 1985 επικράτησαν μόνο εκείνες που οι εκπρόσωποί τους εξασφάλισαν σχέσεις με τους παραπάνω σπόνσορες<sup>104</sup>.

Η αξία της αναγνωρισιμότητας και της υπογραφής του καλλιτέχνη είναι σημαντική, γιατί αντανακλάται στο έργο του, του οποίου η συμβολική αξία μπορεί στη συνέχεια να εξαργυρωθεί αναλόγως. Ο Teige γράφει χαρακτηριστικά: «Στον κόσμο της τέχνης, η διασημότητα μπορεί να μετατραπεί σε κεφάλαιο και να αποφέρει μεγάλες αποδόσεις. Θα μπορούσαμε ακόμη να πούμε ότι στην αγορά της τέχνης η διασημότητα κεφαλοποιείται, ότι γίνεται το προνόμιο που επιτρέπει στους διάσημους, προσφιλείς και προβεβλημένους ζωγράφους [...] να συμμετέχουν στα κέρδη που παρέχει ο χρυσός μόσχος του εμπορίου τέχνης [...] Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πωλούνται υπογραφές και όχι έργα τέχνης και ότι οι σνομπ φιλότεχνοι αγοράζουν μια συλλογή αυτογράφων και όχι μια γκαλερί τέχνης»<sup>105</sup>.

Για την κατασκευή της αξίας του καλλιτεχνικού προϊόντος και του ονόματος του καλλιτέχνη είναι σημαντική και η διάχυση τους, η οποία συνιστά την επόμενη σημαντική συμβολή των πολιτιστικών παραγόντων. Ο Maanen δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο σύστημα διακίνησης των έργων τέχνης και στο ρόλο της μεσολάβησης και τονίζει: «τα έργα τέχνης δεν μπορούν να κάνουν τίποτα και δεν υπάρχουν καν χωρίς τον μεσολαβητικό ρόλο του διανεμητικού τομέα· η μεσολάβηση δεν είναι μεταβίβαση, αλλά έχει τον χαρακτήρα ενός πραγματικού περάσματος [...] Ο διανεμητικός τομέας καθιστά διαθέσιμο το έργο τέχνης»<sup>106</sup>. Ένα έργο τέχνης μπορεί να διακινηθεί και να καταστεί «διαθέσιμο» μέσα από ποικίλους τρόπους: εκτιθέμενο σε μουσεία, γκαλερί, φουάρ ή οίκους δημοπρασιών, αλλά και αναπαραγόμενο μηχανικά μέσα από περιοδικά, εφημερίδες, βιβλία, καταλόγους ή μέσω του

---

<sup>104</sup> Diana Crane, *The Transformation of the Avant-garde*, Chicago University Press, Σικάγο 1987.

<sup>105</sup> «Dans le monde de l'art la célébrité peut se transformer en capital et rapporter de gros intérêts. On pourrait même dire que sur le marché de l'art la célébrité est capitalisée, qu'elle devient le privilège qui permet aux peintres fameux, adulés et bien introduits [...] de participer aux bénéfices que répand le veau d'or du commerce de l'art [...] On pourrait dire qu'on vend des signatures et non des œuvres d'art, et que les amateurs snobs achètent une collection d'autographes et non une galerie d'art» Teige 2000, 65-68.

<sup>106</sup> «works of art cannot do anything, and do not even exist without the mediating role of the distribution domain; mediating is not meant as passing something on, but having the character of a real passage [...] The domain of distribution makes the work of art available» Maanen 2009, 143.



διαδικτύου<sup>107</sup>. Οι ενέργειες διάχυσης αφαιρούν βέβαια την «αύρα» των έργων, κατά τον Walter Benjamin, όμως την ίδια στιγμή επιτρέπουν στο έργο μέσα από την αναπαραγωγή, την έκθεση αλλά και την ερμηνεία να μεταμορφώνεται διαρκώς, αποκτώντας όχι ένα κοινό αλλά πολλά. Εξάλλου, όπως σημειώνει ο Νίκος Χατζηνικολάου, ένα έργο υπάρχει εφόσον καταναλώνεται, μέσα από την διαρκή διαδρομή και επανερμηνεία του<sup>108</sup>.

Ταυτόχρονα, η διάχυση των έργων τέχνης καλλιεργεί περαιτέρω τη φήμη του καλλιτέχνη και ανεβάζει επιπλέον τις τιμές τους. Για παράδειγμα, ένας έμπορος τέχνης εξασφαλίζει το μονοπώλιο μιας τάσης ή ενός καλλιτέχνη και, προκειμένου να πετύχει η επένδυσή του, φροντίζει να διακινήσει το προϊόν του και να δημιουργήσει ζήτηση γύρω από αυτό. Κατά συνέπεια, φροντίζει ώστε οι καλλιτέχνες του να εμφανίζονται σε έγκυρα περιοδικά τέχνης, να συμμετέχουν σε μεγάλες πολιτιστικές εκδηλώσεις και να πωληθούν κάποια έργα τους σε μουσεία και συλλογές γνωστών συλλεκτών. Με αυτόν τον τρόπο επωφελείται τόσο ο ίδιος αφού το στοκ του παίρνει αξία όσο και ο καλλιτέχνης.

Ωστόσο, το παραπάνω ζήτημα της διάχυσης δεν μπορούμε παρά να το εξετάσουμε σε συνάρτηση με την ίδια τη δικτυακή λειτουργία των μεσολαβητών, που συνιστά μια σημαντική πτυχή της δράσης που αναπτύσσεται αναφορικά με τη στήριξη και την προώθηση των καλλιτεχνών. Μέσω των δικτύων επιτελούνται τρεις βασικές διαδικασίες της μεσολάβησης: η επικοινωνία, η άσκηση επιρροής και η συνέργεια/κοινή δράση. Ένας πολιτιστικός παράγοντας επικοινωνεί μια ιδέα με στόχο να επηρεάσει τη γνώμη ή τις ενέργειες άλλων παραγόντων. Αν το τελευταίο ευοδωθεί, τότε μπορεί να υπάρξει μια κοινή δράση προς την επίτευξη ενός κοινού πια στόχου και προς όφελος όλων των συμβαλλομένων<sup>109</sup>. Πρόκειται δηλαδή για ένα παιχνίδι στρατηγικής. Ένα περιοδικό, μια γκαλερί, ένας εκδοτικός οίκος, ένα μουσείο αλλά και μεμονωμένα άτομα που αποτελούν πολιτιστικούς παράγοντες είναι ταυτόχρονα το επίκεντρο ενός δικτύου αλλά και μέλη άλλων δικτύων που συνδέονται μέσα από σχέσεις διάδρασης και αλληλεξάρτησης με στόχο τη νομιμοποίηση και την προώθηση ιδεών, έργων και καλλιτεχνών. Τα δίκτυα ιδίως των μεμονωμένων προσώπων, καθώς βασίζονται συχνά σε προσωπικούς δεσμούς γνωριμίας και φιλίας,

<sup>107</sup> Για το ζήτημα της διάχυσης, βλ. και Becker 1982, 93-130.

<sup>108</sup> Nicos Hadjinicolaou, «La 'fortune critique' et son sort: sur le problème de l'histoire de l'appréciation des oeuvres d'art», *Histoire et critique des arts*, 3 (Νοέμβριος 1977), 7-15.

<sup>109</sup> Pamela E. Oliver και Daniel J. Myers, «Networks, Diffusion and Cycles of Collective Action», στο Mario Diani και Doug McAdam (επιμ.), *Social Movements and Networks: Relational Approaches to Collective Action*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2003, 173-203.

δεν έχουν σταθερή δομή και είναι ευέλικτα, μεταβλητά κι εφήμερα. Ο Zervos, προτείνοντας στον Χατζηκυριάκο-Γκίκα να διοργανώσει γι' αυτόν μια έκθεση στην γκαλερί του Pierre Loeb, του γράφει χαρακτηριστικά: «Θα σας ζητήσω να μου στείλετε πέντε ή έξι φωτογραφίες των τελευταίων σας έργων για να τα δείξω στον Pierre και να ορίσουμε την ημερομηνία της έκθεσης αυτό το χειμώνα. Πρέπει να επωφεληθείτε από την πολύ φιλική σχέση που διατηρώ με τον Pierre, γιατί στο Παρίσι οι φιλίες δεν κρατούν πολύ και η δική μας με τον Pierre έχει κρατήσει ήδη πάνω από τέσσερα χρόνια»<sup>110</sup>. Ουσιαστικά, οι φιλίες στον χώρο της τέχνης συνιστούν, πέρα από προσωπικούς δεσμούς αμοιβαίας εκτίμησης, επαγγελματικά δίκτυα αμοιβαίας ωφέλειας<sup>111</sup>.

Καταλήγοντας, η κατασκευή της αξίας του έργου τέχνης και της φήμης του καλλιτέχνη, αλλά και η προώθηση και διάχυσή τους μέσω των δικτύων του κόσμου της τέχνης, συνιστούν τις βασικές λειτουργίες των μεσολαβητών της τέχνης, οι οποίοι τις πραγματοποιούν ανάλογα με την ιδιότητα και την ιεραρχική θέση που έχουν κατακτήσει στον κόσμο της τέχνης. Ωστόσο, όπως σημειώνει ο Boissevain για τη λειτουργία του «broker», ο μεσολαβητής όχι μόνο ωφελεί, αλλά και ωφελείται: κερδίζει τόσο σε οικονομικό κεφάλαιο μέσα από τις υπηρεσίες που προσφέρει ως τεχνοκρίτης, έμπορος, επιμελητής, κ.ο.κ, όσο και σε συμβολικό: «Η μόνη νόμιμη συσσώρευση, για το συγγραφέα όπως και για τον κριτικό, για τον έμπορο πινάκων όπως και για τον εκδότη ή το διευθυντή θεάτρου, συνίσταται στο να αποκτήσει ένα όνομα, ένα όνομα γνωστό και αναγνωρισμένο, κεφάλαιο καθιέρωσης που εμπεριέχει την εξουσία να καθιερώνει αντικείμενα (αυτό είναι το αποτέλεσμα της μάρκας ή της υπογραφής) ή πρόσωπα (μέσω της έκδοσης, της έκθεσης κτλ.), άρα να δίνει αξία, αλλά και να αποκτά κέρδη από αυτή τη λειτουργία»<sup>112</sup>. Το κύρος ενός καλλιτέχνη ή ενός έργου τέχνης ενισχύεται όταν προβάλλεται μέσα από ένα έγκυρο καταξιωμένο περιοδικό τέχνης ή από μια καθιερωμένη φημισμένη γκαλερί<sup>113</sup>. το συσσωρευμένο

---

<sup>110</sup> «Je vous demanderai de m'envoyer cinq ou six photos de vos dernières œuvres pour les montrer à Pierre et fixer la date de l'exposition pour cet hiver. Il faut que vous profitiez de nos relations actuelles très amicales avec Pierre, car à Paris, les amitiés ne durent pas assez longtemps et la nôtre pour Pierre dure déjà depuis plus de quatre ans». Christian Zervos, επιστολή προς τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, [1939-1940], Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων.

<sup>111</sup> Boissevain 1974. Ο Turpin γράφει επ' αυτού: «Και η φιλία ενός κριτικού, όσο μικρή κι αν είναι, είναι πάντα χρήσιμη για έναν καλλιτέχνη σε μια από τις καμπές της σταδιοδρομίας του / Et l'amitié d'un critique, si petit-soit-il, est toujours utile pour un artiste à l'un des carrefours de sa carrière». Turpin 1929, 64.

<sup>112</sup> Bourdieu 2006α, 238.

<sup>113</sup> Ο Yves Michaud γράφει χαρακτηριστικά: «Σήμερα δεν ωφελεί σε τίποτα απολύτως να είσαι σπουδαίος καλλιτέχνης και να κάθεσαι στη γωνιά σου, περιμένοντας πως η ιστορία θα σε ανακαλύψει

συμβολικό κεφάλαιο του μεσολαβητή λειτουργεί θετικά για την καλλιέργεια της πίστης στη δημιουργική δύναμη ενός καλλιτέχνη και για την παραγωγή της αξίας ενός έργου τέχνης. Εκτός από το συμβολικό και οικονομικό κέρδος που συνεπάγεται για έναν μεσολαβητή η επιτυχία των καλλιτεχνών και των έργων που υποστηρίζει ή προωθεί, η ανταλλαγή συμβολικού, και κατ' επέκταση οικονομικού, κεφαλαίου μεταξύ καλλιτεχνών και μεσολαβητών μπορεί να έχει ως ισχυρό πόλο έναν καλλιτέχνη και ως πιο αδύναμο και ωφελούμενο έναν μεσολαβητή. Με άλλα λόγια, καλλιτέχνες με ήδη συσσωρευμένο συμβολικό κεφάλαιο δίνουν αξία και ωφελούν οικονομικά τον μεσολαβητή που ασχολείται μαζί τους. Για παράδειγμα, το κύρος, και κατ' επέκταση οι επαγγελματικές προοπτικές, του Tériade που ως νέος τεχνοκρίτης έγραφε για τον Matisse ή έπαιρνε συνέντευξη από τον Picasso ή ως νέος εκδότης περιλάμβανε στο περιοδικό του κείμενα των ήδη καταξιωμένων André Gide, Paul Valery, Ernest Hemingway, αυξάνονταν σημαντικά από αυτού του είδους τις ενέργειες, που τον καταξίωναν ως πολιτιστικό παράγοντα. Επίσης ο έμπορος τέχνης Pierre Matisse δήλωνε ότι : «Οι καλλιτέχνες μου δεν είναι 'δημιουργήματά' μου. Εγώ είμαι δημιούργημα των καλλιτεχνών μου»<sup>114</sup>.

Ωστόσο, το μοτίβο της ανταλλαγής κεφαλαίου, αν και απλό στην ουσία του, δεν εξαντλείται στην άνιση σχέση μεταξύ δύο πόλων, του μεσολαβητή και του καλλιτέχνη, όπου ο ένας είναι οπωσδήποτε καθιερωμένος στον κόσμο της τέχνης και ο δεύτερος λιγότερο γνωστός· προσφέρει και άλλες παραλλαγές, όπως για παράδειγμα τη συνεργασία ενός διάσημου καλλιτέχνη και ενός ισχυρού μεσολαβητή με όρους σχετικής ισότητας στη μεταξύ τους σχέση. Μια άλλη παραλλαγή είναι η ανάδειξη νέων, άσημων ή σχετικά άσημων εκείνη τη στιγμή, καλλιτεχνών, οι οποίοι στη συνέχεια καταξιώνονται, καθιερώνοντας τα ονόματα των τεχνοκριτών ή των εμπόρων εκείνων που τους ανέδειξαν. Σε αυτή την περίπτωση, πέρα από τη φήμη των δημιουργών διαμορφώνεται και η φήμη του μεσολαβητή που είχε την ικανότητα και τη διορατικότητα να διακρίνει το ταλέντο τους, αλλά και την επιμονή να τους

---

ή πως ο Θεός θα έρθει να αναγνωρίσει τους δικούς του. [...] Αυτό που μετράει είναι σε πόσα εξειδικευμένα περιοδικά και μεγάλες εκθέσεις έχεις εμφανιστεί ή πρόκειται να εμφανιστείς. Μέσα σε όλο αυτό, καθώς από τους πρωταγωνιστές του κόσμου της τέχνης προσπαθεί να επιβάλει τη δύναμη και τις επιθυμίες του / Il ne sert aujourd'hui strictement à rien d'être un grand artiste et de rester dans son coin en attendant que l'histoire vous découvre ou que Dieu vienne reconnaître les siens [...] Ce qui compte c'est dans combien de magazines spécialisées et de grandes expositions vous avez figuré ou aller figurer. Dans tout cela, chacun des protagonistes du monde de l'art tente d'imposer sa puissance et ses désirs»· Michaud 2012, 57.

<sup>114</sup> «I did not 'make' my artists. My artists made me»· John Russell, *Matisse: father & son*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1999, 273.

προβάλλει και να τους στηρίξει. Για να δώσουμε μόνο ένα παράδειγμα, τα ονόματα του τεχνοκρίτη Apollinaire και του εμπόρου Henri Kahnweiler μυθοποιήθηκαν εξίσου με τα ονόματα των κυβιστών τους οποίους τόσο ένθερμα προώθησαν<sup>115</sup>. Παρόμοια, το στήσιμο της έκθεσης ενός καλλιτέχνη συμβάλλει όχι μόνο στην προώθηση του ίδιου αλλά και στην καθιέρωση της φήμης του επιμελητή.

Όπως δείχνει ένα χωρίο από μια επιστολή που γράφει στον Zervos ο Αλέξανδρος Ιόλας, στο πλαίσιο μια ομαδικής έκθεσης που ετοιμαζόταν να οργανώσει στην Αμερική το 1953, η ανταλλαγή κεφαλαίου μπορεί να υφίσταται επίσης μεταξύ μεσολαβητών και όχι μεταξύ μεσολαβητών και καλλιτεχνών. Σε αυτή την επιστολή ο Ιόλας ζητά από τον Zervos έργα του Χατζηκυριάκου-Γκίκα που έχει αναδείξει ο Zervos μέσα από το έγκυρο περιοδικό *Cahiers d'art* που εξέδιδε: «Είναι προτιμότερο η επιλογή πινάκων να γίνει ανάμεσα σε εκείνους που έχουν δημοσιευτεί στο *Cahiers d'art*, γιατί αυτό βοηθά τρομερά στην πώλησή τους»<sup>116</sup>. Εδώ ο μεσολαβητής αποβλέπει στο να επωφεληθεί από την προωθητική δραστηριότητα ενός άλλου μεσολαβητή επί του έργου του καλλιτέχνη. Με άλλα λόγια, προκύπτει από αυτό το χωρίο πως ένας μεσολαβητής μπορεί να επωφεληθεί από το συσσωρευμένο

---

<sup>115</sup> Ο αμερικανός δημοσιογράφος Tom Wolfe κυκλοφόρησε το 1975 ένα βιβλίο με τίτλο *The Painted Word*, στο οποίο στρέφεται προκλητικά κατά των τεχνοκριτών υποστηρίζοντας πως η μοντέρνα τέχνη μετατράπηκε από αισθητική εμπειρία σε εικονογράφηση των θεωριών του μοντερνισμού: « Σε μια εικοσιπενταετία, αυτή η ιδέα δεν θα φαίνεται τόσο αστεία. Είμαι πρόθυμος να προβλέψω (τόρα που έχουν αποκαλυφθεί τόσα!) ότι το 2000, όταν το Metropolitan ή το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης διοργανώσουν τη μεγάλη αναδρομική έκθεση της αμερικανικής τέχνης της περιόδου 1945-75, οι τρεις καλλιτέχνες που θα προβληθούν, οι τρεις κρίσιμες προσωπικότητες της εποχής, δεν θα είναι οι Pollock, de Kooning, και Johns, αλλά οι Greenberg, Rosenberg, και Steinberg. Στους τοίχους θα είναι κρεμασμένα τεράστια ταμπλό με αντίγραφα, οκτώμισι επί έντεκα πόδια το καθένα, που θα παρουσιάζουν τα γόνιμα χωρία της περιόδου [...] Δίπλα τους θα υπάρχουν μικρές αναπαραγωγές του έργου κορυφαίων εικονογράφων του Λόγου εκείνης της περιόδου, όπως οι Johns, Louis, Noland, Stella και Olitski. (Οι Pollock και de Kooning θα έχουν μια κάπως ψηλότερη θέση, σε καμία περίπτωση όμως καίρια, λόγω της πιο συμβιωτικής σχέσης που είχαν την τύχη να έχουν με τους μεγάλους Καλλιτέχνες του Λόγου) / Twenty-five years from now, that will not seem like such a facetious idea. I am willing (now that so much has been revealed!) to predict that in the year 2000, when the Metropolitan or the Museum of Modern Art puts on the great retrospective exhibition of American Art 1945-75, the three artists who will be featured, the three seminal figures of the era, will be not Pollock, de Kooning, and Johns-but Greenberg, Rosenberg, and Steinberg. Up on the walls will be huge copy blocks, eight and a half by eleven feet each, presenting the protean passages of the period [...] Beside them will be small reproductions of the work of leading illustrators of the Word from that period, such as Johns, Louis, Noland, Stella, and Olitski. (Pollock and de Kooning will have a somewhat higher status, although by no means a major one, because of the more symbiotic relationship they were fortunate enough to enjoy with the great Artists of the Word)» Tom Wolfe, *The Painted Word*, Bantam Books, Νέα Υόρκη 1999, 100. Αν και η ιστορία δεν τον επιβεβαίωσε, η ειρωνεία του κρύβει μια αλήθεια, που είναι η ισχυρή παρουσία των πολιτιστικών μεσολαβητών που ξεπερνάει συχνά και αυτή των δημιουργών, ιδίως σε ό,τι αφορά τη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη.

<sup>116</sup> «Le choix des tableaux sera préférable qu'il soit fait entre ceux qui sont publiés dans les Cahiers d'art, car ça aide énormément leur vente» Αλέξανδρος Ιόλας, επιστολή προς τον Christian Zervos, 5 Νοεμβρίου 1953. Αντλώ από Christian Derouet, «Expositions organisées au 14, rue du Dragon et ailleurs», στο Christian Derouet (επιμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006, 82.

συμβολικό κεφάλαιο που έχει δημιουργήσει όχι ο καλλιτέχνης, αλλά ένας άλλος μεσολαβητής. Εντέλει, η ανταλλαγή συμβολικού κεφαλαίου υφίσταται όχι μόνο αμφίδρομα μεταξύ δύο διακριτών ομάδων, των καλλιτεχνών και των μεσολαβητών, αλλά και οριζόντια, στο εσωτερικό μιας και της αυτής ομάδας.

Σε κάθε περίπτωση, οι μεσολαβητές διαδραματίζουν κρίσιμο ρόλο στην παραγωγή, προώθηση, υποδοχή και κατανάλωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Ο Gilles Deleuze υπογραμμίζει επίσης τη σημασία της μεσολάβησης σε μια συζήτηση το 1985: «Οι μεσολαβητές είναι θεμελιώδεις. Το σημαντικό για τη δημιουργία είναι οι μεσολαβητές. Χωρίς αυτούς δεν συμβαίνει τίποτα. Μπορεί να είναι άνθρωποι – για έναν φιλόσοφο, καλλιτέχνες ή επιστήμονες· για έναν επιστήμονα, φιλόσοφοι ή καλλιτέχνες – αλλά και πράγματα, ακόμα και φυτά ή ζώα, όπως στον Castaneda. Είτε είναι πραγματικοί είτε φανταστικοί, έμψυχοι ή άψυχοι, πρέπει να διαμορφώσεις τους μεσολαβητές σου. Είναι μια σειρά. Εάν δεν είσαι σε κάποια σειρά, ακόμα και σε μια εντελώς φανταστική, είσαι χαμένος. Χρειάζομαι τους μεσολαβητές μου για να εκφραστώ και εκείνοι δεν θα εκφράζονταν ποτέ χωρίς εμένα: δουλεύεις πάντα σε μια ομάδα, ακόμα και όταν φαίνεσαι μόνος».<sup>117</sup>

### 3. Ο Tériade ως μεσολαβητής της μοντέρνας τέχνης

Η περίπτωση του Tériade είναι ενδεικτική ενός πολιτιστικού μεσολαβητή του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος επιτελεί ποικίλες μεσολαβητικές δράσεις που εκτείνονται από τα μεσοπολεμικά χρόνια ως και τη δεκαετία του 1970. Τόσο μέσα από τις επαγγελματικές ιδιότητές του, του τεχνοκρίτη και του εκδότη, όσο και μέσα από τις πολλαπλές επαφές του στον κόσμο της τέχνης, αξιολόγησε, πρόβαλε και προώθησε τις αισθητικές ιδέες και τους καλλιτέχνες που ανταποκρίνονταν στο γούστο του και την επαγγελματική στρατηγική του. Γόνος εύπορης αστικής οικογένειας της

---

<sup>117</sup> «Mediators are fundamental. Creation's all about mediators. Without them nothing happens. They can be people – for a philosopher, artists or scientists; for a scientist, philosophers or artists – but things too, even plants or animals, as in Castaneda. Whether they're real or imaginary, animate or inanimate, you have to form your mediators. It's a series. If you're not in some series, even a completely imaginary one, you're lost. I need my mediators to express myself, and they'd never express themselves without me: you're always working in a group, even when you seem to be on your own»· Το απόσπασμα προέρχεται από μια συζήτηση του Deleuze με τους Antoine Dulaure και Claire Parnet δημοσιευμένη στο *L'autre journal*, 8 (Οκτώβριος 1985). Αντλώ από την αναδημοσίευσή της στο Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1990, 125. Ο όρος που χρησιμοποιεί εδώ ο Deleuze είναι «intercesseur».

Μυτιλήνης διέθετε μόρφωση και κουλτούρα, αναπτύσσοντας την αγάπη του για την τέχνη από νεαρή ηλικία. Η εμπειρία του Παρισιού και οι γνωριμίες του εκεί εξέλιξαν περαιτέρω τις αισθητικές του ιδέες και την αντίληψή του για την τέχνη, η οποία ήταν εκείνη ενός αστού που δραστηριοποιήθηκε μεταξύ αστών και απευθύνθηκε σε αστούς.

Επανερχόμενοι επομένως στη θεωρία του Bourdieu, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η προδιάθεση που ανέπτυξε ο Tériade κατά την παιδική του ηλικία χάρη στο οικογενειακό περιβάλλον και το οικονομικό, πολιτισμικό και κοινωνικό κεφάλαιο που αυτό διέθετε, του «εμφύτευσαν», του μεταβίβασαν ασυνείδητα, ένα πρωτογενές habitus. Στη συνέχεια αυτό διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε μέσα από τα δευτερογενή habitus, τα οποία άντλησε, για παράδειγμα, από το σχολικό περιβάλλον του στη Μυτιλήνη και αργότερα το επαγγελματικό περιβάλλον του στο Παρίσι. Επομένως, η αγάπη του Tériade για την τέχνη, αν και φέρει τα χαρακτηριστικά του «έμφυτου», είναι μια προδιάθεση κοινωνικά προσδιορισμένη που οφείλεται στο πολιτισμικό κεφάλαιο και τις αντιλήψεις, σκέψεις και πρακτικές που παρέλαβε και υιοθέτησε από διαδοχικά περιβάλλοντα και ομάδες.

Ο Tériade, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, στάθηκε υπέρμαχος μιας τέχνης επικούρειας, καθαρής, ελεύθερης, μιας τέχνης που υπηρετεί την χαρά των αισθήσεων, μιας λυρικής πλαστικότητας. Αυτό ήταν το αισθητικό ιδεώδες που διαμόρφωσε και υποστήριξε, επηρεασμένος από τους κύκλους στους οποίους κινήθηκε, και αυτό λίγο πολύ προώθησε σε όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του μέσα από τους ρόλους του τεχνοκρίτη και του εκδότη. Ως εκ τούτου, πρέπει να αντιληφθούμε και αναλύσουμε τον Tériade ως έναν ενεργό πολιτιστικό μεσολαβητή, ο οποίος μεσολάβησε ανάμεσα στον παραγωγό και τον καταναλωτή της τέχνης, έχοντας ως βασικό γνώμονα των επιλογών του τις αισθητικές αξίες που ο ίδιος και το δίκτυό του εκτιμούσαν. Την ίδια στιγμή, ως ένας «παίκτης» του κόσμου της τέχνης έθετε στόχους και ακολουθούσε στρατηγικές βάσει των οποίων διεκδικούσε τη θέση του μεσολαβητή που θα του εξασφάλιζε καταξίωση και εδραίωση σε αυτόν τον κόσμο. Στην εισαγωγή της διατριβής της για το περιοδικό *Verve* η Carla Aita υπογραμμίζει το ρόλο του εκδότη στην προβολή και τη διάχυση της τέχνης και το γεγονός ότι ο εκδότης διαδραματίζει μεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. Διευκρινίζει μάλιστα ότι δεν αντιμετωπίζει τον Tériade ως απλό μεσάζοντα: «Πρόθεση αυτής της διατριβής είναι να καταδείξει ότι η λειτουργία τους έχει μια πραγματική δημιουργική διάσταση

και ότι δεν μπορούν να θεωρούνται απλοί μεσάζοντες»<sup>118</sup>. Παρόλα αυτά, στη συνέχεια της διατριβής της δεν κάνει καμία περαιτέρω σχετική αναφορά και ανάλυση.

Σε μια συνέντευξη του στον Francis Crémieux το 1960, ο Kahnweiler δήλωνε για την απόφαση του να γίνει έμπορος τέχνης: «[Είχα] τη συνείδηση ότι ήμουν όχι δημιουργός, αλλά μάλλον, πώς να το πω, μεσάζων με μια σχετικά καλή έννοια του όρου, αν θέλετε, καθώς δεν ήμουν σε θέση να συνθέσω. Αργότερα βρήκα στη ζωγραφική μια ευκαιρία να βοηθήσω όσους θεωρούσα μεγάλους ζωγράφους, να μεσολαβήσω ανάμεσα σε εκείνους και το κοινό, να τους ανοίξω τον δρόμο και να τους απαλλάξω από τις υλικές έγνοιες. Εάν το επάγγελμα του εμπόρου πινάκων έχει μια ηθική δικαιολόγηση, δεν μπορεί παρά να είναι αυτή»<sup>119</sup>. Σε αυτή του την απάντηση ο Kahnweiler εξιδανικεύει ασφαλώς τη δράση του ως μεσολαβητή, καθώς παραλείπει οποιαδήποτε αναφορά στον παράγοντα του προσωπικού συμφέροντος και κέρδους, παρουσιάζει όμως ενδιαφέρον η αυτοσυνειδησία του ως μεσολαβητή στον κόσμο της τέχνης. Ο Tériade, από την πλευρά του, αναφέρθηκε και εκείνος στο ρόλο του ως μεσολαβητή σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1974 στον Γιώργο Πηλιχό, απαντώντας υπό το πρίσμα του εκδότη στην ερώτηση ποιος νομίζει ότι είναι ο ρόλος του στην τέχνη. Είναι όμως ενδιαφέρον πως η αντίληψη της μεσολάβησης στην περίπτωση του δεν αφορά τόσο τη σχέση του καλλιτέχνη με το κοινό, όπως θέτει το ζήτημα ο Kahnweiler, όσο τη συνάντηση παραγόντων/δρώντων του κόσμου της τέχνης μεταξύ τους και με τις εκδόσεις ως έργο τέχνης: «Δεν είναι σπουδαίος [ο ρόλος μου]. Χρησίμευα απλώς, με τις φιλικές σχέσεις που είχα με τους μεγάλους ζωγράφους και ποιητές, να γίνουν δυο πράγματα: Πρώτον, να συναντηθούν αυτοί οι ζωγράφοι και ποιητές στο επίπεδο ενός βιβλίου υψηλής αισθητικής. Και, δεύτερον, να αξιοποιηθούν όλες οι δυνατότητες που οι ζωγράφοι μπορούσαν να προσφέρουν στο χώρο των εκδόσεων. Ίσως χωρίς τη μεσολάβηση μου, χωρίς τα κεντρίσματα μου, οι ζωγράφοι αυτοί να μην είχαν δώσει όσα πράγματι πολύτιμα έδωσαν μέσ' απ' τις

---

<sup>118</sup> «L'intention de cette thèse est de démontrer que leur fonction comporte une réelle dimension créatrice et qu'ils ne peuvent pas être considérés comme de simples intermédiaires»· Aita 1989, 3.

<sup>119</sup> «La conscience que j'étais, non un créateur, mais plutôt, comment dirais-je, un intermédiaire dans un sens relativement noble, si vous voulez, n'étant pas capable de composer. J'ai retrouvé plus tard dans la peinture une possibilité d'aider ceux que je considérais comme de grands peintres, d'être l'intermédiaire entre eux et le public, de leur frayer la voie et de leur éviter les soucis matériels. Si le métier de marchand de tableaux a une justification morale, ce ne peut être que celle-là»· Daniel-Henry Kahnweiler, *Mes galeries et mes peintres: entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Παρίσι 1982, 28.

εκδόσεις μου»<sup>120</sup>. Κατά τα λοιπά, όπως ο Kahnweiler, ο Tériade συνειδητοποίησε, και μάλιστα νωρίς, ότι δεν μπορούσε να γίνει ο ίδιος δημιουργός<sup>121</sup> και στη συνέχεια διοχέτευσε την αγάπη του για την τέχνη στη μεσολάβηση, στηρίζοντας και προβάλλοντας εκείνους που θεωρούσε αξιόλογους καλλιτέχνες και όσα πίστευε ότι ήταν σημαντικά καλλιτεχνικά ρεύματα.

Οι στρατηγικές που ακολούθησε για την προώθηση καλλιτεχνών και του έργου τους δεν συνιστούν πάντως απολύτως ελεύθερες συνειδητές ατομικές επιλογές, αλλά, όπως επισημαίνει ο Bourdieu, «κινήσεις στο παιχνίδι» που υλοποιούνται σχεδόν ασυνείδητα και απορρέουν από την κοινωνικά διαμορφωμένη «αίσθηση για παιχνίδι» που διαθέτει βάσει της έξης του. Υφίσταται επομένως μια διαλεκτική σχέση μεταξύ της ελεύθερης βούλησης και των αντικειμενικών καθορισμών<sup>122</sup>. Ο Tériade διαμόρφωσε το γούστο και την επαγγελματική στρατηγική του βάσει των «προδιαθέσεων» που σχημάτισε ήδη νεαρός στη Μυτιλήνη και κυρίως αργότερα μέσα από το καλλιτεχνικό περιβάλλον του Παρισιού και των συνεργασιών του. Με τις στρατηγικές που διαμόρφωσε και αναδιαμόρφωσε βάσει των υποκειμενικών προσδοκιών του και των εκάστοτε αντικειμενικών ευκαιριών στόχευε αφενός στην προώθηση μοντέρνων καλλιτεχνών, αφετέρου στην προσωπική του εδραίωση και επιτυχία στον κόσμο της τέχνης, η οποία θα του εξασφάλιζε με τη σειρά της το απαραίτητο οικονομικό και συμβολικό κεφάλαιο για την επιτυχή προώθηση και νομιμοποίηση των ιδεών και των επιλογών του.

Ξεκινώντας την επαγγελματική σταδιοδρομία του στον κόσμο της τέχνης το 1926, ο Tériade λειτούργησε μεσολαβητικά πρώτα ως τεχνοκρίτης γράφοντας

---

<sup>120</sup> Γιώργος Πηλιχός, «Μόνο η τέχνη μένει: Μιλάει ο διάσημος Μυτιληνός τεχνοκρίτης και κριτικός Τεριάντ», *Τα Νέα*, 24 Μαρτίου 1973, 5. Η συνέντευξη αναδημοσιεύτηκε στο: Γιώργος Κ. Πηλιχός, *Δέκα σύγχρονοι έλληνες: Γαβράς, Τσαρούχης, Ξενάκης, Ρίτσος, Τεριάντ, Γκίκας, Τσιτσάνης, Αζελός, Κούν, Ελύτης*, Αστερίας, Αθήνα 1974, 147-159. Το 1973, με αφορμή την έκθεση *Hommage à Tériade* στο Grand Palais στο Παρίσι, ο Tériade χαρακτηρίστηκε στον τύπο «εμπνευστής» (animateur): π.χ.: Jean-Marie Dunoyer, «Hommage à Tériade. Tous les grands peintres en Verve», *Le monde*, 8 Μαΐου 1973· Frank Elgar, «Au Grand-Palais: Hommage à l'éditeur Tériade», *Carrefour des arts*, 31 Μαΐου 1973.

<sup>121</sup> Σε νεαρή ηλικία ο Tériade έκανε κάποιες ζωγραφικές απόπειρες. Ο ίδιος δήλωσε σε συνέντευξη του ότι το αποτέλεσμα των έργων του τον αποθάρρυνε. Βλ. Hélène Demogiane, «Connaissez-vous Tériade?», *Le Point*, 36 (28 Μαΐου 1973), 80. Ένα χρόνο αργότερα έλεγε σχετικά στον Πηλιχό: «θυμάμαι, πολύ μικρό παιδί ένοιωσα μια παράξενη έλξη για τη ζωγραφική· κι' είχα κάνει τότε κάμποσα κομμάτια. Ζωγράφιζα με κάρβουνο, με νερομπογιά, με λάδι, ό,τι αντίκρυζαν εκεί πέρα τα μάτια μου: τα δέντρα του κήπου μας, τις ελιές, τις ξερολιθιές, τη θάλασσα... Τα έχω κρατήσει... είναι μαρτυρίες για την αγάπη που είχα σε μια τέχνη που, για ανεξήγητους λόγους, δεν μπόρεσα, δεν βρήκα τον τρόπο να κατακτήσω. Το ζωγραφικό μου πρόβλημα είχε αρχίσει κι' είχε τελειώσει μέσα σ' αυτά τα παιδικά έργα»· Πηλιχός 1974, 148.

<sup>122</sup> Για την έννοια της στρατηγικής του Bourdieu βλ. Bourdieu 2011, 179-211. Βλ. επίσης την συνέντευξή του στον Pierre Lamaison, «From Rules to Strategies: An Interview with Pierre Bourdieu», *Cultural Anthropology*, 1/1 (Φεβρουάριος 1986), 110-120.



κείμενα σε μια σειρά από σημαντικά περιοδικά τέχνης και εφημερίδες της εποχής, εντός και εκτός Γαλλίας, όπως θα αναλύσουμε συστηματικά παρακάτω. Μέσα από αισθητικά κείμενα, παρουσιάσεις εκθέσεων, σχολιασμό της καλλιτεχνικής επικαιρότητας, αλλά και συνεντεύξεις με καλλιτέχνες και εμπόρους τέχνης πρόβαλε – όπως αναφέραμε ήδη – τα αισθητικά κριτήρια και τους καλλιτέχνες εκείνους που ανταποκρίνονταν στο γούστο του, αλλά και σε εκείνο των μελών του δικτύου του και των εντύπων στα οποία συμμετείχε. Ως το 1936 δημοσίευσε πάνω από 400 κείμενα για την τέχνη.

Συνοπτικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι ένας τεχνοκρίτης όπως ο Tériade στα νεανικά του χρόνια, επιτελεί πολλαπλές μεσολαβητικές πράξεις. Πρώτον, δημιουργεί ένα αισθητικό λεξιλόγιο που επιτρέπει το λόγο περί τέχνης. Δεύτερον, διαμορφώνει ένα σύστημα νοηματοδότησης και αξιολόγησης του έργου τέχνης, βασισμένο στο γούστο και στις ιδέες του περιβάλλοντός του, και προσαρμοσμένο στις ανάγκες της αγοράς τέχνης, ορίζοντας την αισθητική του ποιότητα και συμβάλλοντας στην πρόσληψη και την εκτίμησή του<sup>123</sup>. Ο Bourdieu θεωρεί μάλιστα τη νοηματοδότηση

---

<sup>123</sup> Για το ρόλο του τεχνοκρίτη είναι χαρακτηριστική η παραβολή του ζωγράφου Angel Zarraga, η οποία, παρά το χιουμοριστικό της χαρακτήρα, είναι πολύ εύστοχη: «Και επιτρέψτε μου να σας θυμίσω μια πολύ παλιά ιστορία. Ήταν, νομίζω, στα τριςβαθα των αιώνων. Ένας από τους προγόνους μας μόλις είχε σχεδιάσει ένα μαμούθ με πέντε πόδια, όταν ο πρώτος κριτικός (εν προκειμένω ο πεθερός του σχεδιαστή) πήρε το θάρρος να παρατηρήσει επιφυλακτικά πως τα μαμούθ δεν είχαν τόσα πόδια. Επ' αυτού, ένας δεύτερος κριτικός (η πεθερά του καλλιτέχνη) διαβεβαίωσε πως το έργο ήταν πολύ όμορφο, γιατί, αν τα μαμούθ με τέσσερα πόδια περπατούσαν καλά, εκείνα με τα πέντε πόδια θα περπατούσαν πιθανόν καλύτερα. Και οι δύο διάνθισαν το λόγο τους με ένα κάρο σκέψεις σχετικά με το ρόλο της τέχνης που είναι να εκθειάζει τη φύση. Η υπόθεση πήρε διαστάσεις και αποτέλεσε την αρχή της σχολής των τετραποδιστών που είχε έντονη αντιπαράθεση με εκείνη των πενταποδιστών. Και οι μεν έλεγαν για τους δε πως ήταν κακόμοιρα οπισθοδρομικά ανθρωπάκια, γιατί η αληθινή ζώσα πρωτοπορία αποτελούνταν μόνο από τις δικές τους φάλαγγες των πενταποδιστών. Όλο αυτό διήρκεσε μέχρι την ημέρα που, στην ηλικία των έξι ετών, ο γιος του πρώτου σχεδιαστή βρήκε μια μυτερή πέτρα και χάραξε στους τοίχους της οικογενειακής σπηλιάς ένα μαμούθ χωρίς πόδια. Τότε, ο μεγάλος αδελφός (18 χρονών) εξοπλίστηκε απ' την κορυφή ως τα νύχια και, παίρνοντας το όμορφο κυριακάτικο ρόπαλό του, βγήκε κραυγάζοντας παντού ότι αυτό ήταν τέχνη, γιατί ένα χαραγμένο μαμούθ δεν είχε καμία ανάγκη να περπατά. Παραλείπω τα επιχειρήματα με τα οποία στήριζε τα λεγόμενά του και που τα γνωρίζετε έτσι κι αλλιώς. Κι αυτή ήταν η αρχή της σχολής των αποδιστών, που ήταν εκείνη την εποχή η πραγματική ζώσα ακραία πρωτοπορία. Καταλαβαίνετε λοιπόν πως, χωρίς την κριτική, θα στερούμασταν αυτό το όμορφο κίνημα, τους ποδιστές, που κατέχει τόση έκταση στις σύγχρονες ανθολογίες. Και πιθανώς έχετε διαβάσει το εξαιρετικό έργο με τίτλο: Ο ποδισμός, μια νέα θρησκεία... / Et laissez-moi vous rappeler une très vieille histoire. Ce fut, je crois, au commencement des âges. Un de nos ancêtres venait de dessiner un mammoth à cinq pattes quand le premier critique (c'était en l'espèce le beau-père du dessinateur) hasarda timidement que les mammoths n'en avaient pas tant. Sur ce, un deuxième critique (belle-mère de l'artiste) jura ses grands dieux que l'ouvrage n'en était que plus beau, car si les mammoths à quatre pattes marchaient bien, ceux à cinq marcheraient sans doute mieux. Elle ou lui agrémenta ses discours d'un tas de considérations sur le rôle de l'art qui est bien celui d'exalter la nature. La question prit de l'ampleur et donna naissance à l'école des tetrapattistes en opposition farouche à celle des pentapattistes. Et ceux-ci disaient de ceux-là qu'ils étaient de pauvres bougres arriérés, car la vraie-avant-garde-vivante était seule constituée par leurs phalanges de pentapattistes. Cela dura jusqu'au jour où le fils, âgé pour lors de six ans, du premier dessinateur, trouva un caillou pointu et grava sur les murs de la caverne familiale un mammoth sans

του έργου ως μέρος της παραγωγής του: «Ο λόγος περί του έργου δεν είναι ένα απλό υποβοήθημα, προορισμένο να ευνοήσει την κατανόηση και την εκτίμησή του, αλλά μια στιγμή της παραγωγής του έργου, του νοήματος και της αξίας του»<sup>124</sup>. Τον ενεργό-παρεμβατικό αυτό ρόλο του τεχνοκρίτη που νοηματοδοτεί το έργο τέχνης, ανεξάρτητα από το αν η νοηματοδότηση ταυτίζεται με την πρόθεση ή όχι του καλλιτέχνη, συμμετέχοντας έτσι στη δημιουργία του έργου, ανέλυσε πολύ νωρίτερα ο Oscar Wilde<sup>125</sup>. Τρίτον, ο τεχνοκρίτης γνωστοποιεί, προβάλλει και καλλιεργεί το λόγο γύρω από ένα καλλιτέχνη συμβάλλοντας έτσι στην «ορατότητά» του που θα μεταφραστεί στη συνέχεια σε διασημότητα. Συχνά μάλιστα ο τεχνοκρίτης «ανακαλύπτει» καλλιτέχνες, που θεωρεί καινοτόμους ή αξιόλογους, τους οποίους στη συνέχεια προωθεί, συχνά με την παράλληλη υποστήριξη ενός γκαλερίστα.

Ο μεσολαβητικός ρόλος του τεχνοκρίτη είχε καθιερωθεί ήδη από το 19<sup>ο</sup> αιώνα και η ισχυρή παρουσία και επιρροή των τεχνοκριτών στον κόσμο της τέχνης ήταν πανθομολογούμενη. Εκτός από τις σχετικές αναφορές των Mauclair, Lalo και Turpin που παραθέσαμε παραπάνω, αξίζει να προσθέσουμε ότι το 1927 δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Paris-Midi* μια εκτενής έρευνα γνώμης με θέμα την χρησιμότητα της τεχνοκριτικής, η οποία προσφέρει ένα πανόραμα απόψεων, θετικών και αρνητικών, γύρω από αυτό το ζήτημα αναδεικνύοντας παράλληλα τον ισχυρό της ρόλο στο καλλιτεχνικό πεδίο. Ο Turpin δήλωνε στην εν λόγω έρευνα: «Αναφέрте μου ένα ζωγράφο που να έγινε διάσημος – είτε το άξιζε είτε όχι – με τον οποίο να μην

---

pattes. Après quoi le grand frère (dix-huit ans) s'armant de pied en cap pris sa belle massue des dimanches et s'en alla vociférant partout que ça c'était de l'art, car un mammoth gravé n'avait pas du tout besoin de marcher. Je vous fait grâce de tous les arguments par quoi il appuya ses dires et que vous connaissez aussi bien que moi. Et ce fut l'origine de l'école des nihilopattistes, qui était à l'époque la vraie-extrême-avant-garde-vivante. Vous voyez bien que sans la critique nous serions privés de ce beau mouvement pattiste qui prend une si large place dans les anthologies contemporaines. Et vous avez sans doute lu l'excellent ouvrage intitulé: Le pattisme, religion nouvelle...» Angel Zarraga, «La critique d'art et les artistes [Réponse]», *Paris-Midi*, 24 Αυγούστου 1927, 5. Η τελευταία φράση αναφέρεται προφανώς στο βιβλίο *La Peinture... religion nouvelle*, του Adolphe Basler που είχε κυκλοφορήσει τον προηγούμενο χρόνο (Librairie de France, Παρίσι 1926).

<sup>124</sup> Bourdieu 2006α, 270.

<sup>125</sup> Ο Wilde γράφει για την υψηλού επιπέδου κριτική: «Αντιμετωπίζει το έργο ως αφετηρία μιας νέας δημιουργίας. Δεν περιορίζεται [...] να ανακαλύψει την πραγματική πρόθεση του καλλιτέχνη και να την αποδεχθεί ως τελεσιδική. Κι έχει δίκιο, γιατί το νόημα της ομορφιάς ενός δημιουργήματος βρίσκεται τόσο στην ψυχή αυτού που το κοιτάζει, όσο και στην ψυχή εκείνου που το έφτιαξε. Κι αν θέλεις, είναι ο θεατής μάλλον που προσδίδει στο ωραίο πράγμα τα μύρια νοήματά του και το κάνει εξάισιο για μας, και το τοποθετεί σε μια νέα σχέση με την εποχή του ώστε να γίνει ένα ζωτικό κομμάτι της ζωής μας» Oscar Wilde, *Ο κριτικός ως δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1984 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη, 1969), 60. Δες επίσης τις σελίδες 53-67.

ασχολήθηκε η κριτική. Προσωπικά, δεν γνωρίζω κανέναν. Η κριτική επιβάλλει κάποιον στο κοινό και συχνά στους εμπόρους»<sup>126</sup>.

Ο Tériade απέκτησε γρήγορα όνομα στο χώρο της τεχνοκριτικής και πολλοί νέοι ζωγράφοι απευθύνονταν σε αυτόν καλώντας τον να δει τη δουλειά τους, ελπίζοντας να τους προβάλει μέσω των κειμένων του. Το 1927 ο νεαρός ζωγράφος Kristians Tonny του γράφει: «Κύριε, ο κ. Marcoussis με πληροφόρησε ότι ετοιμάζετε ένα άρθρο για τους νέους ζωγράφους που θα δημοσιευτεί στο *Cahiers d'art*. Έχω αυτή τη στιγμή κάποια έργα που πιστεύω πως θα σας ενδιαφέρουν. Θέλετε να μου ορίσετε ένα ραντεβού»<sup>127</sup>. Σε παρόμοιο ύφος του γράφει και ο ζωγράφος Eugène Berman: «Κύριε, ο φίλος μου Louis Marcoussis μου λέει πως μίλησε μαζί σας για μένα και με διαβεβαιώνει ότι μπορεί να σας ενδιαφέρει να έρθετε να δείτε τους πίνακες μου – αν είναι πράγματι έτσι, θα χαρώ πολύ να σας δείξω τους πίνακες μου στο σπίτι μου τη μέρα και την ώρα που θα σας βόλευε»<sup>128</sup>.

Η αναγνώρισή του ως τεχνοκρίτη και οι διασυνδέσεις που απέκτησε τον οδήγησαν στα επόμενα βήματα της σταδιοδρομίας του που τον έφεραν στον πυρήνα των καλλιτεχνικών εκδόσεων. Καλλιτεχνικός διευθυντής στο περιοδικό *Minotaure*, συνεκδότης του περιοδικού λογοτεχνίας και τέχνης *La Bête noire* και τελικά εκδότης του πολυτελούς περιοδικού τέχνης *Verve* και διευθυντής των ομώνυμων εκδόσεων. Ως εκδότης ο Tériade πρόβαλλε πληρέστερα τις αισθητικές του αντιλήψεις μέσα από τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες με τους οποίους επέλεξε να συνεργαστεί, τα κείμενα και τις αναπαραγωγές των έργων τους, αλλά και μέσα από τη σκηνοθεσία όλων αυτών μαζί προκειμένου να προκύψει το τελικό εκδοτικό αποτέλεσμα. Την ίδια στιγμή βέβαια συνιστούσε έναν επιχειρηματία που όφειλε να σφυγμομετρήσει τις απαιτήσεις της αγοράς προκειμένου να εξασφαλίσει τη βιωσιμότητα των εκδόσεών του. Είναι χαρακτηριστικό πώς ο Tériade κατά την περίοδο του καθεστώτος του Βισύ

<sup>126</sup> Georges Turpin, «La critique d'art et les artistes [Réponse]», *Paris-Midi*, 18 Αυγούστου 1927, 5. Για την εν λόγω έρευνα, βλ. Πόπη Σφακιανάκη, «'Πιστεύετε στη χρησιμότητα της τεχνοκριτικής;' Κριτική προσέγγιση μιας έρευνας γνώμης του 1927 στην εφημερίδα *Paris-Midi*», στο Αρετή Αδαμοπούλου, Λία Γυϊόκα και Κωνσταντίνος Ι. Στεφανής (επιμ.), *Ιστορία της Τέχνης: Ζητήματα ιστορίας, μεθοδολογίας, ιστοριογραφίας*, Gutenberg – Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2019, 120-137.

<sup>127</sup> «Monsieur, Mr Marcoussis m'a informé que vous prépariez un article sur les jeunes peintres à paraître dans les *Cahiers d'art*. Je possède en ce moment quelques peintures qui je crois vous intéresseront. Voulez vous me fixer un rendez-vous?» Kristians Tonny, επιστολή προς τον Tériade, 9 Φεβρουαρίου 1927, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 4.

<sup>128</sup> «Monsieur, mon ami Louis Marcoussis me dit avoir parlé avec vous de moi et m'assure qu'une visite de mes toiles pourrais vous intéresser – si c'est réellement le cas, je serai très heureux de vous montrer mes toiles chez moi le jour et l'heure qui vous conviendraient.» Eugène Berman, επιστολή προς τον Tériade, 23 Ιανουαρίου 1927, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

μετέτρεψε τα τεύχη του περιοδικού *Verve* σε τεύχη αφιερωμένα στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων, μια επιλογή που αφενός ανταποκρινόταν στο γούστο του, αφετέρου ταυτιζόταν με το πνεύμα της εποχής και του επέτρεπε τη συνέχεια της έκδοσής της. Ο Becker εύστοχα χρησιμοποιεί τον όρο «στιγμή της εκδοτικής επιμέλειας», αφού οι επιλογές των εκδοτών διαρκώς μεταβάλλονται, δεδομένων των εκάστοτε αισθητικών, οικονομικών ή πολιτικών συνθηκών, υπογραμμίζοντας ότι: «Κατά τη στιγμή της εκδοτικής επιμέλειας, τότε, όλα τα στοιχεία ενός κόσμου της τέχνης επιδρούν στο μυαλό του ατόμου που κάνει την επιλογή, που φαντάζεται την πιθανή ανταπόκριση σε αυτό που γίνεται και κάνει τις επόμενες επιλογές ανάλογα»<sup>129</sup>. Ένας εκδότης επομένως διαδραματίζει ενεργητικό ρόλο και δεν συνιστά απλό ενδιάμεσο δεδομένου ότι δεν δημοσιεύει ό,τι του δίνεται ή του προτείνεται, αλλά επιλέγει και κυρίως απορρίπτει. Η απόφασή του αυτή σχετίζεται κάθε φορά με την ιστορική στιγμή και τα εκάστοτε δεδομένα της αγοράς τέχνης, καθώς και με την τρέχουσα αντίληψη για το ωραίο, αλλά και με το προσωπικό του γούστο.

Ο διακριτός ρόλος του εκδότη άρχισε να καθιερώνεται στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αφού ως τότε η παραγωγή βιβλίων ήταν ταυτισμένη με το επάγγελμα του τυπογράφου ή/και του βιβλιοπώλη. Στη γαλλική έκθεση βιομηχανικών προϊόντων του 1844 στην κατηγορία «Βιβλιοπωλείο» παρουσιάστηκε για πρώτη φορά εκθέτης με την ιδιότητα του εκδότη, ο Léon Crumer, ο οποίος εξέδιδε εικονογραφημένα βιβλία πολυτελείας. Στον κατάλογο της έκθεσης ο Gustave Halphen χαρακτηρίζει τον εκδότη ως «νονό της ανθρώπινης σκέψης [parrain de la pensée humaine]» και υπογραμμίζει ότι λίγοι άνθρωποι γνωρίζουν τι είναι πραγματικά αυτό το επάγγελμα, επιχειρώντας να το διαχωρίσει από εκείνο του βιβλιοπώλη επισημαίνοντας ότι ο πρώτος ασχολείται με την τέχνη ενώ ο δεύτερος με το εμπόριο<sup>130</sup>. Το βιβλίο ως προϊόν εκτίθετο από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα στις διεθνείς εκθέσεις και το επάγγελμα του εκδότη ή εκδότη-βιβλιοπώλη προβαλλόταν κυρίως με τη μορφή του ενορχηστρωτή μιας ομάδας επαγγελματιών άλλων ειδικοτήτων που εμπλέκονταν στη δημιουργία βιβλίων. Ο εκδότης εμφανιζόταν σε αυτό το πλαίσιο ως άνθρωπος με γούστο, που κάνει θυσίες και επιλογές που προάγουν το ανθρώπινο πνεύμα<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> «During the editorial moment, then, all the elements of an art world come to bear on the mind of the person making the choice, who imagines the potential responses to what is being done and makes the next choices accordingly»· Becker 1982, 201.

<sup>130</sup> Gustave Halphen, *Rapport sur l'Exposition publique des produits de l'industrie française de 1844*, Imprimerie de Schneider et Langrand, Παρίσι 1845, 319-320.

<sup>131</sup> Xavier Eyma, «L'Exposition Universelle: les livres», *La Liberté*, 23 Απριλίου 1867, [3].

Στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα η τεχνολογική εξέλιξη της τυπογραφίας, η θεσμοθέτηση της υποχρεωτικής εκπαίδευσης το 1882, η συνεπαγόμενη αύξηση του αναγνωστικού κοινού, αλλά και του αριθμού των συγγραφέων, ο πολλαπλασιασμός των διανοητικών ανταλλαγών, μεταμόρφωσαν τα εκδοτικά ήθη αυξάνοντας ραγδαία την εκδοτική παραγωγή και εξελίσσοντας περαιτέρω το ρόλο του εκδότη<sup>132</sup>. Έτσι, ενώ αρχικά ταυτιζόταν με την άμεση παραγωγή του βιβλίου, πλέον ταυτίστηκε οριστικά με μια πιο έμμεση εμπλοκή με την παραγωγή του, αναλαμβάνοντας κυρίως την εμπορική διακίνησή του, πράγμα το οποίο έθεσε ηθικά ζητήματα που σχολιάστηκαν στον τύπο της εποχής<sup>133</sup>. Το 1896 διοργανώθηκε στο Παρίσι το πρώτο διεθνές συνέδριο εκδοτών (118 συμμετέχοντες από τη Γαλλία και 71 από δώδεκα άλλες χώρες), στο οποίο ο Georges Masson, εκδότης και ο αρχαιότερος των προέδρων του Cercle de la librairie de Paris όρισε τον εκδότη ως κάποιον που να μην βρίσκεται ανάμεσα στον συγγραφέα και το κοινό, αλλά «δεν είναι απλό γρανάζι μετάδοσης. Συνεισφέρει ενεργά στην επιτυχία ενός έργου, προικίζοντας το με την υλική μορφή που του ταιριάζει, εξασφαλίζοντας του, χάρη στις εμπορικές του σχέσεις, αγορές που πρέπει να εκτείνονται σε όλο τον κόσμο»<sup>134</sup>. Φαίνεται επομένως, πως αναγνωρίζεται ο ενεργητικός και παρεμβατικός ρόλος του εκδότη, ο οποίος συνδέεται σταδιακά όλο περισσότερο με τη διαχείριση της παραγωγής του βιβλίου, ενισχύοντας τη μεσολαβητική σημασία του σε συνάρτηση και με την παραγωγή και με τη διακίνησή του. Η εμπλοκή του βέβαια στην προώθηση των βιβλίων του συνέχισε να εγείρει αντιδράσεις. Για παράδειγμα, το 1923 ο συγγραφέας Gaston

---

<sup>132</sup> Για την ιστορία των εκδόσεων στη Γαλλία βλ. Roger Chartier και Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, 4 τόμοι, Fayard και Cercle de la Librairie, Παρίσι 1989-1991. Επίσης ένα κείμενο της εποχής που αποτυπώνει αυτή την αλλαγή στα εκδοτικά ήθη στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι: Pierre Guitet-Vauquelin, Pierre Mac Orlan και A. Houdin, *Initiation à la vie du livre*, La Renaissance des livres, Παρίσι [1924].

<sup>133</sup> Το 1883 η Olympe Audouard σκιαγράφησε σημαντικές προσωπικότητες της Γαλλίας περιλαμβάνοντας σε αυτές τον εκδότη Edouard Dentu, με αφορμή τον οποίο σημειώνει ότι ο ρόλος του εκδότη μπορεί να είναι εκείνος ενός απλού εμπόρου που τον ενδιαφέρουν μόνο οι πωλήσεις και τα υψηλά κέρδη προσφέροντας στο κοινό ένα προϊόν πνευματικά επιβλαβές, μπορεί όμως και να ταυτίζεται με με έναν εγγράματο λεπτό και ευαίσθητο άνθρωπο που να ξέρει να ανακαλύπτει τα αληθινά λογοτεχνικά έργα και τα άγνωστα ταλέντα, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας καλής λογοτεχνίας: Olympe Audouard, *Silhouettes parisiennes*, C. Marpon et E. Flammarion, Παρίσι 1883, 134 [133-143]. Το 1897 ο Charles Donos κατηγορήσε ευθέως τους εκδότες για αμιγώς εμπορικά κίνητρα στη δραστηριότητά τους, αλλά και για τη συνεργασία τους με κριτικούς για να επιτύχουν πωλήσεις: Charles Donos, «L'industrie du livre», *Le bulletin de la presse*, 26 (6 Οκτωβρίου 1897), 192-193.

<sup>134</sup> «il n'est pas un simple rouage de transmission. Il concourt activement au succès d'un ouvrage en le dotant de la forme matérielle qui lui convient, en lui assurant, grâce à ses relations commerciales, des débouchés qui doivent s'étendre sur le monde entier» «Au jour le jour: Le congrès des éditeurs», *Le Temps*, 16 Ιουνίου 1896, [2]. «Le congrès international des éditeurs», *Revue Biblio-iconographique*, 35 (20 Ιουνίου 1896), 548-550.

Picard πραγματοποίησε μια έρευνα γνώμης στο περιοδικό *Revue mondiale* σχετικά με τη διαφήμιση που γίνεται από τους εκδότες και ποια είναι τα όριά της από ηθική σκοπιά. Ο εκδότης Bernard Grasset άσκησε κριτική στην έρευνα αυτή γράφοντας στην εφημερίδα *Le Figaro*: «Ο ρόλος του εκδότη είναι να κάνει γνωστό ένα βιβλίο [...] θα πρέπει να προσπαθήσει να βρει για κάθε βιβλίο τον άξονα της περιέργειας γι' αυτό και έτσι να προκαλέσει την πώλησή του, χωρίς να απαιτεί να κρίνει το βιβλίο και ακόμη λιγότερο να το επιβάλει [...] Ένας εκδότης άξιος του ονόματός του έχει έναν ισχυρό ρυθμιστή της διαφήμισής του που είναι η ηθική εκτίμηση του εκδοτικού του οίκου [...] Για έναν εκδότη που αγαπά με πάθος τη δουλειά του, ο εκδοτικός οίκος του αποτελεί προέκταση του εαυτού του και είναι κατά κάποιον τρόπο ένα ζωντανό πρόσωπο, του οποίου η διάρκεια θα υπερβεί κατά πολύ τη ζωή εκείνου που τον δημιούργησε και για το οποίο έδωσε τον καλύτερο εαυτό του»<sup>135</sup>.

Αναφορικά με τους εκδότες εικονογραφημένων βιβλίων ειδικότερα, ο André Warnod ανέφερε ότι ρόλος τους είναι να επιλέγουν τον εικονογράφο και στη συνέχεια να φέρνουν σε συμφωνία το κείμενο με την εικονογράφιση ώστε να επιτυγχάνουν την απόλυτη ενότητα και αρμονία του έργου<sup>136</sup>. Βέβαια, για έναν καλλιτέχνη ο ρόλος του εκδότη είναι πολύ σημαντικός, αφού προωθεί και διακινεί τη δουλειά του είτε μέσω αναπαραγωγών των έργων του είτε μέσω πρωτότυπων συνθέσεων που έχουν δημιουργηθεί ειδικά για την εικονογράφιση των εκδιδόμενων κειμένων. Επιπλέον, ο εκδότης προσφέρει ενίοτε το πεδίο στον καλλιτέχνη για να εκφράσει και να αναπτύξει και λεκτικά τη σκέψη του και την αισθητική του προσέγγιση. Συχνά μάλιστα είναι ο ίδιος ο εκδότης που ζητάει ένα κείμενο από έναν καλλιτέχνη. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Zervos που ζήτησε από τον Piet Mondrian ένα άρθρο, στο οποίο θα ανέπτυξε τις αισθητικές του ιδέες για τη

---

<sup>135</sup> «Le rôle de l'éditeur est de faire connaître un livre [...] il devra s'efforcer de trouver pour chaque livre l'axe de curiosité et de provoquer ainsi la vente, sans prétendre juger le livre et bien moins encore l'imposer [...] Un éditeur digne de ce nom a un régulateur puissant de sa publicité qui est le crédit moral de sa maison [...] Pour un éditeur qui aime passionnément son métier, sa maison, tout en constituant un prolongement de lui-même, est en quelque sorte une personne vivante, dont la durée dépassera de beaucoup la vie de celui qui l'a créé et qui lui a donné le meilleur de lui-même»· Bernard Grasset, «Le point de vue de l'éditeur», *Le Figaro*, 9 Μαΐου 1923, 1. Η απάντησή του ολόκληρη ή αποσπασματικά σχολιάστηκε και αναπαράχθηκε ευρέως στον τύπο. Βλ. π.χ. George Havard de la Montagne, «Le point de vue de l'éditeur», *L'action française*, 11 Μαΐου 1923, 4· Bernard Grasset, «Autour d'une querelle: Le lancement du livre et la responsabilité de son éditeur», *Les Nouvelles littéraires*, 19 Μαΐου 1923, 6· Bernard Grasset, «La publicité littéraire», *Paris-Midi*, 31 Μαΐου 1923, 3.

<sup>136</sup> André Warnod, «Le livre moderne», στο *L'ami du lettré: année littéraire et artistique pour 1927*, Bernard Grasset editeur, Παρίσι 1927, 215-229.

ζωγραφική, για να το δημοσιεύσει στο περιοδικό *Cahiers d'art*<sup>137</sup>. Όπως φαίνεται σε επιστολή του Mondrian, πρόκειται για κάτι που ο ίδιος τουλάχιστον στην αρχή δεν ήθελε: «Με ζορίσατε! [ζητώντας μου αυτό το κείμενο] Αλλά σας είμαι ευγνώμων που με πιάσατε (!)»<sup>138</sup>, ενώ σε άλλη επιστολή σημειώνει: «Χαίρομαι που το κοινό έχει την καθαρή περιγραφή του κινήματος του νεοπλαστικισμού και κάποιες από τις κύριες ιδέες του από την έκδοσή σας»<sup>139</sup>. Μπορούμε να εικάσουμε λοιπόν ότι ο Zervos θα επέμεινε ενθαρρύνοντάς τον προς αυτή την κατεύθυνση, πράγμα που ο Mondrian εκτίμησε εκ των υστέρων αναγνωρίζοντας τη μεσολαβητική αξία του περιοδικού ανάμεσα στον ίδιο και το κοινό.

Όμως ένας εκδότης δεν μεσολαβεί μόνο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό. Η περίπτωση του Tériade και της έκδοσης των βιβλίων των καλλιτεχνών είναι ενδεικτική για τον μεσολαβητικό-παρεμβατικό ρόλο του εκδότη ανάμεσα στον καλλιτέχνη, τον συγγραφέα και τον τυπογράφο. Όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια, κάποια από τα βιβλία τα πρότειναν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες στον Tériade, η πλειονότητα όμως συνιστά δική του σύλληψη και εν μέρει πραγματοποίηση. Δεν πρόκειται επομένως για καθαρά ελεύθερες επιλογές των καλλιτεχνών, αλλά μάλλον για καθοδηγούμενες επιλογές και ως προς το περιεχόμενο και ως προς την υφολογική προσέγγιση. Ο Tériade συμμετείχε ενεργά από τη σύλληψη ενός βιβλίου ως την εκτύπωσή του. Κατά συνέπεια, θα λέγαμε ό-τι στην προκειμένη περίπτωση ο ρόλος του εκδότη όχι μόνο είναι μεσολαβητικός αλλά και δημιουργικός, ή, παραφράζοντας τον Wilde, βλέπουμε τον εκδότη ως δημιουργό.

Τέλος, η μεσολαβητική δράση του Tériade όμως έγκειται και στην ισχυρή κοινωνική δικτύωση που κατάφερε να αποκτήσει πολύ σύντομα στον κόσμο της τέχνης και να την εκμεταλλευτεί προς όφελος του καλλιτεχνικού προϊόντος που προώθησε αλλά και προς όφελος του ίδιου. Σε συνέντευξη του είχε δηλώσει: «Χωρίς τη φιλία δεν θα είχα μπορέσει να κάνω τίποτα»<sup>140</sup>. Με αφετηρία το δίκτυο των

---

<sup>137</sup> Πρόκειται για το κείμενο: Piet Mondrian, «L'expression plastique nouvelle dans la peinture», *Cahiers d'art*, 7 (1926), 181-183.

<sup>138</sup> «Vous m'avez causé quelque peine! [ζητώντας μου αυτό το κείμενο] mais je vous suis reconnaissant de m'avoir forcé (!)» Piet Mondrian, επιστολή προς τον Christian Zervos, 30 Δεκεμβρίου 1926. Αντλώ από Christian Derouet, «Correspondance de Mondrian avec Léonce Rosenberg et Christian Zervos», στο Brigitte Léal (επιμ.), *Mondrian*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2010, 137.

<sup>139</sup> «Je suis content que le public a la pure description du mouvement neo-plastique et quelques [unes] de ses idées principales par votre édition» Piet Mondrian, επιστολή προς τον Christian Zervos, 27 Σεπτεμβρίου 1927. Αντλώ από ό.π., 136.

<sup>140</sup> «Sans l'amitié je n'aurais rien pu faire» Demoriane 1973. Υπενθυμίζουμε πως – όπως προκύπτει και από το χωρίο της επιστολής του Zervos προς τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα που παραθέσαμε παραπάνω

ελλήνων καλλιτεχνών και διανοουμένων στο Παρίσι ξεκίνησε ως συνεργάτης του συμπατριώτη του Zervos, χάρη στον οποίο έχτισε ένα μεγάλο κύκλο γνωριμιών, συμπεριλαμβανομένων καλλιτεχνών, τεχνοκριτών, εμπόρων και εκδοτών, τον οποίο καλλιέργησε και εμπλούτισε στη συνέχεια της σταδιοδρομίας του. Δημιούργησε δηλαδή, με τους όρους όσων αναλύσαμε παραπάνω, ένα «ανθρώπινο κεφάλαιο» σχεσιακών πόρων [ressources relationnelles]<sup>141</sup> και μέρος της ισχύος του στον κόσμο της τέχνης οφειλόταν ακριβώς σε αυτό το δίκτυο γνωριμιών και την ικανότητά του να τις χρησιμοποιεί. Ο ίδιος εξάλλου είχε πει ότι: «Δεν είμαι παρά ένας καιροσκόπος που μπόρεσε να εκμεταλλευτεί τις περιστάσεις»<sup>142</sup>. Με τις γνωριμίες του λειτούργησε ως σύνδεσμος, ως γέφυρα, ανάμεσα σε καλλιτέχνες και ποικίλους άλλους παράγοντες του κόσμου της τέχνης.

Το δίκτυό του ο Tériade το αναμόρφωνε ανάλογα με τις αισθητικές αντιλήψεις του, αλλά και με τη δυναμική των προσωπικών σχέσεών του, τα συμφέροντά του και τη συγκυρία. Οι αισθητικές και πρακτικές διαφωνίες και οι εντάσεις σε σχέσεις ιεραρχικές στάθηκαν, όπως εικάζεται, η αιτία για να διακόψει τη συνεργασία του και την επαφή του με προηγούμενα σημαντικούς συνεργάτες του, όπως ο Zervos και οι επίσης εκδότες Albert Skira και David Smart. Από τη στιγμή που υπάρχει απόκλιση συμφερόντων ή ιδεολογικών ή αισθητικών προσεγγίσεων, είναι εύλογο να δημιουργούνται τάσεις απόθησης στα δίκτυα, που οδηγούν όμως στην αναδόμησή τους και σε νέες ισορροπίες. Η πορεία του Tériade, όπως θα την αναλύσουμε παρακάτω, αποτελεί ένα εξαιρετικό σχετικό παράδειγμα.

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να τονίσουμε τη συνεργατική πτυχή των δικτύων, η οποία είναι καίριας σημασίας, αφού είναι το στοιχείο που τα καθιστά αποτελεσματικά σε σχέση με την επίτευξη των στόχων τους. Ιδιαίτερα το περιοδικό *Nerve* και τα βιβλία των καλλιτεχνών που εξέδωσε ο Tériade συνιστούν τον καρπό ενός συλλογικού εγχειρήματος στο οποίο συμμετέχουν υπό τον συντονισμό του ίδιου ως εκδότη καλλιτέχνες, τυπογράφοι, συγγραφείς, γκαλερίστες, επιμελητές, βιβλιοπώλες, οι οποίοι μοιράζονται τις ίδιες αισθητικές αξίες, αλλά επίσης

---

– πως και ο Zervos αντιλαμβανόταν τη φιλία ως βάση για την δημιουργία δικτύων στον κόσμο και την αγορά της τέχνης.

<sup>141</sup> Αυτόν τον όρο χρησιμοποιεί εύστοχα η Marie-Carmen Smyrnelis αναλύοντας την περίπτωση των αυλικών της Σμύρνης ως μεσολαβητών την περίοδο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας: Marie-Carmen Smyrnelis, «Courtiers de Smyrne (fin du XVIIIe – milieu du XIXe siècle). Médiateurs professionnels et médiations dans l'Empire ottoman», στο Bernard Heyberger και Chantal Verdeil (επιμ.), *Hommes de l'entre-deux: parcours individuels et portraits de groupes sur la frontière de la Méditerranée, XVIe-XXe siècle*, Les Indes savantes, Παρίσι 2009, 118.

<sup>142</sup> «Je ne suis rien d'autre qu'un profiteur qui a su profiter des circonstances» Demoriane 1973.



εξυπηρετούν μέσω αυτής της συνεργασίας τα προσωπικά και συλλογικά συμφέροντά τους. Αυτή η δεύτερη πτυχή, αν και υπαρκτή και σημαντική, συχνά υποβαθμίζεται ή παραβλέπεται ως πεζή ή και χυδαία πραγματικότητα και προτιμάται να δοθεί έμφαση στην υψηλή ποιότητα του πολιτιστικού προϊόντος που μπορούν να παραγάγουν τα δίκτυα. Για παράδειγμα, ο Jean Dominique Rey, παρουσιάζοντας την έκθεση *Hommage à Tériade* το 1973, γράφει: «Ο Tériade δεν έκανε ‘βιβλία ζωγράφων’, ούτε έργα σνομπ βιβλιοφιλίας, ήταν ο ραβδοςκόπος συναντήσεων συνενόχων, ο αρχιμάστορας δημιουργικών φιλιών των οποίων το βιβλίο είναι το αποτέλεσμα»<sup>143</sup>.

Επιπλέον, μέσα από το δίκτυο που διαμόρφωσε ο Tériade, τις σχέσεις που κινητοποιούσε ή απέρριπτε κάθε φορά, αλλά και μέσα από τις αισθητικές και ιδεολογικές επιλογές του στο χώρο της τέχνης συγκροτήσε σταδιακά την πολιτιστική του ταυτότητα. Δεδομένου μάλιστα ότι ο Tériade ήταν ξένος στο Παρίσι, όπου έφτασε σε νεαρή ηλικία και με αρχικό κύκλο μόνο εκείνο των συμπατριωτών του, η δημιουργία ενός ισχυρού δικτύου γνωριμιών, συνεργατών και φίλων, που στη μεγάλη πλειονότητά τους μάλιστα δεν ήταν Έλληνες, του προσέφερε την ενσωμάτωση και την αποδοχή που χρειαζόταν. Ταυτόχρονα χρειάστηκε να κατανοήσει και να προσαρμοστεί σε ιδέες, ισορροπίες σχέσεων, συμπεριφορές, πρότυπα και κυρίως στις αξίες της γαλλικής κουλτούρας και παράδοσης. Υπό αυτό το πρίσμα είναι ιδιαίτερα χρήσιμο το θεωρητικό σχήμα των προσωποκεντρικών δικτύων αλλά και εκείνο του Latour για τον μεσολαβητή, που μας επιτρέπουν να προσεγγίσουμε την περίπτωση του Tériade ως «δρώντα» που δημιουργεί το δίκτυο του προκειμένου να χτίσει την καριέρα του στον κόσμο της τέχνης και να προωθήσει τις ιδέες του. Όπως τονίζει ο Latour, μέσα από τις σχέσεις του δρώντα με τους υπολοίπους και τις διαρκείς μεταβολές τους, διαμορφώνεται τελικά η ταυτότητα του δρώντα. Η κατασκευή της κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητας συνιστά μια δυναμική διαδικασία που επηρεάζει ή καθορίζει το πώς το άτομο αντιλαμβάνεται τον εαυτό του. Αντιμετωπίζοντας λοιπόν τον Tériade ως μεσολαβητή και δρώντα ενός ή πολλαπλών δικτύων θα δούμε, πέραν όσων άλλων προαναφέραμε, πώς διαμορφώνει την πολιτισμική του ταυτότητα μέσα από τα δίκτυα δράσης του κατά κύριο λόγο στη Γαλλία και μόνο κατ’ εξαίρεση στην Ελλάδα και με δεδομένη την εκάστοτε ιστορική συγκυρία.

---

<sup>143</sup> «Tériade n’a pas fait des ‘livres de peintres’, ni des ouvrages de bibliophile hautaine, il a été le sourcier de rencontres complices, le maître d’œuvre d’amitiés créatrices dont le livre est le résultat»· Jean Dominique Rey, «Au rendez-vous de Tériade», *La quinzaine littéraire*, 1-15 Ιουνίου 1973.

Ο Tégiade προσφέρεται ως μελέτη περίπτωσης της σημασίας της μεσολάβησης και των δικτύων στον κόσμο της τέχνης. Ως τεχνοκρίτης, ως διευθυντικό στέλεχος εντύπων και ως εκδότης, στη διάρκεια μιας μακράς και διακεκριμένης σταδιοδρομίας, ο Tégiade αποτέλεσε μέλος και δημιουργός δικτύων, που συνέβαλαν στη διαμόρφωση και διάχυση αισθητικών ιδεών και στην εμπορική προώθηση καλλιτεχνών και έργων. Σε αυτό το πλαίσιο, θα εξετάσουμε τις ιδέες που διαμόρφωσε και προώθησε, καθώς και τους καλλιτέχνες που πρόβαλε βάσει αυτών, ενώ παράλληλα θα αναλύσουμε τα δίκτυα των συνεργασιών του που επηρέασαν και διαμόρφωσαν την ταυτότητά του, τις αισθητικές ιδέες του και τις επαγγελματικές επιλογές του στις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες. Θα μελετήσουμε, τέλος, το ζήτημα της ενσωμάτωσής του στο γαλλικό κατεστημένο και της ανάδειξής του ως σημαντικού παράγοντα του παριζιάνικου κόσμου της τέχνης.

## *B' Μέρος: Ο Τέριαντ ως τεχνοκρίτης (1926-1936)*

### **4. Το Παρίσι του μεσοπολέμου, ένα χωνευτήρι ιδεών και τάσεων**

Όπως για όλες τις χώρες που πρωταγωνίστησαν σε αυτόν, οι συνέπειες του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου για τη Γαλλία, έστω κι αν η χώρα ήταν στην πλευρά των νικητών, ήταν από κάθε άποψη σοβαρές. Οικονομικές δυσκολίες και ασταθείς κυβερνήσεις όριζαν το πολιτικοοικονομικό τοπίο, αν μη τι άλλο ως την περίοδο της διακυβέρνησης του Raymond Poincaré (1924-1929), οπότε επιτεύχθηκε σχετική οικονομική σταθερότητα και ρυθμίστηκαν οι γαλλογερμανικές και ευρύτερες διεθνείς σχέσεις κυρίως με τη συνθήκη του Locarno (1926) και την συμφωνία Kellogg-Briand (1929). Ωστόσο, οι συνέπειες του κραχ στη Wall Street τον Οκτώβρη του 1929 έθεσαν τέλος σε αυτή τη σχετικά σταθερή περίοδο του δεύτερου μισού της δεκαετίας του 1920. Η οικονομική κρίση έφτασε στη Γαλλία το 1931, αργότερα απ' ό,τι στη Γερμανία, που ήταν άμεσα εξαρτημένη από την αμερικάνικη οικονομία, αλλά την επηρέασε σημαντικά για τα επόμενα χρόνια.

Στο επίπεδο της διανόησης, κατά το μεσοπόλεμο υπήρχε στη Γαλλία μια δεξιά μερίδα συσπειρωμένη κυρίως γύρω από την ιδεολογία της Action Française και τους Charles Maurras και Maurice Barrés, ενώ στην αριστερά υπήρχε μεγαλύτερη ποικιλία οργανώσεων και κινημάτων με έντονο το στοιχείο του φιλειρηνισμού και άξονα τις ιδέες των Henri Barbusse, Alain και Romain Rolland, που είχαν συσπειρωθεί, ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1930, εναντίον της απειλής που αποτελούσαν ο φασισμός και ο ναζισμός για τη δημοκρατία και τις άλλες αξίες της αριστεράς (όπως έδειξε και η αντικοινοβουλευτική εξέγερση της ακροδεξιάς στο Παρίσι την 6<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 1934)<sup>144</sup>. Αυτή η απειλή οδήγησε το 1936 στην πολιτική συνεργασία του κέντρου και της αριστεράς και στην κυβέρνηση του Λαϊκού Μετώπου με επικεφαλής τον Léon Blum, η οποία διαδέχθηκε μια επίσης μακρά σειρά βραχύβιων κυβερνήσεων που προσπάθησαν να διαχειριστούν τις επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης του 1929. Ωστόσο ούτε εκείνη επρόκειτο να διαρκέσει πολύ<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Τέτοιες οργανώσεις ήταν, για παράδειγμα, η Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR) και η Comité de vigilance des intellectuels antifascistes. Βλ. περισσότερα στα Pascal Ory και Jean-François Sirinelli, *Les intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, A. Colin, Παρίσι 1986, 77-113· Christophe Prochasson, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre: 1900-1938*, Éd. du Seuil, Παρίσι 1993, 212-216.

<sup>145</sup> Για την ιστορία της περιόδου, βλ. Richard F. Kuisel, *Capitalism and the State in Modern France: Renovation and Economic Management in the Twentieth Century*, Cambridge University Press,

Το Παρίσι αποτέλεσε τα χρόνια του μεσοπολέμου ένα χωνευτήρι ιδεών και τάσεων νέων αλλά και παλαιών που η εμπειρία του πολέμου αναζωπύρωσε. Απέναντι στις ισχυρές συντηρητικές, ξενοφοβικές και αντισημιτικές αντιλήψεις που επικρατούσαν υπήρχαν και οι προοδευτικές, κοσμοπολίτικες και φιλειρηνικές φωνές. Κοινά στοιχεία και των δύο τάσεων ήταν αφενός το πατριωτικό συναίσθημα, το οποίο δεν χαρακτήριζε μόνο τους εθνικιστές, αλλά, όπως υπογραμμίζει ο Eric Hobsbawm, ενυπήρχε και στη διεθνιστική επιλογή των κύκλων των διανοουμένων<sup>146</sup>, και αφετέρου ο πεσιμισμός, η αίσθηση της παρακμής, που ήταν απόρροια της εμπειρίας του πολέμου, της πολιτικοοικονομικής αστάθειας και των κοινωνικών προβλημάτων που χαρακτήρισαν μεγάλο μέρος της μεσοπολεμικής περιόδου, αλλά και του φάσματος ενός νέου πολέμου<sup>147</sup>.

Η αίσθηση κατάρρευσης των ηθικών και αισθητικών αξιών που ακολούθησε μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως εύστοχα την παρουσίασε ο Paul Valéry στα κείμενα του με τίτλο «Η κρίση του πνεύματος» το 1919<sup>148</sup>, δημιούργησε ένα κλίμα αναρχίας και ανασφάλειας που επηρέασε και την τέχνη. Στις πρωτοποριακές τάσεις που εκδηλώθηκαν στην τέχνη στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα, τον φωβισμό, τον κυβισμό και τις απαρχές της αφαίρεσης, ο πόλεμος έβαλε ένα φρένο. Εκπρόσωποι των συντηρητικών και εθνικιστικών κύκλων συνέδεσαν τη μοντέρνα τέχνη με την κοινωνία που οδήγησε στον πόλεμο και ως εκ τούτου την καταδίκασαν χαρακτηρίζοντάς τη συχνά ως βάρβαρη, «boche» (ιδιωματική λέξη που δήλωνε τον «Γερμανό») και εβραϊκή. Αυτό οφειλόταν προφανώς στο γεγονός ότι εκπροσωπούσαν από πολλούς καλλιτέχνες, συλλέκτες και εμπόρους που δεν ήταν Γάλλοι ή ήταν εβραίοι και ως τέτοιοι βρέθηκαν στο στόχαστρο των εθνικιστών. Αίτιμα των κύκλων αυτών ήταν η αποκατάσταση της γαλλικής παράδοσης και της έννοιας της «γαλλικότητας» στις εικαστικές τέχνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της

---

Κέμπριτζ 1981, 59-127· Philippe Bernard και Henri Dubief, *The Decline of the Third Republic, 1914-1938*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1985· Jean-Jacques Becker και Serge Berstein, *Victoire et frustrations, 1914-1929*, Éd. du Seuil, Παρίσι 1990· James F. McMillan, *Dreyfus to De Gaulle: Politics and Society in France, 1898-1969*, Edward Arnold, Λονδίνο 1990, 75-120.

<sup>146</sup> Eric J. Hobsbawm, *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα: πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, μτφρ. Χρύσα Νάντρις, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, 205.

<sup>147</sup> Για το ζήτημα του πεσιμισμού από το 19<sup>ο</sup> αιώνα, βλ. Antoine Compagnon, *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Παρίσι 2005, 63-87.

<sup>148</sup> «Και μέσα στην ίδια πνευματική σύγχυση, στο κάλεσμα της ίδιας αγωνίας αναβίωσαν ταχύτατα στην πολιτισμένη Ευρώπη, οι αναρίθμητες ιδέες της: δόγματα, φιλοσοφίες, ετερόκλητα ιδεώδη, οι τριακόσιοι τρόποι ερμηνείας του κόσμου, οι χίλιες και μία αποχρώσεις του χριστιανισμού, οι δύο δωδεκάδες θετικισμών. Όλο το φάσμα του πνευματικού φωτός ξεδίπλωσε τα ασυμβίβαστα χρώματα του, φωτίζοντας με μια παράξενη, αντιφατική λάμψη την αγωνία της ευρωπαϊκής ψυχής»· Πωλ Βαλερύ, *Η κρίση του πνεύματος*, μτφρ. Θανάσης Χατζόπουλος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996 (α' έκδ.: Παρίσι, 1919), 10.

τάσης διάκρισης του ξένου στοιχείου από το αμιγώς γαλλικό και «γκετοποίησής» του ήταν η ίδρυση του μουσείου Jeu de Paume το 1922 με σκοπό να συγκεντρώσει και να στεγάσει την καλλιτεχνική παραγωγή των ξένων καλλιτεχνών. Παρόμοια, το 1923 ο Paul Signac, πρόεδρος του Σαλόν των Ανεξαρτήτων, αποφάσισε την έκθεση των έργων στο Σαλόν ανά εθνικότητα, ανακλώντας προφανώς τη δημοφιλή θεωρία περί ρεζιοναλισμού στην τέχνη που ανέπτυξε ο Hippolyte Taine<sup>149</sup>. Τις ίδιες εθνικιστικές αντιλήψεις απηχεί και η διάκριση που γινόταν τότε ανάμεσα στη Γαλλική Σχολή (École française), η οποία απαρτιζόταν αποκλειστικά από γάλλους καλλιτέχνες, και τη Σχολή του Παρισιού (École de Paris), όρος που χρησιμοποιήθηκε για τους ξένους καλλιτέχνες που ζούσαν και εργάζονταν στο Παρίσι<sup>150</sup>.

Όπως έχουν αναλύσει ενδελεχώς οι Kenneth Silver και Romy Golan, το αίτημα για ενίσχυση της «γαλλικότητας» και μιας έννοιας τάξης και επιβολής κανόνων στην τέχνη οδήγησε στην προβολή μιας ομάδας γάλλων ζωγράφων που θεωρήθηκε πως συνέχιζαν την παράδοση των μεγάλων γάλλων δασκάλων του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτό το αισθητικό πρόταγμα αποκλήθηκε «έκκληση στην τάξη»<sup>151</sup> και περιλάμβανε καλλιτέχνες όπως οι Roger de la Fresnay, Othon Friesz και André Dunoyer de Segonzac. Αλλά και πρώην φωβιστές, όπως ο André Derain και ο Maurice de Vlaminck, καθώς και κυβιστές, όπως ο Pablo Picasso και ο Georges Braque, υιοθέτησαν ένα ύφος αναπαραστατικό και μια πιο κλασική θεματολογία, όπως το πορτρέτο ή την τοπιογραφία. Ωστόσο τόσο οι συντηρητικοί και εθνικιστικοί κύκλοι όσο και οι προοδευτικοί δεν ταύτιζαν την τέχνη αυτή με την ακαδημαϊκή τέχνη, στην οποία και οι μεν και οι δε άσκησαν ισχυρή πολεμική θεωρώντας τη ως μέτρια και προϊόν ενός θεσμού που παρήκμαζε. Είναι λοιπόν σημαντικό να

---

<sup>149</sup> Romy Golan, *Modernity & Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1995, 139.

<sup>150</sup> Για μια γενική εποπτεία της τέχνης της περιόδου, βλ. Christopher Green, *Art in France: 1900-1940*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 2000.

<sup>151</sup> Kenneth E. Silver, *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Πρίνστον 1989· Golan 1995. Ο όρος «έκκληση στην τάξη» (appel à l'ordre) περιέγραφε την επιθυμία για επιστροφή στην προπολεμική «κανονικότητα» μετά την τραυματική εμπειρία του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Στο πεδίο της τέχνης έχει συνδεθεί, κυρίως από τη μεταγενέστερη βιβλιογραφία, σχεδόν αποκλειστικά με έναν μορφολογικό κλασικισμό και έναν ιδεολογικό συντηρητισμό, παρότι είχε πολύ περισσότερες αποχρώσεις. Για την «έκκληση στην τάξη» βλ. Jean Laude, «Retour et ou rappel à l'ordre?», στο Jean Paul Bouillon και Bernard Ceysson (επιμ.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Σεντ Ετιέν 1975, 7-44· Annick Lantenois, *Essai d'analyse critique de la formule «retour à l'ordre», France, 1919-1929*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Panthéon-Sorbonne, Παρίσι 1993.

υπογραμμίσουμε πως ο αντιακαδημαϊσμός συνδέθηκε και με τις δυο αυτές ιδεολογικές τάσεις<sup>152</sup>.

Σε σχέση με τις νέες τάσεις των αρχών του αιώνα, οι φοβιστές είχαν από καιρό πάρει διαφορετικούς δρόμους, αλλά με άξονα ως επί το πλείστον μια τέχνη αναπαραστατική, ενώ ο κυβισμός εξακολουθούσε να υφίσταται και μετά τον πόλεμο, έστω κι αν οι πρωτοπόροι του είχαν κατευθυνθεί είτε προς έναν ιδεαλιστικό κυβισμό είτε προς τη γεωμετρική αφαίρεση. Νέες τάσεις εκδηλώθηκαν, αλλά πιο μετριασμένα σε σχέση με την προπολεμική περίοδο, με εξαίρεση το νταντά, που υπήρξε αρκετά περιθωριακό, και τον σουρεαλισμό. Αυτό που κατασκευαζόταν και προωθούνταν πλέον τόσο από την τεχνοκριτική όσο και από τους εμπόρους και την ιδιωτική ή ακόμη και την κρατική εκθεσιακή πολιτική δεν ήταν συλλογικές τάσεις και ρεύματα, αλλά ατομικές καριέρες. Ο Pierre Courthion στη μελέτη του για τη μοντέρνα ζωγραφική το 1927 δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο πνεύμα εκλεκτικισμού που τη χαρακτηρίζει<sup>153</sup>. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, το αναπαραστατικό ιδεαλιστικό ύφος ήταν αυτό που επικρατούσε στο μεσοπόλεμο<sup>154</sup>. Χαρακτηριστικά μάλιστα είναι τα λόγια του Mondrian σε επιστολή του προς τον Léonce Rosenberg σχετικά με τη δημοσίευση κειμένου του για τον νεοπλαστικισμό: «Σας ευχαριστώ που με βεβαιώνετε ότι το άρθρο μου θα δημοσιευτεί φέτος, παρόλο που είναι κάπως αντίθετο με την νεοκλασική τάση»<sup>155</sup>. Η αγωνία για την πορεία που έπαιρνε η ζωγραφική μεταπολεμικά αντανακλάται, όπως ήταν αναμενόμενο, και στον τεχνοκριτικό λόγο. Ενδεικτική ως προς αυτό είναι η έρευνα γνώμης που δημοσιεύτηκε το 1926 στο περιοδικό *Sélection* με θέμα: «Enquête sur la Jeune Peinture Française (Έρευνα γνώμης για την Νέα Γαλλική Ζωγραφική)», στην οποία εκφράζονται ποικίλες απόψεις και ανησυχίες για τις κατευθύνσεις που παίρνει η γαλλική ζωγραφική<sup>156</sup>. Την ίδια στιγμή, οι προκαταλήψεις έναντι των ξένων καλλιτεχνών και των εβραίων έδιναν περαιτέρω τροφή στην αγωνία για μια

<sup>152</sup> Katia Papandreopoulou, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien d'art: «Une leçon de nationalisme pictural»*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Paris I Sorbonne, Παρίσι 2013, 238-242.

<sup>153</sup> Pierre Courthion, *Panorama de la peinture française*, Simon Kra, Παρίσι 1927, 181-188.

<sup>154</sup> Ο Jean Cocteau σχολίαζε σχετικά: «Στο κοινό δεν αρέσουν τα επικίνδυνα βάθη, προτιμά τις επιφάνειες. Γι' αυτό τείνει να θεωρεί απάτη μια έκφραση της τέχνης που παραμένει γι' αυτό ύποπτη / Le public n'aime pas les profondeurs dangereuses; il préfère les surfaces. C'est pourquoi dans une expression d'art qui lui demeure encore suspecte il incline plutôt en faveur des supercheries»· Jean Cocteau, *Le rappel à l'ordre*, Stock, Παρίσι 1926, 36.

<sup>155</sup> «Je vous remercie de l'assurance que mon article sera placé cette année, bien que c'est un peu contre la tendance néo-classique»· Piet Mondrian, επιστολή προς τον Léonce Rosenberg, 11 Οκτωβρίου 1924. Αντλώ από Derouet 2010, 135.

<sup>156</sup> «Enquête sur la jeune peinture française», *Sélection*, 8 (Μάιος 1926), 177-232.

«καθαρή» γαλλική ζωγραφική, ιδιαίτερα μάλιστα μέσα σε ένα κλίμα γενικότερης ενίσχυσης της ξενοφοβίας κατά τη δεκαετία του 1930 ως αποτέλεσμα της οικονομικής κρίσης και της συνακόλουθης αύξησης της ανεργίας<sup>157</sup>.

Στα τεχνοκριτικά κείμενα του μεσοπολέμου αποτυπώνονται τόσο οι παραπάνω ιδεολογικές κατευθύνσεις όσο και οι εξελίξεις στη μοντέρνα τέχνη. Τεχνοκρίτες όπως οι André Salmon, Maurice Raynal και Christian Zervos υπερασπίζονταν σθεναρά τον κυβισμό και τις μετεξελίξεις του με επίκεντρο πάντα τον Pablo Picasso· οι André Breton και Louis Aragon μάχονταν υπέρ του σουρεαλισμού· οι Michel Seuphor και Paul Dermée έγραφαν υπέρ της αφαίρεσης· πολλοί άλλοι, όπως οι Georges Charensol, Florens Fels, François Fosca, Jacques Guenne, τάσσονταν υπέρ μιας μετριοπαθούς μοντέρνας τέχνης. Από την άλλη, υπήρχαν τεχνοκρίτες, όπως ο Louis Vauxcelles, επιφυλακτικοί ως προς τις νέες πρωτοποριακές τάσεις και άλλοι, όπως ο Camille Mauclair και ο Jean-Louis Vaudoyer, ξεκάθαρα απορριπτικοί<sup>158</sup>. Πάντως θα ήταν παρακινδυνευμένο να κατηγοριοποιήσουμε τους τεχνοκρίτες δεδομένου ότι οι απόψεις κάποιων διαφοροποιήθηκαν στο χρόνο, με πιο χαρακτηριστική ίσως την περίπτωση του Waldemar George, ο οποίος, παρόλο που κατά τη διάρκεια του 1920 υποστήριζε τις πιο προοδευτικές τάσεις στη μοντέρνα τέχνη και τους ξένους καλλιτέχνες και το διεθνισμό, από το 1930 και μετά έγινε υπέρμαχος του όχι απλώς συντηρητικού, αλλά αντιδραστικού, «νεοουμανισμού»<sup>159</sup>.

Ως προς την κρατική εκθεσιακή πολιτική, ενδεικτικές είναι οι τρεις εκθέσεις εικαστικών τεχνών που συνόδευσαν τη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1937 και αντανakλούν τις κυρίαρχες αισθητικές αντιλήψεις που διαμορφώθηκαν κατά τον μεσοπόλεμο. Πρόκειται για τις εκθέσεις *Chefs d'œuvre de l'art français*, *Les maîtres de l'art indépendant 1895-1937* και *Origines et développement de l'art international*

<sup>157</sup> Μερικά ενδεικτικά άρθρα είναι τα εξής: Jacques-Emile Blanche, «La fin de la peinture française», *L'art vivant*, 103 (1 Απριλίου 1929), 297-298· Elie Faure, «L'agonie de la peinture», *L'amour de l'art*, (Ιούνιος 1930), 231-238· Georges Rivière, «Avons-nous encore un art français?», *L'art vivant*, 138 (15 Σεπτεμβρίου 1930), 721-722.

<sup>158</sup> Για την κριτική που δέχτηκε πρωτίστως ο κυβισμός, αλλά και τάσεις του μοντερνισμού την περίοδο του μεσοπολέμου, βλ. Christopher Green, *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-28*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1987.

<sup>159</sup> Για την εξέλιξη των ιδεών του Waldemar George, βλ. Matthew Affron, «Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism», στο Matthew Affron και Mark Antliff (επιμ.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997, 171-204· Anna Wierzbicka, «Appels d'Italie: Waldemar George's Texts on Art Dating from the Early 1930s», στο Kossowska Irena (επιμ.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Βαρσοβία 2010, σ. 65-83· Yves Chevrefils Desbiolles, *Waldemar-George critique d'art: cinq portraits pour un siècle paradoxal: essai et anthologie*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2016.

*indépendant*, που διοργανώθηκαν στο Palais de Tokyo, στο Petit Palais και στο Musée du Luxembourg αντίστοιχα. Οι εκθέσεις αυτές παρουσίασαν διαφορετικές – από μια πιο συντηρητική ως μια πιο προοδευτική – εικόνες της καλλιτεχνικής παραγωγής στη Γαλλία, αποτελώντας εκδηλώσεις που οργανώθηκαν από διαφορετικά δίκτυα τεχνοκριτών, επιμελητών, εμπόρων, συλλεκτών και καλλιτεχνών, τα οποία εντοπίζουμε να λειτουργούν και να εκφράζονται μέσα και από τον τύπο της εποχής. Για την ακρίβεια το δίκτυο της πρώτης έκθεσης ήταν εντελώς διαφορετικό από εκείνα των άλλων δύο· τα δικά τους δίκτυα δεν ταυτίζονταν, αλλά διασταυρώνονταν. Η πρώτη έκθεση, που εκπροσωπούσε μια πιο συντηρητική γραμμή, παρουσίασε ένα πανόραμα της γαλλικής τέχνης ως και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Η επιτροπή που ανέλαβε την επιμέλειά της αποτελούνταν από πρόσωπα που κατείχαν θεσμικές θέσεις, όπως οι Julien Cain, Henri Focillon, Louis Hauteœur, René Huyghe, Henri Verne<sup>160</sup>. Η δεύτερη έκθεση παρουσίασε την πιο πρόσφατη καλλιτεχνική παραγωγή προβάλλοντας κυρίως έναν μετριοπαθή μοντερνισμό που φτάνει ως τον κυβισμό. Ανάμεσα στα μέλη της «επιτροπής δράσης» που την επιμελήθηκε ήταν τεχνοκρίτες (Jean Cassou, Fosca, Waldemar George, Raynal, Salmon, Vauxcelles), έμποροι (Adolphe Basler, Paul Guillaume, Léonce και Paul Rosenberg) και συλλέκτες (Pellerin, Gertrude Stein, Daniel Tzanck)<sup>161</sup>. Η τρίτη έκθεση παρουσίασε τις πιο πρόσφατες τάσεις με αφετηρία τον φωβισμό και τον κυβισμό. Περιέλαβε το νταντά, τον σουρεαλισμό, τον κονστρουκτιβισμό και την αφαίρεση και οργανώθηκε από μια επιτροπή που περιλάμβανε ανάμεσα σε άλλους τους Cassou, Paul Eluard, Raynal, Georges-Henri Rivière, Zervos, αλλά και καλλιτέχνες όπως οι Léger, Marcoussis, Matisse, Picasso<sup>162</sup>.

Ανεξάρτητα από τις επιμέρους στοχεύσεις και το στήσιμο των εκθέσεων, όλες είχαν δυο κοινά σημεία που αξίζει να υπογραμμίσουμε. Πρώτον, αποσκοπούσαν στην τόνωση του εθνικού αισθήματος μέσω της ανάδειξης της Γαλλίας ως της Μέκκας του πολιτισμού. Μάλιστα η τρίτη έκθεση, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Christopher Green, παρόλο που περιλάμβανε έργα ξένων ζωγράφων, περνούσε το μήνυμα ότι η ιστορία της τέχνης της περιόδου 1890-1937 είχε πάντα ως αφετηρία τις καινοτομίες των καλλιτεχνών, γάλλων και ξένων, που ζούσαν στη Γαλλία. Δεύτερον, παρουσίαζαν την

---

<sup>160</sup> *Chefs d'œuvre de l'art français*, κατάλογος έκθεσης, 2 τόμοι, Palais national des arts, Παρίσι 1937.

<sup>161</sup> *Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, κατάλογος έκθεσης, Arts et Métiers graphiques, Παρίσι 1937.

<sup>162</sup> *Origines et développement de l'art international indépendant*, κατάλογος έκθεσης, Imprimerie moderne, Παρίσι 1937.



τέχνη υπό ένα προσωποκεντρικό πρίσμα, δηλαδή των καλλιτεχνών ως ατομικών περιπτώσεων, πράγμα που ανταποκρινόταν στο τρέχον πνεύμα της αγοράς τέχνης και στην αξία που έπαιρνε το όνομα και η υπογραφή του καλλιτέχνη εκείνη την εποχή<sup>163</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι, στον κατάλογο της έκθεσης *Les maîtres de l'art indépendant 1895-1937*, κάτω από το όνομα του κάθε συμμετέχοντος καλλιτέχνη, τυπώθηκε πρώτα σε μεγάλο μέγεθος η υπογραφή του και ακολουθούν οι βιογραφικές πληροφορίες και τα έργα με τα οποία συμμετείχε σε αυτήν **(εικ.1)**, ενώ η εισαγωγή του καταλόγου της έκθεσης *Origines et développement de l'art international indépendant* ξεκινούσε με τη φράση: «Αυτή η έκθεση είναι αφιερωμένη στους καλλιτέχνες των ξένων σχολών», παρόλο που η ίδια η έκθεση είχε στηθεί με άξονα τα καλλιτεχνικά ρεύματα<sup>164</sup>.

## 5. Ο καλλιτεχνικός τύπος και το επάγγελμα του τεχνοκρίτη

Οι ρίζες του γαλλικού καλλιτεχνικού τύπου εντοπίζονται στον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Το πρώτο αμιγώς καλλιτεχνικό περιοδικό στη Γαλλία ήταν το *L'artiste*, το οποίο κυκλοφόρησε το 1831· αργότερα, το 1859, ξεκίνησε να εκδίδεται το περιοδικό *Gazette des beaux-arts*. Ωστόσο, η πραγματική ανάπτυξη του τύπου εντοπίζεται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα χάρη στις οικονομικές, νομικές, κοινωνικές και τεχνολογικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν εκείνη την εποχή. Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι παρακάτω παράγοντες: α) ο νόμος του 1881 που κατάργησε τη λογοκρισία δημιουργώντας ένα φιλελεύθερο πλαίσιο για την κυκλοφορία του τύπου, β) η υπόθεση Ντρέιφους, στο πλαίσιο της οποίας αναγνωρίστηκε ο τύπος ως πεδίο άσκησης πολιτικής και δύναμη που επηρεάζει την κοινή γνώμη, γ) η διεύρυνση του αναγνωστικού κοινού, και δ) οι εξελίξεις στην τεχνολογία της τυπογραφίας<sup>165</sup>. Στην ανάπτυξη ιδιαίτερος του καλλιτεχνικού τύπου συνετέλεσαν και ειδικότεροι παράγοντες. Πιο συγκεκριμένα, ο Yves Chevrefils Desbiolles υπογραμμίζει τη συμβολή τόσο της δημιουργίας καλλιτεχνικών θεσμών (Μουσείο Λούβρου, Σχολή Καλών Τεχνών) όσο και της

<sup>163</sup> Για τις εν λόγω εκθέσεις βλ. Green 2000, 12-14.

<sup>164</sup> «Cette exposition est consacrée aux artistes des Écoles étrangères»· *Origines et développement 1937*, [1].

<sup>165</sup> Για την εμφάνιση των περιοδικών στη Γαλλία και την εξέλιξη τους το 19<sup>ο</sup> αιώνα, βλ. Thomas Loué, «La revue», στο Dominique Kalifa, Philippe Régnier και Marie-Ève Thérenty (επιμ.), *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Nouveau monde, Παρίσι 2011, 333-357.

εξέλιξη των μεγάλων αισθητικών τάσεων, αλλά και της διαμόρφωσης ενός επιστημονικού πνεύματος πιο καθαρά θετικιστικού.<sup>166</sup>

Αυτό που έδωσε όμως την καθοριστική ώθηση για την καθιέρωση ως θεσμών των περιοδικών τέχνης και της τεχνοκριτικής στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> ήταν η ανάπτυξη του εμπορίου τέχνης. Όπως έχουν αναλύσει οι Harrison και Cynthia White, η ιδιωτική πρωτοβουλία ανέλαβε να καλύψει το κενό που προέκυψε από τον αποκλεισμό των νέων καλλιτεχνικών τάσεων από τους επίσημους θεσμούς (Σαλόν, Σχολή Καλών Τεχνών, δημόσιες παραγγελίες· αυτός ο αποκλεισμός ξεκίνησε με τους ιμπρεσιονιστές στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα), αλλά και τις ανάγκες της αυξανόμενης καλλιτεχνικής παραγωγής που ανταποκρινόταν στη ζήτηση από τη διευρυνόμενη αστική τάξη<sup>167</sup>. Συμπληρωματικά, όπως έχουν επισημάνει οι Robert Jensen και Gerard Monnier, σημαντικό ρόλο στη συνεργασία εμπόρων και τεχνοκριτών έπαιξε η ανάπτυξη της κερδοσκοπικής πρακτικής στην αγοράς τέχνης<sup>168</sup>. Ειδικότερα, ο Jensen θεωρεί ότι η ίδρυση του δημοπρατικού οίκου Hotel Drouot το 1852 λειτούργησε καταλυτικά στη συγκρότηση ενός «συστήματος» με βασικό χαρακτηριστικό τη σχέση συμφέροντος μεταξύ εμπόρων και τεχνοκριτών («dealer-critic system», κατά τη διατύπωση των White).

Η διαδικασία ωρίμανσης του οργανωμένου εμπορίου τέχνης στο πλαίσιο του καπιταλισμού και ειδικότερα εκείνου που αφορούσε στην παραγωγή των μοντέρνων καλλιτεχνών συνεχίστηκε της πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα με σημαντικό σταθμό την επιτυχία της δημοπρασίας *La peau de l'ours* το 1914, η οποία επιβεβαίωσε περίτρανα ότι η μοντέρνα τέχνη μπορούσε να αποτελέσει κερδοφόρα επένδυση<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> Για τον καλλιτεχνικό τύπο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, βλ. Trevor Fawcett και Clive Phillpot (επιμ.), *The Art Press: Two Centuries of Art Magazines*, Art Book, Λονδίνο 1976· Elizabeth Holt (επιμ.), *The Art of All Nations, 1850-73: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton University Press, Πρίνστον 1982· Jean-Paul Bouillon (επιμ.), *La critique d'art en France: 1850-1900*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Σεντ Ετιέν 1989· Chevrefils Desbiolles 1993, 25-50· Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη 1993· Michael R. Orwicz (επιμ.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1994· Jean-Paul Bouillon και Catherine Meneux (επιμ.), *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France: 1850-1900*, Hazan, Παρίσι 2010.

<sup>167</sup> White και White 1965, 94-98.

<sup>168</sup> Jensen 1994, 50-51· Monnier 1995, 150-190.

<sup>169</sup> Πρόκειται για το επενδυτικό εγχείρημα δεκατριών συλλεκτών και εμπόρων, οι οποίοι αμέσως μετά το Σαλόν του 1903 αποφάσισαν να συλλέξουν επί μία δεκαετία έργα νέων ζωγράφων, κυρίως φωβιστών και κυβιστών, που πωλούνταν σε χαμηλές τιμές, και να τα μεταπωλήσουν σε δημοπρασία που θα οργάνωναν μετά το πέρας της δεκαετίας, αφού στο μεταξύ είχαν φροντίσει να οικοδομήσουν τη φήμη των καλλιτεχνών. Πράγματι η δημοπρασία που έγινε το 1914 απέδειξε πως οι τιμές των έργων είχαν τριπλασιαστεί σε σχέση με τις αρχικές, ενώ ανάμεσα στους αγοραστές ήταν σημαντικοί συλλέκτες, όπως οι Stein, Shchukin και άλλοι. Βλ. FitzGerald 1996, 15-46.

Παρόμοια επιβεβαίωση προσέφερε αμέσως μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο η επιτυχία της δημοπράτησης των συλλογών μοντέρνας τέχνης των γερμανών συλλεκτών Wilhelm Uhde και Henry Kahnweiler στον οίκο Hotel Drouot, ο οποίος, παρότι ως τότε είχε ένα γενικά συντηρητικό και ακαδημαϊκό προφίλ, έκανε έκτοτε μόνιμη στροφή και προς την μοντέρνα τέχνη αναθέτοντας στο εξής την πώληση μοντέρνων συλλογών στον εκτιμητή Alphonse Belier<sup>170</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι μισοί από τους αγοραστές σε δημοπρασίες ήταν οι ίδιοι οι έμποροι, π.χ. οι Jos Hessel, Paul Rosenberg, Kahnweiler, Paul Guillaume, οι οποίοι μάλιστα αγόραζαν πολύ ακριβά έργα των καλλιτεχνών που εμπορεύονταν, προφανώς για να αυξήσουν τεχνητά τις τιμές και τη ζήτησή τους.

Κατά τη δεκαετία του 1920, το εμπόριο τέχνης, ιδιαίτερα της μοντέρνας τέχνης, συνέχισε να αναπτύσσεται, ενώ ανάλογη πορεία σημείωσε και ο καλλιτεχνικός τύπος. Όπως αναφέρει ο Malcolm Gee, ο συνολικός αριθμός των εμπορών που καταγράφηκαν το 1911 στο *Annuaire de la curiosité des Beaux-Arts* ήταν περίπου 130, ενώ το 1930 ξεπέρασαν τους 200<sup>171</sup>. Παράλληλα εγκαινιάζονταν νέα Σαλόν, που προστέθηκαν στα ήδη υπάρχοντα<sup>172</sup>, με περισσότερο ή λιγότερο εφήμερο χαρακτήρα και κυριότερα τα Salon de Tuileries (1923), Salon des Cents (1923), Salon de l'Art Français Independent (1929) και Salon des Surindépendants (1929). Παρόμοια άνοδο παρουσίασε και η κυκλοφορία των περιοδικών. Μελετώντας την καταγραφή τους από τον Chevretil Desbiolles παρατηρούμε ότι από τα 92 περιοδικά τέχνης της περιόδου 1905-1940, 74 ιδρύθηκαν κατά την περίοδο του μεσοπολέμου (από τα οποία 46 τη δεκαετία του 1920) έναντι μόλις 14 που είχαν ιδρυθεί ανάμεσα στο 1900 και το 1917<sup>173</sup>.

Η πλειονότητα των περιοδικών που ιδρύθηκαν κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου στήριξε και πρόβαλε τις τάσεις της μοντέρνας τέχνης<sup>174</sup>, διαδραματίζοντας καθοριστικό ρόλο στην κατασκευή και διάχυση του αισθητικού

---

<sup>170</sup> Green 1987, 62.

<sup>171</sup> Gee 1981, 113.

<sup>172</sup> Πρόκειται για τα Salon des indépendants (1884), Salon de la Société nationale des Beaux-Arts (1889), Salon d'automne (1903).

<sup>173</sup> Chevretil Desbiolles 1993.

<sup>174</sup> Προπολεμικά οι πρωτοποριακές τάσεις στην τέχνη προβάλλονταν κυρίως από λογοτεχνικά περιοδικά, όπως τα *Les soirées de Paris* και *Montjoie*, που είχαν στήλες αφιερωμένες στα εικαστικά. Κατά τη διάρκεια του πολέμου οι εκδοτικές προσπάθειες που ξεκινούν είναι αναπόφευκτα πολύ περιορισμένες. Τρία από τα σημαντικότερα πλην βραχύβια περιοδικά που εμφανίστηκαν εν τω μέσω του πολέμου, προβάλλοντας τις σύγχρονες τάσεις, τον κυβισμό, τον ορφισμό και το φουτουρισμό, συχνά με έναν τόνο εθνικιστικό, ήταν τα *L'elan* (1915-1916), *SIC (Sons, Idées, Couleurs)* (1916-1919) και *Nord-Sud* (1917-1918). Για τα γαλλικά περιοδικά τέχνης πριν και κατά τη διάρκεια του πολέμου, βλ. ό.π., 55-58.

λόγου της εποχής γύρω από τη μοντέρνα τέχνη, συνιστώντας παράλληλα πόλους δικτύων στον κόσμο της τέχνης. Τα πιο σημαντικά και μακρόβια περιοδικά που πρόβαλαν τη μοντέρνα τέχνη και ιδρύθηκαν τη δεκαετία του 1920 ήταν τα *L'art vivant*, *L'amour de l'art* και *Cahiers d'art*. Εκτός από αυτά τα περιοδικά κυκλοφόρησαν και πολλά βραχύβια περιοδικά που εξυπηρετούσαν τον σκοπό του προσδιορισμού και της προώθησης μιας συγκεκριμένης εικαστικής τάσης. Τέτοια ήταν περιοδικά όπως τα *Dada*, *L'esprit nouveau*, *La révolution surréaliste*, *Le surréalisme au service de la révolution*, *Art concret* και *Cercle et carré*, τα οποία αποτελούσαν ως προς τον χαρακτήρα τους συνέχεια των λεγόμενων «petites revues», που είχαν εμφανιστεί στις αρχές του αιώνα<sup>175</sup>. Παράλληλα υπήρχαν τα περιοδικά που εξέδιδαν οι ίδιοι οι γκαλερίστες και τα οποία εξυπηρετούσαν την εμπορική στρατηγική τους, προβάλλοντας τις αισθητικές προτάσεις τους και τους καλλιτέχνες που υποστήριζαν. Τέτοια ήταν τα *Les arts à Paris*, *Le bulletin de la vie artistique*, *Le bulletin de l'effort moderne*<sup>176</sup>. Επιπλέον, υπήρχαν τα περιοδικά που εξέφραζαν τις πιο παραδοσιακές, ακαδημαϊκές και συχνά αντιμοντέρνες τάσεις και ιδεολογίες, όπως τα *L'art et les artistes*, που κάλυπτε το πολύ τον ιμπρεσιονισμό, και *La revue de l'art ancien et moderne*.

Αναφορικά με τις εφημερίδες, ήδη από τα προπολεμικά χρόνια περιλάμβαναν χρονικά και ρουμπρίκες που ήταν αφιερωμένες στις πωλήσεις και στις δημοπρασίες, καλύπτοντας έτσι το κενό ενημέρωσης ως προς τις τρέχουσες καλλιτεχνικές εξελίξεις που άφηναν τα περιοδικά, τα οποία ήταν ακόμη περισσότερο προσκολλημένα στη δραστηριότητα της Ακαδημίας και των επίσημων Σαλόν<sup>177</sup>. Στα χρόνια μετά τον πόλεμο οι εφημερίδες παρουσίασαν ποσοτικά σχετική στασιμότητα σε σχέση με την προπολεμική περίοδο<sup>178</sup>, αλλά πολλές καθιέρωσαν στήλες για τις τέχνες παρουσιάζοντας πια σε τακτική βάση την πλούσια καλλιτεχνική επικαιρότητα, δημοσιεύοντας επίσης σημαντικά άρθρα για την τέχνη. Γνωστοί τεχνοκρίτες υπήρξαν

---

<sup>175</sup> Τα «petites revues» κυκλοφόρησαν τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αφορούσαν τα πεδία της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών, ήταν συνήθως ολιγοσέλιδα και είχαν πρωτοποριακό, στοχευμένο και συχνά εφήμερο χαρακτήρα. Τέτοια περιοδικά που εκείνη την εποχή τάσσονταν υπέρ του κυβισμού ήταν τα *Les soirées de Paris*, *L'elan*, *SIC* και *Nord-Sud*. Βλ. Richard L Admussen, *Les petites revues littéraires (1914-1939)*, Washington University Press / A. ειG. Nizet, Σεντ Λούις / Παρίσι 1970· Desbiolles 1997, 51-67· Yoan Vêrilhac, «La petite revue», στο Dominique Kalifa κ.ά. 2011, 359-364· Evanhelia Stead, «Introduction: Reconsidering 'Little' versus 'Big' Periodicals», *Journal of European Periodical Studies*, 1/2 (χειμώνας 2016), 1-17, <https://ojs.ugent.be/jeps/article/view/3860/4050> (πρόσβαση: 20 Ιανουαρίου 2017)

<sup>176</sup> Ήδη το 1890 ο έμπορος Paul Durand Ruel κυκλοφόρησε το περιοδικό *L'art dans les deux mondes*.

<sup>177</sup> Gee 1981, 104· Chevrefils Desbiolles, 1993, 53-54.

<sup>178</sup> Christophe Charle, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Seuil, Παρίσι 2004, 247-267.

συντάκτες των στηλών αυτών: για παράδειγμα, ο Louis Vauxcelles που έγραφε στην εφημερίδα *L'excelsior*, ο Guillaume Apollinaire και ο André Salmon που έγραφαν στην *L'Intransigeant*, ο Camille Mauclair στην *Figaro*.

Η ενίσχυση της παρουσίας του καλλιτεχνικού τύπου αντανακλάται στην ίδρυση, το 1899, του Syndicat de la presse artistique française. Πρώτος του πρόεδρος ήταν ο διευθυντής του περιοδικού *Revue de l'art ancien et moderne*, Jules Comte, τον οποίο πολύ σύντομα, το 1902, διαδέχθηκε ο αρχιτέκτονας Frantz Jourdain, ο οποίος ήταν και πρόεδρος του Salon d'automne. Κατά την ίδρυσή του το συνδικάτο αριθμούσε 21 μέλη, ενώ το 1929 είχε φτάσει τα 180<sup>179</sup>. Μια ειδικότερη συνέπεια της εδραίωσης του θεσμού του καλλιτεχνικού τύπου σε συνδυασμό με τα ολοένα περισσότερα καλλιτεχνικά γεγονότα και εκθέσεις που λάμβαναν χώρα στο Παρίσι και απαιτούσαν κάλυψη και σχολιασμό<sup>180</sup>, ήταν η δυνατότητα που δινόταν στους τεχνοκρίτες να εξασφαλίζουν σταθερό εισόδημα από αυτή τους τη δραστηριότητα, γεγονός που σταδιακά μετέτρεψε την ιδιότητα του τεχνοκρίτη, που άλλοτε ασκούσαν ερασιτεχνικά οι λογοτέχνες, σε επάγγελμα.

Ενώ λοιπόν αρχικά ήταν κυρίως οι πεζογράφοι και οι ποιητές που έγραφαν τεχνοκριτικά κείμενα, από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμφανίστηκε παράλληλα μια νέα κατηγορία τεχνοκριτών, οι οποίοι είχαν ως κύρια δραστηριότητα τους την τεχνοκριτική ή ασκούσαν και κάποια άλλη δραστηριότητα επικεντρωμένη στο χώρο των εικαστικών τεχνών (επιμελητές μουσείων, έμποροι, καλλιτέχνες) ή της δημοσιογραφίας. Ο Dario Gamboni, αναφερόμενος στην τεχνοκριτική στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, διακρίνει τρεις κατηγορίες: την «επιστημονική», η οποία πρέσβευε την αντικειμενικότητα και την ακρίβεια και μετατράπηκε σταδιακά σε ιστορία της τέχνης, τη λογοτεχνική και τη δημοσιογραφική<sup>181</sup>. Η τρίτη κατηγορία, η δημοσιογραφική, αντιμετώπιστηκε κατά την εμφάνισή της με επιφύλαξη εκ μέρους ιδίως των λογοτεχνών τεχνοκριτών. Για παράδειγμα, το 1888 ο Émile Zola έγραφε ότι η νέα μορφή της «πληροφοριακής δημοσιογραφίας» (*journalisme d'information*)

<sup>179</sup> Η ανακοίνωση σχετικά με την ίδρυση του συνδικάτου και τη δημοσιοποίηση των ονομάτων των μελών του δημοσιεύτηκε σε πολλές εφημερίδες και έντυπα της εποχής. Βλ. για παράδειγμα «Les Op-Dit», *Le XIXe siècle*, 5 Αυγούστου 1899, 1. Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για το εν λόγω συνδικάτο είναι δυστυχώς ελάχιστες και πηγάζουν κυρίως από αποσπασματικές αναφορές σε εφημερίδες της εποχής. Γνωρίζουμε πάντως πως τα μέλη του ήταν είτε αποκλειστικά τεχνοκρίτες είτε παράλληλα και επιμελητές και διευθυντές μουσείων, διευθυντές περιοδικών, ιστορικοί τέχνης, έμποροι, συλλέκτες, καλλιτέχνες και δημοσιογράφοι. Τη λίστα με τα μέλη του 1929 παραθέτει στο τέλος του βιβλίου του ο Georges Turpin· Turpin 1929, 177-188.

<sup>180</sup> Ο Louis Vauxcelles έγραφε το 1924: «25 εκθέσεις την εβδομάδα... τι γίνονται όλοι αυτοί οι πίνακες;»· αντλώ από Gee 1981, 37.

<sup>181</sup> Dario Gamboni, «The Relative Autonomy of Art Criticism», στο Orwicz 1994, 183.

κατέστρεψε την τεχνοκριτική. Από μια άλλη οπτική γωνία, του «σοβαρού» δημοσιογράφου, παρόμοια άποψη εξέφραζε την ίδια περίπου εποχή και ο τεχνοκρίτης Jules Antoine Castagnary, ο οποίος θεωρούσε ως αιτίες της παρακμής της τεχνοκριτικής την εισβολή των εμπόρων στο χώρο της τέχνης, τις κλίκες που είχαν δημιουργηθεί για ιδιοτελείς σκοπούς και πάνω από όλα τη μετάλλαξη της σύγχρονης εφημερίδας, που έδινε έμφαση στην ταχύτητα της πληροφόρησης με συνέπεια και οι πιο καλοπροαίρετοι κριτικοί να μένουν στην επιφάνεια ζητημάτων που, αν είχαν χρόνο, θα εξέταζαν με μεγαλύτερη προσοχή<sup>182</sup>.

Τα ζητήματα ηθικής και επαγγελματικής φύσης σε σχέση με το τεχνοκριτικό έργο διογκώθηκαν περαιτέρω κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου με την άνθιση του τύπου και του εμπορίου. Ο τεχνοκρίτης Camille Mauclair, θεωρώντας τους εμπόρους κερδοσκόπους που ήθελαν να επωφεληθούν από τους τεχνοκρίτες, δήλωνε το 1919 ότι ένας από τους σημαντικότερους λόγους «της κρίσης της ανεξάρτητης ζωγραφικής» ήταν το φαινόμενο των μεσολαβητών στην τέχνη, εμπόρων και τεχνοκριτών<sup>183</sup>. Παρόμοια, το 1923 ο τεχνοκρίτης Marcel Hiver εξέφραζε την απέχθειά του για τη μοντέρνα τεχνοκριτική στη βάση ηθικών επιχειρημάτων: «Σε συμφωνία με τους εμπόρους, αυτή η κριτική εξαπάτησε το κοινό, του οποίου την άγνοια όφειλε να καθοδηγήσει, και η ύπαρξη έγινε ακόμη πιο σκληρή, πιο απάνθρωπη και τα χρήματα ακόμη πιο σπάνια για τους πραγματικούς καλλιτέχνες, οι οποίοι αυτή την εποχή περισσότερο από κάθε άλλη, προχωρούν περικυκλωμένοι από δράκους και αβύσσους»<sup>184</sup>. Από την άλλη, υπήρχαν παράλληλα εκείνοι που αξιολογούσαν ως σημαντική τη συμβολή των τεχνοκριτών. Για παράδειγμα, το 1922 ο τεχνοκρίτης Marcel Say διαφωνούσε με την κατηγορία ορισμένων καλλιτεχνών περί χαρακτηριστικών διαφθοράς στη συνεργασία τεχνοκριτών και εμπόρων, υποστηρίζοντας ότι το να δέχεται ένας καλλιτέχνης θετικές κριτικές, ή κριτικές γενικότερα, εξαρτάται αποκλειστικά από την ποιότητα του έργου του, προσθέτοντας

---

<sup>182</sup> Αντλώ από Martha Ward, «From Art Criticism to Art News: Journalistic Reviewing in Late-Nineteenth-Century Paris», στο Orwicz 1994, 169. Το ζήτημα της κριτικής που δέχτηκε το επάγγελμα του τεχνοκρίτη το 19<sup>ο</sup> αιώνα αναλύει επίσης ο Dario Gamboni, «Critics on Criticism: A Critical Approach», στο Malcolm Gee (επιμ.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 38-47.

<sup>183</sup> Camille Mauclair, *L'art indépendant français sous la Troisième République*, La Renaissance du livre, Παρίσι 1919, 39. Για την θέση του Mauclair πάνω στο ζήτημα της τεχνοκριτικής και της ιδιότητας του τεχνοκρίτη, βλ. Papandreopoulou 2013, 161-171, 308-314.

<sup>184</sup> «D'accord avec les marchands, cette critique a trompé le public dont elle avait pourtant le devoir de guider l'ignorance, et l'existence est devenue encore plus dure, plus inhumaine, et l'argent encore plus rare pour les vrais artistes, qui dans cette époque plus qu'à toute autre, s'avancent, entourés de dragons et d'abîmes» Marcel Hiver, «Réflexions – V», *Montparnasse*, 26 (Οκτώβριος 1923), 6.

ότι ήταν υποκριτικό από την πλευρά των καλλιτεχνών να κατηγορούν ένα σύστημα το οποίο χρησιμοποιούν προς ίδιον όφελος<sup>185</sup>.

Αξιοσημείωτη ως προς την επικαιρότητα αυτού του ζητήματος και ενδεικτική όλων των παραπάνω ζητημάτων είναι μια έρευνα γνώμης με θέμα την χρησιμότητα της τεχνοκριτικής που αναφέραμε παραπάνω και δημοσιεύτηκε το 1927 στη στήλη «Τέχνες» της καθημερινής εφημερίδας *Paris-Midi*<sup>186</sup>. Σε αυτή συμμετείχαν με τις απαντήσεις τους 86 άνθρωποι του χώρου των εικαστικών και πλαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας, ανάμεσα στους οποίους και πολλοί τεχνοκρίτες (εικ.2). Το βασικό χαρακτηριστικό των απαντήσεων ήταν η μετατόπιση του βάρους από την τεχνοκριτική στο πρόσωπο του τεχνοκρίτη και στο ποιος τελικά νομιμοποιείται να γράφει τεχνοκριτικά κείμενα με δεδομένη τη μαζικότερη και εμπορικότερη μορφή που είχε λάβει η εκδοτική βιομηχανία. Οι κύριες επισημάνσεις-επιφυλάξεις ήταν ηθικολογικού χαρακτήρα, καθώς προέτασσαν την ανάγκη για ανιδιοτέλεια και ανεξαρτησία από το εμπόριο τέχνης και τη διαφήμιση<sup>187</sup>. Σε κάθε περίπτωση, όλος αυτός ο λόγος γύρω από το υποκείμενο του τεχνοκρίτη, ουσιαστικά επιβεβαίωνε την ισχύ του. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1936, ιδρύθηκε το *Syndicat professionnel des critiques d'art* με πρόεδρο τον Raymond Cogniat<sup>188</sup>, ως επιβεβαίωση της αυτονομίας του συγκεκριμένου επαγγελματικού κλάδου και αντικαθιστώντας σταδιακά το ευρύτερο *Syndicat de la presse artistique*.

---

<sup>185</sup> Marcel Say, «De la critique», *Montparnasse*, 12 (Ιούνιος 1922), [2].

<sup>186</sup> Η εφημερίδα *Paris-Midi*, η μοναδική μεσημεριανή εφημερίδα στο Παρίσι, ιδρύθηκε από τον Maurice de Waleffe το 1911. Το 1924 την αγόρασε ο διάσημος εκδότης των *Paris-Soir*, *Marie-Claire* και *Match*, Jean Prouvost, και κατόρθωσε μέσα σε μια εξαετία να αυξήσει την κυκλοφορία της από 4.000 σε 80.000 φύλλα. Το αναγνωστικό κοινό της ήταν κυρίως η καλλιεργημένη αστική και μικροαστική τάξη της μετριοπαθούς αριστεράς, ενώ η συνεργασία της με πολλούς σημαντικούς καλλιτέχνες και διανοούμενους καθιστούσε τις εικαστικές και λογοτεχνικές της στήλες εξαιρετικά έγκυρες. Βλ. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral και Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française. Tome II: 1871 à 1940*, PUF, Παρίσι 1972, 524.

<sup>187</sup> Την έρευνα γνώμης διεξήγαγε ο τεχνοκρίτης Gabriel-Joseph Gros και οι απαντήσεις δημοσιεύτηκαν από τις 19 Ιουλίου ως τις 6 Σεπτεμβρίου. Βλ. σχετικά Σφακιανάκη 2019. Για το ζήτημα της αλλοτριώσης του τεχνοκρίτη, αλλά και του ίδιου του καλλιτέχνη στην καπιταλιστική κοινωνία, βλ. Georg Lukács, «The Writer and the Critic», στο George Lukács, *Writer and Critic and Other Essays*, μτφρ. και επιμ. Arthur Kahn, Merlin Press, Λονδίνο 1978, 189-226.

<sup>188</sup> Moulin 1967, 155.

## 6. Οι συνεργασίες του Tériade

### 6.1. Η ένταξη του Tériade στο δίκτυο των ελλήνων διανοουμένων στο Παρίσι και τα πρώτα του βήματα στο χώρο της τεχνοκριτικής

Στο τεχνοκριτικό περιβάλλον που σκιαγραφήσαμε παραπάνω εγγράφεται η δραστηριότητα και του Tériade, ο οποίος εισήλθε στο χώρο της τεχνοκριτικής χωρίς να διαθέτει κάποια προηγούμενη επίσημη ιδιότητα που να τον συνδέει με τον κόσμο της τέχνης<sup>189</sup>. Ωστόσο αυτό ήταν σύνηθες, καθώς πολλοί τεχνοκρίτες προέρχονταν απλώς από ένα καλλιεργημένο περιβάλλον και διακρίνονταν από την προσωπική τους αγάπη για την τέχνη και τη λογοτεχνία, τη συστηματική παρακολούθηση των εικαστικών δρωμένων, ακόμα και τις φιλίες τους με καλλιτέχνες, χωρίς να έχουν κάνει σπουδές σχετικές με την τέχνη ή να διαθέτουν κάποια προηγούμενη επαγγελματική σχέση με τον χώρο της τέχνης<sup>190</sup>. Στη συνέχεια, όπως συνέβη και στην περίπτωση του Tériade, η ενασχόληση με την τεχνοκριτική έδινε τη δυνατότητα για περαιτέρω σταδιοδρομία στον κόσμο της τέχνης. Τη συνθήκη αυτή διαπίστωνε ήδη το 1882 ο Jules Laforgue λέγοντας ότι ήταν απαραίτητο να γράφει κανείς «μελέτες για την τέχνη για να γίνουν, στη χώρα μου, υπαλληλίσκοι στο Λούβρο ή σε κάποιο υπουργείο»<sup>191</sup>.

Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τον νεαρό Στρατή Ελευθεριάδη είναι λιγοστές. Η σχέση του με τη γαλλική κουλτούρα και η αγάπη του για τη λογοτεχνία και την τέχνη είχαν καλλιεργηθεί ήδη στα νεανικά του χρόνια στη Μυτιλήνη. Γόνος εύπορης αστικής οικογένειας της Μυτιλήνης (**εικ. 3**), είχε λάβει γαλλική παιδεία και είχε μνηθεί στη γαλλική κουλτούρα μέσω των γαλλικών περιοδικών που έφταναν στο νησί του μέσω της Σμύρνης<sup>192</sup>. Η αγάπη του για τη ζωγραφική εκδηλώθηκε από νωρίς

<sup>189</sup> Η περίπτωση του Tériade ως τεχνοκρίτη δεν έχει μελετηθεί σχεδόν καθόλου σε βάθος. Τα μόνα κείμενα σε σχέση με την τεχνοκριτική του δραστηριότητα, που όμως έχουν έναν αρκετά εισαγωγικό χαρακτήρα, είναι τα εξής: Anthonioz 1996· Schmidt-Grevin 1996· Δασκαλοθανάσης 2015· Kolokeytha 2015· Πόπη Σφακιανάκη, «Ο Tériade ως τεχνοκρίτης (1926-1936)», υπό δημοσίευση στα πρακτικά του συνεδρίου *Tériade: Γαλλία-Ελλάδα*, Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη.

<sup>190</sup> Για τους τεχνοκρίτες αυτής της περιόδου, βλ. Claude Schvalberg (επιμ.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Presses universitaires de Rennes, Pev 2014.

<sup>191</sup> «des ouvrages d'art pour devenir, dans mon pays, un fonctionnaire d'art quelconque, au Louvre ou dans un ministère»· Jules Laforgue, επιστολή προς τον Charles Henry, 12 Ιουλίου 1882. Αντλώ από το Jules Laforgue, *Oeuvres complètes de Jules Laforgue. IV: Lettres I (1881-1882)*, Mercure de France, Παρίσι 1925, 178-179.

<sup>192</sup> Για μια ευσύνοπτη μορφή των βιογραφικών του Teriade βλ. Γιάννης Κολοκοτρώνης, «Ευστράτιος Ελευθεριάδης», στο Ε. Tériade, *Κείμενα για την τέχνη*, Γιάννης Κολοκοτρώνης (επιμ.), Καστανιώτη, Αθήνα 1991, 136-152· Nicolas Surlapierre (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 194-203· Jean Leymarie, *Eloge de Tériade*, χ.ε., Παρίσι 2002.



και στην ηλικία των δώδεκα έτων έκανε τις πρώτες και μοναδικές απόπειρες να ζωγραφίσει ελαιογραφίες σε καμβά<sup>193</sup>. Πλάι στο συμμαθητή του Αντώνη Πρωτοπάτση και σε μια γενιά άλλων νέων με διανοητικά και καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα, έγινε κοινωνός της έντονης πνευματικής κίνησης στη Μυτιλήνη, γνωστής ως «λεσβιακή άνοιξη», που ήταν αποτέλεσμα της οικονομικής άνθισης που γνώρισε το νησί στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα<sup>194</sup>.

Ο Κώστας Μίσσιος, που έχει μελετήσει επισταμένα την λεσβιακή γραμματεία, αναφέρει πως το 1914 ο Πρωτοπάτσης ξεσήκωσε τους φίλους του, ανάμεσα τους και τον Τέριade, προκειμένου να περιοδεύσουν στο νησί και να διασώσουν το λαογραφικό υλικό του. Παραθέτει μάλιστα και σχετική μαρτυρία του Γιώργου Βαλέτα: «Δεν έκαναν απλή λαογραφία, μάζεμα υλικού, αλλά αναζητούσαν το πνεύμα και τα μοτίβα της λαϊκής τέχνης σ' όλα της τα φανερώματα, με σκοπό να τ' αναστήσουν καλλιτεχνικά υψώνοντάς τα σε προσωπική δημιουργία και ξαναγυρίζοντάς τα με γιορτές, παραστάσεις έργα, στην πηγή τους, το λαό, με το ιδανικό της αφύπνισης και του εκπολιτισμού του...». Το ενδιαφέρον τους για τη λαογραφία του τόπου τους εκδηλώθηκε και με την κυκλοφορία του περιοδικού *Ελπίδες*, που ίδρυσε το 1915 ο Πρωτοπάτσης<sup>195</sup>, με τη συνδρομή, κατά τον Μίσσιο, των Τέριade, Στρατή Δούκα, Θείλπη Λεφκία, Στρατή Παπανικόλα και άλλων<sup>196</sup>. Η έκδοση αυτού του περιοδικού εγγράφεται στην ευρύτερη άνθιση της εκδοτικής δραστηριότητας στη Μυτιλήνη αυτά τα χρόνια. Αξίζει να σημειώσουμε μάλιστα ότι την ίδια εποχή κυκλοφορούσε στη Μυτιλήνη και το λογοτεχνικό περιοδικό *Χαραυγή* (1910-1914), στο οποίο δημοσιεύονταν κείμενα ελλήνων λογοτεχνών, αλλά και μεταφράσεις έργων ξένων, συμπεριλαμβανομένων πολλών Γάλλων, ενώ

<sup>193</sup> Κατάλοιπα αυτής της απόπειρας αποτελούν σωζόμενοι πίνακες που βρίσκονται σήμερα στην κατοχή της κληρονόμου του Κατερίνας Χαραλαμπίδη.

<sup>194</sup> Ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1880-1912 η λεσβιακή οικονομία έφτασε στο απόγειο της. Όπως αναλύει διεξοδικά η Ευρυδίκη Σιφναίου, η απελευθέρωση του εμπορίου, που είχε συντελεστεί νωρίτερα, υπήρξε κινητήρια δύναμη για την οικονομική και κοινωνική εξέλιξη της Λέσβου στην πορεία της προς τον αστικό μετασχηματισμό. Κύρια πηγή πλούτου του νησιού ήταν το λάδι, το οποίο εξήγητο αυτούσιο και επεξεργασμένο, και ως εκ τούτου υπήρχαν άφθονα ελαιοτριβεία και σαπωνοποιεία στη Μυτιλήνη. Βλ. Ευρυδίκη Σιφναίου, *Λέσβος, οικονομική και κοινωνική ιστορία (1840-1912)*, Τροχαλία, Αθήνα 1996.

<sup>195</sup> Για τη δραστηριότητα του Πρωτοπάτση, βλ. επίσης Μίλτης Παρασκευαΐδης, «Ο Αντώνης Πρωτοπάτσης "ΡΑΖΖΙ" και η λεσβιακή άνοιξη: ένας ωραίος απόστολος του Νεοελληνικού Πολιτισμού, 1897-1947», *Αιολικά Γράμματα*, 2/8 (1972), 132-143· Κώστας Γ. Μίσσιος, *Μυτιληνιοί λόγιοι και λογοτέχνες. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τ. 1, Αστερίας, Μυτιλήνη 1994, 213-226.

<sup>196</sup> Κώστας Γ. Μίσσιος, *Βερναρδάκης, Εφταλιώτης, Μυριβήλης. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τ. 3, Αστερίας, Μυτιλήνη 1995, 201, 246. Κυκλοφόρησαν μόνο δύο τεύχη του περιοδικού *Ελπίδες* (Ιανουάριος και Φεβρουάριος 1915), στα οποία οι συμμετέχοντες υπογράφουν με ψευδώνυμα, πράγμα που καθιστά δύσκολη την ταύτιση τους.

προωθούνταν ο δημοτικισμός και προοδευτικές ιδέες για ζητήματα κοινωνικά και πολιτικά<sup>197</sup>. Μπορούμε να εικάσουμε βέβαια πως ο Τέτιαν, αν και νέος τότε, θα είχε υπόψη του αυτό το περιοδικό.

Με την οικονομική στήριξη της οικογένειάς του, ο Τέτιαν έφυγε το 1915 για τη Γαλλία που βρισκόταν ήδη εν μέσω πολέμου προκειμένου να φοιτήσει στην εμπορική σχολή της Μασσαλίας (εικ. 4), ικανοποιώντας την επιθυμία του πατέρα του, που είχε επιχείρηση σαπωνοποιίας και απέβλεπε στο να την αναλάβει ο γιος του. Η φημισμένη εμπορική σχολή της Μασσαλίας αποτελούσε εξάλλου πάγιο προορισμό για τους γιους των λésβιων επιχειρηματιών εκείνα τα χρόνια<sup>198</sup>. Πολύ σύντομα όμως ο Τέτιαν εγκατέλειψε τη σχολή και εγγράφηκε στη Νομική Σχολή στο Παρίσι το ακαδημαϊκό έτος 1916-17 (εικ. 5). Ο Νικόλας Μανιτάκης, που στη διατριβή του εξετάζει αναλυτικά την περίπτωση των ελλήνων φοιτητών στο Παρίσι, περιγράφει πόσο δύσκολες ήταν οι συνθήκες γι' αυτούς στα χρόνια του πολέμου με βασικότερο πρόβλημα τη χρηματοδότηση των σπουδών και της διαβίωσης τους, λόγω τόσο της δυσκολίας μεταφοράς χρημάτων όσο και των οικονομικών δυσκολιών των ίδιων των οικογενειών τους στην Ελλάδα. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσει και τον Τέτιαν, σημειώνοντας ότι, καθώς η επιχείρηση του πατέρα του χρεοκόπησε, αναγκάστηκε να διακόψει τις σπουδές του και να βρει μια δουλειά για να αντεπεξέλθει οικονομικά<sup>199</sup>. Κατά δήλωσή του, ο Τέτιαν πήρε το δίπλωμα της νομικής, αλλά δεν το χρησιμοποίησε ποτέ<sup>200</sup>. Σε κάθε περίπτωση ο ίδιος έλεγε ότι οι σπουδές του αυτές του φάνηκαν χρήσιμες γιατί: «Η νομική οδηγεί παντού: εγώ πήγα αλλού»<sup>201</sup>.

---

<sup>197</sup> Το δεκαπενθήμερο λογοτεχνικό περιοδικό *Χαραυγή* ιδρύθηκε από τους Δημήτρη Αλβανό, Μανώλη Βάλλη και Αργύρη Εφταλιώτη και είχε συνδρομητές σε όλη την Ελλάδα, αλλά και στις ελληνικές αστικές κοινότητες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Συμμετείχαν ανάμεσα σε άλλους οι Παλαμάς, Παπαδιαμάντης, Νιρβάνας, Σκίπης, Παπαντωνίου, Φιλύρας, Βάρναλης, Λαπαθιώτης, ενώ φιλοξενήθηκαν και μεταφράσεις κειμένων των Ibsen, Baudelaire, Verlaine, Poe, Μορέας, Maupassant, Shelley, και άλλων. Για το περιοδικό, βλ. αναλυτικά Κώστας Γ. Μίσσιος, *Η «Λεσβιακή Άνοιξη» εν καρποφορία. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τ. 2, Αστερίας, Μυτιλήνη 1994, 60-135.

<sup>198</sup> Η Μασσαλία ήταν παραδοσιακό κέντρο εισαγωγής λαδιού από τη Λέσβο, κυρίως ως πρώτη ύλη για τη σαπωνοποιία της, και θεωρούνταν σημαντικό κέντρο παροχής γνώσεων σε θέματα εμπορίου. Βλ. Σιφναίου 1996, 255. Ιδίως στα χρόνια του μεσοπολέμου, η Εμπορική Σχολή της Μασσαλίας ήταν εξαιρετικά δημοφιλής στους Έλληνες, που συνιστούσαν ένα διόλου αμελητέο ποσοστό του συνόλου της φοιτητικής κοινότητας της πόλης. Βλ. Nicolas Manitakis, *L'essor de la mobilité étudiante internationale à l'âge des états-nations. Une étude de cas: les étudiants grecs en France (1880-1940)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Παρίσι 2004, 99-100.

<sup>199</sup> Manitakis 2004, 36-37.

<sup>200</sup> Πηλιγός 1974, 151. Ο γιατρός Κώστας Κούμπας αναφέρει ότι ο Τέτιαν ολοκλήρωσε τις σπουδές του μετά από μια δεκαετία. Βλ. Κώστας Κούμπας, «Ο Τέτιαν και η προσφορά του», *Δημοκράτης*, 1 Ιανουαρίου 2009. Ωστόσο το πτυχίο του δεν εντοπίστηκε στο αρχείο του.

<sup>201</sup> «Le droit mène à tout: je suis allé ailleurs»· Demoriane 1973.

Πράγματι, η παραμονή του στο Παρίσι, στην «ευτυχή πρωτεύουσα των τεχνών»<sup>202</sup>, όπως την χαρακτήριζε, και η κλίση του προς το χώρο της τέχνης και της διανοήσης τον πήγαν «αλλού». Ευρισκόμενος εκεί και παρά τις οικονομικές του δυσκολίες, του δόθηκε η ευκαιρία όχι μόνο να γευτεί την έντονη πολιτιστική ζωή της πόλης επισκεπτόμενος μουσεία, εκθέσεις, βιβλιοπωλεία, αλλά και να καλλιεργήσει το έδαφος για να ικανοποιήσει το όνειρό του να μπει στον χώρο της τέχνης **(εικ. 6)**. Με δεδομένη την έλλειψη διαθέσιμων πηγών για την παραμονή του Tériade στο Παρίσι ως και το 1926 μπορούμε να κάνουμε μόνο εικασίες εκμεταλλευόμενοι έμμεσες πηγές. Είναι πιθανό λοιπόν ο Tériade να άρχισε να χτίζει τον κύκλο των γνωριμιών του μέσω της ελληνικής κοινότητας που σύχναζε στα περίφημα καφέ του Μονπαρνάς, σημείο συνάντησης συγγραφέων, καλλιτεχνών και διανοουμένων στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα<sup>203</sup>. Κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου οι συναντήσεις που λίγο πριν λάμβαναν χώρα σε καφέ, εστιατόρια και εργαστήρια καλλιτεχνών στην περιοχή της Μονμάρτρης είχαν μεταφερθεί στο Μονπαρνάς. Τα Café de Flore, La Coupole, Deux Magots, Dôme, La Rotonde και άλλα συνιστούσαν πλέον τα σημεία κοινωνικής δικτύωσης και ιδεολογικών ζυμώσεων των διανοουμένων, των καλλιτεχνών και των φιλότεχνων, προσφέροντας μια κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα **(εικ. 7-9)**<sup>204</sup>.

Ο ψυχίατρος και στενός φίλος του Tériade σε όλη του τη ζωή, Άγγελος Κατακουζηνός, ο οποίος διέμενε επίσης στο Παρίσι από το 1920, έλεγε σε συνέντευξη του: «Η τέχνη τότε ανέπνεε στο Montparnasse. Ήταν σαν ένα καζάνι που έβραζε, ήταν το διεθνές σταυροδρόμι όπου έβλεπες χίλιες-δύο προσωπικότητες, αλλά και αρριβίστες και ανθρώπους που δεν επρόκειτο να επιζήσουν την επαύριο. Και ακόμα έβλεπες και αστεράκια που στη αρχή ήταν θαμπά, αλλά που επρόκειτο να

<sup>202</sup> «Paris, capitale heureuse des arts»: E. Tériade, «Propos sur le Salon des Tuileries», *Cahiers d'art*, 5 (1926), 109-110.

<sup>203</sup> «Στο μεταξύ, οι δουλειές του πατέρα μου στη Μυτιλήνη άρχισαν να πηγαίνουν άσχημα, για να εκμηδενισθούν τελικά με τη Μικρασιατική καταστροφή. Πέρασα δύσκολες μέρες εκείνη την περίοδο στο Παρίσι. Τότε ήταν που είχα αρχίσει να κάνω γνωριμίες και φιλίες με τους ζωγράφους του Μονπαρνάς. Πίστευα πως κοντά τους θα βαζα σε πραγματοποίηση το μεγάλο όνειρο που είχα από παιδί να γίνω ζωγράφος. Τελικά όμως, δεν αποφάσισα να περάσω στη ζωγραφική. Η συναναστροφή μ' όλους αυτούς τους ζωγράφους, τους καλλιτέχνες, με όλα αυτά τα θεριά, μου έφερε ένα φόβο. Υπάρχει σ' όλη αυτή την ιστορία ένα πρόβλημα που δεν έχω λύσει!»· Πηλιγός 1974, 151.

<sup>204</sup> Ο Francis Carco γράφει για τον κύκλο των Apollinaire, Salmon, Picasso, Derain, Jacob, Modigliani που πλέον εγκαταλείπουν τη Μονμάρτρη συχνάζοντας στο Μονπαρνάς, κάτι που μειώνει το ζωτικό πνεύμα της Μονμάρτρης δίνοντας ζωή σε μια νέα γειτονιά. Βλ. Francis Carco, *De Montmartre au Quartier latin*, Albin Michel, Παρίσι 1926. Για την ατμόσφαιρα της εποχής στο Μονπαρνάς βλ. Georges Charensol, *D'une rive à l'autre*, Mercure de France, Παρίσι 1973, 76-79· Billy Kluber και Julie Martin, «Carrefour Vavin», στο Kenneth Silver και Romy Golan (επιμ.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Arts in Paris 1905-1945*, Universe Books, Νέα Υόρκη 1985, 68-79· Michel Seuphor, *Une vie à l'angle droit*, Editions de la Différence, Παρίσι 1988. 27-31. Δες επίσης το άρθρο Mercedes-Legrand, «Montparnasse», *Inventaire, numéro spécial de La Nervie*, 1 (1926), 20-25.

λάμπουν σε λίγο. Η προσφορά της συντροφιάς μας του Montparnasse στα γράμματα και στις τέχνες ήταν πολύτιμη στον ελληνικό και διεθνή χώρο. Ο Χατζηκυριάκος, ο Τόμπρος, ο Γουναρόπουλος, ο Δημητριάδης, ο Μελάς, ο Πετρίδης, ο Βάρναλης, ο Μαλακάσης, ο Ουράνης, ο Σεφέρης, ο Ελευθεριάδης (Τέριαν), ο αγαπητός Γ. Κατσίμπαλης και πολλοί άλλοι, όλοι έδωσαν και μερικοί δίνουν ακόμη σημαντικά έργα. Ήταν ένα μωσαϊκό από τελείως ανόμοιους ανθρώπους που τους έδενε μια σωστή δομή, μια σωστή συγκρότηση, μια ποιότητα»<sup>205</sup>. Έλληνες της διανοήσεως και των τεχνών αποτέλεσαν τον πρώτο κύκλο συναναστροφών του Τέριαν στο Παρίσι· φωτογραφικό υλικό καλύπτει εν μέρει το κενό που αφήνει η έλλειψη γραπτών πηγών. Μια φωτογραφία του 1923 απεικονίζει τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα να σκισάρει καθισμένους τους Τέριαν και Βάρναλη στο σπίτι του Τέριαν, ενώ μια σειρά από φωτογραφίες του 1925, που πάρθηκαν προφανώς την ίδια μέρα, απεικονίζει τον Τέριαν μαζί με τους Ζερνός, Κατακουζηνό, Κατσίμπαλη και Τόμπρο στους κήπους του Λουξεμβούργου (εικ. 10-11).

Αυτός ο κύκλος είναι που υποστήριξε τον Τέριαν να κάνει τα πρώτα του βήματα στο χώρο της τεχνοκριτικής<sup>206</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε όμως ότι, πολύ πριν ξεκινήσει την καριέρα του ως τεχνοκρίτης, το 1919, δημοσίευσε στο λογοτεχνικό περιοδικό *Γράμματα* (1911-1919) της Αλεξάνδρειας, στο οποίο υπήρξε συνδρομητής, αποσπάσματα από τις δύο μοναδικές, αδημοσίευτες, ποιητικές συλλογές του «Εποχές» και «Μεγάλα και μικρά και μικρότερα»<sup>207</sup>. Σε επιστολή του εμπόρου τέχνης στο Παρίσι Νίκου Μαζαράκη προς τον Νίκο Ζελίτα, διευθυντή του περιοδικού *Γράμματα*, το 1917 διαβάζουμε: «Σήμερα γράφω στον πατέρα μου να σου μετρήσει

<sup>205</sup> Μάλιστα ο Κατακουζηνός στη συνέχεια της συνέντευξης του παρουσιάζει τον Τέριαν ως εξής: «... ο 'Βούδας', όπως τον λέγαμε, γιατί δεν εκινείτο εύκολα, είχε μια σωματική νοθρότητα σε αντίθεση με το μυαλό του που ήταν αεικίνητο. Όταν, στη διάρκεια μιας από τις ατέλειωτες βραδινές συζητήσεις μας στο Dôme – συνήθως γύρω από θέματα της τέχνης – του προτείναμε να διασχίσουμε το Blvd. Montparnasse και να πάμε απέναντι στη Rotonde, μας έλεγε: '-Μα τώρα, να αλλάζουμε arrondissement;» Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, «Ο Χατζηκυριάκος Γκίκας στο Παρίσι του μεσοπολέμου. Συνέντευξη με τον Άγγελος Κατακουζηνό», *Το Τρίτο Μάτι*, 1 (Μάιος 1977), 58, 62. Για μια σκιαγράφιση της ζωής των ελλήνων διανοουμένων στο Παρίσι την περίοδο του μεσοπολέμου βλέπε τη βιογραφία του Νίκου Πετσάλη-Διομήδη, που ήταν επίσης στο Παρίσι τότε και μάλιστα φοίτησε επίσης στη Νομική Σχολή του Παρισιού: Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, *Διαφάνειες: ο μεσοπόλεμος. Ο δεύτερος τόμος της ζωής μου*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1985. Στις σελίδες 107-111 αναφέρεται στη συνάντησή του με τον Τέριαν, τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, τον Κατακουζηνό. Βλ. και Λητώ Κατακουζηνού, *Άγγελος Κατακουζηνός, ο Βαλής μου*, Ίδρυμα Άγγελου και Λητώ Κατακουζηνού και Μικρή Άρκτος, Αθήνα 2013, 53-125.

<sup>206</sup> Ο Πρωτοπάσης σε επιστολή του το 1923 αναφέρει ότι ο Τέριαν έκανε σκληρές προσπάθειες να ενσωματωθεί σε αυτό το περιβάλλον. Αντ'αυτήν την πληροφορία από Βαλέτας 1984, 160-161.

<sup>207</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Από το βιβλίο 'Εποχές': Από την Άνοιξη (πρώτο-τέταρτο)· Από το Καλοκαίρι (πρώτο-τέταρτο). Από το βιβλίο 'Μεγάλα και μικρά και μικρότερα': πρώτο, δεύτερο», *Γράμματα*, τχ. 40, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1919, 56-60. Αποσπάσματα των συλλογών έχουν δημοσιευτεί και στο Βαλέτας 1984, 164-170.

25 δρ. Είναι η συνδρομή ενός νέου Ε. Ελευθεριάδου... Του ιδίου Ε. Ελευθεριάδου σου εσωκλείω 7 ποιήματα που με παρακάλεσε να σου στείλω να δημοσιεύσεις στα *Γράμματα*. Δεν τα βρίσκω άσχημα και δημοσιεύοντάς τα ενθαρρύνεις ένα νέο στο δρόμο της τέχνης και της δουλειάς και που μπορεί να δώσει αύριο κάτι καλύτερο. Αυτός μου φαίνεται μάλιστα πως είναι ο πιο όμορφος προορισμός των *Γραμμάτων*»<sup>208</sup>. Ο Τέτιαδε είναι πιθανό να γνώριζε το περιοδικό ήδη από τα νεανικά του χρόνια στη Μυτιλήνη, αφού διανεμόταν σε ολόκληρη την Ελλάδα, ενώ διαφημίσεις του υπάρχουν στο περιοδικό *Χαραυγή*<sup>209</sup>. Τα ποιήματα που συνέταξε ο Τέτιαδε και που, όπως βλέπουμε, φρόντισε ο ίδιος μέσω του δικτύου του στο Παρίσι να δημοσιευτούν, είναι γραμμένα στη δημοτική, κάτι που συμβάδιζε με το πνεύμα της «Λεσβιακής Άνοιξης»<sup>210</sup> Αυτή η μεμονωμένη απόπειρα του Τέτιαδε στο χώρο της λογοτεχνίας μαρτυρά την επιθυμία του να αποκτήσει το στάτους του ποιητή, του ανθρώπου των γραμμάτων, κάτι που ήταν σημαντικό για την ένταξη του στους κύκλους των διανοουμένων του Παρισιού. Ας σημειωθεί πως το περιοδικό *Γράμματα* έχαιρε ευρείας αναγνώρισης και στους κύκλους των Ελλήνων στο Παρίσι.

Σε κάθε περίπτωση και ανεξαρτήτως της υποδοχής των ποιημάτων του, για την οποία δεν έχουμε κάποια πληροφορία, ο Τέτιαδε κατάφερε πράγματι να ενταχθεί στον κύκλο των ελλήνων διανοουμένων, πράγμα που οπωσδήποτε διευκόλυνε το πέρασμά του στην τεχνοκριτική<sup>211</sup>. Τα πρώτα τεχνοκριτικά κείμενά του δημοσιεύτηκαν το 1925 στην ελληνόφωνη βενιζελική εβδομαδιαία εφημερίδα ποικίλης ύλης του Παρισιού *Αγών*. Το πρώτο φύλλο της εφημερίδας κυκλοφόρησε στις 13 Ιουνίου 1925 με τον υπότιτλο *Ανεξάρτητον Εβδομαδιαίον Φύλλον, Πολιτικόν, Κοινωνικόν, Οικονομικόν, Καλλιτεχνικόν* και ιδρυτή, εκδότη και διευθυντή τον Πέτρο

---

<sup>208</sup> Νίκος Μαζαράκης, επιστολή προς τον Νίκο Ζελίτα, 10 Αυγούστου 1917, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ): Αρχείο Στέφανου Πάργα (ψευδώνυμο του Νίκου Ζελίτα). Ο Γιώργος Βαλέτας εικάζει ότι για τη δημοσίευση των ποιημάτων μεσολάβησε ο χαρακτήρας Γιάννης Κεφαλληνός, ο οποίος είχε επιρροή στο Βάρναλη και σχετιζόταν με τον κύκλο του περιοδικού· Βαλέτας 1984, 163. Η εν λόγω επιστολή δίνει την απάντηση σε αυτό το ζήτημα.

<sup>209</sup> Μαρία Σ. Ρώτα, *Το περιοδικό «Γράμματα» της Αλεξάνδρειας (1911-1919)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1994, 268.

<sup>210</sup> «Ξέρω, υπάρχουν μεγάλα προβλήματα με τη γλώσσα μας, ή μάλλον με τις γλώσσες μας!.. Νομίζω, ωστόσο, πως η σωστή ελληνική γλώσσα βρίσκεται μέσα στα καλούπια και τις ρίζες της δημοτικής»· Πηλιχός 1974, 150.

<sup>211</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι παρόμοιο ξεκίνημα με τον Τέτιαδε είχε και ο βελγικής καταγωγής τεχνοκρίτης Paul Fierens, ο οποίος έκανε σπουδές νομικής και κατόπιν πήγε στο Παρίσι, όπου, πριν περάσει στην τεχνοκριτική, δημοσίευσε ποιήματα στη *Nouvelle revue française* και στη *Revue hebdomadaire*: Céline de Potter, «Paul Fierens (1895-1957), promoteur de l'art belge en France durant l'entre deux-guerres», στο Goddeeris και Goldman 2015, 111-126.

Ι. Πετρίδη (εικ. 12)<sup>212</sup>. Η ύλη δημοσιευόταν σχεδόν εξ ολοκλήρου στα ελληνικά, αφού απευθυνόταν στην ελληνική κοινότητα του Παρισιού· μόνο η ταυτότητα του εντύπου αναγραφόταν και στα γαλλικά. Ανάμεσα στις σταθερές στήλες ήταν οι στήλες «Καλλιτεχνική ζωή» και «Γράμματα και τέχνη», όπως και στις αντίστοιχες γαλλικές εφημερίδες, με άρθρα για όλες τις μορφές τέχνης, και ο Τέριαντ συνεισέφερε κείμενά του σε αυτές.

Καθώς ο Κατακουζηνός αναφέρει το όνομα του Πέτρου Πετρίδη ανάμεσα σε εκείνους που σύχναζαν στο Μονπαρνάζ, μπορούμε να υποθέσουμε ότι εκεί θα γνώρισε τον Τέριαντ και θα του πρότεινε να συμμετάσχει στην εφημερίδα. Κείμενα του Τέριαντ, ο οποίος τότε υπέγραφε με το ελληνικό του όνομα «Ε. Ελευθεριάδης», δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *Αγών* από τον Ιούνιο του 1925 ως τον Ιανουάριο του 1926<sup>213</sup>. Όλα αφορούν στην εκθεσιακή καλλιτεχνική επικαιρότητα, την οποία παρουσιάζει μέσα από ένα αρκετά γλαφυρό, σχεδόν λογοτεχνικό, ύφος επιδεικνύοντας από νωρίς τις ικανότητες του στην παρουσίαση και ανάλυση εικαστικών τεχνικών ζητημάτων. Με αφορμή την έκθεση «Πενήντα χρόνια γαλλικής ζωγραφικής», κάνει μια αναδρομική παρουσίαση της γαλλικής τέχνης αυτά τα χρόνια με χαρακτήρα μάλλον διδακτικό, ίσως για να εξοικειώσει με αυτή τα μέλη της ελληνικής κοινότητας του Παρισιού. Παρομοίως, όταν παρουσιάζει τις εκθέσεις των Σαλόν κάνει πάντα μια εισαγωγή στην οποία εξηγεί τον θεσμό. Κατά τ' άλλα όμως, δίνει έμφαση, εύλογα λόγω του αναγνωστικού κοινού στο οποίο απευθυνόταν η εφημερίδα, στις ελληνικές συμμετοχές των Σαλόν. Για παράδειγμα, στο κείμενό του για το Σαλόν του Τουιλερί του 1925 περιγράφει και επιδοκιμάζει τις συμμετοχές των γλυπτών Απάρτη και Τόμπρου. Αναλόγως, στο κείμενό του για το Σαλόν του Φθινοπώρου της ίδιας χρονιάς παραθέτει αναλυτικά όλες τις ελληνικές συμμετοχές. Με εξαιρετικά επαινετικό τρόπο παρουσιάζει και την έκθεση του Γαλάνη στο Παρίσι, τον οποίο αναφέρει ως τον πιο σημαντικό έλληνα καλλιτέχνη στην πόλη. Δεν γνωρίζουμε γιατί σταμάτησε η συνεργασία του με την εφημερίδα *Αγών* στις αρχές του 1926. Ωστόσο μπορούμε να εικάσουμε ότι θέλησε να αφιερωθεί στη νέα μεγάλη

---

<sup>212</sup> Λένα Κορμά, «Αγών / L'effort», στο Λουκία Δρούλια και Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου, 1784-1974*, τ. Α', Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2008, 103-104.

<sup>213</sup> Ε.Ε. [Ευστράτιος Ελευθεριάδης], «Το Σαλόν του Τουιλερί», *Αγών*, 20 Ιουνίου 25, 2· Ε. Ελευθεριάδης, «Ζωγραφική», *Αγών*, 18 Ιουλίου 1925, 2· Ε. Ελευθεριάδης «Πενήντα χρόνια γαλλικής ζωγραφικής», *Αγών*, 1 Αυγούστου 1925, 7· Ε. Ελευθεριάδης «Πενήντα χρόνια γαλλικής ζωγραφικής», *Αγών*, 8 Αυγούστου 1925, 7-8· Ε. Ελευθεριάδης, «Το Φθινοπωρινό Σαλόνι», *Αγών*, 3 Οκτωβρίου 1925, 5· Ε. Ελευθεριάδης, «Η έκθεση του Γαλάνη», 16 Ιανουαρίου 1926, 7.

συνεργασία που ξεκίνησε εκείνη την περίοδο και θα καθόριζε τη σταδιοδρομία του στον κόσμο της παρισινής τέχνης. Πρόκειται για τη συνεργασία του με τον επίσης Έλληνα Christian Zervos (Χρίστος Zervos, 1889-1971) στο περιοδικό *Cahiers d'art*, το οποίο καθιερώθηκε γρήγορα ως ένα από τα σημαντικότερα περιοδικά μοντέρνας τέχνης.

## **6.2 Η συμμετοχή του Tériade στο περιοδικό Cahiers d'art και η συνεργασία του με τον Christian Zervos**

Η συνεργασία του Tériade με τον Christian Zervos στο *Cahiers d'art* υπήρξε καθοριστική για την καριέρα του, αφενός γιατί μέσα από αυτή διαμόρφωσε τις αισθητικές ιδέες και προτιμήσεις που θα πρέσβευε σχεδόν απaráλλακτες ως το τέλος της ζωής του και αφετέρου γιατί του επέτρεψε να αποκτήσει φήμη ως τεχνοκρίτης και να οικοδομήσει ένα ισχυρό δίκτυο γνωριμιών που αξιοποίησε αργότερα στη σταδιοδρομία του ως εκδότης. Ταυτόχρονα, πλάι στον Zervos ο Tériade αποκόμισε την πρώτη σημαντική εμπειρία του για τον τρόπο στησίματος και την οργάνωση ενός περιοδικού τέχνης, ένα εφόδιο που αξιοποίησε αργότερα για την έκδοση του δικού του περιοδικού *Verve*. Στο περιοδικό *Cahiers d'art* ο Στρατής Ελευθεριάδης υπογράφει για πρώτη φορά ως «Ε. Tériade», εκγαλλίζοντας με αυτόν τον τρόπο το επίθετό του<sup>214</sup>. Στη βιογραφία της ζωγράφου Geneviève Gallibert, ο Jean-Daniel Favre αναφέρει ότι ήταν εκείνη που εκγάλισε το όνομα του Tériade, αφαιρώντας τα πρώτα γράμματα και το τελευταίο από το επίθετό του, και υποστηρίζει ότι αργότερα ο Tériade της είχε πει σε μια συνάντησή τους στο La Coupole: «Δεν ξεχνάω ότι εσείς είστε η νονά μου»<sup>215</sup>. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στη σύγχρονη βιβλιογραφία για τον Tériade το «Ε.» δημιουργεί σύγχυση: το βρίσκουμε συχνά καταχωρημένο ως «Émile» και πιο σπάνια ως «Eugène». Μοιάζει όμως αυτή η σύγχυση σε σχέση με το μυστηριώδες «Ε.» να έχει μακρά ιστορία και να μπερδευε ακόμη και τους συγχρόνους του Tériade. Μια καρτ ποστάλ της δεκαετίας του 1920, που του έστειλαν ο Bruno Elkouken και ο Sigmund Menkès, την απευθύνουν με προφανή χιουμοριστική διάθεση στον «Monsieur Ernest, Emil, Egon, Eugène

<sup>214</sup> «Βέβαια, το 'Tériade' δεν ηχεί ελληνικά. Ζώντας, όμως, στη Γαλλία, ήταν δύσκολο να έχω ένα μακρόσυρτο και δυσκολοπρόφερτο επώνυμο σαν το Elefteriades· έτσι αναγκάστηκα να το συντμήσω σε «Tériade»· Πηλιχός 1974, 149.

<sup>215</sup> «Je n'oublie pas que vous êtes ma marraine»· Jean-Daniel Favre, «Geneviève Gallibert et ses amis», στο Jean-Daniel Favre και Jean Mouraille, *Gallibert*, André Sauret, Μόντε Κάρλο 1967, 38. Στο εν λόγω βιβλίο, σ. 139-140, γίνεται αναφορά σε ένα άρθρο του Tériade για την Gallibert, το οποίο δημοσιεύτηκε στο *Ville jour* στις 13 Δεκεμβρίου 1925. Δεν μπόρεσα να εντοπίσω αυτό το άρθρο.

Tériade» (εικ. 13)<sup>216</sup>. Από την αλληλογραφία του προκύπτει πως γρήγορα καθιερώθηκε να τον αποκαλούν απλώς Tériade, ενώ και ο ίδιος αργότερα, ως εκδότης, υπέγραφε μόνο ως Tériade.

#### 6.2α Η πορεία του Christian Zervos στον καλλιτεχνικό τύπο και η ίδρυση και λειτουργία του περιοδικού *Cahiers d'art* στα χρόνια του μεσοπολέμου.

Ο Christian Zervos (εικ. 14) γεννήθηκε στο Αργοςτόλι της Κεφαλονιάς ως Χρίστος Zervos, αλλά πέρασε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια πρώτα στην Αλεξάνδρεια και έπειτα, μέσω Μασσαλίας, κατέληξε το 1907 με την μητέρα και τον αδερφό του Στάμο στο Παρίσι<sup>217</sup>. Οι λογοτεχνικές, φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές του αναζητήσεις εκδηλώθηκαν ήδη στα νεανικά του χρόνια στην Αλεξάνδρεια: ίδρυσε το λογοτεχνικό περιοδικό *Σεράπιον*<sup>218</sup> και ήταν μεταξύ των μελών της πρώτης συντακτικής ομάδας του περιοδικού *Γράμματα*<sup>219</sup>. Στόχος του περιοδικού *Γράμματα*, που πρέσβευε τη δημοτική, ήταν, όπως σημειώνει η Ρώτα: «να καταγράψουν δυνατότητες που διαθέτει συνολικά ο ελληνισμός της εποχής για να ενταχθεί στον παγκόσμιο διάλογο των διανοουμένων»<sup>220</sup>. Ωστόσο η μετακίνησή του από την Αλεξάνδρεια στη Γαλλία είχε προφανώς ως μοιραία συνέπεια την απομάκρυνσή του από το περιοδικό, παρόλο που τον πρώτο καιρό της παραμονής του στο Παρίσι ήταν επιφορτισμένος να έρθει σε επαφή με τους εκεί Έλληνες και νεοελληνιστές, τον Άγγελο Σικελιανό, τον Ψυχάρη, κ.ά. προκειμένου να συζητήσει για το περιοδικό και να το προωθήσει στη γαλλική πρωτεύουσα<sup>221</sup>. Το 1918 ο Zervos υποστήριξε τη διδακτορική του διατριβή στο πανεπιστήμιο της Σορβόνης με θέμα το έργο του βυζαντινού φιλόσοφου και λόγιου Μιχαήλ Ψελλού, τον οποίο προβάλλει ως

<sup>216</sup> Καρτ ποστάλ των Bruno Elkouken και Sigmund Menkès, χωρίς χρονολογία [1928?], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2.

<sup>217</sup> Η Ρώτα αναφέρει ότι, μετά τα παιδικά και γυμνασιακά του χρόνια στην Αλεξάνδρεια, στάλθηκε με υποτροφία του Κ. Σαλβάγου, στον οίκο του οποίου ήταν υπάλληλος, στο Παρίσι για να παρακολουθήσει μαθήματα φιλοσοφίας και αισθητικής· Ρώτα 1994, 49-50.

<sup>218</sup> Σύμφωνα με τη Ρώτα, στο περιοδικό *Σεράπιον* αναπαρήγε απόψεις ευρωπαίων λογοτεχνών και φιλοσόφων (Schopenhauer, Schlegel, Lessing, Lamarck, Poe, Baudelaire, Ibsen, France) αντιμετωπίζοντας με εξαιρετικά κριτικό τρόπο τη νεοελληνική λογοτεχνία, με εξαίρεση τους Πορφύρα, Χατζόπουλο και Παλαμά· Ρώτα 1994, 49-50.

<sup>219</sup> Το λογοτεχνικό περιοδικό *Γράμματα*, εκδήλωση της ανάπτυξης της ελληνικής κοινότητας στην Αλεξάνδρεια, ξεκίνησε να εκδίδεται το 1911 με αρχισυντάκτη τον Μιχάλη Περίδη και ως το 1919 εκδόθηκαν συνολικά 41 τεύχη του σε μια μάλλον άτακτη βάση. Τα υπόλοιπα μέλη της συντακτικής ομάδας ήταν οι Δημήτρης Ζαχαριάδης, Γ. Γ. Κασσιμάτης, Στέφανος Πάργας (Νίκος Ζελίτας) και Β. Κ. Πασχαλίδης· Ρώτα 1994, 44.

<sup>220</sup> Ρώτα 1994, 58.

<sup>221</sup> Βλ. τη σχετική αλληλογραφία που έχει δημοσιευτεί στο Ρώτα 1994, 62-64.



συνεχιστή του αρχαίου ελληνικού πνεύματος<sup>222</sup>. Στη συνέχεια, ξεκίνησε σπουδές στην ιστορία της τέχνης επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην τέχνη των προϊστορικών και βυζαντινών χρόνων. Πολύ σύντομα εντάχθηκε στο καλλιτεχνικό περιβάλλον του Παρισιού και αναδείχθηκε ως ένας από τους πιο σημαντικούς παράγοντες στο χώρο της τέχνης όχι μόνο μέσα από το εκδοτικό του έργο, αλλά και μέσα από τη δράση του ως έμπορος και συλλέκτης<sup>223</sup>.

Στο χώρο των εκδόσεων και των περιοδικών έβαλε τον Zervos ο φίλος του ρουμάνος αρχιτέκτονας Jean Badonici<sup>224</sup>, συστήνοντάς τον το 1923 στον εκδότη Albert Morancé, ο οποίος από τις αρχές του αιώνα εξέδιδε υψηλής ποιότητας βιβλία και περιοδικά αρχιτεκτονικής, εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών<sup>225</sup>. Την ίδια χρονιά ο Zervos ανέλαβε τη διεύθυνση του τριμηνιαίου περιοδικού *Les arts de la maison* στο οποίο έγραφε συστηματικά κείμενα για τις διακοσμητικές τέχνες ήδη από το πρώτο του τεύχος. Κάθε τεύχος είχε τη μορφή λευκώματος με ελεύθερα δίφυλλα για τα κείμενα στην αρχή και μονόφυλλα στο τέλος με τις αναπαραγωγές των έργων. Ο υπότιτλος του περιοδικού ήταν «Choix des œuvres les plus expressives de la décoration contemporaine [Επιλογή των πιο εκφραστικών έργων της σύγχρονης διακόσμησης]»<sup>226</sup> και ο στόχος του ήταν να προβάλλει όλα τα αυθεντικά σύγχρονα επιτεύγματα που προσέφεραν νέες ιδέες και είτε έδιναν λύσεις σε προβλήματα είτε έθεταν με δημιουργικό τρόπο νέα προβλήματα<sup>227</sup>. Είναι γεγονός ότι τα περιοδικά εφαρμοσμένων τεχνών είχαν γνωρίσει διεθνώς μεγάλη άνθιση από τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, φαινόμενο που εντάχθηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, καθώς συνόδευαν και προετοίμαζαν

---

<sup>222</sup> Christian Zervos, *Un philosophe néoplatonicien du XIe siècle, Michel Psellos: Sa vie, son œuvre, ses luttes philosophiques, son influence*, E. Leroux, Παρίσι 1920 (ανατύπωση: B. Franklin, Νέα Υόρκη 1973). Για τη διατριβή του Zervos είναι χρήσιμες οι επισημάνσεις της Τιτίνας Κορνέζου στο Κορνέζου, Τιτίνα, «Εισαγωγή», στο Ζερβός, Κριστιάν, *Τα έργα του Γκρέκο στην Ισπανία*, μτφρ. και επιμ. Τιτίνα Κορνέζου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 12.

<sup>223</sup> Το 1927 πήρε τη γαλλική υπηκοότητα. Για τη ζωή του Christian Zervos, βλ. Μανώλης Γιαλουράκης, «Χρίστος Zervos», *Κριτικά φύλλα*, Α'1 (Ιανουάριος 1971), 125-126· Τώνης Σπητέρης, «Zervos, Κριστιάν», στο Γεώργιος Χριστόπουλος και Γιάννης Μπαστιάς (επιμ.), *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια. Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, τ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985, 9-10· Christian Derouet, «Portrait de Zervos par lui-même et quelques autres», στο Christian Derouet (επιμ.), «Portrait de Zervos par lui-même et quelques autres», στο Derouet 2006α, 11-19· Κορνέζου 2015, 11-19. Για τη δράση του Zervos και τις φιλοσοφικές, αισθητικές και ιδεολογικές αντιλήψεις όπως αυτές εκφράστηκαν στο περιοδικό *Cahiers d'art*, τον ομόνυμο εκδοτικό οίκο και την ομόνυμη γκαλερί βλέπε: Chara Kolokytha, *Formalism and Ideology in 20th Century Art: Cahiers d'Art, Magazine, Gallery, and Publishing House (1926-1960)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Northumbria University, Νιούκαστλ 2016.

<sup>224</sup> Ο Jean Badonici ήταν αρχισυντάκτης του περιοδικού *L'architecture vivante* που εκδιδόταν από το 1923 ως το 1934 από τις εκδόσεις του Albert Morancé.

<sup>225</sup> Για τη σύνδεση του Zervos με τις εκδόσεις Morancé βλ. Kolokytha 2016, 21-30.

<sup>226</sup> Ο όρος *contemporaine* εναλλάσσεται με τον όρο *moderne*.

<sup>227</sup> Βλ. το εσώφυλλο του περιοδικού *Les Arts de la maison*, φθινόπωρο 1924.

τις διεθνείς εκθέσεις εφαρμοσμένων και βιομηχανικών τεχνών<sup>228</sup>. Την εν λόγω περίοδο τα περιοδικά για τις εφαρμοσμένες τέχνες προετοίμαζαν ουσιαστικά το έδαφος για την μεγάλη Διεθνή Έκθεση των Διακοσμητικών Τεχνών που θα γινόταν στο Παρίσι το 1925.

Το 1924 κυκλοφόρησε, επίσης από τις εκδόσεις Morancé, το περιοδικό *L'art d'aujourd'hui*, στο οποίο ο Zervos εμφανίζεται ως γραμματέας σύνταξης, όντας όμως εκείνος που είχε την κύρια ευθύνη για την έκδοση για το περιοδικό, όπως προκύπτει από τη διατύπωσή του σε επιστολή του προς τον Henri Matisse: «Αγαπητέ δάσκαλε, θα χαίρομαι ιδιαίτερα να σας δω και να σας φέρω ως τεκμήριο για το βαθύ θαυμασμό μου [για εσάς], το πρώτο τεύχος του περιοδικού μου 'L'art d'Aujourd'hui', ενός πολυτελούς περιοδικού αφιερωμένου αποκλειστικά στη σύγχρονη ζωγραφική και γλυπτική. Αφού το ξεφυλλίσετε, θα σας ζητήσω την άδεια να δημοσιεύσω ένα τεύχος αφιερωμένο σχεδόν εξολοκλήρου στο έργο σας»<sup>229</sup>. Το περιοδικό *L'art d'aujourd'hui* αποτελούσε πολυτελή έκδοση. Όπως και το *Les arts de la Maison*, κάθε τεύχος είχε τη μορφή λευκόματος με ελεύθερα δίφυλλα για τα κείμενα στην αρχή και μονόφυλλα στο τέλος με τις αναπαραγωγές των έργων. Σε περιορισμένα αντίτυπα κυκλοφορούσε μια ακόμη πιο πολυτελής εκδοχή του περιοδικού σε χαρτί velin d'Arches και με εξώφυλλο μια αυθεντική λιθογραφία ενός σύγχρονου καλλιτέχνη υπογεγραμμένη και αριθμημένη από τον ίδιο. Τα άρθρα του περιοδικού είχαν το χαρακτήρα μονογραφίας και παρουσίαζαν σύγχρονους καλλιτέχνες όπως οι Chagall, Dufy, Galanis, Maillol, Matisse, Laurencin, Vlaminck, ενώ υπογράφονταν από γνωστά ονόματα τεχνοκριτών όπως οι Elie Faure, Francois Fosca, Maurice Raynal, Claude Roger-Marx, Louis Vauxcelles, André Warnod. Μέσα από μια κοσμοπολίτικη σκοπιά στόχος ήταν η ανάδειξη σύγχρονων καλλιτεχνών, γάλλων και μη, και όχι η παρουσίαση της επικαιρότητας στο χώρο της τέχνης μέσα από μόνιμες στήλες, όπως συνέβαινε στην περίπτωση των περισσότερων περιοδικών<sup>230</sup>.

<sup>228</sup> Chevretil Desbiolles 1993, 48-49.

<sup>229</sup> «Cher Maître, Je serais très heureux de vous voir et vous apporter comme un témoignage de profonde admiration la première livraison de ma revue 'L'art d'Aujourd'hui', revue de grand luxe exclusivement réservée à la peinture et à la sculpture modernes. Lorsque vous aurez feuilleté la revue je vous demanderai l'autorisation de publier une livraison presque entièrement consacrée à votre œuvre». Christian Zervos, επιστολή προς τον Henri Matisse, 24 Ιουλίου 1925, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Ας σημειωθεί πως από το 1926 και μετά την επιτυχία της Διεθνούς Έκθεσης Διακοσμητικών Τεχνών στο Παρίσι στο περιοδικό δημοσιεύονταν κείμενα και για τις εφαρμοσμένες τέχνες.

<sup>230</sup> Βλ. το εσώφυλλο του περιοδικού *L'art d'aujourd'hui*, 5, άνοιξη 1925.

Ο Ζερβος παρέμεινε υπεύθυνος του περιοδικού *L'art d'aujourd'hui* ως το 12<sup>ο</sup> τεύχος του το 1926. Στη συνέχεια αποχώρησε, όπως και από το *Les arts de la Maison*, και αφιερώθηκε αποκλειστικά στην προσωπική του εκδοτική προσπάθεια που είχε ξεκινήσει ήδη από τις αρχές του 1926, το περιοδικό *Cahiers d'art*<sup>231</sup>. Μάλιστα, ενώ τα οκτώ πρώτα τεύχη του *Cahiers d'Art* κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις Morancé, στη συνέχεια ανέλαβαν την έκδοσή τους οι ομώνυμες εκδόσεις Cahiers d'art του Ζερβος. Η συνεργασία του αυτά τα χρόνια με τις εκδόσεις του Albert Morancé υπήρξε σημαντικό εφόδιο για την μετέπειτα πορεία του, τόσο σε επίπεδο εμπειρικό και γνωσιακό όσο και σε επίπεδο δημόσιων σχέσεων. Διέκοψε τη συνεργασία του έχοντας δημιουργήσει στον κόσμο των εικαστικών τεχνών έναν κύκλο σημαντικών γνωριμιών, που περιλάμβαναν καλλιτέχνες, λογοτέχνες, συλλέκτες και εμπόρους τέχνης, οι οποίοι, όπως φάνηκε στη συνέχεια, ήταν πρόθυμοι να τον στηρίξουν και φυσικά διέθεταν την απαιτούμενη σχέση με το αντικείμενο<sup>232</sup>.

Ο Ζερβος εξέδωσε το πρώτο τεύχος του περιοδικού του *Cahiers d'art* το Φεβρουάριο του 1926 (εικ.16). Επρόκειτο για μια επίσης πολυτελή για τα δεδομένα της εποχής και προσεγμένη εικονογραφημένη έκδοση. Ο ίδιος είχε αναλάβει όλη την επιμέλειά της, από την επιλογή των συνεργατών και των κειμένων μέχρι τη σελιδοποίηση και την εικονογράφηση και φυσικά την επιλογή των καλλιτεχνών που θα προβάλλονταν. Αξιοσημείωτη είναι η ποιότητα των φωτογραφικών αναπαραγωγών, η οποία, αν και ακόμα ασπρόμαυρη, ήταν εξαιρετικά υψηλή και συγκρινόμενη μόνο με εκείνη των *Esprit Nouveau* και *Art vivant*<sup>233</sup>. Εξάλλου ως το 1926 πολύ λίγοι φωτογράφοι, όπως οι Man Ray και André Kertész, ήταν ικανοί να φωτογραφίσουν έργα για να γίνουν αναπαραγωγές<sup>234</sup>. Από το 1926 ως το 1939

---

<sup>231</sup> Τον Ζερβος αντικατέστησε στο *L'art d'aujourd'hui* ο Charles Terrasse. Ωστόσο το περιοδικό έχασε την αίγλη του μετά την αποχώρηση του Ζερβος, γεγονός που φαίνεται από την πτώση της ποιότητας της έκδοσης, καθώς από λεύκωμα μετατρέπεται σε βιβλίο με φτηνότερη ποιότητα χαρτιού, την σταδιακή αδυναμία προσέλκυσης διαφημίσεων και τελικά το κλείσιμό του το 1929 μετά την κυκλοφορία 24 τευχών. Για το *L'art d'aujourd'hui*, βλ. Chevretil Desbiolles 1993, 139-140. Όσο για το *Les arts de la Maison*, αυτό σταμάτησε να εκδίδεται μετά την αποχώρηση του Ζερβος.

<sup>232</sup> Ο Rainer Rochlitz αναφέρει ότι η τότε σύντροφός του Suzanne Putois, η οποία εργαζόταν επίσης στις εκδόσεις Morancé, τον έφερε σε επαφή με πολλούς καλλιτέχνες: Rainer Rochlitz, «Les paris esthétiques de Christian Zervos», στο Derouet 2006a, 30.

<sup>233</sup> Η εικονογράφηση ήταν πολύ σημαντική για τη δημοσιοποίηση του έργου ενός καλλιτέχνη. Το 1926 ο έμπορος Paul Guillaume γράφει στον Matisse: «Το *Cahiers d'art* του Σεπτεμβρίου αναπαράγει έντεκα πίνακές σας, καινούριους και πιο όμορφους τον έναν από τον άλλο. Αυτός του οποίου την αναπαραγωγή επισυνάπτω με έχει ξετρελάνει / *Les Cahiers d'art*, de Septembre, reproduisent 11 tableaux de vous, nouveaux et plus beaux les uns que les autres. Je ferais une folie pour celui dont je joins la reproduction»· Paul Guillaume, επιστολή προς τον Henri Matisse, 25 Οκτωβρίου 1926, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>234</sup> Κυρίως από το 1929 και μετά αποκτά η εν λόγω πρακτική πιο επαγγελματικό χαρακτήρα και καθιερώνονται εξειδικευμένοι σε αυτό το αντικείμενο φωτογράφοι. Βλ. Michel Frizot, «Une

κυκλοφόρησαν αδιαλείπτως 10 τεύχη ετησίως, ορισμένα εκ των οποίων ήταν διπλά. Η τιμή του περιοδικού ξεκίνησε στα 3,50 φράγκα (2,29 ευρώ) το τεύχος το 1926 και έφτασε ως τα 100 φράγκα (49 ευρώ)<sup>235</sup> το διπλό τεύχος το 1939<sup>236</sup>.

Το πρώτο τεύχος είχε τον υπότιτλο «Μηνιαίο δελτίο καλλιτεχνικής επικαιρότητας (Bulletin mensuel d'actualité artistique)», ενώ από το τέταρτο τεύχος και ως το τελευταίο τεύχος του 1926 ο υπότιτλος αντικαταστάθηκε από έναν άλλο, πιο δυναμικό και επικεντρωμένο, που καθρέφτιζε τη φιλοδοξία και τις προθέσεις του εκδότη: «Περιοδικό της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας σε όλες τις χώρες (Revue de l'avant-garde artistique dans tous les pays)». Τα τεύχη του 1927 έφεραν έναν υπότιτλο προσδιοριστικό των πεδίων με τα οποία ασχολείτο το περιοδικό: «Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, μουσική (Peinture, sculpture, architecture, musique)», ενώ από το πρώτο τεύχος του 1928 ο υπότιτλος έγινε «Περιοδικό τέχνης εκδιδόμενο δέκα φορές το χρόνο. Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, μουσική, σκηνοθεσία, δισκογραφία, κινηματογράφος (Revue d'art paraissant dix fois par an. Peinture, sculpture, architecture, musique, mise en scène, disques, cinéma)». Οι υπότιτλοι αυτοί αναδεικνύουν τις ελαφρές μετατοπίσεις στην αντίληψη που είχε ο ίδιος ο Zervos για το χαρακτήρα και τον σκοπό του περιοδικού. Παρατηρούμε ότι στην αρχή δίνεται έμφαση στο είδος της έκδοσης, το χρόνο κυκλοφορίας και το ευρέως προσδιορισμένο αντικείμενό της, πιθανόν έτσι ώστε να προσελκυστεί το αρχικό αναγνωστικό κοινό του περιοδικού. Με τον δεύτερο υπότιτλο προσδιορίζει τη μετατροπή του εντύπου από bulletin σε περιοδικό υπογραμμίζοντας το αντικείμενο ενδιαφέροντός του, δηλαδή την καλλιτεχνική πρωτοπορία σε επίπεδο διεθνές. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε μια περίοδο έντονου πατριωτισμού, ο Zervos τόλμησε να διακηρύξει τον διεθνή και όχι αμιγώς γαλλικό χαρακτήρα του περιοδικού. Ο τρίτος υπότιτλος αρκείται σε έναν ουδέτερο προσδιορισμό των πεδίων, ενώ ο τέταρτος, που

---

dynamique photographique», στο Christian Derouet (επιμ.), *Zervos et Cahiers d'art*, Éd. du Centre Pompidou, Παρίσι 2011, 19. Από επιστολή του Beaudin μαθαίνουμε ότι ένας από τους φωτογράφους που αναλάμβαναν αναπαραγωγές έργων ήταν ο Marc Vaux. Βλ. André Beaudin, επιστολή προς τον Tériade, 3 Οκτωβρίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>235</sup> Τη δεκαετία του 1920 ένα ψωμί κόστιζε 1, 15 φράγκα και ένα φύλλο της εφημερίδας *Le Figaro* 25 σαντίμ. Τη δεκαετία του 1930 ένα ψωμί κόστιζε 2,15 φράγκα και ένα φύλλο της εφημερίδας *Le Figaro* 30 σαντίμ. Για τις μετατροπές των νομισμάτων σε σημερινά ευρώ χρησιμοποιώ τη σχετική ηλεκτρονική εφαρμογή του Institut national de la statistique et des études économiques: <https://www.insee.fr/fr/information/2417794>. Ως το 1960 πρόκειται για παλαιά φράγκα, αφού το 1960 ο De Gaulle εξέδωσε το νέο φράγκο με ισοτιμία 1 προς 100 σε σχέση με το παλιό.

<sup>236</sup> Το περιοδικό σταμάτησε να εκδίδεται στα χρόνια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά επανακυκλοφόρησε μετά το τέλος του χωρίς όμως αυστηρή περιοδικότητα και μόνο με ένα ή δύο τεύχη το χρόνο. Για την πλήρη καταγραφή των στοιχείων του περιοδικού και τον πλήρη κατάλογο των άρθρων του, βλ. τη βάση δεδομένων του INHA: <http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet>

τελικά καθιερώνεται, διατηρεί τον χαρακτήρα μιας απλής περιγραφικής καταγραφής του είδους, της περιοδικότητας και των αντικειμένων εξέτασης του περιοδικού. Προκύπτει εδώ μια υποχώρηση σε σχέση με τον πιο προωθημένο δεύτερο υπότιτλο του περιοδικού, γεγονός που δεν συμβαδίζει με κάποια ουσιώδη αλλαγή στο περιεχόμενο του περιοδικού, πιθανόν να συνδέεται όμως με μια σχετική συντηρητικοποίησης καθώς καθιερώνεται ως θεσμός στο χώρο της τέχνης. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το γεγονός ότι η έκδοση είναι αυστηρά προσωποποιημένη, αφού κάτω από τον υπότιτλο καταγράφεται ανελλιπώς και αποκλειστικά το όνομα του Zervos ως διευθυντή της έκδοσης. Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε ότι από το τεύχος 8-9 του 1929 τα αντικείμενα της μουσικής και της σκηνοθεσίας εγκαταλείπονται και τη θέση τους παίρνουν η αρχαιολογία και η εθνολογία, ενώ στο τεύχος 1 του 1930 η αρχαιολογία μετατρέπεται σε αρχαία τέχνη. Αυτό είναι ενδεικτικό όχι μόνο του ενδιαφέροντος της εποχής για τα ζητήματα της αρχαιολογίας και της εθνολογίας (υπό το πρίσμα πάντα της τέχνης· εξ ου και η αναδιατύπωση από «αρχαιολογία» σε «αρχαία τέχνη»), αλλά και του ανταγωνισμού που υπήρχε με το εθνολογικό ενδιαφέροντος περιοδικό *Documents* που κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1929<sup>237</sup> και αργότερα και με το *Minotaure* των Skira και Tériade.

Ο βασικός προσανατολισμός του περιοδικού ήταν να προβάλει τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή μέσα από ένα φορμαλιστικό πρίσμα, έχοντας ως κύριο άξονα το έργο του Picasso, ο οποίος ενσάρκωνε το αισθητικό ιδανικό του Zervos, συνιστώντας όχι μόνο σημείο αναφοράς αλλά και μέτρο σύγκρισης<sup>238</sup>. Ο Picasso προβλήθηκε περισσότερο από κάθε άλλον στο περιοδικό<sup>239</sup> σε μια προσπάθεια του Zervos να αναδείξει το έργο, το πνεύμα και την ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη που εκτιμούσε προσωπικά και να το υπερασπιστεί δεδομένου ότι είχε τύχει και αυστηρής, σκληρής κριτικής από συντηρητικούς τεχνοκρίτες<sup>240</sup>. Η προτίμηση αυτή προς τον Picasso ήταν απόλυτα συνειδητή από την πλευρά του Zervos. Σε επιστολή του το 1927 προς τον καλλιτέχνη γράφει: «Κάποιοι φίλοι σας με κατηγορούν ότι μιλάω

---

<sup>237</sup> Για το περιοδικό *Documents*, βλ. Desbiolles 1993, 132-135· Dawn Ades και Simon Baker (επιμ.), *Undercover surrealism: Georges Bataille and Documents*, Hayward Gallery / MIT Press, Λονδίνο / Κέμπριτζ Μασ. 2006.

<sup>238</sup> Για τις αισθητικές αντιλήψεις του Zervos όπως προβάλλονταν μέσα από το περιοδικό, βλ. Rochlitz 2006· Kolokytha 2016.

<sup>239</sup> Από το 1932 ως το 1970 ο Zervos κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Cahiers d'art και σε συνεργασία με τον Picasso 22 τόμους – catalogue raisonné – του έργου του. Μετά τον θάνατο του Zervos το έργο αυτό συνέχισε η Mila Gagarine, η οποία επιμελήθηκε τους οκτώ τελευταίους τόμους.

<sup>240</sup> Βλ. σχετικά Lipton 1976, 139-235.

υπερβολικά συχνά για εσάς, αλλά όσοι δεν σας γνωρίζουν, με ενθαρρύνουν σχετικά λέγοντας μου ότι αν δεν υπήρχε το *Cahiers d'Art*, θα χρειαζόταν να φτιαχτεί ένα περιοδικό για να προβάλλει το έργο σας καθώς αυτό εξελίσσεται. Συμφωνώ μαζί τους»<sup>241</sup>. Με άξονα την κυβιστική και μετακυβιστική παραγωγή του Picasso προώθησε επιλεκτικά μια σειρά άλλων καλλιτεχνών που κινούνταν σε παρόμοια μονοπάτια. Αναγνώριζε, για παράδειγμα, τη συνθετική ικανότητα του Braque, την πλαστικότητα του Léger και την ποιητικότητα στο έργο του Dufy. Επιπλέον, μέσα από το δρόμο της αποδοχής του ενστίκτου και της παρόρμησης φτάνει στην αναγνώριση και ανάδειξη των πριμιτίφ καλλιτεχνών και κυρίως του Henri Rousseau. Το ένστικτο, το πάθος για τη ζωγραφική, την ελευθερία της έκφρασης και την απελευθερωμένη χρήση του χρώματος και του σχεδίου αναγνώρισε σε έναν άλλο μεγάλο ζωγράφο, τον Matisse, προβάλλοντάς τον συστηματικά στο περιοδικό, έστω κι αν δεν ακολούθησε την κυβιστική διαδρομή του Picasso. Ιδιαίτερα από το 1926 ως το 1930 στο περιοδικό επικράτησε το δίπολο Picasso-Matisse, παρόλο που η ζυγαριά έγερνε πάντα προς την πλευρά του πρώτου. Στα μάτια του Zervos ο Picasso ήταν εκείνος που έδωσε στο αντικείμενο της ζωγραφικής απεριόριστες δυνατότητες ερμηνείας.

Άλλες σύγχρονες τάσεις, κυρίως την αφαίρεση και το σουρεαλισμό, που αμφισβητούσαν τις πρωτοπορίες του φωβισμού και του κυβισμού, ο Zervos τις αντιμετώπισε με αδιαφορία, αν όχι με προκατάληψη, τουλάχιστον ως τις αρχές της δεκαετίας του 1930, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν έκανε κάποιες εξαιρέσεις, όπως για τους Kandinsky, Miró, Masson και Giacometti. Πάντως ας σημειωθεί η επισήμανση της Kim Grant πως, παρόλο που το περιοδικό άσκησε πολεμική ενάντια στο σουρεαλισμό, την ίδια στιγμή αποτέλεσε και την έκδοση στην οποία γράφτηκαν τα πρώτα σοβαρά τεχνοκριτικά κείμενα για αυτό το κίνημα<sup>242</sup>. Σε ό,τι αφορά ειδικά τη σουρεαλιστική ζωγραφική, ο Zervos πίστευε ότι θυσιάζε την πλαστικότητα στο βωμό της λογοτεχνικότητας και του ανεκδοτολογικού στοιχείου, αφηφώντας τα βήματα μπροστά που έκαναν οι κυβιστές. Την αφηρημένη τέχνη και τη γεωμετρική αφαίρεση τις απέρριπτε θεωρώντας τις απλώς διακοσμητικές, Παρόμοια απέρριπτε και τους πιο μετριοπαθείς μοντέρνους γάλλους καλλιτέχνες, όπως οι Othon Friesz, Maurice de

<sup>241</sup> «Certains de vos amis me reprochent de parler trop souvent de vous, mais ceux qui ne vous connaissent pas, m'y encouragent en me disant que s'il y avait pas *Cahiers d'Art*, il fallait faire une revue pour montrer votre œuvre au fur et à mesure de son développement. Je suis de leur avis»· Christian Zervos, επιστολή προς τον Pablo Picasso, 24 Ιουλίου 1927, Archives Nationales, Fonds Picasso: 515AP, serie C, correspondances, classeur 177.

<sup>242</sup> Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2005, 175-176.

Vlaminck, André Dunoyer de Segonzac και Andre Lhote, τους οποίους πρόβαλλαν με μεγαλύτερη συστηματικότητα τα *L'amour de l'art* και *L'art vivant*.

Ο Zervos, επηρεασμένος από τις ιδέες του νεοπλατωνισμού, που αποτέλεσε γι'αυτόν εργαλείο προσέγγισης του Ψελλού, ερμήνευσε και ανέδειξε το έργο του Picasso όχι ως μια μαθηματική εγκεφαλική προσπάθεια, αλλά ως μια αυθόρμητη και ενστικτώδη έκφραση, που όχι μόνο χαρακτήριζε την αυθεντική μοντέρνα τέχνη, αλλά αποτελούσε προϋπόθεση για κάθε αυθεντική τέχνη της ανθρωπότητας, στρεφόμενος κατά συνέπεια στην προβολή και της πρωτόγονης τέχνης<sup>243</sup>. Η προβολή της πρωτόγονης τέχνης ως ελεύθερης αυθόρμητης ανθρώπινης δημιουργίας εγγραφόταν στο ενδιαφέρον για την εθνολογία που είχε αναπτυχθεί εκείνη την περίοδο<sup>244</sup>. Υπό αυτό το πρίσμα στράφηκε και στην ελληνική τέχνη της προκλασικής περιόδου, προκειμένου να δώσει ένα άλλο πρότυπο από αυτό της κλασικής τέχνης. Μάλιστα το 1934 ο Zervos στον πρόλογο της μελέτης του *L'art en Grèce* επέμεινε στη σύνδεση της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας με την πριμιτίβ τέχνη της αρχαίας Ελλάδας επικρίνοντας τους ιστορικούς τέχνης που δεν στράφηκαν στη μελέτη της αρχαίας Ελλάδας για να εντοπίσουν τις πηγές του κλασικού<sup>245</sup>. Στόχος του Zervos ήταν να συνδέσει την μοντέρνα τέχνη με τα πιο αρχαία θεμέλια της καλλιτεχνικής παραγωγής της ανθρωπότητας, αναδεικνύοντας ως κοινό στοιχείο κάθε ανθρώπινης δημιουργίας τον λυρισμό που πηγάζει από τον αυθορμητισμό και την απλότητα<sup>246</sup>.

Για την ενίσχυση των θέσεων που ήθελε να προβάλει μέσω του περιοδικού τόσο σε σχέση με τις εικαστικές τέχνες όσο και σε σχέση με ζητήματα εθνολογίας και

<sup>243</sup> Το τεύχος 2-3 του *Cahiers d'art* (1929) είναι αφιερωμένο στην τέχνη της Ωκεανίας και το τεύχος 8-9 του 1930 στην τέχνη της Αφρικής.

<sup>244</sup> Για το ενδιαφέρον που αναπτύχθηκε για την εθνολογία στο μεσοπολεμικό Παρίσι, βλ. Julia Kelly, *Art Ethnography and the Life of Objects: Paris, c.1925-35*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 2007, ιδιαίτερα τις σελίδες 40-66. Με δεδομένο αυτό το ενδιαφέρον για την εθνολογία ο Green αναλύει πώς ο Zervos με τον Picasso συνεργάστηκαν για την δημιουργία ενός καταλόγου των έργων του δεύτερου Picasso υπό το πρίσμα ενός εθνολογικού τεκμηρίου. Σε παρόμοια λογική είναι και το άρθρο του Carl Einstein, «André Masson, étude ethnologique» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Documents* το 1929· Christopher Green, «Zervos, Picasso and Brassai, Ethnographers in the Field: A Critical Collaboration» στο Malcolm Gee (επιμ.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 116-139.

<sup>245</sup> Christian Zervos, *L'art en Grèce: des temps préhistoriques au début du XVIIIe siècle*, Editions Cahiers d'art, Παρίσι 1934. Οι ιδέες του Zervos μεταλαμπαδεύονταν και αλλού. Στο βελγικό περιοδικό *Le Centaure*, που κινούνταν στα χνάρια του *Cahiers d'art*, διαβάζουμε την άποψη των εκδοτών ότι οι μοντέρνοι καλλιτέχνες επηρεάζονται από τη νέγρικη τέχνη ή στρέφονται στην προϊστορική τέχνη, μακριά από την τελειομανία του ακαδημαϊσμού, γιατί θέλουν να εξερευνήσουν: «πηγές ακόμη αμόλυντες. Επιστροφή στη βαρβαρότητα; Όχι, αλλά: μακριά από την Ελλάδα και τη Ρώμη, των οποίων τα πρότυπα δεν είναι σήμερα πια παρά πτώματα / des sources encore impolluées. Retour à la Barbarie? Non, mais: loin de la Grèce et de Rome dont les modèles ne sont plus aujourd'hui que des cadavres», *Le Centaure* [διεύθυνση σύνταξης του περιοδικού], «Retour à la barbarie?», *Le Centaure*, 9 (Ιούνιος 1929), 228.

<sup>246</sup> Βλ. σχετικά Rémi Labrusse, «Dieux cachés, mirages des origines», στο Derouet 2006α, 39-59.

αρχαιολογίας, ο Zervos φρόντισε να επιστρατεύσει κατάλληλους συνεργάτες. Τον τομέα των εικαστικών τεχνών για τα πρώτα έξι χρόνια της λειτουργίας του περιοδικού είχαν αναλάβει κυρίως ο ίδιος και ο Tériade, νέος τεχνοκρίτης τότε, με τον οποίο μοιράζονταν παρόμοια αισθητικά ιδεώδη. Οι Jean Cassou, Pierre Courthion, Georges Duthuit, Paul Fierens, Maurice Raynal, Georges Salles, Roger Vitrac και άλλοι, οι οποίοι είχαν παρόμοιες αισθητικές αντιλήψεις με τον Zervos, συμμετείχαν συχνά με κείμενά τους στο περιοδικό<sup>247</sup>. Τον τομέα της αρχαιολογίας και της εθνολογίας είχε αναθέσει σε μεγάλο βαθμό στον αρχαιολόγο Georges Henri Rivière με τη συνδρομή και άλλων αρχαιολόγων και ανθρωπολόγων, όπως οι Henri Breuil, Leo Frobenius και Hans Mühlenstein. Αλλά και για τα υπόλοιπα πεδία που κάλυπτε το περιοδικό κατά καιρούς ο Zervos είχε επιστρατεύσει αξιόλογους συνεργάτες. Για την αρχιτεκτονική, μια σημαντική θεματική του περιοδικού από το 1928 ως το 1933, αλλά και για να ανταγωνιστεί ενδεχομένως το περιοδικό *L'architecture vivante* του Jean Badovici, έρχισε ως υπεύθυνο τον τσέχο ιστορικό και κριτικό της αρχιτεκτονικής Sigfried Giedion. Για τον κινηματογράφο όρισε υπεύθυνο τον ηθοποιό, σκηνοθέτη και κριτικό κινηματογράφου Jacques Bernard Brunius, ενώ συμμετοχή στο περιοδικό είχε και ο Louis Buñuel. Τέλος υπεύθυνος για τη μουσική ήταν ο πιανίστας και βιολιστής Henri Monnet.

Όπως φαίνεται και από την παρουσία μη γάλλων συνεργατών, ο Zervos ήθελε να προαγάγει μέσα από το περιοδικό τον κοσμοπολιτισμό, δίνοντάς του ένα διεθνές προφίλ. Επιπλέον, αν μη τι άλλο σε σχέση με τα υπόλοιπα περιοδικά της εποχής, πρόβαλλε περισσότερο τους ξένους και τους εβραίους καλλιτέχνες, ενώ φρόντιζε για την προώθηση του περιοδικού και τη διάχυση της μοντέρνας τέχνης και εκτός Γαλλίας, όπως φανερώνει και η καταγωγή των συνδρομητών του, απευθυνόμενος σε ξένους, πρωτίστως γαλλόφωνους, συλλέκτες που είχαν την οικονομική δυνατότητα να ανταποκριθούν στο κόστος της συνδρομής<sup>248</sup>. Σε επιστολή του προς τον Picasso γράφει: «Αγαπητέ μου Picasso, είμαι στο Βερολίνο για κάποιο διάστημα προκειμένου

---

<sup>247</sup> Η παρουσία του ιστορικού τέχνης Élie Faure στα δύο πρώτα τεύχη του περιοδικού ήταν πιθανόν μια επιλογή που έγινε για λόγους διαφήμισης, για να παρουσιάσει δηλαδή συνεργασία με κάποια ηχηρά ονόματα. Το γεγονός ότι ο Faure δεν ξαναεμφανίστηκε στο περιοδικό επιβεβαιώνει πιθανόν αυτή την στρατηγική, καθώς, παρά την εκτίμηση που έτρεφε προς αναγνωρισμένους ιστορικούς τέχνης και τεχνοκρίτες ανθρώπους του χώρου, ο Zervos προτίμησε να συνεργαστεί πιο πολύ με ομοϊδεάτες του νέους τεχνοκρίτες, ίσως για να έχει πληρέστερο έλεγχο του περιοδικού.

<sup>248</sup> Στα κουτιά 6-16 του αρχείου του Zervos που φυλάσσεται στην Bibliotheque Kandinsky, Centre Pompidou εντοπίζονται αναλυτικά οι συνδρομητές του περιοδικού στη Γαλλία και στο εξωτερικό, το οποίο ήδη τη δεκαετία του 1920 περιλάμβανε χώρες όπως η Αλγερία, η Αργεντινή, η Αυστραλία, η Αυστρία, το Βέλγιο, η Βραζιλία, η Γερμανία, η Ελλάδα, οι Η.Π.Α., η Ιαπωνία, η Ισπανία, η Ιταλία, η Ολλανδία και η Χιλή.



να οργανώσω την επιτυχία του περιοδικού, επιτυχία ολοένα μεγαλύτερη [...] Έχω κάνει πολλή δουλειά εδώ για το περιοδικό και νομίζω πως ηθικά έχουμε κερδίσει το παιχνίδι σε ολόκληρη την Ευρώπη»<sup>249</sup>.

Είναι γεγονός ότι ιδιαίτερα με το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Γερμανίας, για την οποία μάλιστα οι προκαταλήψεις των Γάλλων ήταν για προφανείς πολιτικούς και οικονομικούς λόγους πολύ ισχυρές, ο Zervos ανέπτυξε εκτεταμένες επαφές<sup>250</sup>. Σε συνεργασία με τον σημαντικό γκαλερίστα και εκδότη του περιοδικού *Das Querschnitt*, Alfred Flechtheim<sup>251</sup>, (εικ. 17) επιχείρησε το 1927 να πραγματοποιήσει μια γερμανική έκδοση του περιοδικού<sup>252</sup>. Ωστόσο, παρόλο που στο τεύχος 10 του 1927 ανακοινώθηκε σε ολοσέλιδο κείμενο σε μη αριθμημένη σελίδα το άνοιγμα γραφείου στο Βερολίνο και η έναρξη της έκδοσης του περιοδικού και στα γερμανικά, το σχέδιο αυτό δεν ευοδώθηκε. Τουλάχιστον ως και το 1931 πάντως ο Zervos συνέχισε να προωθεί συστηματικά μέσω διαφημίσεων στο *Cahiers d'art* τόσο το περιοδικό που εξέδιδε ο Flechtheim όσο και τις εκθέσεις που διοργάνωνε και τους καλλιτέχνες που υποστήριζε. Είναι γεγονός πως εν μέσω του ξενοφοβικού και «γερμανοφοβικού» κλίματος που επικρατούσε στη Γαλλία το *Cahiers d'art* υπήρξε το μοναδικό περιοδικό που πρόβαλε τόσο συστηματικά γερμανούς καλλιτέχνες μέσω άρθρων, κριτικών εκθέσεων αλλά και πλούσιων αναπαραγωγών<sup>253</sup>. Σε επιστολή του προς τον Kandinsky ο Zervos γράφει: «Παρόλο που με κατηγορούν στη χώρα σας ότι δεν κάνω τίποτα για τη ζωγραφική στη Γερμανία, πιστεύω ότι συνέβαλα κάπως για

<sup>249</sup> «Mon cher Picasso, je suis à Berlin pour quelques temps pour organiser le succès de la revue, succès qui devient de plus en plus grand [...] J'ai beaucoup travaillé ici pour la Revue et je crois que moralement nous avons gagné la partie dans toute l'Europe»· Christian Zervos, επιστολή προς τον Pablo Picasso, 2 Δεκεμβρίου 1927, Archives Nationales, Fonds Picasso: 515AP, serie C, correspondances, classeur 177.

<sup>250</sup> Για τις σχέσεις του Zervos με τον Flechtheim και τη Γερμανία γενικότερα βλ. Kolokytha 2016, 80-132.

<sup>251</sup> Ottfried Dascher, *Alfred Flechtheim: Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Nimbus, Βέντενσβιλ 2011.

<sup>252</sup> «Αυτό το τεύχος [1 (1928) του Cahiersd'Art] όπως και όλα τα άλλα τεύχη του 1928 θα κυκλοφορήσουν στα γερμανικά. Προς τούτονοίκιασα ένα γραφείο στο Βερολίνο, Courbierestr. 3, Βερολίνο W62. Σκοπός αυτού του γραφείου είναι να χρησιμεύσει επίσης ως μέσο διασύνδεσης γερμανών και γάλλων καλλιτεχνών. Έτσι θα είμαι σε θέση να παρακολουθώ καλύτερα το έργο των καλλιτεχνών των δύο χωρών και να οργανώνω εκθέσεις στο Παρίσι και το Βερολίνο. Συνολικά, θα ήθελα οι προκαταλήψεις που χωρίζουν το έργο των καλλιτεχνών των δύο χωρών να εξαφανιστούν / Ce numéro ainsi que tous les autres numéros de 1928 paraîtront en langue allemande. J'ai loué à cet effet un bureau à Berlin, 3 Courbierestr. Berlin W62. Le but de ce bureau est de servir aussi de moyen de liaison entre artistes allemands et français. Ainsi je serai plus à même de surveiller l'œuvre des artistes des deux pays et organiser des expositions à Paris et à Berlin. Somme toute je voudrais que les préjugés qui séparent l'œuvre des artistes des deux pays disparaissent»· Christian Zervos, επιστολή προς τον Wassily Kandinsky, 5 Ιανουαρίου 1928. Αντλώ από Derouet 1992, 26. Αναλυτικότερα για το ζήτημα μιας γερμανικής έκδοσης του Cahiers d'art βλ. Kolokytha 2016, 96-106.

<sup>253</sup> Για την αντιμετώπιση της Γερμανίας και της γερμανικής τέχνης την περίοδο του μεσοπολέμου, βλ. Gispert 2006.

να γίνουν γνωστοί στη χώρα μου οι γερμανοί ζωγράφοι, γλύπτες, φωτογράφοι και σκηνοθέτες. Αλλά δεν μπορώ να χειραγωγήσω υπερβολικά τη γνώμη που έχουν εδώ. Δεν λαμβάνουν υπόψη ότι παραμένω *μόνος* σε μια ολόκληρη χώρα [στην προσπάθειά μου] να επιβάλω έργα από το εξωτερικό»<sup>254</sup>. Όπως δείχνει αυτό το απόσπασμα, ο Zervos είχε συνείδηση του συντηρητισμού του κοινού και των ορίων της στάσης του. Κατά συνέπεια, επιθυμώντας το περιοδικό του να παραμείνει δημοφιλές και να αντέξει τον ανταγωνισμό, φρόντιζε παράλληλα να προσέχει τι δημοσίευε, όπως αποκαλύπτει μια άλλη επιστολή του, της 28<sup>ης</sup> Φεβρουαρίου 1928, προς τον Giedion: «Να δημοσιεύσω αυτή τη στιγμή ένα άρθρο για τους πίνακες του Moholy-Nagy, είναι αδύνατο. Όπως λέτε για το χιόνι, πρέπει να προετοιμάσω ψυχολογικά τους συνδρομητές. Πρέπει να ελέγξουμε τη δόση της συμβολής του εξωτερικού στη ζωγραφική [...] δεν είναι τώρα η στιγμή που μόλις κυκλοφόρησε το περιοδικό *Formes*, το οποίο είναι στους αντίποδες της διεθνιστικής μου στάσης»<sup>255</sup>.

Το γεγονός ότι ο Zervos είχε το περιθώριο να προβάλλει στο περιοδικό σχετικά απρόσκοπτα τις ιδέες του οφειλόταν στο ότι επρόκειτο για αυτοχρηματοδοτούμενη έκδοση, πράγμα που δεν ήταν αυτονόητο. Για παράδειγμα, δεν συνέβαινε το ίδιο με τα άλλα δύο μεγάλα περιοδικά που πρόβαλλαν τη μοντέρνα τέχνη, το *L'amour de l'art* και το *L'art vivant*, που κυκλοφορούσαν από τις εκδόσεις Librairie de France το πρώτο και Larousse το δεύτερο, γεγονός που πιθανόν καθόριζε την πιο επιφυλακτική τους στάση απέναντι στη σύγχρονη τέχνη: το πρώτο πρόβαλλε τις πιο μετριασμένες τάσεις της μοντέρνας τέχνης ταυτόχρονα με τις σύγχρονες απεικονιστικές τάσεις και τη γαλλική παράδοση, ενώ το δεύτερο παρέμενε εξίσου «προσεκτικό», προβάλλοντας κυρίως καλλιτέχνες της Σχολής του Παρισιού (**εικ. 18**). Τη χρηματοδότηση του *Cahiers d'art* ανέλαβε από την αρχή ο ίδιος ο Zervos με τη στήριξη της μητέρας του και του αδερφού του Στάμου, που δούλευε στη ναυτιλιακή εταιρεία «Neptos». Χρησιμοποίησε επίσης ένα μεγάλο ποσό που εξασφάλισε από την αποζημίωσή του για αυτοκινητιστικό ατύχημα που είχε το 1926, αλλά και τα έσοδα που είχε από τις

---

<sup>254</sup> «Bien qu'on m'accuse chez vous de ne rien faire pour la peinture en Allemagne, je crois tout de même avoir quelque peu contribué à faire connaître chez nous les peintres, les sculpteurs, les photographes et les metteurs en scène allemands. Mais je ne peux pas non plus trop brutaliser l'opinion d'ici. On ne tient pas compte que je suis tout de même *seul*, dans tout un pays, à imposer les œuvres de l'étranger». Christian Zervos, επιστολή προς τον Wassily Kandinsky, [Φεβρουάριος 1931]. Αντλώ από Derouet 1992, 69.

<sup>255</sup> «Pour publier à l'heure actuelle un article sur les peintures de Moholy-Nagy, impossible. Comme vous dites pour la neige, il faut traiter psychologiquement les abonnés. Il faut doser l'apport du dehors pour ce qui concerne la peinture [...] ce n'est pas le moment maintenant où vient de paraître la revue *Formes* qui prend le contre-pied de mon attitude internationaliste». Αντλώ από Christian Derouet, «Christian Zervos, éditeur», στο Derouet 2006a, 62.

συνδρομές και τις διαφημίσεις. Πολυάριθμες γκαλερί, από τις πιο γνωστές του Παρισιού, διαφήμιζαν τις δραστηριότητές τους στο περιοδικό, το οποίο, όπως και το *L'amour de l'art*, απευθυνόταν κυρίως σε φιλότεχνους, συλλέκτες και εμπόρους<sup>256</sup>. Επίσης, το 1932 παντρεύτηκε την Yvonne Marion, η οποία στάθηκε, σύμφωνα με μαρτυρίες, όχι μόνο συναισθηματικό, αλλά και οικονομικό στήριγμα για εκείνον ως το τέλος της ζωής του<sup>257</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, η αυτοχρηματοδότηση του περιοδικού από τον Zervos δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Αντιμετώπισε συχνά σοβαρές δυσκολίες, τις οποίες αντιμετώπισε πουλώντας πίνακες από τη συλλογή του, ζητώντας τη συνδρομή των καλλιτεχνών φίλων του, υποθηκεύοντας ακόμη και την περιουσία του. Σε επιστολή του προς τον Picasso ήδη τον Απρίλιο του 1927 αναφέρεται στις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζε από το άνοιγμα που έκανε να αυξήσει τον αριθμό των σελίδων και να βελτιώσει την ποιότητα των αναπαραγωγών, δηλώνοντάς του ότι προτιμούσε να σταματήσει την κυκλοφορία του περιοδικού από το να πουλήσει μέρος του σε τραπεζίτες<sup>258</sup>. Αυτό δείχνει πόσο τον ενδιέφερε να κρατήσει αλώβητη την ανεξαρτησία του περιοδικού και την ελευθερία έκφρασης των απόψεων που δημοσιεύονταν σε αυτό. Τα πράγματα έγιναν ακόμα πιο δύσκολα στις αρχές της δεκαετίας του 1930, όταν άρχισαν να εκδηλώνονται στη Γαλλία τα συμπτώματα του κραχ του 1929, τα οποία επηρέασαν την αγορά τέχνης, τη συλλεκτική και εμπορική δραστηριότητα και άρα και τα περιοδικά. Σε αυτό το κλίμα ο Zervos άρχισε από το 1931 να αντιμετωπίζει σοβαρά οικονομικά προβλήματα δεδομένης της μείωσης τόσο των συνδρομητών του περιοδικού, όσο και των διαφημίσεων σε αυτό. Η κρίσιμη αυτή κατάσταση κλιμακωνόταν και προκειμένου να σώσει το περιοδικό από τη χρεοκοπία καλύπτοντας τα χρέη και τις ανάγκες του, αναγκάστηκε να κάνει μια μεγάλη δημοπρασία 51 έργων που του παραχώρησαν φίλοι του καλλιτέχνης (Ayr, Beaudin, Ghika, Léger, Matisse, Miró, Picasso κ.α.). Η δημοπρασία έλαβε χώρα στις 12 Απριλίου 1933 στον οίκο Hotel Drouot με υπεύθυνο δημοπράτη τον Alphonse Belier και απέφερε στον Zervos έσοδα αξίας 80.000 φράγκων (57.149 ευρώ)<sup>259</sup>.

---

<sup>256</sup> Αντίθετα, το περιοδικό *L'art vivant* με το πιο δημοσιογραφικό του ύφος και τη χαμηλή τιμή του – σχεδόν η μισή από εκείνη των άλλων δύο – απευθυνόταν σε ένα ευρύτερο κοινό.

<sup>257</sup> Τις πληροφορίες για τη χρηματοδότηση του περιοδικού μου έδωσε ο Yves de Fontbrune, γιος του γραμματέα του Christian Zervos. Τον ευχαριστώ για αυτές.

<sup>258</sup> Christian Zervos, επιστολή προς τον Pablo Picasso, 12 Απριλίου 1927, Archives Nationales, Fonds Picasso: 515AP, serie C, correspondances, classeur 177.

<sup>259</sup> Το θέμα αυτό σχολιάστηκε ευρέως στον τύπο. Βλ., για παράδειγμα, «L'art pour l'art», *L'oeil de Paris*, 7 Ιανουαρίου 1933, 9· «Les Cahiers d'art' vont vendre leur collection», *Comoedia*, 31 Μαρτίου 1933, 3· Maurice Monda, «A l'Hotel Drouot les tableaux formant la collections de 'Cahiers d'art'», *Le*

Το περιοδικό, που, όπως είπαμε, απέκτησε πολύ σύντομα συνδρομητές στην Ευρώπη και την Αμερική<sup>260</sup>, έτυχε σχεδόν αμέσως θετικής υποδοχής και αναγνώρισης από τον καλλιτεχνικό κόσμο, όχι μόνο του Παρισιού, αλλά διεθνώς. Ο Paul Guillaume, εκδότης του περιοδικού *Les arts à Paris*, αναγνώριζε την αξία του *Cahiers d'art*, παρά τις επιφυλάξεις του για τον έκδηλο προσανατολισμό του: «Αν το *Cahiers d'art* αποφύγει να φλερτάρει πολύ εμφανώς με κάποια προκατάληψη, της οποίας τα αραβουργήματα αγγίζουν τα όρια του αποκλεισμού φτάνοντας μάλιστα σε έναν επικίνδυνο σεχταρισμό, θα καταλάβει αναμφισβήτητα την πρώτη θέση μεταξύ των μεγάλων περιοδικών τέχνης, όχι μόνο στη Γαλλία, αλλά σε όλο τον κόσμο»<sup>261</sup>. Βέβαια, χωρίς να αμφισβητούμε την ειλικρίνεια της δήλωσης του Guillaume, δεν πρέπει να παραβλέψουμε το ότι το *Cahiers d'art* αφενός διαφήμιζαν τις εκθέσεις της γκαλερί του, αφετέρου πρόβαλλαν μέσω τεχνοκριτικών κειμένων τους καλλιτέχνες που προωθούσε και ο ίδιος. Ο Kandinsky, που χρησιμοποιούσε το περιοδικό για τη διδασκαλία του στο Μπάουχαους, έγραφε σε επιστολή του στον Zervos ότι στη Γερμανία το θεωρούσαν το καλύτερο περιοδικό στον κόσμο<sup>262</sup>. Στην αυτοβιογραφία του ο ισπανός λογοτέχνης και ζωγράφος José Moreno Villa γράφει: «Αντιλαμβανόμασταν κάθε τεύχος του *Cahiers d'art* σαν μια υπόσχεση, σαν ένα χαμογελαστό βλέμμα»<sup>263</sup>. Η ελβετίδα ζωγράφος Marthe Hekimi σε επιστολή της στον Tériade λέει ότι είναι κρίμα που δεν γνωρίζουν καθόλου στη Γενεύη ούτε εκείνον

---

*Figaro*, 13 Απριλίου 1933, 6. Επίσης βλ. σχετικά: Desbiolles 1993, 145-146· Chara Kolokytha, «The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: *Cahiers d'art*, *Minotaure*, and *Verve*», *Visual Resources*, 29/3 (2013), 186-187. Αξίζει να σημειωθεί ότι το ποσό αυτό αντιστοιχούσε στο ετήσιο εισόδημα της ανώτερης κατηγορίας των υψηλόμισθων Γάλλων, ενώ ο μισθός ενός εργάτη ανερχόταν στο ποσό των 8.000 φράγκων (5.715 ευρώ). Βλ. σχετικά Thomas Piketty, *Les hauts revenus en France au XX<sup>e</sup> siècle. Inégalités et redistributions 1901-1998*, Paris, Grasset, 2001, 173-174 (αντλώ από:

[piketty.pse.ens.fr > files > Chapitre3](http://piketty.pse.ens.fr/files/Chapitre3)) και Alain Bayet, *Deux siècles d'évolution des salaires en France*, INSEE, Παρίσι 1997, 5 (αντλώ από: <https://www.epsilon.insee.fr/jspui/bitstream/1/53633/1/f9702.pdf>).

<sup>260</sup> Ο Derouet σημειώνει ότι το περιοδικό προσέλκυσε μέρος του αναγνωστικού κοινού των περιοδικών *L'esprit nouveau* και *Bulletin de l'effort moderne*, που ήταν θετικά διακείμενα προς τον κυβισμό και τις μετακυβιστικές κατευθύνσεις· Derouet 2006γ, 61.

<sup>261</sup> «Si les *Cahiers d'art* se gardent de flirter trop manifestement avec certain parti pris, dont les arabesques frôlent l'exclusivisme et vont jusqu'à effleurer un sectarisme périlleux, ils occuperont incontestablement la toute première place parmi les grands revues d'art, non seulement de France, mais du monde entier»· αντλώ από Desbiolles 1993, 141.

<sup>262</sup> Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Christian Zervos, 7 Φεβρουαρίου 1931, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Kandinsky.

<sup>263</sup> «Cada número de *Cahiers d'art* era recibido como palabra de promesa, como mirada sonriente»· αντλώ από Eugenio Carmona, «La figuración lírica española», στο Eugenio Carmona (επιμ.), *Pintura fruta: la figuración lírica española, 1926-1932*, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Μαδρίτη 1996, 18.

ούτε τον Zervos και ότι μια διάλεξη από κάποιον από τους δύο για τη μοντέρνα τέχνη θα ήταν καλή ιδέα<sup>264</sup>.

Αυτό δεν σημαίνει πως δεν υπήρξαν και αρνητικές κριτικές. Οι σαφείς προτιμήσεις του Zervos, όπως τις εξέφραζε στο *Cahiers d'art*, δυσσαρεστούσαν πιθανότατα όσους δεν συμπεριλαμβάνονταν σε αυτές. Για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης Michel Seuphor σχολίαζε με κακεντρέχεια ότι το περιοδικό δεν ήταν «παρά ένας κλειστός μικρός κύκλος, που είχε ιδρυθεί κυρίως για δυο-τρεις κυβιστές και ιδιαίτερος για τον Picasso»<sup>265</sup>.

Ωστόσο δεν ήταν μόνο το περιοδικό σημαντικό, αλλά και ο ίδιος ο φυσικός χώρος των εκδόσεων, καθώς λειτουργούσε ως σημείο συνάντησης και κοινωνικής δικτύωσης, όπως τα καφέ στο Μονπαρνάς (εικ. 19). Τα γραφεία των εκδόσεων αποτελούσαν χώρο ζύμωσης, ανταλλαγής απόψεων και ιδεών ευνοώντας παράλληλα τη συγκρότηση και λειτουργία δικτύων στο χώρο της τέχνης. Σε συνέντευξή του ο Hernando Viñes αναφέρεται στις επισκέψεις που έκαναν στη rue Dragon<sup>266</sup>: «Περνούσαμε για να ενημερωνόμαστε για τα καλλιτεχνικά νέα, για να θαυμάσουμε τα έργα που εκτίθεντο ή ήταν αποθηκευμένα, για να μάθουμε τα νέα των Zervos, καθώς και για να συναντήσουμε άλλους καλλιτέχνες»<sup>267</sup>.

## 6.2β Η συμμετοχή του Tériade στο περιοδικό Cahiers d'art

Για τις συνθήκες της γνωριμίας του Tériade με τον Zervos δεν υπάρχουν τεκμήρια. Ο Tériade λέει ότι γνωρίστηκαν το 1925, αλλά δεν δίνει καμία περαιτέρω πληροφορία<sup>268</sup>. Όμως μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα γνωρίστηκαν στους κύκλους

<sup>264</sup> Marthe Hekimi, επιστολή προς τον Tériade, 19 Φεβρουαρίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>265</sup> «qu'un petit cercle fermé surtout fondé pour deux ou trois cubistes et particulièrement pour Picasso»· αντλώ από Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années '30*, L'age d'Homme, Λωζάνη 1984, 25.

<sup>266</sup> Σύμφωνα με τις πληροφορίες που αναγράφονται στο εξώφυλλο του περιοδικού, οι εκδόσεις Cahiers d'art στεγάζονταν από το τχ. 9 του 1926 ως το τχ. 2 του 1927 στη διεύθυνση «157, boulevard Saint-Germain», από το τχ. 3 του 1927 ως το τχ. 8 του 1928 στη διεύθυνση «40, rue Bonaparte» και από το τχ. 9 του 1928 ως το τέλος της κυκλοφορίας του περιοδικού στη διεύθυνση «14, rue du Dragon».

<sup>267</sup> «nous passions pour nous tenir informés de l'actualité artistique, pour admirer des œuvres exposées ou en dépôt, pour prendre des nouvelles des Zervos, comme pour rencontrer d'autres artistes»· αντλώ από Laetitia Branciard, «Diffusion de l'art espagnol contemporain en Europe, 1925-1936: la mobilisation de l'avant-garde madrilène», στο Gérard Monnier και José Vovelle (επιμ.), *Un art sans frontières: l'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 1994, 127.

<sup>268</sup> Πηλιχός 1974, 151.

των ελλήνων διανοουμένων που σύχναζαν στα καφέ του Μονπαρνάς. Ο Zervos, αναγνωρίζοντας πιθανόν τις συγγραφικές ικανότητες του Tériade μέσα από τα άρθρα του στην εφημερίδα *Αγών*, αλλά και εκτιμώντας μέσα από συζητήσεις την αγάπη του, τις γνώσεις του και τις ιδέες του για την τέχνη, τον εμπιστεύτηκε κάνοντάς τον συνεργάτη του εκδοτικού του εγχειρήματος κιόλας από το πρώτο τεύχος του, το 1926, παρά την απειρία του και παρά το ότι δεν ήταν κάποιος γνωστός τεχνοκρίτης.

Στα πρώτα τεύχη του περιοδικού ο Zervos ανέθετε στον Tériade κυρίως τη στήλη της κριτικής των εκθέσεων, σχεδόν απαραίτητη σε κάθε περιοδικό τέχνης εκείνη την εποχή, της οποίας το μάλλον δημοσιογραφικό παρά θεωρητικό ύφος την καθιστούσε λιγότερο απαιτητική και κατά συνέπεια πιο ασφαλή για έναν νέο τεχνοκρίτη, αλλά και για τον διευθυντή του Tériade. Ωστόσο ο Tériade μοιάζει σύντομα να κέρδισε την εμπιστοσύνη του Zervos, αφού από το τεύχος 4-5 του 1927 ως το 2ο τεύχος του 1928, τοποθέτησε το όνομα του πλάι στο δικό του ως συντακτών υπευθύνων για τη μοντέρνα τέχνη (**εικ. 20**)<sup>269</sup>. Δεν γνωρίζουμε γιατί το όνομα του Tériade αφαιρέθηκε από αυτή τη θέση το 1928, όμως δεν αντικαταστάθηκε από κάποιο άλλο. Ως το 1931, όταν η συνεργασία του Zervos με τον Tériade έληξε, οι δυο τους παρέμειναν εκείνοι που σε τακτική βάση συνέτασσαν τα περισσότερα άρθρα για τη μοντέρνα τέχνη στο περιοδικό.

Στο διάστημα 1926-1931 ο Tériade δημοσίευσε στο *Cahiers d'art* συνολικά 43 κείμενα, τα οποία μπορούν να διακριθούν σε τέσσερις κατηγορίες: α) κριτικές εκθέσεων σε γκαλερί και σαλόν, δημοσιευμένες κυρίως το 1926, β) συνεντεύξεις με εμπόρους τέχνης, δημοσιευμένες το 1927<sup>270</sup>, γ) τεχνοκριτικά κείμενα που αφορούν σε συγκεκριμένους μοντέρνους καλλιτέχνες, και δ) μια σειρά πέντε άρθρων με κεντρικό τίτλο: «Documentaire sur la jeune peinture», δημοσιευμένων το 1929-30· πρόκειται για μια μικρή σπουδή για την εξέλιξη του κυβισμού μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, τις τάσεις στη ζωγραφική στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και τη νέα γενιά των καλλιτεχνών. Με τα κείμενα αυτά, όπως θα δούμε παρακάτω αναλυτικά,

<sup>269</sup> Ας σημειωθεί πως αυτή η απάλειψη δεν αφορά μόνο το όνομα του Tériade. Από το τεύχος 3 του 1928 ο Zervos έπαψε, με μία εξαίρεση, να παραθέτει τα ονόματα άλλων προσώπων ως διευθυντικών στελεχών του περιοδικού και κατέγραφε μόνο το δικό του όνομα ως διευθυντή και υπεύθυνου σύνταξης του περιοδικού.

<sup>270</sup> Οι συνεντεύξεις αυτές, αλλά και εκείνες που πήρε από εμπόρους τέχνης ο Zervos, δημοσιεύτηκαν στο ένθετο του περιοδικού με τίτλο *Feuilles volantes*, που συνόδευε όλα τα τεύχη του 1927 και τα τρία πρώτα του 1928. Στόχος του Zervos ήταν να κάνει ένα περιοδικό με αυτόν τον τίτλο, σχέδιο που δεν ευοδώθηκε, παρόλο που είχε ανακοινωθεί μέσω του *Cahiers d'art*. Καθώς αυτό το σχέδιο ναυάγησε, σταμάτησε και η έκδοση του ένθετου. Βλ. σχετικά Poppy Sfakianaki, «Promoting the Value(s) of Modernism: The Interviews of Tériade and Zervos with Art Dealers in Cahiers d'art, 1927», *Visual Resources*, 31/1-2 (2015), 75-90.

προωθούσε τόσο τις απόψεις του για τον κόσμο και τους θεσμούς της τέχνης όσο και τις αισθητικές του αντιλήψεις για πρόσωπα και ρεύματα, οι οποίες συνέπιπταν, όπως είναι αναμενόμενο, με εκείνες του Zervos.

Ως στέλεχος του *Cahiers d'art*, ο Tériade αποτέλεσε μέρος του επαγγελματικού δικτύου του Zervos, ο οποίος ουσιαστικά τον βοήθησε να καθιερωθεί ως τεχνοκρίτης και παράλληλα να χτίσει το δικό του δίκτυο γνωριμιών. Ο Zervos εμπιστεύτηκε τον Tériade ήδη στα πρώτα βήματα της σταδιοδρομίας του, αναθέτοντάς του τη συγγραφή τεχνοκριτικών κειμένων όχι μόνο για το *Cahiers d'art*, αλλά και για τα περιοδικά *L'art d'aujourd'hui* και *Les arts de la maison*, των οποίων ήταν ακόμα υπεύθυνος έκδοσης το 1926<sup>271</sup>. Επιπλέον, στο πλαίσιο των μονογραφιών που κυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις *Cahiers d'art*, ο Zervos ανέθεσε στον Tériade μια μελέτη για τον Fernand Léger, η οποία δημοσιεύτηκε το 1928. Την ίδια περίοδο ο Zervos σχεδίαζε ένα δεύτερο βιβλίο για τον Matisse με αναπαραγωγές των έργων του και κείμενο του Tériade, που όμως δεν πραγματοποιήθηκε<sup>272</sup>. Επιπλέον, ο Zervos σύστηνε τον Tériade σε άλλους παράγοντες του κόσμου της τέχνης. Για παράδειγμα, σε επιστολή του το Νοέμβριο του 1926 προς τον André Dezarrois, διευθυντή του περιοδικού *L'art ancien et moderne*, διαβάζουμε : «Ο φίλος και συνεργάτης μου Tériade έχει γράψει ένα άρθρο για τον αργεντίνο γλύπτη Fioraventi [...] Θα χαιρόμουν πολύ αν δημοσιεύατε το άρθρο του κ. Tériade, ενός από τους πιο βαθυστόχαστους και διακεκριμένους κριτικούς της εποχής μας» (εικ. 21)<sup>273</sup>. Είτε με τη μεσολάβηση του Zervos είτε χωρίς αυτή, η συμμετοχή του Tériade στο *Cahiers d'art* τον ωφέλησε και αποτέλεσε εφαλτήριο για άλλες συνεργασίες, καθώς το περιοδικό πολύ γρήγορα απέκτησε, όπως προαναφέραμε, ευρεία αναγνώριση στους κύκλους των υποστηρικτών της μοντέρνας τέχνης.

Ας σημειώσουμε επίσης πως το 1929 ο ελληνικής καταγωγής ζωγράφος Jean Xceron, που έγραφε συστηματικά στην ευρωπαϊκή έκδοση της εφημερίδας *Chicago*

---

<sup>271</sup> Δεν σώζεται κάποιο έγγραφο που να σχετίζεται με πληρωμή του Tériade από το *Cahiers d'art*. Ωστόσο για τα άρθρα του «Quelques considérations sur les arts décoratifs» και «Kisling», που δημοσιεύτηκαν το 1926 στα *Arts de la Maison* και *Art d'aujourd'hui* αντίστοιχα, έλαβε 100 φράγκα (65 ευρώ) για το καθένα· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.

<sup>272</sup> Βλ. Henri Matisse, επιστολή προς τον Christian Zervos, 11 Φεβρουαρίου 1929. Αντλώ από το Christian Derouet (επιμ.), *Zervos et Cahiers d'art*, Éd. du Centre Pompidou, Παρίσι, 2011, 211.

<sup>273</sup> «Mon ami et collaborateur Tériade a écrit un article sur le sculpteur argentin Fioraventi [...] Je serais très heureux si vous vouliez publier l'article de M. Tériade, un des critiques les plus profonds et les plus distingués d'aujourd'hui»· Christian Zervos, επιστολή προς τον André Dezarrois, 9 Νοεμβρίου 1926· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Μέρος αυτής της επιστολής δημοσιεύεται στο Κολοκυθά 2011, 38.

*Daily Tribune*<sup>274</sup>, αφιερώνει ένα επαινετικό άρθρο στον Tériade: «Ο Tériade, ο νεαρός παριζιάνος τεχνοκρίτης, είναι ένας από τους κορυφαίους συντάκτες σήμερα ως προς τη μέθοδο και την τεχνική της αισθητικής κρίσης. Χάρη στη διαισθητική του αντίληψη για την πλαστικότητα και τη μεγάλη του ευαισθησία για τις εντυπώσεις σε συνδυασμό με μια βαθιά γνώση της τέχνης και της κουλτούρας γενικότερα, διαθέτει τα προσόντα για μια σταδιοδρομία παρόμοια με εκείνη του δημιουργικού καλλιτέχνη»<sup>275</sup>. Βέβαια, χωρίς να αμφισβητούμε την ειλικρίνεια όσων γράφει, αξίζει να σημειώσουμε ότι πρόκειται για μια περίπτωση αλληλοϋποστήριξης, αν σκεφτούμε ότι ο Xceron καλλιέργησε και ο ίδιος το έδαφος για τη διάδοση του έργου του στο Παρίσι εκείνη την εποχή, ενώ το 1931 ο Zervos φρόντισε για τη διοργάνωση ατομικής έκθεσής του στην Galerie de France και την ίδια χρονιά ο Tériade τον περιέλαβε στην έκθεσή του για την École de Paris που διοργάνωσε με τον Roger Vitrac στη Νέα Ορλεάνη.

Επιπλέον, μέσα από τις κριτικές εκθέσεων και τις συνεντεύξεις δόθηκε στον Tériade η ευκαιρία να έρθει σε επαφή με σημαντικούς εμπόρους μοντέρνας τέχνης της εποχής. Αυτό ωφέλησε και τον ίδιο, αφού ήταν σημαντικό να κερδίσει την εύνοια εκείνων που κινούσαν τα νήματα στον κόσμο της τέχνης, αλλά και τους εμπόρους, καθώς τα κείμενά του αποτελούσαν μέσο διαφήμισης και για τους ίδιους και για τους καλλιτέχνες που προωθούσαν. Προφανώς όφελος είχε και ο Zervos που εξασφάλιζε τη βιωσιμότητα του περιοδικού του χάρη στις διαφημίσεις που έβαζαν οι εν λόγω έμποροι σε αυτό<sup>276</sup>. Στο αρχείο του Tériade υπάρχουν επιστολές εμπόρων που τον ευχαριστούν για άρθρα που δημοσίευσε γι' αυτούς στο *Cahiers d'art*, καθώς και για τις αναπαραγωγές έργων που εκθέτουν στις γκαλερί τους<sup>277</sup>. Αξίζει να σημειωθεί επίσης ότι οι τεχνοκρίτες επιμελούνταν συχνά εκθέσεις και συμβούλευαν γκαλερίστες. Στην περίπτωση του Tériade γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι επιμελήθηκε

---

<sup>274</sup> Η ευρωπαϊκή έκδοση της εφημερίδας τυπωνόταν στο Παρίσι και απευθυνόταν πρωτίστως στην αμερικανική κοινότητα της γαλλικής πρωτεύουσας.

<sup>275</sup> «Tériade, the young Parisian art critic, is one of the leading writers today in the method and technique of esthetic judgment. His intuitive sense of plastic form and high susceptibility to impressions combined with a thorough knowledge of art and general culture, qualifies him with a career similar to that of a creative artist» John Xceron, «E. Tériade», *The Chicago Tribune – European Edition*, 8 Οκτωβρίου 1929. Απόκομμα από το Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 21.

<sup>276</sup> Sfakianaki 2015.

<sup>277</sup> Για παράδειγμα, ο έμπορος Aubier του γράφει: «Σας ευχαριστώ, αγαπητέ κύριε, για τον άφθονο χώρο που αφιερώσατε στην γκαλερί μας στο τελευταίο τεύχος του Feuilles Volantes / Merci cher monsieur, pour la bonne part que vous donnez à notre galerie dans le dernier numéro de Feuilles Volantes» Aubier, επιστολή προς τον Tériade, 8 Ιουνίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.



δύο εκθέσεις σύγχρονης γλυπτικής που πραγματοποίησε με τη συνδρομή του Zervos, μία το 1927 στην γκαλερί του Jacques Bernheim και μία το 1929 στην γκαλερί του Georges Bernheim, στις οποίες θα αναφερθούμε αναλυτικά παρακάτω. Μπορούμε να εικάσουμε όμως ότι θα συμβούλευε και εκείνος τους φίλους του γκαλερίστες, όπως ήταν ο Jacques Bernheim, ενώ ο Christian Derouet αναφέρει ότι ο Zervos με τον Tériade λειτουργούσαν ως καλλιτεχνικοί σύμβουλοι της γκαλερί Georges Bernheim<sup>278</sup>.

Τέλος, μέσα από το *Cahiers d'art* ο Tériade καλλιέργησε ένα μεγάλο δίκτυο φίλων και γνωστών καλλιτεχνών, οι οποίοι είχαν ανάγκη τους τεχνοκρίτες για να επικοινωνήσουν και να προωθήσουν τη δουλειά τους. Στο αρχείο του Tériade βρίσκουμε πολλές σχετικές επιστολές ιδιαίτερα νέων καλλιτεχνών. Αιανφερθήκαμε ήδη στις επιστολές των ζωγράφων Kristians Tonny και Eugène Berman. Μια άλλη αξιοσημείωτη σχετική επιστολή είναι της ζωγράφου Marthe Hékimí, η οποία του ζητάει επίμονα να μεταβεί η ίδια από τη Γενεύη στο Παρίσι μόνο και μόνο για να πάρει τη γνώμη του για το έργο της<sup>279</sup>. Τέτοιες επιστολές είναι ενδεικτικές του πόσο σημαντική ήταν για τους καλλιτέχνες η υποστήριξη των τεχνοκριτών και η διάχυση της θετικής γνώμης των δευτέρων για τους πρώτους μέσω του τύπου, δηλαδή ο ρόλος της μεσολάβησης του τεχνοκρίτη. Αλλά ακόμα και για τους ήδη γνωστούς καλλιτέχνες η επιβεβαίωση και η περαιτέρω διάχυση του έργου τους μέσα από τα τεχνοκριτικά κείμενα ήταν πολύ σημαντική και ιδιαίτερα από περιοδικά σημαντικά και διεθνούς κύρους όπως ήταν το *Cahiers d'art*. Αυτό που τους ενδιέφερε εν προκειμένω δεν ήταν η δημιουργία μιας καριέρας ή ενός ονόματος που ήδη είχαν κατακτήσει, αλλά αυτό που τονίζει η Nathalie Heinich στη μελέτη της *De la visibilité*, η συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου σημαντικού για το γόητρο και τη φήμη τους<sup>280</sup>.

Η συνεργασία του Tériade με τον Zervos διεκόπη το 1931 και ως προς αυτό ο Tériade δήλωσε σε συνέντευξη του το 1982, προς το τέλος της ζωής του: «Εγκατέλειπα το *Cahiers d'art* για να ιδρύσω ένα νέο περιοδικό, με πρόθεση να εξασφαλίσω τη συμμετοχή των σουρεαλιστών, να αντιδράσω στην πουριστική τάση του κυβισμού, να προκαλέσω ιδέες και να συνενώσω τις εικαστικές τέχνες με την ποίηση, τη φιλοσοφία, την ψυχανάλυση, τη λογοτεχνία, την εθνολογία, ακόμα και τη

<sup>278</sup> Christian Derouet, «Mirò à Zervos, une correspondance promotionnelle», στο Derouet 2006α, 102.

<sup>279</sup> Marthe Hékimí, επιστολές προς τον Tériade, 19 Φεβρουαρίου 1929 και 9 Απριλίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>280</sup> Heinich 2012.

μουσική. Ο Ζερβός ήταν κατά αυτού του σχεδίου, γιατί με έβλεπε ως ανταγωνιστή του»<sup>281</sup>. Ωστόσο οφείλουμε να είμαστε επιφυλακτικοί απέναντι σε αυτή τη δήλωση του Τέριαντ ντεν δεν υποστήριξε ποτέ τον σουρεαλισμό· ακόμα και στο *Minotaure* ανέχτηκε την παρουσία των σουρεαλιστών, δεν την προώθησε. Τον πουρισμό οπωσδήποτε δεν τον ενέκρινε, αλλά το αισθητικό ιδεώδες του αντιστοιχούσε πάντα στην πλαστικότητα του κυβισμού και στην πιο ιδεαλιστική πτυχή του. Μπορεί επομένως να υπήρξαν διαφορές σε αισθητικά ζητήματα ανάμεσα στον Ζερβός και τον Τέριαντ ντεν, αλλά με δεδομένη την εξέλιξη και των δύο αντρών τα αμέσως επόμενα χρόνια, δεν είναι αξιολογήσιμες και δεν δικαιολογούν τη διακοπή αυτής της συνεργασίας<sup>282</sup>. Επιπλέον, το προφίλ του *Cahiers d'art* ήταν από άποψη θεματολογίας παραπλήσιο του *Minotaure*, το οποίο στήθηκε στη βάση του *Cahiers d'art*.

Αυτό που σίγουρα φαίνεται ειλικρινές είναι η ανταγωνιστική σχέση των δύο αντρών, αν και η αλήθεια είναι πως διαθέτουμε ελάχιστα στοιχεία για αυτή και ακόμα λιγότερα για τη διακοπή της. Ο Michel Anthonioz αναφέρει ότι οι σχέσεις τους ήταν δύσκολες δεδομένου ότι ήταν και οι δύο ισχυρές προσωπικότητες, προσθέτοντας ότι ο Τέριαντ ντεν συζητούσε γι' αυτό<sup>283</sup>. Παρόμοια ο Γιάννης Τσαρούχης έγραφε πως ο Τέριαντ ντεν: «Μου είπε για τις διαφωνίες του με τον Κριστιάν Ζερβός, που τον θεωρούσε πουριτανό»<sup>284</sup>. Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης εικάζει πως στη διακοπή της συνεργασίας θα έπαιξαν ρόλο και ιδεολογικές διαφορές ανάμεσα στον πολιτικοποιημένο προς τα αριστερά Ζερβός και τον Τέριαντ ντεν, που αρνιόταν τη σύνδεση της τέχνης με την πολιτική<sup>285</sup>. Όμως, παρόλο που ο Ζερβός μπορεί να ήταν πάντα θετικά διακείμενος προς την αριστερά, αυτό εκφράστηκε πιο έντονα από το 1936 και εξής με τον ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, πιθανόν διαμέσου της πολιτικής στράτευσης του Picasso. Πριν από το 1936 δεν δείχνει να ήταν πολιτικοποιημένος, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά

---

<sup>281</sup> «I left Cahiers d'art to found a new magazine, my intention being to secure the participation of Surrealists, to react against purist Cubism, to stir up ideas and join the plastic arts to poetry, philosophy, psychoanalysis, literature, ethnology and even music. Zervos was against this project, for he saw in me a competitor»· Jeanine Warnod, «Visit to Tériade. Winter 1982», στο *Focus on Minotaure: The Animal-Headed Review*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art et d'histoire, Γενεύη 1987, 245.

<sup>282</sup> Ο Jean-Pierre de Rycke, από την άλλη, αποδέχεται την εκδοχή του Τέριαντ ντεν πως η δυσπιστία του Ζερβός απέναντι στο σουρεαλισμό υπήρξε καταρχήν ο λόγος διαφωνίας των δύο αντρών· Jean-Pierre de Rycke, «Christian Zervos et 'Tériade'. Deux insulaires grecs à la conquête de l'avant-garde européenne», στο Marina Lampraki-Plaka (επιμ), *Paris - Athènes: 1863 - 1940*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 188.

<sup>283</sup> Anthonioz 1987, 18.

<sup>284</sup> Γιάννης Τσαρούχης, «Λίγα για τον Τέριαντ ντεν», *Ζητός*, 61 (Οκτώβριος 1983), 16.

<sup>285</sup> Δασκαλοθανάσης 2015, 145.

τη δραστηριότητά του στο χώρο της τέχνης. Μάλιστα ο Derouet υποστηρίζει πως ο Zervos υπήρξε επίσης διστακτικός στο να συνδέσει την πολιτική με την τέχνη, κρατώντας μια απόσταση από τις πολιτικές ιδεολογίες που πιθανότατα συνέβαλε στη μακροβιότητα του περιοδικού<sup>286</sup>. Κατά την άποψη μας, τα λόγια των Anthonioz και Τσαρούχη περί προσωπικού ανταγωνισμού των δύο αντρών ίσως κρύβουν την ουσιαστικότερη αλήθεια. Επιπλέον, άλλος ένας παράγοντας που εικάζουμε ότι μπορεί να συνέβαλε στην αποχώρηση του Tériade από το *Cahiers d'art* ήταν η οικονομική κρίση στη Γαλλία και οι δυσκολίες που ο Zervos αντιμετώπιζε στην κάλυψη της δαπάνης έκδοσης του περιοδικού. Ο Tériade, έχοντας ήδη από το 1928 αναλάβει τη στήλη για τις εικαστικές τέχνες στην εφημερίδα *L'Intransigeant* και έχοντας διαμορφώσει ένα ισχυρό δίκτυο γνωριμιών, πιθανόν να αισθάνθηκε ότι ήταν η στιγμή για ένα νέο κεφάλαιο στην επαγγελματική του δραστηριότητα, δεδομένου μάλιστα ότι το 1930 είχε γνωρίσει τον ελβετό εκδότη Albert Skira, που του πρόσφερε μια θελκτική εναλλακτική επιλογή. Το 1933 οι δυο τους ξεκίνησαν από κοινού την έκδοση του ανταγωνιστικού προς το *Cahiers d'art* περιοδικού *Minotaure*.

### **6.3 «Οι δύο τυφλοί»: Η συνεργασία του Tériade με τον Maurice Raynal στην εφημερίδα L'Intransigeant**

Το 1928, παράλληλα με τη συνεργασία του με τον Zervos στο *Cahiers d'art*, ο Tériade ξεκίνησε, όπως προαναφέραμε, μια άλλη σημαντική συνεργασία. Μαζί με τον τεχνοκρίτη Maurice Raynal ανέλαβαν τη στήλη των εικαστικών τεχνών στην ευρείας κυκλοφορίας καθημερινή εφημερίδα *L'Intransigeant*<sup>287</sup>. Από το 1928 ως το 1933, οπότε η συνεργασία με την εφημερίδα διεκόπη, δημοσίευσε 229 άρθρα, περίπου από τα οποία 97 συνυπέγραψε με τον Raynal χρησιμοποιώντας το ψευδώνυμο «Les deux aveugles [Οι δύο τυφλοί]». Η στήλη στην εφημερίδα λειτουργούσε, όπως θα δούμε, σε συνεργασία με τον Zervos και το περιοδικό *Cahiers d'art*.

Ο αριθμός των καθημερινών εφημερίδων στο Παρίσι, όπως και τα τιράζ τους, είχαν αρχίσει να αυξάνονται από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αξιοποιώντας τα νέα μέσα τεχνολογίας οι εφημερίδες εξέλιξαν τη μορφή, το περιεχόμενο και το μέγεθός τους:

<sup>286</sup> Derouet, 1992, 13.

<sup>287</sup> Η εφημερίδα *L'Intransigeant* έχει ψηφιοποιηθεί από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας και διατίθεται στον εξής ιστότοπο: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32793876w/date.langFR>.

από τις 4 σελίδες πού ήταν σχεδόν ως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα έφτασαν στα χρόνια του μεσοπολέμου τις 14-16 εμπλουτίζοντας την ύλη τους με στήλες για τις εικαστικές τέχνες, τη λογοτεχνία, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη μόδα και τα αθλητικά και αποκτώντας εικονογράφιση – κάποιες μάλιστα πλούσια – με τη βοήθεια της τεχνολογίας της φωτογραφίας. Επιπλέον, στην άνθιση συνέβαλε και ο διαφημιστικός ρόλος του, καθώς οι εφημερίδες αποτελούσαν αποτελεσματικές πλατφόρμες διαφήμισης καταναλωτικών προϊόντων και υπηρεσιών. Ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος ανέκοψε την πορεία ανάπτυξης του τύπου. Μετά τον πόλεμο, δεν υπήρξε αύξηση των τίτλων, οι οποίοι σταθεροποιήθηκαν γύρω στους 30, αλλά αυξήθηκε το τιράζ κάποιων παλιών εφημερίδων με ισχυρότερη αύξηση εκείνη των *Le Matin*, *Le Petit Journal*, *Le petit parisien* και *Le journal*<sup>288</sup>.

Η εφημερίδα *L'Intransigeant* ιδρύθηκε τον Ιούλιο του 1880 από τον Henri Rochefort και ο προσανατολισμός της συμβάδιζε με τις ιδέες του ιδρυτή της, ο οποίος προσέγγισε αρχικά το σοσιαλισμό, στη συνέχεια όμως έγινε οπαδός του μπουλανζισμού εκπροσωπώντας εθνικιστικές θέσεις. Στην υπόθεση Dreyfus, τάχθηκε εναντίον του, υιοθετώντας αντισημιτικές προκαταλήψεις. Από το 1907 τη διεύθυνση ανέλαβε ο Léon Bailby<sup>289</sup> ο οποίος κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 την ανέδειξε στην πιο δημοφιλή απογευματινή εφημερίδα της δεξιάς. Έτσι, ενώ αρχικά ήταν τετρασέλιδη και το τιράζ της ήταν περίπου 70.000 φύλλα, τη δεκαετία του 1920 έφτασε τις 8 σελίδες και τα 400.000 φύλλα. Το Δεκέμβριο του 1932 ο Bailby αποχώρησε για πολιτικούς λόγους<sup>290</sup> και διευθυντής ανέλαβε ο Louis Louis-Dreyfus, ο οποίος έδωσε στην εφημερίδα έναν πιο κεντροαριστερό προσανατολισμό. Ωστόσο η οικονομική κρίση είχε αντίκτυπο στην κυκλοφορία της που δεν ανέκαμψε σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930· προς τα τέλη της το τιράζ ήταν στα περίπου 130.000 φύλλα. Το 1940 η εφημερίδα σταμάτησε την κυκλοφορία της<sup>291</sup>.

Παρόλο που αρκετές εφημερίδες παρουσίαζαν την καλλιτεχνική επικαιρότητα, αυτό γινόταν αρχικά περισσότερο με τη μορφή ένθετων και εξαντλούνταν σε νέα που αφορούσαν τα Σαλόν και τις επίσημες εκθέσεις. Η

---

<sup>288</sup> Για την ιστορία του τύπου, βλ. Bellanger, Godechot, Guiral και Terrou 1972 και Charle 2004.

<sup>289</sup> Jean Thouvenin, «Léon Bailby», στο René de Livois (επιμ.), *Histoire de la presse française. II. De 1881 à nos jours*, C.F.A, Παρίσι 1965, 485-489.

<sup>290</sup> Léon Bailby, «Adieux à l'Intran», *L'Intransigeant*, 16 Δεκεμβρίου 1932, 1.

<sup>291</sup> Το 1947 επανακυκλοφόρησε για λίγο με τον τίτλο *L'Intransigeant-Journal de Paris*, ενώ στη συνέχεια συγχωνεύθηκε με την εφημερίδα *Paris-Presse*. Για την εφημερίδα *L'Intransigeant*, βλ. Bellanger, Godechot, Guiral και Terrou 1972, 341,535-537· Charensol 1973, 211-229· Livois 1965, 374-375.

εφημερίδα *L'Intransigeant* καθιέρωσε πρώτη το 1909 μια μόνιμη στήλη για τις τέχνες όπως και αντίστοιχες που αφορούσαν τη μαζική διασκέδαση, δηλαδή το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, τα αθλητικά και τη μόδα<sup>292</sup>. Η στήλη των τεχνών απέκτησε γρήγορα εγκυρότητα και αναγνώριση, καθώς την επιμελούνταν σημαντικοί τεχνοκρίτες. Από το 1908 ως το 1910 υπεύθυνος της στήλης ήταν ο André Salmon, ενώ στη συνέχεια, κατόπιν μεσολάβησής του, ανέλαβε τη στήλη ως το 1914 ο Guillaume Apollinaire, ο οποίος έγραφε σχεδόν σε καθημερινή βάση<sup>293</sup>. Από το 1919 ως το 1921 τη στήλη ανέλαβε ο Jules Lemoine και το 1921 πήρε τη σκυτάλη ο Raynal.

Δεν έχουμε στοιχεία για τις συνθήκες υπό τις οποίες προέκυψε η συνεργασία του Tériade τόσο με τη *L'Intransigeant* όσο και με τον Raynal<sup>294</sup>. Είναι πιθανόν ο Tériade να γνώρισε τον Raynal μέσω του Zervos, αφού κείμενά του δημοσιεύονταν και στο *L'art d'aujourd'hui* και στο *Cahiers d'art*. Όπως προαναφέραμε, ο Raynal είχε αναλάβει τα κείμενα για την καλλιτεχνική επικαιρότητα στη *L'Intransigeant* ήδη από το Σεπτέμβριο του 1921, αλλά επρόκειτο για σποραδικές, σύντομες ανακοινώσεις για τις τρέχουσες εκθέσεις. Είναι πιθανόν η εφημερίδα και ο ίδιος ο Raynal να ήθελαν έναν ακόμα συνεργάτη για να αναβαθμίσουν και να εμπλουτίσουν την εν λόγω στήλη, όπως και έγινε. Σύμφωνα με επίσημη βεβαίωση υπογεγραμμένη από τον αρχισυντάκτη της εφημερίδας, Fernand Divoire, στις 21 Ιουλίου 1928, ο Tériade αποτελούσε μέλος της εκδοτικής ομάδας της εφημερίδας με τον τίτλο του καλλιτεχνικού συντάκτη. Με δεύτερη βεβαίωση στις 30 Μαΐου 1930, ο ίδιος ο Bailby βεβαίωνε ότι ο Tériade συνεργαζόταν με την εφημερίδα και πληρωνόταν σε τακτική βάση από αυτή χωρίς όμως να προσδιορίζεται ο ακριβής ρόλος του ούτε η αμοιβή του (εικ. 22)<sup>295</sup>. Σε κάθε περίπτωση, όσοι αλληλογραφούσαν με τον Tériade αυτή την περίοδο δείχνουν να θεωρούσαν την ιδιότητά του ως συντάκτη της *L'Intransigeant*

<sup>292</sup> Bellanger, Godechot, Guiral και Terrou 1972, 480-481. Προπολεμικά, μόνιμη στήλη για την τέχνη είχαν καθιερώσει και οι εφημερίδες *Excelsior*, *Gil-blas* και *Paris-Journal*. Μετά τον πόλεμο οι εφημερίδες *Paris-Journal*, *L'Intransigeant*, *Excelsior*, καθώς και οι *Paris-Midi*, *Comœdia*, *L'Evenement*, *L'Ere nouvelle* είχαν στήλη αφιερωμένη στις εικαστικές τέχνες. Βλ. Gee 1981, 103-105.

<sup>293</sup> Ο Apollinaire έφυγε από την εφημερίδα το Μάρτιο του 1914 λόγω μιας κριτικής του για την οποία η εφημερίδα αποποιήθηκε της ευθύνης. Αντιδρώντας στην απαίτησή της, δηλαδή του Bailby, να μην μεροληπτεί και να «μετριάσει» τις απόψεις του, παραιτήθηκε· LeRoy Clinton Breunig «Préface», στο Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, επιμ. LeRoy Clinton Breunig, Gallimard, Παρίσι 1960, 12 και 14.

<sup>294</sup> Η περίπτωση του Raynal δεν έχει μελετηθεί. Μπορεί κανείς να συμβουλευτεί μόνο το David Raynal, *Maurice Raynal: la bande à Picasso*, Éd. Ouest France, Ρεν 2008. Βλ. και *Ancienne collection Maurice Raynal*, κατάλογος δημοπρασίας, Drouot, Παρίσι 1991.

<sup>295</sup> Οι εν λόγω βεβαίωσεις φυλάσσονται στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

σημαντικότερη από εκείνη του τεχνοκρίτη στο *Cahiers d'art*, καθώς στις επιστολές που του απεύθυναν συνόδευαν το όνομά του πάντα με την πρώτη ιδιότητα, του συντάκτη της *L'Intransigeant*<sup>296</sup>.

Μεταξύ 1928 και 1933 οι Tériade και Raynal όχι μόνο δημοσίευαν κείμενά τους, αλλά είχαν και τον πλήρη έλεγχο της μορφής και της ύλης της στήλης τους **(εικ. 23)**. Σε συνέντευξή του το 1973 ο Tériade υπογράμμιζε την ελευθερία που τους είχε δοθεί στην εφημερίδα: «Κάναμε ό,τι θέλαμε, στις συνεντεύξεις, στη σελιδοποίηση»<sup>297</sup>. Η εικαστική επικαιρότητα από μονόστηλη μικρή ρουμπρίκα που ήταν πριν από την έλευση του Tériade, μετατράπηκε σε σταθερή εβδομαδιαία στήλη, με λογότυπο σχεδιασμένο από τον André Foy<sup>298</sup>, που κάλυπτε μισή σελίδα συνοδευόμενη πάντα από πλούσια για την εποχή εικονογράφηση<sup>299</sup>. Η βασική λειτουργία της στήλης ήταν η παρουσίαση και ο σχολιασμός των τρεχουσών εκθέσεων, αλλά φιλοξενούσε και κείμενα γνώμης, ταξιδιωτικές αφηγήσεις, συνεντεύξεις, έρευνες γνώμης και αφορισμούς από λογοτέχνες και καλλιτέχνες που προφανώς οι συντάκτες εκτιμούσαν. Τα κυρίως κείμενα έφεραν άλλοτε την υπογραφή των βασικών συντακτών της στήλης και άλλοτε άλλων συγγραφέων **(Πίνακας Β1)**. Επίσης η στήλη περιλάμβανε και μια ρουμπρίκα με τίτλο «*Poils de ripseau*», με πληροφορίες για τους καλλιτέχνες και την επικαιρότητα με χιουμοριστικό, καυστικό και ανεκδοτολογικό χαρακτήρα. Η εν λόγω ρουμπρίκα ήταν πάντα ανυπόγραφη, αλλά μπορούμε να εικάσουμε ότι την επιμέλειά της είχαν και οι δύο συντάκτες. Επίσης σε άτακτη βάση εμφανιζόταν η ρουμπρίκα «*Livres d'art*». Από τον Οκτώβριο του 1929 ως το 1933 οι Tériade και Raynal συνυπέγραφαν μια επιπλέον σειρά κειμένων με τον γενικό τίτλο «*Provisoire*»· αυτά τα κείμενα αφορούν την καλλιτεχνική επικαιρότητα περισσότερο σε επίπεδο θεσμών και αγοράς τέχνης. Τέλος, είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε πως η πλούσια εικονογράφηση της στήλης περιλάμβανε αναπαραγωγές έργων των καλλιτεχνών, οι οποίες μπορεί να ήταν πολύ κατώτερης ποιότητας από εκείνες των περιοδικών, είχαν όμως πολύ ευρύτερη απήχηση λόγω του μέσου στο οποίο τυπώνονταν. Ας σημειωθεί πως η εφημερίδα *L'Intransigeant* έφερε έτσι κι αλλιώς πλούσια εικονογράφηση με φωτογραφίες,

<sup>296</sup> Βλ. ενδεικτικά την επιστολή του Paul Westheim προς τον Tériade, 27 Ιανουαρίου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>297</sup> *On faisait ce qu'on voulait, les interviews, la mise en page*· Demoriane 1973.

<sup>298</sup> Ο André Foy και ο Alain Saint-Ogan ήταν οι βασικοί σκιτσογράφοι της εφημερίδας εκείνα τα χρόνια.

<sup>299</sup> Η αλλαγή αυτή συντελέστηκε κιόλας από τις 5 Μαρτίου 1928 με την πρώτη δημοσίευση του Tériade.

πρακτική που οι γαλλικές εφημερίδες είχαν υιοθετήσει από τις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα<sup>300</sup>.

Το πρώτο κείμενο του Tériade δημοσιεύτηκε στις 5 Μαρτίου 1928, και από εκεί και πέρα δημοσίευε άρθρα του σχεδόν σε εβδομαδιαία βάση ως τις 18 Ιουλίου 1933 (εικ. 24, 25). Τα 229 κείμενα που δημοσίευσε στην εφημερίδα είτε μόνος του είτε μαζί με τον Raynal ως «Οι δύο τυφλοί» μπορούμε να τα διακρίνουμε στις εξής κατηγορίες: α) υπογεγραμμένα από τον ίδιο, τα οποία διαχωρίζονται περαιτέρω σε: 1) κριτικές παρουσιάσεις εκθέσεων, 2) άρθρα γνώμης με αφορμή συχνά μια τρέχουσα έκθεση, και 3) συνεντεύξεις με καλλιτέχνες, και β) υπογεγραμμένα με τον Raynal, τα οποία χωρίζονται περαιτέρω: 1) στα κείμενα της σειράς «Provisoire» και 2) σε μια σειρά σύντομων σχολίων που συνοδεύουν τη φωτογραφία ενός καλλιτέχνη<sup>301</sup>. Με τον Raynal επίσης διεξήγαγαν και δημοσίευσαν έξι έρευνες γνώμης. Παρόλο που ο χαρακτήρας των κειμένων είναι σε γενικές γραμμές ενημερωτικός και λιγότερο αισθητικός και αναλυτικός σε σχέση με τα κείμενά τους που δημοσιεύονται την ίδια περίοδο σε περιοδικά τέχνης, δεν λείπουν τα σχόλια που καθιστούν σαφείς τις προτιμήσεις των συντακτών τους. Το στίγμα των αισθητικών επιλογών του Tériade και του Raynal δίνουν εμμέσως και τα κείμενα άλλων που δημοσιεύονται στη στήλη, αφού προφανώς έχουν εγκριθεί για δημοσίευση από τους δυο συντάκτες της και προέρχονται από ανθρώπους με τους οποίους οι ιδέες τους ταυτίζονταν ή έστω συμβάδιζαν. Συγγραφείς αυτών των κειμένων ήταν προσωπικότητες του κόσμου της τέχνης και της λογοτεχνίας, όπως οι Basler, Cocteau, Courthion και Vitrac, αλλά και καλλιτέχνες, όπως οι Chagall, Léger, Le Corbusier, Lhote, Lurçat, Ozenfant, Rouault και Van Dongen.

Τις ιδέες που πρόβαλλε ο Tériade μέσα από την εφημερίδα, καθώς και τη χρησιμότητα των συνεντεύξεων που δημοσίευσε στη στήλη, θα τις εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σταθούμε σε δύο είδη δημοσιεύσεων που εμφανίζονται κατεξοχήν στις εφημερίδες, χωρίς αυτό να σημαίνει πως απουσιάζουν απολύτως από τα περιοδικά: α) τις έρευνες γνώμης και β) τις

---

<sup>300</sup> Στη Γαλλία ήταν το περιοδικό *L'Illustration* που εγκαινίασε τη χρήση φωτογραφιών ως μέθοδο εικονογράφησης το 1891. Η πρώτη καθημερινή εφημερίδα που εικονογραφήθηκε με φωτογραφίες ήταν η *Excelsior* το 1910. Anne-Claude Ambroise-Rendu, «Du dessin de presse à la photographie (1878-1914): histoire d'une mutation technique et culturelle», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/1 (Ιανουάριος – Μάρτιος 1992), 8.

<sup>301</sup> Στην καταμέτρησή μου περιέλαβα μόνο τα υπογεγραμμένα κείμενα. Οι αρκετές ανυπόγραφες κριτικές εκθέσεων που δημοσιεύονται στη στήλη «Τέχνες» το πιθανότερο είναι να ανήκουν στον Raynal, καθώς αυτός είχε αναλάβει κατά κύριο λόγο αυτό το κομμάτι. Όμως δεν αποκλείεται κάποιες να ανήκουν στον Tériade, πράγμα που δεν μπορεί να διαπιστωθεί πάντως με βεβαιότητα.

φωτογραφίες με εκτενή χιουμοριστικό σχολιασμό. Η έρευνα γνώμης, ένα δημοσιογραφικό είδος με αγγλοσαξονικές καταβολές, όπως και η συνέντευξη, εμφανίστηκε στη Γαλλία στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και έγινε γρήγορα δημοφιλής. Ο δημοσιογράφος Jean Carrère σχολιάζει με καυστικό ύφος το 1904: «Αυτή η μανία μάς έρχεται, πιστεύω, από την Αγγλία και την Αμερική. Αλλά εμείς την τελειοποιήσαμε τόσο, της βάλουμε τόσο έντονη τη σφραγίδα του εθνικού μας θεατρinισμού, που έχει γίνει δική μας [...] Ιδέα μεγαλοφυής, μάλιστα, και θαυμαστά γόνιμη και απολύτως ταιριαστή με μια μεγάλη δημοκρατία. Γιατί αυτή τη φορά όλος ο κόσμος συμμετέχει στο πανηγύρι»<sup>302</sup>. Αυτό το μέσο δημοσιογραφίας έδινε τη δυνατότητα να καταγραφούν με ευσύνοπτο τρόπο οι απόψεις των θεωρούμενων ως ειδημόνων μέσα από τις απαντήσεις που έδιναν σε περιεκτικά και στοχευμένα ερωτηματολόγια. Καθώς όσοι καλούνταν να συμμετάσχουν στις έρευνες επιλέγονταν ως εκπρόσωποι ή καθοδηγητές της κοινής γνώμης, οι έρευνες βρίσκονταν στο «μεταίχμιο γνωσιακού συστήματος και ιδεολογικής επιχείρησης», κατά τη διατύπωση του ιστορικού Christophe Prochasson<sup>303</sup>, συνιστώντας έναν μηχανισμό διαμόρφωσης, αλλά και χειραγώγησης, του αναγνωστικού κοινού. Παρόλο που η έρευνα γνώμης καταρχάς χρησιμοποιήθηκε για πολιτικά ζητήματα, πολύ σύντομα έγινε αναπόσπαστο στοιχείο και της πολιτιστικής σφαίρας, ξεκινώντας από τη λογοτεχνία<sup>304</sup>. Σε ό,τι αφορά τις εικαστικές τέχνες, έρευνες γνώμης δημοσιεύονταν τόσο στις στήλες τέχνης πολλών εφημερίδων (*Figaro*, *Paris-soir*, *L'Intransigeant*) όσο και σε περιοδικά τέχνης (*L'art vivant*, *Bulletin de l'Effort moderne*, *Cahiers d'art*, κ.ά.) με θέματα που κάλυπταν ζητήματα τόσο αισθητικά όσο και θεσμικά<sup>305</sup>.

---

<sup>302</sup> «Cette manie, je crois, nous vient d'Angleterre et d'Amérique. Mais nous l'avons tellement perfectionnée, nous lui avons si bien imprimé le cachet de notre cabotinage national, qu'elle est tout à fait devenue notre [...] Idée géniale, en effet, et magnifiquement féconde, et tout à fait digne d'une grande démocratie. Car, cette fois, tout le monde participe à la fête» Jean Carrère, «Enquêtes et plébiscites», *Revue hebdomadaire*, 11/48 (Οκτώβριος 1904), 551-552. Πολλά άρθρα σχολιάζουν καυστικά τον παρεμβατικό, συχνά επιφανειακό χαρακτήρα των ερευνών γνώμης: Paul Adam, «La morale des enquêtes», *La Revue hebdomadaire*, 7/27 (Ιούλιος 1909), 91-104· Léon Daudet, «Trop d'enquêtes!», *Le Gaulois*, 22 Αυγούστου 1904, 1.

<sup>303</sup> Christophe Prochasson, «L'enquêteur, le savant et le démocrate. Les significations cognitives et politiques de l'enquête», *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 22 (2004), 13.

<sup>304</sup> Η πρώτη γνωστή έρευνα γνώμης πολιτιστικού περιεχομένου ήταν του Jules Huret, «Enquête sur l'évolution littéraire», *L'écho de Paris*, 1891. Βλ. Marie Carbonnel, «Les écrivains en leur miroir. Jeu et enjeux de l'enquête au sein de la République des Lettres», *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 22 (2004), 30.

<sup>305</sup> Βλ., ενδεικτικά, «Faut-il brûler le Louvre?» (*L'esprit nouveau*, 1921), «La caricature» (*Revue française*, 1923), «L'évolution du décor» (*Comoedia*, 1923), «Où va la peinture moderne?» (*Bulletin de l'Effort Moderne*, 1924), «Pour un musée français d'art moderne» (*L'art vivant*, 1925), «L'Exposition de 1925 et les artistes» (*L'amour de l'art*, 1925), «Critique d'art et publicité» (*Le radical*, 1926).



Σε αυτό το κλίμα πληθωρισμού ερευνών γνώμης κατά τη δεκαετία του 1920, οι Tériade και Raynal δημοσίευσαν στην αρχή της συνεργασίας τους, το Μάρτιο 1928, μια έρευνα με το περιπαικτικό θέμα «Enquête sur une enquête: donnez-nous un sujet [Έρευνα γνώμης για μια έρευνα γνώμης: δώστε μας ένα θέμα]»<sup>306</sup>. Στην έρευνα αυτή απαντούν γνωστοί καλλιτέχνες, έμποροι τεχνοκρίτες, επιμελητές εκθέσεων και μουσείων (όπως και σε όλες όσες ακολούθησαν), άλλοτε σοβαρά και άλλοτε χιουμοριστικά, προτείνοντας θέματα που αγγίζουν τα στενά ενδιαφέροντα του καθενός και αφορούν ζητήματα αισθητικά, θεσμικά και ηθικά. Τελικά η πρώτη πραγματικά θεματική έρευνα γνώμης που δημοσίευσαν, τον Οκτώβριο 1928, είχε θέμα: «Είναι το Παρίσι σήμερα η πόλη που, παγκοσμίως και για ορισμένους λόγους, ευνοεί περισσότερο το πνεύμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας; Και για ποιους λόγους;»<sup>307</sup>. Φυσικά δεν υπήρχε αμφιβολία πως εκείνη την εποχή το Παρίσι ήταν ακόμα το κέντρο της διεθνούς καλλιτεχνικής ζωής. Ω εκ τούτου, επιβεβαιώνεται η παρατήρηση του Patrick Champagne πως το ερώτημα που θέτει μια έρευνα γνώμης στην πραγματικότητα έχει ήδη διευθετηθεί<sup>308</sup>. Σε αυτό το πνεύμα, μπορεί να ειπωθεί πως στόχος των Tériade και Raynal ήταν, μέσω της συγκεκριμένης έρευνας, να δώσουν βήμα λόγου στους «ειδήμονες» για να επιβεβαιώσουν την πρωτοκαθεδρία του Παρισιού ως Μέκκας της μοντέρνας τέχνης, εικόνα που δεν ανατρέπεται από το γεγονός ότι ορισμένοι από αυτούς εξέφραζαν απόψεις περί στασιμότητας και επεσήμαιναν επιμέρους προβλήματα του παρισινού κόσμου της τέχνης. Παρόμοια οι Tériade και Raynal, προκειμένου να νομιμοποιήσουν τη μοντέρνα τέχνη, την πρόβαλλαν μέσα από δύο έρευνες γνώμης ως κομμάτι και συνέχεια της γαλλικής παράδοσης: η μία είχε θέμα την εξέλιξη της ζωγραφικής από το 1830 ως το 1930<sup>309</sup> και η άλλη την παλιά και τη σύγχρονη τέχνη<sup>310</sup>.

Στις έρευνες απαντούσαν κυρίως καλλιτέχνες, αλλά ενίοτε και τεχνοκρίτες και έμποροι τέχνης. Ωστόσο δεν γνωρίζουμε σε ποιους και με ποιο κριτήριο στέλνονταν τα ερωτηματολόγια, έτσι ώστε να διευκρινίσουμε πώς συγκροτούνταν κάθε φορά το

---

<sup>306</sup> Βλ. στη **Βιβλιογραφία Β1** για τα ονόματα όσων συμμετείχαν στην έρευνα που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *L'Intransigeant*.

<sup>307</sup> «Actuellement Paris est-elle la ville qui, dans le monde et pour certaines raisons, favorise le plus l'esprit de création artistique? Et pour quelles raisons?»· Για τα ονόματα όσων συμμετείχαν στην έρευνα βλ. επίσης στη **Βιβλιογραφία Β1**.

<sup>308</sup> Patrick Champagne, *Η κατασκευή της κοινής γνώμης: το νέο πολιτικό παιχνίδι*, μτφρ. Σταματίνα Μανδηλαρά, Πατάκη, Αθήνα 2004, 22-36.

<sup>309</sup> Την έρευνα με τον τίτλο «Enquête: 1830-1930» λάνσαραν στις 25 Νοεμβρίου 1929. Για τα ονόματα όσων συμμετείχαν στην έρευνα βλ. στη **Βιβλιογραφία Β1**.

<sup>310</sup> Την έρευνα με τον τίτλο «Enquête: Art ancien, art moderne» λάνσαραν στις 9 Φεβρουαρίου 1931. Για τα ονόματα όσων συμμετείχαν στην έρευνα βλ. στη **Βιβλιογραφία Β1**.

σώμα των ερωτώμενων, πόσοι και ποιοι ενδεχομένως είχαν αρνηθεί να απαντήσουν ή ακόμα αν υπήρχαν απαντήσεις που δεν δημοσιεύτηκαν. Για παράδειγμα, όπως θα δούμε παρακάτω, ο Ricabia δεν απάντησε, βάσει συμβουλής του εμπόρου του, σε ερωτηματολόγιο έρευνας που του είχε σταλεί· γνωρίζουμε επίσης πως ερωτηματολόγιο έρευνας στάλθηκε στον Robert Delaunay, που είτε δεν απάντησε είτε η απάντησή του δεν δημοσιεύτηκε<sup>311</sup>. Επομένως, στηριζόμενοι κατ' ανάγκη τις δημοσιευμένες απαντήσεις, διαπιστώνουμε ότι όσοι απάντησαν, ανήκαν σε γενικές γραμμές στο ευρύτερο δίκτυο των Tériade και Raynal, και οι απαντήσεις τους εξέφραζαν ως επί το πλείστον την άποψη και των εμπνευστών της έρευνας. Όσο για τις απαντήσεις που ήταν ασύμβατες με την κατεύθυνση που ήθελαν να δώσουν οι συντάκτες στην έρευνα, ήταν και αυτές χρήσιμες, γιατί η δημοσίευσή τους συνήδε με την ιδέα της δημοκρατικότητας του τύπου. Ας σημειωθεί επίσης πως μετά το πέρας της δημοσίευσης των απαντήσεων στις έρευνες που επιμελήθηκαν οι Tériade και Raynal δεν δημοσιεύτηκαν ποτέ συμπερασματικά σχόλια των δύο τους.

Οι έρευνες γνώμης συνιστούν μια χαρακτηριστική περίπτωση ανταλλαγής συμβολικού κεφαλαίου. Από τη μία, οι Tériade και Raynal ενίσχυαν την εγκυρότητα της στήλης τους, αφού σε αυτή συμμετείχαν μέσω των ερευνών γνωστοί καλλιτέχνες και άλλοι παράγοντες του κόσμου της τέχνης, καθώς και λογοτέχνες. Από την άλλη, οι συμμετέχοντες στην έρευνα εκμεταλλεύονταν το βήμα που τους δινόταν για την καλλιέργεια και τη διάχυση της δημόσιας εικόνας τους· πολλοί απ' όσους απαντούσαν, γνώριζαν καλά τη λειτουργία και τη δύναμη του τύπου και γι' αυτό αφήνονταν να «χειραγωγηθούν» απαντώντας στο ερώτημα που τους τίθετο, καθώς αντιλαμβάνονταν πως μπορούσαν την ίδια στιγμή να «χειραγωγήσουν» τη στήλη ενός έγκυρου μέσου μαζικής επικοινωνίας προς ίδιον όφελος.

Η ταύτιση των απόψεων μεταξύ Tériade και Raynal, τουλάχιστον για την εν λόγω περίοδο, προκύπτει και από τα κείμενα που συνυπέγραφαν από τον Οκτώβριο του 1929 ως «Οι δύο τυφλοί (Les deux aveugles)». Την ειρωνική χρήση του ψευδώνυμου αυτού σχολίαζαν οι ίδιοι: «Οι 'δύο τυφλοί', που αρχικά ήθελαν να υπογράψουν αυτά τα σημειώματα ως 'Οι δύο μύωπες', προτίμησαν να φανούν ακόμα πιο μετριόφρονες και να γνωστοποιήσουν όλη την αλήθεια για την κατάστασή τους. Με δεδομένη αυτή τη μετριοφροσύνη τους, θα καταχραστούν εδώ τη χαμηλή τους όραση για να ακούσουν καλύτερα τι λένε οι άλλοι και να το επαναλάβουν χωρίς

---

<sup>311</sup> Maurice Raynal και Tériade, επιστολή προς τον Robert Delaunay, 13 Ιανουαρίου 1931· Bibliothèque Kandinsky, Correspondance entre Sonia et Robert Delaunay et Maurice Raynal [Sans cote].

σκέψη»<sup>312</sup>. Η ειρωνεία του ονόματος που χρησιμοποιούν χαρακτηρίζει και το καυστικό περιεχόμενο των κειμένων τους.

Από τον Οκτώβριο 1929 ως τον Μάρτιο 1930 οι Tériade και Raynal δημοσίευαν σε τακτική βάση τη φωτογραφία ενός καλλιτέχνη, συνήθως στο χώρο του εργαστηρίου ή του σπιτιού του, συνοδευόμενη από ένα χιουμοριστικό σχόλιο επ' αυτής<sup>313</sup>. Στα κείμενα περιγράφουν με γλαφυρό, χιουμοριστικό και συχνά καυστικό ύφος το βλέμμα, τις χειρονομίες, τη στάση του σώματος ή το έργο ενός καλλιτέχνη (όταν η φωτογραφία αφορά έργο κι όχι πρόσωπο), γεγονός που καθιστά ακόμη πιο έντονη τη δηκτικότητα της υπογραφής «Οι δύο τυφλοί». Για παράδειγμα, η φωτογραφία του André Lhote στο εσωτερικό του σπιτιού του συνοδεύεται από ένα κείμενο στο οποίο καυτηριάζουν εμμέσως το τετριμμένο, αδιάφορο και ξεπερασμένο κυβιστικό ύφος του καλλιτέχνη **(εικ. 26)**. Μια άλλη φωτογραφία, ένα κοντινό πλάνο του Delaunay μπροστά από ένα αφηρημένο έργο του με ομόκεντρους κύκλους που δίνει την εντύπωση φωτοστέφανου, δίνει την ευκαιρία στους «δύο τυφλούς» να σχολιάσουν: «Για να αξίζει αυτό το σύγχρονο και τόσο υπερπολλαπλασιασμένο φωτοστέφανο, ποιο μαρτύριο μπόρεσε να υπομείνει ο Delaunay, ο Ταυτόχρονος;» **(εικ. 27)**<sup>314</sup>.

Παρά το σκωπτικό ύφος του σχολιασμού, οι φωτογραφίες, μαζί με τα κείμενα που τις συνοδεύουν, έδιναν την ευκαιρία στον αναγνώστη-θεατή να γίνει κοινωνός στιγμών των καλλιτεχνών στον ιδιωτικό τους χώρο. Η φωτογραφία λειτουργεί και σε αυτή την περίπτωση ως ντοκουμέντο που επιτρέπει στον αναγνώστη να ταυτίσει το όνομα ενός καλλιτέχνη με ένα πρόσωπο. Ως εκ τούτου, οι καλλιτέχνες είναι πιθανόν να δέχονταν τη δημοσίευση αυτών των κειμένων παρά τον συχνά περιπαικτικό τους

---

<sup>312</sup> «Les 'deux aveugles', qui voulaient d'abord signer ces notes: 'Les deux myopes', ont préféré se montrer plus modestes encore et faire connaître toute la vérité sur leur état. Fort de cette humilité, ils abuseront ici de leur vue basse pour mieux écouter ce que disent les autres et le répéter sans réfléchir plus avant». Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 14 Οκτωβρίου 1929, 6 [Tériade 1996, 214-215]. Αργότερα επισημαίνουν στο ίδιο ύφος περί τυφλότητας: «Να βλέπεις σημαίνει να υπομένεις ό,τι πέφτει στο οπτικό σου πεδίο. Να είσαι τυφλός σημαίνει ότι επιλέγεις αυτό που θα ήθελες να δεις / C'est que voir, est subir tout ce qui tombe sous la vue. Etre aveugle, est choisir ce qu'on voudrait voir». Les deux aveugles, «La France donne à l'Italie une leçon de modestie», *La Bête noire*, 3 (Ιούνιος 1935), 5 [Tériade 1996, 466].

<sup>313</sup> Σε κάποιες από τις φωτογραφίες αυτές αναγράφεται ρητώς πως έχουν τραβηχτεί επί τούτου, δηλαδή για λογαριασμό της εφημερίδας. Για άλλες, μπορούμε να εικάσουμε πως παραχωρούνται στην εφημερίδα από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Σε ορισμένες από τις φωτογραφίες της πρώτης κατηγορίας αναγράφεται το όνομα του φωτογράφου Manuel fr., ενώ υπάρχει και η ένδειξη «cliché Intrans.».

<sup>314</sup> «Pour avoir mérité cette auréole moderne et si polymultipliée, quel martyr a pu subir Delaunay, le Simultané?». Les deux aveugles, «André Lhote», *L'Intransigeant*, 12 Οκτωβρίου 1929, 4 [Tériade 1996, 486]. Les deux aveugles, «Delaunay et l'auréole polymultipliée», *L'Intransigeant*, 11 Οκτωβρίου 1929, 4 [Tériade 1996, 486].

χαρακτήρα, καθώς συνέβαλλαν στη διάχυση της εικόνας τους, της «ορατότητάς» τους στη δημόσια σφαίρα μέσα από ένα έντυπο ευρείας κυκλοφορίας όπως η εφημερίδα *L'Intransigeant*. Όπως σημειώνει ο Habermas, ο τύπος και ειδικά στην εμπορευματοποιημένη μορφή που πήρε από το 19<sup>ο</sup> αιώνα, μετατρέπει τη δημοσιότητα σε αγωγό διαφήμισης<sup>315</sup>. Αυτή τη λειτουργία επιτελούν οι φωτογραφίες των καλλιτεχνών, εστιάζοντας μάλιστα στο πρόσωπο έναντι του έργου. Παρόμοια λειτουργία επιτελούν και οι συνεντεύξεις που δημοσίευσε ο Tériade, τις οποίες θα εξετάσουμε αναλυτικά παρακάτω.

Για τον Raynal, ο Tériade πρέπει να ήταν ιδανική περίπτωση συνεργάτη δεδομένου ότι ήταν νέος και με όρεξη, αλλά και κάποιος που αφενός είχε δώσει πειστήρια των ικανοτήτων του γράφοντας στο *Cahiers d'art*, αφετέρου ασπαζόταν τις ίδιες αισθητικές ιδέες με εκείνον. Ας θυμίσουμε επίσης ότι και οι δύο τους αποτελούσαν μέλη του δικτύου του Zervos και του περιοδικού του. Ο ιστορικός τέχνης Jean Leymarie που είχε γνωρίσει προσωπικά και τον Tériade και τον Raynal γράφει: «Ο Tériade και ο Raynal, πολύ δεμένοι μεταξύ τους, διαφορετικοί από τους συναδέλφους τους, τους οποίους ευχαριστιούνται να κοροϊδεύουν, κοντά στους καλλιτέχνες, έχουν περίπου τα ίδια γούστα, απέχθειες και προτιμήσεις»<sup>316</sup>. Η μοντέρνα τέχνη που ταυτιζόταν με τις πιο ιδεαλιστικές μετακυβιστικές τάσεις ήταν αυτό που οι δύο συντάκτες της *L'Intransigeant* προωθούσαν περισσότερο είτε μέσα από τα δικά τους κείμενα είτε μέσα από τα κείμενα άλλων ομοϊδεατών τους διανοούμενων και παραγόντων του κόσμου της τέχνης που δημοσίευαν στην εφημερίδα. Παρομοίως, οι καλλιτέχνες που δημοσίευσαν ταξιδιωτικές εντυπώσεις και άλλα κείμενα στη στήλη ανήκαν σε εκείνους που ανταποκρίνονταν στα αισθητικά τους ιδεώδη. Συχνά επίσης τα άρθρα ήταν κατά παραγγελία, όπως φανερώνει η επιστολή τους προς τον Delaunay για να διατυπώσει τη γνώμη του πάνω στο ζήτημα της διοργάνωσης μιας νέας διεθνούς έκθεσης διακοσμητικών τεχνών όπως εκείνης του 1925<sup>317</sup>. Άλλοτε πάλι απευθύνονταν σε αυτούς όσοι ήθελαν να δημοσιεύσουν κάποιο κείμενο τους. Για παράδειγμα, ο Goerges Hugnet ήρθε σε επαφή με τον Tériade κατόπιν μεσολάβησης της κοινής τους φίλης και ζωγράφου Alice Halicka,

<sup>315</sup> Habermas 1997, 271.

<sup>316</sup> «Tériade et Raynal fort liés entre eux, différents de leurs confrères, dont ils se moquent volontiers, proches des artistes, ont à peu près les mêmes goûts, refus et préférences»: Leymarie 2002, 9.

<sup>317</sup> Maurice Raynal και Tériade, επιστολή προς τον Robert Delaunay, 1 Ιουλίου 1930. Ο Delaunay στις 7 Ιουλίου 1930 απάντησε στέλνοντας ένα κείμενο, που όμως δεν εντόπισα τελικά να έχει δημοσιευτεί: Bibliothèque Kandinsky, Correspondance entre Sonia et Robert Delaunay et Maurice Raynal [Sans cote].

για να δημοσιεύσει ένα άρθρο του<sup>318</sup>. Ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του διευθυντή του Musée Galliera, Henri Clouzot, ο οποίος έστειλε στον Tériade ένα κείμενό του για δημοσίευση μαζί με τις σημειώσεις του εμπόρου André Level, ζητώντας του να το δημοσιεύσει με τη δική του υπογραφή (του Tériade), λέγοντάς του μάλιστα ότι μπορεί να παρέμβει όσο θέλει σε αυτό<sup>319</sup>. Η εν λόγω επιστολή τεκμηριώνει επιπλέον τη στενή συνεργασία ανάμεσα στους διευθυντές των μουσείων με τους εμπόρους και τους τεχνοκρίτες αλλά και το πως λειτουργεί το δίκτυο συναλλαγών και παρέμβασης τους. Το ότι οι Raynal και Tériade είχαν τον έλεγχο για το ποια κείμενα δημοσιεύονταν και ποια όχι φανερώνει η περίπτωση του Mondrian, ο οποίος ήθελε να δημοσιεύσει ένα άρθρο στην εφημερίδα για την έκθεση *Cercle et Carré* το 1930, αλλά δεν το κατάφερε κατόπιν άρνησης του Raynal<sup>320</sup>. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα το λόγο για τον οποίο αρνήθηκε ο Raynal, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε πως η οδός της αφαίρεσης που ακολουθούσε ο Mondrian, καθώς και η προβολή μιας έκθεσης που ταυτιζόταν με την αφηρημένη τέχνη, ήταν κάτι που δεν συμφωνούσε με το γούστο και τη γραμμή των δύο καλλιτεχνικών συντακτών της εφημερίδας.

Πρέπει να τονίσουμε ότι η συνεργασία του Tériade με τον Raynal δεν ήταν ανταγωνιστική με εκείνη με τον Zervos, μάλιστα συχνά το ένα έντυπο παραπέμπει στο άλλο. Όπως έχουμε αναφέρει, οι Zervos, Raynal και Tériade συνιστούσαν μέλη του ίδιου δικτύου των υπερασπιστών της γενιάς των μετακυβιστών καλλιτεχνών μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο<sup>321</sup>. Τα δύο έντυπα λειτουργούσαν συμπληρωματικά από την άποψη της ύλης, δεδομένου ότι το περιοδικό του Zervos είχε πιο τεχνικά και εξειδικευμένα κείμενα, ενώ η εφημερίδα πιο απλά και πληροφοριακά, αλλά και από

---

<sup>318</sup> Georges Hugnet, επιστολή προς τον Tériade, Φεβρουάριος 1932, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11. Πιθανόν να πρόκειται για το άρθρο του George Hugnet, «L'avenir dévoile par...», *L'Intransigeant*, 28 Μαρτίου 1932, 5.

<sup>319</sup> «Αγαπητέ συνάδελφε, σας στέλνω ένα σχέδιο άρθρου για το “L’Intran” και επισυνάπτω τις σημειώσεις του φίλου μας Level. Τροποποιήστε, προσθέστε, αφαιρέστε, σας αφήνω κάθε ελευθερία, αλλά, όπως σας είπα, για σοβαρούς λόγους, επιθυμώ το άρθρο να κυκλοφορήσει με τη δική σας υπογραφή / Cher confrère, Je vous envoie un projet d’article pour ‘L’Intran’, et j’y joins les notes de notre Ami Level. Modifiez, ajoutez, retranchez, je vous laisse toute latitude, mais, comme je vous l’ai dit, pour de sérieuses raisons, je désire que l’article paraisse sous votre signature» Henri Clouzot, επιστολή προς τον Tériade, 11 Φεβρουαρίου 1931, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11. Δυστυχώς η επιστολή δεν δίνει αρκετά στοιχεία που θα επέτρεπαν την ταύτιση αυτού του κειμένου, αν τελικά δημοσιεύτηκε. Η υπογράμμιση βρίσκεται στο πρωτότυπο.

<sup>320</sup> Βλ. Prat 1984, 82.

<sup>321</sup> Οι σχέσεις τους βέβαια πιθανόν να περνούσαν διάφορες διακυμάνσεις αφού το 1927 ο Zervos γράφει στον Paul Guillaume αναφορικά με την ατομική έκθεση που διοργάνωσε στον Ismael de La Serna: «Ο τύπος ήταν εξαιρετικά θετικός, ακόμη και άνθρωποι όπως ο Raynal με τους οποίους δεν έχω φιλικές σχέσεις / Il a eu une presse extrêmement favorable, même par des personnes comme Raynal avec qui je ne suis pas en termes amicaux» Christian Zervos, επιστολή προς τον Paul Guillaume, [1927], Musée de l’Orangerie, Αρχείο Paul Guillaume.

την άποψη του κοινού στο οποίο απευθύνονταν, δεδομένου ότι το *Cahiers d'art* απευθυνόταν σε ένα στενό κύκλο φιλότεχνων, ενώ η εφημερίδα διαβαζόταν από ένα ευρύτερο κοινό. Το γεγονός ότι αυτοί οι τρεις γίνονταν αντιληπτοί από τους συγχρόνους τους ως μέλη του ίδιου δικτύου φαίνεται, μεταξύ άλλων, από την αλληλογραφία του Léonce Rosenberg με τον Picabia, του οποίου τα έργα εμπορευόταν. Σε επιστολή του το καλοκαίρι του 1930 ο πρώτος γράφει στον δεύτερο μιλώντας για την κλίκα γύρω από το *Cahiers d'Art* των Zervos, Tériade και Raynal, και κατηγορώντας τους για την μεροληψία τους απέναντι στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή<sup>322</sup>. Στο ίδιο πνεύμα, λίγους μήνες αργότερα, στις αρχές του 1931, όταν ο Picabia απευθύνθηκε στον Rosenberg σχετικά με το αν θα έπρεπε να απαντήσει στο ερωτηματολόγιο μιας έρευνας γνώμης που του έστειλαν οι Tériade-Raynal<sup>323</sup>, ο έμπορος τού γράφει: «Η εγκύκλιος που λάβατε προέρχεται στην πραγματικότητα από τους Tériade και Raynal, που είναι ολοένα πιο εχθρικοί απέναντι σε ό,τι μας αρέσει και κάνουν υπεράνθρωπες και πολυμήχανες προσπάθειες για να σώσουν το είδωλό τους: τον ανύπαρκτο φωβισμό. Θα τους κάνατε μεγάλη τιμή αν απαντούσατε, ειδικά σήμερα που έχουν χάσει κάθε αξιοπιστία και σημασία»<sup>324</sup>. Οι σαφείς αισθητικές προτιμήσεις των Raynal και Tériade, που συμβάδιζαν με εκείνες του Zervos, και η εύνοια ορισμένων καλλιτεχνών και εμπόρων που προωθούνταν από κοινού και στη *L'Intransigent* και στο *Cahiers d'art* δημιουργούσαν προφανώς δυσαρέσκειες σε όσους βρίσκονταν σε άλλα «αισθητικά στρατόπεδα». Ο Léonce Rosenberg ήταν έμπορος καλλιτεχνών της αφαίρεσης όπως οι Herbin, Picabia και Metzinger, οι οποίοι δεν αποτελούσαν μέλη του δικτύου των καλλιτεχνών που προωθούσαν οι Tériade, Raynal και Zervos, οι οποίοι μάλιστα εκείνη την περίοδο πρόβαλλαν, με πρωτεργάτη τον Tériade, μια σειρά νέων καλλιτεχνών τους οποίους είχαν χαρακτηρίσει νεοφώβ, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω<sup>325</sup>.

<sup>322</sup> Léonce Rosenberg επιστολή προς τον Francis Picabia, 10 Ιουλίου 1930, Bibliothèque Kandinsky Fonds Léonce Rosenberg Picabia / 16. Βλέπε αναλυτικά παρακάτω.

<sup>323</sup> Francis Picabia επιστολή προς τον Léonce Rosenberg, 27 Ιανουαρίου 1931, Bibliothèque Kandinsky Fonds Léonce Rosenberg Picabia / 16. Βλ. Christian Derouet (επιμ.), *Francis Picabia: lettres à Léonce Rosenberg, 1929-1940*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série/archives, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 2000, 66.

<sup>324</sup> «La lettre circulaire que vous avez reçue émane bien en effet de Tériade et Raynal qui sont de plus en plus hostiles à tout ce que nous aimons et font des efforts surhumains et astucieux pour sauver leur idole: le fauvisme défaillant. Ce serait leur faire beaucoup d'honneur de leur répondre, d'autant plus qu'aujourd'hui ils ont perdu tout crédit et toute importance». Léonce Rosenberg επιστολή προς τον Francis Picabia, 29 Ιανουαρίου 1931, Bibliothèque Kandinsky. Βλ. και ό.π.

<sup>325</sup> Ο Derouet αναφέρει πως οι σχέσεις ανάμεσα στον Rosenberg και τον Zervos διακόπηκαν κυρίως λόγω κάποιων cliché του De Chirico που δεν επιστράφηκαν από τον δεύτερο στον πρώτο. Christian

Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα πού οφείλεται η διακοπή της συνεργασίας πρώτα του Tériade και αργότερα του Raynal με την εφημερίδα. Η Valerie Holman αναφέρει πως, όταν προέκυψε η συνεργασία με τον Skira, το συμβόλαιο του Tériade με την εφημερίδα είχε λήξει και δεν είχε προφανώς ανανεωθεί<sup>326</sup>. Τα κείμενα του Tériade στη *L'Intransigeant* μειώθηκαν σταδιακά το 1932 και διακόπηκαν οριστικά στα μέσα του 1933, ενώ λίγο αργότερα καταργήθηκε και η σελίδα για τις τέχνες. Μια επιστολή του Raynal προς τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα αποδίδει αυτή την εξέλιξη σε οικονομικούς λόγους, συνάρτηση προφανώς της ευρύτερης οικονομικής κρίσης και ίσως και της αλλαγής διεύθυνσης της εφημερίδας: «Έχω κάτι λιγότερο ευχάριστο όμως να σας γνωστοποιήσω: η φτώχη μας 'Σελίδα των τεχνών', όπως έπρεπε να το αναμένουμε κάπως, καταργήθηκε. Προφανώς για οικονομικούς λόγους. Και είναι αλήθεια ότι κατάργησαν επίσης τη σελίδα για το αυτοκίνητο, τα προάστια, και το ίδιο αναμένεται και για τον αέρα. Το γελοιωδέστερο είναι η άφιξη στη *L'Intran* του φίλου Charensol, ο οποίος θα ήθελε να συμπεριλάβει το χρονικό των τεχνών στη σελίδα του 'Διαβάζω'. Αυτό δεν με αφορά καθόλου και προς το παρόν δεν κάνω παρά τα σαλόν και μικρά σημειώματα. Απαιτείται υπομονή, καθώς η παρέλαση νέων συνεργατών εδώ επιμηκώνεται και σποραδικά σπάει [...] το επίπεδο της *L'Intran* έχει γίνει τόσο χαμηλό που θα έπρεπε να σταματήσει, τουλάχιστον προσωρινά [...] Πρέπει επίσης να σας πω ότι στη *L'Intran* προσέφεραν τη ρουμπρίκα για τις τέχνες στον... Vauxcelles, αλλά εκείνος αρνήθηκε. Έπρεπε αυτή η ρουμπρίκα να φέρνει χρήματα στην εφημερίδα. Βλέπετε πόσο σάπια είναι η κατάσταση αυτή τη στιγμή. Σε κάθε περίπτωση, η ζωή των καλλιτεχνών δεν είναι πάντα πολύ ελκυστική»<sup>327</sup>.

Καταλήγοντας, η συνεργασία του Tériade με την εφημερίδα *L'Intransigeant* υπήρξε σημαντική τόσο για τους καλλιτέχνες τους οποίους πρόβαλε μέσω ενός

---

Derouet (επιμ.), *Correspondances Fernand Léger-Léonce Rosenberg 1917-1937*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-série / Archives, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, 216.

<sup>326</sup> Valerie Holman, *Albert Skira and the Art Publishing in France 1928-1948*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Courtauld Institute of Art, University of London, Λονδίνο 1987, 118.

<sup>327</sup> «J'ai une chose moins réjouissante quand même à vous apprendre: notre pauvre 'Page des arts', comme il fallait s'y attendre un peu, a été supprimée. Raisons d'économie, paraît-il. Et il est vrai qu'on a supprimé également la page de l'Automobile, de la banlieue, en attendant celle de l'air. Le fait le plus drôle c'est la venue à *L'Intran* de l'ami Charensol qui voudrait prendre la chronique des arts dans sa page 'Lire'. Cela ne me concerne pas du tout et jusqu'ici, je ne fais que les salons et de petites notes. La patience est ici de rigueur puisque le défilé des collaborateurs nouveaux ici s'allonge et se brise périodiquement [...] *L'Intran* est devenu d'une telle bassesse qu'il faut y renoncer, pour l'instant du moins [...] Je dois d'ailleurs vous dire qu'à *L'Intran* l'on avait offert la rubrique des arts à... Vauxcelles mais que celui-ci avait refusé. Il fallait que cette rubrique rapportât de l'argent au journal. Vous voyez comme c'est pourri en ce moment. En tout cas la vie des artistes n'est toujours pas très alléchante»· Maurice Raynal, επιστολή προς τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, 28 Οκτωβρίου 1933, Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων.

εντύπου με απήχηση στο ευρύ αναγνωστικό κοινό<sup>328</sup>, όσο και για τον ίδιο, παρόλο που ο ίδιος χαρακτήριζε αργότερα τα κείμενά του στην εφημερίδα «ψαριές της νεότητας (péchés de jeunesse)»<sup>329</sup>. Ο Tériade βρέθηκε στο πλάι του Raynal και επωφελήθηκε από την εμπειρία και τις γνώσεις του. Ο ρόλος του αποκλειστικά υπεύθυνου, μαζί με τον Raynal, για το περιεχόμενο της στήλης του επέτρεψε να εκφράσει και να προωθήσει τις ιδέες του με μεγαλύτερη ελευθερία απ' ό,τι στο *Cahiers d'art*, ενώ στα κείμενα που συνυπέγραφε με τον Raynal είχε την ευκαιρία να διατυπώσει τις απόψεις του για την τρέχουσα καλλιτεχνική επικαιρότητα και κυρίως για τη λειτουργία του κόσμου της τέχνης και τους θεσμούς του μέσα από ένα ύφος ανάλαφρο και καυστικό, με τρόπο δηλαδή και πάλι διαφορετικό από εκείνον που χρησιμοποιούσε στο *Cahiers d'art*. Επιπλέον απευθυνόταν σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, γεγονός που ενίσχυε τη διάχυση των απόψεών του και το κύρος του ως τεχνοκρίτη, καθώς συνηθιζόταν τότε στις εφημερίδες να γράφουν σημαντικοί τεχνοκρίτες. Τέλος, μέσα από τη συνεργασία του με την εφημερίδα, όπως καταδεικνύει και η αλληλογραφία του, διεύρυνε περαιτέρω το δίκτυο των γνωριμιών του στον κόσμο της τέχνης.

#### **6.4 Η διεύρυνση του δικτύου του Tériade και η συνεργασία του με άλλα περιοδικά εντός και εκτός Γαλλίας**

Ο Tériade τόσο με τα τεχνοκριτικά του κείμενα στο περιοδικό *Cahiers d'art*, όσο και με εκείνα στην εφημερίδα *L'Intransigeant*, καθώς και με την εν γένει ενεργή παρουσία του στον κόσμο της τέχνης, κατόρθωσε μέσα σε λίγα χρόνια να χαίρει ευρείας αναγνώρισης στους κύκλους των υποστηρικτών της μοντέρνας τέχνης. Οι δύο αυτές συνεργασίες στάθηκαν σημαντικό εφαλτήριο για όσες ακολούθησαν. Πιο συγκεκριμένα, οι επόμενες σημαντικές συνεργασίες του Tériade, πριν αποκτήσει τη δική του εκδοτική δραστηριότητα, ήταν η συνεργασία του με τον Albert Skira για το περιοδικό *Minotaure*, με τον Ηρακλή Ιωαννίδη για το περιοδικό *Voyage en Grèce* και με τον Maurice Raynal για το περιοδικό *La bête noire*. Καθώς όμως σε αυτά τα περιοδικά ο Tériade δεν είχε μόνο το ρόλο του τεχνοκρίτη, αλλά και του καλλιτεχνικού διευθυντή και συνεκδότη, θα εξετάσουμε αυτές τις συνεργασίες

<sup>328</sup> Στο αρχείο του Tériade βρίσκουμε επιστολές καλλιτεχνών που τον ευχαριστούν για τα άρθρα που δημοσιεύει γι' αυτούς στην εφημερίδα. Βλ., π.χ., Marcel Gromaire, επιστολή προς τον Tériade, 23 Φεβρουάριου 1929, και Zygmunt Menkes, επιστολή προς τον Tériade, 11 Μαρτίου 1928· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1 και κουτί 2 αντίστοιχα.

<sup>329</sup> Anthonioz 1973, 5.



παρακάτω σε ξεχωριστή ενότητα. Εδώ θα ασχοληθούμε με τις υπόλοιπες συνεργασίες του Tériade κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, αφενός ως τεχνοκρίτη με γαλλικά περιοδικά, αφετέρου με τη δημοσίευση κειμένων του σε περιοδικά του εξωτερικού και άρα τη συμμετοχή του στις διεθνείς πολιτιστικές διεργασίες και ανταλλαγές που συντελούνταν μέσω των περιοδικών αυτή την εποχή.

\*

Ξεκινώντας με τις συνεργασίες του στον γαλλικό τύπο, είδαμε ήδη ότι το 1926 ο Tériade δημοσίευσε με τη μεσολάβηση προφανώς του Zervos στα περιοδικά των οποίων εκείνος είχε την ευθύνη έκδοσης, δηλαδή τα *L'art d'aujourd'hui* και *Arts de la maison*. Την ίδια χρονιά δημοσίευσε επίσης τρία κείμενα επικεντρωμένα στην ελληνική λογοτεχνία στη λογοτεχνική και καλλιτεχνική εφημερίδα *Les nouvelles littéraires*<sup>330</sup>. Ο συγγραφέας και κριτικός Francis de Miomandre ήταν εκείνος που σύστησε τον Tériade στον διευθυντή της, Maurice Martin du Gard: «Πήγα να δω χτες τον φίλο μου Maurice Martin du Gard, διευθυντή του *Nouvelles Littéraires*, για να του μιλήσω για σας. Μου φάνηκε να ενδιαφέρεται πολύ: ‘τέλεια, δεν έχω τίποτα για την Ελλάδα’, μου είπε. Θα μπορούσατε να του προτείνετε, εκτός από ανταποκρίσεις, τη σκιαγράφιση πορτρέτων διάσημων συγγραφέων στη χώρα σας, κείμενα για το σύγχρονο κίνημα. (Με αυτή την ευκαιρία θα μπορούσατε να του προτείνετε κάτι για την ‘art vivant’. Τέλος πάντων, το βλέπετε συζητώντας)»<sup>331</sup>. Πράγματι, δύο μήνες αργότερα ο Tériade δημοσίευσε στο περιοδικό δυο κείμενα για τη λογοτεχνική κίνηση στην Ελλάδα και ένα τρίτο αφιερωμένο στον ελληνικής καταγωγής

---

<sup>330</sup> Η εφημερίδα ιδρύθηκε το 1922 από τους Maurice Martin du Gard, André Gillon, Charles Peignot και Jacques Guenne και κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques* από τον εκδοτικό οίκο Larousse. Στόχος τους σε επίπεδο περιεχομένου ήταν να συνδυάσουν το είδος της εφημερίδας με εκείνο του περιοδικού, δηλαδή, άρθρα για την επικαιρότητα στο χώρο της λογοτεχνίας, της τέχνης και του θεάματος, συνεντεύξεις, με άρθρα γνώμης και έγκυρες κριτικές. Η κυκλοφορία της εφημερίδας αναστάλη στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Επανεκδόθηκε μετά τον πόλεμο και συνέχισε να κυκλοφορεί με αλλαγές στην εκδοτική ομάδα και περιστασιακές διακοπές ως το 1988. Βλ. Hélène Favart, «Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques», στο Martine Bercot και André Guyaux (επιμ.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, Librairie générale française, Παρίσι 1998, 807· Charensol 1973, 156-198.

<sup>331</sup> «J'ai été voir hier, mon ami Maurice Martin du Gard, le directeur des *Nouvelles Littéraires*, pour lui parler de vous. Il m'a paru très intéressé 'justement, je n'ai rien de Grèce' m'a-t-il dit. Vous pourriez lui proposer, outre une correspondance, des portraits d'auteurs célèbres chez vous, des essais sur le mouvement contemporain. (Vous pourriez par la même occasion lui proposer des choses pour l'art vivant. Enfin vous verrez en causant)»· Francis de Miomandre, επιστολή προς τον Tériade, 31 Ιουλίου 1926. Οι σχέσεις των δύο αντρών πρέπει να ήταν στενές εκείνη την εποχή, γιατί στο αρχείο του Tériade υπάρχουν άφθονες επιστολές του Miomandre για επικείμενα ραντεβού τους στο καφέ Deux Magots· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Le Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3. Επίσης το 1926 ο Tériade πήρε μια συνέντευξη από τον Miomandre, η οποία δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *H Πρόοδος*.

συμβολιστή λογοτέχνη Jean Moréas<sup>332</sup>. Η συνεργασία αυτή διαφημίστηκε και στην Ελλάδα, αφού λίγες μέρες πριν από τη δημοσίευση του πρώτου κειμένου του ανακοινώθηκε στην εφημερίδα *Ελεύθερο Βήμα* ότι ο Tériade ανέλαβε «την τακτική παρακολούθησιν της νεοελληνικής λογοτεχνικής κινήσεως» και παρακινούνταν όσοι συγγραφείς ενδιαφέρονταν να προβληθούν στο *Les Nouvelles Litteraires* να απευθύνονται σε εκείνον<sup>333</sup>. Δεν γνωρίζουμε γιατί ο Tériade δεν δημοσίευσε περισσότερα κείμενα, είναι όμως πιθανό ότι στην πορεία απορρόφησε την ενέργεια και το ενδιαφέρον του η εικαστική επικαιρότητα και οι πλαστικές τέχνες με τις οποίες είχε την ευκαιρία να ασχοληθεί στις υπόλοιπες συνεργασίες του την ίδια περίοδο, καθώς στη *Les Nouvelles littéraires* τη στήλη για την εικαστική επικαιρότητα είχε αναλάβει ο τεχνοκρίτης Florent Fels. Πιθανόν να επρόκειτο εντέλει για μια ευκαιριακή απασχόληση του Tériade προκειμένου να συμπληρώσει το εισόδημά του, μια και ο πατέρας του είχε διακόψει κάθε χρηματοδότησή του, γιατί η επιχείρησή του στη Μυτιλήνη δεν πήγαινε καλά. Κατά συνέπεια, ο Tériade έπρεπε να καλύψει μόνος του τις βιοποριστικές του ανάγκες<sup>334</sup>.

Το 1927 ο Léonce Rosenberg διατηρούσε ακόμη καλές σχέσεις με τους Zervos και Tériade και συνεργαζόταν με το περιοδικό *Cahiers d'art* διαφημίζοντας την εκθεσιακή δραστηριότητα της γκαλερί του L'Effort Moderne και παραχωρώντας μάλιστα και μία συνέντευξη στον Tériade. Στο πλαίσιο αυτών των καλών σχέσεων και των ανταλλαγών, ο Rosenberg δημοσίευσε στο περιοδικό *Bulletin de l'effort Moderne*<sup>335</sup>, που εξέδιδε μέσω της γκαλερί του, ένα μεγάλο θεωρητικό κείμενο του Tériade στο οποίο ο δεύτερος ανέπτυξε την έννοια του «νέου φωβισμού» που ο

---

<sup>332</sup> Πρόκειται για τα άρθρα: E. Tériade, «La vie littéraire et artistique en province et à l'étranger; Grèce», 203 (4 Σεπτεμβρίου 1926), 5 [Tériade 1996, 492-493]· «La vie littéraire et artistique en province et à l'étranger; en Grèce», 204 (11 Σεπτεμβρίου 1926), 4 [Tériade 1996, 493]· «La jeunesse de Moréas», 207 (2 Οκτωβρίου 1926), 2. Σε επιστολή του προς τον Κωνσταντίνο Καβάφη ο Απόστολος Αποστολόπουλος τον ενημερώνει με ενθουσιασμό ότι το περιοδικό *La Nouvelle Revue Française* ανέθεσε στο φίλο τους Ελευθεριάδη τη δημοσίευση μιας μελέτης για τη νεότερη ελληνική ποίηση. Σε αυτό το πλαίσιο ο Ελευθεριάδης ενδιαφερόταν να παρουσιάσει πρώτα το έργο του Καβάφη συνοδευόμενου από μεταφράσεις ποιημάτων του και ο Αποστολόπουλος ζητάει από αυτόν τη σχετική άδεια: Απ. Αποστολόπουλος, επιστολή προς τον Κωνσταντίνο Καβάφη, Ιούλιος 1926, ψηφιακό αρχείο Καβάφη Ιδρύματος Ωνάση, GR-OF CA CA-SF02-S01-SS01-F18-SF003-0099 (698), <https://cavafy.onassis.org/el/object/2hzg-7dt4-wd2x/>, (πρόσβαση: 27 Ιουλίου 2019). Δεν γνωρίζουμε αν ο Αποστολόπουλος μπερδεύτηκε και επρόκειτο για το *Les Nouvelles littéraires*. Ωστόσο δεν εντόπισα και καμιά δημοσίευση του Tériade για τον Καβάφη. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η επιστολή είναι ενδεικτική του αντίκτυπου που είχε στην Ελλάδα η δραστηριοποίηση αυτή του Tériade.

<sup>333</sup> «Καθημερινή ζωή: Δια τους συγγραφείς», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Σεπτεμβρίου 1926, 2.

<sup>334</sup> Ευχαριστώ την Κατερίνα Χαραλαμπίδη που μου έδωσε την πληροφορία αυτή σε προσωπική μας συνομιλία.

<sup>335</sup> Ο Rosenberg εξέδωσε αυτό το περιοδικό από το 1924 ως το 1927 με δέκα τεύχη το χρόνο. Για το περιοδικό, βλ. Chevrefils Desbiolles 1993, 186-188.

ίδιος είχε εμπνευστεί<sup>336</sup>. Η περίπτωση του Rosenberg είναι ενδεικτική για τη δυναμική των δικτύων που αναμορφώνονται ανάλογα με τα συμφέροντα και τις ισορροπίες. Ενώσω δηλαδή ο Rosenberg είχε καλές σχέσεις με τους Zervos και Tériade και προφανώς συγκλίνοντα συμφέροντα και λίγο πολύ κοινές αισθητικές αντιλήψεις, ήταν πρόθυμος να τους δώσει χώρο στο δικό του περιοδικό. Παραθέσαμε, από την άλλη, παραπάνω τα επικριτικά χωρία από τις επιστολές του Rosenberg στον Picabia το 1930 και το 1931, που φανερώνουν πως στην πορεία η σχέση αυτή διεκόπη για λόγους που δεν γνωρίζουμε. Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι, όπως προαναφέραμε, υπήρξε σταδιακά απόκλιση στις αισθητικές προτιμήσεις του Rosenberg, από τη μια, και του Zervos και του Tériade, από την άλλη, αφού ο πρώτος έδωσε βαρύτητα στην προβολή της γεωμετρικής και αφαιρετικής μετακυβιστικής τάσης, ενώ οι άλλοι δύο προασπίζονταν τον ιδεαλιστικό κυβισμό.

Λίγα άρθρα του Tériade κυκλοφόρησαν επίσης στα περιοδικά *Montparnasse* και *Arts et métiers graphiques*. Στο περιοδικό *Montparnasse*, πέρα από μια σύντομη κριτική έκθεσης του Goerg, που είναι πρωτότυπη, τα δύο άλλα κείμενα του Tériade είναι ανατυπώσεις. Πρόκειται για τη συνέντευξη με τον Braque που είχε δημοσιευτεί αρχικά στην εφημερίδα *L'Intransigeant* (3 Απριλίου 1928) και ένα κείμενο για τον Fernand Léger, το οποίο είναι ανατύπωση της πέμπτης ενότητας της σχετικής μελέτης του που κυκλοφόρησε το 1928 από τις εκδόσεις *Cahiers d'art*<sup>337</sup>. Ωστόσο, αυτές οι ανατυπώσεις είναι ενδεικτικές της απήχησης και της ζήτησης που είχαν τα κείμενα του Tériade. Στο περιοδικό *Arts et métiers graphiques* δημοσίευσε μόνο ένα άρθρο,

---

<sup>336</sup> Το άρθρο δημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Besoin d'un nouveau Fauvisme» σε δύο μέρη, στα τεύχη 36 (Ιούνιος 1927, 11-15) και 37 (Ιούλιος 1927, 10-13). Στο τέλος του άρθρου αναγράφεται ότι επρόκειτο να αναδημοσιευτεί στην καθημερινή πολιτιστική εφημερίδα *Comoedia* το Σεπτέμβριο του 1927. Εδώ το άρθρο δημοσιεύτηκε σε τρεις συνέχειες ως εξής: «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'», 1 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 110-112]· «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme ou peinture d'imagination?», 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 112-115]· «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. III. D'autres peintres devant la peinture pure», 22 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 115-117]. Η εφημερίδα *Comoedia* ιδρύθηκε από τον Henri Desgrange το 1907. Η κυκλοφορία της διήρκεσε ως το 1937, με μια διακοπή στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Επανακυκλοφόρησε σε εβδομαδιαία βάση κατά τη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και στη συνέχεια: Natalie Léger, «Comoedia», στο Martine Bercot και André Guyaux (επιμ.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, Librairie générale française, Παρίσι 1998, 294-295.

<sup>337</sup> Τα άρθρα που δημοσίευσε ο Tériade στο περιοδικό *Montparnasse* ήταν τα εξής: «Confidences d'artistes: Georges Braque», 51 (Μάιος-Ιούνιος 1928), 1-2 [Tériade 1996, 167]· «Fernand Léger», 55 (Μάιος-Ιούνιος 1929), 1-2 [Tériade 1996, 230-232]· «Les expositions de peinture: Goerg-Galerie Georges Bernheim», 55 (Μάιος-Ιούνιος 1929), 15 [Tériade 1996, 232]. Το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *Montparnasse*, που αποτέλεσε τη φωνή των διανοουμένων, λογοτεχνών και καλλιτεχνών που σύχναζαν στα καφέ της ομώνυμης γειτονιάς, κυκλοφόρησε την περίοδο 1921-1930 με σταθερούς συντάκτες τους Géo-Charles και Paul Husson, αλλά και πολλούς άλλους συνεργάτες: Chevreffils Desbiolles 1993, 114-119.

ένα θεωρητικό κείμενο για την αξία της φύσης στην τέχνη, το 1936<sup>338</sup>. Ήταν η στιγμή που εγκατέλειπε την καριέρα του τεχνοκρίτη για να αφιερωθεί λίγο αργότερα σε εκείνη του εκδότη.

Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε μία συνεργασία που ο Tériade απέρριψε. Πρόκειται για το περιοδικό *Formes* που ίδρυσε ο Waldemar George το 1929. Ο Waldemar George πρότεινε στον Tériade να συμμετάσχει στο περιοδικό του και μάλιστα ένα μήνα πριν από την κυκλοφορία του πρώτου τεύχους τού γράφει: «Αγαπητέ φίλε, δεν απαντήσατε στην επιστολή με την οποία σας προσκάλεσα να συνεργαστούμε. Ελπίζω να οφείλεται σε αμέλεια και όχι σε αντίρρηση επί της αρχής»<sup>339</sup> (εικ. 28). Δεν γνωρίζουμε την απάντηση του Tériade, όμως σίγουρα το όνομα του δεν εμφανίστηκε ποτέ ανάμεσα στους συντάκτες του περιοδικού. Επομένως, για την άρνηση αυτή μπορούμε μόνο υποθέσεις να κάνουμε. Φυσικά ο Tériade θα μπορούσε να μην έχει χρόνο για άλλη συνεργασία δεδομένου ότι ήδη δούλευε για τα *Cahiers d'art* και *L'Intransigeant*. Όμως η άρνηση ή η αγνόηση της πρότασης του Waldemar George μπορεί να δηλώνει και τη στάση του Tériade απέναντι στην ιδεολογική μεταστροφή που εκδήλωσε ο πρώτος εκείνη την περίοδο, όπως αναφέραμε συνοπτικά παραπάνω. Ο Waldemar George υπήρξε τα προηγούμενα χρόνια υπέρμαχος των μοντέρνων τάσεων και ως καλλιτεχνικός διευθυντής του *L'amour de l'art* προώθησε τους εκπροσώπους τους, Γάλλους και ξένους. Στη συνέχεια όμως έγινε φανατικός υποστηρικτής του Μουσολίνι και του ιταλικού φασιστικού κόμματος ασπαζόμενος εθνικιστικές και ξενοφοβικές θέσεις και ως εκ τούτου υιοθέτησε την άποψη που ήθελε τον μοντερνισμό σύμπτωμα της κρίσης που επέφερε η φιλελεύθερη δημοκρατία και ο καπιταλισμός. Προβάλλοντας τον νεοουμανισμό θεωρούσε ότι η τέχνη του παρελθόντος και όσοι εκπροσωπούσαν τις αρχές της, την ομορφιά και την αρμονία, θα μπορούσαν να αποτελέσουν το εφαλτήριο για το ευρωπαϊκό πολιτιστικό μέλλον. Στράφηκε εναντίον των κυβιστών, των πριμιτίφ και άρα της εμβληματικής μορφής του Picasso, υπερασπιζόμενος το κλασικιστικό ύφος των εκπροσώπων της Γαλλικής Σχολής (*École française*), όπως οι

---

<sup>338</sup> E. Tériade, «Le point de vue de la nature», *Arts et métiers graphiques*, 54 (Αύγουστος 1936), 33-36 [Tériade 1996, 479-480]. Το περιοδικό *Arts et métiers graphiques* ιδρύθηκε από τον Charles Peignot, ήταν αφιερωμένο στις τέχνες της γραφιστικής και της τυπογραφίας και κυκλοφορούσε κάθε δίμηνο την περίοδο 1928-1939.

<sup>339</sup> «Mon cher ami, vous n'avez pas répondu à la lettre par laquelle je vous invitais à m'accorder votre collaboration. J'espère que ce n'est là qu'une négligence et non une objection de principe» Waldemar George, επιστολή προς τον Tériade, 11 Νοεμβρίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.

Derain και Dunoyer de Segonzac. Το περιοδικό *Formes* το ίδρυσε για να εκφράσει τις συντηρητικές πολιτικές και αισθητικές του αντιλήψεις, αποκηρύσσοντας τις μοντέρνες τάσεις και τους ξένους καλλιτέχνες και προβάλλοντας το αίτημά του για μια καθαρά γαλλική τέχνη. Είναι πολύ πιθανόν επομένως, ο Τέριαντ να αρνήθηκε ή να αγνόησε αυτήν την πρόταση για πολιτικούς κι αισθητικούς λόγους, αφού ο ίδιος πρόβαλλε τόσο τις μοντέρνες τάσεις, έστω κι αν δεν έφτασε ως τον σουρεαλισμό και την αφαίρεση, όσο και ξένους καλλιτέχνες. Σε κάθε περίπτωση, ένα χρόνο αργότερα, το 1930, σε κείμενο που συνυπέγραφε με τον Raynal, ο Τέριαντ κατέκρινε τη στροφή του Waldemar George προς τη Ρώμη και τις προκαταλήψεις του απέναντι στην τέχνη του Βορρά<sup>340</sup>.

Ξεφεύγοντας από τα όρια της Γαλλίας, ας εξετάσουμε πρώτες τις συνεργασίες του Τέριαντ στην Ελλάδα. Στα τέλη του 1925 και τις αρχές του 1926 δημοσιεύτηκαν περιστασιακά κάποια άρθρα του σε ελληνικές εφημερίδες, ένα στον *Ελεύθερο τύπο* και τρία στην *Πρωΐα* (εικ. 29). Όλα αποτελούν ανταποκρίσεις του Τέριαντ από το Παρίσι<sup>341</sup>, τις οποίες υπογράφει με το ελληνικό του όνομα «Ε. Ελευθεριάδης». Στο άρθρο του στον *Ελεύθερο Τύπο* παρουσίαζε την ελληνική συμμετοχή στο Σαλόν του Φθινοπώρου<sup>342</sup>, ενώ από τα τρία άρθρα που δημοσιεύτηκαν στην *Πρωΐα* τα δύο αφορούν στη δραστηριότητα των Γαλάνη, Χατζηκυριάκου-Γκίκα και Γουναρόπουλου στο Παρίσι και το τελευταίο είναι αφιερωμένο στον Henri Rousseau με αφορμή την δημοπράτηση του έργου του «Κοιμωμένη Βοημιάς» στον οίκο Drouot<sup>343</sup>. Με αυτό το τελευταίο εκτενές άρθρο ο Τέριαντ παρουσίαζε στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό όχι μόνο την περίπτωση του Rousseau, αλλά και πώς λειτουργούσε η αγορά τέχνης στο Παρίσι. Ωστόσο δεν υπήρξε περαιτέρω συνεργασία με τις εν λόγω εφημερίδες, χωρίς να γνωρίζουμε το λόγο. Δεν γνωρίζουμε ούτε πώς οι δύο εφημερίδες ήρθαν σε επαφή με τον Τέριαντ, μπορούμε να εικάσουμε όμως ότι σε αυτή θα συνέβαλε το δίκτυο των ελλήνων διανοουμένων στο Παρίσι. Για παράδειγμα, με τον *Ελεύθερο Τύπο*

<sup>340</sup> Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 18 Νοεμβρίου 1930, 7 [Τέριαντ 1996, 303].

<sup>341</sup> Στην *Πρωΐα* ανταποκρίσεις από το Παρίσι έστειλε και ο Μιχάλης Τόμπρος.

<sup>342</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Τι εκθέτουν οι καλλιτέχναι μας: Η Ελλάς εις το φθινοπωρινόν σαλόν. Ζούμε μια μεγάλη εποχή τέχνης», *Ελεύθερος τύπος*, 18 Οκτωβρίου 1925.

<sup>343</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Οι Έλληνες καλλιτέχναι εις το Παρίσι. Κλασικισμός και εμπρεσιονισμός: Ο Δημήτριος Γαλάνης», *Πρωΐα*, 29 Ιανουαρίου 1926, 1· «Οι Έλληνες καλλιτέχναι εις το Παρίσι. Γουναρόπουλος και Χατζηκυριάκος», *Πρωΐα*, 31 Ιανουαρίου 1926, 3· «Παρισινή ζωή. Η 'κοιμώμενη Βοημιάς'», *Πρωΐα*, 11 Νοέμβριου 1926, 3.

συνεργαζόταν ο Κώστας Ουράνης<sup>344</sup> που ανήκε στον κύκλο των ελλήνων διανοουμένων στο Παρίσι και σίγουρα γνώριζε τον Τέριαντε.

Μεγαλύτερης διάρκειας υπήρξε η συνεργασία του Τέριαντε με την εφημερίδα *Η Πρόοδος*<sup>345</sup>, στην οποία έγραφε σε τακτική βάση από τον Μάιο ως τον Σεπτέμβριο του 1926 δημοσιεύοντας συνολικά 17 κείμενα. Σύμφωνα με τον Γιώργο Βαλέτα, ο Τέριαντε συνεργάστηκε με την εφημερίδα κατόπιν μεσολάβησης του Πρωτοπάτση και του Τόμπρου<sup>346</sup>. Στην *Πρόοδο* εργάστηκε παράλληλα με το περιοδικό *Cahiers d'art* και πολλές από τις πρώτες κυρίως συμβολές του είναι μεταφράσεις ήδη δημοσιευμένων κειμένων του στο *Cahiers d'art*, συχνά εμπλουτισμένων σε σχέση με τους έλληνες καλλιτέχνες στο Παρίσι. Τα άρθρα του παρουσιάζουν την εικαστική επικαιρότητα στο Παρίσι, αλλά πραγματεύονται και άλλες τέχνες, όπως τον κινηματογράφο και τον χορό (εικ. 30). Επιπλέον δημοσίευσε δύο συνεντεύξεις, με τους André Salmon και Francis de Miomandre, παρουσιάζοντας τις απόψεις τους γύρω από την τέχνη και τη λογοτεχνία.

Ο Τέριαντε δεν συνεργάστηκε ξανά με ελληνικό έντυπο και η μόνη άλλη παρουσία του στον ελληνικό τύπο του μεσοπολέμου είναι η συνέντευξη που παραχώρησε το 1935 στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα*. Μέρος αυτής της συνέντευξης, το σχετικό με τον Θεόφιλο, αναδημοσιεύτηκε αμέσως μετά στην εφημερίδα *Το Φως* της Μυτιλήνης.

Ο ιδεολογικός προσανατολισμός των παραπάνω εφημερίδων ποικίλλει. Ο *Ελεύθερος Τύπος* και τα *Αθηναϊκά Νέα* ήταν φιλοβενιζελικές εφημερίδες, ενώ η *Πρόοδος* και η *Πρωΐα* αντιβενιζελικές. *Το Φως* της Μυτιλήνης υποστήριξε τον Μεταξά<sup>347</sup>. Το γεγονός αυτό δίνει αφορμή να θέσουμε το ζήτημα της πολιτικής ταυτότητας του Τέριαντε. Θα επανέλθουμε σε αυτό το ζήτημα παρακάτω, σημειώνουμε μόνο εδώ πως ο Τέριαντε ήταν ένας αστός που δεν εκδήλωσε ποτέ δημοσίως τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Συνεργάστηκε επαγγελματικά με ανθρώπους από όλο το πολιτικό φάσμα, αποστασιοποιούμενος όμως στα χρόνια του

<sup>344</sup> Για τον *Ελεύθερο Τύπο*, βλ. Ελευθέριος Καριάτογλου, «Ελεύθερος Τύπος», στο Δρούλια και Κουτσοπανάγου 2008, τ. Β', 120-121.

<sup>345</sup> Η εφημερίδα πρωτοεκδόθηκε στο Βόλο το 1920, αλλά από τον Μάιο 1926 ως τον Ιανουάριο 1927, την περίοδο δηλαδή που συνεργάστηκε μαζί της ο Τέριαντε, εκδιδόταν στην Αθήνα. Με την εφημερίδα συνεργάζονταν καλλιτέχνες και διανοούμενοι όπως οι Κώστας Βάρναλης, Γιώργος Γουναρόπουλος, Αριστοτέλης Ζάχος, Γιάννης Κεφαλληνός, Γρηγόριος Ξενόπουλος, Παντελής Χορν και άλλοι. Μάλιστα το Σεπτέμβριο του 1926 κυκλοφόρησε ένα καλλιτεχνικό κυριακάτικο ένθετο με τίτλο «Η Εβδομάς της Πρόοδος» Βαλέτας 1984, 161-162. Για την εφημερίδα βλ. επίσης Νίτσα Κόλιου, «Η Πρόοδος», στο Δρούλια και Κουτσοπανάγου 2008, τ. Γ', 552.

<sup>346</sup> Βαλέτας 1984, 161-162.

<sup>347</sup> Για τις εφημερίδες, βλ. τα αντίστοιχα λήμματα στο Δρούλια και Κουτσοπανάγου 2008.

μεσοπολέμου, όπως προαναφέραμε, από τους εκπροσώπους της αντιδραστικής, εθνικιστικής δεξιάς.

Η απόσταση που κράτησε ο Τέριαντ καθ' όλη τη διάρκεια του μεσοπολέμου από την Ελλάδα και τα ελληνικά εικαστικά δρώμενα είναι πολύ πιθανόν να τον εξέθετε στα αρνητικά σχόλια όσων αντιμετώπιζαν με επιφύλαξη και αρνητισμό τους Έλληνες στο Παρίσι που διέκοψαν τις σχέσεις τους με την Ελλάδα. Ενδεικτικό ως προς αυτό είναι ένα κείμενο του εκδότη και κριτικού Αρίστου Καμπάνη, ο οποίος με τον εθνικιστικό του λόγο στρέφεται το 1932 εναντίον των «πνευματικών μεταναστών» που ακολούθησαν το παράδειγμα του Μορέας και ξέχασαν την πατρίδα τους, έχοντας ως κύριο στόχο τον Ζερνός τον οποίο όμως δεν κατονομάζει. Πρώτα παραθέτει μια στιχομυθία τους σύμφωνα με την οποία ο Ζερνός είχε δηλώσει: «Λείπω είκοσι χρόνια από την Αλεξάνδρα...ζω γαλλικά, σκέπτομαι γαλλικά, γράφω γαλλικά, έχασα την ευχέρεια του να μιλώ τη γλώσσα σας, δε θέλω να ξέρω την Ελλάδα...Εσπούδασα βυζαντινή και νέα ελληνική λογοτεχνία με τον Ψυχάρη. Η μελέτη της βυζαντινής φιλολογίας μ' έκαμε ν' αγαπήσω τον Ρίτσο, τον μεγαλύτερο ζωγράφο των αιώνων!... Αλλά σιχαίνομαι την Ελλάδα. Σιχαίνομαι του Έλληνα. Φαντασθείτε ότι είχα μια θέση σε τράπεζα στην Αίγυπτο και την έχασα γιατί ήμουν δημοτικιστής – μαλλιάρός. Ένας τόπος που δεν αγαπάει τη γλώσσα του...». Ακολουθεί το σχόλιο του Καμπάνη: «Ο καλός αυτός άνθρωπος θέλησε να σώσει την Ελλάδα με το δημοτικισμό. Επειδή ο δημοτικισμός είναι μια επανάσταση που άργησε να επικρατήσει αποφάσισε να γδυθή το τομάρι του και να γίνη Γάλλος. Γάλλος όμως δε γίνεται κανείς όσο κι αν παιδεύεται. Μένει εκείνο που είναι ακόμη κι αν προσποιείται πως ξέχασε τη γλώσσα του και μίσησε τον τόπο του...Τέτοιοι Έλληνες δε μας χρειάζονται βέβαια...Είμαστε μια καθυστερημένη γαλλική επαρχία – το είπα και άλλοτε – διαβάζουμε 'σκαμπρόζικα' μυθιστορήματα και μας διευθύνει το πνεύμα των καφενείων του Μονπαρνάζ»<sup>348</sup>.

Το 1926, ενώ ο Τέριαντ έγραφε στο *Cahiers d'art* και στην *Πρόοδο*, δημοσίευσε κείμενά του και στον βελγικό γαλλόφωνο τύπο. Οι συνδέσεις του Τέριαντ τόσο με το Βέλγιο όσο και με τις υπόλοιπες χώρες του εξωτερικού οφείλονται κατά κύριο λόγο στον κύκλο του Ζερνός και την επιθυμία του, όπως είδαμε, να ενθαρρύνει τον κοσμοπολιτισμό και να προωθήσει διαμέσου του περιοδικού

<sup>348</sup> Άριστος Καμπάνης, «Παρισινές ώρες: Οι ξεριζωμένοι», *Πολιτεία*, 15 Μαΐου 1932, 1-2. Το μένος του Καμπάνη και η αμφισβήτησή του για την καλλιτεχνική ζωή στο Παρίσι φαίνεται και σε προηγούμενο άρθρο του: Άριστος Καμπάνης, «Παρισινές ώρες: Νησί», *Πολιτεία*, 13 Μαΐου 1932, 1-2.

του τις διεθνείς πολιτιστικές ανταλλαγές, φροντίζοντας παράλληλα για τη διεθνή διανομή του. Μάλιστα, ο Zervos ήταν σε επαφή με ξένους εκδότες και περιοδικά που στήριζαν επίσης τη μοντέρνα τέχνη, με τους οποίους υπήρχε και μια άτυπη ανταλλαγή τευχών των περιοδικών τους. Ένα τέτοιο περιοδικό ήταν στις Βρυξέλλες το *Sélection*, το οποίο εξέδιδαν οι André de Ridder και Paul Gustave Van Hecke<sup>349</sup>. Ήδη τον Σεπτέμβριο του 1926 ο de Ridder ζήτησε από τον Tériade να δημοσιεύσει σε αυτό άρθρα για νέους γάλλους καλλιτέχνες και τις εξελίξεις στη σύγχρονη γαλλική ζωγραφική<sup>350</sup>. Ο Tériade δημοσίευσε τέσσερα άρθρα στο περιοδικό το διάστημα 1926-1930 (εικ. 31) Άρθρα του δημοσίευσε στο *Sélection* και ο Zervos, ενώ η ανταλλαγή υπήρξε αμφίδρομη, αφού άρθρα του de Ridder βρίσκουμε την ίδια περίοδο και στο *Cahiers d'art*.

Παρόμοια είναι η περίπτωση του περιοδικού σύγχρονης τέχνης *Le Centaure*, που εκδιόταν από την ομώνυμη γκαλερί στις Βρυξέλλες<sup>351</sup>, όπου αναπαράγονταν τακτικά και έχαιραν εγκωμιαστικών σχολίων αποσπάσματα κειμένων του Tériade δημοσιευμένων στα *Cahiers d'art* και *L'Intransigent*, διαχέοντας έτσι τις απόψεις του στο βελγικό καλλιτεχνικό περιβάλλον. Η επιλογή αυτή οφειλόταν, από τη μια, στο ότι οι συντάκτες του περιοδικού εκτιμούσαν γενικότερα τις απόψεις που διατυπώνονταν στο *Cahiers d'Art* για τη σύγχρονη τέχνη. Βέβαια και ο Zervos φρόντιζε αντίστοιχα να παρουσιάζει στο περιοδικό του τις εκθέσεις που γίνονταν

---

<sup>349</sup> Βλ. σχετική επιστολή του André de Ridder προς τον Tériade, 21 Σεπτεμβρίου 1926, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Το περιοδικό *Sélection* ιδρύθηκε από την ομώνυμη γκαλερί το 1920, ήταν ποικίλης ύλης και προωθούσε τη σύγχρονη τέχνη με έμφαση στη γαλλική και φυσικά τη βελγική παραγωγή. Από το 1928 ως το 1933 τα τεύχη απέκτησαν χαρακτήρα μονογραφίας, όντας κάθε φορά αφιερωμένα σε έναν καλλιτέχνη. Βλ. Manu van der Aa, «André de Ridder et Paul Gustave Van Hecke», στο Devillez και Pauwels 2012, 24-25.

<sup>350</sup> «Αγαπητέ κύριε Tériade, επιτρέψτε μου να σας ζητήσω ένα άρθρο που θα ήθελα να αφιερώσω στον Lurcat και τον Marcoussis στο *Sélection*. Ίσως θα έχετε την ευκαιρία, αν δεχτείτε να το κάνετε, να μιλήσετε πρώτα για το κίνημα που εκπροσωπούν στη γαλλική ζωγραφική και θα ήταν σημαντικό να το εντάξετε στο σύνολο της σύγχρονης εξέλιξης. Εξάλλου, βασίζομαι στη συνεργασία σας! / Cher Monsieur Tériade, Je voudrais consacrer à Lurcat et à Marcoussis un article de *Sélection* que je me permets de vous demander. Peut-être trouverez-vous l'occasion, si vous acceptez de le faire, de parler d'abord du mouvement qu'ils représentent dans la peinture française et qu'il importerait de situer dans l'ensemble de l'évolution contemporaine. Puis, je compte sur votre collaboration!» André de Ridder, επιστολή προς τον Tériade, 21 Σεπτεμβρίου 1926, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.

<sup>351</sup> Το περιοδικό το ίδρυσαν το 1926 οι Blanche Charlet και Walter Schwarzenberg με αρχισυντάκτη τον Georges Marlier. Το περιοδικό και η γκαλερί είχαν τους ίδιους στόχους με το *Selection* και λειτουργούσαν συμπληρωματικά και σε συνεργασία με το ίδιο δίκτυο καλλιτεχνών, τεχνοκριτών και παραγόντων της τέχνης. Μάλιστα η γκαλερί *Le Centaure* διαδέχθηκε ουσιαστικά την γκαλερί *Selection*, η οποία έκλεισε το 1922. Βλ. Peter J. H. Pauwels, «La galerie Le Centaure et Paul-Gustave van Hecke», στο Devillez και Pauwels 2012, 102-103.



στην γκαλερί *Le Centaure*<sup>352</sup>. Σε διαφήμιση εξάλλου του *Le Centaure* στο περιοδικό *La revue de l'art* το 1929 εμφανίζονται μεταξύ των ονομάτων των συνεργατών του περιοδικού και εκείνα του Tériade και του Zervos (εικ. 32). Από την άλλη, η αναδημοσίευση αποσπασμάτων κειμένων του Tériade στο *Le Centaure* οφειλόταν και στην εκτίμηση που έτρεφαν προσωπικά για τον ίδιο οι υπεύθυνοι του περιοδικού. Ας σημειωθεί πως ο Tériade προωθούσε με τα κείμενά του και βέλγους καλλιτέχνες. Ειδικά στην εφημερίδα *L'Intransigeant* παρουσίαζε τακτικά τους εκπροσώπους της «École belge», Constant Permeke, Gustave de Smet και Fritz Van der Berghe<sup>353</sup>. Αλλά και στο περιοδικό *Le Centaure* δημοσιεύτηκαν δύο πρωτότυπα άρθρα του για βέλγους καλλιτέχνες, κατόπιν πιθανόν μεσολάβησης του de Ridder: «Αγαπητέ κύριε de Ridder, σας ευχαριστώ πολύ για τη δημοσίευση στο 'Centaure' των δύο άρθρων μου για τους δύο μεγάλους ζωγράφους σας. Εκτιμώ το ότι τιμήσατε τη γνώμη μου, η οποία δεν διαθέτει παρά μόνο την αρετή της ειλικρίνειας. Δράττομαι της ευκαιρίας για να θέσω υπόψη σας μια παλιά μου επιθυμία, να αποκτήσω έναν μικρό πίνακα του Permeke κι έναν του Van den Berghe. Ξέρω ότι δεν έχω καμία δικαιολογία από τη στιγμή που το επάγγελμά μου (πρέπει να το γνωρίζετε πολύ καλά) δεν μου επιτρέπει τέτοιες πολυτέλειες, αλλά το γεγονός ότι υπηρετώ με αγάπη έναν σκοπό μου δίνει το φιλικό θάρρος να επιθυμώ την παρέμβασή σας σε αυτούς τους ζωγράφους, φυσικά αν δεν σας πειράζει»<sup>354</sup>. Η επιστολή αυτή είναι ενδιαφέρουσα όχι μόνο γιατί επιβεβαιώνει τις σχέσεις του Tériade με τον βελγικό κόσμο της τέχνης, αλλά και επειδή καταδεικνύει το άτυπο δικαίωμα κάποιου που είχε το στάτους του τεχνοκρίτη να ζητήσει έργα καλλιτεχνών. Εδώ ο Tériade, δηλώνοντας μάλιστα τις προτιμήσεις

<sup>352</sup> Ο διευθυντής του περιοδικού γράφει σε επιστολή του προς τον Zervos: «Θα θέλαμε να σας ευχαριστήσουμε για την ευγενική σκέψη που είχατε κατά την πρόσφατη συνέντευξή σας με τον κ. Schwarzenberg να αναπαραγάγετε με αυτή την αφορμή στο *Cahiers d'art* μια μερική άποψη μιας από τις εκθέσεις μας / Nous tenons à vous remercier de l'aimable pensée que vous avez eue, au cours de votre récent entretien avec Mr Schwarzenberg, de reproduire à l'occasion dans les *Cahiers d'art* une vue partielle d'une de nos expositions». Georges Marlier, επιστολή προς τον Christian Zervos, 27 Ιανουαρίου 1928, Bibliotheque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Zervos, κουτί 7.

<sup>353</sup> Βλέπε ενδεικτικά τα εξής: E. Tériade, «L'art belge à Paris», 30 Απριλίου 1928, 5 [Tériade 1996, 142-143]· «Les expositions: Constant Permeke», 3 Δεκεμβρίου 1928, 5 [Tériade 1996, 162-163]· «La peinture belge à Paris», 10 Δεκεμβρίου 1928, 5 [Tériade 1996, 164].

<sup>354</sup> «Cher Monsieur de Ridder [...] Je vous remercie infiniment pour la publication dans le 'Centaure' de mes deux articles sur vos deux grands peintres. Je suis sensible à l'honneur que vous faites à mon opinion qui n'a que la vertu de la sincérité. Je profite de cette occasion pour vous soumettre un vieux désir, celui de posséder une petite peinture de Permeke et une autre de Van den Berghe. Je sais que je n'ai aucune excuse du moment que mon métier (vous devez le savoir très bien) ne me permet de tels luxes mais le fait de servir avec amour une cause me donne le courage amical de désirer votre intervention auprès de ces peintres si cela ne vous embête pas évidemment». Tériade, επιστολή προς τον André de Ridder, χ.χ., Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Le Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Από τα δύο άρθρα που αναφέρει ο Tériade εντόπισα μόνο το ένα: «Roger van Gindertael», 7 (Απρίλιος 1929), 184-185.

του, ζητάει αυτά τα έργα μέσω του de Ridder, που συνιστούσε και εκείνος έναν σημαντικό μεσολαβητή στον βελγικό κόσμο της μοντέρνας τέχνης.

Το 1926 ο Tériade συνεργάστηκε με ένα ακόμη βελγικό περιοδικό. Πρόκειται για το περιοδικό *La Nervie* και, πιο συγκεκριμένα, για την ειδική έκδοσή του με τον τίτλο *Inventaire*<sup>355</sup>. Σε αυτή ο Tériade δημοσίευσε ένα κείμενό του για την καλλιτεχνική κίνηση στο Παρίσι το 1926, καθώς και μια έρευνα γνώμης, την οποία διεξήγαγε μαζί με τον ζωγράφο Roger van Gindertael<sup>356</sup>. Η έρευνα είχε θέμα την τρέχουσα κατάσταση της βελγικής ζωγραφικής και απάντησαν σε αυτήν 41 καλλιτέχνες και άλλοι παράγοντες του κόσμου της τέχνης που διέμεναν στη Γαλλία και όχι στο Βέλγιο. Η έρευνα αυτή, σε αντίθεση με τις έρευνες που διεξήγαγε με τον Raynal στη *L'Intransigeant*, συνοδευόταν από πρόλογο και συμπεράσματα. Σε ανυπόγραφο κείμενο της εφημερίδας *Les nouvelles littéraires* ανακοινώνεται η έκδοση του περιοδικού και σε αυτό το πλαίσιο αναφέρονται και η συμμετοχή του Tériade σε αυτό και η έρευνα γνώμης<sup>357</sup>.

Το ενδιαφέρον του Tériade, αλλά και η εμπλοκή του από πολύ νωρίς στον περιοδικό βελγικό τύπο, φαίνεται και από το ότι ήδη το Μάιο του 1926 γίνεται μέλος της Association des journalistes périodiques Belges et étrangers (Ένωση βέλγων και ξένων δημοσιογράφων περιοδικού τύπου)<sup>358</sup>. Επίσης, η αναγνώριση του Tériade ως τεχνοκρίτη από το βελγικό καλλιτεχνικό περιβάλλον φαίνεται από το ότι ο αρχισυντάκτης του περιοδικού *Cahiers de Belgique* ζήτησε το 1931 από τον Tériade να συμμετάσχει με ένα κείμενο αφιερωμένο στη γλυπτική στον κατάλογο της έκθεσης *L'art vivant en Europe* που επρόκειτο να διοργανωθεί στο Palais des Beaux-arts στις Βρυξέλλες<sup>359</sup>. Στον κατάλογο έγραψαν σημαντικοί τεχνοκρίτες εκείνης της εποχής, όπως οι André Salmon, André de Ridder και Pierre Courthion, τελικά όμως

---

<sup>355</sup> Το περιοδικό *La Nervie* εκδιδόταν από το 1893 ως το 1932 και τουλάχιστον εκείνη την περίοδο διευθυντής του ήταν ο Emile Lecomte.

<sup>356</sup> Βλ. **Βιβλιογραφία Β1**.

<sup>357</sup> «Revue des revues et revue de la presse: Enquêtes», *Les nouvelles littéraires*, 5 Ιουνίου 1926, 8.

<sup>358</sup> Association des journalistes périodiques Belges et étrangers, επιστολή προς τον Tériade, 17 Μαΐου 1926, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 19.

<sup>359</sup> Georges Marlier, επιστολή προς τον Tériade, 13 Φεβρουαρίου 1931, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Η εν λόγω έκθεση, που ακολούθησε την έκθεση *L'Art vivant en Belgique: 1910-1930*, διοργανώθηκε από την οργάνωση *L'Art vivant*, η οποία συστάθηκε στο Βέλγιο το 1930 με σκοπό την προβολή της σύγχρονης ζωγραφικής και γλυπτικής. Βλ. Virginie Devillez, «Paul-Gustave van Hecke et l'association L'art vivant», στο Devillez και Pauwels 2012, 91-101.

όχι ο Τέριαντε, όπως προκύπτει από τον ίδιο τον κατάλογο<sup>360</sup>. Δεν γνωρίζουμε για ποιο λόγο αυτή η συνεργασία δεν ευοδώθηκε.

Το δίκτυο του Ζερβος άνοιξε στον Τέριαντε την πόρτα όχι μόνο του Βελγίου, αλλά και της Γερμανίας. Αναφερθήκαμε ήδη στις στενές σχέσεις που ανέπτυξε ο Ζερβος με τον γερμανικό κόσμο της τέχνης και ιδιαίτερα με τον έμπορο και εκδότη του περιοδικού *Der Querschnitt*<sup>361</sup> Alfred Flechtheim. Σε αυτή την αμοιβαία ανταλλαγή αισθητικών ιδεών και προώθησης καλλιτεχνών, ενέπλεξαν και τον Τέριαντε. Συγκεκριμένα, ο Ζερβος και ο Τέριαντε συνεργάστηκαν με τον Flechtheim για τη διοργάνωση διεθνούς έκθεσης γλυπτικής, στην οποία θα αναφερθούμε αναλυτικά παρακάτω<sup>362</sup>. Επίσης ο Τέριαντε πραγματοποίησε το 1929 ένα ταξίδι στο Βερολίνο για να δει από κοντά την εκεί καλλιτεχνική κίνηση, στην οποία αφιέρωσε τρία άρθρα στη *L'Intransigent*. Ο Τέριαντε, στο πλαίσιο του ταξιδιού του επισκέφθηκε και τη συλλογή του Flechtheim, ο οποίος, έχοντας υπόψη το βιβλίο για τον Λέγερ, που ο Τέριαντε είχε δημοσιεύσει ένα χρόνο πριν πρότεινε στον Ζερβος μια νέα συνεργασία, η οποία όμως δεν πραγματοποιήθηκε τελικά για οικονομικούς λόγους: «Έχω να σας προτείνω ένα βιβλίο. Ο κ. Τέριαντε είδε την ιδιωτική συλλογή μου και θα ήθελα να δημοσιεύσω ένα βιβλίο όπως το βιβλίο σας για τον Λέγερ, σχετικά με τη συλλογή μου, με περίπου 100 αναπαραγωγές [...] Για πρόλογο έναν πρόλογο γερμανικό από τον δρ Cohen του μουσείου του Ντίσελντορφ κι έναν γαλλικό από τον Τέριαντε»<sup>363</sup>. Επιπλέον, στην ίδια εφημερίδα δημοσίευσε το 1930 μία συνέντευξη με τον Walter

<sup>360</sup> *L'Art vivant en Europe*, κατάλογος έκθεσης, Palais des Beaux-Arts, Βρυξέλλες 1931.

<sup>361</sup> Για το περιοδικό *Der Querschnitt*, βλ. Wilmont Haacke, «Längsschnitt des Querschnitt», στο Wilmont Haacke (επιμ.), *Facsimile-Querschnitt durch den Querschnitt 1921-1936*, Ullstein, Φρανκφούρτη 1977, 5-87.

<sup>362</sup> Βλέπε τη σχετική αλληλογραφία με τον Flechtheim στο αρχείο Τέριαντε, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Στο αρχείο του Τέριαντε υπάρχει και μία επιστολή του Flechtheim, ο οποίος του στέλνει 50 μάρκα για ένα άρθρο που συνέταξε σχετικά με τον Vlaminek για το περιοδικό Alfred Flechtheim, επιστολή προς τον Τέριαντε, 22 Νοεμβρίου 1926, Αρχείο Τέριαντε, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Ωστόσο δεν μπόρεσα να εντοπίσω κάποιο σχετικό κείμενο στο *Der Querschnitt*. Ο Flechtheim είχε δημοσιεύσει πάντως κείμενα του Ζερβος, κάποια από τα οποία τουλάχιστον ήταν κατόπιν παραγγελίας του, όπως πληροφορούμαστε από επιστολή του Ζερβος προς τον Picasso: «Μου ζήτησαν από τη Γερμανία ένα άρθρο για τα σχέδιά σας. Μόλις το τελείωσα. Θα δημοσιευτεί στο 'Querschnitt' και κατόπιν στον κατάλογο της Έκθεσης που ο κ. Flechtheim σκοπεύει να κάνει για τα σχέδιά σας / On m'a demandé d'Allemagne un article sur vos dessins. Je viens de le terminer. Il passera dans le 'Querschnitt', ensuite dans le catalogue de l'Exposition que M. Flechtheim compte faire de vos dessins» Christian Zervos, επιστολή προς τον Pablo Picasso, 29 Αυγούστου 1927, Archives Nationales, Fonds Picasso: 515AP, série C, correspondances, classeur 177.

<sup>363</sup> «J'ai un livre à vous proposer. Mr. Tériade a vu ma collection particulière et je voudrais publier un livre dans le genre de votre livre Léger sur ma collection, avec à peu près 100 reproductions [...] Comme préface une préface allemande par le Dr. Cohen du musée de Düsseldorf, une autre française par Tériade» Alfred Flechtheim, επιστολή στον Christian Zervos, 6 Απριλίου 1929, Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Cahiers d'Art. Βλ. και Kolokytha 2016, 85.

Gropius, την ίδια στιγμή που το περιοδικό *Cahiers d'art* προωθούσε την καινοτόμο δραστηριότητα του Bauhaus<sup>364</sup>.

Παράλληλα ο Tériade συνεργάστηκε με τον Zervos για να κάνουν γνωστό στο γαλλικό κοινό τον Wassily Kandinsky, τον οποίο ο Zervos γνώρισε προσωπικά μέσω του Flechtheim. Συνεργάστηκαν για τη διοργάνωση των δυο πρώτων εκθέσεων του έργου του στο Παρίσι (Galerie Zak, 1929, και Galerie de France, 1930) και ο Tériade έγραψε τους προλόγους των δύο καταλόγων. Από τη δική του πλευρά, όπως αναφέραμε ήδη, ο Kandinsky συνέβαλε στην προώθηση του *Cahiers d'art* στη Γερμανία διαδίδοντας τις ιδέες που εκφράζονταν σε αυτό. Το 1930 μάλιστα έγραψε στον Tériade: «Διαβάζω πάντα με μεγάλο ενδιαφέρον τα άρθρα σας στο ‘Cahiers d’art’· συγκεκριμένα, ενδιαφέρομαι πολύ για τη σειρά σας ‘Documentaire sur la jeune peinture’ για την οποία μιλάω στους μαθητές μου στο Bauhaus που κάνουν ζωγραφική. Εδώ είχα πάντα πολύ λίγες αναπαραγωγές για να τους δείξω την εξέλιξη της γαλλικής τέχνης και τώρα τους τις δείχνω μιλώντας τους για τις ιδέες σας επ’ αυτού του ζητήματος»<sup>365</sup>. Ας επισημάνουμε, σε σχέση με αυτό το χωρίο, τη σημασία που δίνει ο Kandinsky στην πλούσια εικονογράφηση του *Cahiers d’art*. Η πρόσβαση σε εικονογραφικό υλικό δεν ήταν κάτι αυτονόητο εκείνη την εποχή και ως εκ τούτου η εικονογράφηση ήταν ένας παράγοντας που ενίσχυε το μεσολαβητικό ρόλο του περιοδικού του Zervos και των συνεργατών του.

Η περίπτωση αυτή θεωρώ ότι είναι μία από αυτές που καταδεικνύουν την αμοιβαία επωφελή για όλα τα μέλη του λειτουργία ενός διεθνούς δικτύου, που ευνοεί και τις πολιτιστικές μεταφορές. Από τη μια, ο Zervos πέτυχε να διευρύνει τη διάδοση των αισθητικών του αντιλήψεων εκτός Γαλλίας, προσδίδοντας στο περιοδικό του ένα διεθνές προφίλ και έναν ενισχυμένο μεσολαβητικό ρόλο, κερδίζοντας ο ίδιος σημαντικό κύρος ως εκδότης. Παρόμοια ισχύουν για τον Tériade, του οποίου οι απόψεις διαδίδονταν στο γερμανικό καλλιτεχνικό περιβάλλον, ενισχύοντας τη φήμη και το κύρος του ως τεχνοκρίτη. Από τη γερμανική πλευρά, ο Kandinsky και ο

---

<sup>364</sup> E. Tériade, «Au Salon des Arts décoratifs; la section allemande; avec Walter Gropius», *L’Intransigeant*, 21 Μαΐου 1930, 8.

<sup>365</sup> «Je lis toujours avec un grand intérêt vos articles aux ‘Cahiers d’art’; en particulier je me suis beaucoup intéressé à la série de vos ‘Documentaire sur la jeune peinture’, que je raconte à mes élèves au Bauhaus, qui font de la peinture. J’avais ici toujours trop peu de reproductions pour leur montrer le développement de l’art français et maintenant je les montre en leur racontant vos idées sur cette matière»· Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 16 Μαρτίου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, 1. Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται και στα Papadopoulou 2004, 62 και Kolokytha 2016, 111. Η αλληλογραφία του Tériade με τους Γερμανούς είναι κατά βάση γαλλόφωνη, αφού ο ίδιος δεν μιλούσε γερμανικά.

Flechtheim διαφήμιζαν μεν το *Cahiers d'art* στη Γερμανία, αλλά σε αντάλλαγμα διαφημιζόνταν και οι ίδιοι από το περιοδικό αυτό, που ήταν έγκυρο και καταξιωμένο στον παρισινό κόσμο της τέχνης.

Μέσω του δικτύου του Zervos ο Tériade δημοσίευσε επίσης κείμενά του στα περιοδικά *Deutsche Kunst und Dekoration* και *Das Kunstblatt* (εικ. 33). Το 1928 και το 1929 ο Zervos δημοσίευε στα τεύχη του *Cahiers d'art* διαφήμιση του περιοδικού *Innendekoration*, το οποίο εξέδιδε ο Alexander Koch, που ήταν εκδότης και του περιοδικού *Deutsche Kunst und Dekoration*. Ο Zervos φαίνεται να μεσολάβησε για τη συμμετοχή του Tériade στο περιοδικό, υπερασπίζοντας μάλιστα το δικό του. Σε επιστολή του προς τον Koch διαβάζουμε: «Δράττομαι της ευκαιρίας για να σας πω ότι ο φίλος και συνεργάτης μου Tériade θίχτηκε επειδή τα άρθρα που του είχατε ζητήσει για τον Dufy και τον La Serna δεν δημοσιεύτηκαν ποτέ και επειδή δεν πληρώθηκε ποτέ για το άρθρο του για τον Léopold-Levy. Σας παρακαλώ να δώσετε τις απαραίτητες οδηγίες ώστε να πάψει αυτή η παρεξήγηση»<sup>366</sup>.

Όσο για το περιοδικό *Das Kunstblatt*, διευθυντής του ήταν ο Paul Westheim, ο οποίος επίσης ήταν σε επαφή με τον Zervos. Στο *Cahiers d'art* δημοσιεύτηκε μόνο ένα κείμενό του, το 1929, αλλά ο Tériade δημοσίευσε στη *L'Intransigeant* το 1931 και το 1932 τέσσερα κείμενά του, στα οποία παρουσιάζει την καλλιτεχνική επικαιρότητα στη Γερμανία. Ο Tériade πιθανόν γνώριζε ήδη από το 1929 τον Westheim, ο οποίος δημοσίευσε το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς στο περιοδικό του μια παρουσίαση της μονογραφίας του Tériade για τον Léger. Επίσης σε επιστολή του το 1930 του ζητάει να γράψει ένα άρθρο για τον Derain, λέγοντας ότι ελπίζει να ξαναϊδωθούν όταν θα πάει στο Παρίσι<sup>367</sup>. Το άρθρο αυτό δεν δημοσιεύτηκε, πιθανόν γιατί δεν γράφτηκε ποτέ. Εξάλλου ο Derain δεν ενδιέφερε καλλιτεχνικά τον Tériade. Τον Αύγουστο του 1931 όμως δημοσιεύτηκε ένα άλλο μεγάλο κείμενο του Tériade, το οποίο ήταν μετάφραση μιας σειράς κειμένων του που είχαν δημοσιευτεί στη

---

<sup>366</sup> «Je profite de l'occasion pour vous dire que mon ami et collaborateur Tériade est très froissé du fait que les articles que vous lui aviez demande sur Dufy et La Serna n'ont jamais paru et que l'article sur Léopold-Levy ne lui a jamais été réglé. Je vous prie de donner les instructions nécessaires afin que ce malentendu soit dissipé»· Christian Zervos, επιστολή προς τον Alexander Koch, 30 Μαρτίου 1928, Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Zervos, κουτί 7. Στην ίδια επιστολή ο Zervos ζητάει από τον Koch, ως αντάλλαγμα για τη διαφήμιση του *Innendekoration*, τη διαφήμιση του *Cahiers d'art* όχι στο *Innendekoration*, αλλά στο *Deutsche Kunst und Dekoration*. Για την περίπτωση του Koch βλ. Sigrid Randa, *Alexander Koch, Publizist und Verleger in Darmstadt: Reformen der Kunst und des Lebens um 1900*, Werner, Βορμς 1990.

<sup>367</sup> Paul Westheim, επιστολή προς τον Tériade, 27 Ιανουαρίου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

*L'Intransigent*<sup>368</sup> (εικ. 34). Ο Tériade δεν δημοσίευσε κάτι άλλο στο περιοδικό, το οποίο επλήγη από την οικονομική κρίση και έκλεισε το 1933<sup>369</sup>.

Επιπλέον ο Tériade ανέπτυξε σχέσεις με τον καλλιτεχνικό κόσμο της Ισπανίας, ενώ αξιοσημείωτη είναι η διάχυση των ιδεών του μέσω του περιοδικού λογοτεχνίας και τέχνης *La Gaceta Literaria*<sup>370</sup>. Ο Ζερνός είχε αναθέσει στον Tériade την προώθηση των νέων ισπανών ζωγράφων που ακολουθούσαν τα βήματα του Picasso και κατά συνέπεια υπήρξε ενδιαφέρον στην Ισπανία για τα κείμενά του. Στο *La Gaceta Literaria* αναδημοσιεύτηκαν το 1927 τρία κείμενα του Tériade μεταφρασμένα από τον συγγραφέα και τεχνοκρίτη Guillermo de Torre, ο οποίος ήταν μεταξύ εκείνων που πολέμησαν για την προώθηση της μοντέρνας τέχνης (εικ. 35). Για την αναδημοσίευση αυτών των κειμένων μεσολάβησε ο Louis Buñuel, που ήταν κοινός φίλος του Tériade και του de Torre (εικ. 36)<sup>371</sup>. Επίσης, το 1927 και το 1929 αναδημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Gaceta de les arts* που εκδιδόταν στη Βαρκελώνη δύο άρθρα του Tériade αφιερωμένα στον ισπανό γλύπτη Pablo (Pau) Gargallo<sup>372</sup>. Οι ιδέες που εξέφρασε ο Tériade ιδιαίτερα για τους νέους ισπανούς ζωγράφους τόσο στα μεταφρασμένα όσο και στα αμετάφραστα γαλλικά άρθρα του, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω, είχαν ιδιαίτερη απήχηση στους ισπανούς λογοτέχνες και τεχνοκρίτες που συμμετείχαν στο *La Gaceta Literaria*, όπως οι Alfonso Olivares και Sebastià Gasch.

---

<sup>368</sup> Πρόκειται για το άρθρο «Vom Stilleben zur lebendigen Natur», *Das Kunstblatt*, 15 (Αύγουστος 1931), 225-238, το οποίο συνιστά μετάφραση και ανατύπωση των άρθρων του με τον γενικό τίτλο «De la nature morte à la nature vive», που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *L'Intransigent* μεταξύ 11 Μαΐου και 8 Ιουνίου 1931 [Tériade 1996, 338-339, 341-343, 344-346, 346-347].

<sup>369</sup> «Αγαπητέ κύριε Tériade, εσωκλείω ένα άρθρο για την *L'Intransigent*. Πιστεύω πως θα ενδιαφέρει. Γνωρίζετε ότι το 'Kunst und Künstler' δεν κυκλοφορεί πια. Δυσκολίες αντιμετωπίζει και το 'Kunstblatt' λόγω της κρίσης. Δεν υπάρχουν πια χρήματα στη Γερμανία / Cher Monsieur Tériade, J'inclus un article pour *L'Intransigent*. Je crois qu'il intéressera. Vous savez que 'Kunst und Künstler' ne paraît plus. Par la crise il y a aussi des difficultés pour 'Kunstblatt'. On n'a plus d'argent en Allemagne» Paul Westheim, επιστολή προς τον Tériade, 2 Δεκεμβρίου 1931, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11. Βλ. και Kolokytha 2016, 112. Για τον Westheim και το περιοδικό, βλ. Lutz Windhöfel, *Paul Westheim und Das Kunstblatt: eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Böhlau, Κολωνία 1995.

<sup>370</sup> Το περιοδικό *La Gaceta Literaria* εκδιδόταν το διάστημα 1927-1932. Διευθυντής ήταν ο Ernesto Giménez Caballero και ανάμεσα στους συνεργάτες του ήταν οι Guillermo de la Torre, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Sainz Rodríguez, José Moreno Villa και José Bergamín. Βλ. María Victoria Gómez Alfeo και Fernando García Rodríguez, «Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la *Gaceta Literaria*», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 32 (2009), 25-50.

<sup>371</sup> Guillermo de Torre, επιστολή προς τον Tériade, 4 Μαρτίου 1927, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.

<sup>372</sup> Το περιοδικό εκδιδόταν από το 1924 ως το 1930 με πρώτο διευθυντή και εκδότη τον Joaquim Folch i Torres, ο οποίος αντικαταστάθηκε στη συνέχεια από τον Marius Gifreda, αλλά παρέμεινε ως το τέλος στη συντακτική ομάδα του περιοδικού.

Πιθανότατα χάρη στη μεσολάβηση του de Torre κείμενα του Tériade δημοσιεύτηκαν και στην Αργεντινή. Μια σειρά κειμένων του που είχαν δημοσιευτεί στο *Cahiers d'art* και στη *L'Intransigent* μεταφράστηκαν στα ισπανικά και δημοσιεύτηκαν, το 1929 και το 1930, στο λογοτεχνικό ένθετο της εφημερίδας *La Nacion* (εικ. 37), στη συντακτική ομάδα του οποίου συμμετείχε τότε ο de Torre<sup>373</sup>. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Tériade κάνει προσθήκες σε κάποια από αυτά τα κείμενα, δίνοντας επιπλέον πληροφορίες, προκειμένου πιθανόν να εξοικειώσει το κοινό του Μπουένος Άιρες με τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στο Παρίσι.

Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε την πρόθεση του Tériade να επεκτείνει τη φήμη του στη Νέα Υόρκη μέσω του δικτύου των γνωριμιών του και να δημοσιεύσει άρθρα του και εκεί. Σε επιστολή του προς τον Tériade που χρονολογείται ανάμεσα στο 1930 και το 1932, ο εγκατεστημένος στις Η.Π.Α. ουκρανός ζωγράφος John Graham<sup>374</sup> γράφει: «Καταβάλλω προσπάθειες να δημοσιευτούν τα άρθρα σας σε εφημερίδες εδώ. Πρέπει να είμαστε ακριβείς και να περιμένουμε μια κατάλληλη στιγμή, γιατί οι άνθρωποι δεν έχουν χρόνο για χάσιμο και κανένας δεν ενδιαφέρεται για τους άλλους»<sup>375</sup>. Και σε επόμενη επιστολή του γράφει: «Όπως έγραψα στον Xceron, ο εκδότης του *Creative art* θα ήθελε ένα άρθρο σας, το όνομά του είναι Henry McBride». Στο τέλος της ίδιας επιστολής συμπληρώνει ότι γνωρίζει πως και το περιοδικό *Arts* θα ζητήσει άρθρο του<sup>376</sup>. Δεν καταφέραμε να αποκτήσουμε πρόσβαση στα εν λόγω περιοδικά για να διαπιστώσουμε αν πράγματι δημοσίευσαν κείμενα του Tériade, όμως αυτό που εν προκειμένω μας ενδιαφέρει είναι ότι και ο ίδιος

<sup>373</sup> Guillermo de Torre, επιστολή προς τον Tériade, 4 Νοεμβρίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3.

<sup>374</sup> Ο John Graham εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη το 1920. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, καθώς δεν μπορούσε να τα βγάλει πέρα οικονομικά μόνο με την πώληση των έργων του, εργάστηκε ως ατζέντης για καλλιτέχνες, συλλέκτες και εμπόρους. Το ίδιο διάστημα πραγματοποίησε πολλά ταξίδια στο Παρίσι, στο πλαίσιο των οποίων όχι μόνο εργάστηκε ως ζωγράφος και επεξεργάστηκε το ύφος του, αλλά ήρθε και σε επαφή με εξέχοντες καλλιτέχνες, τεχνοκρίτες, και συλλέκτες. Λειτουργήσε ως μεσολαβητής για τη διάχυση των ιδεών της μοντέρνας τέχνης από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη, αλλά και των ίδιων των έργων. Συνεργαζόταν με εμπόρους στο Παρίσι για την πώληση έργων σε αμερικανούς συλλέκτες και αγόραζε αντίτυπα των περιοδικών μοντέρνας τέχνης, όπως το *Cahiers d'art*, τα οποία μοίραζε σε αμερικανούς ζωγράφους για να γνωρίζουν τις εξελίξεις στη μοντέρνα τέχνη στο Παρίσι. Σε αυτό το πλούσιο δίκτυο γνωριμιών του τόσο στην Αμερική όσο και στο Παρίσι εντάχθηκε προφανώς και ο Tériade. Για τον Graham, βλ. Alicia G. Longwell, *John Graham and the Quest for an American Art in the 1920s and 1930s*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, City University of New York, Νέα Υόρκη 2007, 43-103.

<sup>375</sup> «Je fais des démarches pour placer vos articles avec des journaux ici. Il faut être précis et attendre un moment propice parce que les gens n'ont pas de temps à perdre et personne ne s'intéresse aux autres»· John Graham, επιστολή προς τον Tériade, 21 Ιανουαρίου [χωρίς έτος], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 20.

<sup>376</sup> «Comme j'ai écrit à Xceron, l'éditeur de *Creative art* voudrait bien avoir un article de vous, son nom est Henry McBride»· John Graham, επιστολή προς τον Tériade, 17 Μαρτίου [χωρίς έτος], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 20.

αναγνώριζε τη δύναμη της αμερικανικής αγοράς τέχνης και ήθελε να κάνει ένα άνοιγμα σε αυτή.

\*

Η ανάδειξη των παραπάνω συνεργασιών του Tériade, στη Γαλλία και σε άλλες χώρες, είναι σημαντική κυρίως για δύο λόγους: Πρώτον, σε ό,τι αφορά στον Tériade, δείχνουν πως για έναν τεχνοκρίτη, πέρα από το πάθος και τις γνώσεις για την τέχνη, η απόκτηση ενός ονόματος και μιας καριέρας στον κόσμο της τέχνης προϋποθέτει ένταξη στα δίκτυά του στα οποία συμμετέχουν εκδότες, τεχνοκρίτες, έμποροι, συλλέκτες και φυσικά οι ίδιοι οι καλλιτέχνες. Σε κάθε βήμα της καριέρας του ο Tériade συνεργάστηκε με άλλους επαγγελματίες του κόσμου και της αγοράς της τέχνης με τους οποίους μοιραζόταν το ίδιο καλλιτεχνικό όραμα και κοινά συμφέροντα στο πλαίσιο μιας διαρκούς ανταλλαγής συμβολικού και οικονομικού κεφαλαίου. Η ανταλλαγή αυτή ήταν, όπως επισημάναμε, επωφελής για όλα τα μέλη αυτών των δικτύων: για παράδειγμα, οι εκδότες έβλεπαν το κύρος και ιδανικά τις πωλήσεις των περιοδικών τους να αυξάνονται, οι κριτικοί κέρδιζαν σεβασμό για τις κρίσεις τους, αλλά και πρόσβαση σε νέες συνεργασίες, συχνά πιο σημαντικές και κερδοφόρες, οι καλλιτέχνες κέρδιζαν ορατότητα αλλά και εκτίμηση για την τέχνη και το πρόσωπό τους, οι έμποροι ήταν στην ευχάριστη θέση να βλέπουν τις πωλήσεις των καλλιτεχνών που προωθούσαν να αυξάνονται σε όγκο και αξία.

Δεύτερον, το παράδειγμα των συνεργασιών του Tériade είναι χρήσιμο για να αντιληφθούμε τη λειτουργία των περιοδικών που υποστήριζαν τις ίδιες ή παρόμοιες αισθητικές ιδέες, ως δικτύων σε ευρωπαϊκό, και όχι μόνο, επίπεδο. Παρατηρούμε τη δυναμική και την κινητικότητα που αναπτυσσόταν στις συνεργασίες και τα δίκτυα των περιοδικών, καθώς ό,τι παρατηρήσαμε σε σχέση με τον Tériade ίσχυε και για άλλους τεχνοκρίτες, οι οποίοι επίσης δημοσίευαν σε περιοδικά διαφόρων χωρών, αποσκοπώντας στην ανταλλαγή ιδεών, τη γνωστοποίηση της καλλιτεχνικής επικαιρότητας, την προώθηση καλλιτεχνών, αλλά και το προσωπικό τους όφελος. Η φορητότητα, η περιοδικότητα, η λίγο-πολύ προσβάσιμη τιμή τους καθιστούσαν τα περιοδικά ιδανικά κανάλια για τη διάδοση των διαρκώς ανανεωόμενων ιδεών και τάσεων, καθώς και της καθεαυτήν καλλιτεχνικής παραγωγής. Ως εκ τούτου, τα περιοδικά αποτέλεσαν σημαντικά κέντρα γύρω από τα οποία οργανώθηκαν και δραστηριοποιήθηκαν τα δίκτυα του κόσμου της τέχνης και εν προκειμένω της μοντέρνας.



## 7. Οι ιδέες και οι καλλιτέχνες που προβάλλει ο Tériade μέσω των τεχνοκριτικών του κειμένων

### 7.1 Οι αισθητικές επιρροές που δέχτηκε ο Tériade: ο κύκλος των υποστηρικτών του κυβισμού

Μέσα στο μεσοπολεμικό καλλιτεχνικό περιβάλλον που περιγράψαμε παραπάνω, ο Tériade διαμόρφωσε τις αισθητικές του ιδέες και το αισθητικό ιδανικό του: «Πλαστική ελευθερία, ελευθερία να εισαχθούν στην πλαστική γλώσσα αυτά τα γνωρίσματα, αυτές οι απρόσμενες κι όμως σωστές σχέσεις, που, παράλληλα με την πρόσφατη αντίληψη περί μιας καθαρής ποίησης, θα μπορούσε να αντλήσει όλο τον λυρισμό των ίδιων των πραγμάτων. Έτσι, ξεκινώντας από μια πραγματική ιδέα, θα καταφέρναμε με την πλαστική δύναμη και το πνεύμα της ποίησης να αποδώσουμε την ίδια την αρχική ιδέα, πολλαπλασιασμένη, μεγεθυμένη και της οποίας η λυρική ουσία θα είχε πάνω μας την ίδια απήχηση που έχουν τα μεγάλα επιτεύγματα του παρελθόντος»<sup>377</sup>. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα τι διάβαζε ο Tériade. Επομένως, ως προς το ποιων οι ιδέες επηρέασαν, μέσα από τα γραπτά τους, τη διαμόρφωση και διατύπωση των δικών του αισθητικών ιδεών, μπορούμε να προβούμε μόνο σε κάποιες εικασίες, παρατηρώντας ότι με τα κείμενα του συνεχίζει το ιδεολογικό μονοπάτι όσων εξέφρασαν και υπερασπίστηκαν τις ιδέες του κυβισμού, κυρίως από το 1916 και μετά.

Πρώτα από όλα, σημαντική μοιάζει να είναι η επιρροή του Apollinaire, ο οποίος άφησε μια σπουδαία θεωρητική παρακαταθήκη για τη μοντέρνα τέχνη και τον κυβισμό ειδικότερα, η οποία παρέμενε ακόμα επίκαιρη κατά τη δεκαετία του 1920. Τόσο τα κείμενά του, όσο και η εκρηκτική προσωπικότητά του τον κατέστησαν σημείο αναφοράς για όλους τους σύγχρονους του υποστηρικτές της μοντέρνας τέχνης<sup>378</sup> (εικ. 38). Τα περισσότερα κείμενά του δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες *L'Intransigeant* και *Paris-Journal* (1910-1914) και στο περιοδικό *Les soirées de Paris* (1912-1914), ενώ το 1913 δημοσιεύτηκε η μοναδική μονογραφία του για τη

<sup>377</sup> «Liberté plastique, liberté d'introduire dans le langage plastique ces signes, ces rapports inattendus et pourtant justes qui parallèlement à la conception récente d'une poésie pure aurait pu extraire tout le lyrisme possible des choses mêmes de la vie. De sorte qu'en partant d'une idée réelle on arriverait par la puissance plastique et par l'esprit de la poésie à rendre cette même idée du début, multipliée, magnifiée et dont l'essence lyrique aurait en nous cette même résonance des grandes réalisations du passé». Χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

<sup>378</sup> Carco 1926, 180-192. Τα θεωρητικά κείμενα του Apollinaire συνέστησαν κοινό έδαφος και σημείο, όχι μόνο για τους υποστηρικτές του κυβισμού, αλλά και του σουρεαλισμού και του esprit nouveau: Briony Fer, David Batchelor και Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1993, 61-64.

ζωγραφική με τίτλο *Les peintres cubistes, meditations esthétiques*. Δεδομένου ότι ο Tériade βρισκόταν από το 1915 στη Γαλλία, είναι πολύ πιθανό να πρόλαβε κάποια από τα τελευταία κείμενα που δημοσίευσε ο Apollinaire στα *Mercure de France*, *SIC Les Arts à Paris* και *L'Europe nouvelle*, αλλά και να διάβασε προλόγους του σε καταλόγους εκθέσεων<sup>379</sup>. Σε κάθε περίπτωση, στα χρόνια του μεσοπολέμου όχι μόνο επανεκδόθηκαν κείμενα και ποιητικές του συλλογές, κάποια εικονογραφημένα από μοντέρνους καλλιτέχνες<sup>380</sup>, αλλά και πολλά τεχνοκριτικά του κείμενα για τον κυβισμό αναδημοσιεύονταν κάθε τόσο σε περιοδικά μοντέρνας τέχνης όπως τα *Les Arts à Paris*, *L'Esprit nouveau*, *Montparnasse*, *Selection*, *L'art vivant* και άλλα. Όπως αποδεικνύει το γεγονός ότι ο Apollinaire συνιστά μια από τις ελάχιστες ονομαστικές αναφορές σε τεχνοκρίτες που κάνει στα κείμενά του ο Tériade, ο τελευταίος είχε διαβάσει οπωσδήποτε κείμενα του πρώτου. Μπορούμε να εικάσουμε πως η αγάπη του Tériade για τη μοντέρνα τέχνη και την ποίηση σε συνδυασμό με τη δημοφιλία του Apollinaire στους αντίστοιχους κύκλους ήταν οι παράγοντες που οδήγησαν τον πρώτο στα κείμενα του δεύτερου.

Ο Apollinaire υπερασπιζόταν τις πρωτοποριακές τάσεις στην τέχνη υποστηρίζοντας ότι η μοντέρνα τέχνη δεν συνιστά ρήξη με την τέχνη του παρελθόντος, αλλά συνέχεια. Παρόλο που απέρριπτε την τέχνη του άμεσου παρελθόντος, κυρίως τον ιμπρεσιονισμό και τον συμβολισμό, θεωρώντας ότι οι εκπρόσωποί της αγνόησαν τις πλαστικές αξίες, διατύπωνε την ανάγκη για μια νέα δημιουργική αφετηρία που να διέπεται από κλασικές αξίες όπως η τάξη, η αρμονία, η χάρη, το μέτρο, τις οποίες αντιλαμβανόταν ως απαραίτητες ποιότητες για την ύπαρξη ενός έργου τέχνης. Απαραίτητη προϋπόθεση για την αυθεντική καλλιτεχνική δημιουργία θεωρούσε την απόλυτη ελευθερία του καλλιτέχνη και την έκφραση του υποκειμενικού στοιχείου. Κατά συνέπεια στρεφόταν ενάντια σε κάθε τέχνη μιμητική και αναπαραστατική<sup>381</sup>.

---

<sup>379</sup> Για μια συλλογή των περισσότερων κειμένων του Apollinaire, βλ. Apollinaire, *Chroniques d'art, 1902-1918*, επιμ. L.C. Breunig, Gallimard, Παρίσι 2009 (α' έκδοση: 1960). Βλ. επίσης τον πλήρη κατάλογο των κειμένων του στο L.-C. Breunig, Pierre Caizergues, Michel Decaudin, Flaurette Gautier, Marie Gispert, Obvil, «Bibliographie de Guillaume Apollinaire (1880-1918)», επιμ. Flaurette Gautier και Marie Gispert, στο Marie Gispert, Catherine Méneux (επιμ.), *Bibliographies de critiques d'art Francophones*, URL: <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/critiques/guillaume-apollinaire/primaire.pdf>.

<sup>380</sup> Ενδεικτικά βλ. *L'enchanteur pourrissant*, Ed. de la Nouvelle Revue Française, Παρίσι 1921 (α' έκδ.: Παρίσι, 1909), εικονογράφιση από τον André Derain· *Le poète assassiné*, Au sans pareil, Παρίσι 1926 (α' έκδ.: Παρίσι, 1916), εικονογράφιση από τον Raoul Dufy· *Anecdotes*, Stock, Παρίσι 1926· *Alcools, poèmes 1898-1913*, Gallimard, Παρίσι 1927 (α' έκδ.: Παρίσι, 1913).

<sup>381</sup> Για τις θέσεις του πάνω στο ζήτημα του θέματος στη ζωγραφική, βλ. Guillaume Apollinaire, «Du Sujet dans la peinture moderne», *Les soirées de Paris*, 1 (Φεβρουάριος 1912), 1-4. Για τις ιδέες του

Σε αυτό το πλαίσιο ο Apollinaire υπερασπίστηκε τον κυβισμό, θεωρώντας τον εκδήλωση του γαλλικού πνεύματος: «Αυτό που διαφοροποιεί τον κυβισμό από την παλιά ζωγραφική είναι ότι δεν είναι μια τέχνη της μίμησης, αλλά μια τέχνη της σύλληψης που τείνει να υψωθεί ως τη δημιουργία»<sup>382</sup>. Στην εισαγωγή της μονογραφίας του, ο Apollinaire χρησιμοποιεί ένα ήδη δημοσιευμένο κείμενό του, το *Les trois vertus plastiques*<sup>383</sup>, σκιαγραφώντας τις αισθητικές αρχές του κυβισμού που γεννιόταν. Οι τρεις πλαστικές αξίες στις οποίες αναφέρεται είναι η καθαρότητα, η ενότητα και η αλήθεια. Ο χειρισμός του χρώματος, του χώρου και της γραμμής μέσα από την ενστικτώδη ανάγκη του καλλιτέχνη για δημιουργία καταλήγει σε ένα καθαρό πλαστικό αίσθημα. Σε αυτό έγκειται και η ποιητικότητα, ο λυρισμός της σύνθεσης που θεωρεί ζητούμενο κάθε ζωγραφικής σύνθεσης.

Τη θεμέλιο λίθο όμως για τη σκέψη και τον λόγο του Tériade έθεσαν οι αισθητικές ιδέες του ποιητή και θεωρητικού Pierre Reverdy (εικ. 39), τις οποίες ανέπτυξε τόσο σε σχέση με τη λογοτεχνία όσο και σε σχέση με τις πλαστικές τέχνες. Από το 1910 ο Reverdy ζούσε στη Μονμάρτρη και συνδέθηκε φιλικά με τον κύκλο των κυβιστών καλλιτεχνών (Picasso, Braque, Gris, Lipchitz, Laurens), αλλά και των ποιητών εκείνων που τους υποστήριζαν, όπως οι Apollinaire και Max Jacob. Ασπάστηκε την προβληματική τους, μοιράστηκε τις ίδιες ανησυχίες με εκείνους και συμμετείχε στις ζυμώσεις για την περαιτέρω εξέλιξη του κυβισμού. Ο Braque μάλιστα έλεγε για τον Reverdy ότι: «Μας έκανε να ανακαλύπτουμε τα ίδια μας τα μυστικά»<sup>384</sup>. Το 1917 ο Reverdy ίδρυσε το περιοδικό *Nord-Sud* (1917-1918), στο οποίο εξέφρασε ελεύθερα τις απόψεις του, ενώ το 1919 κυκλοφόρησε το βιβλίο του *Self defense, critique esthétique* με αφορισμούς που αφορούν την τέχνη<sup>385</sup>.

Η βασική ιδέα που υπερασπίστηκε στα κείμενά του ο Reverdy είναι η εξής: «ο κυβισμός είναι μια κατεξοχήν πλαστική τέχνη· αλλά μια τέχνη μια τέχνη δημιουργική

---

Apollinaire εν γένει, βλ. Walter L. Adamson, *Embattled Avant-gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 2007, 110-142· Harry E. Buckley, *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, UMI Research Press, Av Άρμπορ 1981· Laurence Campa, *L'esthétique d'Apollinaire*, SEDES, Παρίσι 1996.

<sup>382</sup> «Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création»· Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*, παρουσίαση και σχολιασμός Leroy C. Breunig και Jean-Claude Chevalier, Hermann, Παρίσι 1980 (α' έκδ.: Παρίσι, 1913), 67.

<sup>383</sup> Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στον κατάλογο της τρίτης έκθεσης *Cercle de l'art moderne*, που έγινε στο δημαρχείο της Χάβρης τον Ιούνιο 1908.

<sup>384</sup> «Il nous faisait découvrir nos propres secrets»· αντλώ από Etienne-Alain Hubert, «Nord-Sud» στο *Nord-Sud, revue littéraire: collection complète*, Jean-Michel Place, Παρίσι 1980, VIII.

<sup>385</sup> Pierre Reverdy, *Self defense: critique esthétique*, Imprimerie littéraire, Παρίσι 1919.

και όχι αναπαραγωγική ή ερμηνευτική»<sup>386</sup>. Όπως ο Apollinaire, τάχθηκε ενάντια σε μια τέχνη αναπαραστατική και ανεκδοτολογική, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι απέρριπτε τη φύση. Αντίθετα, θεωρούσε ότι η φύση παρέχει την πρώτη ύλη για έναν καλλιτέχνη· από τη φύση επιλέγει τα στοιχεία εκείνα που θα χρησιμοποιήσει και θα μεταμορφώσει μέσα από την προσωπική του αισθητική σε ένα νέο οργανισμό, μια νέα πλαστική οντότητα, που συνιστά το έργο τέχνης. Όφειλε επομένως να μην απορρίπτει τη φύση, αλλά να απελευθερώνεται και να αυτονομείται από αυτή. Σε ένα μεταγενέστερο κείμενό του διευκρίνιζε ότι το συναίσθημα που προκαλείται από τη φύση είναι η αφετηρία, ενώ το αποτέλεσμα πρέπει να είναι ένα αισθητικό συναίσθημα καθόλα νέο και διαφορετικό από το αρχικό<sup>387</sup>. Επομένως η φύση και η τέχνη αποτελούν δυο κόσμους ξεχωριστούς, δυο πραγματικότητες διαφορετικές. Αυτή την ιδέα διατύπωσε με μια μεταφορά ο στενός φίλος του Reverdy, ο κυβιστής ζωγράφος Juan Gris: «Ο άνθρωπος πεθαίνει από ασφυξία στο νερό κι ένα ψάρι στον αέρα. Ωστόσο, και οι δύο έχουν αναπνευστικά όργανα, αν και του ενός λειτουργούν στο στοιχείο αέρας και του άλλου μόνο στο στοιχείο νερό. Το ίδιο ισχύει για τα αντικείμενα στη ζωγραφική μου: αν προσπαθήσετε να τα κάνετε να ζήσουν σε έναν κόσμο όπου δεν ανήκουν, θα πεθάνουν. Θα πεθάνουν ακόμη και αν προσπαθήσετε να τα βγάλετε από έναν πίνακα και να τα βάλετε σ' έναν άλλο. Θα πεθάνουν όπως ένα αντικείμενο από τον φυσικό κόσμο θα πέθαινε σε έναν ζωγραφισμένο κόσμο»<sup>388</sup>.

Ο Reverdy θεμελίωσε επίσης μέσα από τα κείμενά του την έννοια της καθαρότητας, την οποία χρησιμοποίησε και ο Apollinaire. Συνέδεε την έννοια αυτή με τον κυβισμό αφενός θεωρώντας τον τέχνη καθαρής δημιουργίας και όχι μίμησης, όπως είδαμε παραπάνω, αφετέρου αναφερόμενος στη χρήση των καθαρών μορφοπλαστικών του μέσων. Το συναίσθημα που απορρέει από μια τέτοια δημιουργία είναι επίσης καθαρό και της χαρίζει το στοιχείο της ποιητικότητας, μια έννοια κεντρική στη σκέψη του Reverdy: «Η δημιουργία της εικόνας είναι ως εκ τούτου ένα ισχυρό ποιητικό μέσο και δεν πρέπει να μας εκπλήσσει ο σπουδαίος

---

<sup>386</sup> «le cubisme est un art éminemment plastique; mais un art de création et non de reproduction ou d'interprétation» Pierre Reverdy, «Sur le cubisme», *Nord-Sud*, 1 (Μάρτιος 1917), 6.

<sup>387</sup> Pierre Reverdy, «Certains avantages d'être seul», *SIC*, 32 (Οκτώβριος 1918), [2].

<sup>388</sup> «Man dies of suffocation in water and a fish in air. Yet both have respiratory organs, though one only functions in the element air, and the other only in the element water. The same applies to the objects in my paintings: if you try to make them live in a world where they do not belong they will die. They will even die if you try to take them out of one picture and put them into another. They will die just as an object from the natural world would die in a painted world» Juan Gris, επιστολή προς τον Amedée Ozenfant, 25 Μαρτίου 1921. Αντλώ από Douglas Cooper (επιμ.), *Letters of Juan Gris (1913-1927)*, ιδιωτική έκδοση, Λονδίνο 1956, 104-105.

ρόλος που παίζει σε μια ποίηση της δημιουργίας. Για να παραμείνει καθαρή, αυτή η ποίηση απαιτεί να συνδράμουν όλα τα μέσα για τη δημιουργία μιας ποιητικής πραγματικότητας»<sup>389</sup>.

Ένας τρίτος θερμός υποστηρικτής του κυβισμού και θεωρητικός της μοντέρνας τέχνης, που επηρέασε τη σκέψη του Tériade ήταν ο ποιητής και τεχνοκρίτης André Salmon (εικ. 40). Πριν από τον πόλεμο ο Salmon παρουσίαζε και σχολίαζε την εικαστική επικαιρότητα στις εφημερίδες, *L'Intransigeant* (1908-1910), *Paris-Journal* (1910-1912) και *Gil Blas* (1912-1914), ενώ από τη δεκαετία του 1920 και εξής επικέντρωσε τη δραστηριότητά του στον προλογισμό καταλόγων εκθέσεων και στη συγγραφή σύντομων μονογραφιών για καλλιτέχνες για λογαριασμό εκδοτικών οίκων τέχνης όπως οι Les Quatre Chemins, Les Chroniques du jour και G. Crès, συνεχίζοντας παράλληλα να υπογράφει πολυάριθμα τεχνοκριτικά κείμενα σε εφημερίδες και περιοδικά<sup>390</sup>. Επιπλέον έγραψε δύο μελέτες για τη σύγχρονη τέχνη, μία για τη ζωγραφική και μία για τη γλυπτική, αλλά και μία ευρύτερη μελέτη με τον τίτλο «L'art vivant», όρος που έγινε ορόσημο για τους τεχνοκρίτες της εποχής, που τον αναπαρήγαγαν αθρόα<sup>391</sup>. Ο Salmon υποστήριξε τον Picasso και τις προσπάθειες των κυβιστών ζωγράφων από την αρχή, εξυμνώντας την εγκεφαλική διάσταση και τη σημασία του πνεύματος στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ισχυριζόμενος μάλιστα ότι η υπεροχή της γαλλικής τέχνης έγκειται στην υπεροχή του γαλλικού πνεύματος πρόβαλε τους κυβιστές όχι ως επαναστάτες, αλλά ως αναθεωρητές των ζωγραφικών αξιών, που εξασφάλιζαν τη διαιώνιση της γαλλικής σχολής στη ζωγραφική.

Όντας ακόμα στην αρχή της σταδιοδρομίας του, το 1926, ο Tériade φρόντισε να πάρει μια συνέντευξη από τον Salmon, την οποία δημοσίευσε στην εφημερίδα *Πρόοδος*. Η εισαγωγή που κάνει καταδεικνύει το θαυμασμό προς το πρόσωπό του: «Αυτός και ο Απολλινέρ ήταν οι διανοούμενοι οδηγοί, οι λυρικοί ερμηνευταί, οι ενθουσιώδεις κριταί της μικρής εκείνης ομάδος των νέων ζωγράφων, η οποία αφού εκήρυξε τη ζωφόρο πλαστική της επανάστασης στα μονμαρτικά ύψη της οδού

---

<sup>389</sup> «La création de l'image est donc un moyen poétique puissant et l'on ne doit pas s'étonner du grand rôle qu'il joue dans une poésie de création. Pour rester pure cette poésie exige que tous les moyens concourent à créer une réalité poétique». Pierre Reverdy, «L'image», *Nord-Sud*, 13 (Μάρτιος 1917), 6. Για τις απόψεις του Reverdy, βλ. επίσης Etienne-Alain Hubert, «Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917», *Revue de l'art*, 43 (1979), 59-66.

<sup>390</sup> Για τα βιογραφικά στοιχεία του Salmon, βλ. <http://www.andresalmon.org/>. Ευχαριστώ τη Jacqueline Gojard, βασική μελετητήρια του Salmon ως ποιητή, για τις πληροφορίες που μου έδωσε προφορικά σχετικά με τη ζωή του στο μεσοπολεμικό Παρίσι και μετέπειτα.

<sup>391</sup> André Salmon, *La jeune peinture française*, Société des Trente: A. Messein, Παρίσι 1912· *La jeune sculpture française*, Société des Trente: A. Messein, Παρίσι 1919· *L'art vivant*, G. Crès, Παρίσι 1920.

Ραβινιάν, κατέβηκε σιγά σιγά ως την παλλόμενη καρδιά του Παρισιού και σήμερα εξάπλωσε σ' όλο τον κόσμο το θρίαμβό της. Το περίφημο βιβλίο του Σαλμόν 'L'art vivant' εχρησίμευσε ως τίτλος της καινούριας τέχνης. Το κριτικό έργο του Σαλμόν είναι μια ενθουσιώδης προσφορά αγάπης στην αναγεννώμενη τέχνη, είναι η συγκινημένη και ειλικρινής αναγνώριση των προσπαθειών μιας ομοϊδεατικής ενότητας, ένα έργο παράλληλο και συγχρονισμένο με το δικό της. Είναι σχεδόν έργο δημιουργικό, είναι ποίηση»<sup>392</sup>.

Στη μελέτη του για την «art vivant» ο Salmon ορίζει ως «peintres vivants» τη νέα γενιά μη ακαδημαϊκών καλλιτεχνών. Στρέφεται κατά των ακαδημαϊκών κανόνων, αλλά και του μιμητισμού που πηγάζει συχνά από το ακαδημαϊκό σύστημα, επικροτώντας όλους τους καλλιτέχνες που δημιουργούν με βάση το ένστικτο και τον ενθουσιασμό τους προσφέροντας κάτι καινοτόμο. Ο Christophe Prochasson σημειώνει ότι η ευρεία χρήση του όρου «vivant» από τη δεκαετία του 1910 και εξής συνδεόταν με την αισιοδοξία του κοινωνικού βιταλισμού και παρέπεμπε στην αναζωογονητική δύναμη της ζωής και την ανάγκη η τέχνη να συμβαδίσει με την εξέλιξή της για να παραμείνει ζωντανή και μοντέρνα<sup>393</sup>. Τον αντιακαδημαϊσμό, που αποτελούσε κοινό τόπο για πολλούς τεχνοκρίτες, ανεξάρτητα από το αν υποστήριζαν τη μοντέρνα τέχνη ή όχι, ασπάστηκε και ο Tériade. Ωστόσο ο Tériade αποδοκίμασε και τη χρήση του όρου «art vivant» σημειώνοντας ότι, παρότι ο Salmon χρησιμοποίησε τον όρο αυτό αντιδρώντας στον ακαδημαϊσμό των σύγχρονων ζωγράφων, στη συνέχεια ο όρος εξελίχθηκε σε μια ετικέτα, έναν «τίτλο ευγενείας», και κατέληξε να είναι μια ασαφής ομπρέλα για όλα, χάνοντας το μαχητικό του χαρακτήρα: «Ας έχουμε το θάρρος να το πούμε: δεν υπάρχει πια ζωντανή τέχνη, υπάρχουν ζωντανοί καλλιτέχνες και αυτό είναι κάτι εντελώς άλλο!»<sup>394</sup>.

Τέλος οι δυο σημαντικοί συνεργάτες του Tériade, Raynal και Zervos, λειτούργησαν αναμφίβολα στην αρχή ως οδηγοί στη σκέψη και το λόγο του νεαρού τεχνοκρίτη, όχι μόνο μέσα από την καθημερινή επαφή και τις συζητήσεις τους, αλλά και μέσα από τα κείμενά τους. Ο Raynal παρουσίασε ήδη το 1912 την έκθεση του Section d'Or στο ομώνυμο έντυπο (εικ. 41) και στη συνέχεια δημοσίευσε μικρές μελέτες για τον κυβισμό και τους εκπροσώπους του ζωγράφους και γλύπτες.

<sup>392</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Συνομιλία με τους Ευρωπαίους: Αντρέ Σαλμόν», *Πρόσδος*, 11 Ιουλίου 1926, 3.

<sup>393</sup> Prochasson 1993, 72 και 85-86.

<sup>394</sup> «Ayons le courage de le dire: il n'y a plus d'Art vivant, il y a des artistes vivants et c'est bien autre chose!»· Ε. Tériade, «L'année artistique à Paris», *Inventaire* (numéro spécial de La Nerve), 1 (1926), 9.

Παρόμοια με τους προαναφερθέντες προσέγγισε την εν λόγω τάση υπό το πρίσμα της καθαρής ζωγραφικής, η οποία προσέφερε ένα λυρικό, ποιητικό αποτέλεσμα μέσα από τις μορφολογικές λύσεις που πρότεινε. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια αναλύοντας τις ιδέες του Tériade, οι μελέτες του Raynal *Quelques intentions du cubisme* (1919) και *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* (1927) τροφοδότησαν τη σκέψη και το λόγο του Tériade<sup>395</sup>. Όσο για τον Zervos, ο Tériade σίγουρα θα είχε υπόψη του τα κείμενά του στα περιοδικά *L'art d'aujourd'hui* και *Les arts de la maison*, ενώ στη συνέχεια τα κείμενά τους στο *Cahiers d'art* πρεσβεύουν τις ίδιες ιδέες. Ας σημειωθεί πάντως πως εντέλει η συνεργασία των Tériade, Zervos και Raynal και οι παράλληλες ζυμώσεις τους συνέβαλαν στη συνδιαμόρφωσή τους παρά στη μονόπλευρη επίδραση των δυο τελευταίων επί του πρώτου. Πολλά από τα κείμενά τους, ακόμα κι αν διατηρούν την προσωπική σφραγίδα καθενός από τους τρεις, μοιράζονται τις ίδιες αισθητικές αντιλήψεις και παρόμοια στοιχεία στο ύφος και την προσέγγιση. Ο Gee μάλιστα εξετάζει τους Zervos, Raynal και Tériade ως μια ενιαία τριάδα που ασκούσε στρατευμένη τεχνοκριτική υπέρ μιας καλλιτεχνικής τάσης και συγκεκριμένων καλλιτεχνών, αναφερόμενος προφανώς στους κυβιστές ζωγράφους και σε όσους ανέπτυξαν ένα ιδεαλιστικό μετακυβιστικό ύφος<sup>396</sup>.

Εκτός από τους προαναφερθέντες στον κύκλο των υπερασπιστών του κυβισμού, τους οποίους ο Tériade θα γνώριζε, ανήκαν οι λογοτέχνες Max Jacob, Jean Cocteau, ο έμπορος Léonce Rosenberg, ενώ θεωρητικό λόγο είχαν αναπτύξει ορισμένοι από τους καλλιτέχνες που τον εκπροσωπούσαν, όπως οι Juan Gris, Fernand Léger, Albert Gleizes και σποραδικά οι Braque και Picasso. Η ιδεολογία που ανέπτυξαν όσοι υποστήριξαν τον κυβισμό, ήταν εμποτισμένη από τις ιδέες των φιλοσόφων Friedrich Nietzsche, Henri Bergson και William James. Γραπτά του Nietzsche είχαν μεταφραστεί στα γαλλικά ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά το 1901 μεταφράστηκε *Η γέννηση της τραγωδίας*, στην οποία εξηγεί πώς η σύζευξη της διονυσιακής παρόρμησης (ένστικτο, αναρχία, έκσταση μέθη) και της απολλώνιας παρόρμησης (τάξη, μέτρο, ομορφιά των αναλογιών) οδηγεί στη δημιουργία έργων τέχνης, μια αντίληψη που άσκησε ιδιαίτερη επιρροή στους καλλιτεχνικούς

---

<sup>395</sup> Maurice Raynal, *Quelques intentions du cubisme*, Editions de L'Effort moderne, Παρίσι 1919 και *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Mouton, Παρίσι 1927.

<sup>396</sup> Malcolm Gee, «The Nature of Twentieth-Century Art Criticism», στο Malcolm Gee (επιμ.), *Art Criticism since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 10.

κύκλους<sup>397</sup>. Το 1907 κυκλοφόρησε εξάλλου η μελέτη *Η δημιουργική εξέλιξη* του Bergson<sup>398</sup>, στην οποία αναπτύσσει πώς αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα ως μια διεργασία διαρκούς μεταβολής και εξέλιξης της ανθρώπινης εμπειρίας την οποία αποκαλεί «διάρκεια» (*durée*) και «ζωτική ορμή» (*élan vital*). Θεωρεί ότι με το ένστικτο φτάνει κανείς ως τον πυρήνα της πραγματικότητας και της φιλοσοφικής αλήθειας. Η έμφαση στην ιδέα του χρόνου (διάρκεια και εξέλιξη), αλλά και η προτεραιότητα της παρατήρησης έναντι της εμπειρίας ενίσχυσε την αντίληψη των φουτουριστών και των κυβιστών<sup>399</sup>. Όσο για τον James, εξέδωσε τη μελέτη του για τον πραγματισμό το 1907. Η μελέτη αυτή μεταφράστηκε και κυκλοφόρησε στα γαλλικά το 1911 με εισαγωγή του Bergson, ο οποίος εκτίμησε τις ιδέες του James και επηρεάστηκε ιδιαίτερα από αυτές<sup>400</sup>. Παρόλο που ο James δεν αναφέρεται σε αισθητικά ζητήματα παρά μόνο έμμεσα και σε συνάρτηση με την ψυχολογία, ιδέες του όπως η σύνδεση της διάνοησης, των συναισθημάτων και της θέλησης, η αναίρεση των καθιερωμένων διπόλων, όπως ορθολογισμός-ευαισθησία, λογική-επιθυμία, διάνοηση-ένστικτο, καθώς και η αντίληψη ότι η προσωπική εμπειρία και το καθαρό συναίσθημα σε συνδυασμό με την ορθολογικά αποκτημένη γνώση οδηγούν στην αλήθεια, είχαν σημαντικό αντίκτυπο στη μοντέρνα τέχνη, αλλά και στον λόγο για την τέχνη<sup>401</sup>. Όλες οι παραπάνω ιδέες, που αποτελούσαν ένα αμάλγαμα ιδεαλισμού, αντιδιανοουμενισμού και προσήλωσης στο ένστικτο, στο άλογο και στο υπερβατικό, αποτέλεσαν σημεία αναφοράς ιδιαίτερα από το 1910 και μετά, συνιστώντας κοινό

---

<sup>397</sup> Frédéric Nietzsche, *L'origine de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, μτφρ. Jean Marnold και Jacques Morland, Mercure de France, Παρίσι 1901 (α' έκδ.: Λειψία 1872).

<sup>398</sup> Ερρίκος Μπερζόν, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης και Γιάννης Πρελορέντζος, Πόλις, Αθήνα 2005, 137-172 (α' έκδ.: Παρίσι 1907).

<sup>399</sup> Ο Mark Antliff έχει αναλύσει διεξοδικά το ζήτημα της επιρροής των ιδεών του Bergson στους εκπροσώπους και υπερασπιστές του κυβισμού ιδιαίτερα στα προπολεμικά χρόνια. Υποστηρίζει μάλιστα πως τη θεωρία της δημιουργικής εξέλιξης την ασπάστηκαν κυρίως αριστεροί διανοούμενοι, καθώς οι συντηρητικοί, όπως ο Charles Maurras, εκπρόσωπος της Action Française, τη θεώρησαν ξένη προς τις αρετές του μέτρου, της τάξης και της αρμονίας του γαλλικού πνεύματος· Mark Antliff, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton University Press, Πρίνστον 1993.

<sup>400</sup> William James, *Le pragmatisme*, μτφρ. Le Brun, Flammarion, Παρίσι 1911 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη 1907).

<sup>401</sup> Richard Shusterman, «The Pragmatist Aesthetics of William James», *British Journal of Aesthetics*, 51/4 (Οκτώβριος 2011), 347-361. Για τον αντίκτυπο των ιδεών του James στη Γαλλία και ιδιαίτερα στο καθολικό περιβάλλον βλ. David G. Schultenover (επιμ.), *The Reception of Pragmatism in France and the Rise of Roman Catholic Modernism, 1890-1914*, Catholic University of America Press, Ουάσινγκτον 2009· Martin Halliwell και Joel D.S. Rasmussen (επιμ.), *William James and the Transatlantic Conversation: Pragmatism, Pluralism, and Philosophy of Religion*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2014.



τόπο για ποικίλες αισθητικές τάσεις και ιδεολογικές αποχρώσεις<sup>402</sup>. Αν και, όπως προαναφέραμε, δεν γνωρίζουμε με ασφάλεια τι διάβαζε ο Tériade, στα κείμενά του διακρίνουμε την έμμεση αν μη τι άλλο επίδραση των ιδεών των τριών αυτών φιλοσόφων, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στη λειτουργία του ενστίκτου και της ζωτικής ορμής ως απαραίτητων προϋποθέσεων για την καλλιτεχνική δημιουργία. Σε ένα κείμενό του ο ίδιος σημειώνει: «Αυτό μου θυμίζει τους φοιτητικούς μας ενθουσιασμούς, τη στιγμή που αγωνιζόμασταν για τον μπερξονισμό και τον πραγματισμό του James, που είχε φτάσει πρόσφατα από την Αμερική. Εν ολίγοις, θέλαμε να δούμε σε αυτά τα δύο δόγματα στα οποία μοιραζόταν η σκέψη μας, όχι μια μεταφυσική αφαίρεση, αλλά το μέσο για να ορίσουμε ένα ηθικό ιδεώδες στο οποίο να προσαρμόσουμε τη διανοητική μας συγκρότηση»<sup>403</sup>.

## **7.2 Οι αξίες που προβάλλει ο Tériade στα κείμενά του και το ιδανικό της λυρικής πλαστικότητας**

Όπως προκύπτει από τα παραπάνω, ο Tériade διαμόρφωσε τις αισθητικές του αντιλήψεις, ακολουθώντας το μονοπάτι των υπερασπιστών του κυβισμού, αλλά και των μετακυβιστικών τάσεων που ακολούθησαν το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι αντιλήψεις του αυτές έμειναν μάλιστα λίγο πολύ αναλλοίωτες ως το τέλος της σταδιοδρομίας του όχι μόνο ως τεχνοκρίτης, αλλά και ως εκδότης. Όπως θα αναλύσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, οι εκδοτικές του επιλογές υπήρξαν στην ουσία ενσάρκωση του αισθητικού ιδανικού που ο Tériade διαμόρφωσε στα χρόνια του μεσοπολέμου. Το ιδανικό αυτό είναι η λυρική πλαστικότητα και η υπεράσπιση μιας τέχνης καθαρής, ανιδιοτελούς και ανεξάρτητης από κάθε είδους ιδεολογικές και κοινωνικές δεσμεύσεις, μιας τέχνης για την τέχνη. Η συνεπής και σχεδόν απαρέγκλιτη υπεράσπιση των ίδιων αισθητικών αντιλήψεων που αφορούν και το έργο

---

<sup>402</sup> Μελετές της εποχής συνεξετάζουν τα νέα ρεύματα της φιλοσοφίας. Για παράδειγμα: René Berthelot, *Un romantisme utilitaire, étude sur le mouvement pragmatiste*, 3 τόμοι (1. Le pragmatisme chez Nietzsche et chez Poincaré· 2. Le pragmatisme chez Bergson· 3. Le pragmatisme religieux chez William James et chez les catholiques modernistes), Félix Alcan, Παρίσι 1911· Jean Bourdeau, *La philosophie affective. Nouveaux courants et nouveaux problèmes dans la philosophie contemporaine. Descartes et Schopenhauer, William James et M. Bergson, M. Th. Ribot, M. Alfred Fouillée, Tolstoï et Leopardi*, Félix Alcan, Παρίσι 1912.

<sup>403</sup> «Cela me rappelle nos enthousiasmes d'étudiants, le moment où nous combattions pour le bergsonisme et le pragmatisme de James nouvellement venu d'Amérique. Nous voulions, en somme, voir dans ces deux doctrines qui se partageaient notre esprit, non pas une abstraction métaphysique, mais le moyen de nous fixer un idéal moral auquel conformer notre formation intellectuelle»· πρόκειται για μια από τις ελάχιστες αναφορές που κάνει ο Tériade σε κείμενό του στις ιδέες που τον επηρέασαν· E. Tériade, «Nos enquêtes: Entretien avec Paul Guillaume», *Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 1 (1927), 1-2 [Tériade 1996, 92-98].

τέχνης, αλλά και το ήθος του καλλιτέχνη, όπως επαναλαμβάνονται και ωριμάζουν σε βάθος χρόνου στα κείμενα του Tériade, καθιστά δυνατή την κωδικοποίησή τους.

### 7.2α Από τη φύση στην καθαρή πλαστική δημιουργία

Στα κείμενα του ο Tériade, όπως και ο Reverdy, θεωρεί τη φύση απαραίτητη αφετηρία κάθε έργου τέχνης, αλλά είναι αντίθετος στην αναπαραστατική τέχνη και στην ύπαρξη του θέματος. Μάλιστα η άποψή του ταυτίζεται με έναν από τους αφορισμούς του Braque που δημοσιεύτηκαν στο *Nord-Sud* το 1917: «Στόχος δεν είναι η έγνοια να αναπαραχθεί ένα ανεκδοτολογικό γεγονός, αλλά να προκύψει ένα ζωγραφικό γεγονός»<sup>404</sup>. Το ζητούμενο για τον Tériade είναι ο καλλιτέχνης να αντλήσει από τον εξωτερικό κόσμο ερεθίσματα, τα οποία στη συνέχεια θα πραγματευτεί και θα μεταμορφώσει με το δικό του τρόπο για να καταλήξει σε μια νέα πραγματικότητα, ζωγραφική αυτή τη φορά, που θα φέρει την προσωπική του σφραγίδα, διαμορφώνοντας εκείνο που ο ίδιος αποκαλεί «υποκειμενικό ρεαλισμό». Σε χειρόγραφες σημειώσεις του διαβάζουμε: «Ο ζωγράφος θα καταφέρει να αποδώσει τη συνθετική αίσθηση της πραγματικότητας, ίσως το ισοδύναμο της υποκειμενικής πραγματικότητας. Και αυτό μέσω της φαντασίας και της ισοτιμίας της ζωγραφισμένης πραγματικότητας. Ισορροπία μεταξύ του εξωτερικού κόσμου και του εαυτού του»<sup>405</sup>. Ως εκ τούτου απορρίπτει την απόδοση της φευγαλέας εντύπωσης της πραγματικότητας των ιμπρεσιονιστών<sup>406</sup>, την υπερβατική πραγματικότητα των συμβολιστών, αλλά και την ονειρική υπαινικτική πραγματικότητα των σουρεαλιστών. Ωστόσο δεν απορρίπτει τη λειτουργία της φαντασίας. Αντίθετα θεωρεί ότι η φαντασία του καλλιτέχνη τον βοηθά να απαλλαγεί από τα περιττά και άχρηστα στοιχεία και να διατηρήσει μόνο εκείνα που ανταποκρίνονται στο όραμα της δικής

<sup>404</sup> «Le but n'est pas le souci de *reconstituer* un fait anecdotique mais de *constituer* un fait pictural» Georges Braque, «Pensées et réflexions sur la peinture», *Nord-Sud*, 10 (Δεκέμβριος 1917), 4.

<sup>405</sup> «Le peintre arrivera à donner la sensation synthétique de la réalité, ce qui équivaudra peut-être la réalité subjective. Et cela par l'intermédiaire de l'imagination et au moyen de l'équivalence de la réalité peinte. Equilibre entre le monde extérieur et soi-même» χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17. Η υπογράμμιση είναι του χειρογράφου.

<sup>406</sup> Ο Tériade σχολιάζει σε σχέση με τον ιμπρεσιονισμό: «Στη ζωγραφική, η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στην αναζήτηση αφενός της τρέχουσας πραγματικότητας, αφετέρου της ιμπρεσιονιστικής πραγματικότητας, είναι ότι ο καλλιτέχνης, αντί να περιγράφει κυρίως την οπτική του ανάμνηση, επιδιώκει να χωθεί ο ίδιος στον πίνακά του / En peinture, la différence qu'il y a entre la recherche de la réalité actuelle et celle de la réalité impressionniste, c'est que l'artiste au lieu de décrire le plus son souvenir visuel, cherche à s'introduire lui-même dans son tableau» χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

του πραγματικότητας. Αναφερόμενος στο έργο του Zygmunt Menkès σημειώνει: «Η δημιουργική του μνήμη εξασφαλίζει στον Menkès την υποκειμενική του πραγματικότητα»<sup>407</sup> (εικ. 42).

Ένας από τους λόγους για τους οποίους αποδεχόταν τον κυβισμό ήταν ακριβώς επειδή συνιστούσε μια διανοητική επεξεργασία στοιχείων της φύσης και σε αυτό το πνεύμα σχολιάζει για τον Picasso: «Ξεκινώντας πάντα από την πραγματικότητα σαν βασική ιδέα, προσπάθησε να την απογυμνώσει από κάθε άχρηστη άποψη και με νόμιμη αφαίρεση να την επαναφέρει στα ουσιώδη πλαστικά στοιχεία της»<sup>408</sup> (εικ. 43). Μάλιστα απαντώντας σε όσους ταύτιζαν τον κυβισμό με την αφαίρεση, σημειώνει πως υπήρξε μια παρεξήγηση αναφορικά με το ότι κάποιιοι δεν αντιλήφθηκαν προφανώς αυτή τη σχέση του κυβισμού με την πραγματικότητα<sup>409</sup>. Αλλά και για τον Raoul Dufy, που ακολούθησε έναν δρόμο πιο κοντά στον φωβισμό, ο Tériade διαπιστώνει πως η φαντασία του πηγάζει από τη λεπτομερή παρατήρηση της φύσης, την οποία καταφέρνει να εξουσιάσει, αποδίδοντας αυτόνομα και ελεύθερα αυτό που θέλει<sup>410</sup> (εικ. 44).

Απαλλαγμένη από κάθε ανεκδοτολογικό στοιχείο η τέχνη συνίσταται για τον Tériade στην καθαρή πλαστική δημιουργία. Η έννοια της καθαρότητας επανέρχεται στην πλειονότητα των κειμένων του και ο ίδιος την ορίζει σε συνάρτηση με τη ζωγραφική λέγοντας: «η εν λόγω ζωγραφική είναι απαλλαγμένη από εξωτερικά και αδιάφορα στοιχεία, πράγμα που την καθιστά αρκετά δυνατή και με αυτοπεποίθηση έτσι ώστε να μπορεί να ζήσει με τις δικές της δυνάμεις, τη δράση τους και τις δημιουργικές τους συμφωνίες. Οι πλαστικοί οργανισμοί που δημιουργούνται με αυτόν τον τρόπο θα οφείλουν τη ζωτικότητά τους κυρίως στη ζωγραφική παρά σε οποιαδήποτε αναπαραστατική ιδέα»<sup>411</sup>. Παρόμοια το 1935 γράφει στο *Minotaure*: «Η

<sup>407</sup> «Sa mémoire imaginative procure à Menkès sa réalité subjective». E. Tériade, «[Les peintres nouveaux: VI.] Menkès», *Cahiers d'art*, 2 (1928), 82 [Tériade 1996, 123].

<sup>408</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 172 [Tériade 1996, 254]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 109.

<sup>409</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 452 [Tériade 1996, 186]. Ακριβώς αυτή την ιδέα εκφράζει και ο Braque σε συνομιλία του με τον Tériade: «Δεν μπορούμε να καταλήξουμε στην αφαίρεση ξεκινώντας από την αφαίρεση. Το έργο θα είναι τότε σα να μη δημιουργήθηκε ποτέ. Για να φτάσουμε στην αφαίρεση πρέπει να ξεκινήσουμε από τη φύση και ξεκινάμε από τη φύση βρίσκοντας ένα θέμα. Όταν χάνουμε την επαφή με τη φύση, καταλήγουμε μοιραία στη διακόσμηση». E. Tériade, «Emancipation de la peinture...», *Minotaure*, 3-4 (Δεκέμβριος 1933), 10 [Tériade 1996, 450]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 51.

<sup>410</sup> E. Tériade, «Raoul Dufy et le nu», *Cahiers d'art*, 4, (1929), 126 [Tériade 1996, 174].

<sup>411</sup> «la peinture en question est exempte d'éléments extérieurs et indifférents, qu'elle est suffisamment forte et confiante en elle-même pour vivre de ses propres moyens, de leur activité et de leurs accords créateurs. Les organismes plastiques créés ainsi devront leur vitalité à la peinture plutôt qu'à toute idée

ζωγραφική δεν έχει τίποτε άλλο εκτός από το δέρμα της, όχι ένα δέρμα που να τη σκεπάζει, όπως θα ήθελε να γίνει πιστευτό, αλλά ένα δέρμα από το οποίο να στοιχειούται εξολοκλήρου η ίδια»<sup>412</sup>. Ο Tériade απηχεί εδώ, όπως προαναφέραμε, τις ιδέες των Apollinaire και Reverdy<sup>413</sup>, αλλά η «καθαρότητα» στην τέχνη – την επιδίωξη της οποίας στα μεταπολεμικά χρόνια ο Green συνδέει με το γενικότερο αίσθημα ανάγκης κάθαρσης από το κακό<sup>414</sup> – ήταν ένα ζήτημα που απασχόλησε ευρύτερα τον κύκλο των κυβιστών και πριν και κατά τη διάρκεια και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Για παράδειγμα, το 1916 ο Amédée Ozenfant, που μαζί με τον Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier) θα ίδρυε λίγο μετά το κίνημα του πουρισμού, ανέλυε την αξία της καθαρότητας των μορφοπλαστικών μέσων έναντι του θέματος, ενώ το 1921 ο Vicente Huidobro υποστήριζε ότι ο καλλιτέχνης δεν είναι ούτε αφηρημένος ούτε νατουραλιστής, αλλά χρησιμοποιεί επιλεκτικά στοιχεία της φύσης για να δημιουργήσει ένα καθαρό αυτόνομο έργο<sup>415</sup>.

Ο όρος «καθαρός» αναφέρεται τόσο στην καθαρή δημιουργία, η οποία είναι αποκομμένη από τη μίμηση, όσο και στην καθαρότητα των μορφοπλαστικών μέσων. Το θέμα στο έργο δεν συνιστά παρά μόνο μια πρόφαση για μορφικές αναζητήσεις, μια αφορμή για να ξεδιπλωθεί η βαθιά ουσία της τέχνης. Αυτό που επιζητά ο Tériade είναι η αισθητική απόλαυση μέσα από μορφοπλαστικές αξίες που θεωρεί καθαρές: έναν συγκεκριασμό δηλαδή, από τη μια, της καθαρότητας των όγκων του κυβισμού και, από την άλλη, της καθαρότητας του χρώματος του φωβισμού. Αξιολογεί ως σημαντική αρετή ενός καλλιτέχνη την απλότητα, θεωρώντας πως μέσα από τη λιτότητα και την ευαισθησία της γραμμής, την ένταση του χρώματος, τη δύναμη των όγκων και του φωτός μπορεί να εκφράσει την προσωπική του εμπειρία και την

---

représentative»· E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. III. D'autres peintres devant la peinture pure», *Comœdia*, 22 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 115]. Η χρήση του όρου «οργανικός» και οι οργανικές μεταφορές απαντούν από πολύ νωρίς στο λόγο των θεωρητικών του κυβισμού, συνδέοντας την καλλιτεχνική δημιουργία με τη θεωρία της δημιουργικής εξέλιξης του Bergson. Βλ. σχετικά Antliff 1993, 28-29.

<sup>412</sup> E. Tériade, «La peau de la peinture», *Minotaure*, 7 (Ιούνιος 1935), 1 [Tériade 1996, 474]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 36.

<sup>413</sup> «Η εικόνα είναι μια καθαρή δημιουργία του νου. Δεν μπορεί να γεννηθεί μέσα από μια σύγκριση, αλλά μέσα από την ένωση δύο πραγματικοτήτων περισσότερο ή λιγότερο απομακρυσμένων. Το συναίσθημα που προκαλείται κατ'αυτόν τον τρόπο είναι καθαρό, ποιητικά, επειδή γεννήθηκε έξω από κάθε απομίμηση, κάθε συνειρμό, κάθε σύγκριση / L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. L'émotion ainsi provoquée est pure, poétiquement, car elle est née dehors de toute imitation, de toute évocation, de toute comparaison»· Reverdy 1918a, [3].

<sup>414</sup> Green 1987, 158-167.

<sup>415</sup> Amédée Ozenfant, «Notes sur le cubisme», *L'Elan*, 10 (Δεκέμβριος 1916), 3· Vicente Huidobro, «La création pure: propos d'esthétique», *L'Esprit nouveau*, 7 (1921), 769-776.

εσωτερική του ανάγκη με ειλικρίνεια, χωρίς επιτήδευση<sup>416</sup>. Την αξία της απλότητας σχολίαζε νωρίτερα και ο Cocteau: «Δεν πρέπει να θεωρούμε την απλότητα ούτε ως συνώνυμο της φτώχειας ούτε ως οπισθοδρόμηση. Η απλότητα προοδεύει όπως η εκλέπτυνση»<sup>417</sup>. Μέσα από την απελευθέρωση και των στοιχείων της ζωγραφικής προκύπτει μια νέα ενότητα, μια νέα εσωτερική ισορροπία στη σύνθεση του καλλιτέχνη, η οποία δεν πηγάζει πια από την αντικειμενική αναπαράσταση «αλλά από την πλαστική διαμόρφωση του πίνακα του που θα αντιπροσωπεύει πρωτίστως τον ζωγράφο και την ανθρώπινη ποιότητά του»<sup>418</sup>.

### 7.2β Από την απολλώνια τάξη στη διονυσιακή παρόρμηση: το ένστικτο και η φαντασία ως ρυθμιστές της τάξης

Παρότι ο Tériade εκτιμά την τάξη και την αρχιτεκτονική οργάνωση, αξιολογεί ως απαραίτητες προϋποθέσεις της δημιουργίας ενός έργου τέχνης το ένστικτο και τη φαντασία που πηγάζουν από την ευαισθησία του καλλιτέχνη και μπορούν να μετριάσουν τον αυστηρό κονστρουκτιβισμό, καθιστώντας τη σύνθεση πιο ανθρώπινη. Νωρίτερα ο Apollinaire είχε συνδέσει την έννοια του ενστίκτου με την καθαρότητα: «Το να κρίνουμε την καθαρότητα, ισούται με το να βαφτίσουμε το ένστικτο, με το να εξανθρωπίσουμε την τέχνη και να αποθεώσουμε την προσωπικότητα»<sup>419</sup>. Δεν θεωρούσε ότι το ένστικτο συγκρούεται με τη λογική, αλλά αντίθετα ότι έχει τη δική του λογική που οδηγεί επίσης στην αρμονία και την ενότητα<sup>420</sup>. Ο Tériade γνώριζε, όπως έχουμε εξηγήσει, τις ιδέες του Apollinaire, μπορεί όμως να προσέλαβε την έννοια του ενστίκτου μέσω και του Zervos, ο οποίος, όπως και οι υπόλοιποι υποστηρικτές του κυβισμού, ασπάζονταν τόσο τις ιδέες του Bergson ως προς τη σύνδεση του ενστίκτου με την πλαστική δημιουργία όσο και τις νιτσεικές ιδέες για τη ζωτική ορμή που προβαλλόταν ως το αντίθετο στην αποστασιοποίηση και την παθητικότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Ο Zervos επιδοκιμάζει τον ενστικτώδη και

<sup>416</sup> E. Tériade, «Henri Laurens», *Cahiers d'art*, 10 (1927), 347-351 [Tériade 1996, 108-110].

<sup>417</sup> «Il ne faut pas prendre simplicité pour le synonyme de pauvreté, ni pour un recul. La simplicité progresse au même titre que le raffinement»· Cocteau 1926, 13.

<sup>418</sup> «mais de la formation plastique de sa toile qui représentera surtout le peintre et sa qualité humaine»· χειρόγραφοι σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

<sup>419</sup> «Considérer la pureté, c'est baptiser l'instinct, c'est humaniser l'art et diviniser la personnalité»· Apollinaire 1980, 55.

<sup>420</sup> Guillaume Apollinaire, «Préface», στο *Matisse-Picasso*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Paul Guillaume, Παρίσι 1918. Αντλώ από Apollinaire 1960, 537-538. Την ίση αξία και την αλληλοσυμπλήρωση διάνοιας και ενστίκτου παρά τις διαφορετικές κατευθύνσεις τους είχε υποστηρίξει νωρίτερα ο Bergson· Μπερζόν 2005, 137-172.

«διονυσιακό» χαρακτήρα των καλλιτεχνών. Δεν εξετάζει όμως μόνο τη σύγχρονη του τέχνη υπό το πρίσμα του ένστικτου· πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που τον ωθούν στην προβολή κάθε πρωτόγονης τέχνης, όπως φαίνεται από τα άρθρα που δημοσιεύει στο περιοδικό του<sup>421</sup>.

Για τον Tériade το ένστικτο αποτελεί «φυσική ψυχική διάθεση» και συνιστά «αυθεντική πηγή» έμπνευσης για τον καλλιτέχνη. Θεωρεί ότι η απελευθέρωση της ζωγραφικής έρχεται μέσα από το ένστικτο και τον αυθορμητισμό, στοιχεία που οδήγησαν σε αυθεντικές καλλιτεχνικές κινήσεις ελευθερίας αντισυμβατικές, από τον Delacroix και τον Manet ως τους Renoir, Cézanne και Matisse. Αναφέρει πως πρώτοι οι ιμπρεσιονιστές απελευθέρωσαν το ένστικτο τη στιγμή που αντιτάχθηκαν στους ακαδημαϊκούς κανόνες και ότι η δύναμή του κορυφώθηκε με την τέχνη των φωβιστών. Βέβαια, δεν αρνείται ότι το ένστικτό επιστρέφει μέσα από ποικίλους δρόμους: στις ενστικτώδεις δημιουργίες καλλιτεχνών όπως οι Maurice de Vlaminck, Marc Chagall, Moïse Kisling, Amedeo Modigliani, Georges Rouault, Maurice Utrillo, βλέπει, όπως και άλλοι τεχνοκρίτες της εποχής<sup>422</sup>, το πνεύμα του νεορομαντισμού, που επαναφέρει τη ζωή και το συναίσθημα που λείπει από το νεοκλασικισμό, προβάλλοντας την αντίδραση και το δράμα μπροστά στη φύση έναντι της παθητικής παρατήρησής της. Παρόμοια διαπιστώνει το ένστικτο στις αφηρημένες συνθέσεις των Kandinsky και Klee, αλλά και στις σουρεαλιστικές συνθέσεις των Mirò και Masson<sup>423</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, υποστηρίζει ότι το ένστικτο εκδηλώνεται ευκολότερα όσο κανείς είναι νέος και γι' αυτό πιστεύει στη νέα γενιά ζωγράφων και τους παροτρύνει στα κείμενά του να ακολουθήσουν το ένστικτό τους και με τον αυθορμητισμό της νεότητάς τους να ανακαλύψουν νέα εικαστικά μονοπάτια που να ανταποκρίνονται στο πνεύμα της εποχής. Αναφερόμενος στον Menkès γράφει: «Όπως στον Renoir ή

---

<sup>421</sup> Rochlitz 2006.

<sup>422</sup> Για παράδειγμα, βλ. Georges Charensol, «Le renouveau romantique dans la peinture française», *Le Centaure*, 10 (Ιούλιος 1927), 178-180· André Salmon, «Préface», *Peintres instinctifs. La naissance d'expressionnisme*, κατάλογος έκθεσης, Gazette des beaux-arts, Παρίσι 1935, [5-10].

<sup>423</sup> Βλ. ενδεικτικά τα εξής κείμενα του E. Tériade: «Marc Chagall», *Cahiers d'art*, 6 (1926), 122-127 [Tériade 1996, 53-55]· «[Les peintres nouveaux:] V. Peintres nouveaux: Cossio», *Cahiers d'art*, 9 (1927), 319-321 [Tériade 1996, 102-104]· «Documentaire sur la jeune peinture: IV. La réaction littéraire», 2 (1930), 69-84 [Tériade 1996, 243-251].

στον Matisse, το ωραίο ζωγραφικό ένστικτο της νιότης αναπτύχθηκε, φέρνοντας την ελευθερία εντός του μέτρου, υπέρτατο στόχο κάθε τέχνης»<sup>424</sup>.

Η νεότητα είναι μια έννοια που επανέρχεται στις κριτικές του Tériade, στην οποία μάλιστα αφιέρωσε και ένα από τα τελευταία άρθρα του στο *Cahiers d'art*. Στο κείμενό του αυτό ο Tériade υποστηρίζει πως η αυθεντική, αυθόρμητη ζωγραφική είναι άμεσα συνυφασμένη με τη νεότητα και ότι οι ζωγράφοι που παρέμειναν «μεγάλοι» γερνώντας, είναι εκείνοι που κράτησαν ακέραιο το νεανικό τους πνεύμα<sup>425</sup>.

Η νεότητα για τον Tériade δεν σχετίζεται με την πραγματική ηλικία, αλλά με αυτό που ο Bourdieu χαρακτηρίζει «καλλιτεχνική ηλικία», η οποία ορίζεται με κριτήρια αφενός την πρωτοπορία στο ύφος και αφετέρου την «άρνηση του χρήματος και των εφήμερων μεγαλείων μέσω των οποίων επέρχεται και η καλλιτεχνική γήρανση»<sup>426</sup>. Θεωρεί ότι η νεότητα ξεκινά από τη στιγμή που ο καλλιτέχνης απελευθερώνεται από συμβάσεις και δημιουργεί με φρέσκια ματιά αυθεντικές συνθέσεις. Η φρεσκάδα των ιδεών είναι ανεξάρτητη από την ηλικιακή νεότητα γιατί είναι το αποτέλεσμα της ωρίμανσης του καλλιτέχνη και της ανάγκης του μπροστά στις αλλαγές της ζωής να εκφραστεί με συνείδηση, ανανεώνοντας το βλέμμα του<sup>427</sup>.

Εκτός από την ενστικτώδη ορμή, είναι και η φαντασία του καλλιτέχνη που μετριάζει, κατά τον Tériade, τη διανοητική τάση χαρίζοντας ποιητικότητα στο τελικό αποτέλεσμα. Αναφορικά με τον Dufy σημειώνει: «Η φαντασία παρεμβαίνει κατά τη διάρκεια της γνήσιας ζωγραφικής δράσης, τη στιγμή που διαμορφώνει τα έργα του, τα οποία τοποθετεί σε ένα επίπεδο απόλυτα φανταστικό. Αυτό το επίπεδο αντιστοιχεί εξάλλου στο ουσιώδες επίπεδο, εκείνο της ποίησης»<sup>428</sup>. Για τον Tériade η φαντασία πηγάζει από τις εμπειρίες, τις αναμνήσεις και τις επιθυμίες του καλλιτέχνη και μπορεί να λειτουργήσει ως μια απελευθερωτική πηγή έμπνευσης ενισχύοντας τον προσωπικό χαρακτήρα του έργου του. Σε αυτό το σημείο έρχεται σε αντίθεση με τους πουριστές Ozenfant και Jeanneret, οι οποίοι στη μελέτη τους *Après le cubisme* το 1918, παρόλο

---

<sup>424</sup> «Comme chez Renoir ou chez Matisse, le bel instinct pictural de la jeunesse s'est développé, apportant la liberté dans la mesure, but suprême de tout art»· E. Tériade, «Menkès», *Cahiers d'art*, 2 (1928), 82 [Tériade 1996, 122].

<sup>425</sup> E. Tériade, «Jeunesse!», *Cahiers d'art*, 1 (1931), 10-25 [Tériade 1996, 318-322].

<sup>426</sup> Bourdieu 2006α, 241.

<sup>427</sup> Αναφερόμενος στον Πικάσο γράφει ότι οι πραγματικοί καλλιτέχνες κινούνται με βάση τις ανάγκες τους και όχι με βάση άλλες στοχεύσεις, αλλάζοντας τις ιδέες τους όπως αλλάζει η ίδια η ζωή. Βλ. E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 20 [Tériade 1996, 239].

<sup>428</sup> «L'imagination intervient au cours de son action véritable de peintre, au moment où il forme ses œuvres, qu'il situe sur un plan imaginaire absolu. Ce plan d'ailleurs correspond au plan essentiel, celui de la poésie»· E. Tériade, «Raoul Dufy et le nu», *Cahiers d'art*, 4 (1929), 128 [Tériade 1996, 173].

που τονίζουν την αξία της καθαρής πλαστικότητας και τον οργανικό και όχι περιγραφικό της ρόλο, πρεσβεύουν ένα αυστηρό αρχιτεκτονικό και κοστρουκτιβιστικό αποτέλεσμα, αρνούμενοι κάθε υποκειμενικό στοιχείο, όπως το ένστικτο, τη φαντασία και την προσωπική εμπειρία<sup>429</sup>. Μάλιστα ο Tériade, προκειμένου να υποστηρίξει την κυριαρχία της φαντασίας και του ενστίκτου έναντι της λογικής, επικαλείται τον Cézanne που είναι καθολικά αποδεκτός ως ο πνευματικός ιδρυτής της μοντέρνας ζωγραφικής· σε αντίθεση με όσους υπογραμμίζουν τον εγκεφαλικό κοστρουκτιβιστικό και γεωμετρικό χαρακτήρα των αναζητήσεων του Cézanne<sup>430</sup>, υποστηρίζει ότι οι νέοι ζωγράφοι της δεκαετίας του 1920, εξυπηρετώντας τις δικές τους ανάγκες, επαναπροσλαμβάνουν τον Cézanne εντοπίζοντας στο έργο του την κυριαρχία του ενστίκτου επί της λογικής<sup>431</sup>. Παρόμοια, για να τονίσει το ρόλο της φαντασίας στην καλλιτεχνική δημιουργία, σημειώνει: «Είναι τώρα δυνατό να κάνει κανείς Cézanne αλλά σύμφωνα με την φαντασία»<sup>432</sup>.

Την ίδια στιγμή όμως ο Tériade έρχεται σε αντίθεση με το λόγο των σουρεαλιστών, οι οποίοι τάσσονται υπέρ του ενστίκτου και της φαντασίας αλλά υπό άλλο πρίσμα. Το ένστικτο και η φαντασία συνιστούν για τον Tériade προϋπόθεση και πηγή αυθεντικής έκφρασης και ευαισθησίας για τον καλλιτέχνη, ο οποίος όμως δεν πρέπει να υποκύπτει ανεξέλεγκτα σε αυτά αγνοώντας άλλα σημαντικά στοιχεία, όπως η πλαστικότητα, η παρατήρηση της φύσης και η πειθαρχία. Γράφει για τον Chagall, για τον οποίο θεωρεί ότι μολιάζει την αυστηρότητα του σύγχρονου κλασικισμού με τη φαντασία και την ευαισθησία του: «Όπως μέσα από ένα όνειρο που επιδιώκει και το οποίο συνδέει αυθόρμητα τα πράγματα σε ένα φανταστικό επίπεδο, οργανώνει τις αναμνήσεις του για τα όντα και τα αντικείμενα σύμφωνα με μια τάξη που πηγάζει από την ψυχή του και σύμφωνα με την αίσθηση της δημιουργίας μιας πραγματικότητας που του ανήκει»<sup>433</sup> (εικ. 45). Θεωρεί ότι η ισορροπία όλων αυτών των στοιχείων, ο συνδυασμός μυαλού και συναισθήματος, καθιστά επιτυχημένη μια

<sup>429</sup> Amédée Ozenfant και Charles-Edouard Jeanneret, *Après le cubisme*, Altamira, Παρίσι 1999 (α' έκδ.: Παρίσι 1918).

<sup>430</sup> Για την πρόσληψη του Cézanne τα χρόνια του μεσοπολέμου, βλ. Laure-Caroline Semmer, *Cézanne, une histoire française*, Nouvelles éd. Scala, Παρίσι 2011, 111-120.

<sup>431</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 450 [Tériade 1996, 184].

<sup>432</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 176 [Tériade 1996, 257]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 117.

<sup>433</sup> «Comme à travers un rêve poursuivi et liant spontanément les choses sur le plan imaginaire, il arrange ses souvenirs des êtres et des objets selon un ordre reçu de son âme et avec le sentiment d'établir une réalité qui lui appartient». E. Tériade, «Marc Chagall», *Cahiers d'art*, 6 (1926), 124 [Tériade 1996, 54].



σύνθεση, απηχώντας τα λόγια του Zervos για τον Chagall το 1924: «Όχι ότι ο Chagall αντιπαραβάλλει το ένστικτο με την ευφυΐα. Αλλά, ενώ παραδέχεται ότι η ευφυΐα είναι μια κεκτημένη ικανότητα που έχει τις ρίζες της στο συνειδητό, δίνει προβάδισμα στην ενστικτώδη αναγκαιότητα»<sup>434</sup>. Μπορεί ο Tériade λοιπόν να χρησιμοποιεί τους όρους «φαντασία» και «ένστικτο», αλλά και άλλους, όπως «όνειρο» και «τυχαίο», που παραπέμπουν στο σουρεαλιστικό λεξιλόγιο, αλλά σε καμία περίπτωση οι ιδέες του, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, δεν ταυτίζονται με εκείνες του σουρεαλισμού.

### *7.2γ Ο λυρισμός και η ποιητική διάσταση ζητούμενα του έργου τέχνης*

Με δεδομένα τα παραπάνω, αυτό που αναζητά ο Tériade σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία είναι η λυρική πλαστικότητα ως αξία που εκφράζει την ποιητικότητα που πρέπει να χαρακτηρίζει ένα έργο τέχνης, αποτέλεσμα της αρμονικής συνύπαρξης των καθαρών μορφοπλαστικών μέσων και της ευαισθησίας του καλλιτέχνη. Η έννοια της ποιητικότητας στη ζωγραφική εντοπίζεται στην τεχνοκριτική ήδη του 18<sup>ου</sup> και του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όταν σημαντικοί διανοούμενοι όπως οι Denis Diderot και Charles Baudelaire χρησιμοποίησαν ορολογία της ποίησης στα τεχνοκριτικά τους κείμενα. Από την αρχή συνδέθηκε με την έκφραση και την επικοινωνία του συναισθήματος, καθώς και την έμπνευση, και με την ευαισθησία του καλλιτέχνη που υπερτερεί έναντι των τεχνικών του ικανοτήτων. Ο όρος «λυρισμός» χρησιμοποιήθηκε για την περιγραφή του έργου ρομαντικών ζωγράφων, όπως ο Delacroix, αλλά η χρήση του παγιώθηκε κυρίως κατά τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από γραπτά όπως εκείνα του Maurice Denis. Ο Denis συνέδεε τον λυρισμό με την έκφραση των συναισθημάτων του καλλιτέχνη μέσα από μορφοπλαστικά μέσα ερμηνεύοντας υπό αυτό το πρίσμα την παραγωγή των Vincent Van Gogh και Paul Gauguin, εντάσσοντάς τους στην παράδοση του ρομαντισμού. Θεωρούσε ότι απαλλαγμένοι από κάθε απόπειρα μίμησης, χρησιμοποιούσαν τις μορφικές παραμορφώσεις για να αποδώσουν σαφέστερα το συναίσθημά τους, όπως οι ποιητές χρησιμοποιούν τις μεταφορές για τον ίδιο λόγο. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η ποιητική διάσταση στην τέχνη έγινε, όπως αναλύει η Grant, κοινή απαίτηση καλλιτεχνών και τεχνοκριτών ανεξάρτητα από το ιδεολογικό ή το αισθητικό στρατόπεδο στο οποίο

---

<sup>434</sup> «Non pas que Chagall oppose l'instinct a l'intelligence. Mais, tout en admettant l'intelligence comme une faculté acquise qui prend ses racines dans le conscient, il donne le pas à la nécessité instinctive». Christian Zervos, «Marc Chagall», *L'Art d'Aujourd'hui*, 4 (χειμώνας 1924), 26.

ανήκαν, συνιστώντας παράλληλα ένα από τα βασικά ερμηνευτικά εργαλεία για τις τάσεις της πρωτοπορίας<sup>435</sup>.

Τη λυρική πλαστικότητα αναζητούσαν οι υπέρμαχοι του κυβισμού Apollinaire και Reverdy, εντοπίζοντάς τη στο καθαρά αισθητικό συναίσθημα που προκαλεί στον θεατή μια ζωγραφική σύνθεση απαλλαγμένη από κάθε ανεκδοτολογικό στοιχείο. Ο Apollinaire αναφερόμενος στον κυβισμό και τον ορφισμό έγραφε: «Αυτά τα δύο κινήματα είναι κινήματα καθαρής τέχνης επειδή προκαλούν αποκλειστικά τη χαρά της οπτικής μας δύναμης. Είναι κινήματα καθαρήςτέχνης επειδή τείνουν προς το υψηλό χωρίς να στηρίζονται σε καμιά καλλιτεχνική, λογοτεχνική ή επιστημονική σύμβαση. Ο ενθουσιασμός μας μεθά. Υψωνόμαστε εδώ προς τον πλαστικό λυρισμό»<sup>436</sup>. Την υπεροχή των καθαρών μέσων αλλά και του μυαλού, που είναι υπεύθυνο για την επιλογή και εξισορρόπηση των στοιχείων που αποδεσμεύει το συναίσθημα, υποστήριξε και ο Reverdy, για τον οποίο μια κυβιστική σύνθεση αποτελούσε ένα αυτόνομο αισθητικό αντικείμενο, μια εκδήλωση της ποιητικής σκέψης<sup>437</sup>. Η θέση του Tériade όμως μοιάζει να διαφοροποιείται από εκείνη των Reverdy και Apollinaire, καθώς αντιστρέφει το κέντρο βάρους δίνοντας έμφαση στο συναίσθημα που πρέπει να ελέγχει το μυαλό και τον κανόνα. Ενώ, για παράδειγμα, ο Apollinaire αντιμετώπιζε το χρώμα των ορφιστών ως ένα συμπληρωματικό κατασκευαστικό στοιχείο, ο Tériade ψάχνει την ευαισθησία στο χρώμα ως βασικό χαρακτηριστικό της νέας γενιάς των καλλιτεχνών που ορίζει ως «νέους φωβιστές». Επομένως, αν και οι τρεις τεχνοκρίτες υποστήριζαν ότι είναι η ισορροπία του πνεύματος και του συναισθήματος που χαρίζει την αρμονία και τον λυρισμό στη σύνθεση, οι μεν έδιναν προτεραιότητα στο πνεύμα, ενώ ο Tériade στο συναίσθημα.

Όπως οι εκπρόσωποι του κυβισμού, έτσι και εκείνοι του σουρεαλισμού αντιμετώπιζαν το έργο τέχνης ως ένα τελείως νέο, καθαρό και αυτόνομο καλλιτεχνικό

---

<sup>435</sup> Για το ζήτημα του λυρισμού στη γαλλική τεχνοκριτική, βλ. Grant 2005, 13-49· Christopher Green, «Purity, Poetry and the Painting of Juan Gris», *Art History*, 5/2 (Ιούνιος 1982), 180-204.

<sup>436</sup> «Ces deux mouvements sont de l'art pur parce qu'ils déterminent uniquement le plaisir de notre pouvoir visuel. Ce sont des mouvements de l'art pur parce qu'ils s'élèvent au sublime sans appuyer sur aucune convention artistique, littéraire ou scientifique. Nous sommes ivres d'enthousiasme. Nous nous élevons ici vers le lyrisme plastique». Guillaume Apollinaire, «La peinture moderne», 1913. Αντλώ από Apollinaire 1960, 356.

<sup>437</sup> Βλ. ενδεικτικά τα άρθρα του Pierre Reverdy στο *Nord-Sud*: «Sur le cubisme», 1 (Μάρτιος 1917), 5-7· «Essai d'esthétique littéraire», 4-5 (Ιούνιος-Ιούλιος 1917), 4-6· «L'émotion», 8 (Οκτώβριος 1917), 3-6· «L'image», 13 (Μάρτιος 1918), [3-6]. Παρόμοια είναι η άποψη του Braque: «Μου αρέσει ο κανόνας που διορθώνει το συναίσθημα / J'aime la règle qui corrige l'émotion». Braque 1917, 5.

δημιούργημα<sup>438</sup>. Επίσης, οι σουρεαλιστές αναζητούσαν και εκείνοι την ποιητική και τον λυρισμό στις ζωγραφικές συνθέσεις, αλλά μέσα από ένα εντελώς διαφορετικό πρίσμα σε σχέση με τους κυβιστές και μετακυβιστές. Ο Breton μάλιστα παρομοίαζε τον λυρισμό με ένα άλογο που προσπαθούν όλοι να τιθασεύσουν<sup>439</sup>. Ενώ ο λυρισμός για τους κυβιστές συνίστατο στην αρμονική διανοητική ζωγραφική σύνθεση μέσα από την καθαρότητα των μορφοπλαστικών μέσων, για τους σουρεαλιστές ο λυρισμός έγκειτο στην ικανότητα του ζωγράφου να δημιουργήσει φαινομενικά αδύνατους συνδυασμούς, τυχαίες συναντήσεις αντικειμένων που καταλήγουν σε αναπάντεχες αναπαραστάσεις μια φαντασιακής πραγματικότητας. Τόσο οι κυβιστές όσο και οι σουρεαλιστές, με κύριο εκπρόσωπο τον Breton, αποζητούσαν μια τέχνη απαλλαγμένη από την πραγματικότητα στη βάση και ένα ποιητικό αποτέλεσμα, αλλά τα μονοπάτια ήταν διαμετρικά αντίθετα δεδομένου ότι για τους μεν η ποιητική δημιουργία ήταν αποτέλεσμα συνειδητού ελέγχου ενώ για τους δε αποτέλεσμα του ανεξέλεγκτου ασυνειδήτου.

Αλλά και οι υπέρμαχοι των πιο συντηρητικών τάσεων της μοντέρνας τέχνης επικαλούνταν τον λυρισμό. Για παράδειγμα, όπως επισημαίνει και η Grant<sup>440</sup>, ο Joachim Gasquet, ένας από τους εκδότες του περιοδικού *L'amour de l'art*, όριζε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού την έννοια του λυρισμού ως πίστη στην ύπαρξη και την αντικειμενική αλήθεια του κόσμου, θεωρώντας τον λυρικό καλλιτέχνη το αντίθετο του σκεπτικιστή, δηλαδή υπέρμαχο της παγκόσμιας αρμονίας και όχι της καθαρής λογικής<sup>441</sup>. Παρατηρούμε επομένως ότι η έννοια του λυρισμού, όπως και οι έννοιες της φαντασίας, του ενστίκτου και άλλες, βρισκόταν στην λεξιλογική φαρέτρα πολλών και διαφορετικών αισθητικών αντιλήψεων, οι οποίες της έδιναν κάθε φορά διαφορετικό περιεχόμενο.

Τόσο η νεοσυμβολιστική προσέγγιση του Gasquet, όσο και η προσέγγιση των σουρεαλιστών, βρίσκονταν μακριά από τις πεποιθήσεις του Tériade, τον οποίο εξέφραζε η θέση των υποστηρικτών του κυβισμού. Ας σημειωθεί πάντως πως αυτή ήταν η γραμμή που ακολουθούσε και ο Zervos, ο οποίος θεωρούσε ύψιστη μορφή λυρισμού την ποιητική των μαθηματικών, υποστηρίζοντας ότι αυτή ήταν η βάση του

---

<sup>438</sup> Εξάλλου ο Breton είχε συνεργαστεί και επηρεαστεί από τις απόψεις των Reverdy και Apollinaire. Βλέπε αναλυτικά για το ζήτημα Grant 2005, 32-49.

<sup>439</sup> André Breton, «Le surréalisme et la peinture», *La Revolution surréaliste*, 9-10 (Οκτώβρης 1927), 38. Βλ. και Ανδρέας Μπρετόν, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Ύψιλον, Αθήνα 1981 (α' έκδ.: Παρίσι 1928), 50-52.

<sup>440</sup> Grant 2005, 48.

<sup>441</sup> Joachim Gasquet, «Le mouvement intellectuel», *L'amour de l'art*, 1 (Ιούνιος 1920), 25.

ελληνικού πολιτισμού, καθώς ό,τι προσέγγιζε την τελειότητα και την αρμονία στην τέχνη, τη δικαιοσύνη, τη λογική ή τον έρωτα υπάκουε σε αυστηρές αναλογίες<sup>442</sup>. Ήδη το 1926 εξήρε την ποιητικότητα στις λιθογραφίες του Matisse, εντοπίζοντας το λυρισμό στην απλότητα και τη δύναμη του σχεδίου και της γραμμής του καλλιτέχνη<sup>443</sup>.

Ο Tériade εκτιμά την πλαστική πειθαρχία, την κατασκευαστική δύναμη και την καθαρότητα του κυβισμού, αλλά επιζητά παράλληλα την ευαισθησία στο σχέδιο και το χρώμα ως έκφραση λυρισμού, μια επιλογή που τον απομάκρυνε από τις αυστηρές αρχές του κυβισμού. Πιο συγκεκριμένα, αναζητά την απελευθέρωση της πινελιάς και των όγκων από τις κλειστές φόρμες του κυβισμού, τις αέρινες καμπύλες που αντικαθιστούν τις άκαμπτες καθέτους, την κίνηση έναντι της στατικότητας, τα απαλότερα τονικά περάσματα που αντικαθιστούν τις απότομες αντιθέσεις σκιάς και φωτός, το χρώμα που συμπληρώνει το κατασκευαστικό στοιχείο του κυβισμού, φέρνοντας μια νέα πληρότητα και ισορροπία, τη μουσική ισορροπία που παίρνει τη θέση της αρχιτεκτονικής ισορροπίας<sup>444</sup>. Περιγράφοντας τις μορφές και τα τοπία του Borès στα τέλη της δεκαετίας του '20, τον επιδοκιμάζει για το καθ' όλα ποιητικό αποτέλεσμα που προκύπτει από το συνδυασμό της πλαστικής καθαρότητας και της έκφρασης των συναισθημάτων<sup>445</sup>. Για το λόγο αυτό επιδοκιμάζει τη χρήση της καμπύλης που σπάει την κυβιστική καθετότητα των όγκων, που ξεχωρίζουν στο έργο του μέσα από την τονική και όχι τη γεωμετρική τους διαβάθμιση, και κυρίως επαινεί τη χρήση του χρώματος, που γεννά το φως και το χώρο και που είχε παραμεριστεί ειδικά στα πρώτα χρόνια του κυβισμού (εικ. 46). Υπογραμμίζοντας αυτά τα χαρακτηριστικά, τονίζει την ποιητική διάσταση της παραγωγής των καλλιτεχνών των οποίων ο συναισθηματικός δυναμισμός εκφράζεται μέσα από τις καμπύλες και τη διαδοχή των όγκων, όπως στα μεταλλικά γλυπτά του Gargallo και τις χρωματιστές αέρινες φιγούρες του Menkès (εικ. 47), ή τα μεμονωμένα αντικείμενα (φρούτα, κλειδιά, φύλλα) που τοποθετούνται με οδηγό την ευαισθησία, όπως στις συνθέσεις του Léger (εικ. 48)<sup>446</sup>.

<sup>442</sup> Christian Zervos, «Lyrisme contemporain», *Cahiers d'Art*, 2 (Φεβρουάριος 1926), 36-37.

<sup>443</sup> Christian Zervos, «Lithographies de Henri Matisse», *Cahiers d'Art*, 1 (Ιανουάριος 1926), 7-8.

<sup>444</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 169-180 [Tériade 1996, 251-258].

<sup>445</sup> E. Tériade, «Le développement de l'œuvre de Borès», *Cahiers d'art*, 2 (1931), 95-101 [Tériade 1996, 322-327].

<sup>446</sup> E. Tériade, «Pablo Gargallo», *Cahiers d'art*, 7-8 (1927), 282-286 [Tériade 1996, 98-101]. «Menkès», *Cahiers d'art*, 2 (1928), 80-83 [Tériade 1996, 122-124]. «Œuvres récentes de Léger, les objets dans l'espace», *Cahiers d'art*, 4 (1928), 145-152 [Tériade 1996, 124-126].

Τη δεκαετία του '30, στα κείμενά του στο *Minotaure*, ο Tériade προωθεί και μια πιο εξειδικευμένη έννοια του λυρισμού, εκείνη του λυρισμού της δυναμικής κίνησης, η οποία εκφράζεται μέσα από τα μορφοπλαστικά μέσα και το φως που σχηματίζει το χώρο και δίνει ρυθμό στην κίνηση. Αντιπαραβάλλει την παθητική με τη διονυσιακή έκφραση και διαπιστώνει πως δύο είναι τα κοινά χαρακτηριστικά στις τάσεις της σύγχρονης ζωγραφικής: η ποιητική αναζήτηση της πραγματικότητας και η παθιασμένη αναζήτηση της κίνησης μέσα από την πλαστική έκφραση. Το κείμενό του μάλιστα συνοδεύεται από έργα όχι μόνο σύγχρονων ζωγράφων, αλλά και εκπροσώπων του μπαρόκ, στους οποίους ανάγει τις ρίζες αυτού του λυρισμού<sup>447</sup>.

Στα κείμενα του Tériade ο όρος «λυρικός» εναλλάσσεται με τον όρο «ποιητικός». Όπως έχει ήδη τονίσει ο François Chapon, η λυρική ποιότητα του έργου, η ποιητική του διάσταση, είναι ίσως η σημαντικότερη αξία ενός έργου τέχνης για τον Tériade<sup>448</sup>. Ο ίδιος μάλιστα γράφει σε συνάρτηση με τον Borès: «Εάν ο συμβιβασμός είναι απαραίτητος, πρέπει να είναι απολύτως προς όφελος της ζωγραφικής, συνεπώς της ποίησης»<sup>449</sup>. Τα περισσότερα άρθρα του Tériade αποκαλύπτουν την αξία που έδινε στο λυρισμό, αλλά και την επιθυμία του να συνδέσει τις δύο τέχνες, την ποίηση με τη ζωγραφική. Αυτή τη σύνδεση εικαστικών τεχνών και λογοτεχνίας που είχε επιχειρήσει ο Reverdy στο *Nord-Sud*, επιχειρήσει αργότερα και ο Tériade, όταν δραστηροποιήθηκε ως εκδότης, μέσα από τα περιοδικά *Minotaure*, *La bête noire*, *Voyage en Grèce*, *Verve*, αλλά κυρίως μέσα από τα Μεγάλα Βιβλία. Με άλλα λόγια, το πάντρεμα ποίησης και ζωγραφικής παρέμεινε σταθερό χαρακτηριστικό όλης της καριέρας του.

### 7.2δ «Λατινικότητα» εναντίον «Γερμανικότητας»: η φυλή ως ερμηνευτικό εργαλείο

Η πραγμάτωση της λυρικής πλαστικότητας στο έργο ενός καλλιτέχνη συνιστούσε για τον Tériade συνάρτηση πολλών παραγόντων. Πέρα από την έμφυτη ικανότητα και επιθυμία, ρόλο έπαιζε, κατ' αυτόν, σε συμφωνία με την κυρίαρχη αντίληψη εκείνη την εποχή, και η καταγωγή του καλλιτέχνη. Δεδομένου ότι το

<sup>447</sup> E. Tériade, «Valeur plastique du mouvement», *Minotaure*, 1 (Ιούνιος 1933), 45-47 [Tériade 1996, 447-448].

<sup>448</sup> François Chapon, «Heureux qui comme Tériade», *L'œil*, 486 (Ιούνιος 1997), 88-99.

<sup>449</sup> «S'il faut arriver à un compromis, cela doit être au grand profit de la peinture, partant, la poésie». E. Tériade, «[Les peintres nouveaux. III:] Francisco Borès», *Cahiers d'art*, 3 (1927), 112 [Tériade 1996, 87].

Παρίσι αποτέλεσε στα χρόνια του μεσοπολέμου μια καλλιτεχνική Βαβέλ, ο Tériade χρησιμοποίησε, όπως πολλοί άλλοι, τη φυλή ως ερμηνευτικό εργαλείο για το έργο ενός καλλιτέχνη και την αξιολογική ιεραρχική ταξινόμησή του. Για εκείνον, η καταγωγή του καλλιτέχνη, η ράτσα του, εξηγεί συχνά το ένστικτό του και τον τρόπο με το οποίο αυτό μετατρέπεται σε δημιουργία, ενώ στα κείμενά του απαντά συχνά η διάκριση Βορρά-Νότου και γερμανικότητας-λατινικότητας με την έννοια της μεσογειακότητας<sup>450</sup> να αντικαθιστά συχνά ως μάλλον συνώνυμο εκείνη της λατινικότητας.

Το εννοιακό εργαλείο της φυλής χρησιμοποιήθηκε, παράλληλα με τη συγγραφή μιας εθνικής ιστοριογραφίας και την ανάπτυξη της εξελικτικής ανθρωπολογίας, και στο λόγο για την τέχνη<sup>451</sup>. Στη Γαλλία, από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, οι Eugène Emmanuel, Viollet-le-Duc, Louis Courajod και Hippolyte Taine υποστήριζαν πόσο καθοριστικός ήταν ο φυλετικός παράγοντας στην καλλιτεχνική δημιουργία<sup>452</sup>. Ο Taine ήταν αυτός που, από το 1865, στα μαθήματά του στη Σχολή Καλών Τεχνών του Παρισιού, τα οποία δημοσίευσε σταδιακά με τον τίτλο *Philosophie de l'art*<sup>453</sup>, συστηματοποίησε μέσα από τη θετικιστική θεωρία του την ερμηνεία της τέχνης με βασικό αξιολογικό κριτήριο τη φυλετική καταγωγή. Αυτό το φυλετικό αφήγημα ενίσχυσε και συμπορεύτηκε με το εθνικό αφήγημα εμποτίζοντας τη γλώσσα, διαμορφώνοντας πρακτικές και καθορίζοντας τις δυνατότητες θέασης, καταγραφής και διδασκαλίας της τέχνης. Κατά συνέπεια, η ιδιαίτερη καλλιτεχνική

---

<sup>450</sup> Anne Ruel, «L'invention de la Méditerranée», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 32 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1991), 7-14.

<sup>451</sup> Για παράδειγμα στη γαλλόφωνη βιβλιογραφία βλ. Louis Figuiet, *Les races humaines*, Hachette et Cie, Παρίσι 1872· Gustave Le Bon, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Alcan, Παρίσι 1894.

<sup>452</sup> Η φυλετική προσέγγιση της τέχνης δεν αναπτύχθηκε βέβαια μόνο στη Γαλλία. Στον γερμανόφωνο χώρο περίπου την ίδια περίοδο οι Alois Riegl, Heinrich Wölfflin και Josef Strzygowski ερμήνευσαν την ιστορία της καλλιτεχνικής δημιουργίας στη βάση φυλετικών διαφοροποιήσεων. Πολύ νωρίτερα, το 1764, ο Johann Joachim Winckelmann, στη μελέτη του *Geschichte der Kunst des Altertums*, είχε επίσης θεωρήσει ως προϋπόθεση της ανάπτυξης της τέχνης τη φυσική σωματική διάπλαση κάθε λαού και τις κατάλληλες κλιματολογικές συνθήκες, σημειώνοντας μάλιστα την υπεροχή της ελληνικής τέχνης έναντι της τέχνης άλλων λαών. Για το ρόλο του φυλετικού παράγοντα στην ιστορία της τέχνης βλ. Eric Michaud, *Les invasions barbares: une généalogie de l'histoire de l'art*, Gallimard, Παρίσι 2015. Για το εν λόγω ζήτημα, αν και επικεντρωμένα στην ελληνική περίπτωση, χρήσιμα είναι τα κείμενα των Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Είναι από τη θεία ράτσα με το δώρειο αίμα και τους δώρειους τρόπους: φυλετικές αντιλήψεις στον λόγο περί τέχνης στην Ελλάδα» και Νίκος Δασκαλοθανάσης, «Προς μια 'άρια' ιστορία της τέχνης: ο Josef Strzygowski στην Ελλάδα», στο Έφη Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Φυλετικές θεωρίες στην Ελλάδα: προσλήψεις και χρήσεις στις επιστήμες, την πολιτική, τη λογοτεχνία και την ιστορία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο / Ρέθυμνο 2017, 383-410 και 411-430 αντίστοιχα.

<sup>453</sup> Ο πρώτος τόμος που κυκλοφόρησε ήταν Hippolyte Adolphe Taine, *Philosophie de l'art: leçons professées à l'École des Beaux-arts*, G. Baillière, Παρίσι 1865. Εγώ συμβουλευτήκα το Hippolyte Adolphe Taine, *Philosophie de l'art*, 2 τόμοι, Hachette, Παρίσι 1909.

ιδιοφυία του γαλλικού έθνους υποστηρίχθηκε στη βάση τόσο ιστορικών-πολιτισμικών όσο και φυλετικών-ανθρωπολογικών κριτηρίων. Στο πλαίσιο της στράτευσης υπέρ μιας εθνικής αισθητικής ταυτότητας και των καταβολών της διαμορφώθηκαν επομένως τα δίπολα Βορράς-Νότος και γερμανικότητα-λατινικότητα<sup>454</sup>.

Στον απόηχο του γαλλοπρωσικού πολέμου και ιδίως της υπόθεσης Ντρέιφους, η ιδέα της λατινικότητας υιοθετήθηκε ως επιχείρημα από τους συντηρητικούς κύκλους που, με εκφραστές της διανοούμενους όπως οι Charles Maurras, Maurice Barrès και Gabriele d'Annunzio, πίστεψαν πως μπορούσε να λειτουργήσει ως παράγοντας διαφοροποίησης από τη Γερμανία, συμβάλλοντας στην εθνική ανόρθωση της Γαλλίας<sup>455</sup>. Ο Maurras έγραφε: «Στην ουσία, υπάρχει ένας λατινικός πολιτισμός, ένα λατινικό πνεύμα, όχημα και συμπλήρωμα του ελληνισμού, ερμηνευτής του αθηναϊκού ορθού λόγου και ομορφιάς, σταθερό μνημείο της ρωμαϊκής ισχύος»<sup>456</sup>. Ο μύθος της λατινικότητας, που άπτεται της κληρονομιάς του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού κόσμου, αποτελούσε προπαγάνδα για την ενοποίηση του «λατινικού» πολιτισμού που ξεπερνούσε τα εθνικά όρια και συνδεόταν με την ιδέα μιας ενιαίας «μεσογειακότητας»: «Μεσόγειοι, σώματι και πνεύματι, είμαστε τα προϊόντα του ουρανού μας, της γης μας, του κλίματός μας, των τοπίων μας»<sup>457</sup>. Με το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου αλλά και μετά το πέρας του, η ιδέα της λατινικότητας βρήκε έκφραση στην επιθυμία συνένωσης των «λατινικών» εθνών

---

<sup>454</sup> Για την επίδραση του φυλετισμού και του εθνικισμού στη διαμόρφωση του λόγου και της μεθοδολογίας της ιστορίας της τέχνης στη Γαλλία βλ. Éric Michaud, «Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie», *Critique*, 586 (1996), 163-187 (αναδημοσιεύτηκε στο Éric Michaud, *Histoire de l'art: une discipline à ses frontières*, Hazan, Παρίσι 2005, 49-84)· Michela Passini, *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Παρίσι 2012· Michaud 2015. Αναφορικά με τη χρήση της έννοιας της φυλής και των εθνικιστικών προεκτάσεών της, ιδιαίτερα σε συνάρτηση με τη γαλλική πραγματικότητα, βλ. και Tzvetan Todorov, *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*, μτφρ. Catherine Porter, Harvard University Press, Κέμπριτζ Μασ. 1993. Τέλος, για το ζήτημα της φύλης σημείο αναφοράς αποτελεί η μελέτη του Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Unesco, Παρίσι 1952.

<sup>455</sup> Για την ιστορία της έννοιας «λατινικότητα» και την ανάπτυξή της σε συνάρτηση με γεωπολιτικούς, γλωσσολογικούς, ανθρωπολογικούς και πολιτισμικούς παράγοντες, βλ. Catherine Fraixe και Christophe Poupault, «Introduction», στο Catherine Fraixe, Lucia Piccioni και Christophe Poupault (επιμ.), *Vers une Europe latine: acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Institut national d'Histoire de l'Art / PIE Peter Lang, Παρίσι / Βρυξέλλες 2014, 15-20.

<sup>456</sup> «L'essentiel est qu'il existe une civilisation latine, un esprit latin, véhicule et complément de l'hellénisme, interprète de la raison et de la beauté athénienne, durable monument de la force romaine»· Charles Maurras, *L'Etang de Berre*, E. Champion, Παρίσι 1915, 155.

<sup>457</sup> «Méditerranéens, corps et cerveaux, nous sommes les produits de notre ciel, de notre sol, de notre climat, de nos paysages»· F. Roussel-Despieres, «Allocution du 31 octobre 1935», *Cahiers de l'Académie méditerranéenne*, 2 (χειμώνας 1936), 48· αντλώ από Ruel 1991, 12. Η Académie Méditerranéenne ιδρύθηκε το 1926 με σκοπό την ενδυνάμωση του μεσογειακού πνεύματος.

ενάντια στη Γερμανία, ιδέα που ασπαζόταν και ο Raymond Poincaré. Μάλιστα, το 1923, μια χρονιά ίσως όχι τυχαία αφού συμπίπτει με την κατάληψη από τη Γαλλία της περιοχής του Ρουρ επί πρωθυπουργίας του, ιδρύθηκε το περιοδικό *Latinité* με στόχο την προώθηση της ιδέας της ένωσης των «λατινικών» λαών, ενισχύοντας το γαλλογερμανικό ανταγωνισμό<sup>458</sup>.

Ο πολιτικός λόγος περί φυλής τροφοδότησε και τον τεχνοκριτικό λόγο, ο οποίος εμποτίστηκε με τις έννοιες της «λατινικότητας» και της «γερμανικότητας» και τη διάκριση ανάμεσα στη «race latine» και τη «race germanique», παραπέμποντας στις εθνικιστικές, αντισημιτικές αντιλήψεις των Maurras και Edouard Drumont<sup>459</sup>. Χαρακτηριστικό είναι ότι με το ξέσπασμα του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, ο ιταλός τεχνοκρίτης Riccioto Canudo ίδρυσε το εθνικιστικό περιοδικό *Montjoie*, στο οποίο εξέφραζε το όνειρό του για την ένωση των μεσογειακών φυλών και την ανάδειξη της υπεροχής τους έναντι των βόρειων. Η βόρεια τέχνη ταυτιζόταν σε μεγάλο βαθμό με τη γερμανική τέχνη, η οποία βρέθηκε στο στόχαστρο τεχνοκριτών και ιστορικών τέχνης και πριν και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1915 ο Henri Focillon στο κείμενο του *L'art allemand depuis 1870* διέκρινε τρεις ευρωπαϊκές κουλτούρες, τη γερμανική, τη λατινική και την κελτική, καθεμιά από τις οποίες φέρει τα δικά της χαρακτηριστικά γνωρίσματα, υποστηρίζοντας ότι η γερμανική τέχνη παρουσιάζει σημαντικές αδυναμίες έναντι των δύο άλλων<sup>460</sup>. Το 1917 ο Émile Mâle δημοσίευσε τη μελέτη του *L'art allemand et l'art français du Moyen Age* στην οποία υποστήριζε την υπεροχή του γαλλικού γοθτικού στυλ έναντι του γερμανικού διεκδικώντας την πατρότητα του γοθτικού ρυθμού για τη Γαλλία<sup>461</sup>. Παράλληλα, η προκατάληψη απέναντι στους Γερμανούς οδήγησε εθνικιστές και πατριώτες τεχνοκρίτες στη Γαλλία, όπως οι Camille Mauclair και Guillaume Janneau,

---

<sup>458</sup> Η υπογραφή της συνθήκης του Locarno τον Οκτώβριο 1925 και η είσοδος της Γερμανίας στην Κοινωνία των Εθνών τον Σεπτέμβριο 1926 μπορεί να εγκαινιάσαν μια περίοδο σχετικής ηρεμίας μεταξύ της Γαλλίας και της Γερμανίας, ωστόσο η εθνικιστική προκατάληψη δεν έπαψε να υπάρχει και να εκφράζεται: Bernard και Dubief 1985, 117-120.

<sup>459</sup> Για το εν λόγω ζήτημα, βλ. Gispert 2006, 22-30. Το ζήτημα των εθνικιστικών αντιλήψεων στην τέχνη και της σύνδεσής τους με τον κλασικισμό την περίοδο του μεσοπολέμου αναλύει στη μελέτη του ο Kenneth Silver: Silver 1989.

<sup>460</sup> Το κείμενο αυτό προέκυψε από δυο ομιλίες που έκανε ο Focillon στο Πανεπιστήμιο της Λυών: Henri Focillon, *L'art allemand depuis 1870: deux conférences faites à l'université de Lyon*, Λυών 1915. Το κείμενο συμπεριλήφθηκε στο Henri Focillon, *Technique et sentiment: études sur l'art moderne*, H. Laurens, Παρίσι 1919, 166-213.

<sup>461</sup> Émile Mâle, *L'art allemand et l'art français du Moyen Age*, A. Colin, Παρίσι 1917. Για τον Mâle βλ. Passini 2012, 145-157 και 198-210.



στην υιοθέτηση υποτιμητικών επιθέτων, όπως «βάρβαρος» και «boche», για την περιγραφή της γερμανικής καλλιτεχνικής παραγωγής<sup>462</sup>.

Ας σημειωθεί πως η τέχνη του Βορρά, η τέχνη της «*race nordique*», περιλάμβανε και άλλες χώρες, που και εκείνων η τέχνη αντιμετωπιζόταν αρνητικά στη Γαλλία εξαιτίας του ανταγωνισμού με τη Γερμανία. Το Βέλγιο, η Ολλανδία και οι σκανδιναβικές χώρες και καλλιτέχνες όπως οι Ensor, Munch, Van Gogh συνδέθηκαν εν πολλοίς με ό,τι ο γάλλος εθνικιστής τεχνοκρίτης απέρριπτε αισθητικά, καμουφλάροντας ουσιαστικά ό,τι δεν αποδεχόταν ως ξένο, δηλαδή «βάρβαρο» ή «βόρειο». Αυτή η απορριπτέα καλλιτεχνική παραγωγή συνδέθηκε άλλοτε με τον κυβισμό, την αφαίρεση και τον κονστρουκτιβισμό, άλλοτε με τον ωμό ρεαλισμό και τη βίαιη ενστικτώδη εκφραστικότητα και άλλοτε με την ανεξέλεγκτη φαντασία<sup>463</sup>. Ο Waldemar George, για παράδειγμα, το 1930, στρεφόμενος κατά του κυβισμού, δηλώνει πως το πνεύμα της πλαστικότητας του Cézanne έχει ένα ισχυρό γερμανικό στοιχείο (*essence germanique*)<sup>464</sup>, αντιδρώντας στην αναγνώριση και προβολή του τελευταίου ως «καθαρή γαλλική ιδιοφυία (*pur génie français*)».

Η πολιτιστική εκδοχή της ιδέας της φυλής και η σύνδεση της καλλιτεχνικής παραγωγής με το ιδεολογικοποιημένο δίπολο «Βορράς-Νότος» εξυπηρετούσε σαφώς πολιτικές σκοπιμότητες και εντάσσεται στο πλαίσιο της κλιμάκωσης του εθνικισμού και του πατριωτισμού στα χρόνια του μεσοπολέμου. Ωστόσο είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε ότι ο πατριωτισμός στο μεσοπόλεμο δεν ταυτιζόταν οπωσδήποτε με τον εθνικισμό, καθώς απαντά – ως απόρροια του πολέμου – στο λόγο όλων των πολιτικών κατευθύνσεων. Κατά συνέπεια, την ιδέα της λατινικότητας, που μετουσιώνεται στη συγγενή ιδέα του «Νότου», δεν την ασπάζονταν μόνο οι αντιδραστικοί και συντηρητικοί του κόσμου της τέχνης και της διανόησης· πρόκειται αντιθέτως για μια έννοια ευρέως χρησιμοποιούμενη, της οποίας η δημοφιλία ερμηνεύεται, όπως προείπαμε, από την έξαρση του πατριωτισμού και πρέπει να εξετάζεται σε συνάρτηση με το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε στη γαλλική κοινωνία και τα ποικίλα ιδεολογικά ρεύματα που την χαρακτήριζαν<sup>465</sup>. Ήδη το 1936,

---

<sup>462</sup> Για την πρόσληψη της γερμανικής τέχνης στα χρόνια του μεσοπολέμου βλ. Gispert 2006. Βλ. επίσης Michel Trebitsch και Hans Manfred Boch, «L'image du voisin: opinions et rencontres», στο Laurent Gervereau, Robert Frank και Hans Joachim Neyer (επιμ.), *La course au moderne: France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, Musée d'histoire contemporaine, Παρίσι 1992, 28.

<sup>463</sup> Επ' αυτού βλ. και τις επισημάνσεις της Prat 1984, 191-192.

<sup>464</sup> Waldemar George, «Cézanne 1930», *Formes*, 4 (Απρίλιος 1930), 19. Την επισήμανση αυτή κάνει η Prat 1984, 193.

<sup>465</sup> Fraixe και Roupault 2014, 14· Prochasson 1993, 172.

ο Meyer Schapiro, στο άρθρο του «Race, nation et art», σημείωνε πως ακόμη και άτομα που αποκηρύσσουν τον εθνικισμό, όπως ο αναρχικός ιστορικός τέχνης Elie Faure, υιοθετούν τη θέση περί φυλετικών διακρίσεων στην τέχνη, καθώς αποτελεί μια εύκολη ερμηνεία για τις διαφορές που παρατηρούνται στην τέχνη<sup>466</sup>.

Ο Τέριαντ ανήκε στους τεχνοκρίτες που ενσωμάτωσαν τον φυλετικό-εθνικιστικό λόγο στα κείμενά τους, χωρίς πάντως να πρεσβεύει εθνικιστικές απόψεις. Υιοθέτησε άκριτα εθνικιστικές κοινοτοπίες και την αντίστοιχη ορολογία που ήταν δημοφιλείς στην εποχή του, αλλά και το σχήμα του Taine, προκειμένου να προσεγγίσει μορφολογικά την τέχνη. Στα κείμενα του ο Τέριαντ παρουσιάζει το έργο των καλλιτεχνών συνέδεοντας την έννοια της φυλής με την πολιτιστική παράδοση από την οποία αυτοί προέρχονταν, δίνοντάς της καθαρά πολιτιστικό περιεχόμενο και αποσιωπώντας το βαρύ ιδεολογικό της φορτίο<sup>467</sup>. Αναπαράγοντας τον κυρίαρχο λόγο του καιρού του, αποδίδει ως χαρακτηριστικά γνωρίσματα της βόρειας ζωγραφικής παράδοσης τη φαντασία, το μυστήριο, την έντονη εκφραστικότητα, την ευαισθησία της μουσικής, τα οποία ανάγει στον 14<sup>ο</sup> και τον 15<sup>ο</sup> αιώνα (Hieronymus Bosch, William Blake, Arnold Böcklin, James Ensor)<sup>468</sup>. Στην περίπτωση του πολωνού ζωγράφου Eugène Zak αναφέρει: «Αυτοί οι ονειρικοί χαρακτήρες, που πηγάζουν από μια γόνιμη και μουσική φαντασία, ζουν βυθισμένοι στην ατμόσφαιρα της ομίχλης και της βόρειας ποίησης»<sup>469</sup>. Από την άλλη, στην τέχνη των πολιτισμών της Μεσογείου αποδίδει τις ποιότητες του μέτρου, της αρμονίας, της τάξης και της καθαρότητας. Για παράδειγμα, στην εισαγωγή της συνέντευξης του με τον Maillol, που δημοσιεύτηκε μόνο στην αναπαραγωγή της στην εφημερίδα *La Nación* το 1929, τονίζει την καταλανική καταγωγή του καλλιτέχνη, υπογραμμίζοντας ότι στο έργο του αντανακλάται η μεσογειακή παράδοση του κλασικού πνεύματος, συνεχίζοντας το «το

---

<sup>466</sup> Βλ. αναλυτικά για την υιοθέτηση αυτής της θέσης από τη γαλλική τεχνοκριτική του μεσοπολέμου, Gispert 2006, 88-93. Για την περίπτωση του Elie Faure βλ. και Anna Halter, «Découverte de l'archipel: prélude d'une 'Histoire culturelle' européenne», *Regards croisés*, 5 (2016: Dossier Elie Faure), 27-37.

<sup>467</sup> Οι εθνικές διακρίσεις δεν αποτέλεσαν χαρακτηριστικό μόνο της τεχνοκριτικής, αλλά και της εκθεσιακής δραστηριότητας. Για παράδειγμα, το 1923 ο Paul Signac, που τότε ήταν πρόεδρος του Σαλόν των Ανεξαρτήτων, αποφάσισε να εκτίθενται τα έργα με κριτήριο την εθνικότητα των καλλιτεχνών: Golan 1995, 139.

<sup>468</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: IV. La réaction littéraire», *Cahiers d'art*, 2 (1930), 71 [Tériade 1996, 247].

<sup>469</sup> «Ces personnages de rêve sortis d'une imagination fertile et musicienne, vivent baignés dans l'atmosphère de brume et de poésie septentrionale» E. Tériade, «Les expositions», *Cahiers d'art*, 3 (1926), 58 [Tériade 1996, 42].

λατινικό πνεύμα στην απόλυτη καθαρότητά του (l'esprit latin dans sa pureté parfaite)» και αποτελώντας έναν κρίκο στην αλυσίδα της μεγάλης γλυπτικής<sup>470</sup>.

Παρόλο που και για τον Tériade η τέχνη του Νότου υπερείχε, αναγνώριζε θετικά στοιχεία στο ταμπεραμέντο των ζωγράφων του Βορρά και σε καμία περίπτωση δεν υιοθέτησε ρατσιστικό λόγο απέναντί τους. Τουναντίον πρόβαλε πολλούς καλλιτέχνες με «βόρεια» καταγωγή και μάλιστα μαζί με τον Zervos ήταν, όπως προαναφέραμε, εκείνοι που προώθησαν συστηματικά το έργο των Kandinsky και Klee στο Παρίσι. Ωστόσο, είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι, με δεδομένη την κυρίαρχη εχθρότητα απέναντι στη γερμανική τέχνη, ο Tériade προσπαθούσε να μετριάσει στα κείμενά του τη γερμανικότητα των εν λόγω καλλιτεχνών, υπενθυμίζοντας τη ρωσική καταγωγή του Kandinsky και παρουσιάζοντας τον Klee ως «γερμανός ζωγράφος που όμως έχει καταγωγή από τη Βασιλεία»<sup>471</sup>. Σε παρόμοιο ύφος ο τεχνοκρίτης Pierre Courthion, που ήταν Βέλγος και έγραφε για ένα βέλγικο περιοδικό, δράττεται της ευκαιρίας της έκθεσης του Kandinsky για να εξυμνήσει στην κριτική του για αυτή τη συνεισφορά του Βορρά στην τέχνη, χαρακτηρίζοντας πάντως τον Kandinsky Ρώσο και τον Klee Ελβετό, αποφεύγοντας έτσι να τους ταυτίσει με τη Γερμανία. Υποστηρίζει παράλληλα πως με αυτούς τους δύο μεγάλους καλλιτέχνες «ο κύκλος εκτείνεται προς το Βορρά, προς αυτόν τον Βορρά από όπου μερικοί περιμένουμε τη σωτηρία ενόσω ο Νότος απαριθμεί τις [αλλοτινές] δόξες του και γιορτάζει μεγάλες επετείους»<sup>472</sup>.

Είναι απαραίτητο πάντως να σημειώσουμε πως, κόντρα στην κυρίαρχη αντίληψη της εποχής, υπήρξαν και φωνές που τάχθηκαν ρητώς ενάντια στους ψευδοεθνολογικούς διαχωρισμούς που καμουφλάρουν ξενοφοβικές αντιλήψεις. Το 1928, την ίδια χρονιά που φιλοτέχνησε το έργο *Les quatre races* (εικ. 49), ο Ozenfant γράφει στο βιβλίο του *L'art*: «Όχι εθνική τέχνη, δηλαδή του μεγάλου, αλλά μια μεγάλη παγκόσμια τέχνη που ξεκινά από τα σπήλαια. Όχι ελληνολατινική κουλτούρα που να αντιπαραβάλλεται με την κουλτούρα του Βορρά [...] Όχι πνεύμα λατινικό ή

<sup>470</sup> Ε. Tériade, «Aristide Maillol», *La Nación*, 17 Φεβρουαρίου 1929. Αντλώ από το στοιχειοθετημένο γαλλικό κείμενο του άρθρου που βρίσκεται στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

<sup>471</sup> «peintre allemand, qui est d'ailleurs bâlois d'origine». Ε. Tériade «Kandinsky», στο *Exposition Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης, Galerie de France, Παρίσι 1930. «A travers les expositions», *L'Intransigeant*, 4 Φεβρουαρίου 1929, 5 [Tériade 1996, 193].

<sup>472</sup> «le cercle s'étend vers le Nord, vers ce Nord d'où nous sommes quelques-uns à attendre le salut pendant que le Midi fait le recensement de ses gloires et fête de grands anniversaires». Pierre Courthion, «Kandinsky et la peinture abstraite», *Le Centaure*, 9-10 (Ιούνιος-Ιούλιος 1930), 198. Βέβαια η προβολή του Kandinsky ως Ρώσου δεν διευκόλυνε οπωσδήποτε την αποδοχή του δεδομένης της σύνδεσης της Ρωσίας με τον μπολσεβικισμό.

πνεύμα γερμανικό ή σλαβικό... αυτό που διαφοροποιεί τις φυλές είναι, όχι αντίθετες θεωρήσεις, αλλά τοπικές ασήμαντες συνήθειες»<sup>473</sup>. Παρόμοια, από την αντίπερα όχθη του «Βορρά», ο Βέλγος Michel Seuphor, περιγράφοντας την εμπειρία του στο Βερολίνο το 1922, παρατηρεί ότι τραγουδούσαν στους δρόμους: «είμαστε γερμανοί όχι λατίνοι» και ότι ο εθνικισμός αυτός ερχόταν σε αντίθεση με τις δικές του διεθνιστικές ιδέες<sup>474</sup>.

### 7.2ε Το Παρίσι και η Ελλάδα, εγγυητές των αισθητικών αξιών

Για τον Tériade η Ελλάδα και η Γαλλία δεν ήταν μόνο οι πατρίδες του, αλλά και οι τόποι με την πιο ισχυρή καλλιτεχνική παράδοση: από τη μια, η αρχαία Ελλάδα και, από την άλλη, η σύγχρονη Γαλλία συνιστούσαν για εκείνον τα δυο μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα στην ιστορία της τέχνης. Αντιλαμβάνοταν και τις δύο χώρες ως τμήματα της Μεσογείου, συντονίζοντας τις απόψεις του, όπως είπαμε, με την αντίληψη της εποχής που πρόβαλλε τη Μεσόγειο ως πηγή πολιτισμού και ιστορίας, ως «μηχανή δημιουργίας πολιτισμού (machine à faire de civilization)»<sup>475</sup>. Σε συνέχεια, λοιπόν, του ζητήματος της υπεροχής της «λατινικότητας» και της «μεσογειακότητας», θα επιμείνουμε παρακάτω στις αναφορές του σε αυτές τις δυο θεωρούμενες τότε κουλτούρες, οι αξίες των οποίων καθορίζουν στην αντίληψη του Tériade την ποιότητα της σύγχρονης καλλιτεχνικής παραγωγής.

Ξεκινώντας από την Ελλάδα, πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι ο Tériade αποστασιοποιήθηκε σχεδόν τελείως από τη σύγχρονη Ελλάδα και την επικαιρότητά της τόσο πολιτικά και κοινωνικά όσο και καλλιτεχνικά. Επρόκειτο για μια συνειδητή επιλογή που οφείλεται πιθανόν στην επιθυμία του να φάνει ότι ενσωματώνεται πλήρως στη νέα του πατρίδα και στην αντίληψή του ότι η καλλιτεχνική παραγωγή στη σύγχρονη Ελλάδα δεν προσέφερε, πέραν εξαιρέσεων, κάτι το νέο και αξιόλογο. Γι' αυτό εξάλλου, όπως θα δούμε, ασχολήθηκε ελάχιστα με την προώθηση Ελλήνων καλλιτεχνών. Ωστόσο η Ελλάδα διατηρούσε γι' αυτόν δύο βασικές αξίες τις οποίες

---

<sup>473</sup> «Pas d'art national, du grand s'entend, mais un grand art universel qui commence aux cavernes. Point de culture Gréco-latine à opposer à la culture du nord [...] Pas d'esprit latin et d'esprit germanique ou slave...ce qui fait l'écart des races ce sont, non des perspectives opposites, mais des usages locaux sans importance»· αντλώ από Prat 1984, 194.

<sup>474</sup> «nous sommes des germains, pas de latins»· Seuphor 1988, 25.

<sup>475</sup> Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Gallimard, Παρίσι 1951, 317· αντλώ από Ruel 1991, 11.

και πρόβαλλε: το κύρος του πολιτιστικού παρελθόντος της και το ανυπέρβλητο φυσικό τοπίο της.

Ο Tériade θαύμαζε την αρχαία ελληνική τέχνη και θεωρούσε τις αισθητικές αξίες που τη διέπουν ως ρυθμιστικούς παράγοντες για την παραγωγή κάθε έργου τέχνης και ως αξίες που αφομοιώθηκαν από τη γαλλική τέχνη. Η αίσθηση του μέτρου, η τάξη, η απλότητα, η ισορροπία είναι έννοιες που επανέρχονται διαρκώς στα κείμενά του. Ήδη το 1925 γράφει στην εφημερίδα *Αγών*: «Μέτρο, στοιχείο απαραίτητο για κάθε αληθινή πραγματοποίηση, ζύγι της ανθρώπινης ευαισθησίας για κάθε γερή και μακρόβια οικοδόμησι αρμονίας, ισορροπία ζωική του τελειωμένου έργου [...] Το μέτρο αυτό, οι Γάλλοι τώχουνε σήμερα στην τέχνη πολύτιμη κληρονομιά από την ελληνική αρχαιότητα. Χάρης σ' αυτό μπορούν και τολμούν τις πιο επικίνδυνες αυθάδειες και άφοβα πηγαίνουνε μπρος»<sup>476</sup>.

Αναφορικά με την αξία της τάξης, ο Tériade ναι μεν αποδίδει τις καταβολές της στην αρχαία ελληνική τέχνη, αλλά την αντιλαμβάνεται μέσα από μια πιο σύγχρονη και προσωπική σκοπιά. Γράφει ότι για εκείνον τάξη είναι: «μια ανάγκη για προσωπική ισορροπία παρά ένας κανόνας για να τον απομνημονεύσουμε, όπως έχουμε συχνά την τάση να τη θεωρούμε»<sup>477</sup>. Θεωρεί ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να πειθαρχεί στον εαυτό του και μέσα από αυτή την πειθαρχία προκύπτει η τάξη ως προσωπική αναγκαιότητα χωρίς να γίνεται αυτοσκοπός, ενδεχόμενο που μπορεί να την οδηγήσει σε ένα επιφανειακό αποτέλεσμα. Ταυτόχρονα βέβαια η αντίληψη του Tériade περί τάξης συμβαδίζει με το ευρύτερο αίτημα που διατυπώνεται εκείνη την εποχή, όπως είπαμε, για «επιστροφή στην τάξη» ως αποτέλεσμα του κλίματος σύγχυσης των αισθητικών και ηθικών αξιών που δημιούργησε ο πόλεμος<sup>478</sup>. Υπό αυτό το πρίσμα, το προσωπικό και της κυρίαρχης αντίληψης της εποχής, αφενός εκθειάζει την αρχιτεκτονική τάξη και ισορροπία του ζωγραφικού λεξιλογίου του συμπατριώτη του Χατζηκυριάκου-Γκίκα<sup>479</sup>, αφετέρου σχολιάζει πως η τάξη στο έργο του Cossio είναι το προϊόν μιας σκληρά αποκτημένης συνείδησης<sup>480</sup>. Στο ίδιο πνεύμα

<sup>476</sup> Ευστράτιος Ελευθεριάδης, «Πενήντα χρόνια γαλλικής ζωγραφικής», *Αγών*, 8 Αυγούστου 1925, 7.

<sup>477</sup> «un besoin d'équilibre personnel plutôt qu'un canon à apprendre, comme on a souvent la tendance de le croire». E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: I. Considérations liminaires», *Cahiers d'art*, 8-9 (1929), 359 [Tériade 1996, 178].

<sup>478</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 176 [Tériade 1996, 257].

<sup>479</sup> E. Tériade, «[Les peintres nouveaux:] IV. Peintres nouveaux: Kyriaco Ghika», *Cahiers d'art*, 6 (1927), 213-217 [Tériade 1996, 90-92].

<sup>480</sup> E. Tériade, «[Les peintres nouveaux:] V. Peintres nouveaux: Cossio», *Cahiers d'art*, 9 (1927), 320 [Tériade 1996, 103].

γράφει για τον Léger: «Είναι ακόμα μια αρετή του Léger, αρετή σπουδαίου ζωγράφου, ότι σ'εκείνον η ανάγκη για τάξη ελέγχει εξίσου το ταμπεραμέντο του κολορίστα και εκείνο του κατασκευαστή. Χρειαζόταν μια ισχυρή αίσθηση της τάξης για να αναγνωρίσει αυτή την οργιώδη αφθονία, να την κατευθύνει, να την απομονώσει στην πλαστική φόρμα και να την εμποδίσει να διασκορπιστεί και να καταστραφεί»<sup>481</sup>.

Γενικότερα, ο Tériade εκτιμά στους σύγχρονους ζωγράφους την κατανόηση και συνειδητοποιημένη ενσωμάτωση των αρχών της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Στη μονογραφία του για τον Léger θεωρεί ότι η πραγματικά κλασική περίοδος του ξεκινά τη στιγμή που κατακτά την ελληνική τέχνη, καθώς το έργο του αποκτά μια πλαστικότητα ήρεμη, αυστηρή και συμπαγή. Σε αυτό το πλαίσιο, παραλληλίζει τις γυναικείες μορφές στις συνθέσεις του **(εικ. 50)** με αρχαία ελληνικά γλυπτά και παραθέτει τα λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη: «Νομίζω πως η 'σταθερή αξία', λέει ο Léger, η πιο ελεγχόμενη και η λιγότερο αμφίβολη είναι το 'κατόρθωμα ελληνικής προέλευσης'. Το 'ιταλικό κατόρθωμα' είναι πολύ πιο αμφισβητήσιμο. Το 'ελληνικό κατόρθωμα' έγινε το μέτρο. Το αναγνωρίζω»<sup>482</sup>. Για τον Maillol επίσης γράφει ότι εκπροσωπεί στη γλυπτική την επιστροφή του ελληνικού πνεύματος **(εικ. 51)**: «ένα έργο ευγενικά οργανωμένο, που υπακούει σε έναν ευτυχή νόμο αρμονίας. Αλλά κι αν η αρχαία πνευματικότητα έχει διεισδύσει σε αυτό, παραμένει ένα αυθεντικό γαλλικό έργο του σήμερα. Ο Maillol κοίταξε απλώς την ελληνική τέχνη με νέο βλέμμα, το ευαίσθητο βλέμμα ενός σύγχρονου ανθρώπου»<sup>483</sup>.

Σε ό,τι αφορά τη δεύτερη αξία της Ελλάδας που αναφέραμε παραπάνω, ο Tériade προβάλλει με κάθε ευκαιρία τη φυσική της ομορφιά. Διάσπαρτες αναφορές που εξυμνούν το ελληνικό τοπίο και το ελληνικό φως βρίσκονται σε πολλά κείμενά του, ενώ το 1931 στη σειρά με τα ταξιδιωτικά κείμενα που, μαζί με τον Raynal,

---

<sup>481</sup> «C'est encore un mérite de Léger, mérite de grand peintre, que chez lui, le besoin d'ordre contrôle également le tempérament du coloriste et celui du constructeur. Il fallait un sentiment puissant de l'ordre pour convenir cette opulence exubérante, la canaliser, l'isoler dans la forme plastique et l'empêcher de se détruire elle-même en se dispersant». E. Tériade, *Fernand Léger*, éditions Cahiers d'art, Παρίσι 1928, 26-27.

<sup>482</sup> «Je pense que la 'valeur fixe', dit Léger, la plus contrôlée la moins discutée c'est le 'fait grec origine'. Le 'fait italien' beaucoup plus contestable. Le 'fait grec' est devenu étalon. Je reconnais». ό.π., 21.

<sup>483</sup> «œuvre noblement ordonnée, soumise à une heureuse loi d'harmonie. Mais si elle est pénétrée de spiritualité antique, elle reste une œuvre française authentique d'aujourd'hui. Maillol a simplement regardé l'art grec avec les yeux neufs, les yeux sensibles d'un homme moderne». E. Tériade, «Aristide Maillol», *La Nación*, 17 Φεβρουαρίου 1929. Αντλώ από το στοιχειοθετημένο γαλλικό κείμενο του άρθρου που βρίσκεται στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

δημοσίευαν στη *L'Intransigent* έγραψε ένα κείμενο με τίτλο «Couleur de Grèce» συνοδευόμενο από φωτογραφία του λόφου της Σπάρτης<sup>484</sup>. Ξεκινάει το κείμενο αυτό λέγοντας ότι θα έπρεπε να του δώσει τον τίτλο «Dessin de la Grèce» γιατί αυτό που υπερτερεί στην Ελλάδα είναι η έντονη πλαστικότητα μέσα από το δραματικό της ανάγλυφο, το παιχνίδι των ορεινών όγκων με τον ουρανό, τη θάλασσα και το φως. Αυτοί οι σχηματισμοί του τοπίου είναι που γεννούν και την ιδέα της αρχιτεκτονικής: «Η διαμόρφωση του ελληνικού τοπίου ξυπνάει στον άνθρωπο την ιδέα της αρχιτεκτονικής. Πουθενά αλλού δεν μπορεί κανείς να νιώσει τόσο καλά την υπεροχή και το μεγαλείο αυτής της τέχνης όσο εκεί»<sup>485</sup>.

Λίγο αργότερα, το 1935-1936, συμμετείχε στο περιοδικό *Voyages en Grèce* με τρία άρθρα αφιερωμένα στο ελληνικό τοπίο, προσφέροντας μια λυρική εξιδανικευμένη περιγραφή που απευθύνεται σε όσους ταξιδεύουν στην Ελλάδα: «Η Ελλάδα προσφέρει τα παραδεισένια και οικεία περιβόλια των μεγάλων νησιών της, της Κέρκυρας, της Λέσβου ή της Κρήτης, εκείνα της Θεσσαλίας ή της Πελοποννήσου. Πουθενά αλλού δεν εκδηλώνεται η ανθρωπιά των οπωροφόρων δέντρων τόσο όσο στην Ελλάδα»<sup>486</sup>. Ενώ για τη δύναμη του φωτός σημειώνει: «Το φως του καλοκαιριού αφανίζει την ηπειρωτική Ελλάδα, απορροφά τα νησιά, εξαφανίζει τη θάλασσα, διαλύει τον ουρανό. Δεν υπάρχουν πια βουνά, δέντρα, πόλεις, νερό, γη. Ο άνθρωπος καλυμμένος από το φως, κυριευμένος από αυτό, αναλωμένος, δεν υπάρχει παρά μόνο ως η σκιά του»<sup>487</sup>. Τα τρία άρθρα αυτά είναι εικονογραφημένα με φωτογραφίες ελληνικών τοπίων τραβηγμένες από τους Frédéric Boissonas και Elie Lotar (εικ. 52). Για τον Tériade η αξία του ελληνικού τοπίου είναι μια σταθερά που θα εμφανίζεται και στις εκδόσεις του και ειδικά στο βιβλίο *Δάφνης και Χλόη*, έναν ύμνο στο λεσβιακό τοπίο.

Στον αντίποδα της Ελλάδας, η Γαλλία, και συγκεκριμένα το Παρίσι, συνιστά για τον Tériade στη σύγχρονη εποχή αυτό που ήταν η Ελλάδα στα αρχαία χρόνια: το

---

<sup>484</sup> E. Tériade, «Voyages: couleur de Grèce», *L'Intransigent*, 10 Μαρτίου 1931, 5 [Tériade 1996, 330-332].

<sup>485</sup> «La formation du paysage grec éveille chez l'homme l'idée de l'architecture. Nulle part aussi bien que là-bas on n'est à même de sentir la primauté et la grandeur de cet art»· ό.π.

<sup>486</sup> «La Grèce offre les vergers paradisiaques et familiers de ses grandes îles, de Corfou, de Lesbos ou de Crète, ceux de Thessalie ou de Péloponnèse. Nulle part aussi bien qu'en Grèce n'éclate l'humanité des arbres fruitiers»· E. Tériade, «Note sur les arbres», *Le voyage en Grèce*, 4 (άνοιξη 1936), 17 [Tériade 1996, 495].

<sup>487</sup> «La lumière de l'été dévaste la Grèce continentale, absorbe les îles, escamote la mer, défait le ciel. Plus de montagnes, plus d'arbres, plus de villes, plus d'eau, plus de terre. L'homme enveloppé de lumière, envahi par elle, mangé, n'existe plus que par son ombre»· E. Tériade, «L'été grec», *Le voyage en Grèce*, 3 (καλοκαίρι 1935), 14 [Tériade 1996, 494-495].

λίκνο του πολιτισμού, την «ευτυχή πρωτεύουσα των τεχνών»<sup>488</sup>. Στα κείμενά του το Παρίσι παρουσιάζεται ως το κέντρο κάθε καλλιτεχνικής δημιουργίας, υπηρετώντας τις αισθητικές αξίες της τέχνης που άλλοτε εξέφραζε η αρχαία Ελλάδα, δηλαδή το μέτρο, την ισορροπία και την τάξη: «Το Παρίσι είναι το κέντρο της ζωγραφικής επειδή η ζωγραφική γεννιέται μόνο μέσα σε μια ισορροπημένη ατμόσφαιρα. Μόνο μια βαθιά ισορροπία, ένα σταθερό μέτρο, μια γλυκιά και οικεία ατμόσφαιρα και τέλος μια απουσία που επιτρέπει τη μοναξιά ευνοεί την εκκόλαψη αυτής της υπερευαίσθητης τέχνης, της ζωγραφικής»<sup>489</sup>. Αφετέρου προβάλλει την αξία της σφραγίδας του Παρισιού<sup>490</sup>, πώς δηλαδή αποτελεί πόλο έλξης για τους καλλιτέχνες και πώς η παραμονή τους εκεί και η αφομοίωση των αισθητικών αξιών της γαλλικής ζωγραφικής παράδοσης εγγυάται την ποιότητα του έργου τους. Σε χειρόγραφες σημειώσεις για τους νέους ισπανούς ζωγράφους γράφει: «Αυτοί οι νέοι που, ερχόμενοι στο Παρίσι, μέσα στη φιλόξενη ατμόσφαιρα δημιουργικής δραστηριότητας, μπόρεσαν να αναπνεύσουν ελεύθερα και να διαπιστώσουν την ανανεωμένη ζωή των ιδεών, έλαβαν θέση από νωρίς στην πρωτοπορία των ζωγραφικών αναζητήσεων»<sup>491</sup>. Μάλιστα, είδαμε πως το 1928 και 1929 οι έρευνες γνώμης που πραγματοποίησε με τον Raynal στην εφημερίδα *L'Intransigeant* είχαν θέμα το Παρίσι.

---

<sup>488</sup> E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme ou peinture d'imagination?», *Comœdia*, 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 112].

<sup>489</sup> «Paris est le centre de la peinture parce que la peinture naît seulement dans une ambiance d'équilibre. Seul un équilibre profond, une mesure constante, une atmosphère douce et intime, une absence enfin qui permet la solitude favorise l'éclosion de cet art suprasensible de la peinture»· χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 16.

<sup>490</sup> Στο κείμενό του με τίτλο «Une enquête en Allemagne: la peinture à Berlin» (βλ. παρακάτω στο κυρίως κείμενο), *L'Intransigeant*, 15 Απριλίου 1929, 5 [Tériade 1996, 202-204], ο Tériade χρησιμοποιεί τον όρο «made in France», εννοώντας στην ουσία το Παρίσι, αφού αυτό ήταν ο πόλος συγκέντρωσης των καλλιτεχνών. Την αξία αυτής της σφραγίδας του Παρισιού σε διεθνές επίπεδο γνώριζαν πολύ καλά και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες. Το 1935 ο Kandinsky σε επιστολή του προς τον Josef Albers γράφει: «Α Άλλοτε νόμιζα ότι ήταν δυνατό να πετύχει κανείς χωρίς να περάσει από το Παρίσι, ήταν ένα χονδροειδές λάθος. Χωρίς το 'παρισινό σήμα', είναι πραγματικά αδύνατο να αποκτήσει κανείς 'διεθνή' φήμη / Autrefois, je pensais qu'il était possible de réussir sans passer par Paris, c'était une grossière erreur. Sans le 'label parisien', il est véritablement impossible d'avoir une renommée 'internationale'»· Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Josef Albers, 21 Ιανουαρίου 1935. Αντλώ από *Kandinsky – Albers. Une correspondance des années trente, Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1998, 45.

<sup>491</sup> «Ces jeunes qui venus à Paris, dans son accueillant atmosphère d'activité créatrice ont pu respirer librement et constater la vie renouvelée des idées se sont mis de bonne heure à l'avant-garde des recherches picturales»· χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 16. Οι χειρόγραφες σημειώσεις του είναι γεμάτες από εξυμνητικά σχόλια για το Παρίσι· χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.



Το 1929 ο Tériade πραγματοποίησε ένα ταξίδι στο Βερολίνο που του έδωσε την ευκαιρία να δημοσιεύσει μια σειρά άρθρων με τον γενικό τίτλο «Une enquête en Allemagne», στα οποία παρουσιάζει την καλλιτεχνική επικαιρότητα στο Βερολίνο, αντιπαραβάλλοντάς τη με εκείνη του Παρισιού που υπερέχει κατά πολύ. Παρόλο που διαπιστώνει ότι στο Βερολίνο οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, ακόμα και οι πιο επαναστατικοί στο ύφος, χαίρουν κρατικής υποστήριξης, πράγμα που δεν συμβαίνει στο Παρίσι, συνολικά υποβαθμίζει την αξία του Βερολίνου ως καλλιτεχνικού κέντρου σε σχέση με το Παρίσι λόγω της μειωμένης εκθεσιακής του δραστηριότητας, ενώ χαρακτηρίζει υποτιμητικά τη Secession ως το βερολινέζικο Salon des Tuileries. Επιπλέον, κάνει λόγο για καλλιτεχνική στασιμότητα στο Βερολίνο που συνοδεύεται από την αντίστοιχη στασιμότητα στη γερμανική αγορά τέχνης, αλλά και στην τεχνοκριτική, εξαιρώντας τους Westheim, Grohmann και Wolfradt. Μόνη ελπίδα για τη γερμανική τέχνη θεωρεί τη μεταλαμπάδευση ιδεών από το Παρίσι, η οποία θα οδηγούσε στην ανανέωση της δημιουργικότητας των καλλιτεχνών<sup>492</sup>.

Ο Tériade υποστήριξε μέσα από το τεχνοκριτικό του έργο πολλούς μη γάλλους καλλιτέχνες που είχαν μεταναστεύσει στο Παρίσι, όπως οι Marc Chagall, Moïse Kisling, Jules Pascin και Sigmund Menkès, οι οποίοι υπάχθηκαν στην ομπρέλα της λεγόμενης «École de Paris». Η επιλογή του να συνεργαστεί με καλλιτέχνες και εμπόρους τέχνης ξένους, ή και εβραίους (που αντιμετώπιζονταν αρνητικά ως «ξένοι», ακόμα κι αν ήταν Γάλλοι), πρέπει να αντιμετωπιστεί ως όχι μόνο αισθητική αλλά και ιδεολογική, δεδομένου του ξενοφοβικού και αντισημιτικού κλίματος που επικρατούσε στη Γαλλία του μεσοπολέμου και που αναπόφευκτα είχε αντίκτυπο και στο χώρο της τέχνης<sup>493</sup>. Για παράδειγμα, ο κριτικός και ιστορικός τέχνης Jean Robiquet έγραφε αναφορικά με τη συμμετοχή ξένων καλλιτεχνών στο Σαλόν των Ανεξαρτήτων το 1922: «Αυτή η μετανάστευση δεν είναι μόνο επιζήμια για τους ζωγράφους μας, αλλά και επικίνδυνη για τη γαλλική τέχνη και το γαλλικό γούστο»<sup>494</sup>. Ακόμη πιο επιθετική ήταν η θέση του τεχνοκρίτη Camille Mauclair που θεωρούσε τη μοντέρνα τέχνη βάρβαρη και διεφθαρμένη, ένα ανάθεμα στη γαλλική παράδοση, και ο οποίος το 1929 χαρακτήριζε τους ξένους και εβραίους καλλιτέχνες του κύκλου του

---

<sup>492</sup> E. Tériade, «Une enquête en Allemagne: la peinture à Berlin», *L'Intransigeant*, 15 Απριλίου 1929, 5.

<sup>493</sup> Éric Michaud, «Un certain antisémitisme mondain», στο *L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'autre*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2000, 85-102.

<sup>494</sup> «Non seulement cette émigration porte préjudice à nos peintres. Mais elle est également dangereuse pour l'art et le goût français» Αντλώ από Gladys Fabre, «Qu'est-ce que l'École de Paris?», στο *L'École de Paris* 2000, 33.

Μονπαρνάς ως τον «καρκίνο του Μονπαρνάς»<sup>495</sup>. Ορισμένοι κύκλοι θεωρούσαν ιδιαίτερα απειλητική την εβραϊκή παρουσία στο χώρο της τέχνης δεδομένου ότι υπήρχαν διευρυμένα δίκτυα εβραίων καλλιτεχνών, εμπόρων και τεχνοκριτών, των οποίων η δυναμική παρουσία έκανε τους συντηρητικούς μη εβραίους Γάλλους να αισθάνονται ότι πρέπει να αμυνθούν<sup>496</sup>. Σε κάθε περίπτωση ο φόβος του «άλλου» είτε επρόκειτο για εβραίους είτε για ξένους υποκινούντο από το φόβο της νόθευσης της εθνικής καλλιτεχνικής και διανοητικής παράδοσης και της διαφθοράς του γαλλικού πνεύματος.

Εξαιτίας της καταγωγής του και σε αντίθεση με τη σκληρή αντισημιτική και ξενοφοβική στάση των Mauclair και Robiquet, αλλά και με την αντίστοιχη, αν και πιο ήπια, των Vauxcelles και Fels, ο Tériade τάχθηκε με τους γάλλους και ξένους τεχνοκρίτες και συγγραφείς που πρέσβευαν τον κοσμοπολιτισμό, τον φιλειρηνισμό και μια καλλιτεχνική κοινότητα πολυπολιτισμική. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι Blaise Cendrars, Max Jacob, Gustave Kahn, Raynal, Salmon, Waldemar George (ως το 1929), André Warnod και φυσικά ο Zervos. Εντούτοις, πρέπει να τονιστεί σε αυτό το πλαίσιο πως, λόγω της βαθιάς του πίστης στην υπεροχή του γαλλικού πολιτισμού και σαφώς επηρεασμένος από το πατριωτικό κλίμα της εποχής, ο Tériade πίστευε πως ο δρόμος της επιτυχίας για τους ξένους καλλιτέχνες περνούσε μέσα από την απορρόφησή τους στη γαλλική κουλτούρα. Για παράδειγμα, σχολιάζει για την τέχνη του Marc Chagall: «Τρελός για το μπλε σήμερα, όπως ήταν άλλοτε για τα μωβ και τα κίτρινα ή τα άσπρα και τα μαύρα, έγινε, μετά την επιστροφή του στη Γαλλία, σχολιαστής των φωτεινών της διαφανειών. Επιστρέφοντας, ξαναβρήκε την καθαρότητα που δεν υπάρχει παρά στον αέρα αυτής της χώρας [...] Η αίσθηση του θεαματικού που υπάρχει σε κάθε καλό Ρώσο, ελαττώνεται όλο και περισσότερο στο έργο του, στο οποίο πλέον δεν εισάγει παρά μόνο τα απαραίτητα στοιχεία για μια

---

<sup>495</sup> Ο Mauclair είχε ξεκινήσει καμπάνια ενάντια στους ξένους το 1928-1929 μέσα από τα κείμενά του στις εφημερίδες *Figaro* και *L'ami du peuple*, τα οποία εξέδωσε ως δύο συλλογές με τον τίτλο *La farce de l'art vivant*. Camille Mauclair, *La farce de l'art vivant: Une campagne picturale 1928-1929*, Editions de la Nouvelle Revue critique, Παρίσι 1929 και *La farce de l'art vivant: Les Métèques contre l'art français*, Editions de la Nouvelle Revue critique, Παρίσι 1930. Για τις απόψεις του Mauclair βλ. Papandreopoulou 2013.

<sup>496</sup> Ο εβραίος έμπορος τέχνης Wilhelm Uhde αναφέρεται με υπερβολή και περηφάνια στην πληθώρα και τη συνδρομή των εβραίων στον παρισινό κόσμο της τέχνης. Βλ. Wilhelm Uhde, *Picasso et la tradition française*, Editions des Quatre-Chemins, Παρίσι 1928, 81. Στις αναφορές αυτές του Uhde απαντά με ένα ειρωνικό άρθρο για τη λειτουργία των εβραϊκών δικτύων στην τέχνη ο ζωγράφος Jacques-Emile Blanche. Βλ. Blanche 1929, 297-298. Για την λειτουργία των μη γάλλων εμπόρων στο Παρίσι δες Malcolm Gee, «Le réseau économique», στο *L'École de Paris* 2000, 127-137.

πλαστική έκφραση και τις καθарές αξίες που απαιτούνται για την οργάνωσή του»<sup>497</sup>. Ανάλογη επιχειρηματολογία είχε αναπτύξει νωρίτερα ο Apollinaire για να προβάλλει στο γαλλικό κοινό τη ρωσίδα καλλιτέχνη Natalia Gontcharova<sup>498</sup>. Αυτή την ιδέα σχετικά με την υπεροχή της γαλλικής τέχνης και την αξία που παίρνει το έργο των καλλιτεχνών της École de Paris επειδή διαμορφώνεται στους κόλπους της, την ασπάστηκε και ο ίδιος ο δημιουργός του όρου André Warnod το 1925<sup>499</sup>, ενώ ένα χρόνο νωρίτερα ο Waldemar George διαπίστωνε ότι η γαλλική τέχνη είναι ανυπέββλητη και, αντί να επηρεαστεί από τις τάσεις των ξένων καλλιτεχνών που δουλεύουν εκεί, είναι εκείνη που τους επιβάλλει τους κανόνες και την αρμονία της<sup>500</sup>. Αξίζει να αναφέρουμε επίσης, με δεδομένη την ισχυρή προκατάληψη σε βάρος της Γερμανίας, ότι το 1929 ο κριτικός τέχνης και διευθυντής της γκαλερί Bonaparte στο Παρίσι Chil Aronson στον κατάλογο έκθεσης για την σύγχρονη πολωνική τέχνη ακολούθησε το ίδιο μονοπάτι, επιχειρώντας να αποσυνδέσει την πολωνική από την γερμανική τέχνη, υποστηρίζοντας ότι η επίδραση της δεύτερης στην πρώτη κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν επιφανειακή μόνο, ενώ της γαλλικής τέχνης το 18<sup>ο</sup> αιώνα ήταν πολύ πιο βαθιά και ουσιαστική κι αυτό εξηγεί γιατί ανακτά έδαφος στον 20<sup>ο</sup> αιώνα<sup>501</sup>.

Με άλλα λόγια, ο Tériade πρόβαλλε στα κείμενά του τη δεκτικότητα της γαλλικής κουλτούρας και δεν αντιλαμβάνόταν τους ξένους ή τους εβραίους ως απειλή για τη «γαλλικότητα», αλλά θεωρούσε ότι την εμπλούτιζαν μέσα από τη διαφορετικότητα. Την ίδια στιγμή όμως πίστευε ότι ο ενδεδειγμένος δρόμος για την

---

<sup>497</sup> «Fou de bleu, aujourd'hui, comme autrefois des violets et des jaunes ou des blancs et des noirs, il est devenu depuis son retour en France, le commentateur de ses claires transparences. Avec lui il a retrouvé cette pureté qui n'existe que dans l'air de ce pays [...] Le sentiment du spectacle qui existe chez tout bon Russe se réduit de plus en plus dans son œuvre dans laquelle il n'entre plus que des éléments nécessaires à une expression plastique, des valeurs pures pour son organisation». E. Tériade, «Marc Chagall», *Cahiers d'art*, 6 (1926), 124-126 [Tériade 1996, 55].

<sup>498</sup> «Η Natalie de Gontcharowa δέχτηκε θαρραλέα τις επιρροές των μεγάλων γάλλων ζωγράφων και όσων ζωγραφίζουν στη Γαλλία, οι οποίοι, μόνοι αυτοί, εδώ και είκοσι χρόνια διατηρούν πολύ υψηλή την παράδοση της τέχνης. Αυτή η έξοχη επαφή με την αληθινή δυτική παράδοση έδωσε στη μεγάλη ρωσίδα καλλιτέχνη το γούστο και το μυστικό της πλούσιας ανατολικής παράδοσης, η οποία έμοιαζε να έχει παγιωθεί οριστικά στη λαϊκή τέχνη της Ρωσικής Αυτοκρατορίας / Natalie de Gontcharowa a accepté bravement les influences des grands peintres français ou peignant en France, qui seuls depuis une vingtaine d'années maintiennent très haut la tradition de l'art. Ce contact sublime avec la vraie tradition occidentale a donné à la grande artiste russe le gout et le secret de la riche tradition orientale qui paraissait s'être fixée définitivement dans l'art populaire de l'Empire russe». Guillaume Apollinaire, «Expositions Natalie de Gontcharowa et Michel Larionow», *Les soirées de Paris*, Ιούλιος 1914. Αντλώ από Apollinaire 1960, 501.

<sup>499</sup> Gispert 2006, 54.

<sup>500</sup> Waldemar George, «Le Salon des Independants», *L'amour de l'art*, 2 (Φεβρουάριος 1924), 42.

<sup>501</sup> Η εισαγωγή του ξεκινάει ως εξής: «Η μοντέρνα πολωνική τέχνη διαμορφώθηκε αναμφίβολα υπό την επίδραση της γαλλικής τέχνης / L'art polonais moderne s'est formé sans aucun doute sous l'influence de l'art français». Chil Aronson, «Préface», *Exposition art polonais moderne*, Editions Bonaparte, Παρίσι 1929, 7-20.

εξέλιξη του έργου τους ήταν η σταδιακή υιοθέτηση των αρχών της γαλλικής τέχνης. Η άποψη του αυτή προφανώς αντανάκλουσε τη δική του επιθυμία ως Έλληνα που ζούσε στο Παρίσι να ενσωματωθεί στη γαλλική κουλτούρα. Επομένως, νομιμοποιώντας την τέχνη των ξένων και των εβραίων καλλιτεχνών στο παρισινό πολιτιστικό περιβάλλον, ο Tériade υπερασπιζόταν εμμέσως και τη δική του ιδιότητα ως ξένου πολιτιστικού παράγοντα στον παρισινό κόσμο της τέχνης. Μάλιστα, όπως στην περίπτωση των ισπανών ζωγράφων που πρόβαλλε, υπογράμμιζε τη μεσογειακή καταγωγή όσων τη διέθεταν κατασκευάζοντας και νομιμοποιώντας ταυτόχρονα τη δική του πολιτιστική εικόνα και ταυτότητα ως έλληνα μεσολαβητή στον παρισινό κόσμο της τέχνης. Η ιδέα της υπεροχής της γαλλικής κουλτούρας στάθηκε ένα ειλικρινές πιστεύω του Tériade που διευκόλυνε παράλληλα την αποδοχή του από το πατριωτικό γαλλικό μεσοπολεμικό περιβάλλον, επιτρέποντάς του να βρει τη θέση του στις σχεσιακές και πολιτικές ισορροπίες. Βέβαια, υπήρξαν και κάποιες παράδοξες περιπτώσεις που η ξενοφοβία και ο αντισημιτισμός εκπορεύονταν από μετανάστες και εβραίους, αλλά αυτές ήταν η εξαίρεση στον κανόνα που ήταν η υπεράσπιση του κοσμοπολιτισμού. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά ο Waldemar George, εβραίος τεχνοκρίτης από την Πολωνία, ο οποίος, όπως αναφέραμε ήδη, αν και αρχικά υπέρμαχος της μοντέρνας τέχνης, από τα τέλη της δεκαετίας του '20 υιοθέτησε μια συντηρητική πολιτική και αισθητική θέση, αποκηρύσσοντας τόσο τις μοντέρνες τάσεις όσο και τους ξένους καλλιτέχνες<sup>502</sup>. Παρόμοια, ο τεχνοκρίτης Louis Vauxcelles, παρότι εβραίος, κατηγορούσε τους εβραίους καλλιτέχνες ότι δεν προσέφεραν στη ζωγραφική παρά μόνο βαρβαρικές ιδιότητες<sup>503</sup>.

Από την άλλη, δεν πρέπει να παραβλέψουμε το γεγονός ότι η θετική στάση του Tériade απέναντι στους ξένους και εβραίους καλλιτέχνες και την ενσωμάτωσή τους στη γαλλική κουλτούρα συνέπιπτε με τη γραμμή του *Cahiers d'art* και του Zervos προσωπικά, που είχε επίσης ενσωματωθεί στη γαλλική κοινωνία. Παρόμοια με τον Tériade, ο Zervos πρόβαλλε το έργο ξένων και εβραίων καλλιτεχνών ως αξιόλογο, επισημαίνοντας την εκ μέρους τους αφομοίωση των γαλλικών αισθητικών αξιών, έτσι ώστε να τους κάνει αποδεκτούς από το συντηρητικό ιδεολογικά γαλλικό κοινό. Σε άρθρο του για το έργο του Kandinsky αναφέρει: «Από το χειμώνα του 1933, ο Kandinsky εργάζεται στο Παρίσι. Η επιρροή της φύσης στο έργο του δεν υπήρξε ποτέ τόσο ευαίσθητη όσο στους πίνακες που φιλοτέχνησε στο Παρίσι. Η

<sup>502</sup> Για την αλλαγή των ιδεών του Waldemar George, βλ. Wierzbicka 2010.

<sup>503</sup> Golan 1985, 83.

ατμόσφαιρα, το φως, η ελαφρότητα του ουρανού της Ιλ-ντε-Φρανς μεταμορφώνουν πλήρως την έκφραση του έργου του»<sup>504</sup>. Ας σημειωθεί πως αυτή η ιδεολογική-αισθητική επιλογή του Zervos ήταν σε αρμονία με την ταυτότητα και τη δραστηριότητα του δικτύου εντός του οποίου κινούνταν, αφού πολλοί από τους εμπόρους με τους οποίους συνεργαζόταν, όπως οι Bernheim, οι Rosenberg, ο Paul Guillaume και ο Kahnweiler, ήταν οι ίδιοι ξένοι ή εβραίοι και προωθούσαν ξένους και εβραίους καλλιτέχνες. Ταυτόχρονα, ο διεθνής χαρακτήρας των συνεργασιών του Zervos στο *Cahiers d'art* ανταποκρινόταν και αυτός στην πρόθεσή του να δώσει στο περιοδικό κοσμοπολίτικο χαρακτήρα<sup>505</sup>.

### 7.3 Η στάση του Tériade απέναντι στην εξέλιξη της τέχνης στα χρόνια του μεσοπολέμου και η προώθηση του «νέου φωβισμού»

Τα κείμενα του Tériade αφορούν στην σύγχρονη του καλλιτεχνική παραγωγή και κυρίως στην προβολή μεμονωμένων καλλιτεχνών, κυρίως νέων, αλλά και όσων παλαιότερων ανταποκρίνονται στις δικές του αισθητικές αξίες. Οι ανασκοπήσεις ή οι αναφορές του στις απαρχές της μοντέρνας τέχνης είναι συχνές αλλά σύντομες· σε αυτές εμμένει στην εξέλιξη της τέχνης μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και τις κατευθύνσεις που πήρε μετά τον κυβισμό, ο οποίος παραμένει πάντα για εκείνον το μέτρο σύγκρισης. Κατά συνέπεια, οι πληροφορίες που αντλούμε για τις απόψεις του για τις τάσεις της μοντέρνας τέχνης είναι διάσπαρτες στο έργο του και όχι συστηματικές. Εξαιρεση αποτελεί η σειρά πέντε άρθρων με γενικό τίτλο «Documentaire sur la jeune peinture» που δημοσίευσε στο *Cahiers d'art* το 1929 και το 1930<sup>506</sup> (εικ. 53). Στο πρώτο από αυτά κάνει μια εισαγωγή για τη σύγχυση που

<sup>504</sup> «Depuis l'hiver 1933, Kandinsky travaille à Paris. L'influence de la nature sur son œuvre n'a jamais été aussi sensible que dans les toiles peintes à Paris. L'atmosphère, la lumière, la légèreté du ciel de l'Ile-de-France transforment totalement l'expression de son œuvre». Christian Zervos, «Notes sur Kandinsky», *Cahiers d'Art*, 5-8 (1934), 154.

<sup>505</sup> Παρόμοια, η διεύθυνση σύνταξης του βελγικού περιοδικού *Le Centaure*, που, όπως προαναφέραμε, ακολουθούσε τη γραμμή του *Cahiers d'art*, προφανώς προς υπεράσπιση και της ίδιας της βελγικής τέχνης, ασκούσε επανειλημμένα στα τεύχη του αυστηρή κριτική στον Mauclair, καταδικάζοντας τον εθνικισμό και το φυλετικό ρατσισμό. Μάλιστα στο κύριο άρθρο του τεύχους 9 του 1929 με τίτλο «Retour à la barbarie?» οι υπεύθυνοι σύνταξης του περιοδικού υποστήριζαν πως οι καλλιτεχνικές ανταλλαγές και είναι θεμιτές και δεν αποτελούν πρόσφατο, αλλά αντιθέτως είναι ιστορικό φαινόμενο, καθώς και ότι η γαλλική τέχνη είναι ένα αμάλγαμα όχι μόνο ελληνολατινικό, αλλά και του Βορρά.

<sup>506</sup> Αναλυτικά τους τίτλους βλ. στη **Βιβλιογραφία Β1**. Στο αρχείο υπάρχουν προσχέδια χειρόγραφα και δακτυλογραφημένα με διορθώσεις και αλλαγές στην εσωτερική διάταξη των κειμένων. Οι χειρόγραφες σημειώσεις δείχνουν ότι ο Tériade έγραψε αυτά τα πέντε άρθρα ως ενιαίο κείμενο, το οποίο προφανώς στη συνέχεια επεξεργάστηκε και χώρισε σε πέντε μέρη για τις ανάγκες της έκδοσης· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 14.

επικρατεί εκείνη την εποχή, αναλύοντας τις παγίδες στις οποίες μπορεί να πέσουν οι νέοι ζωγράφοι· ενώ δεν κατονομάζει νέους καλλιτέχνες, το κείμενό του εικονογραφείται από έργα εκείνων που θαύμαζε και πρόβαλλε, δηλαδή των Masson, Miró, Beaudin, Borès, Viñes, Cossio. Το δεύτερο αφορά τις απαρχές του κυβισμού και τις κλασικές καταβολές του, τα δύο επόμενα είναι αφιερωμένα στις μετακυβιστικές κατευθύνσεις της δεκαετίας του '20 είτε προς τη γεωμετρική αφαίρεση είτε προς το σουρεαλισμό, ενώ στο τελευταίο παρουσιάζει εκείνους τους ζωγράφους που ενσαρκώνουν το δικό του αισθητικό ιδανικό και θεωρεί ότι εξελίσσουν την τέχνη με την αυθεντικότητά τους. Πέρα από τα δημοσιευμένα κείμενα του Tériade όμως, τα οποία αναμφισβήτητα αποτελούν βασική πηγή για τις ιδέες του, σημαντικές για την κατανόηση των απόψεών του είναι και οι χειρόγραφες σημειώσεις του που άλλοτε αποτελούν προσχέδια άρθρων του και άλλοτε απλές σκέψεις και φυλάσσονται στο αρχείο του.

Ο Tériade αντιλαμβάνεται την ιστορία της τέχνης ως διεπόμενη από συνέχεια. Όπως ο Ζερβός<sup>507</sup>, δεν αντιλαμβάνεται τις καινοτομίες των μοντέρνων καλλιτεχνών ως ρήξη με τους αισθητικούς κανόνες του παρελθόντος, αλλά ως συνέχεια των επιτευγμάτων των μεγάλων καλλιτεχνών που χάνονται στο βάθος του χρόνου. Θεωρεί ότι η μια ιδέα διαδέχεται την άλλη μέσα από μια σχέση αναγκαιότητας και συνέπειας και ότι είναι οι συνθήκες και το περιβάλλον που εξελίσσονται παράγοντας κάθε φορά νέες προσωπικότητες και ρεύματα<sup>508</sup>. Η άποψή του για το νέο που γεννιέται από το παλιό απηχεί τα λόγια του Apollinaire: «Η ζωγραφική εξαγνίζεται στη Δύση με αυτή την ιδανική λογική που οι παλιοί ζωγράφοι μετέδωσαν στους νέους σαν να τους έδιναν ζωή»<sup>509</sup>.

Η αντίληψη του Tériade περί συνέχειας διατυπώνεται χαρακτηριστικά στο εξής παράθεμα: «Πρόκειται για συνέχεια, όχι για επανεκκίνηση... Το να δημιουργείς χάρη σε μια νέα ευαισθησία, που υπηρετείται από νέα κατάλληλα μέσα, έργων που με την ιδιαιτερότητα τους συμβάλλουν περαιτέρω στον τομέα της τέχνης σημαίνει ότι παραμένεις στην παράδοση... Αναγνωρίζουμε ότι έργα από διαφορετικών εποχών

---

<sup>507</sup> Ο Zervos υποστήριζε κι εκείνος τη συνέχεια στην εξέλιξη της τέχνης. Το 1939 μάλιστα δημοσίευσε μια μελέτη για τον Γκρέκο με στόχο να κατασκευάσει μια αισθητική γενεαλογία για τον Πικάσο, τον οποίο πρόβαλλε ως Greco του 20<sup>ου</sup> αιώνα· Κορνέζου 2015, 34-39.

<sup>508</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme », *Cahiers d'art*, 10 (1929), 447-455 [Tériade 1996, 181-188].

<sup>509</sup> «La peinture se purifie, en Occident, avec cette logique idéale que les peintres anciens ont transmise aux nouveaux comme s'ils leur donnaient la vie»· Guillaume Apollinaire, «Les trois vertus plastiques», 1908. Αντλώ από Apollinaire 1960, 72.

ανήκουν στην ίδια παράδοση, βάσει ορισμένων κοινών χαρακτηριστικών που παρουσιάζονται παρά τη διαφορά αυτών των έργων»<sup>510</sup>. Βέβαια, πρέπει να ληφθεί υπόψη πως η έννοια της παράδοσης, η οποία ευρύτερα συνδεόταν ιδεολογικά με την υπεράσπιση της γαλλικής εθνικής ταυτότητας, ήταν εξαιρετικά ισχυρή και φορτισμένη τη δεδομένη στιγμή λόγω του ρατσισμού και της ξενοφοβίας που ακολούθησαν τον Μεγάλο Πόλεμο. Στο χώρο της τέχνης, δεν αποτελούσε όμως μονοπώλιο των συντηρητικών ιδεολογικά τεχνοκριτών ούτε όσων υποστήριζαν την απεικονιστική τέχνη, αλλά χρησιμοποιούνταν και από πολλούς άλλους, ακόμα και προοδευτικούς και κοσμοπολίτες παράγοντες της γαλλικής σκηνής<sup>511</sup>. Από αυτή την άποψη, η άποψη του Tériade για τη συνέχεια της γαλλικής τέχνης συνάδει με την ευρύτερη αντίληψη που επικρατούσε εκείνον τον καιρό και δεν αποτελεί δείγμα συντηρητισμού.

Ο Tériade, και παρόμοια ο Zervos<sup>512</sup>, με δεδομένη την αντίληψη αυτή περί συνέχειας στη γαλλική τέχνη, κατασκευάζει μια γενεαλογική αλυσίδα καλλιτεχνών επιλέγοντας ως κρίκους εκείνους που προτιμάει από το μπαρόκ και το ρομαντισμό ως τον ιμπρεσιονισμό και τη σύγχρονη τέχνη. Εφόσον το ιδανικό του Tériade και αυτό που προωθεί ως αισθητική αξία είναι η λυρική πλαστικότητα, επιλέγει τους καλλιτέχνες εκείνους που ενσαρκώνουν είτε τις καθαρές μορφοπλαστικές αξίες, όπως ο Cézanne, είτε την ευαισθησία, όπως ο Van Gogh. Αυτό που αναζητά, δηλαδή την αυθεντική εκφραστικότητα και τον αυθορμητισμό, το βρίσκει στους Delacroix, Manet, τους ιμπρεσιονιστές και στη συνέχεια τους Cézanne, Seurat, Matisse, Picasso<sup>513</sup>. Όπως σημειώνει ο Buckley, ο Apollinaire υιοθέτησε πολύ νωρίτερα την ιδέα μιας τέτοιας αλυσίδας<sup>514</sup>. Στο κείμενό του «La peinture moderne», που

---

<sup>510</sup> «Il s'agit de continuer et non de recommencer... Créer grâce à une sensibilité nouvelle, servie par des moyens nouveaux appropriés, des œuvres qui, par leur différence, sont un apport de plus au domaine de l'art c'est rester dans la tradition... On reconnaît que des œuvres d'époques différentes sont de même tradition, à certaines qualités communes qui apparaissent malgré la différence de ces œuvres. La tradition n'est pas un genre ou une forme particuliers mais un niveau déjà obtenu que certaines qualités – communes dans des circonstances données – nous permettent d'atteindre» χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

<sup>511</sup> Ο γαλλικός πατριωτισμός ενισχύθηκε φυσικά και από τους φορείς που έλεγχαν την ιστορία της τέχνης σε ακαδημαϊκούς και άλλους επίσημους θεσμούς. Ο Henri Focillon που δίδασκε Ιστορία της Τέχνης στη Σορβόνη, επανακυκλοφόρησε τη μελέτη του *Les pierres de France* το 1928 (α' έκδ.: 1919), διεκδικώντας εκ μέρους της Γαλλίας την πατρότητα του γοτθικού ρυθμού, κάτι που έκανε και ο Emile Mâle νωρίτερα, μετά την καταστροφή του καθεδρικού ναού της Reims, στη μελέτη του *L'art allemand et l'art français du Moyen Age* (1917), στην οποία συνδέει την κελτική με τη ρωμαϊκή τέχνη προβάλλοντας μια πιο γενικευμένη λατινική ιδέα. Για το εν λόγω ζήτημα, βλ. Green 2000, 185-230.

<sup>512</sup> Rochlitz 2006.

<sup>513</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 170 [Tériade 1996, 253].

<sup>514</sup> Buckley 1981, 73-76.

δημοσιεύτηκε το 1913, προκειμένου να νομιμοποιήσει τη μοντέρνα τέχνη, δημιουργεί μια γενεαλογία κατασκευάζοντας και εκείνος μια αλυσίδα της παράδοσης της γαλλικής τέχνης που περιλαμβάνει τους εξής κρίκους: γοτθική τέχνη, Poussin, Ingres, Delacroix, Manet, Cézanne, Seurat, Van Gogh, Gauguin, Matisse, Picasso. Στην αλυσίδα του ο Apollinaire παραβλέπει τον συμβολισμό και τον ιμπρεσιονισμό, θεωρώντας ότι στο πλαίσιο αυτών των τάσεων ο καλλιτέχνης υποβάλλει τον εαυτό του στη φύση και όχι στην καθαρή δημιουργία<sup>515</sup>. Φυσικά παρόμοιες γενεαλογίες κατασκεύαζαν πολλοί τεχνοκρίτες, επιλέγοντας ο καθένας τους καλλιτέχνες που ανταποκρίνονταν στις δικές του αισθητικές αντιλήψεις και τις τάσεις ή τα πρόσωπα που επιθυμούσε να νομιμοποιήσει<sup>516</sup>.

### 7.3α Η μοντέρνα τέχνη στα χρόνια πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο

Για τον Tériade οι αληθινές αναζητήσεις στη μοντέρνα τέχνη ξεκινούν με τον ιμπρεσιονισμό. Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι, πρώτοι μετά από καιρό, ακολούθησαν το ένστικτό τους και απελευθέρωσαν το χρώμα και το φως, αντιτασσόμενοι στους ακαδημαϊκούς κανόνες. Ωστόσο, παρόλο που αναγνωρίζει την απελευθερωτική ώθηση που έδωσαν στην τέχνη, ο Tériade θεωρεί ότι τα έργα τους στερούνταν οποιασδήποτε οργάνωσης και κατασκευαστικής δύναμης: κατά τη γνώμη του, εγκλωβίστηκαν στην αποσπασματική πινελιά, στην εμμονή για την απόδοση του φευγαλέου, των εφέ της φύσης και του φωτός παραμερίζοντας τη διανοητική και αρχιτεκτονική επεξεργασία των συνθέσεών τους. Την περίοδο του μεταϊμπρεσιονισμού τη θεωρεί πιο ισορροπημένη, καθώς συνυπάρχουν η ευαισθησία και τα «φωβ στοιχεία» των Van Gogh, Gauguin, Rodin και Lautrec με τον κατασκευαστικό κανόνα και την καθαρή αίσθηση του κλασικού των Cézanne, Seurat και Renoir<sup>517</sup>.

Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζει πως το έργο των Van Gogh και Gauguin έδωσε τη ρομαντική ώθηση που άνοιξε το δρόμο για το φωβισμό. Μετά την

<sup>515</sup> Guillaume Apollinaire, «La peinture moderne», 1913. Αντλώ από Apollinaire 1960, 351-357.

<sup>516</sup> Για παράδειγμα, ο Courthion στη μελέτη του *Panorama de la peinture française contemporaine* δημιουργεί μια αντίστοιχη γενεαλογία, στην οποία είναι ενδιαφέρον ότι από τους μη γάλλους σύγχρονους καλλιτέχνες περιλαμβάνει μόνο τους Picasso, de Chirico και Modigliani, ενώ δηλώνει ότι εξαιρεί τους Kokoschka, Chagall, Permeke και άλλους γιατί επιλέγει αυτούς που έχουν άμεση σχέση με τη γαλλική ζωγραφική· Courthion 1927.

<sup>517</sup> E. Tériade, «Les peintres nouveaux: I. De la formation d'une plastique moderne», *Cahiers d'art*, 1 (1927), 23-31 [Tériade 1996, 72-75]. Τις σκέψεις αυτές εκφράζει και σε χειρόγραφες σημειώσεις του· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.



αποσπασματικότητα του ιμπρεσιονισμού, οι αποκαλούμενοι φωβιστές ζωγράφοι Matisse, Vlaminck, Rouault, Dufy, Derain και Friesz επαναφέρουν τις ενιαίες επιφάνειες καθαρού χρώματος. Η απελευθέρωση της ζωγραφικής συνεχίστηκε με τα πλακάτα χρώματα και τις αποφασιστικές, λιτές γραμμές των φωβιστών. Ωστόσο θεωρεί ότι αυτή η τάση είχε μικρή διάρκεια, γιατί τη διαδέχθηκε πολύ σύντομα ο κυβισμός. Ο Tériade όμως δεν αντιμετωπίζει τον κυβισμό ως ανεξάρτητη τάση από τον φωβισμό, αλλά αντίθετα θεωρεί ότι η κλασική καθαρότητά του αποτελούσε στην ουσία κατάληξη του φωβισμού και χαρακτηρίζει τον Matisse πρόδρομο του κυβισμού<sup>518</sup>.

Από την άλλη, θεωρεί ότι η δομική δύναμη και η κλασικότητα στο έργο κυρίως των Cézanne και Seurat άνοιξε επίσης το δρόμο για τον κυβισμό. Ιδιαίτερα ο Cézanne, ο οποίος χαίρει καθολικής αναγνώρισης ως ο πνευματικός ιδρυτής της μοντέρνας τέχνης<sup>519</sup>, συνιστά και για τον Tériade, βασικό σημείο αναφοράς. Θεωρεί ότι με τον Cézanne η φύση απέκτησε ισορροπία και τάξη που πήγαζε πια όχι από την ίδια, αλλά από τον ζωγράφο, τάξη που οι ιμπρεσιονιστές είχαν παραμελήσει: «Ο Cézanne έβλεπε σε έναν πίνακα κυρίως τη λύση ενός προβλήματος και όχι την ευχάριστη αντιγραφή ενός μοτίβου»<sup>520</sup>. Τον εντάσσει στην παράδοση της γαλλικής τοπιογραφίας, υπογραμμίζοντας ότι υπήρξε πρότυπο για τους μεταγενέστερους όχι μόνο γιατί έδωσε προτεραιότητα στην αναζήτηση της πλαστικότητας και της καθαρότητας στην τέχνη, αλλά και γιατί τους έδειξε το μοναχικό και ενστικτώδη δρόμο της δημιουργίας, που βρίσκεται μακριά από τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής και από κάθε είδους μίμηση<sup>521</sup>. Ωστόσο είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι ο Tériade «χρησιμοποιεί» το όνομα του Cézanne προκειμένου να νομιμοποιήσει ποικίλες αισθητικές κατευθύνσεις. Αναφέρεται, δηλαδή σε αυτόν όχι μόνο όταν προσεγγίζει ζητήματα πλαστικότητας, δομής ή ζωγραφικής τάξης, όπως η πλειονότητα των τεχνοκριτών, αλλά και όταν θέλει, όπως είδαμε, να τονίσει τη σημασία του ενστίκτου

---

<sup>518</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 452 [Tériade 1996, 186].

<sup>519</sup> Για την πρόσληψη του Cézanne στον τεχνοκριτικό λόγο του μεσοπολέμου, βλ. Semmer 2011, 111-120.

<sup>520</sup> «Cézanne voyait surtout dans un tableau la solution d'un problème et non pas la copie agréable d'un motif»: χειρόγραφες σημειώσεις, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

<sup>521</sup> Βλ. Ενδεικτικά E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 176 [Tériade 1996, 258].

και την υπεροχή του σε σχέση με τη λογική<sup>522</sup>. Η επίκληση της αυθεντίας του Cézanne και η ανάδειξη του λυρισμού, του ενστίκτου και της χρωματικής αξίας στο έργο του υιοθετήθηκε και από άλλους τεχνοκρίτες. Για παράδειγμα, ο Jacques Guenne, υπέρμαχος του ρομαντισμού, στη σειρά συνεντεύξεών του με καλλιτέχνες που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *L'art vivant* από το 1925 ως το 1930 επανέρχεται σε αυτήν ακριβώς τη διάσταση του έργου του Cézanne προκειμένου να προσφέρει ένα πλαίσιο και να νομιμοποιήσει προς αυτή την κατεύθυνση το έργο των καλλιτεχνών που παρουσιάζει<sup>523</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, η μεγάλη συμβολή του Cézanne είναι, κατά τον Tériade, ότι βάζει τα θεμέλια του κυβισμού, που είναι η καθαρότητα, η απλότητα και η πλαστικότητα στη σύνθεση. Στα κείμενά του, ο Tériade τονίζει την πρωτοκαθεδρία των μορφοπλαστικών αξιών στο έργο των κυβιστών. Για εκείνους το θέμα – για παράδειγμα, η νεκρή φύση – εξακολουθεί να υπάρχει, αλλά μόνο ως αφορμή για μορφολογικές αναζητήσεις, καθώς στόχος τους είναι μέσα από την αναδόμηση και αναδιοργάνωση των επιμέρους στοιχείων να μετατρέψουν την εξωτερική πραγματικότητα σε ζωγραφική πραγματικότητα και τον πίνακα σε αυτόνομο οργανισμό<sup>524</sup>. Με αφορμή το έργο του Braque γράφει σε χειρόγραφες σημειώσεις του: «Ο κυβισμός ήταν υγεία, η επιστροφή στην ενδόμυχη τάξη της σύνθεσης, ο περιορισμός των εικόνων, ανοικοδόμηση. Κίνημα απόλυτα κλασικό στην ουσία του, διακήρυξε την παντοδυναμία της πλαστικότητας. Η ζωγραφική πλαστικότητα από μόνη της, απελευθερωμένη από κάθε εξωτερικό ανεκδοτολογικό στοιχείο και από αυτόν τον καταναγκασμό της ευθείας αναπαράστασης, που την κρατούσε δέσμια μιας πραγματικότητας που δεν αντιγράφεται, ανέκτησε όλα τα δικαιώματά της»<sup>525</sup>.

---

<sup>522</sup>Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture. II: L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 450 [Tériade 1996, 184].

<sup>523</sup> Οι συνεντεύξεις του Jacques Guenne που δημοσιεύτηκαν στο *L'art vivant* είχαν τον γενικό τίτλο «Portraits d'artistes». Ο κατάλογος περιλαμβάνει αλφαβητικά τους εξής καλλιτέχνες: Rodolphe Théophile Bosshard, Marc Chagall, Charles Despiau, André Favory, Odette des Garets, Marcel Gimond, Marcel Gromaire, Charles Guérin, Moïse Kisling, Per Krohg, Pierre Laprade, André Lhote, Henri Matisse, André Dunoyer de Segonzac, Simon-Lévy, Kostia Terechkovitch και Maurice de Vlaminck. Κάποιες από αυτές δημοσιεύτηκαν και στον τόμο Jacques Guenne, *Portraits d'artistes: Th. Bossard, A. Favory, M. Gromaire, Ch. Guérin, Kisling, André Lhote, Matisse, Simon-Lévy-Vlaminck*, Marcel Seheur, Παρίσι 1927.

<sup>524</sup> Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

<sup>525</sup> «Le cubisme fut la santé, le retour vers l'ordre intime de la composition, la limitation des images, la reconstruction. Mouvement parfaitement classique dans son essence, il proclama l'omnipotence de la plastique. La plastique picturale en elle-même, dégagée de toute anecdote extérieure et de cette servitude de la représentation directe qui la tenait prisonnière d'une réalité inimitable a reconquis tous ses droits»· χειρόγραφες σημειώσεις για τον Braque, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

Η προσήλωση στην αξία της πλαστικότητας είναι το ένα από τα τρία προσδιοριστικά χαρακτηριστικά του κυβισμού που προβάλλει ο Tériade. Το δεύτερο, το οποίο επισημαίνει με κάθε αφορμή, είναι ο κλασικισμός. Θεωρεί ότι το πνεύμα της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας, της ισορροπίας και της τάξης που χαρακτηρίζουν τον κυβισμό, τον καθιστούν μια αληθινή ανανέωση του κλασικού πνεύματος στη σύγχρονη εποχή<sup>526</sup>. Την κλασικιστική στροφή του κυβισμού υποστήριζαν νωρίτερα οι υπέρμαχοί του στο περιοδικό *Nord-Sud*. Για παράδειγμα, ο Paul Dermée, ένας από τους κυβιστές ποιητές, έγραφε στο *Nord-Sud*, αναφερόμενος στο τέλος του συμβολισμού στη λογοτεχνία: «Μια περίοδο πληθωρικότητας και δύναμης πρέπει να τη διαδεχτεί μια περίοδος οργάνωσης, ταξινόμησης, επιστήμης, δηλαδή μια κλασική εποχή»<sup>527</sup>. Στη ζωγραφική, η στροφή των κυβιστών στον κλασικισμό εντοπίζεται κυρίως μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και αποτέλεσε αφετηρία της τάσης που ονομάστηκε «έκκληση στην τάξη»<sup>528</sup>. Οι *Κανηφόροι* του Braque, οι μνημειώδεις συνθέσεις των Léger και Picasso με τις γυναικείες μορφές ή ο αρλεκίνος του Gris (εικ. 54-57) έφεραν στο προσκήνιο τις δυνατότητες ενός κλασικιστικού μοντερνισμού και ταυτόχρονα διευκόλυναν τους υπέρμαχους του κυβισμού να τον παρουσιάσουν ως μέρος και εξέλιξη της γαλλικής παράδοσης στο πλαίσιο της τάσης συγκρότησης γενεαλογιών που επισημάναμε παραπάνω, νομιμοποιώντας με αυτόν τον τρόπο τη μετακυβιστική καλλιτεχνική παραγωγή<sup>529</sup>. Ανάμεσα σε αυτούς που το έκαναν αυτό ήταν ο Tériade.

Το τρίτο χαρακτηριστικό του κυβισμού που επισημαίνει ο Tériade είναι η νότια, «μεσογειακή», καταγωγή του («l'esprit méditerranéen du cubisme»)<sup>530</sup>, που τη συνδέει με το κλασικό πνεύμα που τον διέπει. Ο Tériade συνδέει με κάθε αφορμή τον

<sup>526</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 452 [Tériade 1996, 185-186].

<sup>527</sup> «A une période d'exubérance et de force doit succéder une période d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dire un âge classique»· Paul Dermée, «Quand le symbolisme fut mort», *Nord-Sud*, 1 (Μάρτιος 1917), 3.

<sup>528</sup> Για την υποδοχή αυτής της τάσης από τη γαλλική τεχνοκριτική, βλ. Green 1987, 209-217. Ο Green επισημαίνει πως ο κλασικισμός των κυβιστών χρησιμοποιήθηκε ταυτόχρονα εναντίον τους από συντηρητικούς τεχνοκρίτες, όπως οι Louis Vauxcelles, Florent Fels, Jacques Guenne, οι οποίοι υποστήριζαν πως οι κυβιστές ζωγράφοι υποχώρησαν μπροστά στην υπεροχή της φύσης και στη δύναμη της γαλλικής απεικονιστικής παράδοσης που τόσο πιστά υπηρετούσαν οι γνήσιοι γάλλοι ζωγράφοι, όπως οι Derain, Vlaminck, Gromaire, Utrillo και Denoyer de Segonzac. Αποτέλεσμα αυτής της υποχώρησης ήταν η υιοθέτηση των κλασικών αξιών στην τέχνη τους.

<sup>529</sup> Albert Gleizes, *Tradition et cubisme*, La Cible: Pocolozky et Cie, Παρίσι 1927· Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*, Delphin, Μόναχο 1920· Raynal 1919· Léonce Rosenberg, *Cubisme et tradition*, Eds. de L'Effort Moderne, Παρίσι 1920· Gino Severini, *Du cubisme au classicisme*, Pocolozky et Cie, Παρίσι 1921.

<sup>530</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 453 [Tériade 1996, 487].

κυβισμό με τον νότο, προφανώς για να τον υπερασπιστεί ενάντια σε όσους του αποδίδουν βόρεια καταγωγή και για να νομιμοποιήσει ευκολότερα τους καλλιτέχνες που ακολουθούν κυβιστικές αρχές στη μεταπολεμική περίοδο.

### 7.3β Οι εξελίξεις της τέχνης κατά τον μεσοπόλεμο και οι μετακυβιστικές τάσεις

Αυτό που απασχολεί τον Tériade είναι όχι τόσο ο κυβισμός όσο η εξέλιξη του μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και οι κατευθύνσεις που παίρνει η σύγχρονή του καλλιτεχνική παραγωγή, ένα αμφιλεγόμενο ζήτημα εκείνη την εποχή<sup>531</sup>. Ο Tériade αναγνωρίζει πως η προβληματική αυτή δεν είναι καινούρια και γι' αυτό παραπέμπει στα εισαγωγικά λόγια του Charle Morice σε μια έρευνα γνώμης με θέμα «Sur les tendances actuelles des arts plastiques (Για τις σύγχρονες τάσεις στις πλαστικές τέχνες)», την οποία είχε διεξαγάγει το 1905<sup>532</sup>. Ο Morice διαπίστωνε πως η ανάμνηση της παλιάς τέχνης στέκεται εμπόδιο για τη δημιουργία της νέας, καθώς οι καλλιτέχνες διστάζουν να αποτινάξουν τους παραδεδωμένους κανόνες ακολουθώντας τις επιθυμίες τους και το πνεύμα της εποχής τους. Ο Tériade τονίζει τον επίκαιρο χαρακτήρα του κειμένου του Morice, αλλά και τη δύσκολη θέση των τεχνοκριτών να επαναλαμβάνουν έκτοτε και να προσπαθούν να βάλουν τάξη και να οργανώσουν μια πραγματικότητα που χαρακτηρίζεται από αποδιοργάνωση και αταξία. Αναφερόμενος στη σύγχρονή του εικαστική πραγματικότητα, διαπιστώνει: «Τρέχουσες συνέπειες: διακοσμητικό πνεύμα. Η πλειοδοσία έχει κενώσει την τέχνη από το περιεχόμενό της, τη ζωγραφική από τον πυρήνα της, την πραγματικότητά της. Φιλολογική εισβολή· παρακμιακή επιτήδευση· θεωρίες· σχολές· υποσχολές· υπερσχολές· κρίση»<sup>533</sup>. Ο Tériade αποδίδει αυτή την ανεπιθύμητη κατάσταση στην ιδεολογική, ηθική και υλική κρίση της μεταπολεμικής περιόδου. Η κατάρρευση των ηθικών και αισθητικών αξιών που ακολούθησε μετά τον πόλεμο, όπως εύστοχα την παρουσίασε ο Paul Valéry στα κείμενά του με τίτλο «Η κρίση του πνεύματος» το 1919<sup>534</sup>, δημιούργησε ένα κλίμα αναρχίας και σύγχυσης που δεν άφησε ανεπηρέαστη τη νέα γενιά ζωγράφων, η οποία,

<sup>531</sup> Βλ. σχετικά την πολύ σημαντική μελέτη του Green 1987.

<sup>532</sup> E. Tériade, « Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme », *Cahiers d'art*, 10 (1929), 447-448 [Tériade 1996, 182]. Η έρευνα αυτή δημοσιεύτηκε στο *Mercure de France* τον Αύγουστο του 1905.

<sup>533</sup> «Conséquences actuelles: esprit décoratif. La surenchère ayant vidé l'art de son contenu, la peinture de son germe, de sa réalité. Envahissement littéraire; préciosité décadente; théories; Écoles; sous-écoles; surécoles; crise»· ό.π.

<sup>534</sup> Βαλερύ 1996.

κατά τον Tériade, λόγω είτε της βίαιης ανάγκης για συναισθηματική έκφραση είτε της απώλειας ενθουσιασμού, οδηγήθηκε σε φορμαλιστικές υπερβολές, σε «άγονους τόπους της ζωγραφικής».

Μάλιστα σε σχέση με τη διάσπαση του κυβισμού υπογραμμίζει και δύο πιο συγκεκριμένους παράγοντες. Από τη μια, θεωρεί υπεύθυνη τη μαζικότητα και την ευκαιριακή ομοιογένεια που χαρακτήριζε τις εκθέσεις του κύκλου του Section d'Or τη δεκαετία του '20, οι οποίες δεν έδιναν ένα σαφές κυβιστικό στίγμα όπως εκείνη του 1912, αλλά αντίθετα καλλιεργούσαν την ασάφεια και τη σύγχυση διευρύνοντας τα όρια του κυβισμού<sup>535</sup>. Από την άλλη, θεωρεί υπεύθυνη και τη δημοπράτηση της συλλογής του Daniel-Henry Kahnweiler, της πιο σημαντικής κυβιστικής συλλογής την οποία κατέσχεσε το γαλλικό κράτος το 1914 λόγω της γερμανικής ιθαγένειας του κατόχου της, για τον πεσιμισμό που γέννησε στους κυβιστές καλλιτέχνες στις αρχές της δεκαετίας του '20<sup>536</sup>.

Ο Tériade απέρριπτε αρκετές από τις κατευθύνσεις που έπαιρνε η ζωγραφική μετά τον πόλεμο. Πιο συγκεκριμένα, απέρριπτε την εκδοχή της «έκκλησης στην τάξη» που ταυτιζόταν με την τάση των καλλιτεχνών να συστηματοποιήσουν τις αρχές του κυβισμού παράγοντας νέες διανοητικές συνθέσεις αυστηρής γεωμετρικής οργάνωσης, θεωρώντας ότι αυτές οι συνθέσεις είχαν διακοσμητικό χαρακτήρα και δεν ανταποκρίνονταν στο λυρισμό της αληθινής ζωής ούτε στο ανθρώπινο συναίσθημα. Η επικριτική αυτή στάση αφορούσε κυρίως τις κατευθύνσεις του πουρισμού (**εικ. 58**), ο οποίος συνιστούσε μια ιδεαλιστική έκφραση του κυβισμού, και της αφαίρεσης (**εικ. 59**)<sup>537</sup>. Το επίθετο «διακοσμητικός» με αρνητικό πρόσημο είχε χρησιμοποιηθεί στον τεχνοκριτικό λόγο για τον κυβισμό ήδη από το 1911, δημιουργώντας μια διάκριση ανάμεσα σε «διακοσμητική τέχνη» και «καθαρή ζωγραφική»<sup>538</sup>. Παρόμοια στάση με τον Tériade τηρούσαν και άλλοι τεχνοκρίτες. Για παράδειγμα, το 1926 ο Raynal χαρακτήριζε την παραγωγή των μαθητών των Léger, Ozenfant, Gleizes και Delaunay ως μια «πληθώρα συνθέσεων που καθιστούν τις

---

<sup>535</sup> Green 1987, 46.

<sup>536</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 452 [Tériade 1996, 186]. E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture. III: Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 22 [Tériade 1996, 241]. Για τη δημοπράτηση της συλλογής του Kahnweiler, βλ. Watson 1992, 203-218.

<sup>537</sup> E. Tériade, «I.-Les peintres nouveaux: de la formation d'une plastique moderne», *Cahiers d'art*, 1 (1927), 30 [Tériade 1996, 72-73].

<sup>538</sup> Βλ. Lynn Gamwell, *Cubist Criticism*, UMI Research Press, Av Άρμπορ 1980, 28-30.

κυβιστικές προθέσεις απλά διακοσμητικά προσχήματα», ενώ ο Zervos χαρακτήριζε και εκείνος διακοσμητική τη ζωγραφική του Mondrian<sup>539</sup>.

Ειδικότερα, τον πουρισμό ο Tériade τον χαρακτηρίζει «μια έκκληση στην τάξη, μια αυστηρή έρευνα, ένα ειλικρινές κίνημα αναδιοργάνωσης»<sup>540</sup>. Αξίζει να σταθούμε ξανά σε αυτό το σημείο στο αισθητικό πρόταγμα «έκκληση/επιστροφή στην τάξη»<sup>541</sup>. Όπως προαναφέραμε, ο όρος αυτός χρησιμοποιήθηκε ευρέως μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στο πλαίσιο της συζήτησης που καλούσε καλλιτέχνες και διανοούμενους σε μια ανανέωση μέσα από το πρίσμα της κλασικής φόρμας και της τόνωσης του εθνικού πνεύματος. Στην τέχνη προσδιόριζε μια στροφή προς τις αξίες της γαλλικής ζωγραφικής παράδοσης (Fouquet, Clouet, Roussin, Ingres) που είχε παραμεριστεί από τις πρωτοπορίες στην τέχνη πριν από τον πόλεμο. Στη σύγχρονη ιστοριογραφία ο όρος καθιερώθηκε κυρίως μέσα από τις μελέτες των Kenneth Silver, Romy Golan και Pierre Daix και ταυτίστηκε μέσω μιας μάλλον μονολιθικής ερμηνείας όχι μόνο με μια πιο συντηρητική μορφοπλασία στην τέχνη, μια οπισθοχώρηση από τις πρωτοπορίες, αλλά και με μια εθνικιστική και αντιδραστική ιδεολογία. Πιο συγκεκριμένα, τη δομή της ανάλυσης των παραπάνω διέπουν τα δίπολα «πρωτοπορία-έκκληση στην τάξη», «πρόοδος-αντίδραση», «μοντερνισμός-παράδοση»<sup>542</sup>. Είναι αναμφίβολο ότι ο όρος «έκκληση/επιστροφή στην τάξη», αλλά και όροι όπως «ανασυγκρότηση (reconstruction)» και «αφύπνιση (reveil)», χρησιμοποιήθηκαν από τον δεξιό εθνικιστικό πολιτικό αλλά και τεχνοκριτικό λόγο. Ωστόσο, μετά τον πόλεμο η έκκληση για κινητοποίηση και ανασυγκρότηση της Γαλλίας εξέφραζε την επιθυμία ευρύτερων κύκλων με ποικίλες πολιτικές αντιλήψεις. Την πολυπλοκότητα του ζητήματος και την ασάφεια του όρου είχε αναδείξει ο Jean

<sup>539</sup> «plethora de compositions qui font des intentions cubists de simples prétextes décoratifs»· Maurice Raynal, «L'art d'aujourd'hui», *L'Intransigeant*, 7 Ιανουαρίου 1926, 2· Christian Zervos, «Les expositions à Paris et ailleurs. P. Mondrian», *Feuilles volantes. Supplément à la revue Cahiers d'art*, 2 (1928), 94.

<sup>540</sup> «un rappel à l'ordre, une enquête sévère, un mouvement sincère de réorganisation»· E. Tériade, «On expose. Amédée Ozenfant», *L'Intransigeant*, 25 Μαρτίου 1930, 5 [Tériade 1996, 276].

<sup>541</sup> Η πρώτη χρήση του όρου αποδίδεται στον ζωγράφο Roger Bissière, ο οποίος τον χρησιμοποίησε αναφερόμενος στην έκθεση του Braque στην γκαλερί Effort Moderne σε κείμενό του που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *L'Opinion* το 1919. Ο Bissière, προκειμένου να υπερασπιστεί τον Braque και τον ιδεαλιστικό κυβισμό του, τον πρόβαλε ως συνέχεια της γαλλικής παράδοσης, τονίζοντας με την επίκληση μιας επιχειρηματολογίας με εθνικιστική χροιά, την επαναφορά των αξιών της που είχαν χαθεί. Ο όρος ωστόσο καθιερώθηκε αργότερα, το 1926, όταν ο Cocteau τον χρησιμοποίησε ως τίτλο για να εκδώσει μια συλλογή κειμένων του· Cocteau 1926. Βλ. Laude 1975.

<sup>542</sup> Pierre Daix, *L'ordre et l'aventure: peinture, modernité et répression totalitaire*, Arthaud, Παρίσι 1984· Silver 1989· Fer, Batchelor και Wood 1993, 3-86· Golan 1995. Βλ. επίσης James D. Herbert, «New Wine in Old Bottles: French Art Following World War I», στο Kenneth Silver (επιμ.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη 2010, 137-143.

Laude το 1975<sup>543</sup>, ενώ αργότερα, το 1993, η Annick Lantenois ανέλυσε εκτενώς το ζήτημα στη διδακτορική διατριβή της, που εκπονήθηκε υπό την επίβλεψη του Laude. Η Lantenois υπογραμμίζει εύστοχα πως, όπως αυτός ο όρος είχε ποικίλες αποχρώσεις και παρουσίαζε αμφισβησίες στα επίπεδα της ιδεολογίας και της πολιτικής, το ίδιο ίσχυε και στο χώρο της τέχνης και της τεχνοκριτικής. Καλλιτέχνες και τεχνοκρίτες διαφόρων πολιτικών πεποιθήσεων και αισθητικών αντιλήψεων χρησιμοποίησαν αυτό το αισθητικό πρόταγμα προκειμένου να απορρίψουν μια «αταξία» που ταύτιζαν με το νταντά, τον κυβισμό και την αφηρημένη τέχνη. Ως εκ τούτου, ο όρος δεν πρέπει να ταυτίζεται αποκλειστικά ούτε με μια συντηρητική ιδεολογία ούτε με μια συντηρητική μορφοπλασία, ούτε να παρουσιάζεται ως ο αντίποδας του μοντέρνου εκείνη την εποχή<sup>544</sup>. Οι καλλιτέχνες που ταυτίστηκαν με την «επιστροφή στην τάξη», δεν δημιούργησαν τα έργα τους υπηρετώντας συνειδητά μια εθνικιστική ιδεολογία, παρότι αυτά αποδείχτηκαν εκμεταλλεύσιμα από τον συντηρητικό λόγο της εποχής, αλλά λειτουργώντας στο πλαίσιο ενός εθνικιστικού περιβάλλοντος. Επιπλέον η μορφή αυτής της «τάξης» δεν εκφράστηκε με το ίδιο εικαστικό λεξιλόγιο στον Picasso, τον Gris, τον Léger, τον Matisse, τον Ozenfant ή τον Derain. Τέλος, ενώ η υφολογική αυτή αλλαγή για άλλους ήταν παροδική (Picasso, Matisse, Delaunay), για άλλους υπήρξε μόνιμη (Derain, De Chirico). Επομένως, είναι απαραίτητο να διευκρινίζουμε για ποια «τάξη» μιλάμε κάθε φορά.

Ο Tériade στα κείμενά του συνδέει την έκκληση στην τάξη κυρίως με τον πουρισμό, την τάση αναδιοργάνωσης του πίνακα στη βάση του κλασικού ιδεώδους και τη δημιουργία μιας νέας τάξης μέσα από ένα πρίσμα διανοητικό. Οι βασικοί εκπρόσωποι του πουρισμού, Ozenfant και Jeanneret, είχαν κυκλοφορήσει το 1918 ένα κείμενο μανιφέστο του πουρισμού με τίτλο *Après le cubisme*<sup>545</sup>, στο οποίο επιδίωκαν

<sup>543</sup> Ο Laude θέτει σε αμφισβήτηση τους όρους «έκκληση» και «επιστροφή», ισχυριζόμενος ότι η τάξη ως αισθητική αξία και ως αντικείμενο του τεχνοκριτικού λόγου δεν πρωτοεμφανίστηκε μετά τον πόλεμο, αλλά υπήρχε από πριν. Αντιπροτείνει τον όρο «maintien de l'ordre» Laude 1975.

<sup>544</sup> Η Lantenois τονίζει σωστά πως τέτοιοι όροι, οι οποίοι κατασκευάζονται υπό συγκεκριμένες συνθήκες και γεγονότα, πρέπει να αποτελούν πρωτίστως οι ίδιοι αντικείμενο μελέτης και συστατικό στοιχείο μιας περιόδου και όχι να αναπαράγονται άκριτα για να προσδιορίσουν την εν λόγω περίοδο. Θεωρεί τον όρο «maintien de l'ordre» του Laude ακριβέστερο, αφού καταδεικνύει ότι η τάξη είναι κάτι που υπήρχε ως αντίληψη από καιρό, θεωρεί όμως πως προσδίδει ένα χαρακτήρα στασιμότητας και παθητικότητας, ενώ εκείνη υποστηρίζει ότι οι καλλιτέχνες δεν υπήρξαν απαραίτητα παθητικοί, αλλά κινήθηκαν επιλεκτικά, προσπάθησαν να βρουν μια μέση οδό ανάμεσα στο μοντερνισμό και τον ακαδημαϊσμό· Lantenois 1993. Μια σύνοψη της επιχειρηματολογίας της υπάρχει στο άρθρο Annick Lantenois, «Analyse critique d'une formule 'retour à l'ordre'», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 45/1 (1995), 40-53.

<sup>545</sup> Ozenfant και Jeanneret 1998. Για τον πουρισμό, βλ. και Françoise Ducros, «Le purisme et les compromis d'une 'peinture moderne'», στο Stanislaus von Moos (επιμ.) *L'esprit nouveau: Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Wilhelm Ernst, Βερολίνο 1987, 66-79.

τη σύνδεσή της τέχνης τους με εκείνη των David, Ingres, Le Nain, Poussin μέσω των Seurat και Cézanne και, απορρίπτοντας τον κυβισμό ως παρωχημένο, πρότειναν μια νέα τάξη βασισμένη στους κανόνες της κλασικής ζωγραφικής. Αργότερα, το 1925, δημοσίευσαν το κείμενο *La peinture moderne* υποστηρίζοντας τις ίδιες αισθητικές πεποιθήσεις. Τις ιδέες τους διέεχεαν επίσης μέσω του περιοδικού *L'esprit nouveau* (1920-1925), το οποίο είχαν ιδρύσει οι ίδιοι μαζί με τον ποιητή Paul Dermée<sup>546</sup>.

Ο Tériade, παρόλο που αναγνωρίζει την ειλκρίνεια της προσπάθειας και της πρόθεσης, θεωρεί τη διαδικασία δημιουργίας που οι πουριστές ακολουθούν αρκετά μηχανιστική και απόμακρη από τη ζωή και το ανθρώπινο μέτρο και το αποτέλεσμα επιφανειακό, σημειώνοντας ότι: «Ο πουρισμός θέλησε να εγκαταστήσει την εντιμότητα. Αλλά η τέχνη δεν είναι έντιμη, Είναι το πολύ-πολύ ειλκρινής και άθελα ειλκρινής».<sup>547</sup> Ενώ και ο Tériade και οι πουριστές μιλούν για «πλαστική καθαρότητα», η αρμονία για τον πρώτο πηγάζει από το συνδυασμό ευαισθησίας και λογικής, ενώ για τους δευτέρους από τη μαθηματική σχεδόν ακρίβεια στις αναλογίες ενός έργου. Τα έργα με τα μπουκάλια και τις κιθάρες, παρόλο που δεν είναι αφαιρετικά, καταλήγουν, κατά τον Tériade, με τη σχεδόν μαθηματική τους τάξη σε μια παρόμοια διακοσμητικότητα με εκείνη της αφαίρεσης (εικ. 60). Ο Tériade υποστήριζε ότι η απόλυτη σταθερότητα και οι ακριβείς υπολογισμοί έφτασαν σε αδιέξοδο την τέχνη των πουριστών, οι οποίοι ακολούθησαν στη συνέχεια άλλα μονοπάτια: ο Jeanneret στην αρχιτεκτονική, ενώ οι Ozenfant και Léger εξέλιξαν το ζωγραφικό τους ύφος του προς γονιμότερα εδάφη.

Όσο για την αφηρημένη τέχνη, στο βαθμό βεβαίως που ο Tériade τη γνώριζε και εξοικιωνόταν τη θεωρούσε παρακμιακή συνέπεια του κυβισμού, μια τέχνη διακοσμητική και επιφανειακή. Όπως και άλλοι τεχνοκρίτες, δυσκολευόταν να δεχτεί την ολική αποκοπή από τη φύση και την πραγματικότητα, καθώς και το μεταφυσικό ιδεολογικό υπόβαθρο της αφηρημένης τέχνης. Το 1930 γράφει ότι ο Herbin και ο Metzinger έχουν φτάσει σε έναν «απόλυτο αντικειμενισμό [...] Ο αντικειμενισμός αυτός προϋποθέτει την ακριβή, σχεδόν μηχανική εκτέλεση των εναλλάξιμων

---

<sup>546</sup> Στο περιοδικό έγραφαν ανάμεσα σε άλλους οι Pierre Reverdy, Maurice Raynal και Waldemar George. Για το περιοδικό, βλ. Chevretils Desbiolles 1993, 94-98· François-René Martin, «La France éternelle dans *L'Esprit Nouveau*. Questions d'historiographie et de nationalisme», στο Froissart Pezone και Chevretils Desbiolles 2011, 227-239· Françoise Will-Levaillant, «Norme et forme à travers *L'Esprit Nouveau*», στο Jean Paul Bouillon και Bernard Ceysson (επιμ.), *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture: 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Σεντ Ετιέν 1975, 241-276.

<sup>547</sup> Ε. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 22 [Tériade 1996, 242]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τερίαντ 1991, 83.



στοιχείων μιας σύνθεσης. Αποτέλεσμα η πολύ έντονη διακοσμητική απόδοση αντί για μια βαθιά πλαστική ζωτικότητα»<sup>548</sup> (εικ. 61). Με παρόμοιο τρόπο προσεγγίζει και προβάλλει τις συνέπειες του κυβισμού εκτός Γαλλίας, σημειώνοντας ότι στην Ολλανδία ο νεοπλαστικισμός συνιστά μια ζωγραφική αυστηρά διακοσμητική και στη Ρωσία ο σουπρεματισμός του Malevich αποτελεί μια καθαρά γεωμετρική τάση που, ενώ αρχικά σεβόταν την κυβιστική ιδέα, στη συνέχεια κατέληξε στον κονστρουκτιβισμό του Lissitzky<sup>549</sup>. Πρέπει να σημειώσουμε όμως ότι τα σχόλια αυτά του Tériade αφορούσαν στη ζωγραφική του καβαλέτου, αφού αναγνώριζε τη συνεισφορά των εν λόγω τάσεων σε άλλες μορφές τέχνης: του νεοπλαστικισμού στην αρχιτεκτονική και του κονστρουκτιβισμού στα σκηνικά του θεάτρου. Ωστόσο ο Mondrian ενοχλήθηκε από το σχόλιο του Tériade για τον νεοπλαστικισμό και ιδιαίτερα μετά από τη δημοσίευση του άρθρου του «Hygiène artistique»<sup>550</sup> στη *L'Intransigeant*, έστειλε μια μεγάλη επιστολή στο *Cahiers d'art* στην οποία αφενός διαμαρτυρόταν για τη λανθασμένη εικόνα του Tériade αναιρώντας την κατηγορία της διακοσμητικότητας και της μίμησης και καταδεικνύοντας το πως ο νεοπλαστικισμός είχε τις ρίζες του στον κυβισμό, τον οποίο ο Tériade εκτιμούσε, και δεν ήταν μια τάση του Βορρά αλλά μια τάση με διεθνείς ρίζες και το βλέμμα στραμμένο στο Παρίσι<sup>551</sup>.

Πέρα όμως από τις μορφικές ενστάσεις του Tériade, είναι πιθανό η διαφωνία του να οφείλεται και σε ιδεολογικούς λόγους. Ο Ζερβός, παρά τις επιφυλάξεις του για την αφηρημένη τέχνη, πρόβαλε τον Mondrian δημοσιεύοντας το 1926 ένα κείμενό του στο *Cahiers d'art* και στη συνέχεια κριτικές για εκθέσεις του. Είναι λογικό ο Tériade να γνώριζε τη θεωρία του Mondrian, αφού το σημαντικότερο κείμενό του, *Le neo-plasticisme*, είχε δημοσιευτεί ήδη το 1920 και μάλιστα από τις εκδόσεις της γκαλερί του Léonce Rosenberg και είχε στη συνέχεια επαναδημοσιευτεί στο σε συνέχειες στα τεύχη του *Bulletin de l'effort moderne* το 1926 (τχ. 23-31). Επιπλέον είναι πιθανόν να είχε υπόψη το κείμενο του Van Doesburg «Manifeste 2 de 'De Stijl'»

<sup>548</sup> Ο.π., 20 [Tériade 1996, 240-241]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 79.

<sup>549</sup> Ο.π., 22 [Tériade 1996, 243].

<sup>550</sup> Ε. Tériade, «Hygiène artistique», *L'Intransigeant*, 11 Μαρτίου 1930, 6 [Tériade 1996, 272-274]. Το άρθρο αυτό αποτελεί πέραν ελάχιστων διαφοροποιήσεων μια περικομμένη μορφή του «Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 17-27 [Tériade 1996, 236-243].

<sup>551</sup> Piet Mondrian, επιστολή προς τον Christian Zervos/*Cahiers d'art*, 25 Μαρτίου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11. Αναπαραγωγή ολόκληρης της επιστολής παρατίθεται στο Kolokytha 2016, 343-346. Μια παραλλαγή του κειμένου αυτού χωρίς τις προσωπικές αναφορές στον Tériade δημοσίευσε ο Piet Mondrian, με τίτλο «De l'art abstrait» στο *Cahiers d'Art* 1 (1931), 41-43.

1920», το οποίο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *L'Esprit nouveau*<sup>552</sup>, καθώς και το κείμενο του «Classique-Baroque-moderne», που δημοσιεύτηκε επίσης σε συνέχειες στα τεύχη του *Bulletin de l'effort moderne* το 1925-1926 (τχ. 20-23). Παρά τα σημεία σύγκλισης με τη θεωρία των κυβιστών, η ιδέα του Mondrian ότι μέσα από την υποκειμενική μεταμόρφωση αποκαλύπτεται μια αλήθεια οικουμενική και αντικειμενική, βασική για τον άνθρωπο και τη φύση, δεν συνάδει με τις αντιλήψεις του Tériade. Ο Zervos ήταν πιο δεκτικός σε τέτοιου είδους φιλοσοφικές προσεγγίσεις. Επίσης, ο Tériade δεν πρέπει να συμφωνούσε με το κοινωνικό μήνυμα που προσπαθούσαν να περάσουν οι Mondrian και Van Doesburg, στρεφόμενοι εναντίον του ατομισμού και του υποκειμενισμού και θεωρώντας τον καλλιτέχνη μοχλό για την κοινωνική αλλαγή. Ο Tériade ήταν αντίθετος στη σύνδεση τέχνης και πολιτικής, γιατί θεωρούσε ότι η πολιτικοποιημένη τέχνη είναι περισσότερο πολιτική και λιγότερο τέχνη<sup>553</sup>.

Με δεδομένα τα παραπάνω, ο Tériade κάνει ελάχιστες αναφορές και συνήθως με αρνητικό πρόσημο σε αφηρημένους καλλιτέχνες όπως οι Mondrian, Van Doesburg, Jean Hélion, František Kupka, Herbin, Metzinger, Joaquín Torres García, κυρίως μέσω σύντομων κριτικών εκθέσεων και του Σαλόν των Surindépendants στη *L'Intransigent*<sup>554</sup> (εικ. 62-63). Καμία αναφορά δεν κάνει σε ομάδες της αφαίρεσης στο Παρίσι, όπως η *Art concret* (1925), *Cercle et Carré* (1930) και *Abstraction-Création* (1931). Μάλιστα επιστρατεύει απόψεις άλλων προκειμένου να υποστηρίξει τις δικές του και τις αισθητικές αξίες που θέλει να προβάλει ή, εν προκειμένω, να απορρίψει. Κανείς δεν θα μπορούσε να ενισχύσει με το κύρος του καλύτερα τις απόψεις του Tériade για την αφηρημένη τέχνη από τον ίδιο τον Picasso. Στη συνέντευξη που του πήρε το 1928 ο Tériade του λέει: «Κάποτε ισχυρίζονταν ότι κάνατε αφαίρεση». Και ο Picasso απαντά: «Απεχθάνομαι όλη αυτή τη λεγόμενη

<sup>552</sup> Theo Van Doesburg, «Manifestes et proclamations. Manifeste 2 de 'De Stijl' 1920», *L'Esprit nouveau*, 1 (Οκτώβριος 1920), 82-83.

<sup>553</sup> «Πραγματικά πιστεύω πως 'Πολιτική' και 'Τέχνη' είναι δυο έννοιες εντελώς άσχετες μεταξύ τους. Δεν ζητώ να επιβάλω την άποψη μου αυτή στους καλλιτέχνες που θέλουν ν'ανακατεύονται με την Πολιτική. Απλούστατα, εγώ δεν δέχομαι σαν σωστή μια τέτοια στάση, γιατί πιστεύω πως ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να χάνει τον καιρό του με την Πολιτική. Πρέπει να εύχεται κανείς να μη δημιουργούνται στον κόσμο καταστάσεις τέτοιες που να ξεσηκώνουν τους καλλιτέχνες σε πολιτικούς αγώνες [...] Δεν κατηγορώ την χειρονομία του Πικάσο να διαμαρτυρηθεί κατά του Φράνκο και των σφαιρών της Γκουέρνικα [...] Αν μπορεί να συμμετέχει ένας καλλιτέχνης στους πολιτικούς αγώνες κάνοντας «Γκουέρνικες», τότε δεν έχω καμία αντίρρηση ν'ασχολείται με την πολιτική. Το κακό όμως είναι ότι οι περισσότεροι απ' τους καλλιτέχνες που ασχολούνται με την πολιτική, κάνουν μόνο πολιτική και καθόλου τέχνη! Τα τελευταία χρόνια ιδίως, παρατηρείται μια έξη για διαμαρτυρία που μειώνει αντί να ενισχύει τη δύναμη της πολιτικής διαμαρτυρίας» Πηλιχός 1974, 158.

<sup>554</sup> Βλ., ενδεικτικά, Ε. Tériade, «Guide-promenade; chez les 'Surindépendants'», 16 Ιουνίου 1930, 5 [Tériade 1996, 290-293].

αφηρημένη ζωγραφική. Η αφαίρεση, τι λάθος, τι κενή ιδέα. Όταν τοποθετούμε αποχρώσεις τη μία δίπλα στην άλλη και τραβάμε γραμμές στον αέρα χωρίς αυτό να ανταποκρίνεται σε κάτι, κάνουμε το πολύ-πολύ διακόσμηση»<sup>555</sup>. Η Marie-Aline Prat έχει αναλύσει την υποδοχή της αφαίρεσης στα χρόνια του μεσοπολέμου εξετάζοντας πώς αντιμετωπίστηκε με επιφύλαξη ή και αγνοήθηκε από τον τύπο λόγω της κυριαρχίας των συντηρητικών και μετριοπαθών αισθητικών αντιλήψεων, αλλά και συγκεκριμένων εμπορικών συμφερόντων, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει τα ασαφή συχνά όρια μεταξύ κυβισμού και αφηρημένης τέχνης. Αναφέρει χαρακτηριστικά το παράδειγμα της έκθεσης *Vingt-cinq ans de peinture abstraite* (Εικοσιπέντε χρόνια αφηρημένης ζωγραφικής), που έγινε το 1932 στην Galerie Braun, καθώς τόσο τα έργα που εκτέθηκαν όσο και ο πρόλογος που συνέταξε ο Salmon για τον κατάλογο έδιναν μάλλον την εντύπωση μιας αναδρομικής του κυβισμού<sup>556</sup>.

Ωστόσο πρέπει να σημειώσουμε ότι στην πορεία υπήρξαν κάποιες εξαιρέσεις που φανερώνουν ότι οι απόψεις του δεν παρέμειναν απολύτως στατικές. Όταν το 1929 γνώρισε μέσω του Zervos το έργο των Kandinsky και Klee, εκτίμησε την ποιητικότητα και την ευαισθησία της μορφοπλαστικής τους γλώσσας και πρόβαλε με ζήλο το έργο τους όχι μόνο στο *Cahiers d'art*, αλλά και στα *Minotaure* και *Verve*. Είναι πιθανόν η τέχνη αυτών των δύο να στάθηκε το έναυσμα για να αναθεωρήσει τη στάση καθολικής απόρριψης της αφηρημένης τέχνης και να θελήσει μάλιστα να γράψει ένα βιβλίο γι' αυτήν. Παρότι αυτό το βιβλίο δεν υλοποιήθηκε, στο αρχείο του Tériade σώζονται οι πρώτες χειρόγραφες σημειώσεις γι' αυτό. Σε αυτό το ζήτημα όμως θα επανέλθουμε (βλ. 7.4η).

Πέρα, όμως, από την «έκκληση στην τάξη» που ταύτιζε με τη γεωμετρική αφαίρεση, ο Tériade κατέκρινε και αυτό που ονόμαζε «έκκληση στο ένστικτο» και ταύτιζε με το σουρεαλισμό<sup>557</sup>. Στα κείμενα του, παρόλο που αναγνωρίζει την ελικρίνεια και το πάθος του σουρεαλισμού, τον αντιμετωπίζει, σε αντίθεση με τις διακηρύξεις των εκπροσώπων του, ως μη αυθόρμητη, διανοητική τάση, ως επιφανειακή εικονογράφηση του ενστίκτου, η οποία έχει απομακρυνθεί τόσο από τις

---

<sup>555</sup> «On a prétendu alors que vous faisiez de l'abstraction»· «J'ai horreur de toute cette peinture dite abstraite. L'abstraction quelle erreur, quelle idée gratuite. Quand on colle des tons les uns à côté des autres et qu'on trace des lignes en l'air sans que cela corresponde à quelque chose on fait tout au plus de la décoration»· E. Tériade, «Confidences d'artistes: une visite à Picasso», *L'Intransigeant*, 27 Νοεμβρίου 1928, 6. [Tériade 1996, 159-162]

<sup>556</sup> Prat 1984, 78-79, 196-210.

<sup>557</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: IV. La réaction littéraire», *Cahiers d'art*, 2 (1930), 69-84 [Tériade 1996, 243-251].

κονστρουκτιβιστικές αξίες του κυβισμού όσο και από το λυρισμό για χάρη μιας ψεύτικης, τεχνητής ποιητικότητας<sup>558</sup>. Θεωρεί ότι, παρόλο που οι σουρεαλιστές τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες ισχυρίζοταν ότι επηρεάζονται από το ένστικτο, το όνειρο και το υποσυνείδητο, στην πράξη ακολουθούν συγκεκριμένες τεχνικές διαδικασίες που βασίζονταν στη θεωρία του Freud και την αυτόματη γραφή και όχι την ανθρώπινη ευαισθησία, αναιρώντας κατά συνέπεια το βασικό ιδεολόγημά τους. Επιπλέον μια βασική διαφορά του Tériade και των άλλων υποστηρικτών του κυβισμού με τους σουρεαλιστές ήταν ότι αντιλαμβάνονταν το έργο τέχνης ως ολοκληρωμένο αντικείμενο, δίνοντας αξία στο αποτέλεσμα, ενώ οι σουρεαλιστές έδιναν αξία στη διαδικασία δημιουργίας του έργου.

Ο Tériade ισχυρίζεται πως οι καλλιτέχνες, απογοητευμένοι από τις καθαρά φορμαλιστικές αναζητήσεις, τη διακοσμητικότητα και τον ακαδημαϊσμό, προσηλυτίστηκαν εύκολα από τους σουρεαλιστές ποιητές, οι οποίοι τους πρότειναν κάτι νέο. Τα βασικά κίνητρα όμως που προβάλλει για τη δημιουργία αυτής της νέας τάσης αφορούν όλα τη φόρμα: Πρώτον, θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες ένιωσαν την ανάγκη για το κενό, ύστερα από τις πυκνές κυβιστικές συνθέσεις, δίνοντας ως παράδειγμα τις μονόχρωμες επιφάνειες που δημιουργεί ο Miró, τις οποίες δονεί μόνο ένα μικρό σύμβολο. Δεύτερον, θέλησαν να δώσουν την πρωτοκαθεδρία στις γραφικές τέχνες και άρα στο σχέδιο έναντι του χρώματος, κάτι που όμως, για τον Tériade, συνδέεται με τη διάνοηση και τον έλεγχο υποτιμώντας το ποιητικό στοιχείο. Τρίτον, προσπάθησαν να ανατρέψουν τη λογική της κατανομής των αντικειμένων στο ζωγραφικό χώρο· ενώ σε μια κυβιστική νεκρή φύση ο Tériade διαπιστώνει μια αντικειμενική τάξη στην κατανομή των αντικειμένων, στο σουρεαλισμό διαπιστώνει τη συνύπαρξη ετερόκλητων αντικειμένων που, παρότι μοιάζει παράλογη, υπακούει σε μια άλλη τάξη, εκείνη του ονείρου και του αυτοματισμού, καθώς και στην ανάγκη των καλλιτεχνών να διηγηθούν το μυστήριο, την ερωτική εμμονή και τα στοιχεία της κοσμογονίας, κατά το πρότυπο των σουρεαλιστών λογοτεχνών. Όμως σημειώνει ότι σε σχέση με την εξέλιξη του έργου των Picasso, Braque και Léger, οι οποίοι την ίδια εποχή ολοκλήρωναν τις συνθέσεις τους με τα αντικείμενα στο χώρο, εκείνες του σουρεαλιστών ήταν υποδεέστερες και ως εκ τούτου βρέθηκαν μορφολογικά σε αδιέξοδο. Ας σημειωθεί εδώ πως, δεδομένου ότι ο σουρεαλισμός συνδύαζε απεικονιστικά με αντινατουραλιστικά και αντιρεαλιστικά στοιχεία, ενοχλούσε τόσο

---

<sup>558</sup> Ο.π., 69 [Tériade 1996, 243-244].

τους κριτικούς που ήταν υπέρμαχοι της μοντέρνας τέχνης όσο και εκείνους που υποστήριζαν την παράδοση και τον ακαδημαϊσμό.

Εκτός από τα παραπάνω, ο Tériade απέρριπτε το σουρεαλισμό και για τις τεχνικές που εισήγαγαν οι εκπρόσωποί του. Στα κείμενα του αποδοκιμάζει το κολάζ, που ήταν αρκετά δημοφιλές στους σουρεαλιστές, ενώ στις κριτικές του αγνόησε τελείως την τεχνική του frottage και του grattage που ανέπτυξε ο Ernst (εικ. 64), καθώς και τα έργα με την άμμο του Masson (εικ. 65). Τον Απρίλιο του 1930 δημοσιεύει μια επικριτική κριτική στη *L'Intransigeant* για την έκθεση με τίτλο *La peinture au défi* (Ζωγραφική σε πρόκληση) που διοργάνωσαν οι Breton και Aragon στην γκαλερί Goemans και περιλάμβανε σουρεαλιστικά κολάζ, αλλά κυρίως ασκεί αυστηρή κριτική στον Aragon, ο οποίος έγραψε μια εκτεταμένη εισαγωγή στον κατάλογο της έκθεσης. Στην πρόταση του Aragon για ολοκληρωτική καταστροφή της ζωγραφικής και αντικατάστασή της από άλλα μέσα όπως το κολάζ, αντιπαραβάλλει το κολάζ που ανακάλυψαν οι κυβιστές για καθαρά φορμαλιστικούς λόγους και όχι για να καταστρέψουν τη ζωγραφική<sup>559</sup>. Η αντίδραση αυτή του Tériade οφειλόταν στο ιδιαίτερο ενδιαφέρον του για τη ζωγραφική δημιουργία μέσα από κλασικές ανόθευτες τεχνικές, αλλά και στην πεποίθησή του για την ανωτερότητα της ως μέσο εν γένει.

Τέλος, πρέπει να τονίσουμε ότι ο Tériade προσέγγιζε τον σουρεαλισμό μόνο σε επίπεδο μορφολογικό, αγνοώντας την ιδεολογία και την πολιτική στράτευση των εκπροσώπων του. Η συμμετοχή των βασικών εκπροσώπων του και στη λογοτεχνία και στην τέχνη στο κομμουνιστικό κόμμα, η οποία εκφράστηκε ακόμη πιο εμφανώς με την έκδοση του περιοδικού *Le surréalisme au service de la révolution*, το οποίο διαδέχτηκε το *La révolution surréaliste*, καθώς και συνολικά η κοινωνική και πολιτική τους δράση, ήταν κάτι που αποσιώπησε ο Tériade, αφού ο ίδιος ήταν κατά μιας τέχνης πολιτικοποιημένης, όπως προαναφέραμε. Η σύνδεση του σουρεαλισμού με την κοινωνική επανάσταση υπήρξε λογικά ένας ακόμη λόγος που τον απέρριπτε.

Παρόμοια προσέγγιση είχε και ο Zervos – τουλάχιστον ως τις αρχές της δεκαετίας του '30 – και την πρόβαλλε στο *Cahiers d'art*. Στο δεύτερο τεύχος του 1928, σε σημείωση της συντακτικής ομάδας με αφορμή το έργο του Ernst, διαβάζουμε: «Είμαστε απολύτως πεπεισμένοι ότι ο σουρεαλισμός υπάρχει μόνο μέσα από τα ταλέντα του Aragon, του Breton και του Eluard. Και δεν είμαστε λιγότερο πεπεισμένοι ότι δεν υπάρχει σουρεαλιστική ζωγραφική, καθώς οι ζωγράφοι αυτής της

---

<sup>559</sup> E. Tériade, «On expose: collages», *L'Intransigeant*, 21 Απριλίου 1930, 5 [Tériade 1996, 281].

σχολής δεν διαθέτουν πραγματικές ζωγραφικές ποιότητες»<sup>560</sup>. Στο επόμενο τεύχος ο Zervos έγραψε ένα άρθρο για το «φαινόμενο του σουρεαλισμού», στο οποίο, παρόλο που προσπαθεί να αναθεωρήσει την παραπάνω εκτίμηση, την οποία προφανώς είχε διατυπώσει ο ίδιος, λέγοντας ότι ο σουρεαλισμός θα μπορούσε να συνεισφέρει στη σύγχρονη ζωγραφική, εξακολουθεί να κατακρίνει την βαρύτητα που έδιναν οι εκπρόσωποί του καλλιτέχνες στην ηθική πρόθεση των έργων τους έναντι των πλαστικών αξιών, που θα έπρεπε να υπερέχουν, παραπέμποντάς τους φυσικά στην ιδιοφυΐα του Picasso<sup>561</sup>. Όπως σημειώνει και η Grant, ο Zervos θεωρούσε ότι η σύνδεση με την ποίηση που αγωνίζονταν να πετύχουν οι σουρεαλιστές μέσω του αυτοματισμού είχε ήδη επιτευχθεί από τους μεγάλους ζωγράφους της μοντέρνας τέχνης μέσα από τον άρτιο χειρισμό των μορφοπλαστικών μέσων που είναι τα μόνα που ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της καλλιτεχνικής έκφρασης<sup>562</sup>. Ουσιαστικά ο Zervos, όπως ο Tériade, αντιλαμβανόταν τον σουρεαλισμό ως μια απειλή στις αισθητικές φορμαλιστικές ιδέες που ο ίδιος πρέσβευε και στην μετακυβιστική τέχνη που πρόβαλλε στο περιοδικό του<sup>563</sup>. Αρνητικός προς τον σουρεαλισμό υπήρξε και ο άλλος σημαντικός συνεργάτης του Tériade εκείνα τα χρόνια, ο Raynal, ο οποίος είχε καταδικάσει τη σουρεαλιστική ζωγραφική στην κριτική του για την έκθεση «La peinture surréaliste» του 1925<sup>564</sup>. Όπως σωστά επισημαίνει ο Green, ο σουρεαλισμός αποτέλεσε σοβαρότερη απειλή από την αφαίρεση, εξαιτίας όχι μόνο της ανατροπής των αρχών του κυβισμού, αλλά και της τάσης επαναπροσδιορισμού της εικόνας του Picasso ώστε να προβληθεί ως δική τους εμβληματική φιγούρα<sup>565</sup>. Τον Picasso, επομένως, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, τον διεκδικούσαν όλοι παραβλέποντας και τις παράλληλες επαφές του και με τους μεν και με τους δε και την ίδια την εξέλιξη του έργου του.

---

<sup>560</sup> «Nous sommes absolument convaincus que le surréalisme existe par les seuls talents d'Aragon, de Breton et d'Eluard. Et nous sommes non moins convaincus qu'il n'y a pas de peinture surréaliste, les peintres de cette École étant dépourvus de véritables qualités picturales». N.D.L.R. [Note de la rédaction], «Max Ernst», *Cahiers d'art*, 2 (1928), 69.

<sup>561</sup> Christian Zervos, «Du phénomène surréaliste», *Cahiers d'art*, 3 (1928), 113-114. Βλ. και De Rycke 2006γ, 187. Σε επιστολή του προς τον Albers το 1935 ο Kandinsky γράφει: «Αυτό που σας λέω πρέπει να μείνει μεταξύ μας. Ο Zervos πάντα απέρριπτε τους σουρεαλιστές, έβρισκε το καλλιτεχνικό τους επίπεδο αρκετά αδύναμο / Ce que je vous dis là doit rester entre nous. Zervos a toujours rejeté les surréalistes, il trouvait que c'était d'un niveau artistique assez faible». Αντλώ από Christian Derouet, «Kandinsky et les Cahiers d'art 1927-1944», στο Christian Derouet (επιμ.), *Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2009, 315.

<sup>562</sup> Grant 2005, 178.

<sup>563</sup> Για το δίπολο «κυβισμός-σουρεαλισμός» στα χρόνια του μεσοπολέμου, βλ. Green 1987, 243-298.

<sup>564</sup> Maurice Raynal, «La peinture surréaliste», *L'Intransigeant*, 1 Δεκεμβρίου 1925, 2.

<sup>565</sup> Green 1987, 221.

Πιθανόν προκειμένου να ενισχύσουν τη θέση τους περί κατώτερότητας του σουρεαλισμού, τόσο ο Zervos όσο και ο Tériade πρόβαλλαν το σουρεαλισμό ως μια τάση ξενόφερτη, που δεν ανήκε στη γαλλική παράδοση<sup>566</sup>, επιχείρημα που, θυμίζουμε, είχαν χρησιμοποιήσει αναλόγως και οι εχθροί του κυβισμού. Ο Tériade, όπως ο Zervos, ισχυρίζεται ότι ο σουρεαλισμός, λόγω των στοιχείων της φαντασίας, του μυστηρίου και του ονείρου, έχει βόρειες και ανατολικές καταβολές, προβάλλοντας τους Klee, Kandinsky και Arp, καθώς και τον Chagall, όχι μόνο ως εκπροσώπους της νέας τάσης (εικ. 66-67), αλλά και ως τους προδρόμους της τονίζοντας «την βαρύτητα του γερμανικού και ρωσικού πνεύματος για τον σουρεαλισμό. Αυτό το πνεύμα που για πολύ καιρό αναζητούσε τη φόρμα της έκφρασης του στην υπερβολή της εξπρεσιονιστικής έκφρασης, κατέληξε στο να διαμορφώσει μεθοδικά μια ζωγραφική αισθητική σύμφωνη με τις πιο μύχιες προσδοκίες του και τις δυνατότητες της φυλής του. Τα ίδια στοιχεία που εμπόδισαν συχνά την γερμανική ζωγραφική να επιτύχει ένα αυθεντικό στυλ, συνέβαλαν μέσα από ένα αληθινα διακριτικό παιχνίδι περιστάσεων στην απελευθέρωση του»<sup>567</sup>. Και άλλοι τεχνοκρίτες συμπεριλάμβαναν, εκτός από τον Ernst, και τον Klee στους σουρεαλιστές, ενώ το 1928 ο Flechtheim θεωρούσε τον Klee ως τον αληθινό δημιουργό του σουρεαλισμού<sup>568</sup>.

Αργότερα, στα τελευταία του άρθρα της δεκαετίας του '30, ο Tériade μοιάζει να γίνεται πιο διαλλακτικός απέναντι στη σουρεαλιστική ζωγραφική. Το 1933 παρουσιάζει σε ένα κείμενό του στο περιοδικό *Minotaure* τις απόψεις διακεκριμένων

<sup>566</sup> Όπως σημειώνει η Gispert, ο σουρεαλισμός, όπως και το νταντά προηγουμένως, ήταν θύματα της γερμανοφοβίας· Gispert 2006, 180-182.

<sup>567</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture. IV: La réaction littéraire», *Cahiers d'art*, 2 (1930), 72 [Tériade 1996, 248]. Στη μετάφραση η λέξη «raciales» έχει λανθασμένα αποδοθεί ως «φύσης» και όχι «φυλής». Επίσης, αναφερόμενος στον Kandinsky, ο Tériade γράφει ότι: «Μαζί με τον Paul Klee θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ο ηγέτης του λεγόμενου εικονογραφικού σουρεαλισμού [...] Οι ακουαρέλες που βλέπουμε εδώ θα μας εξοικειώσουν με τις απαρχές μιας τάσης που διατηρεί στο έργο του μια φυλετική αυθεντικότητα / Avec Paul Klee il pourrait être considéré comme le chef de ce qu'on appela le surréalisme pictural [...] Les aquarelles qu'on y voit serviront à faire connaître les origines d'une tendance qui garde chez lui une authenticité raciale» E. Tériade, «Les expositions», *L'Intransigeant*, 22 Ιανουαρίου 1929, 5 [Tériade 1996, 192]. Και ο Zervos αναφέρει ότι η πηγή του σουρεαλισμού βρίσκεται στο έργο των Klee και Kandinsky· Christian Zervos, «Les expositions à Paris et ailleurs: Wassily Kandinsky», *Cahiers d'art*, 10 (1928), 451.

<sup>568</sup> Ενδεικτικά βλ. Robert Desnos, «Surréalisme», *Cahiers d'Art*, 8 (1926), 210-213· H., «La peinture et le surréalisme», *Bulletin de la vie artistique*, 15 (Αύγουστος 1926), 229-232· Georges Charensol, «Les expositions», *L'art vivant*, 99 (1 Φεβρουαρίου 1929), 143. Στο μανιφέστο του σουρεαλισμού το 1924, ο Breton αναφέρει έστω σύντομα τους Ernst και Klee, ενώ τον Οκτώβριο του 1925 η γκαλερί Vavin-Raspail πραγματοποίησε έκθεση με έργα του Klee, τα οποία εντυπωσίασαν του σουρεαλιστές με αποτέλεσμα στην έκθεση που έγινε σχεδόν ένα μήνα αργότερα στην γκαλερί Pierre για τη σουρεαλιστική ζωγραφική, συμπεριλήφθηκαν τέσσερα έργα του Klee. Ο Christopher Green υπογραμμίζει την επίδραση που άσκησε ο Klee στους Masson και Miró, καθώς διέκριναν στο έργο του μια ενστικτώδη πρόθεση συνδυασμένη με ένα κυβιστικό λεξιλόγιο· Green 1987, 278.

σύγχρονων ζωγράφων πάνω σε τρεις έννοιες που σχετίζονταν με τη σύγχρονη τέχνη: το τυχαίο, τον αυθορμητισμό και την έλλειψη μοντέλου<sup>569</sup>. Είναι ενδιαφέρον πώς ο Tériade, από τη μια, εξετάζει έννοιες που παρέπεμπαν απευθείας στον αυτοματισμό, που αποτελούσε βασικό στοιχείο του σουρεαλισμού· από την άλλη, επιλέγει να δώσει το λόγο σε καλλιτέχνες που ουσιαστικά νομιμοποιούσαν τις δικές του ιδέες, δηλαδή τις συνειδητές αισθητικές επιλογές του καλλιτέχνη. Έτσι, για παράδειγμα, ενώ ο Matisse αξιολογεί θετικά τη συμβολή του ασυνειδήτου, θεωρεί ότι πρέπει να προηγείται η συνειδητή προετοιμασία του πίνακα<sup>570</sup>. Η μόνη εξαίρεση είναι η απάντηση του Dalí, ο οποίος αναφέρει ρητά τον σουρεαλισμό, μιλώντας αναλυτικά για την ανακάλυψη της παρανοϊκοκριτικής. Η απάντηση του Dalí δεν συμβαδίζει με τις ιδέες του Tériade, αλλά είναι πιθανό ο τελευταίος να δείχνει μια ανοχή προκειμένου να δώσει μια πιο αντικειμενική εικόνα της κατάστασης στη σύγχρονη τέχνη ή η παρουσία του Dalí να εξυπηρετεί αυτό που αναφέραμε παραπάνω, τη νομιμοποίηση της δημοκρατικότητας των ερευνών γνώμης μέσω της παράθεσης και μεμονωμένων αντίθετων φωνών.

Το 1936 αφιερώνει ένα άρθρο στη σουρεαλιστική ζωγραφική (**εικ. 68**), στο οποίο γράφει: «Καρποί μιας αναγκαίας αντίδρασης, οι μορφές της ποιοτικής σουρεαλιστικής ζωγραφικής, συνιστούν λεπταίσθητα ποιήματα, απόπειρες εκούσιας παρέμβασης του ανθρώπου στους χώρους του υποσυνειδήτου, του ονειρικού και του υπερφυσικού. Προσπαθούν να αποσπάσουν από εκεί όσες εικόνες είναι δυνατόν, οπτικά παιχνίδια στις σωστές τους αντιστοιχίες, έτσι που να εκφράζουν με τη μεγαλύτερη αληθοφάνεια τις μυστικές σχέσεις του ανθρώπου και των πραγμάτων, τοποθετώντας τα με λυρικό τρόπο σ'ένα καινούριο χωρικό διάστημα [...] όλες οι τεχνικές, όλες οι εφευρέσεις, όλα τα εκφραστικά μέσα, θεμιτά ή μη, συνθέτουν μια ιδιαίτερη, πλούσια γλώσσα, με την οποία ο σουρεαλισμός επιχειρεί να θέσει τη ζωγραφική και την ποίηση σε παράλληλες τροχιές»<sup>571</sup>. Στο εν λόγω κείμενο ο Tériade παρουσιάζει τον σουρεαλισμό και πάλι ως μετακυβιστική εκδήλωση της μεταπολεμικής περιόδου, αλλά πλέον όχι ως παρακμιακή συνέπεια του κυβισμού, αλλά ως αναγκαία αντίδραση σε εκφραστικά μέσα που είχαν πια εξαντληθεί. Το πρόσημο της κριτικής του επομένως μετατρέπεται από αρνητικό σε θετικό. Μάλιστα,

<sup>569</sup> E. Tériade, «Emancipation de la peinture...», *Minotaure*, 3-4 (Δεκέμβριος 1933), 9-21 [Tériade 1996, 448-453].

<sup>570</sup> Ο.π., 10 [Tériade 1996, 449].

<sup>571</sup> E. Tériade, «La peinture surréaliste», *Minotaure*, 8 (15 Ιουνίου 1936), 4-17 [Tériade 1996, 476-477]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 45-46.



ενώ, όπως είδαμε, στα πρώτα κείμενά του αποτιμούσε αρνητικά τη λογοτεχνική επίδραση στη ζωγραφική, εδώ θεωρεί ότι η σουρεαλιστική ζωγραφική γεννιέται τη στιγμή που οι καλλιτέχνες θέτουν τη ζωγραφική στην υπηρεσία της ποίησης, καθώς, αντιμέτωποι με ακυρωμένες πλαστικές αξίες, στρέφονται στην ποίηση για να δανειστούν τα στοιχεία εκείνα που η ζωγραφική αδυνατεί να τους προσφέρει. Επιπλέον αναγνωρίζει τις διάφορες τεχνικές του σουρεαλισμού, όπως δείχνει και η πλούσια εικονογράφηση του άρθρου, και ίσως δεν είναι τυχαίο ότι αυτού του κειμένου στο *Minotaure* έπεται ένα του Breton στο οποίο παρουσιάζει την *decalcomania*. Ας σημειωθεί πάντως πως, παρόλα τα παραπάνω, ολοκληρώνει το άρθρο του χαρακτηρίζοντας άλλη μία φορά το σουρεαλισμό ένα σύνολο από προτάσεις, πειραματισμούς και επιτεύγματα.

Αυτή η, σε κάθε περίπτωση, πιο θετική αντιμετώπιση του σουρεαλισμού από τον Tériade οφειλόταν σε δύο παράγοντες. Πρώτον, στη συνεργασία του με τον Skira για την έκδοση του περιοδικού *Minotaure*. Παρότι το περιοδικό δεν είχε σουρεαλιστικό προσανατολισμό στην αρχή, η παρουσία των σουρεαλιστών ζωγράφων και λογοτεχνών ήταν έντονη σε αυτό. Επομένως θα ήταν δύσκολο για τον Tériade να εμφανίζεται διαμετρικά αντίθετος με όσα το περιοδικό πρόβαλλε, ενώ η επαφή του με τους σουρεαλιστές καλλιτέχνες μπορεί να μετέβαλε εν μέρει την οπτική του. Επιπλέον, τη δεκαετία του '30 ο σουρεαλισμός άρχισε να καθιερώνεται, σημειώνοντας σημαντική εμπορική επιτυχία. Αυτή η επιτυχία του σουρεαλισμού και η καθιέρωσή του δεν μπορούσε πλέον να παραβλεφθεί, πράγμα που αντανακλάται ακόμα και στο *Cahiers d'art*, που υιοθετεί μια πιο θετική στάση απέναντί του την ίδια περίοδο<sup>572</sup>. Σε αυτήν την αλλαγή πιθανόν να έπαιξε κάποιο ρόλο και η σύζυγος του Zervos, Yvonne, η οποία είχε ενδιαφερθεί για τους σουρεαλιστές και την προβολή τους διοργανώνοντας εκθέσεις τους στην γκαλερί Cahiers d'art που διηύθυνε από το 1929<sup>573</sup>. Σε κάθε περίπτωση, τόσο η συμμετοχή του στο *Minotaure* όσο και η πιο διαλλακτική του στάση απέναντι στον σουρεαλισμό δεν σήμαιναν ότι ο Tériade ασπάστηκε τις αισθητικές αξίες και την ιδεολογία του σουρεαλισμού. Αυτό προκύπτει ανάγλυφα από μια ατάκα του Tériade προς τον Breton στο πλαίσιο της συνεργασίας τους στο *Minotaure*: «Μη με κάνεις να δείχνω σουρεαλιστής»<sup>574</sup>.

<sup>572</sup> Βλ. ενδεικτικά τα άρθρα των Christian Zervos, Tristan Tzara και Georges Hugnet στο τεύχος 6 του 1931. Για την αλλαγή αυτή, βλ. Grant 2005, 280-284.

<sup>573</sup> Το 1934, για παράδειγμα, η γκαλερί Cahiers d'art εξέθεσε έργα των Miró, Ernst και Arp.

<sup>574</sup> «don't make me pass for a surrealist» Warnod 1987.

Είναι πάντως σημαντικό να τονίσουμε ότι, παρόλο που ο Tériade δεν ενέκρινε τη σουρεαλιστική ζωγραφική, τουλάχιστον δεν την αγνόησε. Αντίθετα ήταν από τους πρώτους που πρόβαλαν την ύπαρξή της ήδη από το 1926<sup>575</sup>. Παρόμοια και το *Cahiers d'art*, παρά την κριτική που άσκησε ιδιαίτερα τη δεκαετία του '20, φιλοξένησε και πρόβαλε αυτή τη νέα τάση. Αντίθετα τα περισσότερα περιοδικά μοντέρνας τέχνης την αγνόησαν ή την παρουσίασαν ελάχιστα και αποσπασματικά. Η Grant μάλιστα θεωρεί ότι τα κείμενα του Tériade «Documentaire sur la jeune peinture: La réaction littéraire» και «La peinture surréaliste» έθεσαν τους όρους με τους οποίους θα γινόταν κατανοητός ο σουρεαλισμός στην ιστορία της τέχνης για τα επόμενα πενήντα χρόνια<sup>576</sup>.

Εκτός από τις εκδηλώσεις της φορμαλιστικής και της διανοητικής αντίδρασης των καλλιτεχνών κατά τη μεταπολεμική περίοδο, δηλαδή την έκκληση στην τάξη και την έκκληση στο ένστικτο αντίστοιχα, ο Tériade είναι στα κείμενα του έντονα επικριτικός απέναντι στους μετακυβιστές που θεωρεί «μιμητές, αντιγραφείς», καθώς πιστεύει πως υιοθέτησαν μορφολογικές λύσεις του κυβισμού με επιφανειακό τρόπο, μόνο ως μέσα για να κάνουν όνομα στην αγορά τέχνης και έτσι να εξασφαλίσουν οικονομικά. Χωρίς να κατονομάζει ποτέ συγκεκριμένους καλλιτέχνες – παρά μόνο «εξαιρέσεις», δηλαδή καλλιτέχνες, όπως οι La Fresnaye και Marcoussis, οι οποίοι συνέχιζαν ειλικρινώς τις κατευθύνσεις του κυβισμού – δήλωνε ότι όσοι μιμούνται κανόνες ακαδημαϊκούς ή δήθεν μοντέρνους καταλήγουν σε ένα αποτέλεσμα χωρίς περιεχόμενο και ουσία, καθιερώνονται εφήμερα και χάνονται με το πέρασμα της μόδας<sup>577</sup>.

Με άλλα λόγια, τους αντιμετωπίζει με όρους όχι αποκλειστικά αισθητικούς, αλλά και ηθικούς, ως καλλιτέχνες που κινούνταν με οδηγό το κέρδος αντί για τις αισθητικές αξίες. Αυτή ήταν μια γενικότερη τάση των τεχνοκριτών, όταν επρόκειτο για καλλιτέχνες που δεν εκτιμούσαν. Τότε έθεταν συχνά το ζήτημα της εμπορικής επιτυχίας σε ηθική βάση, αντιμετωπίζοντάς την ως ένδειξη διαφθοράς συνδεδεμένη με τα δίκτυα του κόσμου της τέχνης και το μάρκετινγκ. Από την άλλη βέβαια, όταν επρόκειτο για καλλιτέχνες που εκτιμούσαν, δεν φαίνεται να τους προβλημάτιζε η

<sup>575</sup> E. Tériade, «L'année artistique à Paris», *Inventaire* (numéro spécial de *La Nervie*), 1 (1926), 7.

<sup>576</sup> Grant 2005, 230, 354.

<sup>577</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture. III: Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 17 [Tériade 1996, 236]. E. Tériade, «Hygiène artistique; fin de saison ou fin d'époque», *L'Intransigent*, 18 Ιουλίου 1928, 5 [Tériade 1996, 152-153].

συμμετοχή τους στο ίδιο ακριβώς σύστημα μεσολάβησης για την κατασκευή της φήμης τους.

Τέλος, αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Tériade δεν κάνει στα κείμενά του σχεδόν την παραμικρή αναφορά στο νταντά. Ένας λόγος γι' αυτό είναι ότι το νταντά είχε σαφώς τελειώσει όταν ο Tériade ξεκίνησε την σταδιοδρομία του στην τεχνοκριτική. Δεδομένου όμως ότι οι διάφορες εκδηλώσεις, εκθέσεις και δημοσιεύσεις τον ντανταϊστών ιδιαίτερα την περίοδο 1920-1922, που το κίνημα διαμορφώθηκε και έδρασε στο Παρίσι, είχαν προκαλέσει μεγάλη συζήτηση και αντίδραση στον τύπο<sup>578</sup>, δεν είναι δυνατό να το αγνοούσε. Συνεπώς, ο κύριος λόγος που δεν τον απασχολεί το νταντά είναι ότι επρόκειτο για μια τάση που προφανώς απέρριπτε. Αυτό προκύπτει από τη σύντομη απαξιωτική αναφορά του στους ντανταϊστές και στους φουτουριστές στην επισκόπησή του για τη νέα ζωγραφική: «Αν η τέχνη συνίσταται στο να κάνει κάτι κανείς με το τίποτα, αυτοί οι καλλιτέχνες εφάρμοσαν κατά γράμμα την παραπάνω αρχή, αντίθετα με άλλους που με πολλά πράγματα έκαναν τίποτα, οι φουτουριστές παραδείγματος χάριν, και οι ντανταϊστές, οι οποίοι προσπάθησαν με περισσότερη μετριοφροσύνη να κάνουν τίποτα με το τίποτα»<sup>579</sup>. Επίσης, σε άλλο σημείο χαρακτηρίζει το νταντά ως «λυρική κατάσταση του πλαστικού εκμηδενισμού» θεωρώντας ότι υπήρξε μια ακόμη εκδήλωση της ηθικής κρίσης που επέφερε το τέλος του πολέμου και η οποία προκάλεσε στη συνέχεια τη λογοτεχνική αντίδραση του σουρεαλισμού<sup>580</sup>. Ο Tériade λογικά τασσόταν με το μέρος εκείνων που κατέκριναν τον μηδενισμό, την προκλητικότητα, τον ακτιβισμό, το βιτριολικό χιούμορ, τη βιαιότητα αλλά και την απομάκρυνση από την καθαρή ζωγραφική από την πλειονότητα των εκπροσώπων του νταντά.

---

<sup>578</sup> Για το νταντά στο Παρίσι βλ. Green 1987, 243-251· Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS, Παρίσι 2005· Janine Milleaf και Matthew S. Witkovsky, «Paris», στο Leah Dickerman (επιμ.), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, κατάλογος έκθεσης, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον 2005, 348-372.

<sup>579</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture. III: Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 18 [Tériade 1996, 238]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 74.

<sup>580</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 170 [Tériade 1996, 252]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 105.

### 7.3γ Η λυρική πλαστικότητα στο έργο της νέας γενιάς και η κατασκευή του όρου «νέος φωβισμός»

Ο Tériade, εκφράζοντας τις απόψεις και του Zervos στο *Cahiers d'art*, αναζητούσε νέους ζωγράφους που, κατά την κρίση του, ξεφεύγουν από τον φαύλο κύκλο των άκαρπων αναζητήσεων, των εξαντλημένων μορφοπλαστικών λύσεων και την παρακμή ενός βολικού και ελκυστικού ακαδημαϊσμού, ο οποίος ήταν αποτέλεσμα της μεταπολεμικής κρίσης. Στα κείμενά του από το 1926 ως το 1933 διαπίστωνε επανειλημμένα ότι η πλειονότητα των νέων καλλιτεχνών δεν παρουσιάζουν κάτι καινούριο στις ιδέες τους. Αποτελούσε βαθιά πεποίθηση του Tériade ότι οι νέοι καλλιτέχνες οφείλουν να μην αναλώνονται στην αναπαραγωγή των κεκτημένων των παλαιότερων γενεών, αλλά να αναζητούν μια νέα τάξη που επιβάλλει η δική τους πραγματικότητα, η δική τους ζωή.

Εκείνο που αναζητούσε ο Tériade στην τέχνη μετά τον πόλεμο ήταν ο εμποτισμός των κλασικών αξιών με τις αξίες του ρομαντισμού: «Ας διακινδυνεύσουμε έναν ορισμό: Κλασικός είναι ο ζωγράφος που δημιουργεί διατηρώντας την αρχική ισορροπία, θέση πολύ δύσκολη δεδομένου ότι συνεπάγεται μια εκφραστική ζωτικότητα που διαρκώς χαλιναγωγείται. Ρομαντικός είναι εκείνος που ορμάει, ωθούμενος από την ανάγκη του να εκφραστεί, έστω κι αν βρίσκει την ισορροπία στο απώτατο όριό της. Τις περισσότερες φορές δεν τη βρίσκει. Δεν βρίσκει τον εαυτό του»<sup>581</sup> (εικ. 69). Από τη μια, είχε στο μυαλό του την ποιητική του κυβισμού, όπως εκφράστηκε από τους Apollinaire και Reverdy, και τις καθарές μορφοπλαστικές αξίες και, από την άλλη, ένιωθε επιτακτική την ανάγκη έκφρασης του συναισθήματος του καλλιτέχνη. Αυτό συνιστούσε για εκείνο το αισθητικό «juste milieu» και την αληθινή ζωγραφική. Στην αναζήτησή του λοιπόν για μια αυθεντική εξέλιξη της τέχνης που για εκείνον έγκειτο στην έκφραση της υποκειμενικής αλήθειας του καλλιτέχνη απέναντι στην πραγματικότητα, συνδυασμένη με το σεβασμό προς τις βασικές μορφοπλαστικές αξίες, διαπίστωνε ότι μια μερίδα νέων καλλιτεχνών ανταποκρίνεται σε αυτή. Διέκρινε στις συνθέσεις τους έναν

<sup>581</sup> «Risquons une définition: Classique est le peintre qui crée en se tenant à l'équilibre initial, position bien difficile puisque elle implique une vitalité expressive constamment domptée. Romantique est celui qui s'élance mû par la fougue de son besoin d'expression quitte à retrouver l'équilibre à son extrême limite. La plupart de fois il ne le retrouve pas. Il ne se retrouve pas»· χειρόγραφες σημειώσεις για το άρθρο του «Documentaire sur la jeune peinture», οι οποίες παραλείφθηκαν στο δημοσιευμένο κείμενο· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

συναισθηματικό δυναμισμό έκφρασης στη γραμμή και το χρώμα, που αντικαθιστά τον πλήρη εγκεφαλικό έλεγχο του κυβισμού, με αποτέλεσμα μια λυρική ισορροπία να παίρνει τη θέση της αρχιτεκτονικής ισορροπίας, χαρίζοντας την ποιητική αρμονία που ο ίδιος αποζητά<sup>582</sup>.

Παρότι ισχυριζόταν ότι δεν πίστευε ούτε σε ταμπέλες ούτε σε κινήματα, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει μια πλατφόρμα στην οποία να εντάξει τους νέους καλλιτέχνες που ανταποκρίνονταν στα αισθητικά του κριτήρια και θεωρούσε πολλά υποσχόμενους, ο Tériade εισήγαγε τον όρο «νέος φωβισμός», που ανέλυσε σε μια σειρά τριών άρθρων δημοσιευμένων το 1927 στην εφημερίδα *Comœdia*<sup>583</sup>. Τις αρχές αυτής της νέας έννοιας ανέπτυξε περαιτέρω σε μια άλλη σειρά κειμένων του δημοσιευμένων στο *Cahiers d'art* ανάμεσα στο 1927 και το 1929 με το γενικό τίτλο «Les peintres nouveaux», στην οποία παρουσίασε καλλιτέχνες όπως οι Ismael González de la Serna, André Beaudin, Francisco Borès, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, τους οποίους, όπως θα δούμε παρακάτω, υποστήριξε ένθερμα στα χρόνια του μεσοπολέμου. Το 1929-1930 επανήλθε σε αυτή την ιδέα μέσα από τη σειρά κειμένων του «Documentaire sur la jeune peinture», στο τελευταίο από τα οποία αναπαράγει τμήματα από τα άρθρα στην *Comœdia* για να υποστηρίξει ότι δεν άλλαξε κάτι από τότε. Η πρώτη αναφορά του όρου «νέος φωβισμός» σε κείμενο του Tériade αφιερωμένο σε έναν καλλιτέχνη, αφορά στον Χατζηκυριάκο-Γκίκα<sup>584</sup>.

Στο πρώτο άρθρο στο *Comœdia* ο Tériade εισάγει ορισμένες βασικές ιδέες γύρω από τη χρήση του όρου. Αναφέρει ότι με τον όρο «φωβισμός» δεν εννοεί τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της τάσης του φωβισμού των αρχών του αιώνα, αλλά την πορεία προς την ελευθερία. Αργότερα γράφει: «Ο καλλιτέχνης ξεκινάει όντας αγρίμι· δοκιμάζει τη ζωτικότητα του εν ελευθερία. Ο αιώνιος φωβισμός της νιότης, η ανάγκη καταρχάς να απομονωθείς, βρίσκει εδώ την παντοτινή της εύρωστη και υγιή

<sup>582</sup> E. Tériade, «Les peintres nouveaux: I. De la formation d'une plastique moderne», *Cahiers d'art*, 1, (1927), 23-31 [Tériade 1996, 72-75].

<sup>583</sup> Πρόκειται για τα εξής άρθρα: «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'», *Comœdia*, 1 Σεπτεμβρίου 1927, 3, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme': II. Realisme subjectif ou peinture d'imagination », *Comœdia*, 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3, και «Besoin d'un nouveau fauvisme: III. D'autres jeunes peintres devant la peinture pure», *Comœdia*, 22 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 110-117]. Τα κείμενα αυτά αναπαράχθηκαν και στο *Bulletin de l'effort moderne* (36 [Ιούνιος 1927], 11-15 και 37 [Ιούλιος 1927, 10-13]). Παρότι οι ημερομηνίες δημοσίευσης σε αυτό το περιοδικό προηγούνται εκείνων της δημοσίευσης στο *Comœdia*, το *Bulletin de l'effort moderne* προαναγγέλλει τη δημοσίευση των κειμένων στο *Comœdia* σαν να είναι αυτή η κύρια δημοσίευσή τους. Αποσπάσματα αυτών των κειμένων δημοσιεύτηκαν και στο ένθετο του *Cahiers d'art* «Feuilles volantes», 6 (1927), 8. Στο αρχείο του Tériade φυλάσσονται τα χειρόγραφα που έχουν μόνο μικρές διαφορές από τα δημοσιευμένα κείμενα: Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

<sup>584</sup> E. Tériade, «Les peintres nouveaux: IV.- Kyriaco Ghika», *Cahiers d'Art*, 6 (1927), 213 [Tériade 1996, 90].

ηθική»<sup>585</sup>. Εδώ αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Tériade δείχνει να χρησιμοποιεί εντέχνως τη λέξη «φωβ» με δύο σημασίες. Από τη μια, τη χρησιμοποιεί για να αποδώσει την τάση των νέων ζωγράφων στους οποίους διαπιστώνει στοιχεία της χρωματικής απελευθέρωσης των φωβιστών ζωγράφων· από την άλλη, τη χρησιμοποιεί, ίσως μάλιστα περισσότερο, με την κυριολεκτική της έννοια, δηλαδή «αγρίμι». Με αυτόν τον τρόπο δίνει βαρύτητα όχι στο τελικό αποτέλεσμα, αλλά στην κατάσταση της ελευθερίας, του αυθορμητισμού και του ενστίκτου που οδηγεί το ζωγράφο στη δημιουργία. Επομένως στον όρο «φωβισμός» δεν δίνει τόσο μορφολογικό όσο εννοιακό περιεχόμενο, μια κατάσταση που ταυτίζει με τη νεότητα και τη φρεσκάδα που πρέπει να τροφοδοτεί τον καλλιτέχνη ανεξάρτητα από την πραγματική ηλικία και την ωριμότητά του. Συνεπώς, η λέξη «νέος» που χρησιμοποιεί, παρότι δεν σημειώνει κάτι για αυτή, είναι προφανές ότι σχετίζεται όχι με μια ανανέωση μορφική του φωβισμού, αλλά με την ανανέωση στην ορμητικότητα, την ελευθερία και τον αυθορμητισμό του καλλιτέχνη.

Πιο συγκεκριμένα, με τον όρο «νέος φωβισμός» ο Tériade περιγράφει την αντίδραση των νέων κυρίως καλλιτεχνών ενάντια σε ένα ξεπερασμένο εικαστικό λεξιλόγιο, στη στασιμότητα των Σαλόν και στη βαρετή, ομοιογενή τέχνη, συνέπεια της ακαδημαϊκής εκπαίδευσης. Ταυτίζει, όπως είπαμε, τον όρο με την «αναζωογόνηση του ενθουσιασμού» που εντοπίζει στο έργο αυτών των καλλιτεχνών, οι οποίοι βάζουν μια νέα προσωπική τους σφραγίδα στην τέχνη έχοντας ως γενικές κατευθύνσεις την ευαισθησία, την ποιητικότητα, την καθαρότητα και τον υποκειμενικό ρεαλισμό. Ταυτόχρονα δίνει στον όρο και ηθικό περιεχόμενο, αφού θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες που εκφράζουν μια «άνθιση του φωβισμού (renouveau fauve)» επιλέγουν συνειδητά ανιδιοτελείς εικαστικές κατευθύνσεις, απορρίπτοντας εύκολες και γενικά αποδεκτές λύσεις και τη συμμόρφωση κατ' επέκταση στις επιταγές της αγοράς της τέχνης: «Είναι ένα κυρίως προσωπικό κίνημα του κάθε καλλιτέχνη που θέλει να είναι καταρχάς νέος και να βιώσει μια ευεργετική περίοδο ανιδιοτελών αναζητήσεων»<sup>586</sup>.

---

<sup>585</sup> «L'artiste commence par être fauve; il essaie des forces vives dans la liberté. L'éternel fauvisme de la jeunesse, le besoin d'aller d'abord dans la brousse, trouve ici sa morale robuste et saine de toujours»· E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: I. Considérations liminaires», *Cahiers d'Art*, 8-9 (1929), 360 [Tériade 1996, 179].

<sup>586</sup> Il est surtout un mouvement personnel de tout artiste qui veut être jeune d'abord et connaître une période bienfaisante de recherches désintéressées»· E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'», *Comœdia*, 1 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 112].

Στα δύο επόμενα κείμενα ο Tériade συγκεκριμενοποιεί και αναλύει τις δύο βασικές κατευθύνσεις που δίνει στην έννοια του «νέου φωβισμού», όπως δηλώνουν και οι αντίστοιχοι υπότιτλοι: τον υποκειμενικό ρεαλισμό και την καθαρότητα. Στο πρώτο εξετάζει την αναγκαιότητα ενός συμβιβασμού ανάμεσα στη μαθηματική ακρίβεια του κυβισμού και τον εξαντλημένο νατουραλισμό. Το ζητούμενο για εκείνον είναι η έκφραση ενός υποκειμενικού ρεαλισμού, πιο ανθρώπινου, που δίνει χώρο στη φαντασία: «Έχοντας ως αφετηρία την ιδέα της πλαστικότητας για να ξαναβρεί, αναπτύσσοντάς τη, τυχαία μέσα από την απελευθέρωση της φαντασίας, μια λυρική πραγματικότητα, που εξυμνείται από τη μνήμη και πολλαπλασιάζεται από τη μυστηριώδη μαγεία μιας τέχνης στην καθαρότητά της. Ο ζωγράφος δεν ξεκινά πια από μια άμεση πραγματικότητα, από μια πραγματικότητα αντικειμενική. Ξεκινά από μια έμπνευση που αναζητά τη ζωγραφική της συγκρότηση και έκφραση. Οφείλει να καταλήξει σε μια πραγματικότητα, αλλά υποκειμενική [...] Η υποκειμενική πραγματικότητα συνιστά το 'juste milieu' ανάμεσα στη συνθετική αφαίρεση, που έχει φτάσει στα όρια της, και την αντικειμενική πραγματικότητα που είναι εξ ορισμού διαφορετική. Η υποκειμενική πραγματικότητα δικαιολογεί την επιστροφή του ζωγράφου σε ένα μέτρο πιο γαλήνιο και πιο συνειδητό της αναπαραστατικής στόχευσης της ζωγραφικής»<sup>587</sup>.

Στο τρίτο κείμενο μιλάει για τη δημιουργία μιας καθαρής ζωγραφικής και πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται την έννοια της καθαρότητας: «Εδώ αντιλαμβανόμαστε τη λέξη καθαρός με την έννοια της αποκλειστικότητας. Δηλώνει ότι η εν λόγω ζωγραφική είναι απαλλαγμένη από εξωτερικά και αδιάφορα στοιχεία, ότι είναι αρκετά ισχυρή και με αυτοπεποίθηση έτσι ώστε να ζει με τις δικές της δυνάμεις, με τη δράση τους και τις δημιουργικές τους συμφωνίες. Οι πλαστικοί οργανισμοί που δημιουργούνται με αυτόν τον τρόπο θα οφείλουν τη ζωτικότητά τους περισσότερο στη ζωγραφική παρά σε οποιαδήποτε αναπαραστατική ιδέα»<sup>588</sup>. Τα στοιχεία στα

---

<sup>587</sup> «Partir de l'idée plastique pour retrouver, en la développant, au hasard d'une imagination libre, une réalité lyrique, exaltée par la mémoire, multipliée par la magie mystérieuse d'un art dans sa pureté. Le peintre ne part plus d'une réalité directe, d'une réalité objective. Il part d'une inspiration qui cherche sa formation et son expression picturale. Il doit aboutir à une réalité, mais subjective [...] C'est elle qui doit dégager picturalement, nous la donner dans l'émotion spontanée de la création. La réalité subjective constitue le juste milieu entre l'abstraction synthétique, arrivée à ses limites, et la réalité objective par essence différente. Elle justifie le retour du peintre vers une mesure plus sereine et plus consciente du but figuratif de la peinture. Elle favorise aussi le retour de l'imagination». E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme subjectif ou peinture d'imagination», *Comœdia*, 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 114].

<sup>588</sup> «Le mot pur est pris ici dans son sens d'exclusivité. Il signifie que la peinture en question est exempte d'éléments extérieurs et indifférents, qu'elle est suffisamment forte et confiante en elle-même

οποία αναφέρεται αποζητώντας την απελευθέρωσή τους, προκειμένου να επιτευχθεί η καθαρότητα, είναι το φως, το χρώμα, το σχέδιο και το υλικό. Αφού εξηγεί πως, μετά τους μπρεσιονιστές, οι φωβ και οι κυβιστές απελευθέρωσαν περαιτέρω αυτά τα στοιχεία, αναφέρεται σε εκείνους τους νέους ζωγράφους που, υπηρετώντας την ιδέα της καθαρής πλαστικότητας, επιχειρούν να επαναφέρουν την ευαισθησία και την εσωτερική ισορροπία στο έργο τους. Παρατηρεί ότι στο έργο τους η πινελιά απελευθερώνεται και αέρινες καμπύλες αντικαθιστούν τις άκαμπτες καθέτους του κυβισμού. Το χρώμα επανέρχεται και αντικαθιστά το αυστηρό κατασκευαστικό στοιχείο του κυβισμού, ενώ τα απαλότερα τονικά περάσματα αντικαθιστούν τις απότομες αντιθέσεις σκιάς και φωτός. Οι όγκοι αναπτύσσονται ελεύθερα και η κίνηση διαδέχεται τη στατικότητα. Βέβαια, συμπληρώνει ότι αυτά είναι στοιχεία που εξισορροπούνται σε κάθε καλλιτέχνη ανάλογα με το ταμπεραμέντο του, τον αυθορμητισμό και το ένστικτο του: «Η αλήθεια δεν υπάρχει παρά μόνο σε αυτή την ισορροπία με μέτρο όπου η πραγματικότητα αποκαθίσταται και πολλαπλασιάζεται, με τη συνολική της δύναμη, από την ποίηση της αφαίρεσης, ή πιο απλά από τη δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη»<sup>589</sup>.

Στο τελευταίο αυτό άρθρο αναφέρει ρητά τους νέους καλλιτέχνες που εντάσσει στο νέο φωβισμό, για τους οποίους θεωρεί ότι, πλάι στους Picasso και Matisse που ανανεώνουν και εμπλουτίζουν διαρκώς το εικαστικό τους λεξιλόγιο, ακολουθούν με συνείδηση, υπευθυνότητα, αλλά και ενθουσιασμό, μια προσωπική διαδρομή. Ο ίδιος τους διαχωρίζει με βάση το κριτήριο της εθνικότητας σε Γάλλους, Ισπανούς και «άλλους» και τους κατονομάζει ως εξής: «Γάλλοι: Lurçat, Beaudin, Suzanne Roger, Masson, Laglenne, Prax, Tanguy, Arp, Charbonnier, Berard. Ισπανοί: Serna, Borès, Miró, Angeles Ortiz, Cossio, Viñes, Peinado. Άλλοι: Menkes, Tchelitchev, Ghika, Gounaro, Eugène Berman»<sup>590</sup> **(εικ. 70-78)**. Τοποθετώντας τα ονόματα αυτών των νέων καλλιτεχνών, στις περισσότερες περιπτώσεις σχεδόν άγνωστων εκείνη τη στιγμή στο γαλλικό κοινό, πλάι σε εκείνα του Picasso και του

---

pour vivre de ses propres moyens, de leur activité et de leurs accords créateurs. Les organismes plastiques créés ainsi devront leur vitalité à la peinture plutôt qu'à toute idée représentative»· E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. III. D'autres peintres devant la peinture pure», *Comædia*, 22 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 115].

<sup>589</sup> «La vérité n'existe que dans cet équilibre mesuré où la réalité est restituée et multipliée, dans sa force totale, par la poésie de l'abstraction, ou plus simplement par l'imagination créatrice de l'artiste»· E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme ou peinture d'imagination?», *Comædia*, 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 114].

<sup>590</sup> Ο.π. [Tériade 1996, 114-115]. Πολλοί από αυτούς βρίσκονται ανάμεσα σε όσους πρόβαλε και ο Raynal στη μελέτη του Raynal 1927.



Matisse, ο Tériade στοχεύει στη νομιμοποίησή τους και στην εγγύηση της ποιότητας του έργου τους που προκύπτει από την ένταξή τους στη γαλλική παράδοση μέσω αυτών των δύο αναγνωρισμένων και πετυχημένων μοντέρνων καλλιτεχνών. Άλλωστε ο ίδιος ξεκαθαρίζει από την αρχή ότι σκοπός του άρθρου του είναι να ενθαρρύνει εκείνους τους καλλιτέχνες της νέας γενιάς που παίρνουν το ρίσκο να φέρουν ένα νέο στοιχείο στην τέχνη χωρίς να νοιάζονται για την εξασφάλιση της φήμης τους (εικ. 79). Προφανώς ο Tériade αναγνωρίζει εδώ ρητά το μεσολαβητικό του ρόλο: μέσα από τα κείμενα του γνωστοποιεί στο κοινό τη δουλειά τους, υπερασπιζόμενος το εγχείρημά τους, και τους δίνει κίνητρο, μέσα από την αναγνώριση, για να συνεχίσουν.

Τους νέους αυτούς καλλιτέχνες ο Tériade τους υποστήριξε σε συνεργασία τόσο με τον Zervos στο *Cahiers d'art* όσο και με τον Raynal στη *L'Intransigeant*. Επιπλέον συνέβαλε στη διοργάνωση εκθέσεων που είχαν ως στόχο την προβολή τους. Τον Μάρτιο του 1928 ο Tériade ήταν υπεύθυνος για τη διοργάνωση της Exposition de la figure στην γκαλερί Zak, στην οποία συμμετείχαν οι Borès, Beaudin, Goerg, Gounaro, Gromaire, Harisgain, Lurçat, Menkès, Valentine Prax, Suzanne Roger, Viñes. Ο Tériade έγραψε και το κείμενο του καταλόγου της έκθεσης<sup>591</sup>, την οποία παρουσίασε στη *L'Intransigeant* ο Raynal, σημειώνοντας ότι πρόκειται για μια ελπιδοφόρα νέα γενιά που, αντιδρώντας στην αυστηρότητα του κυβισμού, υιοθετεί μεγαλύτερη ελευθερία και ευελιξία στην εικαστική της έκφραση. Έγραφε επίσης πως η τέχνη της συνιστά ένα είδος νέου ρομαντισμού που έχει αποβάλει τα ανεκδοτολογικά στοιχεία αλλά και την ευκολία της λογοτεχνικής ζωγραφικής, υπονοώντας προφανώς το σουρεαλισμό. Στο τέλος του κειμένου του βρίσκουμε άλλη μία φορά το απρόσπαστο επιχείρημα της ένταξής τους στην ανώτερη μεσογειακή κουλτούρα σε σχέση με τα στοιχεία που φέρνει ο Βορράς και η Ανατολή: «Είναι, εν ολίγοις, η πραγματική ανάπτυξη της μεσογειακής κουλτούρας σε αντιπαραβολή προς τις διάφορες αντιλήψεις που καταφθάνουν από τη Γερμανία ή τη Ρωσία»<sup>592</sup>.

Ένα απόκομμα στα αρχεία του Tériade μαρτυρά ότι υποστήριξε τους εν λόγω καλλιτέχνες μέσω και άλλων εκθέσεων, για τις οποίες έχουμε μόνο αποσπασματικές πληροφορίες. Πρόκειται για ένα απόκομμα της ευρωπαϊκής έκδοσης της εφημερίδας

<sup>591</sup> Δεν κατάφερα να εντοπίσω τον κατάλογο της έκθεσης, ωστόσο απόσπασμα του κειμένου του Tériade αναπαράγεται στην εφημερίδα *L'Intransigeant*. Βλ. «L'Exposition de la figure», 12 Μαρτίου 1928, 5.

<sup>592</sup> C'est, en somme, le vrai développement de la culture méditerranéenne à l'opposition de diverses conceptions venues d'Allemagne ou la Russie». Maurice Raynal, «On expose ici...ailleurs», *L'Intransigeant*, 19 Μαρτίου 1928, 5.

*Chicago Daily Tribune* του 1931, το οποίο διαφημίζει μια έκθεση νέων ζωγράφων του Παρισιού που πραγματοποιήθηκε στη Νέα Ορλεάνη με διοργανωτή το Arts and Crafts Club. Στο κείμενο αναφέρεται πως υπεύθυνοι για την επιλογή των 37 έργων που εκτέθηκαν ήταν οι Tériade και Roger Vitrac. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν ήταν οι Beaudin, Marie Blanchard, Borès, Cossio, Fasini, Gounaro, Kremegne, Lurçat, Masson, Rattner, Suzanne Roger, Roux, Vezelay, Viñes, Xceron (ο οποίος, όπως αναφέραμε παραπάνω, είχε γράψει ένα επαινετικό άρθρο για τον Tériade δύο χρόνια νωρίτερα). Στο άρθρο αναφέρεται ότι τον πρόλογο του καταλόγου έγραψε ο Tériade και αναπαράγεται ένα εκτεταμένο παράθεμα του: «αυτοί οι καλλιτέχνες, οι οποίοι κομίζουν αναμφίβολα το μέλλον της τέχνης και αντιπροσωπεύουν τη μεγαλύτερη ελπίδα μας, συνυπάρχουν εδώ για πρώτη φορά προκειμένου να εκθέσουν το έργο τους στην Αμερική [...] Σήμερα, οι νέοι ζωγράφοι της Σχολής του Παρισιού<sup>593</sup> στρέφουν το βλέμμα τους στη ζώσα Αμερική και το αμερικανικό πνεύμα της νιότης, για το οποίο τρέφουν αδελφικά αισθήματα»<sup>594</sup>. Από αυτή την πληροφορία γίνεται φανερό πως ο Tériade μεσολαβούσε και συμμετείχε ενεργά στην προώθηση αυτών των καλλιτεχνών όχι μόνο στην αγορά του Παρισιού, αλλά και στην αμερικανική αγορά, που ήταν ανοικτή στους καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνταν στο Παρίσι και που, ακόμα και μέσα στις συνθήκες παγκόσμιας οικονομικής κρίσης, έδειχνε πιο ελπιδοφόρα από την παρισινή, όπου οι έμποροι τέχνης αντιμετώπιζαν σοβαρές οικονομικές δυσκολίες<sup>595</sup>.

Το γεγονός ότι ο Tériade «εκπροσωπούσε» αυτούς τους καλλιτέχνες φαίνεται και από μια επιστολή του Sigfried Giedion του 1929. Ο Giedion ζητά από τον Tériade, εν όψει της διοργάνωσης της έκθεσης για τον Borès, να γράψει ένα άρθρο «σχετικά με την ανάπτυξη της ομάδας γύρω από τον Borès, δηλαδή την ημερομηνία συγκρότησης, τους στόχους και τις προθέσεις» για να δημοσιευτεί στη *Neue Zürcher*

---

<sup>593</sup> Είναι ενδιαφέρον πως εδώ ο Tériade χρησιμοποιεί τον όρο «École de Paris», έναν όρο που, όπως θα δούμε παρακάτω, απεχθανόταν και απέφευγε. Είναι πιθανό πως το κάνει προκειμένου να ομαδοποιήσει και να προβάλει τους συμμετέχοντες υπό την αιγίδα και με το κύρος του Παρισιού, λόγω της αίγλης που είχε στην Αμερική ως κέντρο της καλλιτεχνικής ζωής.

<sup>594</sup> «these artists, who, without doubt carry with them the future in art, and represent our greatest hope, are united here for the first time to exhibit their work in America [...] Today the young painters of the École de Paris look to the living America and the American spirit of youth, for which they have a fraternal feeling»· «N.Y. Superiority in Art Exhibits Challenged in U.S.: Show of Paris Artists Sent Direct to New Orleans», *Chicago Daily Tribune* (ευρωπαϊκή έκδοση), 4 Απριλίου 1931, 3. Το άρθρο ουσιαστικά επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στη διοργάνωση μιας τέτοιας έκθεσης σε μια πόλη άλλη από τη Νέα Υόρκη, γεγονός που μαρτυρά το εύρος της ζήτησης που έχει η μοντέρνα τέχνη σε ολόκληρη τη χώρα.

<sup>595</sup> Για την επίπτωση του κραχ στο εμπόριο τέχνης, βλ. Watson 1992, 235-244.

Zeitung κατά το άνοιγμα της έκθεσης<sup>596</sup>. Φαίνεται λοιπόν πως το εγχείρημα του Tériade να παρουσιάσει αυτούς τους καλλιτέχνες ως μέλη μιας τάσης είχε απήχηση, καθώς οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες προβάλλονταν υπό το πρίσμα αυτής της ομαδοποίησης.

Ωστόσο η ενεργή προώθηση των καλλιτεχνών αυτών τόσο από τον Tériade όσο και από τους Zervos και Raynal δεν θα μπορούσε παρά να προκαλέσει αντιδράσεις από καλλιτέχνες και εμπόρους με διαφορετικές αισθητικές προτιμήσεις και συμφέροντα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση που αναφέραμε παραπάνω, του εμπόρου Léonce Rosenberg, ο οποίος υποστήριζε κυρίως καλλιτέχνες της αφαίρεσης (Valmier, Herbin, Picabia, Metzinger, κ.ά.). Σε επιστολή του προς τον Picabia με αφορμή τη συμμετοχή του στο Σαλόν των Surindépendants του 1930, την οποία εκθειάζει για την ποιότητα και την καθαρότητά της, γράφει: «Οι φωβιστές το έχουν νιώσει τόσο καλά που, μέσα στη μανία τους, παρακινημένοι από τους εκδότες τους, οι οποίοι είναι εξίσου ακάθαρτοι<sup>597</sup> με εκείνους, υπέβαλαν την παραίτησή τους. Είναι οι Borès, Viñes, Gounaro, Vezelay, Marthe Laurens. Δηλαδή, ολόκληρο το συνδικάτο ‘Cahiers d’Art’–Zervos–Tériade»<sup>598</sup>. Πάνω στο ίδιο ζήτημα και υπερασπιζόμενος τη συμμετοχή στο Σαλόν των καλλιτεχνών της γκαλερί του L’Effort Moderne συνεχίζει: «Η σπείρα των ‘Cahiers d’Art’, Lurçat, Cossio, Borès, Viñes, Beaudin, όλοι οι νεοφωβιστές κλπ ... προσπάθησαν με ίντριγκες που ευτυχώς απέτυχαν, να τορπιλίσουν το Salon des Surindépendants. Η ενεργητική στάση της Επιτροπής τους υποχρέωσε να συνθηκολογήσουν. Αυτοί οι άνθρωποι θέλουν να πάνε το χρόνο πίσω, αφελείς κακομοίρηδες και αποτυχημένοι!»<sup>599</sup>. Πιο πολεμικός και αποκαλυπτικός είναι σε μια τρίτη επιστολή λίγες μέρες μετά: «Στο τέταρτο τεύχος του ‘Cahiers d’Art’ η κλίκα των Zervos, Tériade, Raynal επιτίθεται σφοδρά στην αποστολή της γκαλερί Effort moderne στο Salon des Surindépendants [...] Αν η Effort moderne δεν

<sup>596</sup> «sur le développement de la groupe autour de Borès, ça veut dire la date de la formation, les buts et les intentions»· Sigfried Giedion, επιστολή προς τον Tériade, 19 Αυγούστου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>597</sup> Η έμφαση είναι δική μου.

<sup>598</sup> «Les fauves l’ont si bien senti que, dans leur rage, excités par leurs éditeurs, aussi impurs qu’eux, ils ont donné leur démission. Ce sont Borès, Viñes, Gounaro, Vezelay, Marthe Laurens. Enfin, tout le syndicat ‘Cahiers d’Art’ – Zervos – Tériade»· Léonce Rosenberg, επιστολή προς τον Francis Picabia, 10 Ιουνίου 1930, Αρχείο Βιβλιοθήκης Kandinsky: Fonds Léonce Rosenberg – Αλληλογραφία με τον Picabia, κουτί 16.

<sup>599</sup> «La bande ‘Cahiers d’Art’, Lurçat, Cossio, Borès, Viñes, Beaudin, tous les néo-fauves etc... ont essayé par des intrigues heureusement avortées, de torpiller le Salon des Surindépendants. L’attitude énergique du Comité les a obligés à capituler. Ces gens veulent remonter la pendule à l’envers, pauvres naïfs et fruits secs!»· Léonce Rosenberg, επιστολή προς τον Francis Picabia, 2 Ιουλίου 1930, Αρχείο Βιβλιοθήκης Kandinsky: Fonds Léonce Rosenberg – Αλληλογραφία με τον Picabia, κουτί 16.

αντιπροσώπευε έναν τρομερό κίνδυνο για τον νεοφωβισμό, ο αποτυχημένος γιατρός, πρώην παραγίος βιβλιοπωλείου, ο Zervos, δεν θα της επιτίθετο ούτε τόσο σφοδρά ούτε με τόση ευθύτητα [...] Η ομάδα ‘Cercle et Carré’, μια πολύ μοντέρνα τάση, βγάζει τη μάσκα της κλίκας των Zervos – Tériade – Raynal, που είναι μαριονέτες των οποίων τα νήματα κινούν η γκαλερί Percier και άλλες γκαλερί των φωβιστών. [...] Χρειάζεται να καταλήξουμε να εκτιμάμε μόνο τον Camille Mauclair. Στον Maurice Raynal, κριτικό τέχνης, άρκεσαν 7 με 10 λεπτά για να κρίνει τα 140 έργα της έκθεσης ‘Cercle et Carré’ και να τα παρουσιάσει στους αναγνώστες του [...] Όλοι αντιλαμβάνονται πολύ καλά ότι ο μεταϊμπρεσιονισμός, ο νατουραλισμός και ο νεοφωβισμός διατρέχουν σοβαρό κίνδυνο να πεθάνουν. Αν δεν υπήρχε η κρίση, η αυθεντικά μοντέρνα τέχνη θα συγκέντρωνε όλες τις αγορές των φιλότεχνων διεθνώς»<sup>600</sup>.

Στις επιστολές αυτές βλέπουμε πόσα συνώνυμα με αρνητικό πρόσημο (le syndicat, la bande, la clique) χρησιμοποιεί ο Rosenberg για να χαρακτηρίσει το δίκτυο των Zervos, Raynal και Tériade, οι οποίοι προφανώς δεν συμμερίζονται τις αισθητικές του απόψεις και, το κυριότερο, δεν εξυπηρετούν, με συνέπεια να απειλούν, τα δικά του εμπορικά συμφέροντα. Από αυτή τη σκοπιά, είναι και αυτές ενδεικτικές της λειτουργίας των μεσολαβητών και των δικτύων τους, καθώς και της έντασης που μπορούσε να λάβει η σύγκρουση μεταξύ δικτύων με αντικρουόμενα συμφέροντα. Ο έμπορος τέχνης επιβεβαιώνει κάτι για το οποίο δε χωράει αμφιβολία, δηλαδή τη συνειδητή προσπάθεια αυτών των ανδρών στο πλαίσιο των *Cahiers d’art* και *L’Intransigent* να προωθήσουν μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική τάση, τους «νέοφωβ», αλλά και τη συνεργασία τους με συγκεκριμένους εμπόρους τέχνης προς την ίδια κατεύθυνση. Είναι αξιοσημείωτο επίσης ότι ο Rosenberg φτάνει στο σημείο να αναρωτιέται μήπως τελικά πρέπει να εκτιμήσουν τον Mauclair, ο οποίος, όπως αναφέραμε προηγουμένως, ήταν ο πιο σκληρός πολέμιος της μοντέρνας τέχνης και

---

<sup>600</sup> «Dans le No 4 de ‘Cahiers d’Art’ la clique Zervos, Tériade, Raynal, attaque violemment l’envoi de l’Effort moderne au Salon des Surindépendants [...] Si l’Effort Moderne ne représentait pas pour le néo-fauvisme un danger formidable, le médecin raté, ancien commis de librairie, Zervos, ne l’attaquerait pas si violemment ni si directement [...] ‘Cercle et Carré’, de tendance très moderne, enlève son masque à la clique Zervos-Tériade-Raynal, qui sont des pantins dont la galerie Percier et autres galeries de fauves tirent les ficelles [...] S’il nous faudra finir par n’avoir d’estime que pour Camille Mauclair? Maurice Raynal, critique d’art, s’est contenté de 7 à 10 minutes pour juger les 140 œuvres de l’exposition ‘Cercle et Carré’ et en rendre compte à ses lecteurs [...] Tous se rendent très bien compte que postimpressionnisme, naturalisme et néo-fauvisme sont en grave danger de mort. S’il n’y avait pas crise, l’art véritablement moderne centraliserait tous les achats des amateurs internationaux». Léonce Rosenberg, επιστολή προς τον Francis Picabia, 10 Ιουλίου 1930, Αρχείο Βιβλιοθήκης Kandinsky: Fonds Léonce Rosenberg – Αλληλογραφία με τον Picabia, κουτί 16.

του δικτύου των εμπόρων και των τεχνοκριτών που τη στήριζαν, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου!

Η αλήθεια είναι πάντως πως η έννοια του «νέου φωβισμού» δεν είχε ευρύτερη απήχηση στο γαλλικό καλλιτεχνικό κόσμο. Ο όρος εμφανίζεται σποραδικά μόνο στα κείμενα τρίτων και συχνά όχι με θετικό τρόπο<sup>601</sup>. Για παράδειγμα, στην εφημερίδα *Le Matin* σχολιάζεται απαξιωτικά η δημιουργία του Salon de l'art français indépendant, το οποίο ταυτίζεται με την École de Paris: «Είχαν κυκλοφορήσει τη φήμη ότι αυτό θα ήταν η αφετηρία ενός νέου 'φωβισμού'. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο και, παρ'όλο το ενδιαφέρον της εν λόγω εκδήλωσης, καμία αποκάλυψη»<sup>602</sup>. Αυτή την απουσία απήχησης του «νέου φωβισμού» ασφαλώς την είχε διαπιστώσει ο Tériade, που σε κείμενό του το 1930, παρότι υπερασπίζεται ακόμα τις ίδιες θέσεις, προσθέτει: «Δεν ισχυρίζομαι ότι θα καθορίσω εδώ μια διαμορφωμένη τάση, ούτε ότι θα προβλέψω το αμεσότατο μέλλον, ή ότι θα πείσω κανέναν για την χρησιμότητα του ενός ή του άλλου κινήματος, και τέλος ούτε ότι και θα βεβαιώσω την ύπαρξη οποιουδήποτε κινήματος. Ζητώ μονάχα να εκφράσω, με την δικαιολογία της απόλυτης αγάπης για την ζωγραφική, αυτή την παρόρμηση που φέρνει αναπόδραστα στο προσκήνιο τους πραγματικούς ζωγράφους μιας γενιάς, την παρόρμηση που δεν είναι παρά η βαθειά ανάγκη να βεβαιώσουν και κυρίως να γνωρίσουν τη νιότη τους»<sup>603</sup>.

Το 1934 ο Zervos, κρίνοντας υπό το πρίσμα του χρόνου ποιοι καλλιτέχνες άντεξαν και ποιοι όχι, αφού ξεχωρίζει την επιτυχία των Ayr, Masson και Miró, οι οποίοι είχαν απαρνηθεί τον σουρεαλισμό, αναφέρεται στους καλλιτέχνες Beaudin, Borès, Viñes και Cossio, ασκώντας αναδρομικά κριτική στην τάση του νέου φωβισμού, που πρωτίστως ο Tériade και δευτερευόντως ο ίδιος είχαν προωθήσει μέσω του *Cahiers d'art* τα προηγούμενα χρόνια: «Αυτοί οι τέσσερις δεν συνιστούν τάση, όπως αφέθηκε να εννοηθεί, ούτε συγκροτούν ομάδα που να την ορίζουν κοινές αναζητήσεις. Βρέθηκαν μαζί σε μια δεδομένη στιγμή με την ευκαιρία των εκθέσεων και στη βάση δεσμών συντροφικότητας. Είναι δύσκολο να ορίσουμε με ακρίβεια το

---

<sup>601</sup> Εξαίρεση αποτελεί ένα άρθρο του Germain Bazin, ο οποίος όμως δεν συσχετίζει τον όρο με την κατασκευή του Tériade: Germain Bazin, «Un nouveau fauvisme: Aujame», *L'amour de l'art*, 11 (Νοέμβριος 1931), 439-445.

<sup>602</sup> «On avait fait courir le bruit qu'il y aurait là le point de départ d'un nouveau 'fauvisme'. En réalité, il n'y a rien de tel et, malgré tout l'intérêt de cette manifestation, pas une révélation»: «Un nouveau Salon d'artistes indépendants: On peut s'y faire une idée de ce qu'il est convenu de nommer l'École de Paris», *Le Matin*, 10 Φεβρουαρίου 1929, 6.

<sup>603</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 169 [Tériade 1996, 251]. Αντλώ τη μετάφραση από το Τεριάντ 1991, 104.

έργο τους, αφού ούτε οι ίδιοι δεν έχουν καταφέρει να αυτοπροσδιοριστούν και να βρουν τον προσανατολισμό τους μέσα στον λαβύρινθο στον οποίο τους έσπρωξε ο Picasso δίχως να τους δώσει το μίτο του»<sup>604</sup>. Ο Zervos θεωρεί πως οι εν λόγω καλλιτέχνες απέτυχαν στην πορεία, αναιρώντας όσα υπερασπιζόταν παλιότερα σε σχέση με τους νέους «προστατευόμενους» του περιοδικού του. Η αλλαγή αυτή της στάσης του πιθανόν οφείλεται, όπως υπογραμμίζει και η Grant, όχι τόσο σε μια μετατόπιση των αισθητικών του προτιμήσεων όσο στην αποχώρηση του Tériade από το περιοδικό και στη ρήξη στην προσωπική τους σχέση<sup>605</sup>.

Το 1936, ο ίδιος ο Tériade παραδέχεται ειλικρινώς στο άρθρο του «Constance du fauvisme», που δημοσιεύτηκε στο *Minotaure*, ότι η προσπάθειά του να καθιερώσει την έννοια του «νέου φωβισμού» είχε αποτύχει τελείως<sup>606</sup>. Ωστόσο εξακολουθεί να υπερασπίζεται την αισθητική και ηθική διάσταση της έννοιας του φωβισμού, όπως την όρισε το 1927, καθώς και την ποιότητα που διακρίνει την παραγωγή όσων καλλιτεχνών είχε ξεχωρίσει. Βέβαια, με εξαίρεση τους Miró, Borès και Beaudin, τους οποίους πρόβαλε σχεδόν ως το τέλος της σταδιοδρομίας του και μέσα από το *Minotaure* και μέσα από τις εκδόσεις Verve, ο Tériade σταμάτησε να υποστηρίζει ακόμα και ως άτομα τους «νέους φωβιστές». Ως προς αυτή την εξέλιξη της στάσης του, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η απομάκρυνση πολλών από τον Tériade είτε γεωγραφικά είτε αισθητικά είτε ιδεολογικά λειτούργησε αποτρεπτικά στην περαιτέρω ενασχόλησή του μαζί τους. Για παράδειγμα, ο Γουναρόπουλος και ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας επέστρεψαν στην Ελλάδα το 1932 και το 1934 αντίστοιχα, οι Cossio και Ortiz εγκαταστάθηκαν στην Ισπανία το 1932, ο Menkès μετακόμισε το 1935 στις Η.Π.Α. Οι Tanguy και Agr ακολούθησαν σουρεαλιστικά μονοπάτια που δεν ανταποκρίνονταν στο γούστο του Tériade και γι' αυτό άλλωστε, παρόλο που τους αναφέρει στη λίστα του 1927, μετά δεν εμφανίζονται σχεδόν ποτέ στα κείμενά του. Σε ό,τι αφορά τον Lurçat, η έντονη πολιτική στράτευσή του, σε συνδυασμό με τη στροφή του στην τέχνη της ταπισερί από το 1936 και εξής, επίσης πρέπει να

---

<sup>604</sup> «A eux quatre ils ne marquent pas une tendance, comme on l'a laissé supposer, ils ne forment pas un groupe défini par des recherches communes. Ils se sont trouvés réunis en un moment donné par le hasard des expositions et par les liens de la camaraderie. Il est difficile de préciser leur œuvre, n'étant pas encore parvenus à se définir eux-mêmes et à s'orienter dans le labyrinthe dans lequel Picasso les a poussés sans leur donner de son fil»· Christian Zervos, «Les derniers aspects de l'art non-figuratif», κεφάλαιο XIV του *Histoire de l'art contemporain: La peinture*, επιμ. René Huyghe, ειδική ενότητα του περιοδικού *L'amour de l'art*, Παρίσι 1934, 363-364.

<sup>605</sup> Grant 2005, 347.

<sup>606</sup> E. Tériade, «Constance du fauvisme», *Minotaure*, 9 (Οκτώβριος 1936), 1-3 [Tériade 1996, 477-479].

λειτούργησε αποτρεπτικά για τον Tériade. Όμως, τόσο με τον Lurçat όσο και με τον La Serna, ο Tériade μπορεί να απομακρύνθηκε και λόγω της διακοπής της σχέσης τους με τον Zervos. Για τον Lurçat ο Tériade σταμάτησε να γράφει το 1931, γεγονός που μπορεί να σχετίζεται με την παύση της υποστήριξής του από τον Zervos, καθώς εκείνη τη χρονιά ο Etienne Bignou, που ήταν ο βασικός έμπορος του εν λόγω καλλιτέχνη, διέκοψε τη συνεργασία του με τον Zervos και τη διαφήμισή του μέσα από τις σελίδες του *Cahiers d'art*<sup>607</sup>. Σε σχέση με τον La Serna αξίζει να σημειώσουμε ότι από το 1929 και μετά δεν δημοσιεύτηκε κανένα άρθρο γι' αυτόν στο *Cahiers d'art*. Αυτό οφείλεται πιθανόν στο γεγονός ότι η Suzanne Putois, σύντροφος και συνεργάτιδα του Zervos, τον εγκατέλειψε και την ίδια χρονιά παντρεύτηκε τον La Serna<sup>608</sup>. Για άλλους πάλι, όπως οι Viñes, Peinado και Prax, η αποστασιοποίηση του Tériade δεν είναι εύκολο να ερμηνευθεί, αφού παρέμειναν στο Παρίσι ακολουθώντας ένα ύφος που ήταν κοντά στις προτιμήσεις του Tériade. Βέβαια, ακόμη και για όσους είχαν απομακρυνθεί γεωγραφικά, η προώθησή τους μπορεί να μην ήταν τόσο εύκολη όσο πριν, αλλά σίγουρα δεν ήταν αδύνατη. Για παράδειγμα, ο Zervos συνέχισε να προβάλλει τον Χατζηκυριάκο Γκίκα μέσα από το *Cahiers d'art* ακόμα και μετά την εγκατάσταση του καλλιτέχνη στην Αθήνα. Επομένως, μπορούμε να συναγάγουμε πως σε όλες τις περιπτώσεις ο Tériade έκανε μια επιλογή αναφορικά με το ποιους συνέχισε να προβάλλει και ποιους όχι. Αυτή η κατάσταση αναδεικνύει το ζήτημα της σύνθετης σχέσης ανάμεσα στο προσωπικό γούστο και τις διαπροσωπικές ισορροπίες στο πλαίσιο ενός δικτύου τέχνης. Επιπλέον, εγείρει το ζήτημα της σχέσης μεταξύ προσωπικού γούστου και εμπορικής επιτυχίας, καθώς οι εν λόγω καλλιτέχνες ήταν ανάμεσα στους αδύναμους στην αγορά τέχνης, πρόβλημα το οποίο επέτεινε η οικονομική κρίση της δεκαετίας του 1930. Η κρίση ίσως ήταν ο παράγοντας που ώθησε τον Tériade στην οριστική απόφαση να εγκαταλείψει την προσπάθεια περαιτέρω προώθησής τους σε συνδυασμό με όλα τα παραπάνω.

---

<sup>607</sup> Derouet 2006α, 144.

<sup>608</sup> Βλ. Derouet 2006β, 11.

#### 7.4 Η προβολή και η προώθηση των καλλιτεχνών

Με εξαίρεση την απόπειρά του να καθιερώσει την έννοια του «νέου φωβισμού», από την αρχή της συγγραφικής του δραστηριότητας ο Tériade αποφεύγει να ερμηνεύσει τη σύγχρονη τέχνη μέσα από τάσεις, συλλογικότητες και ταμπέλες, εστιάζοντας τα τεχνοκριτικά του κείμενα σε ατομικότητες, δηλαδή σε μεμονωμένες προσωπικότητες καλλιτεχνών. Μάλιστα ήδη το 1926 αμφισβητεί τον δημοφιλή, αλλά ασαφή όρο «art vivant»: «Κάθε τι, ακόμη και το πιο επιτυχημένο, γίνεται με τον καιρό μια κενή ιδέα. Η ‘ζωντανή τέχνη’, που σωστά ονομάστηκε έτσι από τον Salmon, μια βίαιη αντίδραση κατά της πληκτικής ακαδημαϊκής παρεξήγησης που στόχευε να φέρει τη ζωγραφική στο επίπεδο της δημιουργίας, είναι σήμερα ένας τίτλος ευγενείας που περιλαμβάνει τα πάντα. Είναι μια ετικέτα και όχι πια ένα παράσημο μάχης. Από τότε που θριάμβευσε, που πραγματοποιήθηκε και εδραιώθηκε, σχεδόν έχασε τον λόγο ύπαρξής της. Ας έχουμε το θάρρος να το πούμε: δεν υπάρχει πια ‘ζωντανή τέχνη’, υπάρχουν ζωντανοί καλλιτέχνες και αυτό είναι κάτι τελείως διαφορετικό!»<sup>609</sup>. Μόνο στο *Minotaure* τα κείμενά του δεν αφορούν μεμονωμένους καλλιτέχνες, αλλά συνιστούν αισθητικά δοκίμια γενικότερου ενδιαφέροντος. Ωστόσο και σε αυτά τα κείμενα αντιμετωπίζει ξεχωριστά το ιδιαίτερο ταμπεραμέντο κάθε καλλιτέχνη και, με εξαίρεση ένα κείμενο για τον σουρεαλισμό, δεν κάνει αναφέρεται σε τάσεις ή κινήματα.

Η εξατομικευμένη αυτή προβολή των καλλιτεχνών<sup>610</sup> ακολουθούσε την τάση της εποχής, που ανταποκρινόταν στο καπιταλιστικό σύστημα αγοράς, τόσο στην τεχνοκριτική όσο και στην εκθεσιακή πολιτική των γκαλερί. Παρατηρούμε ότι

<sup>609</sup> «Toute chose, même la plus heureuse, devient avec le temps une entité vide. L’art vivant, ainsi justement dénommé par Salmon, une violente réaction contre le morne malentendu académique pour porter la peinture à son niveau de création, est aujourd’hui un titre de noblesse qui contient de tout. Il est une étiquette et non plus une cocarde de combat. Depuis qu’il a triomphé, qu’il s’est réalisé et s’est assis confortablement, il a presque perdu sa raison d’être. Ayons le courage de le dire: il n’y a plus d’art vivant, il y a des artistes vivants et c’est bien d’autre chose!»· E. Tériade, «L’année artistique à Paris», *Inventaire* (numéro spécial de *La Nerve*), 1 (1926), 9.

<sup>610</sup> Η συντακτική ομάδα του *Le Centaure* έγραφε σε εισαγωγικό άρθρο του περιοδικού: «Καθώς η τέχνη εκφράζει σήμερα τις αντιδράσεις ενός ατόμου και όχι πια τις προσδοκίες μιας συλλογικότητας, δικαιούμαστε να ζητάμε από τον σύγχρονο ζωγράφο να είναι πάνω από όλα προσωπικός, να μας προσφέρει εικόνες που μας ξυπνούν μύχια συναισθήματα, τη δική του θεώρηση για τον κόσμο και τη ζωή / L’art exprimant aujourd’hui les réactions d’un individu et non plus les aspirations d’une collectivité, il est légitime qu’on demande avant tout au peintre moderne d’être personnel, de nous offrir des images qui nous révèlent ses sentiments intimes, la vision particulière qu’il a du monde et de la vie». Το πνεύμα του κειμένου αυτού είναι επικριτικό ως προς αυτή την «εξατομίκευση» της τέχνης, την οποία οι συντάκτες του θεωρούν απόρροια της εξέλιξης της σύγχρονης ατομικιστικής κοινωνίας και απαίτηση που άγχωνε τον καλλιτέχνη, υποχρεώνοντάς τον να δημιουργήσει κάτι νέο και συνάμα άκρως προσωπικό· *Le Centaure*, «De la personnalité», *Le Centaure*, 10 (Ιούλιος 1928), 151-153.



μελέτες που αφορούν τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή στη Γαλλία, αν δεν αφορούν έναν αλλά πολλούς καλλιτέχνες, όπως των Raynal και Courthion, δεν θέτουν ως άξονα εικαστικές τάσεις, αλλά παρουσιάζουν προσωπικότητες καλλιτεχνών<sup>611</sup>. Παρόμοια, αν διατρέξει κανείς τα περιεχόμενα των κύριων περιοδικών μοντέρνας τέχνης (*L'amour de l'art*, *L'art vivant*, *Chroniques du jour*, *Bulletin de l'effort moderne*, κλπ.)<sup>612</sup>, θα διαπιστώσει πως η συντριπτική πλειονότητα των άρθρων αφορούν σε μεμονωμένους καλλιτέχνες. Αυτή η πραγματικότητα καθρέφτιζε εκείνη της αγοράς τέχνης, καθώς οι γκαλερίστες, αποστρεφόμενοι τη μαζικότητα των Σαλόν και κινούμενοι με βάση τα εμπορικά τους συμφέροντα και τις αισθητικές τους προτιμήσεις, επικεντρώνονταν στην προβολή μεμονωμένων καλλιτεχνών και διοργάνωναν πρωτίστως ατομικές εκθέσεις, επιδιώκοντας να αναδείξουν την αξία της μοναδικότητας και της ιδιαιτερότητας του έργου τους.

Σε αυτό το πνεύμα οι καλλιτέχνες που προβάλε ο Tériade ήταν είτε παλιότεροι εκπρόσωποι του κυβισμού και του φωβισμού είτε κυρίως νέοι σε ηλικία καλλιτέχνες που ανταποκρίνονταν στις αισθητικές προτιμήσεις του. Για την ακρίβεια, με την προώθηση νέων καλλιτεχνών ασχολήθηκε κατά κύριο λόγο στα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του, δεδομένου ότι αυτό αποτελούσε έναν από τους κύριους στόχους του Zervos και των περιοδικών *L'art d'aujourd'hui* και *Cahiers d'art*: «Σε αυτό είναι που πρέπει να χρησιμεύσει κυρίως το περιοδικό μας. Να προβάλλει, παράλληλα με το έργο των άγνωστων [καλλιτεχνών], την πρόοδο των νέων που φέραμε σε επαφή με το κοινό»<sup>613</sup>. Κατά τη σταδιοδρομία του ως εκδότης, ο Tériade έπαψε να αναδεικνύει νέους καλλιτέχνες, περιοριζόμενος στη συνεργασία του με εκείνους με τους οποίους είχε αποκτήσει ισχυρούς δεσμούς πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Αυτό το θέμα όμως θα το αναπτύξουμε στο δεύτερο μέρος της διατριβής.

Εκτός από την αισθητική διάσταση της προσωπικότητας και του έργου των καλλιτεχνών, ο Tériade πρόβαλλε και μια ηθική πτυχή, τονίζοντας την αξία της ακέρατης επαγγελματικής συνείδησης. Για τον Tériade, η χρήση του όρου «καλλιτέχνης» δεν ήταν απλώς περιγραφική ή προσδιοριστική, αλλά αξιολογική. Θεωρούσε ότι ο πραγματικός δημιουργός – και αυτό τον διαχωρίζει από τον απλό

<sup>611</sup> Raynal 1927 και Courthion 1927.

<sup>612</sup> Βλ. τα περιεχόμενα των αποδελτιωμένων γαλλόφωνων περιοδικών της βάσης δεδομένων Répertoire de cent revues francophones d'histoire et critique d'art de la première moitié du XXe siècle – INHA: <http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet>

<sup>613</sup> «C'est à cela que doit surtout servir notre Revue. Mettre en lumière en même temps que l'œuvre des inconnus, le progrès des jeunes que nous avons mis en contact avec le public»· Christian Zervos, «La Serna», *Cahiers d'art*, 1 (1928), 19.

τεχνίτη<sup>614</sup> – οφείλει να αφουγκράζεται τις ανάγκες τις εποχής και να μην αρκείται σε επιφανειακές λύσεις που θα αποφέρουν εύκολο κέρδος. Έτσι, για τους εκπροσώπους της παλιότερης γενιάς που πρόβαλλε, τόνιζε θετικά την αέναη προσωπική τους ανησυχία και την ωριμότητά τους να συνειδητοποιούν τις αλλαγές που προκύπτουν στις προσωπικές τους ανάγκες, αλλά και εκείνες του καιρού τους, και να μη διστάζουν να πάρουν το ρίσκο να τις εκφράσουν ανανεώνοντας το εικαστικό τους λεξιλόγιο κόντρα στην εκάστοτε μόδα, τις κατεστημένες ιδέες και την εύκολη λύση της αντιγραφής του εαυτού τους. Όσο για τους νέους, υπογράμμισε για καθέναν ξεχωριστά ότι δεν ανήκε στους νέους εκείνους που φοβήθηκαν να ρισκάρουν και ακολούθησαν μιμητικά τετριμμένες μορφολογικές λύσεις. Ο Tériade θεωρούσε ότι ιδιαίτερα οι νέοι καλλιτέχνες οφείλουν να δουλεύουν αργά, συστηματικά και με επιμονή και σημειώνει σχετικά: «Έτσι ο καλλιτέχνης οφείλει να είναι πεισματάρης και ευφυής. Πρέπει να είναι πεισματάρης ως προς την πίστη στα ένστικτα και στο πεπρωμένο του. Πρέπει να είναι ευφυής στην τέχνη του ώστε να μπορεί να κατανοήσει τις ικανότητες και το πεπρωμένο της»<sup>615</sup>. Κυρίως όμως θεωρούσε ότι οφείλουν να μην υιοθετούν ασφαλείς μορφολογικές λύσεις με επιφανειακό τρόπο, μόνο ως μέσο για να κάνουν όνομα στην αγορά τέχνης και έτσι να εξασφαλίστούν οικονομικά<sup>616</sup>. Σε ένα από τα τελευταία του άρθρα μάλιστα υποστηρίζει πως δεν υπάρχουν πλέον αριστουργήματα (chef-d'oeuvre), αφενός γιατί η ιδέα του αριστουργήματος ταυτίστηκε με τον ακαδημαϊσμό και απορρίφθηκε από τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες, αφετέρου γιατί πολλοί καλλιτέχνες της νέας γενιάς αρκέστηκαν σε εύκολες μορφοπλαστικές λύσεις, τις οποίες επαναλάμβαναν στο βωμό της εμπορικής επιτυχίας και της κατασκευής ονόματος, έστω και πρόσκαιρου<sup>617</sup>. Ως

<sup>614</sup> Για τον Tériade, η τέχνη ξεκινά όταν η τεχνική αποκτά ελευθερία και υπηρετεί την έκφραση της προσωπικής εμπειρίας. Το γνωσιακό κομμάτι αποτελεί τη βάση για το ζωγράφο, αλλά στόχος είναι να το υπερβεί και να το παραμερίσει. Μάλιστα παρομοιάζει τις πλαστικές τέχνες με την ποίηση λέγοντας πως μπορεί κανείς να μάθει να γράφει, αλλά όχι να μάθει να γίνει ποιητής· E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 18 [Tériade 1996, 237].

<sup>615</sup> «Ainsi l'artiste doit être têtue et intelligent. Il doit être têtue dans sa fidélité envers ses propres instincts et ses propres destinées. Il doit être intelligent dans son art pour arriver à le comprendre en ses ressources et en sa destinée»· E. Tériade, «Henri Laurens», *Cahiers d'art*, 10 (1927), 347 [Tériade 1996, 108].

<sup>616</sup> Η εν λόγω άποψη για την επαγγελματική συνείδηση και την ανιδιοτέλεια του καλλιτέχνη εκφράζεται περισσότερο ή λιγότερο αναλυτικά στην πλειονότητα των κειμένων του. Ενδεικτικά βλ. E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: I. Considérations liminaires», *Cahiers d'art*, 8-9 (1929), 360-361 [Tériade 1996, 179-180] και «Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 17-18 [Tériade 1996, 236-238]. Ο Cocteau έγραφε στο ίδιο πνεύμα για τους νέους: «Ένας νέος δεν πρέπει να αγοράζει ασφαλείς αξίες / Un jeune homme ne doit pas acheter de valeurs sûres»· Cocteau 1926, 17.

<sup>617</sup> E. Tériade, «Rehabilitation du chef-d'oeuvre», *Minotaure*, 6 (Δεκέμβριος 1934), 60 [Tériade 1996, 457-459]. Ο Hans Belting ισχυρίζεται πως, παρά την αντιμετώπιση της έννοιας του αριστουργήματος

εκ τούτου, αυτό που πρόβαλλε ως σταθερή αξία στους νέους καλλιτέχνες που προωθούσε, ήταν η ανιδιοτέλειά τους και η αδιαφορία τους απέναντι σε αυτήν την πρακτική.

Στην ενότητα αυτή, αφού αναλύσουμε κάποιες τεχνικές που χρησιμοποίησε ο Tégiade στα κείμενά του για την προβολή των καλλιτεχνών, θα εξετάσουμε πώς λειτούργησε ως μεσολαβητής, προωθώντας τους καλλιτέχνες που υποστήριζε. Η συμβολή του, όπως είδαμε παραπάνω και θα αναλύσουμε πιο διεξοδικά παρακάτω, δεν περιλαμβάνει μόνο την προβολή των καλλιτεχνών μέσα από αισθητικά κείμενα και κριτικές εκθέσεων, αλλά και τη συμμετοχή του στη διοργάνωση εκθέσεων, καθώς και την εκμετάλλευση του δικτύου του στον κόσμο της τέχνης για την προώθησή τους. Στόχος μας είναι να αναδείξουμε τον μεσολαβητικό ρόλο του τεχνοκρίτη, που περιλαμβάνει διάφορες παράλληλες δραστηριότητες και μπορεί να ερμηνευθεί πληρέστερα σε συνδυασμό με αυτές. Τέλος, πρέπει να σημειώσουμε ότι η ανάλυσή μας βασίζεται στις περιπτώσεις των καλλιτεχνών που ο Tégiade πρόβαλε με μεγαλύτερη συστηματικότητα, καθώς αυτές επιτρέπουν να μελετήσουμε πιο αποτελεσματικά το ρόλο του τεχνοκρίτη ως μεσολαβητή στο πλαίσιο δικτύων στον κόσμο της τέχνης.

#### *7.4α Το ύφος γραφής του Tégiade και οι μέθοδοι πειθούς που ακολουθεί*

Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι ο ρόλος του τεχνοκρίτη και ιδιαίτερα του επαγγελματία τεχνοκρίτη, όπως ήταν οι περισσότεροι από τις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα, είναι να λειτουργήσει μεσολαβητικά προκειμένου να γνωστοποιήσει την καλλιτεχνική παραγωγή ενός δημιουργού στο κοινό, το οποίο περιλαμβάνει και τους υποψήφιους αγοραστές της, είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε το ύφος γραφής αλλά και τις μεθόδους πειθούς που αναπτύσσει ο Tégiade είτε πρωτοτυπώντας είτε ακολουθώντας την πεπατημένη του τεχνοκριτικού λόγου της εποχής. Όπως φαίνεται από τα χειρόγραφα του Tégiade, επεξεργαζόταν αρκετά τα κείμενά του μέχρι να τους δώσει την τελική μορφή τους. Στο αρχείο του Tégiade βρίσκουμε δύο, τρεις και συχνά παραπάνω εκδοχές ενός δημοσιευμένου άρθρου με αναθεωρήσεις, μικρότερες ή

---

ως συντηρητικής, υπήρξε στο μεσοπόλεμο νοσταλγία για το αριστούργημα τόσο από την πλευρά των καλλιτεχνών όσο και από την πλευρά των τεχνοκριτών· Hans Belting, «L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'oeuvre», στο Jean Galard και Matthias Wascheck (επιμ.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?*, Gallimard, Παρίσι 2000, 58-59.

μεγαλύτερες, ως προς το περιεχόμενο ή τη διάταξη των παραγράφων. Από την άλλη, οι τεχνικές που χρησιμοποιεί προκειμένου να προβάλλει έναν καλλιτέχνη και να πείσει τους αναγνώστες του για την αξία του έργου του αλλά και την μοναδικότητα του ταλέντου του, είναι λίγο πολύ σταθερές.

Ο τρόπος προσέγγισης και παρουσίασης της καλλιτεχνικής παραγωγής που ακολουθεί ο Tériade είναι καθαρά φορμαλιστικός: αναλύει το χρώμα, τη γραμμή, το φως, τη σύνθεση και αξιολογεί την ποιότητα του έργου ανάλογα με την οπτική αρμονία και ισορροπία αυτών των στοιχείων σε αυτό. Επομένως, είναι αποκλειστικά τα μορφοπλαστικά στοιχεία και όχι το περιεχόμενο, ανεκδοτολογικό ή ηθικό, του έργου που τον απασχολούν. Πρέπει να σημειώσουμε πως ο Tériade στα κείμενά του δεν αναλύει, με ελάχιστες εξαιρέσεις, συγκεκριμένα έργα τέχνης, αλλά διατυπώνει γενικές κρίσεις για την παραγωγή ενός καλλιτέχνη, επιμένοντας συχνά σε στοιχεία που συνδέονται με το ταμπεραμέντο του. Βέβαια, από τη γενικά πλούσια εικονογράφηση των κειμένων του είναι συχνά εύκολο να εικάσουμε ποια έργα λαμβάνει υπόψη, ακόμη και όταν δεν τα αναφέρει ρητώς. Την ίδια φορμαλιστική προσέγγιση είχαν υιοθετήσει ο Apollinaire και οι υπόλοιποι υπερασπιστές του κυβισμού, οι οποίοι όμως δεν ήταν πρώτοι, αφού ο φορμαλισμός ως ιδέα και πρακτική είχε διαμορφωθεί πολύ νωρίτερα και από ποικίλους αισθητικούς και ιδεολογικούς δρόμους. Ο Théophile Gautier επεξεργάστηκε και ανέπτυξε την ιδέα της «τέχνης για την τέχνη» στα μέσα της δεκαετίας του 1830, λίγες δεκαετίες αργότερα ο Paul Mantz μιλούσε για τους νόμους της τέχνης, αναφερόμενος στην καθαρή φόρμα και τα οπτικά στοιχεία, ενώ το 1890 ο Maurice Denis έγραφε ότι «ένας πίνακας, προτού γίνει άλογο μάχης, γυμνή γυναίκα ή οποιαδήποτε ανεκδοτολογική ιστορία, είναι ουσιαστικά μια επίπεδη επιφάνεια καλυμμένη με χρώματα συνταιριασμένα με μια ορισμένη τάξη»<sup>618</sup>. Ο Tériade υιοθετεί αυτό το φορμαλιστικό μονοπάτι ανταποκρινόμενος στην ούτως ή άλλως ελιτίστικη οπτική του περιοδικού *Cahiers d'art*, που επικεντρωνόταν σε έναν καθαρά φορμαλιστικό μοντερνισμό και απευθυνόταν σε ένα πολύ συγκεκριμένο κοινό εμπόρων, συλλεκτών και φιλότεχνων.

---

<sup>618</sup> «un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblés». Η φράση αυτή προέρχεται από τη μελέτη του *Définition du néo-traditionnisme* (1890). Στον αγγλόφωνο κόσμο, οι Clive Bell και Roger Fry είχαν επίσης εισαγάγει στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μια φορμαλιστική προσέγγιση στην τεχνοκριτική. Για μια ανάλυση της έννοιας του φορμαλισμού, βλ. Roberto Salvini (επιμ.), *Pure visibilité et formalisme: dans la critique d'art au début du XXe siècle*, Klincksieck, Παρίσι 1988.

Ο τόνος που υιοθετεί ο Tériade στα κείμενά του είναι συχνά διδακτικός, αν και φαίνεται πως είχε συνείδηση ότι έπρεπε να μετριάσει αυτό το στοιχείο, όπως προκύπτει από ένα χειρόγραφο του για τη Geneviève Gallibert, στο οποίο έχει σημειώσει στο πλάι: «Πρέπει να αφαιρέσω τον διδακτικό τόνο»<sup>619</sup>. Όσο για το ύφος γραφής που αναπτύσσει ο Tériade, αυτό είναι συχνά αρκετά λογοτεχνικό, πλούσιο σε μεταφορές, παρομοιώσεις και γλαφυρά επίθετα, σύμφωνα με την κυρίαρχη ακόμη αντίληψη για την τεχνοκριτική, η οποία θεωρούνταν λογοτεχνικό είδος. Ωστόσο αξίζει να σημειώσουμε ότι αυτό το ύφος αφορά κυρίως τα άρθρα του που προορίζονταν για τα περιοδικά τέχνης. Για παράδειγμα γράφει για τον Chagall: «Ένας μάγος που από το καπέλο του θα μας αποκάλυπτε αξέχαστα πράγματα, από τα ρωσικά τοπία με τα γκρι ξύλινα σανίδια μέχρι τις εκκεντρικές χορεύτριες, τα αγκαλιασμένα ζευγάρια και τις αγελάδες που βόσκουν σε πράσινους βοσκότοπους. Μόνο που να, μετά αδυνατεί να τα κάνει να επιστρέψουν, να τα κάνει να εξαφανιστούν στο βάθος του καπέλου του. Ό,τι βγήκε, αρχίζει να ζει και συνεχίζει»<sup>620</sup>.

Αντίθετα, στα άρθρα που συντάσσει για την στήλη «Les arts» της εφημερίδας *L'Intransigeant*, αλλά και σε εκείνα στο *La Bête Noire*, το ύφος της γραφής του είναι πιο λιτό, δημοσιογραφικό και οξύ, με έντονη την κριτική διάθεση. Αυτό οφείλεται αφενός στη διαφορετική φύση των κειμένων, τα οποία στα παραπάνω έντυπα αφορούσαν περισσότερο την κάλυψη της καλλιτεχνικής επικαιρότητας, αφετέρου στο ότι απευθύνονταν στο ευρύ κοινό της εφημερίδας και όχι στο εξειδικευμένο του *Cahiers d'art*. Παρόμοια έπρατταν και άλλοι τεχνοκρίτες. Για παράδειγμα, το ύφος του Louis Vauxcelles ήταν διαφορετικό όταν έγραφε στις εφημερίδες *Gils Blas* και *Excelsior* και διαφορετικό όταν έγραφε για περιοδικά τέχνης ή σε βιβλία<sup>621</sup>.

<sup>619</sup> «Il faut supprimer le ton didactique» αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 16.

<sup>620</sup> «Magicien qui de son chapeau nous sortirait d'inoubliables objets, depuis les paysages russes aux planches de bois gris jusqu'aux danseuses excentriques, des couples enlacs et des vaches puissantes dans de verts pâturages. Seulement voilà, il est incapable après cela de les faire rentrer, de les faire disparaître au fond de son chapeau. Ce qui en est sorti commence à vivre et il continue». E. Tériade, «Marc Chagall», *Cahiers d'art*, 6 (1926), 124 [Tériade 1996, 54].

<sup>621</sup> Όπως σημειώνει ο Gee, ο Vauxcelles αντιλαμβάνονταν τον εαυτό του ως επαγγελματία τεχνοκρίτη, καθώς βιοποριζόταν από αυτό το επάγγελμα, και δεν απέρριπτε τη δημοσιογραφική διάσταση της κριτικής. Τουναντίον, σε σημειώσεις του 1910 περιέγραφε τον ιδανικό τεχνοκρίτη ως εξής: «Ούτε αυστηρός, βαρετός θεωρητικός, ούτε δογματιστής, ούτε ακατανόητος τεχνικός – αλλά δημοσιογράφος, ένας καλά πληροφορημένος, συνετός ανταποκριτής, ραφινάτος, ξύπνιος, χωρίς ίχνος σχολαστικισμού – όχι δάσκαλος. Ένας άψογος επαγγελματίας που δεν του ξεφεύγει κανένα γεγονός, που γράφει για ένα μορφωμένο κοινό, για γυναίκες, με στόχο να ικανοποιήσει και να διασκεδάσει ενώ ενημερώνει / not a severe boring theoretician, not a doctrinaire, nor an incomprehensible technician – but a *journalist*, a well informed, sensible reporter, urbane, alert, free of pedantry – not a schoolteacher. An

Αναλόγως, και ο Apollinaire έγραφε με πολύ πιο ελεύθερο, άμεσο και απλό ύφος στη *L'Intransigeant* από ό,τι, για παράδειγμα, στο εξειδικευμένο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό του *Les soirées de Paris*. Επομένως, το έντυπο στο οποίο δημοσιευόταν ένα κείμενο και το κοινό στο οποίο απευθύνονταν καθόριζαν και το ύφος που υιοθετούσε ο εκάστοτε τεχνοκρίτης.

Μελετώντας την τεχνοκριτική του 20<sup>ού</sup> αιώνα, ο Malcolm Gee διαπιστώνει τέσσερις κατηγορίες «ισχυρισμών» (assertions) που χρησιμοποιούνται σε κείμενα τέχνης προκειμένου να πιστοποιήσουν την αξία ενός έργου τέχνης. Θεωρώ πως αυτές οι κατηγορίες ανταποκρίνονται στις μεθόδους πειθούς που χρησιμοποιεί ο Tériade προκειμένου να ελέγξει την προδιάθεση του κοινού απέναντι στην καλλιτεχνική παραγωγή και να κατευθύνει τον ορίζοντα προσδοκιών του. Συνεπώς, τις παραθέτω εδώ, επειδή είναι χρήσιμες στην προσέγγιση της δικής του στρατηγικής: «α) ο ισχυρισμός της διαφορετικότητας: το έργο είναι καλό γιατί δημιουργεί νέες αξίες, β) ο ισχυρισμός της ταυτότητας: το έργο είναι καλό γιατί [...] ανήκει σε μια κατηγορία τέχνης, της οποίας η αξία είναι ήδη αναγνωρισμένη, γ) ο ισχυρισμός της προσωπικότητας: το έργο είναι καλό γιατί ενσωματώνει τη μοναδικότητα του χαρακτήρα του δημιουργού του, και δ) ο ισχυρισμός της «υπερπροσωπικότητας»: το έργο είναι καλό γιατί εκφράζει δυνάμεις πέρα από το ίδιο και τον δημιουργό του»<sup>622</sup>.

Τους δύο πρώτους ισχυρισμούς ο Tériade τους χρησιμοποιεί και ξεχωριστά και σε συνδυασμό. Προβάλλει δηλαδή την καινοτομία ενός έργου, αλλά ταυτόχρονα δείχνει πως αυτό αναπαράγει με ανανεωμένο τρόπο τις αξίες της γαλλικής εικαστικής παράδοσης. Σε σχέση με τον πρώτο ισχυρισμό, ένα παράδειγμα είναι η παρουσίαση του γλυπτικού έργου του Pablo Gargallo, κατά την οποία εκθειάζει την ποιητική ελευθερία και τον αυθορμητισμό που πηγάζει από τους μεταλλικούς οργανισμούς του, υπογραμμίζοντας ότι «Η μεγάλη καινοτομία στο έργο του Gargallo είναι η αναζήτηση ενός αφηρημένου όγκου μέσω του φωτισμού. Χωρίζοντας τις επιφάνειές του σε κυρτές, κοίλες και επίπεδες, καταφέρνει να αντιπαραβάλει τα σχέδιά του με τρόπο άρτιο αλλά και φυσικό δημιουργώντας τους ζωντανούς οργανισμούς του όπου

---

irreproachable professional who never misses events, writing for an educated public, *women*, aiming to please and divert while informing» Gee 1993, 9-10.

<sup>622</sup> «(i) the assertion of difference: the work is good because it creates new values; ii) the assertion of identity: the work is good because [...] it belongs to a category of art whose value is already recognized; iii) the assertion of personality: the work is good because it embodies the unique character of its maker; iv) the assertion of extrapersonality: the work is good because it articulates forces beyond itself and its maker» ό.π., 13-14. Αναφερόμενος στη λογοτεχνία και στο υποκείμενο του συγγραφέα, ο Jauss παραθέτει τρεις αντίστοιχες στρατηγικές που μπορούν να εφαρμοστούν για τον έλεγχο του ορίζοντα προσδοκιών του κοινού· Jauss 1995, 59-60.

το φως και η σκιά εξαρτώνται από το νευρικό συναίσθημα μιας ζωής απεικονισμένης» (εικ. 47)<sup>623</sup>. Ως προς τον δεύτερο ισχυρισμό, ο Tériade συχνά προβάλλει την επίδραση της γαλλικής παράδοσης στη διαμόρφωση του ύφους ενός ζωγράφου, όπως το κάνει, για παράδειγμα, για τον Léopold-Lévy: «Συχνάζοντας στα μουσεία, διεισδύοντας στη ζωή των κλασικών και ανακαλύπτοντας πριν από τους άλλους το έργο του Corot, δημιούργησε μια στέρεη πίστη, μια διαυγή συναίσθηση των αναγκών» (εικ. 80)<sup>624</sup>. Παρομοίως, αν και σε στενότερο χρονικό ορίζοντα, επεδίωξε να νομιμοποιήσει το έργο του νεαρού συμπατριώτη του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, προβάλλοντάς το μέσα από το πρίσμα της επιρροής του φωβισμού και του κυβισμού, δηλαδή των φωτεινών χρωμάτων και του υποκειμενικού στοιχείου που συνδυάζονται με την οργάνωση και την κατασκευαστική τάξη (εικ. 81). Στην περίπτωση αυτή ενισχύει περαιτέρω το επιχείρημά του επικαλούμενος τη συμβολή της γενέτειράς του και των αποδεκτών από όλους αξιών της αρχαίας ελληνικής τέχνης ως προς την απόδοση του φωτός και την αρχιτεκτονική αίσθηση που το έργο του καλλιτέχνη αποπνέει<sup>625</sup>.

Αξιοσημείωτη είναι και η παρουσίαση του γλύπτη Henri Laurens, καθώς ο Tériade υπογραμμίζει πως η παραγωγή του είναι πιστή στις αρχές του Cézanne, συνιστώντας ένα γλυπτικό ισοδύναμο της κυβιστικής ζωγραφικής ενός Picasso, ενός Braque ή ενός Gris. Αντιπαραβάλλει δηλαδή τον Laurens με κυβιστές ζωγράφους και όχι με συναδέλφους του γλύπτες, μια επιλογή που πιθανόν οφείλεται σε δύο λόγους: από τη μια, ήθελε να δώσει έμφαση στις αρχές του κυβισμού ως εικαστική τάση και, από την άλλη, θεωρούσε ότι η ζωγραφική είναι η υπέρτατη μορφή τέχνης. Η επιμονή του Tériade να επαινέσει το έργο του Laurens για τις κυβιστικές αρχές του καθίσταται ακόμη πιο ενδιαφέρουσα αν λάβουμε υπόψη ότι το 1927 ο Laurens είχε εγκαταλείψει τις αυστηρές γεωμετρικές μορφές περνώντας στις καμπυλωτές γυναικείες φιγούρες,

---

<sup>623</sup> «La grande nouveauté dans l'œuvre de Gargallo est la recherche d'un volume abstrait par l'éclairage. Divisant ses surfaces en convexes, en concaves et en planes, il arrive à juxtaposer ses plans d'une façon aussi parfaite que naturelle pour créer ses organismes vivants où se jouent la lumière et l'ombre dans l'émotion nerveuse d'une vie restituée». E. Tériade, «Pablo Gargallo», *Cahiers d'art*, 7-8 (1927), 285 [Tériade 1996, 100].

<sup>624</sup> «C'est en fréquentant les musées, en pénétrant la vie des classiques, ou en découvrant avant l'heure promise l'œuvre de Corot qu'il s'est créé une foi solide, un sentiment lucide des besoins». E. Tériade, «Léopold Lévy», *L'Art d'aujourd'hui*, 9 (φθινόπωρο 1926), 14 [Tériade 1996, 59].

<sup>625</sup> E. Tériade, «[Les peintres nouveaux:] IV. Peintres nouveaux: Kyriaco Ghika», *Cahiers d'art*, 6 (1927), 213-217 [Tériade 1996, 90-92].

οι οποίες παραδόξως επιλέχθηκαν για την εικονογράφηση του εν λόγω άρθρου σε πείσμα της προβολής του έργου του καλλιτέχνη ως κυβιστικού (εικ. 82)<sup>626</sup>.

Συνεχίζοντας με τον τρίτο ισχυρισμό, ο Tériade αξιολογεί τις ποιότητες του έργου ενός καλλιτέχνη μέσα από τις ποιότητες της προσωπικότητάς του, ανταποκρινόμενος στο ατομικιστικό πνεύμα της εποχής. Για παράδειγμα, αναφορικά με τους Picasso και Matisse, υποστηρίζει ότι η μοναδικότητα και η διαρκής ανανέωση του έργου τους οφείλεται στη μοναδικότητα της προσωπικότητάς τους, την ανήσυχη φύση τους, τη μεγάλη ευαισθησία τους και το ιδιαίτερο ταμπεραμέντο τους. Παρόμοια, παρατηρεί για τον Maurice de Vlaminck ότι η απελευθερωτική δύναμη του έργου του πηγάζει από τον ενθουσιώδη χαρακτήρα του, ενώ για τον Chagall ότι η ρομαντική του φύση σημάδευε τα έργα του, δίνοντάς τους την αίσθηση του λυρισμού<sup>627</sup>. Το ταμπεραμέντο του καλλιτέχνη προβάλλεται σχεδόν σε όλες τις κριτικές του ως εγγυητής της ποιότητας του έργου του<sup>628</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Tériade, ακολουθώντας τη μόδα της τεχνοκριτικής της εποχής, χρησιμοποιεί ενίοτε τον όρο «génie»<sup>629</sup>, αν και συνηθέστερα τον αντικαθιστά με τη λέξη «temperament», που υποδηλώνει με ανορθολογικά κριτήρια, ως συνώνυμό του, τις ιδιαίτερες ικανότητες του καλλιτέχνη: το ταλέντο του ως θεϊκό χάρισμα, την έμπνευση, τον ενθουσιασμό, την ευαισθησία και τον μυστηριώδη εσωτερικό του κόσμο.

Όσο για τον τέταρτο ισχυρισμό, ο Tériade επισημαίνει σε ορισμένες περιπτώσεις τη δύναμη ενός έργου που δημιουργεί εντυπώσεις και συναισθήματα στο θεατή πέρα από την πρόθεση του δημιουργού του. Περιγράφοντας με γλαφυρό τρόπο τις νεκρές φύσεις και τα τοπία του Braque επιχειρηματολογεί πως κάθε αίσθησή τους περνάει στον θεατή και γράφει: «Η ευγένεια του ζωγράφου συνίσταται στο [...] να μας μπει απλώς σε αυτή την ενδόμυχη ευχαρίστηση της σιωπής, η οποία με αυτή την

<sup>626</sup> E. Tériade, «Henri Laurens», *Cahiers d'art*, 10 (1927), 347-351 [Tériade 1996, 108-110].

<sup>627</sup> E. Tériade, «M. de Vlaminck: peintures», *Cahiers d'art*, 1 (1926), 10-11 [Tériade 1996, 34-35] και «Marc Chagall», *Cahiers d'art*, 6 (1926), 122-127 [Tériade 1996, 53-55].

<sup>628</sup> Ο Becker σημειώνει ότι συχνά ισχύει το αντίστροφο: δεν είναι το χάρισμα του δημιουργού που πιστοποιεί την ποιότητα του έργου, αλλά η ιδιαίτερη ποιότητα του έργου που πιστοποιεί το χάρισμα του καλλιτέχνη· Becker 1985, 352-353.

<sup>629</sup> Στο κλίμα της εποχής, το 1926, ο ιστορικός Edgar Zilsel, διαπιστώνοντας πως η αξία που άλλοτε αποδιδόταν σε ένα έργο αποδιδόταν πλέον στο πρόσωπο του δημιουργού του ως «génie», δημοσίευσε μια μελέτη για την κατασκευή αυτής της έννοιας, διερευνώντας τις ρίζες της στην αρχαία Ελλάδα και αποδεικνύοντας πως η επιθυμία για προσωπική δόξα ήταν ένα κίνητρο απόλυτα αποδεκτό από την εποχή της Αναγέννησης και εξής· Edgar Zilsel, *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, μτφρ. Michel Thévenaz, Editions de Minuit, Παρίσι 1993 (πρωτότυπη έκδοση: *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Τύμπινγκεν 1926).



ασταθή ισορροπία δημιουργεί ένα αιώνιο έργο»<sup>630</sup>. Ο αντίκτυπος λοιπόν και η επίδραση του έργου στο συναίσθημα του θεατή είναι που του χαρίζουν την ισχύ και την αιωνιότητά. του, που πλέον αποσυνδέονται από το υποκείμενο του καλλιτέχνη.

#### 7.4β «*Les peintres savent mieux...*» : Τα λόγια των καλλιτεχνών, ένα όπλο για δυο

Μια από τις βασικές πεποιθήσεις του Tériade είναι ότι τα λόγια ενός καλλιτέχνη αποκαλύπτουν καλύτερα το έργο του από την προσέγγιση ενός τεχνοκρίτη: «Οι ζωγράφοι ξέρουν πιο καλά απ'τον καθένα να ρίχνουν φως σε ορισμένα πράγματα, που αν και διαρκώς αγνοημένα από την κριτική, με την παραμικρή αποστασιοποίηση αποδεικνύονται εντελώς βασικά»<sup>631</sup>. Ως εκ τούτου, ο Tériade δίνει συχνά το λόγο στους καλλιτέχνες είτε ενσωματώνοντας αυτούσια τα λόγια τους σε κείμενά του είτε μέσω συνεντεύξεων που δημοσιεύονται κατά βάση στην εφημερίδα *L'Intransigent*. Παράλληλα, με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνει να νομιμοποιήσει τις δικές του απόψεις για την τέχνη μέσα από τα λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη, τα οποία παραθέτει. Από μια άλλη σκοπιά, η πρακτική αυτή προσφέρει στον καλλιτέχνη την ευκαιρία για αμεσότερη επικοινωνία με το αναγνωστικό κοινό, αλλά και το περιθώριο της κατασκευής της εικόνας του.

Το 1931, παρουσιάζοντας τα πρόσφατα έργα του Picasso, ο Tériade γράφει: «Ο Picasso μου έλεγε τις προάλλες [...] 'Προσπάθησα [...] να μην ξεκινάω πια από την ιδέα μιας πραγματικότητας για να την μεταφέρω με πλαστικά μέσα, αλλά να έχω ως αφετηρία την ίδια την πλαστική ιδέα για να βρω μέσα από αυτή την πραγματικότητα, κατά την πραγματοποίησή της'. Ο Picasso επιβεβαίωσε έτσι αυτό που έγραφα εδώ και αρκετά χρόνια προσπαθώντας να προσδιορίσω το νέο σημείο αφετηρίας κάποιων νέων [καλλιτεχνών] της εποχής μας»<sup>632</sup>. Βλέπουμε εδώ πως ο

<sup>630</sup> «La noblesse du peintre consiste [...] à nous initier simplement à ce plaisir intime du silence, qui de cet équilibre mouvant fait une œuvre éternelle»· E. Tériade, «L'épanouissement de l'œuvre de Braque», *Cahiers d'art*, 10 (1928), 361-362 [Tériade 1996, 133].

<sup>631</sup> «Les peintres savent mieux que personne mettre des lumières sur certaines choses que la critique a constamment ignorées et qui paraissent pourtant, avec ce premier recul essentielles»· E. Tériade, «Emancipation de la peinture...», *Minotaure*, 3-4 (Δεκέμβριος 1933), 20 [Tériade 1996, 453]. Αντλώ τη μετάφραση από το Tερίαντ 1991, 58.

<sup>632</sup> «Picasso me disait l'autre jour, [...] 'J'ai cherché [...] à ne plus partir de l'idée d'une réalité pour la transposer plastiquement, mais de prendre plutôt comme point de départ l'idée plastique elle-même pour trouver par elle la réalité, au fur et à mesure de sa réalisation'. Picasso confirmait ainsi ce que, depuis plusieurs années, j'écrivais en cherchant à situer le point de départ nouveau de quelques jeunes d'aujourd'hui»· E. Tériade, «Œuvres récentes de Picasso», *L'Intransigent*, 6 Ιουλίου 1931, 6 [Tériade 1996, 357].

Tériade νομιμοποιεί την αξία της καθαρής πλαστικότητας μέσα από τα λόγια του Picasso, που εκείνη την εποχή είχε καθιερωθεί πια ως αυθεντία στη μοντέρνα τέχνη. Επιπλέον, προκειμένου να αναδείξει τα διλήμματα με τα οποία ήρθαν αντιμέτωποι οι νέοι καλλιτέχνες στα χρόνια του μεσοπολέμου και να υποδείξει το «σωστό δρόμο» που πρέπει να ακολουθήσουν, βάζει νέους καλλιτέχνες που εκτιμά (Beaudin, Borès, Masson) να μιλήσουν για το ξεκίνημά τους<sup>633</sup>. Τέλος, όπως προαναφέραμε, στο άρθρο του στο *Minotaure* με θέμα τη «Χειραφέτηση της ζωγραφικής» παραθέτει, από την άλλη, τις απόψεις γνωστών καλλιτεχνών, πιο συγκεκριμένα των Matisse, Braque, Picasso, Borès, Miró, Beaudin και Dalí, για τα ζητήματα του τυχαίου, του αυθορμητισμού και της απουσίας του μοντέλου στην τέχνη, έννοιες που διέπουν και τη σκέψη των σουρεαλιστών, τις οποίες ουσιαστικά προσεγγίζει από το δικό του πρίσμα. Με εξαίρεση τις ιδέες του Dalí, οι απόψεις όλων των υπολοίπων συνάδουν με εκείνες του Tériade και όσα αναλύσαμε παραπάνω σε σχέση με την αναγκαιότητα της φύσης ως αφετηρία και τη χρήση του ασυνειδήτου και του τυχαίου μέσα από συνειδητές διαδικασίες. Όσο για την άποψη του Dalí, όπως και στην έρευνα γνώμης που αναφέραμε παραπάνω, είναι πιθανό να εμφανίζεται προκειμένου να δώσει ο Tériade ένα προκάλυμμα αντικειμενικότητας και του πλουραλισμού στο κείμενό του, δεδομένου ότι όλοι οι άλλοι ζωγράφοι είναι προφανώς εκείνοι που ο ίδιος υποστήριζε όλα αυτά τα χρόνια<sup>634</sup>.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν όμως και οι εικονογραφημένες συνεντεύξεις που δημοσίευσε ο Tériade με καταξιωμένους καλλιτέχνες<sup>635</sup>. Πρόκειται για μια σειρά συνεντεύξεων με τον τίτλο «Confidences d'artistes» με τους Braque, Despiou, Maillol, Matisse, Rouault και Picasso (1928-1929), τρεις ταξιδιωτικές συνεντεύξεις με τον Matisse (1930) και μία με τον Walter Gropius (1930)<sup>636</sup>. Η

<sup>633</sup> E. Tériade, «Destin de la peinture; de la nature morte à la nature vive», *L'Intransigeant*, 25 Μαΐου 1931, 5 [Tériade 1996, 344-346, 1 Ιουνίου 1931, 5, και 8 Ιουνίου 1931, 5 [Tériade 1996, 346-347].

<sup>634</sup> E. Tériade, «Émancipation de la peinture...», *Minotaure*, 3-4 (Δεκέμβριος 1933), 9-21, [Tériade 1996, 448-453].

<sup>635</sup> Παρότι πολυάριθμες μελέτες χρησιμοποιούν τέτοιες συνεντεύξεις ως δεξαμενή πληροφοριών, δεν έχει ως τώρα εξεταστεί η αλληλεπίδραση ανάμεσα στον καλλιτέχνη, δηλαδή το υποκείμενο της συνέντευξης, και τον δημοσιογράφο, ως τον μεσολαβητή για την κατασκευή της εικόνας του πρώτου. Οι λίγες σχετικές μελέτες που έχουν κυκλοφορήσει τα τελευταία χρόνια αφορούν κυρίως στη σύγχρονη τέχνη. Βλ. ενδεικτικά Christoph Lichtin, *Das Künstlerinterview: Analyse eines Kunstprodukts*, Lang, Βέρνη 2004· Dora Imhof και Sibylle Omlin (επιμ.), *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, Silke Schreiber, Μόναχο 2010· Michael Diers, Lars Blunck και Hans Ulrich Obrist (επιμ.), *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Philo Fine Arts, Αμβούργο 2013· Jérôme Dupeyrat και Mathieu Harel-Vivier (επιμ.), *Les entretiens d'artistes: de l'énonciation à la publication*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2013.

<sup>636</sup> Οι συνεντεύξεις του Tériade δημοσιεύτηκαν όλες στην εφημερίδα *L'Intransigeant*. Βλ. **Βιβλιογραφία Β1**. Για μια ανάλυση των συνεντεύξεων, βλ. Poppy Sfakianaki, «Artists' Confessions to

συνέντευξη εντάχθηκε στον τύπο ως νέο μέσο δημοσιογραφίας στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και γρήγορα έγινε δημοφιλής<sup>637</sup>, συμβάλλοντας στην κατασκευή της δημόσιας εικόνας ενός προσώπου. Οι συνεντεύξεις με καλλιτέχνες εμφανίστηκαν επίσης στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα συνεχίζοντας την παράδοση των «visites», δηλαδή των συνεντεύξεων που έπαιρναν δημοσιογράφοι επισκεπτόμενοι τα εργαστήρια γνωστών καλλιτεχνών, όπως αυτές που δημοσιεύονταν ήδη από τη δεκαετία του 1850 στα περιοδικά *L'Illustration* και *L'Artiste*<sup>638</sup>. Ωστόσο συνεντεύξεις καλλιτεχνών σε εφημερίδες και περιοδικά δεν απαντούσαν σε τακτική βάση τουλάχιστον ως τη δεκαετία του 1920<sup>639</sup>. Ως εκ τούτου οι συνεντεύξεις που πήρε ο Tériade εντάσσονται στα πρώτα δείγματα αυτού του είδους, ιδίως σε ό,τι αφορά τις όχι μεμονωμένες, αλλά οργανωμένες σε σειρά συνεντεύξεις.

Ο δημοσιογράφος Adolphe Brisson, αναλύοντας την «ψυχολογία της συνέντευξης» (psychologie de l'interview) το 1897, υποστήριξε ότι εκείνος που παίρνει τη συνέντευξη οφείλει να προσαρμόζεται στις περιστάσεις, να είναι καλά πληροφορημένος ώστε να μπορέσει να αποσπάσει πληροφορίες και ταυτόχρονα να είναι διακριτικός κι ευαίσθητος ώστε να διακρίνει τα όρια της παρεμβατικότητάς του. Επιπλέον, ο Brisson εκτιμούσε ότι το ιδανικό άτομο για να πάρει μια συνέντευξη πρέπει να είναι μεταξύ 25 και 50 ετών, δηλαδή ούτε τόσο νέος που να διατρέχει τον κίνδυνο να εκφραστεί με βιαιότητα ή αφέλεια, ούτε τόσο μεγάλος που η κούραση της

---

Tériade in *L'Intransigeant*, 1928–1929: The Construction of a Public Image», στο Rachel Esner και Sandra Kisters (επιμ.), *The Mediatization of the Artist*, Palgrave Macmillan, Cham 2018, 61-78. Η βαρύτητα και εγκυρότητα των συνεντεύξεων φαίνεται και από μια επιστολή του Giedion, ο οποίος γράφει στον Tériade ότι θα έπρεπε να του είχε δώσει συνέντευξη για να ανακοινώσει και να παρουσιάσει για πρώτη φορά το 2e Congrès International de l'architecture moderne (CIAM), αλλά δεν είχε χρόνο. Υπογραμμίζει επίσης ότι μόνο σε εκείνον δίνει τη συγκεκριμένη πληροφορία και ότι δεν την έχει καμία άλλη εφημερίδα: Siegfried Giedion, επιστολή προς τον Tériade, 19 Αυγούστου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>637</sup> Η συνέντευξη ως νέο μέσο δημοσιογραφίας είχε αγγλοσαξονικές καταβολές και εμφανίστηκε στον γαλλικό τύπο στα μέσα της δεκαετίας του 1880, προκαλώντας ποικίλες αντιδράσεις. Βλ. Maurice Barrès, «Les beautés de l'interview», *Le Figaro*, 22 Αυγούστου 1890, 1· Henry Leyret, «M. Emile Zola interviewé sur l'interview», *Le Figaro*, 12 Ιανουαρίου 1894, 4· Anatole France, «A propos de l'interview», *Les Annales politiques et littéraires*, 26 Αυγούστου 1894, 131-132· André Hallays, «L'interview», *Revue Bleue*, 11/18 (Μάιος 1899), 545-551.

<sup>638</sup> Rachel Esner, «Visiting Delaroche and Diaz with L'Illustration», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 11/2 (καλοκαίρι 2012), 1. Πρόσβαση στη χωρίς σελιδοποίηση html ηλεκτρονική έκδοση στις 22 Δεκεμβρίου 2015: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/rachel-esner-visiting-delaroche-and-diaz-with-lillustration>. Βλ. σχετικά και το Elizabeth Emery, *En toute intimité: quand la presse people de la Belle époque s'invitait chez les célébrités*, Parigramme, Παρίσι 2015.

<sup>639</sup> Συνεντεύξεις καλλιτεχνών δημοσιεύονταν περιστασιακά και σπάνια στα περιοδικά *Bulletin de la vie artistique*, *Montparnasse*, *A.B.C. Magazine* και σε εφημερίδες όπως οι *Paris-soir*, *Le Figaro* και *Comœdia*. Μοναδική εξαίρεση σειράς συνεντεύξεων αποτελούν οι συνεντεύξεις καλλιτεχνών που πραγματοποιήθηκαν από τους τεχνοκρίτες Florens Fels και Jacques Guenne και δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα λογοτεχνίας και τέχνης *Les Nouvelles littéraires* και στο περιοδικό *L'Art Vivant* ανάμεσα στο 1925 και 1930 με τον κοινό τίτλο «Portraits d'artistes».

ηλικίας να τον οδηγήσει σε έλλειψη ταχύτητας ή υπομονής<sup>640</sup>. Ο Tériade μοιάζει να πληροί τα κριτήρια του Brisson, αφού ήταν 31 έως 33 ετών όταν έκανε τις συνεντεύξεις του και είχε ήδη εργασιακή πείρα δίπλα στον Zervos που του εξασφάλισε την ένταξή του στα δίκτυα του κόσμου της τέχνης και κυρίως τις απαραίτητες γνώσεις για τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων. Όσο για τη διακριτικότητα, αυτή την επιβεβαιώνει σε μια επιστολή του προς τον Tériade ο Maillol: «Βρήκα το άρθρο σας πολύ καλό και σας ευχαριστώ πολύ που δεν με παρουσιάζετε να λέω άλλα από αυτά που σας αφηγήθηκα»<sup>641</sup>.

Ο ίδιος ο γενικός τίτλος της πρώτης σειράς των συνεντεύξεων, «Confidences d'artistes», τον οποίο ο Tériade προτίμησε έναντι των πιο τυπικών «interview» ή «entretien», καθορίζει το πλαίσιο διεξαγωγής τους· επιθυμία του Tériade είναι να δημιουργήσει στο κοινό την αίσθηση ότι αποκτά πρόσβαση σε μια ιδιωτική συζήτηση και όχι σε μια συνέντευξη, ενώ ο Tériade παρουσιάζεται όχι ως ένας απλός δημοσιογράφος, αλλά ως φίλος, ως εξομολόγος, στον οποίο ο καλλιτέχνης αποκαλύπτει τα μυστικά του μέσα σε ένα περιβάλλον εμπιστοσύνης. Μάλιστα ακολουθώντας τον ορισμό της αυτοβιογραφίας του Philippe Lejeune<sup>642</sup> θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τις συνεντεύξεις ένα είδος «μεσολαβούμενης αυτοβιογραφίας», αφού συνιστούν μια καθοδηγούμενη αυτοβιογραφική αφήγηση.

Η δομή όλων των συνεντεύξεων είναι λίγο πολύ η ίδια: σε μια σύντομη εισαγωγή ο Tériade παρουσιάζει με εγκωμιαστικό τρόπο την προσωπικότητα και την τέχνη του ερωτώμενου, καθώς και τον τόπο όπου έλαβε χώρα η συνέντευξη, π.χ. ένα καφέ στο Μονπαρνάς ή το εργαστήρι του καλλιτέχνη, ως ενδεικτικό της ταυτότητάς του. Το μέρος με τις ερωταπαντήσεις λειτουργούσε ως η κύρια πλατφόρμα για τη μεσολαβούμενη αυτοπροβολή των καλλιτεχνών. Οι καλλιτέχνες έχουν την ευκαιρία να μιλήσουν – συχνά σε απλό και διδακτικό τόνο, καθώς απευθύνονται στο ευρύ κοινό – για τη διαδικασία της δημιουργίας, παρουσιάζοντάς την ως το αποτέλεσμα της βαθιάς ανάγκης τους να εκφραστούν, που χαρακτηρίζεται ταυτόχρονα από ρίσκο, αγωνία, προσπάθεια, πειραματισμό και πάθος. Η συνέντευξη ολοκληρώνεται με ένα καταληκτικό κολακευτικό σχόλιο του Tériade για τον καλλιτέχνη (εικ. 83): ως σημειωθεί, σε σχέση με αυτό, πως οι απόψεις και οι αξίες που υπερασπίζονται οι

<sup>640</sup> Adolphe Brisson, *Portraits intimes. 3ème série (promenades et visites)*, Armand Colin et cie, Παρίσι 1897, VI-VIII.

<sup>641</sup> «J'ai trouvé votre article très bien et je vous remercie infiniment de ne pas m'avoir fait dire autre chose que ce que je vous ai raconté»· Aristide Maillol, επιστολή προς τον Tériade, 10 Νοεμβρίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>642</sup> Philippe Lejeune, *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 1989, 4.

καλλιτέχνες ταυτίζονται, όχι τυχαία, με εκείνες που ο Tériade πρόβαλλε στα κείμενα του.

Η χαλαρή ατμόσφαιρα των συνεντεύξεων, που προβάλλονται σαν συζήτηση ανάμεσα σε φίλους, ενισχύεται και από αφηγήσεις ανεκδοτολογικού χαρακτήρα, που δίνουν ζωντάνια στο κείμενο, προσφέροντας «an episode from the secret life of the hero»<sup>643</sup>, αναπαράγοντας όμως ταυτόχρονα τη στερεότυπη εικόνα του καλλιτέχνη ως διάνοια που δεν μπορούν όλοι να κατανοήσουν και να εκτιμήσουν. Για παράδειγμα, ο Maillol, αφού πρώτα επισημαίνει την επιτυχία του στο εξωτερικό, αφηγείται με λεπτομέρειες τι συνέβη με την τοποθέτηση του μνημείου για τον Cézanne, μιας κρατικής παραγγελίας, προκειμένου να εκφράσει τη δυσαρέσκειά του για την οριστική της θέση στο πάρκο των Tuileries. Αντίστοιχα ο Picasso διηγείται πως κάποτε σε μια μικρή πόλη της νότιας Γαλλίας πήρε την πρωτοβουλία να ζωγραφίσει τον τοίχο ενός συνεργείου αυτοκινήτων που του άρεσε, αλλά ο ιδιοκτήτης του, που δεν γνώριζε τον Picasso, θεώρησε την παρέμβασή του βανδαλισμό και επέμεινε στην είσπραξη αποζημίωσης ακόμα και όταν ο Picasso του είπε ότι στο Παρίσι θα τον πλήρωναν γι' αυτό.

Ο Louis Marin σημειώνει πως κάθε γραπτή συζήτηση πρέπει να αντιμετωπίζεται ως κατασκευή, ως ηχώ της προφορικής συζήτησης, στην οποία η πράξη της μεταγραφής αποσκοπεί να δώσει την εντύπωση της εφήμερης «πραγματικότητας» του διαλόγου.<sup>644</sup> Συγκρίνοντας τα χειρόγραφα των συνεντεύξεων με τα δημοσιευμένα κείμενα παρατηρούμε παραλείψεις, διαγραφές, προσθήκες και αλλαγές στη σειρά των ερωτήσεων και των απαντήσεων που δηλώνουν την πρόθεση του Tériade να δώσει έμφαση σε σημεία που ήθελε και να καταστήσει τις συνεντεύξεις πιο ελκυστικές στους αναγνώστες<sup>645</sup>. Ιδιαίτερα στις περιπτώσεις των Picasso και Matisse, ο Tériade παρέλειψε πολλές από τις ερωτήσεις που έθεσε στην προφορική συνέντευξη προκειμένου να δημιουργήσει την ψευδαίσθηση της αδιάκοπης και αυθόρμητης απάντησης-εξιστόρησης του καλλιτέχνη (εικ. 84).

Τη λειτουργία της κατασκευής και διάχυσης της εικόνας του καλλιτέχνη εξυπηρετούν και οι φωτογραφίες που εικονογραφούν τις συνεντεύξεις, οι οποίες είναι τριών ειδών: φωτογραφικά πορτρέτα των καλλιτεχνών, οι καλλιτέχνες στο

<sup>643</sup> Kris και Kurz 1979, 10-11. Οι εν λόγω συγγραφείς δίνουν έμφαση στις ανεκδοτολογικές αφηγήσεις αποκαλώντας τις «το 'αρχέγονο κύτταρο' της βιογραφίας / the 'primitive cell' of biography».

<sup>644</sup> Louis Marin, *De l'entretien*, Ed. de Minuit, Παρίσι 1997, 14-15.

<sup>645</sup> Τα χειρόγραφα των συνεντεύξεων φυλάσσονται στο αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτιά 13 και 20.

εργαστήριό τους και αναπαραγωγές έργων τους. Οι φωτογραφίες προσφέρουν το οπτικό υλικό για την εμφάνιση και τον ιδιωτικό χώρο του καλλιτέχνη ικανοποιώντας την περιέργεια του αναγνώστη-θεατή, ή όπως τον αποκαλεί η Heinich, «τον καταναλωτή της ορατότητας»<sup>646</sup>, ο οποίος επιθυμεί να εισβάλει στον ιδιωτικό χώρο ενός διάσημου. Είναι ενδιαφέρον ότι οι τέσσερις από τους έξι ερωτώμενους καλλιτέχνες απεικονίζονται σε νεαρότερη από την πραγματική ηλικία τους, γεγονός που, ανεξάρτητα από το αν γίνεται σκόπιμα ή όχι, εξυπηρετεί καλύτερα το αφήγημα της συνέντευξης και τις περιγραφές του Tériade, που τόσο μέσω του κειμένου όσο και μέσω των φωτογραφιών υπονοεί πως οι εν λόγω ώριμοι πια καλλιτέχνες διατηρούν τη νεανική τους ενέργεια και τον ενθουσιασμό τους και κατ'επέκταση το έργο τους διατηρεί αντίστοιχα τη φρεσκάδα και την αυθεντικότητά του. Χαρακτηριστική είναι η φωτογραφία του Rouault, η οποία χρονολογείται το 1897, όταν ήταν φοιτητής στο στούντιο του Gustave Moreau. Ο καλλιτέχνης ήταν τότε 26 ετών, ενώ όταν έδωσε τη συνέντευξη ήταν 57 (εικ. 85). Ο Tériade εκμεταλλεύεται αυτή τη χρονική απόσταση για να αναδείξει τη νεότητα που διατηρεί: «Ο Rouault δεν φέρει πια την όμορφη γενειάδα και τα ξανθά μαλλιά που βλέπουμε σε αυτή τη φωτογραφία από τον καιρό που σύχναζε στο εργαστήριο του Gustave Moreau [...] Διατηρεί όμως ακόμα την οξύνοια, το διαπεραστικό βλέμμα και μια νεανική περιέργεια»<sup>647</sup>. Ας θυμηθούμε σε αυτό το σημείο πως για τον Tériade η νεότητα, ανεξάρτητη από την ηλικία, ήταν σύμβολο ελευθερίας και γνησιότητας. Μεγαλύτερο ίσως ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι φωτογραφίες που προβάλλουν τον καλλιτέχνη στο εργαστήριό του, τον ναό της δημιουργίας, που αντανακλά την ταυτότητα του καλλιτέχνη, μετατρέποντας τον υποτιθέμενο ιδιωτικό του χώρο σε δημόσιο θέαμα.<sup>648</sup> Συγκεκριμένα ο Matisse φωτογραφίζεται κατά την «ιερή» ώρα της δημιουργίας, άλλοτε απορροφημένος και συγκεντρωμένος στο έργο του και άλλοτε κοιτώντας αμήχανα το θεατή<sup>649</sup>. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι, παρόλο που ο Tériade

<sup>646</sup> «le consommateur de la visibilité»· Heinich 2012, 44.

<sup>647</sup> «Rouault n'a plus la belle barbe et le cheveu blond qu'on voit sur cette photo du temps où il fréquentait l'atelier de Gustave Moreau [...] Mais il n'en conserve pas moins une tête vive, des yeux aigus et une curiosité de jeune»· E. Tériade, «Confidences d'artistes: Georges Rouault», *L'Intransigeant*, 4 Ιουνίου 1928, 5 [Tériade 1996, 145].

<sup>648</sup> Για το εργαστήριο των καλλιτεχνών υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά Philippe Junod, «L'atelier comme autoportrait», στο Pascal Griener και Peter J. Schneemann (επιμ.), *Künstlerbilder—Images de l'artiste*, Peter Lang, Βέρνη 1998, 83-97.

<sup>649</sup> Δεν γνωρίζουμε ποιος επέλεγε τις φωτογραφίες, αλλά μπορούμε να υποθέσουμε ότι τουλάχιστον σε ορισμένες περιπτώσεις δόθηκαν από τους καλλιτέχνες. Για παράδειγμα, οι φωτογραφίες του Matisse είχαν ληφθεί από ένα μέλος της οικογένειάς του σε προγενέστερη ημερομηνία. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Wanda de Guébriant, διευθύντρια του Αρχείου Matisse, για την εν λόγω πληροφορία.

συνάντησε τον Matisse στο σπίτι του στο Παρίσι, οι φωτογραφίες προέρχονται από το εργαστήρι του στη Νίκαια, γεγονός ίσως όχι τυχαίο και πάντως όχι ασύνδετο με το κείμενο της συνέντευξης, όπου ο Tériade τονίζει την ευεργετική επίδραση του μεσογειακού φωτός στο έργο του (εικ. 86).

Οι συνεντεύξεις αυτές συνιστούν δημοσιεύσεις που συνδιαμορφώνονται από τον Tériade και τους καλλιτέχνες, προς όφελος και των δύο. Από τη μια, οι καλλιτέχνες προβάλλουν, με τη μεσολάβηση του Tériade, την εικόνα που θέλουν «χειραγωγώντας» το μύθο που πλάθεται γύρω από αυτούς<sup>650</sup>: πρόκειται για το προφίλ όχι πλέον του περιθωριακού μποέμ καλλιτέχνη, αλλά του επιτυχημένου αστού που είναι ιδιοφυής, παθιασμένος με την τέχνη του και ανιδιοτελής. Οι συνεντεύξεις, παρά την απατηλή αίσθηση οικειότητας που προσφέρουν, δεν έχουν πραγματικό τους στόχο να καταστήσουν τους καλλιτέχνες προσιτούς στους αναγνώστες της εφημερίδας, αλλά να οικοδομήσουν και καλλιεργήσουν την εικόνα τους στη δημόσια σφαίρα. Οι καλλιτέχνες, ακόμη κι αν ήδη είχαν χτίσει τη φήμη τους, όπως οι εν λόγω, είχαν συνείδηση της επικοινωνιακής και εμπορικής δύναμης των μέσων μαζικής επικοινωνίας και της λειτουργίας τους για τη συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου, που ήταν σημαντική για την περαιτέρω καλλιέργεια της φήμης τους και τη μετατροπή τους σε διασημότητες<sup>651</sup>. Από την άλλη, οι συνεντεύξεις είναι σημαντικές για τον ίδιο τον Tériade, ο οποίος είχε ξεκινήσει την καριέρα του ως τεχνοκρίτης μόλις δυο χρόνια νωρίτερα. Το γεγονός ότι διάσημοι ζωγράφοι δέχτηκαν να του «εκμυστηρευτούν» τα «μυστικά» τους αναδείκνυε το επαγγελματικό του προφίλ ως μεσολαβητή στον κόσμο της τέχνης, νομιμοποιώντας παράλληλα τις αισθητικές ιδέες που ο ίδιος προωθούσε και ενισχύοντας το κύρος της στήλης της οποίας ήταν συνυπεύθυνος με τον Raynal. Η Iwona Blazwick σημειώνει σε κείμενό της για την ανατομία της συνέντευξης: «Ο καλλιτέχνης – ο σταρ – διατρανώνει δημοσίως την εμπιστοσύνη του στον συνομιλητή, ο οποίος πιάνεται στη λάμψη της αντανάκλασης

---

Ο Νίκος Δασκαλοθανάσης έχει αναλύσει τη σημασία που είχαν οι φωτογραφίες του Pollock, ενώ φιλοτεχνεί τα έργα του, για την υποδοχή του και τη σταδιοδρομία του· Δασκαλοθανάσης 2004, 158-183.

<sup>650</sup> Ο Ευγένιος Μαθιόπουλος προσεγγίζοντας κριτικά την περίπτωση του Τσαρούχη, υπογραμμίζει εύστοχα ακριβώς αυτή τη χρήση των συνεντεύξεων και των αυτοβιογραφικών κειμένων από την πλευρά του καλλιτέχνη, ο οποίος συνειδητά φροντίζει να προδιαγράψει το αξιολογικό πλαίσιο της επερχόμενης αισθητικής και ιδεολογικής ερμηνείας του έργου και του βίου του· Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναίδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη», στο Νίκη Γρυπάρη, Μαρίνα Γερουλάνου και Τάσος Σακελαρόπουλος (επιμ.), *Γιάννης Τσαρούχης, 1910-1989*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009, 29-40.

<sup>651</sup> Heinich 2012, 67-84.

της γοητείας του»<sup>652</sup>. Και στη δεδομένη περίπτωση, δικαιολογείται η εκτίμηση πως ο Τέτιαδε μοιραζόταν κατά κάποιο τρόπο την αύρα των διασήμων από τους οποίους έπαιρνε τις συνεντεύξεις.

Φυσικά από τις συνεντεύξεις κερδισμένη βγαίνει και η εφημερίδα ως μέσο διακίνησής τους. Εν προκειμένω, μέσω των εν λόγω συνεντεύξεων με αναγνωρισμένους ζωγράφους της γαλλικής μοντέρνας τέχνης, η *L'Intransigeant* αυξάνει την εγκυρότητα της στήλης της για τις τέχνες και κατ' επέκταση της εφημερίδας στο σύνολό της, ενώ αποφεύγει τα άκρα της αφαίρεσης ή του σουρεαλισμού, προβάλλοντας μια πιο μετριοπαθή εκδοχή του μοντερνισμού, που συμβάδιζε με τις συντηρητικές θέσεις της ίδιας και προφανώς και του αναγνωστικού της κοινού. Η επιτυχία τους εξάλλου φάνηκε από το ότι σχολιάστηκαν και, κυρίως, αναπαράχθηκαν σε άλλα έντυπα<sup>653</sup>.

#### 7.4γ Η «παλαιότερη γενιά»: Matisse, Picasso, Braque, Dufy...

Ο Τέτιαδε υποστήριξε ένθερμα τους πρώην φωβιστές (Matisse, Dufy) και την πρώτη γενιά των κυβιστών (Picasso, Braque, Gris, Léger), οι οποίοι μετά τον πόλεμο αφοσιώθηκαν σε νέες μορφικές αναζητήσεις διατηρώντας όμως τη σφραγίδα και την κληρονομιά των δυο αυτών σημαντικών καλλιτεχνικών τάσεων. Όταν τέλειωσε ο πόλεμος, με εξαίρεση τον Matisse που ήταν 49 χρονών, οι υπόλοιποι ήταν γύρω στα 35 με 40. Παρόλο που η περίοδος της νεότητάς τους είχε περάσει, ο Τέτιαδε τόνιζε, όπως προαναφέραμε, πως η σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή τους διατηρεί τη φρεσκάδα και την ποιότητα που είχαν και οι δημιουργίες της ηλικιακής νεότητάς τους. Στην κορυφή της αξιακής κλίμακας βρισκόταν βέβαια το δίπολο Matisse-Picasso, στο οποίο επικεντρώθηκε και ο Zervos στο *Cahiers d'art*. Αναφερθήκαμε παραπάνω στην εκτίμηση που έτρεφε ο Zervos για τον Picasso, που για εκείνον ήταν ανυπέρβλητος, αλλά αμέσως επόμενο ιεραρχούσε τον Matisse.

---

<sup>652</sup> «The artist – the star – makes a public affirmation of trust in the interlocutor who is also caught in the glow of reflected glamour» Iwona Blazwick, «An Anatomy of the Interview», στο Patricia Bickers and Andrew Wilson (επιμ.), *Talking Art: Interviews with Artists since 1976*, Art Monthly: Ridinghouse, Λονδίνο 2007, 26.

<sup>653</sup> Η συνέντευξη του Braque (1928) αναδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Montparnasse* και εκείνη του Rouault (1928) στο *Le Centaure*. Η πιο ενδιαφέρουσα περίπτωση αφορά τη μετάφραση και αναπαραγωγή των συνεντεύξεων των Matisse και Maillol στην αργεντινική εφημερίδα *La Nación* (1929).



Ο Matisse, που επρόκειτο να εξελιχθεί στον πιο κοντινό φίλο ζωγράφο και πολύτιμο συνεργάτη του Tériade ως το τέλος της ζωής του, ενσάρκωνε όλες τις αισθητικές αρχές του τελευταίου: την καθαρότητα, τη λυρική πλαστικότητα και την ευαισθησία που πήγαζαν από τη χρήση πρωτίστως του χρώματος και δευτερευόντως του σχεδίου. Παράλληλα, οι απόψεις του καλλιτέχνη και του τεχνοκρίτη για το ρόλο της τέχνης ταυτίζονταν. Ο Matisse υπήρξε, όπως ο Tériade, υπέρμαχος της ανιδιοτελούς καλλιτεχνικής απόλαυσης και της αξίας του καθαρού αισθητικού βιώματος, την οποία προπαγάνδιζε η αστική θεωρία της τέχνης από τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Οι παρακάτω σημειώσεις του Matisse το 1908 εκπροσωπούσαν απολύτως το αισθητικό ιδεώδες και του Tériade: «Αυτό που ονειρεύομαι είναι μια ισορροπημένη, καθαρή, ήρεμη τέχνη, χωρίς ανησυχητικό ή βασανιστικό θέμα, για... τον επιχειρηματία αλλά και για τον λογοτέχνη, ένα καταπραϊντικό, ένα ηρεμιστικό... κάτι ανάλογο με μια καλή πολυθρόνα». Όπως σωστά επισημαίνει ο Δασκαλοθανάσης, ο Matisse αναφερόταν αποκλειστικά σε μία κοινωνική ομάδα, τους αστούς επιχειρηματίες και διανοούμενους, στην αναψυχή των οποίων στόχευε η τέχνη του<sup>654</sup>. Στην ίδια κοινωνική ομάδα απευθυνόταν στην ουσία και ο Tériade μέσω των τεχνοκριτικών του κειμένων. Ένας ακόμη κοινός τόπος ανάμεσα στο Tériade και τον Matisse υπήρξε η πεποίθηση ότι η τέχνη και η πολιτική είναι δυο διαφορετικά πράγματα και ότι τον καλλιτέχνη δεν πρέπει να τον απασχολεί παρά μόνο η τέχνη του. Ο Matisse δήλωνε το 1933: «Τα πολιτικά γεγονότα είναι προσωρινά, παρέρχονται. Η τέχνη ζει αιώνια. Δεν πιστεύω στην προπαγανδιστική τέχνη. Δεν είναι απαραίτητο για τον καλλιτέχνη να συμπράξει στην πάλη των τάξεων ή να προσπαθήσει να την εξηγήσει»<sup>655</sup>.

Με δεδομένη την ταύτιση των απόψεών τους, αλλά και την εκτίμησή του για τον καλλιτέχνη, ο Tériade δημοσιοποίησε, εκτελώντας τον μεσολαβητικό του ρόλο, περισσότερο απ' ό,τι το έκανε για οποιονδήποτε άλλο καλλιτέχνη τα λόγια του Matisse είτε μέσω συνεντεύξεων είτε παραθέτοντας αυτούσια την άποψή του για κάποιο ζήτημα.

Το πρώτο κείμενό του για τον Matisse είναι μια συνέντευξη που δημοσιεύτηκε σε δύο μέρη στην εφημερίδα *L'Intransigeant* το 1929. Τότε ο Matisse ήταν 60 χρονών και ο Tériade 33. Ο διάλογος, που αφορά στο φωβισμό και τις συνθήκες γέννησής του, αλλά και στην πρόσφατη παραγωγή του Matisse με τις

<sup>654</sup> Δασκαλοθανάσης 2004, 131-134.

<sup>655</sup> Αντλώ από Henri Matisse, *Γραπτά και ρήσεις για την τέχνη*, επιμ. Dominique Fourcade, μτφρ. Μαριλένα Καρρά, Νεφέλη, Αθήνα 1999 (α' έκδ.: Παρίσι 1972), 98.

οδαλίσκες και τις συνθέσεις με τα παράθυρα και τους εσωτερικούς χώρους, εξυπηρετεί και τους δύο. Μέσα από τα λόγια του Matisse, που περιγράφει τις συνθήκες κρίσης μέσα από τις οποίες προέκυψε ο φωβισμός, τονίζοντας την ηθική παράμετρο, ο Tériade νομιμοποιεί έμμεσα, και μάλιστα μέσα από τα λόγια εκείνου που γέννησε τον φωβισμό, τη χρήση του όρου «νέος φωβισμός», στον οποίο προσέδιδε παρόμοια χαρακτηριστικά. Επίσης ο Matisse στρέφεται κατά των Σαλόν και της σύνδεσης τέχνης και πολιτικής, αντιλήψεις που πρέσβευε και ο Tériade.

Από την άλλη, ο Matisse έχει την ευκαιρία να «υπερασπιστεί» την πρόσφατη παραγωγή του για την οποία είχε δεχθεί έντονη κριτική. Η τελευταία ερώτηση της συνέντευξης αφορά στα έργα του με τις οδαλίσκες σε οριενταλιστικό φόντο και τα παράθυρα και τους εσωτερικούς χώρους (εικ. 87-88), τα οποία φιλοτέχνησε εμπνευσμένος από τον Ingres κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '20, περίοδο που έχαιρε σημαντικής αναγνώρισης και εμπορικής επιτυχίας<sup>656</sup>. Οι εν λόγω συνθέσεις όμως κατακρίθηκαν από αρκετούς συγχρόνους του τεχνοκρίτες και καλλιτέχνες, οι οποίοι έβλεπαν σε αυτές συντηρητικοποίηση στο ύφος, επιστροφή σε οικείες μεθόδους απεικόνισης της πραγματικότητας, αλλά και έντονη διακοσμητικότητα. Ο Breton έγραψε ότι το ύφος του Matisse (και του Derain) στόχευε μόνο στην ικανοποίηση των αστικών επιθυμιών, ενώ κρίθηκε επιφανειακό και από υπέρμαχους του κυβισμού, όπως οι Braque και Kahnweiler. Επίσης, ο Mauclair αμφισβήτησε την πιστότητα της απεικόνισης των οδαλισκών κατακρίνοντας τον ψεύτικο «κοσμοπολιτισμό» στη μοντέρνα τέχνη και την εμπορική επιτυχία του και θεωρώντας τον απειλή για τη γαλλική παράδοση<sup>657</sup>. Σε αυτή την αμφισβήτηση της πιστότητας πιθανόν απαντάει ο Matisse στην συνέντευξη με τον Tériade όταν δηλώνει ότι πήγε ο ίδιος στο Μαρόκο και τις είδε. Επιπλέον εξηγεί πως οι θεματικές αυτές εκφράζουν τη συγκίνηση και το συναίσθημά του, υπονοώντας ίσως έτσι ότι δεν πρόκειται για επιδερμικές απεικονίσεις.

<sup>656</sup> Το 1925 τιμήθηκε με τον τίτλο του ιπότη της Λεγεώνας της Τιμής και την ίδια χρονιά ψηφίστηκε ως ένας από τους πιο δημοφιλείς γάλλους καλλιτέχνες από το περιοδικό *L'art vivant*. Επίσης συμμετείχε στην Μπιενάλε του 1928· στην αίθουσα που του παραχωρήθηκε κυριάρχησαν οι οριενταλιστικές συνθέσεις του. Για την καριέρα του Matisse την εν λόγω περίοδο, αλλά και για την κριτική που δέχτηκε, βλ. Green 2000, 220-222 και Hilary Spurling, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse: The Conquest of Colour, 1909-1954*, Hamish Hamilton, Λονδίνο 2005, 273-275.

<sup>657</sup> «Δεν πλησιάζουν καν την ανατολίτικη ακρίβεια εκείνων του Ingres: δεν εγκατέλειψαν ποτέ τη Μονμάρτη. Απλές προφάσεις για παρδαλά χρώματα, δείχνουν, πάνω σε υφάσματα κρετόν της πλατείας Clichy και σε ένα φτηνό φόντο με χαμάμ, ανόητα πρόσωπα με λάθος ανατομία, άνοστα και μαλθακά / Elles n'ont même pas le semblant de véracité orientale de celles d'Ingres : elles n'ont jamais quitté Montmartre. Simples prétextes à bariolages, elles montrent, sur des cretonnes de la place Clichy et dans un décor de hammam sans luxe, des faces stupides et des anatomies incorrectes, fades et molles» Mauclair 1929, 159-161.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η συνέντευξη αυτή αναπαρήχθη μεταφρασμένη στην εφημερίδα *La Nación*. Σε αυτήν την έκδοσή της ο Tériade πρόσθεσε μια μεγάλη εισαγωγή, πιθανόν με σκοπό να εξοικειώσει το αργεντίνικο αναγνωστικό κοινό με τον Matisse και το έργο του, καθώς και με την παρισινή καλλιτεχνική ατζέντα<sup>658</sup>. Ξεκινάει μάλιστα παρουσιάζοντας τη φήμη και την εμπορική επιτυχία του ως δίκαιη ανταμοιβή για την ποιότητα της δουλειάς του: «Ο Henri Matisse είναι σήμερα ο μεγάλος γάλλος ζωγράφος. Η δόξα και η επιρροή του είναι καθολικές. Οι πίνακές του πωλούνται σε ολόκληρο τον κόσμο σε αστρονομικές τιμές. Είναι η δικαιοσύνη που αποδίδεται σε έναν καλλιτέχνη της κλάσης του»<sup>659</sup>. Εδώ ο Tériade πιθανόν υπερασπίζεται τον Matisse έναντι των Breton και Mauclair που τον παρουσίαζαν σαν ένα βολεμένο καλλιτέχνη που ανταποκρινόταν στις ανάγκες της αστικής τάξης. Είναι επίσης αξιοπρόσεκτο ότι η εμπορική επιτυχία προβάλλεται σε αυτό το κείμενο, αλλά και αλλού από άλλους, ως κριτήριο ποιότητας της δημιουργίας του καλλιτέχνη.

Την ίδια χρονιά ο Tériade δημοσιεύει ένα άρθρο με θέμα την επικαιρότητα της προσωπικότητας και της τέχνης του Matisse στο *Cahiers d'art*. Χαρακτηρίζοντάς τον συνεχιστή των μεγάλων ζωγράφων της μοντέρνας τέχνης από τον ιμπρεσιονισμό και μετά, θεωρεί ότι η συνεισφορά του Matisse είναι ότι κινήθηκε αντίστροφα από τους Cézanne και Seurat φέρνοντας την ελευθερία στην τάξη. Παραλληλίζει τις συνθήκες κρίσης και ρευστοποίησης των αισθητικών αξιών τις οποίες αντιμετώπισε νέος ο Matisse με εκείνες που βιώνουν οι καλλιτέχνες μετά τον πόλεμο. Ο Matisse ανταποκρίθηκε με ειλικρίνεια και θάρρος φέρνοντας την καθαρότητα στη ζωγραφική, ζητούμενο ηθικό και καλλιτεχνικό για τον Tériade. Χαρακτηρίζει την πρόσφατη παραγωγή του τόσο φρέσκια και γεμάτη κίνηση, ζωή και αυθορμητισμό όσο και εκείνη του φωβισμού<sup>660</sup>.

Τον επόμενο χρόνο, στο πλαίσιο των ταξιδιωτικών εντυπώσεων των καλλιτεχνών που δημοσίευαν οι Raynal και Teriade τακτικά στην εφημερίδα *L'Intransigeant*, ο Teriade επανέρχεται στον Matisse με αφορμή δύο ταξίδια που έκανε, στην Ταϊτή και την Αμερική, παίρνοντας μια συνέντευξη που δημοσιεύτηκε σε

---

<sup>658</sup> Το πρωτότυπο δακτυλογραφημένο κείμενο στα γαλλικά βρίσκεται στο αρχείο του Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

<sup>659</sup> Henri Matisse est aujourd'hui le grand peintre français. Sa gloire et son influence sont universelles. Ses tableaux se vendent dans le monde entier à des prix astronomiques. C'est une justice qu'on rend à un artiste de sa classe». E. Tériade, «Henri Matisse», *La Nación*, 24 Μαρτίου 1929, 6-7. Το πρωτότυπο κείμενο στα γαλλικά βρίσκεται στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

<sup>660</sup> E. Tériade, «L'actualité de Matisse», *Cahiers d'art*, 7 (1929), 285-298 [Tériade 1996, 175-178].

τρία μέρη (εικ. 89)<sup>661</sup>. Ο Tériade στο γραπτό κείμενο παραθέτει μαζεμένες τις ερωτήσεις που έθεσε στον Matisse για τη χρησιμότητα και το ρόλο των ταξιδιών στο έργο ενός ζωγράφου, αλλά και την επίδραση του νέου φωτός και του νέου χώρου σε αυτό και στη συνέχεια παρουσιάζει σε ενιαίο αδιάκοπο κείμενο τις απαντήσεις-σκέψεις του καλλιτέχνη. Ο Matisse, αφού παρουσιάζει μαγεμένος το τοπίο και το φως στην Ταϊτή, καταλήγει λέγοντας ότι την αίσθηση του χώρου που έπαχνε εκεί τη βρήκε τελικά στο μπαλκόνι ενός νεοϋορκέζικου ουρανοξύστη. Στο τρίτο μέρος της συνέντευξης, που αφορά την Αμερική, ο Tériade παραθέτει τρεις επιπλέον ερωτήσεις που αφορούν στο εικαστικό περιβάλλον των Ηνωμένων Πολιτειών και την πρόσληψη της γαλλικής τέχνης εκεί. Ο Matisse δράττεται της ευκαιρίας για να εκθειάσει το ίδρυμα του Alfred Barnes, ο οποίος ως σημειωθεί, του είχε προτείνει να διακοσμήσει την κεντρική αίθουσα του νεόκτιστου μουσείου του στο Merion<sup>662</sup>.

Ο Jack Flam σημειώνει ότι ο Tériade αποτελεί έναν από τους λίγους τεχνοκρίτες στους οποίους ο Matisse μίλησε τόσο πολύ<sup>663</sup>, ή, θα λέγαμε καλύτερα, έναν από τους λίγους τους οποίους εμπιστεύτηκε να μεσολαβήσουν στη διοχέτευση των ιδεών του στη δημόσια σφαίρα. Τα επόμενα χρόνια ο Tériade συνέχισε να λειτουργεί ως κανάλι διάχυσης των απόψεων του Matisse. Το 1931 παρουσίασε με εγκωμιαστικό τρόπο τη μεγάλη αναδρομική έκθεσή του στην γκαλερί Georges-Petit, ενώ με αφορμή αυτή την έκθεση δημοσίευσε μια ακόμη εφ' όλης της ύλης συνέντευξη. Το 1933, όπως είδαμε παραπάνω, συμπεριέλαβε την άποψή του για τη ζωγραφική στο άρθρο του στο *Minotaure* για το τυχαίο, τον αυθορμητισμό και την έλλειψη μοντέλου, ενώ στο τελευταίο άρθρο του σε αυτό το περιοδικό το 1936 με θέμα τη σταθερότητα του φωβισμού παραθέτει λόγια του Matisse τα οποία επιβεβαιώνουν τη δική του προσέγγιση. Σε αυτό το άρθρο ο Tériade θέλει να δείξει πως ο φωβισμός με την έννοια της βίαιης αντίδρασης και αναζήτησης της ακεραιότητας της φόρμας και του χρώματος υπάρχει στις πρόσφατες δημιουργίες καλλιτεχνών της παλιάς γενιάς, όπως ο Matisse, ο Picasso και ο Bonnard. Η δήλωση του Matisse πως αφετηρία του φωβισμού είναι το κουράγιο να ξαναβρεθεί η

---

<sup>661</sup> Οι συνεντεύξεις δημοσιεύτηκαν με τον γενικό τίτλο «Voyage d'artiste» στις 19, 20 και 27 Οκτωβρίου 1930 [Tériade 1996, 295-301].

<sup>662</sup> Spurling 2005, 325. Πρόκειται για την τοιχογραφία *Χορός II*, την οποία ολοκλήρωσε το 1933. Για τον Barnes και τη συλλογή του, βλ. *De Cézanne à Matisse: chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes*, κατάλογος έκθεσης, Gallimard-Electa: Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1993.

<sup>663</sup> Jack Flam, «Conversations entre Matisse et Teriade», στο *Matisse et Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Anthèse, Αρκέιγ 1996, 19-45. Βλ. επίσης Jack Flam (επιμ.), *Matisse on Art*, Phaidon, Νέα Υόρκη 1973, 57-64, 66, 73-74, 130-135.

καθαρότητα των μέσων και πως ο ίδιος αναζητά νέα χρωματικά μονοπάτια διατηρώντας σταθερή την ισορροπία και την αρμονία στην μεταξύ τους σχέση χρησιμοποιείται για να επικυρώσει την άποψη του Tériade (εικ. 90).

Την ανθρώπινη ζωντάνια και την καθαρότητα του χρώματος ως εφόδια του φωβισμού αναγνωρίζει ο Tériade και στην πρόσφατη παραγωγή του Dufy και ιδιαίτερα στα γυμνά του, στα οποία αφιερώνει ένα άρθρο του (εικ. 91). Βασικό χαρακτηριστικό του θεωρεί την ανεξάρτητη και αυτόνομη λειτουργία του χρώματος και του σχεδίου, που αποδοσμένα με ποιητική ελευθερία δίνουν ένα βαθύ ενιαίο αποτέλεσμα. Ως προς το χρώμα, επανέρχεται στην επίδραση που είχε σε αυτό η βόρεια καταγωγή του καλλιτέχνη, ο οποίος κατάφερε να συνδυάσει το πράσινο της Νορμανδίας και των παιδικών του αναμνήσεων με το μπλε της Μεσογείου. Εκθειάζει στο έργο του την ορμητικότητα που όμως ελέγχει η συνείδηση του μέτρου, τη φαντασία που πηγάζει από την παρατήρηση της πραγματικότητας και της φύσης και το ένστικτο που χαρίζει στις συνθέσεις του ελευθερία και ποιητικότητα<sup>664</sup>. Παρόμοιες χρωματικές αρετές εντοπίζει και στο έργο του Vlaminck, του οποίου επίσης εξυμνεί το φωβιστικό παρελθόν. Ωστόσο, σε αντίθεση με τον Dufy, τον οποίο προβάλλει για τη δημιουργική εξέλιξή του, θεωρεί πως ο Vlaminck επέδειξε στασιμότητα και ότι στράφηκε σε ένα πιο συντηρητικό ύφος<sup>665</sup>.

Κι αν στους φωβιστές ο Tériade αναγνώρισε τον χειρισμό και την ευαισθησία του χρώματος, στους κυβιστές, και ειδικά στον Picasso, αναγνώρισε την κλασική αντίληψη και οργάνωση του χώρου, την αρχιτεκτονική ισορροπία. Ο Picasso συνιστούσε το απόλυτο ταλέντο για όλους τους υπέρμαχους του κυβισμού πριν και μετά τον πόλεμο. Όταν ο πόλεμος τέλειωσε, ο Picasso είχε ήδη χτίσει τη σταδιοδρομία του ως κυβιστής· ο Paul Rosenberg διαδέχτηκε τον Kahnweiler ως επίσημος έμπορός του το 1918, ενώ η συμμετοχή του σε εκθέσεις στη Γαλλία αλλά και αλλού στην Ευρώπη και την Αμερική αύξησαν τη δημοτικότητά του στους

---

<sup>664</sup> Για τον Dufy, βλ. E. Tériade, «Raoul Dufy et le nu», *Cahiers d'art*, 4 (1929), 125-134 [Tériade 1996, 172-175]. Σε μια δακτυλογραφημένη εκδοχή του άρθρου που βρίσκεται στο αρχείο του Tériade, υπάρχει μια εκτενής εισαγωγή βιογραφικού χαρακτήρα, την οποία παρέλειψε στη δημοσιευμένη εκδοχή· αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 14. Την εισαγωγή αυτή χρησιμοποίησε όμως στο γερμανικό άρθρο του για τον Dufy, το οποίο συνιστά μια σύντομη παρουσίαση του καλλιτέχνη και της μέχρι τότε πορείας του για το γερμανικό κοινό που πιθανόν να μην τον γνώριζε· E. Teriade, «Raoul Dufy», *Deutsche Kunst und Dekoration*, 64 (Απρίλιος 1929), 18-23.

<sup>665</sup> E. Tériade, «M. de Vlaminck: peintures», *Cahiers d'art*, 1 (1926), 10-11 [Tériade 1996, 34-35]· «Les expositions», *Cahiers d'art*, 2 (1926), 38-39 [Tériade 1996, 36]· «Les expositions», *L'Intransigent*, 12 Νοεμβρίου 1928, 5 [Tériade 1996, 157].

μεσοαστικούς και μεγαλοαστικούς κύκλους<sup>666</sup>. Όπως ήταν αναμενόμενο, η τεχνοκριτική είχε στραμμένο όλη αυτή την περίοδο το βλέμμα της στον Picasso είτε με θετικό είτε με αρνητικό πρόσημο. Οι Salmon, Warnod, Jacob, Orlan, Carco, Courthion, Cassou έχτιζαν τον μύθο του Picasso τονίζοντας την ιδιοφυία του, το ταμπεραμέντο του, που προέκυπτε αφενός από τη διπλή του ταυτότητα, την ισπανική και τη γαλλική, αφετέρου από τη μυστηριώδη και εκρηκτική του προσωπικότητά, από την οποία πήγαζε η καινοτόμος παραγωγή του<sup>667</sup>. Η Lipton δείχνει πως πριν από το μεσοπόλεμο οι κριτικές τεχνοκριτών, όπως ο Apollinaire και ο Reverdy, ήταν θετικές, αλλά όχι υμνητικές: η τάση μυθοποίησής του προέκυψε κατά τη δεκαετία του '20, γεγονός που αποδίδει στην αυξανόμενη ζήτηση των έργων του από τη μεσαία τάξη που δεν είχε κάποια ιδιαίτερη καλλιτεχνική καλλιέργεια<sup>668</sup>. Είναι σε αυτό το κλίμα που ο Zervos απέδιδε στον Picasso τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο περιοδικό του: το θάρρος του να ρισκάρει δεδομένες καλλιτεχνικές αξίες δημιουργώντας και εισάγοντας νέες στο ύφος και την έκφρασή του τον καθιστούσε στα μάτια του Zervos, και όχι μόνο, τον μεγάλο δάσκαλο της μοντέρνας τέχνης. Στα άρθρα του στο περιοδικό πρόβαλλε το ένστικτο και την παρόρμηση που καθοδηγούν το πνεύμα και την τέχνη του, στην οποία διέκρινε ως σημαντικές αρετές 7το συναίσθημα, την ποιητικότητα, τη φαντασία, τη δημιουργική ενέργεια, την επινοητικότητα και ταυτόχρονα την πλαστικότητα, τη μορφολογική συνέπεια, την ενότητα<sup>669</sup>.

Υπό αυτό το ιδεαλιστικό υμνητικό πρίσμα πρόβαλλε και ο Tériade τον Picasso, ο οποίος συνιστά γι' αυτόν, κατά τη γραμμή του Zervos, το μέτρο σύγκρισης για όλους τους μοντέρνους ζωγράφους – μαζί με τον Matisse. Το 1927 στο εισαγωγικό άρθρο της σειράς «Les peintres nouveaux», ο Tériade αναφέρεται ως επί το πλείστον στον Picasso ως παράδειγμα για τη νέα γενιά<sup>670</sup>. Θεωρεί ότι, όπως εκείνος παρατήρησε και συνέχισε με τον δικό του τρόπο τις ανακαλύψεις του Cezanne, έτσι

<sup>666</sup> Fitzgerald 1996· Lipton 1976.

<sup>667</sup> Υπήρχε φυσικά και η αντίπερα όχθη, με κριτικούς και καλλιτέχνες που στρέφονταν εναντίον του, όπως ο Gustave Coquiot και ο Amedée Ozenfant, που έγραφε το 1929 ότι ο Picasso εγκωμιαζόταν από τους θαυμαστές του όχι για την τέχνη του αλλά για την προσωπικότητά του· Lipton 1976, 207.

<sup>668</sup> Ο.π., 153. Ας επισημανθεί πάντως πως η Lipton δεν προσδιορίζει περαιτέρω την ταυτότητα της μεσαίας τάξης στην οποία αναφέρεται. Για την κατασκευή του μύθου του Picasso στην εποχή του έως σήμερα, βλ. Laurence Bertrand Dorleac και Androula Michael (επιμ.), *Picasso: l'objet du mythe*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Παρίσι 2005.

<sup>669</sup> Βλ. ενδεικτικά Christian Zervos, «Dernières œuvres de Picasso», *Cahiers d'art*, 6 (1927), 189-198· Christian Zervos, «Picasso à Dinard. Été 1928», *Cahiers d'art*, 1 (1929), 5-20. Από το 1932 ως το 1970 ο Zervos συνέταξε με τη συνδρομή του ίδιου του Picasso τον αναλυτικό συνολικό κατάλογο της καλλιτεχνικής του παραγωγής (catalogue raisonné) σε 22 τόμους.

<sup>670</sup> E. Tériade, «Les peintres nouveaux: I. De la formation d'une plastique moderne», *Cahiers d'art*, 1 (1927), 23-31 [Tériade 1996, 72-75].

και η νέα γενιά πρέπει να παρατηρήσει το έργο του Picasso, χωρίς όμως να το μιμηθεί, για να πάει παραπέρα<sup>671</sup>. Ο Tériade προβάλλει τον Picasso ως τον θεμελιωτή της μοντέρνας τέχνης γιατί είχε την ευαισθησία να αφουγκραστεί τις ανάγκες της εποχής του και της ζωγραφικής και τόλμησε να ρισκάρει περνώντας από τη μια ανακάλυψη στην άλλη. Μέσα από τον κυβισμό εξέφρασε το κλασικό πνεύμα, καθώς μέσα από τις ανησυχίες του βρέθηκε τελικά αντιμέτωπος με τα ίδια ερωτήματα που έθεσαν οι καλλιτέχνες της αρχαιότητας: την αρχιτεκτονική κατασκευή, την ισορροπία, τον σεβασμό στη φύση. Η εικόνα επομένως που προβάλλει δεν είναι εκείνη του επαναστάτη, αλλά του συνεχιστή και ανανεωτή της γαλλικής παράδοσης, στην οποία τον εντάσσει<sup>672</sup>. Αυτή ακριβώς την πτυχή του Picasso τονίζουν και οι έμποροι Kahnweiler και Paul Rosenberg στις συνεντεύξεις που παραχωρούν στον Tériade<sup>673</sup>. Την ίδια χρονιά στο κείμενό του «Besoin d'un nouveau fauvisme», ο Tériade προβάλλει τον Picasso ως το πρότυπο της λυρικής πλαστικότητας. Σε σχέση με το εν λόγω κείμενο αξίζει να σταθούμε σε μια επιπλέον λεπτομέρεια. Αναφερόμενος στην απελευθέρωση της ζωγραφικής, ο Tériade γράφει στο δημοσιευμένο κείμενο: «Ήδη η προηγούμενη γενιά επιχείρησε να απελευθερώσει τη ζωγραφική από την κηδεμονία της αναπαράστασης»<sup>674</sup>. Ωστόσο στο χειρόγραφο του

---

<sup>671</sup> Σε χειρόγραφες σημειώσεις του διαβάζουμε σχετικά: «Θα ήταν γελοίο και αναποτελεσματικό να ανανεώσουμε σήμερα την περιπέτεια του Picasso. Πρόκειται για μια εξαιρετική, σπάνια περίπτωση που ήρθε ή που παράχθηκε στη σωστή στιγμή. Χρειαζόταν ένας σπουδαίος άνθρωπος όπως ο Picasso και μια στιγμή σαν τη δική του. Τώρα χρειάζεται κάτι εντελώς διαφορετικό / Il serait ridicule et inopérant de renouveler aujourd'hui l'aventure Picasso. C'est un cas exceptionnel, extraordinaire et qui est venu, ou qui s'est produit à son moment juste. Il fallait un grand homme comme Picasso, un moment comme le sien. Maintenant il faut un tout autre». Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

<sup>672</sup> Ο Cocteau γράφει σχετικά: «Να λοιπόν ένας Ισπανός, εφοδιασμένος με τις πιο παλιές γαλλικές συνταγές (Chardin, Poussin, Le Nain, Corot), με χαρισματικό επαγγελματισμό / Voici donc un Espagnol, pourvu des plus vieilles recettes françaises (Chardin, Poussin, Le Nain, Corot), en profession d'un charme» και σε υποσημείωση συμπληρώνει: «Δεν επιμένω για την Ισπανία. Ο Picasso είναι δικός μας. Έβαλε όλες τις δυνάμεις, την πονηριά της φυλής του στη σχολή και στην υπηρεσία της Γαλλίας / Je n'insiste pas sur l'Espagne. Picasso est de chez nous. Il a mis toutes les forces, les ruses de sa race à l'école et au service de la France». Cocteau 1926, 278. Οι πρώτες μονογραφίες για τον Picasso γράφτηκαν από τους Raynal, Reverdy και Uhde και επίσης τον εντάσσουν στη γαλλική παράδοση, αναγνωρίζοντας ότι την εμπλουτίζει με το ισπανικό ταμπεραμέντο του· Maurice Raynal, *Picasso*, Delphin-Verlag, Μόναχο 1921· Pierre Reverdy, *Pablo Picasso: vingt-six reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique*, La Nouvelle revue française, Παρίσι 1924· Uhde 1928.

<sup>673</sup> E. Tériade, «Nos enquêtes: Entretien avec Henry Kahnweiler», *Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 2 (1927), 1-2 [Tériade 1996, 82-86] και «Nos enquêtes: Entretien avec Paul Rosenberg», *Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 9 (1927), 1-2 [Tériade 1996, 92-98]

<sup>674</sup> «Déjà la génération précédente a entrepris de libérer la peinture de la tutelle de la représentation». E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme ou peinture d'imagination?», 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 113].

άρθρου έγραφε: «Ο Picasso ήθελε να απελευθερώσει τη ζωγραφική»<sup>675</sup>. Ανεξάρτητα από το αν αυτή η αλλαγή έγινε κατόπιν πρωτοβουλίας του Τέριαντ ή όχι, προφανώς για λόγους τήρησης ισορροπιών σε σχέση με τους υπόλοιπους κυβιστές, το χειρόγραφο αποκαλύπτει την αυθόρμητη πρόθεσή του. Στο ίδιο χειρόγραφο μάλιστα το απόσπασμα για τον Picasso είναι πολύ εκτενέστερο από αυτό που τελικά δημοσιεύτηκε και εξυμνεί τις αρετές του: «η δύναμή του, το παραγωγικό του ταμπεραμέντο,... η δύναμη στην πλαστική έκφραση... το ζωγραφικό μέτρο... η λυρική σύνθεση της πραγματικότητας, δηλαδή η πραγματικότητα που έχει ο ζωγράφος μέσα του, η υποκειμενική πραγματικότητα... το ανθρώπινο και ευαίσθητο βάθος του»<sup>676</sup>.

Το ίδιο εγκωμιαστικό πνεύμα διατηρεί στη συνέντευξη που πήρε από τον Picasso ένα χρόνο αργότερα. Προβάλλει την αφοσίωση του καλλιτέχνη στο έργο του και εκθειάζει την πρόσφατη παραγωγή του (εικ. 92). Το προφίλ που σκιαγραφεί ο Τέριαντ, και στο οποίο συνδράμει ο ίδιος ο Picasso με τις απαντήσεις του, δεν είναι εκείνο ενός μποέμ, αλλά ενός αστού καλλιτέχνη με το ατελιέ του στη φημισμένη rue La Boétie, ο οποίος χαίρει εμπορικής επιτυχίας και φήμης αντάξιας του έργου του, παρότι, όπως επισημαίνεται, το κοινό αδυνατεί να αντιληφθεί και να εκτιμήσει τις καινοτομίες του<sup>677</sup>.

Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Τέριαντ, όπως και οι υπόλοιποι υπερασπιστές του Picasso, εξακολουθούσαν να προβάλλουν τα επιτεύγματα του κυβισμού στην τέχνη του παραβλέποντας ότι ο καλλιτέχνης είχε ενσωματώσει στην πρόσφατη εξέλιξη και παραγωγή του το σουρεαλιστικό εικαστικό λεξιλόγιο (εικ. 93). Το 1926, στα δύο εκτενή κείμενα με τα οποία παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό τον Picasso, ο Τέριαντ φτάνει μόνο ως τις κυβιστικές του κατακτήσεις<sup>678</sup>. Από την άλλη, στη χειρόγραφη εκδοχή του άρθρου του «Besoin d'un nouveau fauvisme», γράφει ότι η ανάγκη του Picasso για ανανέωση τον ώθησε και στο σουρεαλισμό<sup>679</sup>. Ωστόσο αυτή η πληροφορία απουσιάζει από το δημοσιευμένο κείμενο, γεγονός που δηλώνει την

<sup>675</sup> «Picasso a voulu libérer la peinture». Χειρόγραφο του «Besoin d'un nouveau fauvisme. II. Réalisme subjectif ou peinture d'imagination», Αρχείο Τέριαντ, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.

<sup>676</sup> «sa force, son tempérament réalisateur, ... la puissance dans l'expression plastique... la mesure picturale... la composition lyrique de la réalité, c.a.d. la réalité que le peintre possède en lui-même, la réalité subjective... son fond humain et sensible»· ό.π.

<sup>677</sup> Ο Τέριαντ παραθέτει σε αυτό το κείμενο το περιστατικό που αναφέραμε παραπάνω σχετικά με τον τοίχο που ζωγράφισε ο Picasso στη γαλλική επαρχία αντιμετωπίζοντας την οργισμένη αντίδραση του ιδιοκτήτη του· Ε. Τέριαντ, «Confidences d'artistes: une visite à Picasso», *L'Intransigeant*, 27 Νοεμβρίου 1928, 6 [Τέριαντ 1996, 159-162].

<sup>678</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Πικάσσο Α», 25 Ιουλίου 1926, 3, και «Πικάσσο Β», 1 Αυγούστου 1926, 3.

<sup>679</sup> Χειρόγραφο του «Besoin d'un nouveau fauvisme. II. Réalisme subjectif ou peinture d'imagination», Αρχείο Τέριαντ, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 15.



επιλογή του Tériade (ή του Zervos) να αποσιωπήσει αυτή την πτυχή του ζωγράφου, παρότι προφανώς την αντιλαμβανόταν. Αργότερα εξακολουθεί να τον χαρακτηρίζει «αδιοφύια της πλαστικότητας (génie plasticien)», για τον οποίο ο κυβισμός συνιστά «μια πνευματική ‘διαχρονικότητα’ (une ‘constance’ spirituelle)»: ερμηνεύει το έργο του μέσα σε μορφοπλαστικά συμφραζόμενα αναγνωρίζοντας ότι στις πρόσφατες συνθέσεις του ξεφεύγει από την αυστηρή αρχιτεκτονική και μέσα από τη χρήση του χρώματος και της κίνησης που δίνει σε αυτές τις καθιστά ακόμη πιο εκφραστικές και ποιητικές (εικ. 94)<sup>680</sup>. Τέλος, στο κείμενό του για τον σουρεαλισμό το 1936 που δημοσιεύτηκε στο *Minotaure*, στο οποίο κατονομάζει σουρεαλιστές καλλιτέχνες, δεν περιλαμβάνει τον Picasso ανάμεσα στους εκπροσώπους του<sup>681</sup>. Η παράβλεψη της σουρεαλιστικής στροφής του Picasso από τους τεχνοκρίτες που προέρχονταν από το δίκτυο του *Cahiers d'art* και η αποκλειστική προβολή, ερμηνεία και αξιολόγηση του έργου του μέσα από φορμαλιστικούς όρους αποτελεί εκούσια αισθητική επιλογή, που εμπειριέχει και το στοιχείο της άμυνας απέναντι στους υπέρμαχους του σουρεαλισμού που πρόβαλλαν την ίδια στιγμή τον Picasso ως έναν κατεξοχήν σουρεαλιστή ζωγράφο<sup>682</sup>. Δείχνει επίσης πως οι μεσολαβητές μπορούν να μεταφέρουν αντικρουόμενες επιλεκτικές εκδοχές των καλλιτεχνών στο κοινό με τη σιωπηρή συναίνεση των ίδιων των καλλιτεχνών.

Πέρα από τον Picasso, ο Braque προβάλλεται από τον Tériade ως ένας ακόμη μεγάλος ζωγράφος που εξέλιξε μεταπολεμικά τις κυβιστικές του κατακτήσεις. Οι αρετές που τονίζει στο έργο του είναι εκείνες που χαρακτηρίζει ως αρετές της «φυλής» του: την ελεγχόμενη σταθερότητα, την ισορροπία, την απλότητα, την ειλικρίνεια και κυρίως το «esprit humaine [ανθρώπινο πνεύμα]», που χαρακτηρίζουν τη γαλλική ζωγραφική παράδοση (εικ. 95). Ιδιαίτερα στις μεταπολεμικές του συνθέσεις, ο Tériade επιδοκιμάζει την τάση του καλλιτέχνη να συνενώσει την κυβιστική τάξη με παραδοσιακές φόρμες της ζωγραφικής<sup>683</sup>. Παρόμοια ο Zervos γράφει για τον Braque ότι αυτό που διαφοροποίησε την εξέλιξή του σε σχέση με τον Picasso μετά τον κυβισμό είναι η διαφορά της εθνικότητας: η επικράτηση του

---

<sup>680</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 452-453 [Tériade 1996, 187] και «Œuvres récentes de Picasso», *L'Intransigeant*, 6 Ιουλίου 1931, 6 [Tériade 1996, 356-358].

<sup>681</sup> E. Tériade, «La peinture surréaliste», *Minotaure*, 8 (Ιούνιος 1936), 4-17 [Tériade 1996, 476-477].

<sup>682</sup> Green 1987, 255-256.

<sup>683</sup> E. Tériade, «Les dessins de Georges Braque», *Cahiers d'art*, 4-5 (1927), 141-145 [Tériade 1996, 88-90] και «L'épanouissement de l'œuvre de Braque», *Cahiers d'art*, 10 (1928), 361-369 [Tériade 1996, 132-135].

πνεύματος και της ακρίβειας που χαρακτηρίζει τη μακρά γαλλική ζωγραφική παράδοση οδήγησε τον Braque σε πιο κλασικά μονοπάτια σε σχέση με τον Picasso που, προερχόμενος από τον μυστικισμό της ισπανικής ζωγραφικής παράδοσης, ακολούθησε μια πιο τολμηρή διαδρομή<sup>684</sup>. Στη συνέντευξή του με τον Braque, ο Tériade αναλύει τις υφολογικές πτυχές του έργου του, αλλά δίνει κι εδώ μεγάλη βαρύτητα στο ήθος και την ανιδιοτέλεια του καλλιτέχνη ως πρότυπο για τους νεότερους<sup>685</sup>. Εκτός από τον Braque, ο Tériade προσεγγίζει με ανάλογο εγκωμιαστικό πνεύμα το έργο του Gris (**εικ. 96**), ο οποίος όμως απεβίωσε το 1927 με αποτέλεσμα οι αναφορές του Tériade στο έργο του να είναι πολύ λίγες<sup>686</sup>.

#### 7.4δ Η μονογραφία για τον Fernand Léger

Ο Léger υπήρξε μια ιδιαίτερη περίπτωση για τον Tériade, καθώς είναι ο μόνος καλλιτέχνης για τον οποίο συνέγραψε μονογραφία που εκδόθηκε από τις εκδόσεις *Cahiers d'art*. Την πρώτη εκτενή αναφορά στο έργο του Léger, τον οποίο ο Tériade κατατάσσει επίσης ανάμεσα στους δασκάλους του κυβισμού, την κάνει σε ένα άρθρο του στο *Cahiers d'art* το 1928<sup>687</sup>. Η μονογραφία κυκλοφόρησε μόλις λίγους μήνες μετά και σε αυτή εκθέτει αναλυτικότερα τις ιδέες του γύρω από την καλλιτεχνική διαδρομή και την τρέχουσα παραγωγή του ζωγράφου. Ήταν η τέταρτη της σειράς «Les grands peintres d'aujourd'hui», κυκλοφόρησε σε 800 αριθμημένα αντίτυπα<sup>688</sup>

<sup>684</sup> Christian Zervos, «Georges Braque et la peinture française», *Cahiers d'art*, 1 (1927), 5.

<sup>685</sup> E. Tériade, «Confidences d'artistes: Georges Braque», *L'Intransigeant*, 3 Απριλίου 1928, 5 [Tériade 1996, 137-138]. Το χειρόγραφο της συνέντευξης έχει μια εισαγωγή για την πορεία του καλλιτέχνη που δεν συμπεριλήφθηκε στο δημοσιευμένο κείμενο· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

<sup>686</sup> Κυριότερη αναφορά του στο Gris είναι το άρθρο E. Tériade, «Juan Gris», *Cahiers d'art*, 5-6 (1928), 231-246 [Tériade 1996, 127-129].

<sup>687</sup> E. Tériade, «Œuvres récentes de Léger, les objets dans l'espace», *Cahiers d'art*, 4 (1928), 145-152 [Tériade 1996, 124-126].

<sup>688</sup> E. Tériade, *Fernand Léger*, *Cahiers d'art*, Παρίσι 1928. Από αυτά τα 800 αντίτυπα τα πέντε πρώτα τυπώθηκαν σε χαρτί japon impérial με μία υδατογραφία και μία αυθεντική γκραβούρα, τα επτά επόμενα τυπώθηκαν επίσης σε χαρτί japon impérial, αλλά με ένα σχέδιο και μία αυθεντική γκραβούρα, τα επόμενα 40 τυπώθηκαν σε χαρτί Hollande Van Gelder με μία αυθεντική γκραβούρα και τα υπόλοιπα 748 τυπώθηκαν σε χαρτί Velin de Torpes. Κάποια επιπλέον αντίτυπα τυπώθηκαν για τους συνεργάτες του *Cahiers d'art*. Η πλούσια εικονογράφηση περιλάμβανε 88 ασπρόμαυρες και πέντε έγχρωμες ηλιοτυπίες. Σε σχέση με την εικονογράφηση των άρθρων και του βιβλίου, η αλληλογραφία του Léger με τον Tériade δείχνει ότι βρίσκονταν σε συνεννόηση, αφού ο καλλιτέχνης δηλώνει την προτίμησή του για κάποιες εικόνες έναντι άλλων. Βλ. για παράδειγμα Fernand Léger, επιστολή προς τον Tériade, 2 Φεβρουαρίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

και, όπως ήταν εύλογο, διαφημίστηκε πολύ στο περιοδικό πριν και μετά την έκδοσή της (εικ. 97).

Η μελέτη του *Tériade* είναι από τις πρώτες συνολικές παρουσιάσεις και αποτιμήσεις του έργου του Léger. Πριν από αυτή είχαν κυκλοφορήσει για τον εν λόγω καλλιτέχνη μόνο μία άλλη μονογραφία, από τον Raynal, και ορισμένα σύντομα άρθρα<sup>689</sup>. Ωστόσο ο ίδιος ο Léger είχε δημοσιεύσει αρκετά κείμενα στα οποία εξηγούσε τις αισθητικές του αντιλήψεις και τα οποία αναμφίβολα θα έλαβε υπόψη ο *Tériade*<sup>690</sup>. Αρκετά εγκωμιαστική, η μονογραφία του *Tériade* σκιαγραφεί την πορεία του καλλιτέχνη μέσα από αισθητικό πρίσμα, σχολιάζοντας επιλεκτικά μόνο λίγα συγκεκριμένα έργα. Ο *Tériade* δεν είναι τόσο περιγραφικός όσο διεισδυτικός και αναλυτικός, εφιστώντας την προσοχή του αναγνώστη στις αρχές στις οποίες στηρίχτηκε η δημιουργία των έργων του καλλιτέχνη.

Πιο συγκεκριμένα, ο *Tériade* θεωρεί ότι το έργο του Léger ωριμάζει ολοένα περισσότερο, διατηρώντας όμως την «πλαστική υγεία» (*santé plastique*) που το χαρακτηρίζει από την αρχή, καθώς και την καθαρότητα, την απλότητα και την ανθρωπιά που καθιστούν τις συνθέσεις του κλασικές (εικ. 48, 98-99). Χαρακτηρίζοντάς τον «εμψυχωτή (*animateur*)» των ζωγραφικών δυνατοτήτων, αναλύει πώς περνάει από τον ορφικό κυβισμό και τις δυναμικές, επικεντρωμένες στη μηχανή, συνθέσεις σε έναν πιο ιδεαλιστικό κυβισμό μετά τον πόλεμο, δημιουργώντας τις στατικές μνημειακές συνθέσεις με τις αυστηρές και συμπαγείς γυναικείες μορφές, και κατόπιν σε πιο αφαιρετικές συνθέσεις και στην τοιχογραφία. Περισσότερο όμως επιμένει στην πρόσφατη καλλιτεχνική του παραγωγή ως ένδειξη κατάκτησης της απόλυτης ελευθερίας που έγκειται στην οριστική απαλλαγή από το θέμα στις συνθέσεις του. Έχοντας δημιουργήσει έναν συμπαγή αρχιτεκτονικό χώρο τοποθετεί αποκομμένα, διάσπαρτα αντικείμενα που μοιάζουν να ισορροπούν και να κινούνται ελεύθερα προσδίδοντας ρυθμικότητα στην αυστηρή τάξη του χώρου. Τα αντικείμενα αυτά, απαλλαγμένα από κάθε είδος αναφοράς στον εξωτερικό κόσμο και την αντικειμενική πραγματικότητα, αποκτούν τη δική τους οντότητα υπακούοντας στη

---

<sup>689</sup> Maurice Raynal, *Les Maîtres du cubisme: Fernand Léger*, Editions de L'Effort moderne, Παρίσι 1920. Το κείμενο αναδημοσιεύτηκε στο *L'Esprit Nouveau*, 4 (Ιανουάριος 1921), 427-434, καθώς και στο *Bulletin de l'Effort moderne*, 18 (Οκτώβριος 1925), 7-12 και 19 (Νοέμβριος 1925), 7-10. Μεταξύ των άρθρων για τον Léger βλ. για παράδειγμα Maurice Raynal, «Fernand Léger», *Cahiers d'art*, 4 (1926), 61-64· Christian Zervos, «Nouvelles peintures de F. Léger», *Cahiers d'art*, 3 (1927), 96-97.

<sup>690</sup> Ο Léger δημοσίευσε πολλά άρθρα του στο *Bulletin de l'Effort moderne*, καθώς ο Léonce Rosenberg ήταν ο βασικός του έμπορος και άρα προπαγάνδιζε τα έργα του μέσω και αναπαραγωγών και του θεωρητικού του λόγου. Μια επιλογή κειμένων του Léger δημοσιεύτηκε στο Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Editions Gonthier, Παρίσι 1965.

βούληση του ζωγράφου και τη μόνη έγνοια του που είναι η πλαστικότητα των μορφών και το ζωγραφικό συναίσθημα. Ο Tériade θεωρεί ότι η εισαγωγή αυτών των αντικειμένων, φύλλων, φρούτων, κοχυλιών, κλειδιών, μορφών, εγκαινιάζει στο έργο του μια λυρική εποχή που τελειοποιεί την καθαρή πλαστικότητα. Η ακρίβεια και η δωρικότητα του σχεδίου, η καθαρότητα των χρωματικών τόνων, η ισορροπία των όγκων που υπακούουν σε μια νέα στατική λογική οργάνωσης του πίνακα και η λυρικότητα που αποπνέει η ενσωμάτωση των αντικειμένων, καταδεικνύουν το πνεύμα του που είναι πραγματικά κλασικό στην ουσία του. Την ίδια στιγμή η αυτάρκεια και η ομορφιά του κάθε πίνακα τον καθιστά ένα ανεξάρτητο αντικείμενο, αυτό που αποκαλεί «tableau-objet».

Η εκτίμηση του Tériade είναι πολύ κοντά στο ερμηνευτικό μονοπάτι που είχε ανοίξει ο Raynal δίνοντας βαρύτητα στη φορμαλιστική πτυχή και στη ζωγραφική καθαρότητα του έργου του Léger<sup>691</sup>. Από την άλλη, υπήρχε και η προσέγγιση του Carl Einstein, ο οποίος ναι μεν αναλύει μορφολογικά το έργο του Léger με μια παρόμοια προσέγγιση με εκείνη του Tériade, επισημαίνει όμως μια επιπλέον πτυχή του έργου του, εκείνη της πολιτικής συνείδησης του καλλιτέχνη<sup>692</sup>. Ενώ δηλαδή ο Tériade παρουσιάζει τον Léger ως οπαδό της σύγχρονης ζωής και της civilisation machiniste, εξαντλεί την ερμηνεία του σε ζητήματα μορφολογικά. Ο Einstein, από την πλευρά του, προσθέτει πως ο Léger αναζητά τη συλλογικότητα στη βιομηχανική κοινωνία και αντιλαμβάνεται το ρόλο του ως όχι μόνο ως καλλιτέχνη αλλά και ως τεχνίτη. Ο Tériade που αποστρέφεται την πολιτικοποίηση της τέχνης, υποτιμάει οποιαδήποτε κοινωνική διάσταση στο έργο του εξαντλώντας την ερμηνεία του σε ζητήματα μορφολογικά.

Ο Tériade επιμένει όμως σε ένα άλλο ερμηνευτικό σχήμα, αυτό της αντιμετώπισης του Léger ως καλλιτέχνη του Βορρά. Το 1920 ο Maurice Raynal, παραπέμποντας στον Taine, έκανε επίσης τη διάκριση Βορρά-Νότου, χαρακτηρίζοντας τον Léger καλλιτέχνη που εκπροσωπεί το Βορρά, χωρίς όμως να αναλύει αυτή τη θέση του περαιτέρω<sup>693</sup>. Ο Tériade αναπτύσσει το επιχείρημά του ξεκινώντας από τον κυβισμό και την εξέλιξή του. Γράφει ότι οι κυβιστές, στην προσπάθειά τους να βρουν την ουσία της τέχνης, αποτέλεσαν συνεχιστές της

---

<sup>691</sup> Raynal 1926β, 61.

<sup>692</sup> Carl Einstein, *L'art du XXe siècle*, μτφρ. Liliane Meffre και Maryse Staiber, J. Chambon / Actes sud, Παρίσι / Αρλ 2011 (α' έκδ.: Βερολίνο 1926), 171-183. Μια γαλλική εκδοχή του κειμένου του Einstein για τον Léger δημοσιεύεται το 1930· Carl Einstein, «Léger: œuvres récentes», *Documents*, 4 (Μάιος 1930), 191-195.

<sup>693</sup> Raynal 1920, 8-9.

κλασικής τέχνης, όχι μιμούμενοι τις φόρμες της, αλλά την ελευθερία του πνεύματος των καλλιτεχνών της αρχαιότητας. Αργότερα καθένας από τους πρωτεργάτες του κυβισμού τράβηξε το δικό του δρόμο εξακολουθώντας να υπηρετεί τα ίδια ιδεώδη, αλλά εκφράζοντάς τα μέσα από το δικό του ταμπεραμέντο. Αυτό που διαφοροποιεί το ταμπεραμέντο του Léger είναι η καταγωγή του: «Το βόρειο πνεύμα του Leger αντιτάχθηκε γρήγορα στο πιο Μεσογειακό πνεύμα των άλλων (Picasso, Braque, Gris)»<sup>694</sup>. Στη βόρεια καταγωγή του αποδίδει και την καινοτομία του: «Η τέχνη του αντλεί τα στοιχεία του από την πλαστική λαογραφία της βόρειας έκφρασης [...] Κατά τη γνώμη μας, εκπροσωπεί ένα κλασικό στάδιο στην εξέλιξη της βόρειας τέχνης»<sup>695</sup>. Σχηματίζει μάλιστα το δίπολο Picasso-Léger, χαρακτηρίζοντας τον πρώτο εκπρόσωπο του νότου, ως *libérateur*, και τον δεύτερο εκπρόσωπο του Βορρά, ως *constructeur*. Λίγους μήνες αργότερα, στη σειρά άρθρων του *Documentaire sur la jeune peinture*, επιμένει σε αυτή την προσέγγιση προσδιορίζοντας τον Léger ως τον καλλιτέχνη που συνδυάζει την πραγματικότητα του Βορρά με το μεσογειακό πνεύμα του κυβισμού: «Ο Leger είναι ένας άνθρωπος του Βορρά. Χάρη στο πλούσιο ζωγραφικό του ταμπεραμέντο, συμφιλιώνει τη βόρεια πραγματικότητα του με το μεσογειακό πνεύμα του κυβισμού [...] Θέλει να κατακτήσει τη βόρεια έκφραση και να δημιουργήσει ένα έργο σε μια παρθένα γη [...] Η επιρροή του Léger είναι σημαντική στους καλλιτέχνες του Βορρά. Χάρη σ'εκείνον ενδιαφέρθηκαν για τον κυβισμό»<sup>696</sup>.

Η υιοθέτηση αυτής της προσέγγισης οφειλόταν πιθανόν σε δύο λόγους: αφενός στην συζήτηση, που, όπως προείπαμε, υφίστατο στον τεχνοκριτικό λόγο για τη διάκριση μεταξύ βόρειας και νότιας-μεσογειακής τέχνης, αφετέρου στην άποψη του ίδιου του Léger επί του θέματος. Μαρτυρία της άποψής του συνιστά η προσωπική συζήτηση επ' αυτού ανάμεσα στον ίδιο και τον έμπορο Léonce Rosenberg, κοινωνός της οποίας υπήρξε ο Tériade. Πιο συγκεκριμένα, τα πρώτα δείγματα αυτής της συζήτησης, που διεξήχθη σε υψηλούς τόνους, αλλά με

<sup>694</sup> «L'esprit nordique de Léger s'opposa rapidement à l'esprit d'origine plus méditerranéenne des autres (Picasso, Braque, Gris)»· E. Tériade, *Fernand Léger*, éditions Cahiers d'art, Παρίσι 1928.

<sup>695</sup> «Son art puise ses éléments dans le folklore plastique de l'expression septentrionale [...] Il représente selon nous, un stade classique dans l'évolution de l'art du Nord»· ό.π. Ο FernandLéger είχε γεννηθεί στο Αρζαντάν (Argentan), μια μικρή πόλη της Νορμανδίας.

<sup>696</sup> «Léger est l'homme du Nord. Il concilie grâce à son tempérament opulent de peintre sa réalité nordique avec l'esprit méditerranéen du cubisme [...] Il veut dominer l'expression nordique et fonder une œuvre sur une terre vierge [...] L'influence de Léger est considérable chez les artistes du Nord. C'est par lui que ces derniers sont intéressés au cubisme»· E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture. II: L'avènement classique du cubisme», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 453 [Tériade 1996, 187-188].

διπλωματικό ύφος και σε φιλική βάση, δεδομένου ότι ο Léonce Rosenberg ήταν ο βασικός έμπορος του Léger από το 1917 ως το 1927<sup>697</sup>, εντοπίζονται στην αλληλογραφία των δύο ανδρών το 1919<sup>698</sup>. Ο Léonce Rosenberg, κάνοντας μια ιστορική αναδρομή στην τέχνη των μεσογειακών λαών από τα προϊστορικά χρόνια, τάχθηκε υπέρ της καλλιτεχνικής τους παραγωγής, η οποία εκφράζει την ηρεμία, την ευγένεια και την απλότητα, και κατά εκείνης των βόρειων λαών, οι οποίοι «όντας λάτρεις του ενστίκτου βρίσκουν χαρά μόνο σε ένα πάθος που τυφλώνει και σε μια βιαιότητα που καταστρέφει» και παράγουν μια τέχνη βίαιη και ψεύτικη, αντίστοιχη του ταμπεραμέντου τους. Όσο για το έργο του Léger, τον οποίο θεωρούσε καλλιτέχνη του Βορρά, αναγνώριζε την αξία του δεδομένης της ευεργετικής επίδρασης άσκησε πάνω του η τέχνη του Νότου κατά την παραμονή του στο Παρίσι<sup>699</sup>. Με τη σειρά του ο Léger, αντιλαμβανόμενος ο ίδιος τον εαυτό του ως καλλιτέχνη του Βορρά<sup>700</sup> υπερασπίστηκε την καταγωγή του, επιχειρηματολογώντας υπέρ του ρόλου που έπαιξε η κουλτούρα του Βορρά στη μορφοπλαστική εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης και υπογραμμίζοντας τη συμβολή του πολέμου στην καλλιέργεια αυτών των στερεοτύπων<sup>701</sup>. Οκτώ χρόνια μετά, το 1927, η συζήτηση αυτή επανύλθε στην αλληλογραφία τους ως συνέχεια μιας κατ' ιδίαν συζήτησης επί του θέματος, στην οποία παρών ήταν και ο Tériade<sup>702</sup>. Ο Rosenberg στην επιστολή του, που έχει πιο πολεμικό χαρακτήρα από την προηγούμενη, πιθανόν επειδή η συνεργασία των δύο ανδρών έφτανε στο τέλος της, επανέλαβε την επιχειρηματολογία του υπέρ της υπεροχής της κουλτούρας της Μεσογείου έναντι του βόρειου πριμιτιβισμού<sup>703</sup>,

<sup>697</sup> Για τη σχέση των δύο, βλ. Derouet 1996, 5-16.

<sup>698</sup> Την πρώτη αναφορά εντοπίζουμε σε επιστολή του Fernand Léger προς τον Léonce Rosenberg, 16 Αυγούστου 1919. Αντλώ από Derouet 1996, 52-53.

<sup>699</sup> Léonce Rosenberg, επιστολή προς τον Fernand Léger, 24 Αυγούστου 1919. Αντλώ από Derouet 1996, 53-56.

<sup>700</sup> Fernand Léger, «L'art abstrait [Réponse à l'enquête]», *Cahiers d'art*, 3 (1931), 151-152.

<sup>701</sup> Fernand Léger, επιστολή προς τον Léonce Rosenberg, 6 Σεπτεμβρίου [1919]. Αντλώ από Derouet 1996, 56-60.

<sup>702</sup> «Αρνείστε τη Μεσόγειο [...] ότι ο Βόρειος, πειθαρχημένος από εκείνη, έχει γίνει τώρα ένας Μεσόγειος, όπως σας απέδειξα [...] χθες το βράδυ, παρουσία του κ. Tériade, ενός ανέκαθεν Μεσόγειου / Vous niez la Méditerranée [...] que le Nordique, discipliné par elle, est devenu maintenant un Méditerranéen, comme je vous l'ai démontré [...] hier soir, en présence de Monsieur Tériade, Méditerranéen depuis toujours» Léonce Rosenberg, επιστολή προς τον Fernand Léger, 19 Οκτωβρίου 1927· αντλώ από Derouet 1996, 232.

<sup>703</sup> «Χωρίς τους Μεσόγειους, δηλαδή τους Ελληνο-Λατίνους και τους Σημίτες, εκ των οποίων οι πρώτοι περιλαμβάνουν τους Ετρούσκους και τους Ρωμαίους κληρονόμους του αιγαιακού κι ελληνικού πολιτισμού, και οι δεύτεροι, τους Αιγύπτιους, τους Χαλδαίους, τους Φοίνικες, τους Εβραίους και τους Βυζαντινούς, οι Βόρειοι θα εξακολουθούσαν να βρίσκονται στην πρότερη τους κατάσταση, όπως οι καουμπόηδες της Άγριας Δύσης / Sans les Méditerranéens, c'est-à-dire les Gréco-latins et les Sémites qui comprennent, les premiers, les Etrusques et les Romains héritiers des Egéens et des Hellènes, et les seconds, les Egyptiens, les Chaldéens, les Phéniciens, les Hébreux et les Byzantins, les Nordiques en

φτάνοντας αυτή την φορά ως τον κυβισμό: «Οι δημιουργοί του κυβισμού είναι όλοι μεσόγειοι καλλιτέχνες, ή μεσογειακής συγκρότησης και οι Βόρειοι δεν θα μπορέσουν παρά να προσαρμοστούν στη δημιουργία τους»<sup>704</sup>. Ο Léger, απάντησε κοινοποιώντας την επιστολή στον Tériade<sup>705</sup>, ότι, παρόλο που αναγνωρίζει τη συνεισφορά του μεσογειακού πολιτισμού και αναμφίβολα του ελληνικού, ο Βορράς είναι ο φορέας του καινούριου, του μοντέρνου: «Η προτίμηση μου για το μοντέρνο αντικείμενο, για τη μοντέρνα ζωή, και το περιορισμένο ενδιαφέρον μου για τον πολιτισμό και τα μουσεία συνδέεται για μένα με τον βόρειο άξονα. Οι μεγάλες τρέχουσες βόρειες αξίες βρίσκονται εκτός πολιτισμού. Δημιουργούν»<sup>706</sup>. Η αλληλογραφία αυτή είναι δηλωτική του ότι ο Tériade γνώριζε από πρώτο χέρι τις θέσεις του Léger σε αυτό το ζήτημα και ότι γι' αυτό στη μονογραφία του το 1928 χρησιμοποίησε την καταγωγή του ως ερμηνευτικό εργαλείο για τη δουλειά του. Μάλιστα είναι πολύ πιθανό ότι έλαβε υπόψη του την επιστολή, αφού παραθέτει σχεδόν αυτούσιο το υστερόγραφο του Léger, που αφορά τις εντυπώσεις του από το ταξίδι του στην Ιταλία. Υπενθυμίζουμε πως, παρά την εξύμνηση του Léger, η γενικότερη άποψη του Tériade για την τέχνη του Βορρά και την τέχνη του Νότου συνέκλινε με εκείνη του Rosenberg. Σε σχέση με τον Léger, τη διατύπωνε όμως με τρόπο που δεν θίγει τον καλλιτέχνη, καθώς τον παρουσιάζει, όπως είδαμε, με θετικό τόνο ως ένα είδος γεφυροποιού μεταξύ των δύο τεχνών.

Οι απόψεις που διατυπώθηκαν για τη μονογραφία του Tériade προήλθαν κυρίως από τον κύκλο του *Cahiers d'art* και είναι κατά συνέπεια ενθουσιώδεις. Ο Maurice Raynal ήταν αυτός που έγραψε την κριτική στο *Cahiers d'art* χαρακτηρίζοντας την εν λόγω μελέτη ως το έργο ενός επαγγελματία τεχνοκρίτη που δουλεύει με συστηματικότητα<sup>707</sup>. Παρόμοια, ο André de Ridder εκθείασε τον Tériade στο περιοδικό *Sélection* για τη μεθοδικότητα, την ακρίβεια και την ευαισθησία του υπογραμμίζοντας ότι η μονογραφία τιμά όχι μόνο τον καλλιτέχνη, αλλά και τον

---

seraient encore à l'état primaire, comme les cow-boys du Far-West» Léonce Rosenberg, επιστολή προς τον Fernand Léger, 19 Οκτωβρίου 1927· ό.π., 232.

<sup>704</sup> «Les créateurs du cubisme sont tous des artistes méditerranéens ou de la formation méditerranéenne et les Nordiques ne feront que s'adapter à leur création»· ό.π., 234.

<sup>705</sup> Fernand Léger, επιστολή προς τον Léonce Rosenberg, 24 Οκτωβρίου 1927· ό.π., 234-235. Η χειρόγραφη επιστολή που κοινοποιείται στον Tériade βρίσκεται στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 4.

<sup>706</sup> «Mon goût pour l'objet moderne, pour la vie moderne, mon peu d'intérêt pour la culture et les musées est encore dans la balance pour moi avec axe Nord. Les grosses valeurs nordiques actuelles sont hors la culture. Ils créent»· Derouet 1996, 235.

<sup>707</sup> Maurice Raynal, «Les livres. Fernand Léger», *Cahiers d'art*, 10 (1928), 453.

συγγραφέα και τον εκδότη της<sup>708</sup>. Τέλος, σε παρόμοιο ύφος ήταν και η κριτική του Waldemar George για τον Tériade: «Η κριτική του βρίσκεται στον αντίποδα της αφηγηματικής κριτικής, αυτής τουλάχιστον που ακολουθούν οι περισσότεροι από τους συναδέλφους μας»<sup>709</sup>. Ωστόσο ο Waldemar George, ο οποίος λίγους μήνες μετά επρόκειτο να εκδώσει και εκείνος μια μικρή μονογραφία για τον Léger<sup>710</sup>, εξέφρασε τη διαφωνία του για την προσέγγιση του Léger από τον Tériade ως καλλιτέχνη του Βορρά: ο ίδιος απέδιδε στο Βορρά αποκλειστικά αρνητικό πρόσημο, θεωρώντας ότι είναι το όχημα μιας «γοθτικής και ρομαντικής αταξίας (désordre gothique et romantique)», σε αντίθεση με το Νότο που σχετίζεται με την κλασική αρμονία. Ο Tériade επέμεινε πάντως σε αυτή την ερμηνεία της τέχνης του Léger, όπως προκύπτει από το τεύχος-αφιέρωμα στον Léger που κυκλοφόρησε σχεδόν αμέσως μετά την έκδοση της μελέτης του. Εκεί αναδημοσίευσε αυτούσια τη δεύτερη ενότητά της, δίνοντάς της τον τίτλο «Nord-Sud»<sup>711</sup>.

Η μελέτη του Tériade δεν κυκλοφόρησε τυχαία τη δεδομένη στιγμή, αλλά εγγραφόταν αφενός στο ενδιαφέρον που επιδείκνυε για τον Léger ο Zervos, ο οποίος, έχοντας ήδη δημοσιεύσει τέσσερα άρθρα και κριτικές εκθέσεων για εκείνον στο περιοδικό του, πήρε τη σκυτάλη από το περιοδικό *L'Effort moderne* όσον αφορά στην προώθηση του<sup>712</sup>, αφετέρου στην έντονη εκθεσιακή δραστηριότητα του καλλιτέχνη εκείνη την περίοδο. Το 1926 διοργανώθηκε ατομική του έκθεση στη Νέα Υόρκη<sup>713</sup> και το 1928 στην γκαλερί *L'Effort Moderne* αλλά και στο Βερολίνο στην γκαλερί του Flechtheim. Αξίζει να σημειώσουμε ότι στη διοργάνωση της έκθεσης στο Βερολίνο συμμετείχε και ο Zervos, τον οποίο ευχαριστεί ο Flechtheim στο προλογικό του σημείωμα στον κατάλογο<sup>714</sup>. Επιπλέον, στο εσωτερικό του καταλόγου, που προφανώς τυπώθηκε στις αρχές του 1928, διαφημίζεται ολοσέλιδα η μονογραφία του Tériade με την ένδειξη ότι «θα κυκλοφορήσει σύντομα (pour paraitre prochainement)» (εικ.

<sup>708</sup> André de Ridder, «Chroniques. Les livres d'art», *Sélection*, 5 (Φεβρουάριος 1929), 65. Στο Βέλγιο, εκτός από το *Sélection*, το βιβλίο κρίθηκε θετικά και από το περιοδικό *Le Centaure*: «Fernand Léger», *Le Centaure*, 7 (Απρίλιος 1929), 192.

<sup>709</sup> «Sa critique se trouve aux antipodes de la critique narrative, telle que la pratiquent la plupart de nos confrères»· Waldemar George, «Livres d'art», *La Presse*, 16 Ιανουαρίου 1929, 5.

<sup>710</sup> Waldemar George, *Fernand Léger*, Gallimard, Παρίσι 1929.

<sup>711</sup> E. Tériade, «Nord-Sud», *Sélection*, 5 (Φεβρουάριος 1929), 7-10 [Tériade 1996, 227-229]. Στο τεύχος αυτό συμμετείχαν με κείμενά τους, ανάμεσα σε άλλους, οι Waldemar George, Maurice Raynal και Pierre-Louis Flouquet.

<sup>712</sup> Ένδειξη για την κοντινή σχέση των Léger και Zervos ήδη στις αρχές του 1927 αποτελεί μια επιστολή του αρχιτέκτονα Frederick Kiesler από την Αμερική προς τον Zervos. Κλείνοντας, του ζητάει να δώσει τους χαιρετισμούς του στον Léger· Frederick Kiesler, επιστολή προς τον Christian Zervos, 11 Απριλίου 1927, Bibliotheque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Cahiers d'art alphabetique K à L.

<sup>713</sup> *Fernand Léger*, κατάλογος έκθεσης, Société anonyme, Νέα Υόρκη [1926].

<sup>714</sup> *Fernand Léger*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Alfred Flechtheim, Βερολίνο 1928.



100). Άρα η ιδέα του βιβλίου του Tériade υπήρχε τουλάχιστον από τα τέλη του 1927. Από τη μονογραφία του γνωστού πια Tériade στο χώρο της τεχνοκριτικής και των εκδόσεων Cahiers d'art, που είχαν ισχυρή θέση στο χώρο της μοντέρνας τέχνης, ο καλλιτέχνης που προωθούνταν μέσω της έκθεσής του ενίσχυε τη φήμη, το κύρος και κατ' επέκταση την εμπορευσιμότητά του. Ταυτόχρονα ο Tériade διαφημιζόταν ως τεχνοκρίτης από τον κατάλογο έκθεσης ενός καταξιωμένου εμπόρου τέχνης και μάλιστα στη Γερμανία, αυξάνοντας έτσι το συμβολικό του κεφάλαιο και εκτός των γαλλικών συνόρων. Όσο για τον Zervos, ενίσχυε και εκείνος τον μεσολαβητικό του ρόλο και τη φήμη των εκδόσεών του μέσω της δραστηριότητας που ανέπτυξε στο πλαίσιο της εν λόγω έκθεσης.

Ο Tériade συνέβαλε στην προώθηση του έργου του Léger και μέσω της εφημερίδας *L'Intransigeant*. Παρουσίαζε ομαδικές εκθέσεις στις οποίες συμμετείχε<sup>715</sup>, ενώ έγραψε μια εγκωμιαστική κριτική για την ατομική έκθεσή του στην γκαλερί του Paul Rosenberg το 1930<sup>716</sup>. Ταυτόχρονα, μαζί με τον Raynal του έδωσαν χώρο να εκφράσει τις αισθητικές του απόψεις και τις ταξιδιωτικές του εμπειρίες δημοσιεύοντας από το 1928 ως το 1933 δώδεκα κείμενά του, περισσότερα απ' ό,τι οποιοσδήποτε άλλος καλλιτέχνης αυτή την περίοδο<sup>717</sup>. Στη συνέχεια, όπως θα εκθέσουμε παρακάτω, ο Tériade συνέχισε να προβάλλει τον Léger τόσο μέσω του περιοδικού *Verve* όσο και συνεργαζόμενος μαζί του για την έκδοση δύο βιβλίων.

#### 7.4ε «École de Paris» ή «école esperanto»: Chagall, Kisling, Menkès, Pascin...

Όπως για τον Tériade, έτσι και για μια πληθώρα ξένων καλλιτεχνών, λογοτεχνών, διανοούμενων και φιλότεχνων, το Παρίσι υπήρξε από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ένας ισχυρός πόλος έλξης. Από τη μια, υπήρχαν πολιτικοί και οικονομικοί λόγοι μετανάστευσης που οδηγούσαν τους ανθρώπους εκεί από την άλλη, ήταν η ελευθερία που το Παρίσι συμβόλιζε και εκπροσωπούσε σε επίπεδο ηθών, έκφρασης, διανοήσεως και δημιουργίας. Για τους καλλιτέχνες το Παρίσι αποτελούσε τη νέα Ρώμη

<sup>715</sup> Ενδεικτικά βλ. E. Tériade, «Les expositions», *L'Intransigeant*, 17 Ιουνίου 1929, 5 [Tériade 1996, 211] και «On expose», *L'Intransigeant*, 7 Οκτωβρίου 1929, 6 [Tériade 1996, 213].

<sup>716</sup> E. Tériade, «Expositions: Fernand Léger», *L'Intransigeant*, 25 Νοεμβρίου 1930, 6 [Tériade 1996, 304-305].

<sup>717</sup> Οι ημερομηνίες των φύλλων του *L'Intransigeant* στα οποία δημοσιεύτηκαν κείμενα του Léger είναι οι εξής: 16.4.28, 8.10.28, 25.2.29, 10.6.29, 21.10.29, 27.1.30, 3.11.30, 18.5.31, 28.12.31, 4.1.32, 11.7.32, 15.5.33.

στην τέχνη και ο μύθος του είχε εξαπλωθεί σε ευρεία γεωγραφική κλίμακα. Πριν αλλά και μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, καλλιτέχνες από τις γειτονικές χώρες, αλλά και την κεντρική και ανατολική Ευρώπη, την Αμερική και την Ιαπωνία, κατέφθαναν στο ναό της τέχνης και της ελευθερίας. Στη Ρωσία, για παράδειγμα, οι καλλιτέχνες διαμαρτύρονταν για το χαμηλό επίπεδο εκπαίδευσης στις Ακαδημίες, ενώ υπήρχαν και ισχυρές διακρίσεις σε βάρος των εβραίων, η πρόσβαση των οποίων στις Ακαδημίες Τεχνών είτε ήταν περιορισμένη είτε, σε κάποιες περιπτώσεις όπως της Ακαδημίας της Αγίας Πετρούπολης, απαγορευμένη. Οι εβραίοι της Ρωσίας αποτέλεσαν βέβαια και τα θύματα πογκρόμ που ξεκίνησαν το 1881 και έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στην απόφαση πολλών ανάμεσά τους να μεταναστεύσουν. Φτάνοντας στο Παρίσι έλπιζαν να εξελίξουν την τέχνη τους, να βρουν ένα κοινό το οποίο θα αναγνωρίσει την αξία της τέχνης τους, αλλά και να κάνουν τη θητεία τους στην πρωτεύουσα της τέχνης, πράγμα που επιστρέφοντας στον τόπο τους θα προσέδιδε αυτομάτως κύρος στο έργο τους<sup>718</sup>.

Οι καλλιτέχνες αυτοί αποτέλεσαν τη λεγόμενη «École de Paris» (Σχολή του Παρισιού), όρος που εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε ένα κείμενο του τεχνοκρίτη André Warnod δημοσιευμένο στην *Comœdia* τον Ιανουάριο του 1925<sup>719</sup>. Παρόλο που ο εν λόγω όρος χρησιμοποιήθηκε αρχικά με μια ευρύτητα και ασάφεια για να προσδιορίσει τη «ζωντανή τέχνη» που παραγόταν στο Παρίσι με μόνη κοινή συνισταμένη την εναντίωση στον ακαδημαϊσμό, πολύ γρήγορα ταυτίστηκε με την παραγωγή των ξένων καλλιτεχνών στο Παρίσι, συνιστώντας την αντίπερα όχθη της École française, ενός όρου που προυπήρχε και χρησιμοποιήθηκε για να προσδιορίσει την καλλιτεχνική παραγωγή των γηγενών Γάλλων, όπως οι Derain, de Segonzac, Friesz και Vlaminck. Αυτό έγινε κυρίως από τους τεχνοκρίτες εκείνους οι οποίοι, ορμώμενοι από περισσότερο ή λιγότερο συντηρητικές έως αντιδραστικές θέσεις (Mauclair, Fels, Charles Fegdal, Fritz Vanderpyl, Vauxcelles), προσπάθησαν να απομονώσουν ή έστω να διαχωρίσουν το ξένο στοιχείο από το αμιγώς γαλλικό. Η

---

<sup>718</sup> Ιδιαίτερα στις αρχές της δεκαετίας του '20 η Γαλλία δέχτηκε πολλούς μετανάστες προκειμένου να καλύψει τις απώλειες σε ανθρώπινο δυναμικό που επέφερε ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος. Για το ζήτημα των μεταναστών που δέχτηκε το Παρίσι στη διάρκεια του μεσοπολέμου, βλ. Ralph Schor, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 1985· Ralph Schor, «Le Paris des libertés», στο André Kaspi και Antoine Marès (επιμ.), *Le Paris des étrangers: depuis un siècle*, Imprimerie Nationale, Παρίσι 1989, 13-34. Στο ίδιο Pierre Vaisse, «Le Paris des arts», 195-205· Yona Fischer, «Le désir de Paris», στο *L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'autre* 2000, 103-113. Βλ. επίσης Maria Delaperrière και Antoine Marès (επιμ.), *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale?: les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*, Centre d'études slaves: Institut d'études slaves, Παρίσι 1997.

<sup>719</sup> André Warnod, «L'École de Paris», *Comœdia*, 27 Ιανουαρίου 1925, 1.

προσπάθεια αυτή είχε και τη θεσμική της πτυχή. Όπως προαναφέραμε, το σκοπό της διάκρισης των γάλλων από τους αλλοδαπούς καλλιτέχνες εξυπηρέτησε η ίδρυση του μουσείου Jeu de Paume το 1922, αλλά και η πρωτοβουλία του Paul Signac το 1923 να εκτεθούν ανά εθνικότητα τα έργα στο Σαλόν των Ανεξαρτήτων<sup>720</sup>.

Όπως είδαμε παραπάνω, ο Τέριαντ, αν και υπέρμαχος του γαλλικού πολιτισμού που είχε υιοθετήσει έναν εθνικιστικό λόγο, ήταν κατά της ξενοφοβίας, τασσόμενος υπέρ μιας σύγχρονης κοσμοπολίτικης πρωτεύουσας και μιας πολυφωνίας που θεωρούσε πως μπορούσε να εμπλουτίσει τη γαλλική κουλτούρα: «Είναι εξάλλου το σημάδι των καιρών μας. Σήμερα χρειαζόμαστε να βλέπουμε λίγο από όλα. Δεν θέλουμε πια να είμαστε περιορισμένοι και κλεισμένοι σε μια ξενοφοβική μερίδα. Θέλουμε να είμαστε πάνω απ' όλα ευφυείς, θέλουμε να μπορούμε να επιλέγουμε»<sup>721</sup>. Ωστόσο, αν και πρόβαλλε συστηματικά και κατά πλειονότητα μη γάλλους καλλιτέχνες<sup>722</sup>, ήταν αντίθετος με τη χρήση της ασαφούς έννοιας *École de Paris*. Σε μια κριτική που έκανε για μια έκθεση με τον ομώνυμο τίτλο που οργανώθηκε στην *Galerie de la Renaissance* το 1929, παρότι αναγνωρίζει την αξία κάποιων συμμετεχόντων, τη χαρακτηρίζει μικρό μουσείο μοντέρνας τέχνης σχολιάζοντας αρνητικά την πληθώρα των τάσεων και υπογραφών αλλά και τη χαμηλή ποιότητα αρκετών καλλιτεχνών (χωρίς να τους κατονομάζει) που συμπεριέλαβαν οι επιμελητές κάτω από την ομπρέλα της *École de Paris*<sup>723</sup>. Παρόμοια κρίνει ένα χρόνο αργότερα, το 1930, την έκθεση με τίτλο «Εβραίοι καλλιτέχνες» που έγινε στην γκαλερί *Ferné la Nuit*, καθώς υπογραμμίζει ότι πρόκειται για τους ίδιους καλλιτέχνες που εντάσσονται στην *École de Paris* και τέτοιες ομαδοποιήσεις είναι αποτυχημένες, ενισχύοντας

---

<sup>720</sup> Η περίπτωση της *École de Paris* έχει μελετηθεί αρκετά. Ενδεικτικά για τα χρόνια του μεσοπολέμου βλ. Romy Golan, «The 'Ecole Française' vs. the 'Ecole de Paris': The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between the Wars», στο Silver και Golan 1985, 81-87· Golan 1995, 137-154· *L'École de Paris 2000*· Marianne Jakob, «La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920: Léonce Rosenberg et la galerie 'L'Effort moderne'», στο Marie-Claude Chaudonneret (επιμ.), *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Peter Lang, Βέρνη 2007, 237-255.

<sup>721</sup> «Il est d'ailleurs le signe de notre époque. On a besoin aujourd'hui de voir un peu de tout. On ne veut plus être borné et fermé dans un parti xénophobe. On veut être avant tout intelligent, on veut pouvoir choisir»· E. Tériade, «Les expositions», *Cahiers d'art*, 2 (1926), 35 [Tériade 1996, 36].

<sup>722</sup> Ο Τέριαντ πρόβαλλε πολύ λιγότερο γάλλους ζωγράφους της νέας γενιάς. Από αυτούς ήταν κυρίως οι Lurçat και Beaudin με τους οποίους ασχολήθηκε, αλλά –σε μικρότερο βαθμό – και ορισμένες γυναίκες ζωγράφοι, όπως οι Suzanne Roger, Valentine Prax και Genevieve Gallibert. Αναφερθήκαμε ήδη στην περίπτωση του Ton Beaudin αντίθετα, που ανταποκρινόταν πλήρως στο αισθητικό του ιδέωδες της λυρικής πλαστικότητας, τον στήριξε πιστά ως το τέλος της σταδιοδρομίας του, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω.

<sup>723</sup> E. Tériade, «On expose...», *L'Intransigeant*, 7 Οκτωβρίου 1929, 6 [Tériade 1996, 213]. Αυτοί που ξεχώρισε ήταν οι Beaudin, Braque, Chagall, Derain, Dufresne, Dufy, Marie Laurencin, Léger, Matisse, Modigliani, Picasso, Utrillo, Vuillard.

μάλιστα τις σχετικές προκαταλήψεις. Συγκεκριμένα, τονίζει ότι η συμμετοχή έργων του Picasso θα «χαροποιήσει» όσους βλέπουν στην τέχνη του «τα αλάθητα σημάδια της σημιτικής ιδιοφυΐας (les signes infailibles du génie sémite)». Παρόλα αυτά, σημειώνει την ποιότητα συμμετεχόντων καλλιτεχνών που εκτιμά, δηλαδή των Chagall, Kars, Léopold-Lévy, Menkès, Modigliani και Pascin<sup>724</sup>.

Στα κείμενα που συνοπογράφει με τον Raynal είναι ακόμη πιο αυστηρός και ειρωνικός: «Οι Δύο Τυφλοί θα έβλεπαν με πολύ καλό μάτι, γιατί δεν υποπτεύονται τίποτα, την αλλαγή του ονόματος της επονομαζόμενης Σχολής του Παρισιού. Είναι γνωστό ότι υπό αυτό το φιλόξενο πατρώνυμο ομαδοποιήθηκαν διάφορες σέκτες ζωγράφων που ανήκουν σε κάθε είδους εθνικότητα, δηλαδή σε διαφορετικές. Γιατί λέτε ότι ομαδοποιήθηκαν έτσι; Για να κάνουν το ίδιο πράγμα, πιστεύουμε εμείς: δηλαδή να βράσουν τα προϊόντα τους στην παριζιάνικη μαρμίτα. Γιατί λοιπόν να προσδιορίσουμε το δοχείο που επιλέχθηκε για αυτή την κουζίνα αντί για την εσπεραντική σούπα που προέκυψε; Δεν νομίζετε ότι το όνομα Σχολή Εσπεράντο θα ταίριαζε καλύτερα σε αυτό το μοντέρνο μίγμα;»<sup>725</sup>. Τον όρο «Εσπεράντο (Esperanto)» χρησιμοποίησε και ο Waldemar George το 1931 «Η Σχολή του Παρισιού είναι ένα ευρητήριο, εύκολα μεταδιδόμενο και προσιτό σε όλους [...] Είναι μια κατασκευασμένη γλώσσα όπως η Volapuk ή η Εσπεράντο»<sup>726</sup>. Όμως ο Waldemar George, υπό το πρίσμα των αντιδραστικών και νεοουμανιστικών ιδεών που είχε υιοθετήσει από το 1930 και μετά, αντιμετώπιζε ως ανάθεμα όχι μόνο τον τρόπο ομαδοποίησης, αλλά και τους ξένους καλλιτέχνες εν γένει<sup>727</sup> βαδίζοντας στα αντισημιτικά βήματα των Mauclair και Basler που κατηγορούσαν την École de Paris για μια «στυλιστική εσπεράντο» που αποτέλεσε την πηγή του κακού για τη σύγχρονη

<sup>724</sup> E. Tériade, «On expose», *L'Intransigeant*, 26 Μαΐου 1930, 5 [Tériade 1996, 288].

<sup>725</sup> «Les Deux Aveugles verraient d'assez bon œil, car ils ne doutent de rien, l'école dite de Paris changer de nom. L'on sait que sous ce patronyme hospitalier sont groupées diverses sectes de peintres appartenant à toutes sortes de nationalités, voire à d'autres. Pourquoi direz-vous se sont-ils ainsi groupés? Pour faire la même chose, croyons-nous; c'est-à-dire faire bouillir leurs produits dans la marmite parisienne. Alors pourquoi qualifier le récipient choisi pour cette cuisine plutôt que le bouillon espérantiste ainsi obtenu? Ne trouvez-vous pas que le nom d'école esperanto conviendrait mieux à cette mixture moderne?» Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 11 Νοεμβρίου 1929, 5 [Tériade 1996, 218].

<sup>726</sup> «L'École de Paris est un répertoire, aisément transmissible et accessible à tous [...] C'est une langue fabriquée de toutes pièces comme le Volapuk ou comme l'Esperanto» Waldemar George, «École française ou école de Paris», *Formes*, 16 (Ιούλιος 1931), 92-93. Το δεύτερο μέρος αυτού του άρθρου δημοσιεύτηκε στο *Formes*, 17 (Σεπτέμβριος 1931), 110-111.

<sup>727</sup> «"[Η Σχολή του Παρισιού] είναι μια μάλλον διακριτική και αρκετά υποκριτική βεβαίωση του 'γαλλοφοβικού' πνεύματος [...] Επικαλείται μια γαλλική παράδοση. Αλλά στην πραγματικότητα είναι ένας άγραφος χάρτης / [L'École de Paris] est une attestation somme toute assez subtile et assez hypocrite de l'esprit francophobe [...] Il se réclame d'une tradition française. Mais, pratiquement il en fait table rase» ό.π.

τέχνη<sup>728</sup>. Αντίθετα οι Tériade και Raynal ήταν μεν αντίθετοι στον τρόπο ομαδοποίησης των καλλιτεχνών, που ήταν κενός περιεχομένου, αναγνώριζαν δε κατά περίπτωση την αισθητική αξία και τη συνεισφορά του έργου των καλλιτεχνών που είχαν συμπεριληφθεί σε αυτή<sup>729</sup>. Το 1932, παρουσιάζοντας την έκθεση των έργων ξένων καλλιτεχνών στο Jeu de Paume, οι «Δύο Τυφλοί» ανακοινώνουν το τέλος της École de Paris, καθώς διαπιστώνουν απαξιωτικά ότι, ενώ οι πολλαπλές εκθέσεις που συγκέντρωναν καλλιτέχνες με διαφορετική καταγωγή είχαν σταματήσει, επανεμφανίζονται μέσα από εθνικές ομαδοποιήσεις στις παριζιάνικες γκαλερί και στο Jeu de Paume<sup>730</sup>.

Ο Tériade, κατά συνέπεια, καθώς απέρριπτε τον όρο «École de Paris», δεν τον χρησιμοποίησε καθόλου για να παρουσιάσει τους ξένους ή/και εβραίους καλλιτέχνες που επιθυμεί. Ωστόσο η στρατηγική που υιοθέτησε για την παρουσίαση αυτών των καλλιτεχνών είναι σχεδόν πάντα λίγο πολύ η ίδια. Από τη μια, ανέλυε τα στοιχεία του έργου τους που ανταποκρίνονταν στο αισθητικό του ιδεώδες και, από την άλλη, υποστήριζε ότι, παρόλο που διατηρούν το ταμπεραμέντο της φυλής τους, έχουν αφομοιώσει και αφομοιωθεί από τη γαλλική κουλτούρα. Στην αρχή μάλιστα της καριέρας του, το 1926, δημοσίευσε μια σειρά άρθρων, που το καθένα ήταν αφιερωμένο σε έναν καλλιτέχνη αυτής της κατηγορίας, στο *Cahiers d'art* αλλά και στο *L'art d'aujourd'hui*, στο οποίο δημοσιεύονταν σε τακτική βάση άρθρα που παρουσίαζαν με εγκωμιαστικό ύφος μη γάλλους καλλιτέχνες. Ταυτόχρονα, ιδιαίτερα στη *L'Intransigeant*, πρόβαλε συστηματικά τις εκθέσεις στις οποίες συμμετείχαν<sup>731</sup>. Πρόκειται για καλλιτέχνες όπως οι Chagall, Alice Halicka, Kisling, Menkès, Pascin και Marcoussis.

Με δεδομένα τα παραπάνω, ο τρόπος που ερμηνεύει και προωθεί το έργο του Chagall είναι πρωτίστως μέσα από αισθητικά κριτήρια που συσχετίζει φυσικά με την καταγωγή, το ταμπεραμέντο του, αλλά και τις αξίες που υιοθέτησε από την παρισινή του εμπειρία. Το 1926 ο Tériade, χαρακτηρίζοντας τον Chagall «γεννημένο ρομαντικό [né romantique]», διαπιστώνει τη συνεισφορά του στην τέχνη μέσω του

---

<sup>728</sup> Fabre 2000, 36-39.

<sup>729</sup> Όσοι δέχονταν την ύπαρξη της École de Paris, αναγνώριζαν συνήθως ότι επρόκειτο για μια ομαδοποίηση που παρουσίαζε ποικιλομορφία και διατηρούσε το στοιχείο του ατομισμού. Βλ. ενδεικτικά André de Ridder, «La jeune peinture française», *Le Centaure*, 8 (Μάιος 1930), 157-162.

<sup>730</sup> Les deux aveugles, «La fin de l'«école de Paris» ou le retour des enfants prodiges», *L'Intransigeant*, 15 Μαρτίου 1932, 6 [Tériade 1996, 391-393].

<sup>731</sup> Βλ. ενδεικτικά E. Tériade, «La chronique des expositions», *Cahiers d'art*, 1 (1926), 18 και «Propos sur le Salon des Tuileries», *Cahiers d'art*, 5 (1926), 109-112 [Tériade 1996, 47-51].

ρομαντισμού και της φαντασίας που είχε ανάγκη ο γαλλικός κλασικισμός μετά τον πόλεμο: «Εμφανίστηκε κυρίως μαζί μ'εκείνους οι οποίοι, μετανάστες, ήρθαν έχοντας την ανάγκη να εκφραστούν δημιουργώντας μια σειρά από τα βάσανα τους αντί να τα διαγράψουν μέσα στον κλασικό πλούτο»<sup>732</sup>. Περιγράφει τα μπουκέτα, τις αιωρούμενες μορφές και τα αντικείμενα σαν στοιχεία ενός ονείρου που προκαλεί η μνήμη, η επιθυμία και η φαντασία του θαυμάζοντας ταυτόχρονα την ιδιόρρυθμη ισορροπία στις συνθέσεις του (εικ. 45, 67). Ωστόσο υπογραμμίζει ότι αυτή η διάχυτη φαντασία μετριάζεται και υπακούει στις ανάγκες της πλαστικής ενότητας και της καθαρότητας που του υπαγορεύει, αν όχι του επιβάλλει, η παραμονή του στο Παρίσι: «Η αίσθηση του θεάματος που υπάρχει σε κάθε καλό Ρώσο μειώνεται ολοένα και περισσότερο στο έργο του, στο οποίο δεν εισάγει πλέον παρά τα απαραίτητα στοιχεία για μια πλαστική έκφραση, τις καθαρές αξίες για την οργάνωσή του»<sup>733</sup>. Παρόμοια ερμηνεύει ο Tériade τη χρωματική παλέτα του Chagall, αφού θεωρεί ότι τα έντονα χρώματα των πρώτων συνθέσεών του μετριάζονται μέσα από την επίδραση του παρισινού γκρι, το οποίο εμπνέει στον καλλιτέχνη μια άλλη τονική κλίμακα<sup>734</sup>. Αργότερα, το 1931, ο Tériade, παρουσιάζοντας την ατομική έκθεση του Chagall στην γκαλερί Le Portique, εξάγει τις πρόσφατες δημιουργίες του που εκτίθενται θεωρώντας ότι η ενότητα που επιτυγχάνεται με απλά μέσα, είναι ακόμα πιο ουσιαστική και βαθιά: «Ένας κόσμος γεννήθηκε μέσα στις συνθέσεις του, υπακούοντας στον ρυθμό μιας ποιητικής φύσης, ενός φανταστικού κόσμου, αλλά και ανταποκρινόμενος σε μια πιο βαθειά πραγματικότητα, μια πραγματικότητα υποκειμενική και πολύ βαθύτερη από την λεγόμενη πραγματικότητα»<sup>735</sup> (εικ. 101).

<sup>732</sup> «Il est apparu parmi ceux surtout qui, migrants, sont venus avec le besoin d'exprimer en créant un ordre de leurs tourments plutôt que de s'effacer dans la richesse classique». E. Tériade, «Marc Chagall», *Cahiers d'art*, 6 (1926), 122-127 [Tériade 1996, 53-55].

<sup>733</sup> «Le sentiment du spectacle qui existe chez tout bon Russe se réduit de plus en plus dans son œuvre dans laquelle il n'entre plus que des éléments nécessaires à une expression plastique, des valeurs pures pour son organisation». ό.π.

<sup>734</sup> E. Tériade, «Propos sur les expositions», *Cahiers d'art*, 4 (1926), 77 [Tériade 1996, 44]. Το τεύχος 6 του περιοδικού *Sélection*, που κυκλοφόρησε το 1929 και ήταν αφιερωμένο στο Chagall, έθετε την περίπτωση του Chagall και της ερμηνείας του έργου του στη βάση του μοντέλου «Βορράς-Νότος» και «Ανατολή-Δύση». Βλ. ιδιαίτερα το κεντρικό άρθρο του André de Ridder «Le multiplicité de Chagall» (4-16) και εκείνο του Waldemar George «Lettre ouverte à André de Ridder sur Marc Chagall et le Génie du Nord» (16-24). Ωστόσο στο βιβλίο του για τον Chagall, που είχε κυκλοφορήσει ένα χρόνο νωρίτερα, δεν κάνει καμία νύξη σε αυτό το ζήτημα, ενδεχομένως γιατί αυτό κυκλοφορεί στο πλαίσιο της σειράς «Les peintres français nouveaux», γεγονός που συνεπάγεται ότι πιθανόν ήθελε να τονίσει τη «γαλλικότητα» της τέχνης του καλλιτέχνη. Waldemar George, *Marc Chagall*, Nouvelle Revue Française, Παρίσι 1928.

<sup>735</sup> «Un monde naquit dans ses compositions obéissant au rythme d'une nature poétique, un monde imaginaire, mais qui répondait à une réalité plus intime, une réalité toute subjective et bien plus

Μάλιστα προτείνει την πραγματοποίηση μιας αναδρομικής έκθεσης του Chagall προκειμένου να αντιληφθεί κανείς την εξέλιξη του έργου του και τον εσωτερικό λυρισμό τον οποίο έχει κατακτήσει<sup>736</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Tériade προβάλλει τον Chagall επιβάλλει να σταθούμε σε δύο σημεία στρατηγικής και αισθητικής σημασίας. Πρώτον, ο Tériade δεν αντιμετωπίζει ποτέ τον Chagall ως εβραίο ούτε κάνει νύξη για στοιχεία που παραπέμπουν στον ιουδαϊσμό στο έργο του. Αυτό ανταποκρίνεται στον τρόπο που ο ίδιος ο Chagall αντιλαμβανόταν, ή τουλάχιστον πρόβαλλε, τον εαυτό του. Το 1925 έλεγε στον Fels: «Γεννήθηκα στο Vitebsk, όμως γεννήθηκα στο Παρίσι»<sup>737</sup>, ενώ το 1927 ο Raynal παρέθετε τα εξής λόγια του: «Εν συντομία, ό,τι κατάφερα το οφείλω στη Γαλλία, της οποίας ο αέρας, οι άνθρωποι, η φύση υπήρξαν για μένα το αληθινό σχολείο της ζωής και της τέχνης μου»<sup>738</sup>. Αυτή τη διπλή ταυτότητά του απεικόνιζε ήδη πολύ νωρίτερα στο έργο του *Αυτοπροσωπογραφία με 7 δάκτυλα*, όπου πάνω αριστερά απεικονίζει τον πύργο του Άιφελ, το σύμβολο του Παρισιού, και πάνω δεξιά μια εκκλησία – όχι συναγωγή<sup>739</sup> – του Βιτέμπσκ (**εικ. 102**). Στο ίδιο πνεύμα, ο Ζερβός σε άρθρο του για τον Chagall το 1924, ένα χρόνο μόλις μετά την επανεγκατάστασή του στο Παρίσι, δεν αναφέρθηκε στην εβραϊκή πλευρά του έργου του, αλλά πρόβαλλε τα αισθητικά του χαρακτηριστικά, στα οποία στάθηκε αργότερα και ο Tériade<sup>740</sup>. Αντίθετα, άλλοι τεχνοκρίτες προσέγγιζαν το έργο του μέσω της εβραϊκής του ταυτότητας κάνοντας, όπως στην περίπτωση του René Schwob, διακριτή αυτή την προσέγγισή τους και στον τίτλο του κειμένου τους<sup>741</sup>.

---

profonde que ladite réalité»· E. Tériade, «A travers les expositions», *L'Intransigeant*, 22 Ιουνίου 1931, 5 [Tériade 1996, 353-354].

<sup>736</sup> Ίσως όχι τυχαία, και ο Zervos προτείνει την οργάνωση μιας αναδρομικής έκθεσης του Chagall για τον ίδιο λόγο· Christian Zervos, «Notes sur une exposition d'œuvres récentes de Chagall», *Cahiers d'art*, 7-8 (1931), 349. Η πρώτη αναδρομική έκθεση του Chagall έγινε το 1933 στην Kunsthalle της Βασιλείας.

<sup>737</sup> «Je suis né à Vitebsk mais je suis né à Paris»· Florent Fels, *Propos d'artistes*, La Renaissance du livre, Παρίσι 1925, 32.

<sup>738</sup> «En somme je dois ce que j'ai réussi à la France dont l'air, les hommes, la nature furent pour moi la véritable école de ma vie et de mon art»· Raynal 1927a, 96. Παρόμοια εκφράζεται στη συνέντευξη που δίνει στον Jacques Guenne, ο οποίος στη μακρά εισαγωγή του τονίζει την επιρροή που άσκησε πάνω του η γαλλική φύση και κουλτούρα· Jacques Guenne, «Portraits d'artistes. Marc Chagall», *L'Art vivant*, 72 (Δεκέμβριος 1927), 999-1010.

<sup>739</sup> Τη λεπτομέρεια αυτή υπογραμμίζει η Μόνικα Μπομ-Ντούχεν, *Σαγκάλ*, μτφρ. Βασίλης Αμανατίδης, Καστανιώτης, Αθήνα 2004 (α' έκδ.: Λονδίνο 1998), 61.

<sup>740</sup> «Γιατί αυτός ο καλλιτέχνης είναι πολύ ευαίσθητος στη μαγεία της λυρικής ποίησης. Όλα το βεβαιώνουν: το απροσδόκητο και ο αυθορμητισμός της σκέψης του, η φαντασία την οποία διαρκώς εκλύει [...] Κατευθύνεται ελεύθερα από τα ένστικτά του / Car cet artiste est très sensible aux sortilèges de la poésie lyrique. Tout l'atteste: l'imprévu et la spontanéité de sa pensée, la fantaisie qu'il dépense a jet continu [...] Il se guide librement de ses instincts»· Zervos 1924.

<sup>741</sup> René Schwob, «Chagall, peintre juif», *L'amour de l'art*, 9 (Αύγουστος 1928), 305-309.

Εκτός από την αποσύνδεση του Chagall από την εβραϊκή κουλτούρα, ο Tériade επιχειρεί και την αποσύνδεσή του από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό, που επιχειρήθηκε από τεχνοκρίτες λόγω της παραμονής του στο Βερολίνο το 1922, αλλά και με το σουρεαλισμό, που επιχειρήθηκε από άλλους λόγω του ονειρικού στοιχείου στο έργο του. Παρατηρούμε δηλαδή εν προκειμένω πως συμπλέκονται το προσωπικό γούστο του μεσολαβητή και μια εκ μέρους του στρατηγική προβολής και νομιμοποίησης του καλλιτέχνη, αφού ο Tériade αποσυνδέει τον Chagall αφενός από ένα κίνημα που δεν συμπαθεί, αφετέρου από μια τέχνη, τη «βόρεια», που αντιμετωπίζεται με προκατάληψη στη Γαλλία, αλλά για την οποία ούτε ο ίδιος είναι ενθουσιώδης. Ο Tériade προβάλλει το έργο του καλλιτέχνη ως απάντηση σε μια ποιητική ανάγκη (*besoin poétique*), που ένιωθε ακόμη και πριν από τον πόλεμο και στην οποία «ούτε ο γερμανικός εξπρεσιονισμός, από τον οποίο δανείστηκε πολλά, ούτε ο πρόσφατος σουρεαλισμός, που υποτίθεται ότι τον αγνόησε, δεν μπόρεσαν να ανταποκριθούν αποτελεσματικά»<sup>742</sup>. Αυτή ήταν η προσωπική άποψη και του ίδιου του Chagall, την οποία εκφράζει σε επιστολή του προς τον Tériade, με τον οποίο προφανώς είχαν συνδεθεί από νωρίς με φιλικούς δεσμούς. Σε αυτήν εκφράζει τη δυσαρέσκεια του προς τον Breton και τον κύκλο του που τον λανσάρουν ως σουρεαλιστή και ευχαριστεί τον Tériade που θέλησε να αποκαταστήσει την αλήθεια απομακρύνοντας τον από τον σουρεαλισμό<sup>743</sup> (**εικ. 103 / Παράρτημα Α1**). (Και) σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε λοιπόν, από τη μια, πώς έχει δημιουργηθεί μια δικτυακού τύπου σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον τεχνοκρίτη· από την άλλη, πώς ο τεχνοκρίτης ως μεσολαβητής διαχέει τις απόψεις του καλλιτέχνη – που συμπίπτουν με τις δικές του – στο κοινό.

Όπως για τον Chagall, έτσι για τον ζωγράφο Jules Pascin ο Tériade σημειώνει ότι η ζωγραφική του έχει το χρώμα της μνήμης του και την αίσθηση ενός ονείρου. Η

<sup>742</sup> «ni l'expressionisme allemande qui lui emprunta beaucoup, ni le surréalisme récent, qui a fait semblant de l'ignorer, n'ont su répondre efficacement». E. Tériade, «A travers les expositions», *L'Intransigeant*, 22 Ιουνίου 1931, 5 [Tériade 1996, 354].

<sup>743</sup> Marc Chagall, επιστολή προς τον Tériade, αχρονολόγητη, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1. Η επιστολή έχει δημοσιευτεί και στο Francois Chapon, «Chagall, entre Vollard et Tériade», στο *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2006, 53. Βάσει του περιεχομένου της αλλά και του γεγονότος ότι ο Chagall ορθογραφεί το όνομα του Tériade ως «Thériade», που ήταν ένα συχνό λάθος στα πρώτα χρόνια της καριέρας του ως τεχνοκρίτη, η επιστολή πρέπει να είναι μεσοπολεμική. Η στενή σχέση των δύο ανδρών αυτή την περίοδο επιβεβαιώνεται και από μία ακόμη επιστολή του Chagall προς τον Tériade, επίσης αχρονολόγητη, αλλά που, δεδομένου ότι ο καλλιτέχνης αναφέρει μια φωτογραφία που του στέλνει για την εφημερίδα *L'Intransigeant*, χρονολογείται πιθανόν το 1931, όταν ο Tériade δημοσιεύει κριτική μιας έκθεσης του Chagall συνοδευόμενη από μία αναπαραγωγή έργου του. Στην επιστολή αυτή ο Chagall μιλά για τη θλίψη που νιώθει στο Παρίσι και την ανάγκη απομόνωσής του.



έντονη κοινωνική ζωή του Jules Pascin, που σύχναζε στα καφέ και τα καμπαρέ της Μονμάρτρης και του Μονπαρνάς, αποτέλεσε τη βασική πηγή έμπνευσής του: σκηνές από τη νύχτα του Παρισιού, τα καφέ και τους οίκους ανοχής και κυρίως ο αισθησιασμός του γυναικείου σώματος<sup>744</sup>. Ο Tériade, χαρακτηρίζοντάς τον «γλυκό φιλόσοφο του παριζιάνικου μεσονυκτίου», εξαιρεί στις ακουαρέλες και τα σχέδιά του τη ζεστή ατμόσφαιρα αλλά και την καθαρή πλαστικότητα στις γυμνές γυναικείες μορφές που κυριαρχούν στις συνθέσεις του, αποπνέοντας με τις γεμάτες χάρη καμπύλες τους μια γήινη ανθρώπινη τάξη (εικ. 104)<sup>745</sup>.

Ο Pascin, αν και Βούλγαρος, έχοντας κάνει σπουδές και εργαστεί στη Γερμανία, συνδέθηκε με τον κύκλο των «Domiers» στο Παρίσι και έτσι τον συνδέει περισσότερο με το γερμανικό περιβάλλον. Ο Tériade, όπως ο Waldemar George νωρίτερα, προσπάθησε να αποδεσμεύσει τον Pascin από την καταγωγή του και – άλλη μία φορά, όπως στην περίπτωση του Chagall – τη σύνδεσή του με τη Γερμανία, παρουσιάζοντας τον ως νομάδα και κοσμοπολίτη, καθώς είχε πλούσια ταξιδιωτική δραστηριότητα (Αμερική, Κούβα, Αλγερία, Τυνησία). Ο Tériade πρόβαλε τις ταξιδιωτικές του εμπειρίες υποστηρίζοντας πως έχουν αντίκτυπο στην καλλιτεχνική του παραγωγή, αφού σημειώνει ότι σταδιακά το τοπίο σβήνει στις συνθέσεις του<sup>746</sup>.

Ο Tériade ήταν από τους ελάχιστους που πρόβαλαν το έργο του Pascin πριν από τον αιφνίδιο θάνατο του καλλιτέχνη το 1930<sup>747</sup>. Πέρα από την προσωπική εκτίμηση που έτρεφε γι' αυτόν ο ίδιος, αλλά και ο Zervos που τον είχε παρουσιάσει και στο *L'art d'aujourd'hui*<sup>748</sup>, ρόλο θα έπαιξε σε αυτό και η συνεργασία του Pascin με γκαλερί του δικτύου του *Cahiers d'art*, όπως η γκαλερί Berhnheim-Jeune. Την κριτική του για την πρώτη του έκθεση εκεί ο Tériade την ξεκινά με την εξής φράση: «Ο Pascin είναι η ευτυχής ιδιοφυΐα της εποχής μας»<sup>749</sup>. Μετά τον θάνατό του δημοσιεύτηκαν αρκετά άρθρα γι' αυτόν παρουσιάζοντας αναδρομικά την παραγωγή του και εντάσσοντάς τον στους «peintres maudits (καταρραμένους ζωγράφους)» μαζί

---

<sup>744</sup> Για τον Jules Pascin, βλ. *Il y a cent ans Pascin arrivait à Paris*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Rambert, Galerie le Minotaure, Galerie Aittouarès, Παρίσι 2005.

<sup>745</sup> E. Tériade, «Pascin», *Cahiers d'art*, 10 (1926), 57-58 και «On expose ici...ailleurs», *L'Intransigeant*, 28 Μαΐου 1928, 5 [Tériade 1996,

<sup>746</sup> Waldemar George, «Pascin», *L'Amour de l'art*, 3 (Ιούνιος 1922), 176-178.

<sup>747</sup> Η μοναδική μελέτη που είχε κυκλοφορήσει γι' αυτόν ως τότε ήταν του Yvan Goll, *Pascin*, Editions G. Crès et Cie, Παρίσι 1929.

<sup>748</sup> André Warnod, «Pascin», *L'Art d'Aujourd'hui*, 10 (καλοκαίρι 1926), 17-20.

<sup>749</sup> «Pascin est le génie heureux de notre époque». E. Tériade, «On expose...», *L'Intransigeant*, 18 Μαρτίου 1929, 5 [Tériade 1996, 199].

με τους Utrillo και Modigliani<sup>750</sup>. Με αφορμή το γεγονός αυτό η εφημερίδα *La Nación* ανατύπωσε το άρθρο του Tériade του 1926 για τον Pascin, στο οποίο εκείνος πρόσθεσε μια εισαγωγή στην οποία ανέφερε το θάνατό του, παραθέτοντας και δυο αποσπάσματα από κείμενα άλλων για το ίδιο γεγονός (εικ. 105)<sup>751</sup>.

Κάποιοι από τους ξένους καλλιτέχνες που πρόβαλλε ο Tériade ήταν πολωνικής καταγωγής. Πρόκειται κυρίως για τον Eugène Zak, ο οποίος έφθασε στο Παρίσι το 1902, αλλά πέθανε σχετικά νέος, το 1926, την Alice Halicka, και τους Menkès, Kisling και Marcoussis. Στην Πολωνία το καλλιτεχνικό περιβάλλον ήταν αρκετά συντηρητικό, ενώ το καλλιτεχνικό πρωτόκολλο ήθελε τους καλλιτέχνες μετά τις σπουδές τους στην Πολωνία, να τις συνεχίζουν στο Μόναχο. Στην Κρακοβία την πιο μοντέρνα πτέρυγα εκπροσωπούσε, ανάμεσα σε άλλους, ο Joseph Pankiewicz που μεταλαμπάδευσε τον γαλλικό μπρεσιονισμό και στον οποίο μαθήτευσαν οι Marcoussis, Kisling και Halicka. Το 1897 συστάθηκε εκεί η ένωση «Sztuka», η οποία συγκέντρωνε τους πολωνούς μπρεσιονιστές, αλλά είχε αρκετά εκλεκτικιστικό χαρακτήρα. Η επιρροή της υπήρξε μεγάλη και με διάρκεια, αφού διαλύθηκε το 1950. Το διάστημα 1890 ιδρύθηκε στην Κρακοβία και η πιο στοχευμένη εικαστική, λογοτεχνική και μουσική ομάδα «Νέα Πολωνία» (Młoda Polska), που πρέσβευε τον συμβολισμό και την αρ νουβώ, αλλά η επιρροή της δεν συγκρινόταν με εκείνη της «Sztuka», ενώ διήρκεσε μόνο ως το 1918. Στη Βαρσοβία το έδαφος ήταν πρόσφορο για μια πιο πρωτοποριακή απόπειρα. Με ιδρυτικό μέλος τον Zak, που περνούσε μεγάλα διαστήματα και στην πατρίδα του, ιδρύθηκε εκεί το 1922 η νεοκλασικιστική ένωση «Rytm», η οποία πρέσβευε ότι ο σύγχρονος καλλιτέχνης πρέπει να επικεντρωθεί στη φόρμα και τη σύνθεση<sup>752</sup>.

Από τους πολωνούς ζωγράφους που είχαν μετακομίσει στο Παρίσι, ο Tériade ξεχώρισε και πρόβαλε από νωρίς το έργο του Menkès<sup>753</sup>. Το 1926, στην κριτική του

<sup>750</sup> Βλ. ενδεικτικά Pierre Mac Orlan, «Pascin», *L'Art vivant*, 133 (Ιούλιος 1930), 513-514 και Jacques Guenne, «Pascin», *L'Art vivant*, 181 (Φεβρουάριος 1934), 63. Ο Pascin αντιμετώπιζε προβλήματα κατάθλιψης και αλκοολισμού και εντέλει αυτοκτόνησε.

<sup>751</sup> Εντόπισα το απόκομμα της εφημερίδας στο αρχείο του Tériade, αλλά ελλείπει της σελίδας τίτλου δεν κατάφερα να προσδιορίσω την ακριβή χρονολογία του. Ωστόσο σίγουρα είναι μετά τον Ιούλιο του 1930. Από τα δύο αποσπάσματα που παραθέτει, το ένα προέρχεται από το *Cahiers d'art* [Christian Zervos:], «Pascin», *Cahiers d'Art*, 4 (1930), 224.

<sup>752</sup> Για το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Πολωνίας στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα βλ. Wallis Elzbieta Grabzka, «L'arrière-garde de l'avant-garde. Les Polonais à Paris au tournant du siècle» και Renata Mirocha-Halgas, «La contribution de la Pologne à la renaissance de la tapisserie au XXe siècle. Naissance d'un style», στο Monnier και Vovelle 1994, 79-94 και 107-114 αντίστοιχα· Aronson 1929.

<sup>753</sup> Για τον Menkès, βλ. Jean-Marie Dunoyer (επιμ.), *École de Paris: le groupe des Quatre*, Lachenal & Ritter, Παρίσι 2000.

για μια έκθεση νέων πολωνών ζωγράφων στην γκαλερί Au Sacre du Printemps, ξεχωρίζει τον Menkès, επισημαίνοντας ότι είναι κύριος των μέσων που χειρίζεται<sup>754</sup>. Λίγο μετά, το 1927, τον συμπεριλαμβάνει στον κατάλογο των καλλιτεχνών που εντάσσει στον «νέο φωβισμό»<sup>755</sup> και το 1928 γράφει γι' αυτόν ένα άρθρο στο *Cahiers d'art* στο πλαίσιο της σειράς των άρθρων του για τους νέους ζωγράφους. Στο εν λόγω άρθρο τον νομιμοποιεί στο γαλλικό φιλότεχνο κοινό υπογραμμίζοντας πρωτίστως ότι ο Menkès βρίσκει το δικό του δρόμο και την προσωπική του ισορροπία μέσα από το μέτρο και τα αξίες που του προσφέρει το Παρίσι, παρομοιάζοντας μάλιστα το ζωγραφικό ένστικτο της νεότητάς του με το αντίστοιχο των Matisse και Renoir, των δύο μεγάλων γάλλων δασκάλων της μοντέρνας ζωγραφικής. Γράφει ότι το πάθος του Menkès γίνεται σταδιακά συνείδηση και η ζωγραφική ορμή και πληθωρικότητά του ελέγχεται από την οικονομία των μέσων, τα οποία τοποθετεί σύμφωνα με μια τάξη λυρική που του υπαγορεύει η φαντασία του<sup>756</sup>. Ο Menkès μοιάζει να ενσαρκώνει όλες τις αισθητικές αξίες του Tériade σε αυτό το κείμενό του, την πλαστικότητα, τον λυρισμό, την καθαρότητα και την ενότητα των μέσων, τον υποκειμενικό ρεαλισμό (εικ. 42). Το άρθρο αυτό «συνόδευσε» πιθανόν την ατομική έκθεση του Menkès που έγινε το 1928 στην γκαλερί Le Portique. Μάλιστα ο ίδιος ο Menkès σε επιστολή του προς τον Tériade τού ζητάει να επισπεύσει την δημοσίευση του άρθρου έτσι ώστε να προλάβει την έκθεση και να δημιουργήσει ένα θετικό κλίμα που θα λειτουργήσει ως αντιστάθμισμα στα αρνητικά σχόλια που δείχνει σίγουρος πως θα την ακολουθήσουν<sup>757</sup>.

Ο Tériade είναι ο πρώτος ανάμεσα σε όσους έγραψαν για τον Menkès και το περιοδικό *Cahiers d'art* από τα πρώτα που πρόβαλε τη δουλειά του<sup>758</sup>. Η υποστήριξη αυτή οφειλόταν σαφώς στην εκτίμηση που έτρεφε ο Tériade για το έργο του Menkès, στην προσωπική φιλική σχέση που είχαν αναπτύξει οι δύο άντρες, όπως φαίνεται από την αλληλογραφία τους, αλλά πιθανόν και σε έναν ακόμη λόγο. Αυτός που

---

<sup>754</sup> E. Tériade, «La chronique des expositions», *Cahiers d'art*, 1 (1926), 18.

<sup>755</sup> E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme ou peinture d'imagination?», *Comœdia*, 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 115].

<sup>756</sup> E. Tériade, «Menkès», *Cahiers d'art*, 2 (1928), 80-83 [Tériade 1996, 122-124].

<sup>757</sup> Sigmund Menkès, επιστολή στον Tériade, 11 Μαρτίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2.

<sup>758</sup> Αργότερα ο Menkès προβλήθηκε και μέσα από το περιοδικό *Les Chroniques du Jour*. Βλ. André Salmon, «Menkès», *Les Chroniques du jour*, 3 (Σεπτέμβριος 1929), [9-12] και Albert Dreyfus, «L'apport étranger dans la peinture française: Menkès», *Les Chroniques du jour*, 7 (Ιούλιος 1930), 11-13. Και οι δύο υιοθετούν την προσέγγιση του Tériade επιμένοντας στο λυρισμό που διακρίνει το έργο του. Στον Menkès αφιέρωσε μια ενότητα και ο Raynal στο *Anthologie de la peinture*, παραθέτοντας τα λόγια του ίδιου του καλλιτέχνη για το έργο του· Raynal 1927a, 227-229.

«ανακάλυψε» τον Menkès στο Παρίσι και υπήρξε ο βασικός έμπορος του ήταν ο συμπατριώτης του Tériade, Μαζαράκης, ο οποίος ήταν συλλέκτης και έμπορος των Raul Dufy, Utrillo και Gallibert<sup>759</sup>. Όπως είδαμε, ο Tériade είχε γνωριστεί με τον Μαζαράκη πολύ νωρίτερα, αφού ήταν εκείνος που μεσολάβησε για τη δημοσίευση των ποιημάτων του στο περιοδικό *Γράμματα* το 1919. Άρα είναι πιθανόν να γνώρισε τον Menkès μέσω του Μαζαράκη και να τον προώθησε κατόπιν και παρότρυνσης του εμπόρου του. Μάλιστα, στην έκθεση που διοργάνωσε ο Tériade στην Galerie Zak το 1928 προωθώντας τους νέους καλλιτέχνες που ο ίδιος πρόβαλλε μέσω των τεχνοκριτικών του, περιέλαβε και τον Menkès, ο οποίος τον παρότρυνε να απευθυνθεί απευθείας στον Μαζαράκη για τα έργα που θέλει<sup>760</sup>. Βλέπουμε συνεπώς εδώ να επαναλαμβάνεται το μοντέλο που εντοπίσαμε και στην περίπτωση του Chagall παραπάνω.

Εκτός από το περιοδικό *Cahiers d'art*, ο Tériade προβάλλει τον Menkès και μέσα από κριτικές εκθέσεων του στην εφημερίδα *L'Intransigeant*, παρουσιάζοντας το ύφος του που ωριμάζει και εξελίσσεται όλο περισσότερο, πάντα προς μια ποιητική κατεύθυνση που υπακούει στην πλαστικότητα των μέσων<sup>761</sup>. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι το 1932 ο Tériade δημοσίευσε μια μικρή σπουδή για τον Menkès, η οποία κυκλοφόρησε και στα γαλλικά και στα αγγλικά<sup>762</sup> (εικ. 106). Το κείμενο αυτό είναι εν πολλοίς μια αναπροσαρμογή του άρθρου του 1928 με ορισμένες προσθήκες και μια

<sup>759</sup> Salmon 1929, [10-12]. Για τον Μαζαράκη ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας αναφέρει: «Όσο για τον κομψό Μαζαράκη, (για να γυρίσουμε στο Παρίσι) αφού πούλησε κάτι χαλιά που είχε φέρει από την Αλεξάνδρεια απ' όπου κατήγετο, είχε την ασυνήθη εξυπνάδα να αγοράσει μοντέρνες ζωγραφικές σε πολύ χαμηλές τιμές τότε. Είχε γνωρίσει και αρκετούς ζωγράφους και τον συμπαθούσαν μάλιστα. Τους επεβάλετο με το παραστατικό του. Μελαμψός, με ψαθάκι φορεμένο στραβά, μπλε κοστούμι, σκληρό κολλάρο τσακισμένο, φιόγκο παπιγιόν, κόκκινα παπούτσια και μπαστουνάκι, παρίστανε τον αριστοκράτη. Είχε γούστο και κέφι. Στο appartement του της rue Notre Dame des Champs, μπόρεσα για πρώτη φορά να πιάσω στα χέρια μου τα έργα, αυτά τα ίδια τα έργα – τους μουσαμάδες δηλαδή- που ως τότε έβλεπα μόνο από μακριά και πίσω από τζάμια, του Léger, του Dufy, του Γαλάνη, της Gallibert, του Rouault. Τους έπιανα με δέος σαν να'πιανα χρυσάφι. Διάλεγε καλά ο Μαζαράκης. Είχε μύτη...» Νίκος Πετσάλης-Διομήδης, *Χατζηκυριάκος-Γκίκας: πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού του έργου*, [χ.ε.], Αθήνα 1979, 37-38.

<sup>760</sup> «Σε παρακαλώ, κάνε μου τη χάρη και ζήτα από τον Μαζαράκη τους πίνακες γιατί θέλω πραγματικά να συμμετέχω, ειδικά αφού είσαι εσύ που το οργανώνεις αυτό - σίγουρα θα ευχαριστηθεί / Je t'en prie, fais-moi plaisir et demande à Mazaraki des toiles parce que je tiens beaucoup à être représenté, surtout que c'est toi qui organise cela – il sera sûrement content»· Sigmund Menkès, επιστολή στον Tériade, 11 Μαρτίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2.

<sup>761</sup> E. Tériade, «On expose», *L'Intransigeant*, 9 Ιουνίου 1930, 6 [Tériade 1996, 290]· «A travers les expositions», *L'Intransigeant*, 8 Ιουνίου 1931, 5 [Tériade 1996, 348]· «Expositions», *L'Intransigeant*, 15 Μαρτίου 1932 [Tériade 1996, 394-395].

<sup>762</sup> E. Tériade, *Menkès*, Editions «Le Triangle», Παρίσι [1932]. Το αντίτυπο που συμβουλευτήκα ήταν στα αγγλικά. Στον αγγλόφωνο κοινό ο John Xceron είχε ήδη παρουσιάσει τον Menkès στην ευρωπαϊκή έκδοση της εφημερίδας *Chicago Daily Tribune*, με ένα άρθρο του το 1930, στο οποίο παρέθετε και λόγια του Tériade· Jean Xceron, «Menkès», *Chicago Daily Tribune* (ευρωπαϊκή έκδοση), 25 Ιουλίου 1930, 4.

περιγραφή της πορείας του καλλιτέχνη από τον ίδιο. Ο Tériade, χωρίς να προβαίνει σε συγκεκριμένες αναλύσεις έργων, παρουσιάζει την εξέλιξη της καλλιτεχνικής παραγωγής του από την άφιξή του στο Παρίσι, διαπιστώνοντας ότι περνάει από πιο στατικές σε πιο δυναμικές και εκφραστικές συνθέσεις. Παρουσιάζει τα έργα του ως έκφραση του ενθουσιασμού και το πάθους του, εντάσσοντάς τα στη ρομαντική κίνηση της εποχής, καθώς πέρα από την κλασική τους ισορροπία και καθαρότητα διαθέτουν την ευαισθησία του σχεδίου και την εκφραστικότητα του χρώματος (εικ. 107). Μέσω αυτού του ρομαντισμού θεωρεί ότι διατηρεί την αυθεντικότητα της φυλής του και τις ποιότητες της βόρειας ζωγραφικής, αντλώντας μάλιστα τα θέματά του συχνά από την εβραϊκή παράδοση. Υπενθυμίζουμε εδώ τη μετριοπαθή στάση του Tériade, που, αν και δίνει προτεραιότητα στη «μεσογειακότητα», δεν αρνείται τις αρετές της «βόρειας» τέχνης, ούτε ασπάζεται τις ρατσιστικές αντιλήψεις των πιο συντηρητικών τεχνοκριτών.

Ως προς την πορεία του καλλιτέχνη σε επίπεδο βιογραφίας, δίνει τον λόγο στον ίδιο. Αυτό αφενός κάνει πιο ζωντανό το κείμενο του Tériade, αφετέρου του δίνει το χαρακτήρα του ντοκουμέντου. Μέσα από την περιγραφή του ο Menkès παρουσιάζει το πάθος που είχε από μικρός για τη ζωγραφική, την αγάπη του για το Παρίσι και τις δυσκολίες που πέρασε για να ασχοληθεί τελικά με το πάθος του, τη ζωγραφική. Έτσι, μέσα από τη μεσολάβηση του Tériade, ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναπτύσσει, ηθελημένα ή αθέλητα, τρία επιχειρήματα που λειτουργούν και ως τεχνικές που μπορούν να τον καταστήσουν πιο συμπαθή στο γαλλικό φιλότεχνο κοινό. Πρώτον, παρουσιάζει την αγάπη του για τη ζωγραφική ως ένα πάθος από παιδί, «ηρωποιώντας» τη νεότητα του<sup>763</sup>. δεύτερον, αναγνωρίζει την αξία και την ευεργετική επίδραση του Παρισιού στην τέχνη του· τρίτον, μέσα από την περιγραφή των δυσκολιών δίνει ένα συναισθηματικό και προσωπικό τόνο στην αφήγηση.

Ένας ακόμη πολωνός ζωγράφος που πρόβαλε ο Tériade ήταν ο Moise Kisling. Σε αντίθεση με τον Menkès που έφτασε στο Παρίσι το 1923, ο Kisling βρισκόταν εκεί από τα τέλη του 1910 και πολέμησε στο γαλλικό στρατό κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ το 1922 πήρε τη γαλλική υπηκοότητα<sup>764</sup>. Ήταν επίσης καλλιτέχνης γνωστός στον κύκλο του Μονπαρνάζ, από τους πιο πετυχημένους και

<sup>763</sup> Για την ηρωποίηση της νεότητας του καλλιτέχνη ως μέσου κατασκευής της εικόνας και του μύθου της ζωής του, βλ. Kris και Kurz 1979, 13-60.

<sup>764</sup> Αυτό το στοιχείο επισημαίνεται υπέρ του στα περισσότερα από τα κείμενα που γράφονται για τον Kisling. Ο Raynal, για παράδειγμα, στην αρχή της παρουσίασης του Kisling στην Ανθολογία του τονίζει ότι τραυματίστηκε πολεμώντας γενναία και πήρε στη συνέχεια τη γαλλική υπηκοότητα. Βλ. Raynal 1927α, 191.

αγαπητούς, έχοντας την υποστήριξη εμπόρων όπως οι Basler και Guillaume, αλλά και την στήριξη του Cocteau, ο οποίος τον έκανε γνωστό στους πιο αριστοκρατικούς κύκλους της δεξιάς όχθης<sup>765</sup>.

Ο Tériade αφιέρωσε ένα άρθρο του στον Kisling το 1926 στο περιοδικό *L'art d'aujourd'hui*. Ο Kisling, ακολουθώντας το μάθημα του Cezanne, αποτέλεσε για τον Tériade τον ιδανικό συνδυασμό κυβιστικής οργάνωσης, που έφερε από την εμπειρία του πλάι στους κυβιστές, και ρομαντικής παλέτας, που έφερε από την καταγωγή του. Αυτό που τον ξεχωρίζει, κατά τον Tériade, είναι το ταμπεραμέντο του: «Είναι το ταμπεραμέντο του που καθιστά τη ζωγραφική του μια συμβολή τόσο ξεχωριστή όσο και ισχυρή στην σημερινή τέχνη και στην λεγόμενη Σχολή του Παρισιού. Είτε πρόκειται για μια εβραϊκή ζωγραφική, που προέρχεται από μια ρομαντική Πολωνία είτε πιο απλά για μια ζωγραφική από έναν ωραίο κολορίστα του Βορρά, ο οποίος από τον Vermeer μέχρι τον Renoir και τον Matisse δεν σταματάει να φέρνει στη ζωγραφική τις ζωογόνες φλόγες του, το έργο του Kisling είναι ασφαλές σε αυτό το Παρίσι, που του χαρίζει σήμερα το ηρωικό μυστικό του μέτρου του και του επιτρέπει να βρει μια καλή θέση ανάμεσα στους λίγους ζωγράφους που κατάφεραν στην εποχή μας να το ακολουθήσουν»<sup>766</sup>. Από αυτό το παράθεμα προκύπτει πως ο Tériade προβάλλει και στην περίπτωση του Kisling, ως μέθοδο νομιμοποίησης του έργου του, την ενσωμάτωσή του στη Γαλλία και τον συγκερασμό των βόρειων ποιοτήτων του με τις καλλιτεχνικές της αξίες.

Ο Tériade κλείνει το άρθρο του για τον Kisling χαρακτηρίζοντάς τον ως ένα ζωγράφο που αγαπάει πολύ τη ζωγραφική<sup>767</sup>. Όπως αναφέραμε, ο Kisling ανταποκρίνεται στις αισθητικές αξίες του Tériade, ο οποίος τις προβάλλει, τονίζοντας την πλαστικότητα, την ισορροπία και τη μουσικότητα των χρωμάτων που καταλήγουν σε έναν συνεπή και ολοκληρωμένο οργανισμό (εικ. 108). Ο ίδιος ο

<sup>765</sup> Πριν από τον Tériade είχαν γράψει άρθρα γι' αυτόν οι Paul Husson, Waldemar George και Salmon, ενώ ο Carl Einstein έγραψε την πρώτη του μονογραφία γι' αυτόν στα γερμανικά το 1922· P. H. [Paul Husson], «Silhouettes Montparnassiens: Kisling», *Montparnasse*, 14 (Αύγουστος 1922), 5· Waldemar George, «Kisling», *L'Amour de l'art*, 3 (Ιανουάριος 1922), 25-26· André Salmon, *Exposition de peintures récentes par Kisling*, Galerie Paul Guillaume, Παρίσι 1924. Λανθασμένα η Rebecca Rabinow αποδίδει το κείμενο αυτό στον Tériade. Ευχαριστώ την Jacqueline Gojard, βασική μελετήτρια του Salmon, η οποία μου έδειξε τον εν λόγω δυσεύρετο κατάλογο.

<sup>766</sup> «C'est son tempérament qui fait que sa peinture soit un apport aussi particulier et aussi puissant dans l'art d'aujourd'hui et dans l'école surnommé de Paris. Que ce soit une peinture juive, issue d'une Pologne romantique ou plus simplement celle d'un beau coloriste du Nord qui depuis Vermeer jusqu'à Renoir et Matisse ne cesse d'apporter à la peinture ses belles flammes vivifiantes, l'œuvre de Kisling est assurée, dans ce Paris qui lui donne aujourd'hui le secret héroïque de sa mesure, de trouver une belle place parmi les quelques peintres qui résulteront de notre époque pour l'avoir faite»· E. Tériade, «Kisling», *L'Art d'aujourd'hui*, 11 (φθινόπωρο 1926), 29 [Tériade 1996, 61].

<sup>767</sup> Ο.π., 32 [Tériade 1996, 63].

Kisling εξάλλου δήλωσε σε συνέντευξή του ένα χρόνο πριν από το άρθρο του Tériade αυτό που ο τελευταίος πρέσβευε για τη σχέση του καλλιτέχνη με την τέχνη: «Ένας ζωγράφος πρέπει να αφηθεί σε αυτό το ένστικτο, διατηρώντας ταυτόχρονα τον έλεγχο της λογικής του»<sup>768</sup>. Παρόμοια, το 1927 ο Raynal στήριξε την παρουσίαση του Kisling στη φράση του ίδιου: «*Το ιδανικό μου, γράφει, να ζωγραφίζω καλά. Ιδέες δεν έχω*»<sup>769</sup>. Όπως ο Tériade, έτσι και ο Raynal υποστήριξε την τέχνη που αρκείται στην ίδια την τέχνη, στην ευαισθησία και την καθαρότητα των μορφοπλαστικών μέσων, καθώς και στην αφοσίωση του καλλιτέχνη αποκλειστικά και μόνο στη δημιουργική διαδικασία. Η αναπαραγωγή των φράσεων του Kisling επέτρεπε στους τεχνοκρίτες να ενισχύσουν το επιχείρημά τους και να κάνουν πιο πειστική την εικόνα που προβάλλουν για τον καλλιτέχνη ως κάποιον που αποστασιοποιείται από μια τέχνη ιδεολογικά και πολιτικά φορτισμένη.

Στο άρθρο του Tériade για τον Kisling αξίζει να σταθούμε σε έναν ακόμη τρόπο μεσολάβησης, που χαρίζει αμεσότητα και αυθεντικότητα στο κείμενο: αυτόν του αυτόπτη μάρτυρα. Ο Tériade δηλαδή γράφει ότι βρίσκεται στο ατελιέ του ζωγράφου και παρατηρεί τα έργα που δημιουργεί δίνοντας στο ζωγράφο τη δυνατότητα να παρέμβει άμεσα με δυο φράσεις για τη δημιουργική διαδικασία. Πιο συγκεκριμένα, ο Kisling δηλώνει ότι δουλεύει ταυτόχρονα πολλούς πίνακες και ότι καθέναν τον επεξεργάζεται για καιρό επιστρέφοντας κάθε τόσο σε αυτόν. Με αυτόν τον τρόπο υπάρχει η μαρτυρία του ζωγράφου, η οποία ενισχύει ακόμα περισσότερο τη ζωντάνια αλλά και την εγκυρότητα του κειμένου, αλλά και η μαρτυρία του τεχνοκρίτη που επιδοκιμάζει, ως αυτόπτης μάρτυρας, τον επαγγελματισμό του καλλιτέχνη και νομιμοποιεί τη δημιουργική διαδικασία ωρίμανσης του έργου. Με την ίδια τεχνική, δηλαδή με τη συνάντηση στο ατελιέ του ζωγράφου και την περιγραφή της, ξεκινά και ο Guenne τη συνέντευξή του με τον Kisling, που δημοσιεύτηκε ένα χρόνο νωρίτερα στο περιοδικό *L'art vivant*<sup>770</sup>.

Παρόμοια περίπτωση με τον Kisling είναι εκείνη του Louis Marcoussis, ο οποίος έφυγε το 1903 από την Πολωνία και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, πολεμώντας και αυτός για τη Γαλλία στη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Από αισθητική σκοπιά, μια διαφορά των δύο ανδρών είναι πως ο Marcoussis, σε αντίθεση με τον Kisling, υπήρξε πιστός στον κυβισμό και προπολεμικά και μεταπολεμικά. Ο

<sup>768</sup> «Un peintre doit s'abandonner à cet instinct, tout en maintenant le contrôle de sa raison»· Jacques Guenne, «Portraits d'artistes. Kisling», *L'Art vivant*, 12 (15 Ιουνίου 1925), 10.

<sup>769</sup> «*Mon ideal, écrit-il, bien peindre. Les idées, je n'en ai pas*»· Raynal 1927a, 191-192.

<sup>770</sup> Guenne 1925, 9-12.

Tériade αναφέρεται τακτικά, πάντα με θετικό τρόπο, στις συμμετοχές του Marcoussis σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις<sup>771</sup>. Τον αναγνωρίζει ως εκπρόσωπο του κυβισμού και θεωρεί ότι το ύφος του γίνεται όλο πιο ουσιαστικό, ωριμάζει το μάθημα του κυβισμού και γίνεται πιο απλό και πιο βαθύ (**εικ. 109**)<sup>772</sup>. Στο τεύχος αφιέρωμα του περιοδικού *Sélection* στον Marcoussis, ο Tériade συμμετέχει με ένα κείμενό του στο οποίο αναπτύσσει πιο ολοκληρωμένα την άποψή του για τον καλλιτέχνη. Πιο συγκεκριμένα, τον εντάσσει μεν στον κυβισμό από τις απαρχές του, αλλά τον διαχωρίζει ως προς δυο παραμέτρους, την εκφραστικότητα και το φως<sup>773</sup>. Τη διαφοροποίηση αυτή αποδίδει στην καταγωγή του, αφού στην κλασική λογική του κυβισμού που πηγάζει από το νότο, φέρνει τη «φυσική ανάγκη της φυλής του για έκφραση». Αυτή ακριβώς την προσέγγιση είχε υιοθετήσει νωρίτερα ο Raynal, ο οποίος αναφερόμενος στον Marcoussis γράφει: «Και ξέρουμε πόση αγάπη για το χρώμα, για το φως δείχνουν οι βόρειες χώρες»<sup>774</sup>. Ο Tériade θεωρεί πως ο Marcoussis εισάγει ένα ποιητικό στοιχείο στον κυβισμό, καταλήγοντας σε μια λυρική γεωμετρία που, ενώ στα πρώτα του έργα ήταν πιο στατική, στην πορεία απελευθερώθηκε, ακολουθώντας το συναίσθημά του και τον ανθρώπινο παλμό, και έγινε πιο μουσική και κινητική. Αντίστοιχα το φως που παράγεται από το ίδιο το χρώμα στο έργο του παίζει ένα ρόλο δομικό, με αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης να προσδίδει στον κυβισμό εκφραστική κατεύθυνση. Ο Tériade ολοκληρώνει τον άρθρο του υπογραμμίζοντας πως ο Marcoussis δεν έπεσε στην παγίδα να αναπτύξει ένα στιλιζαρισμένο ύφος, όπως έκαναν άλλοι μετακυβιστές.

Φυσικά οι παραπάνω καλλιτέχνες δεν ήταν οι μόνοι μη Γάλλοι που συμπεριλήφθηκαν στην *École de Paris* και τους οποίους πρόβαλε ο Tériade, αλλά εκείνοι τους οποίους πρόβαλε περισσότερο από άλλους. Οι Maria Blanchard, József Csáky, Mané-Katz, Léopold-Lévy, Chaïm Soutine, Léopold Survage, και Kees Van Dongen είναι ζωγράφοι που επίσης πρόβαλε ο Tériade μέσω κυρίως κριτικών εκθέσεων. Επίσης ξεχωριστή σημασία έδωσε σε ισπανούς αλλά και σε γερμανούς

<sup>771</sup> Βλ. ενδεικτικά E. Teriade, «On expose», *L'Intransigeant*, 2 Δεκεμβρίου 1930, 5 [Tériade 1996, 306] και «Expositions: Gravures», *L'Intransigeant*, 2 Νοεμβρίου 1932, 9 [Tériade 1996, 418].

<sup>772</sup> E. Tériade, «On expose...», *L'Intransigeant*, 2 Δεκεμβρίου 1929, 5 [Tériade 1996, 223].

<sup>773</sup> E. Tériade, «Vue schématique de l'œuvre de Marcoussis», *Sélection*, 7 (Ιούνιος 1929), 4-5 [Tériade 1996, 229-230]. Στο τεύχος αυτό συμμετείχαν με κείμενά τους και οι Jean Cassou, Waldemar George, Christian Zervos, Maurice Raynal και άλλοι.

<sup>774</sup> «Et l'on sait quel l'amour de la couleur, de la lumière montrent les pays nordiques»· Raynal 1927α, 225.



καλλιτέχνες, τους οποίους θα εξετάσουμε σε χωριστή ενότητα. Παρόμοια θα εξετάσουμε χωριστά τους Έλληνες που πρόβαλε, καθώς και τους γλύπτες.

#### 7.4στ Οι νέοι ισπανοί ζωγράφοι ως εκφραστές της λυρικής πλαστικότητας

Ανάμεσα στους ξένους καλλιτέχνες που ζούσαν και εργάζονταν στο Παρίσι, ο Tériade πρόβαλε συστηματικά το έργο μιας μερίδας νέων ισπανών ζωγράφων<sup>775</sup>. Πρόκειται κυρίως για τους Ismael González de la Serna, Francisco Borès, Francisco Cossío και Hernando Viñes, οι οποίοι, μαζί με τους Beaudin και Menkès, αποτέλεσαν για τον Tériade τους βασικούς εκπροσώπους του «νέου φωβισμού»<sup>776</sup>. Οι καλλιτέχνες αυτοί είχαν εγκαταλείψει την πατρίδα τους και μεταβεί στο Παρίσι στις αρχές της δεκαετίας του 1920<sup>777</sup>.

Τα μηνύματα για τις εξελίξεις στην τέχνη που λάμβαναν χώρα στο Παρίσι και για την εμφάνιση νέων τάσεων έφταναν στην Ισπανία μέσω του τύπου αλλά και της διοργάνωσης εκθέσεων<sup>778</sup>. Στη Βαρκελώνη, μια νεωτερική δραστήρια πόλη με ισχυρή αστική τάξη την οποία ευνόησαν τόσο οικονομικοί (σημαντικό λιμάνι, βιομηχανική και εμπορική ανάπτυξη) όσο και πολιτικοί παράγοντες (αυτονομία από την κεντρική κυβέρνηση στη Μαδρίτη, κοινωνικοί αγώνες, ριζοσπαστικό κόμμα, συνδικαλισμός), οι συνθήκες ήταν πιο ευνοϊκές για την υποστήριξη της μοντέρνας τέχνης. Ο Ricabia δημοσίευσε εκεί το 1917 το περιοδικό 391, η γκαλερί Dalmau στήριζε όλες τις καλλιτεχνικές τάσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα ξεκινώντας ήδη το 1912 με μια έκθεση κυβιστών καλλιτεχνών, ενώ παρόμοια ήταν η πολιτική και άλλων ιδιωτικών γκαλερί, όπως η Sale Pares και η Els 4 Gats. Ωστόσο, παρά τις προσπάθειες αυτών των γκαλερί, το κοινό για τη μοντέρνα τέχνη παρέμενε περιορισμένο. Η Μαδρίτη, η οποία εξακολουθούσε να είναι η πόλη της βασιλικής αυλής και των ευγενών, το κέντρο της

<sup>775</sup> Μια διαφορετική μορφή αυτού του υποκεφάλαιου είναι υπό δημοσίευση: Poppy Sfakianaki, «Le critique d'art en tant que médiateur: Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'entre-deux-guerres», στο Marie Gispert et Catherine Méneux (επιμ.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Παρίσι, ιστότοπος του HiCSA, αναρτήθηκε το 2019, 273-294.

<sup>776</sup> Παρόλο που στον κατάλογο που συμπεριέλαβε στο κείμενό του «Besoin d'un nouveau fauvisme» καταγράφονται πολλά ακόμη ονόματα, αυτοί είναι που αποτέλεσαν τη σταθερή αναφορά του αυτά τα χρόνια. Αξίζει επίσης να προσθέσουμε ότι στους Ισπανούς περιλάμβανε τους Ortiz και Miró. Με τον πρώτο δεν ασχολήθηκε ποτέ, ενώ τον δεύτερο θα τον εξετάσουμε χωριστά, αφού στην πράξη ούτε ο Tériade τον ενέταξε σε αυτή την ομαδοποίηση λόγω της εμπλοκής του με το σουρεαλισμό.

<sup>777</sup> Από το 1921 ως το 1936 οι Ισπανοί καταλαμβάνουν την τρίτη θέση σε αριθμό μεταναστών στο Παρίσι: Schor 1985, 38.

<sup>778</sup> Για τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Ισπανία, βλ. Gilberte Martin-Méry (επιμ.), *50 ans d'art espagnol: 1880-1936*, κατάλογος έκθεσης, Musée des beaux-arts, Μπορντό 1984, ιδίως 29-33, 41-48.

πολιτικής και της δημόσιας διοίκησης, αποτελούσε ένα συντηρητικό καλλιτεχνικό κέντρο με κυρίαρχη την παρουσία της ακαδημαϊκής τέχνης. Κατά τη διάρκεια του πολέμου, ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Ramón Gómez de la Serna, καθώς και ο τεχνοκρίτης Guillermo del Torre, μάχονταν να δώσουν έναν πιο κοσμοπολίτικο χαρακτήρα στην πόλη συσπειρώνοντας γύρω τους τους πιο προοδευτικούς διανοούμενους, λογοτέχνες και καλλιτέχνες<sup>779</sup>. Ωστόσο αυτοί δεν αποτελούσαν παρά μια μειονότητα που δεχόταν σφοδρή κριτική από το κυρίαρχο συντηρητικό περιβάλλον. Ο Borès μάλιστα αναφέρει ότι ήταν η εμπορική αποτυχία του Σαλόν των Καλλιτεχνών της Ιβηρικής Χερσονήσου το 1925 στη Μαδρίτη που τον ώθησε να φύγει για το Παρίσι, το οποίο βέβαια αποτελούσε πόλο έλξης για όλους τους ζωγράφους μοντερνιστές και μη<sup>780</sup>. Οι εν λόγω συνθήκες και η φήμη της επιτυχίας του Picasso στο Παρίσι αποτέλεσαν τα δυο βασικά κίνητρα που έφεραν νέους ισπανούς ζωγράφους στο Παρίσι με την ελπίδα αφενός να εξελίξουν την τέχνη τους, αφετέρου να βρουν ένα κοινό έτοιμο να τη δεχτεί<sup>781</sup>.

Το περιοδικό *Cahiers d'art* στάθηκε σημαντικό κανάλι διάχυσης του έργου των νέων αυτών ισπανών ζωγράφων που έκαναν τα πρώτα τους βήματα στον παρισινό καλλιτεχνικό κόσμο. Ο ισπανός τεχνοκρίτης Sebastia Gasch ανέφερε σε άρθρο του το 1928 ότι ο Zervos του είχε γράψει πρόσφατα σε ένα γράμμα: «Παρακολουθώ την προσπάθεια των νέων Ισπανών ζωγράφων του Παρισιού με μεγάλη προσοχή επειδή πιστεύω ότι βλέπω σε αυτούς κάποια σημάδια που υποδεικνύουν ότι η ισπανική τέχνη θα παίξει σημαντικό ρόλο δίπλα σε εκείνον του Picasso»<sup>782</sup>. Βασική αιτία για την υποστήριξη του *Cahiers d'art* προς αυτούς τους

---

<sup>779</sup> Ο Ramón Gómez de la Serna ήταν ο πρώτος που οργάνωσε το 1915 έκθεση κυβιστικών έργων στη Μαδρίτη, ενώ ο Guillermo de Torre συγκέντρωσε γύρω του λογοτέχνες και εικαστικούς εμπνεόμενους από τον ντανταϊσμό και το φουτουρισμό. Βλ. Branciard 1994, 123.

<sup>780</sup> Hélène Dechanet (επιμ), *Francisco Borès: catálogo razonado pintura / catalogue raisonné de l'œuvre peint, 1917-1944*, τ. 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Telefónica, Μαδρίτη 2003, 24. Η εν λόγω έκθεση υπήρξε η πιο ηχηρή συλλογική προσπάθεια για μια ανανέωση στην αισθητική πολιτική της Ισπανίας. Στο μανιφέστο που υπέγραψαν ισπανοί λογοτέχνες, μουσικοί, εικαστικοί και τεχνοκρίτες της πρωτοπορίας εκφράζουν τη θλίψη τους που η ισπανική πρωτεύουσα δεν μπορεί να συμβαδίσει με τις σύγχρονες πλαστικές τάσεις ούτε σε διεθνές ούτε σε θνικό επίπεδο δεδομένου ότι απουσιάζει πλήρως η κατάλληλη εκθεσιακή πολιτική για την προβολή τους και δηλώνουν την πρόθεση τους να προβάλλουν όλες με ό,τι μέσω έχουν όλες τις τάσεις της σύγχρονης τέχνης καλύπτοντας αυτήν την κρατική αβλεψία. Το μανιφέστο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Alfar*, 51 (Ιούλιος 1925). Βλ. Branciard 1994, 124.

<sup>781</sup> Για την άφιξη των ισπανών καλλιτεχνών στο Παρίσι, βλ. τις συνεντεύξεις τους στο Mercedes Guillén, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Taurus, Μαδρίτη 1960 και ειδικότερα τη συνέντευξη του Viñes που αφηγείται πως ο πατέρας του τον πήγε ο ίδιος στο σπίτι του Πικάσο· ό.π., 53.

<sup>782</sup> «Je suis l'effort des jeunes peintres espagnols de Paris avec une grande attention parce que je crois trouver en eux quelques signes qui indiquent que l'art espagnol jouera un rôle d'importance à côté de

καλλιτέχνες στάθηκε η στενή φιλία του Ζερβός με τον Picasso και η εκτίμηση που έτρεφε για την τέχνη του. Ο Picasso έδειξε ενδιαφέρον για τη νέα γενιά των συμπατριωτών του που κατέφθαναν στο Παρίσι· επισκεπτόταν τα ατελιέ τους στο Μονπαρνάς, τους συμβούλευε και τους έφερνε σε επαφή με εμπόρους και τεχνοκρίτες. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Picasso συνόδευσε τον Tériade, που ήθελε να γνωρίσει τους νέους ισπανούς καλλιτέχνες, στο εργαστήριο του Ismael de la Serna. Στη συνάντηση αυτή και μπροστά στα έργα του La Serna ο Picasso εντυπωσιασμένος δήλωσε: «Να επιτέλους ένας αληθινός ζωγράφος. Είναι τόσο σημαντικός όσο ο Juan Gris»<sup>783</sup>. Η αναγνώριση του ταλέντου αυτών των καλλιτεχνών από τον Picasso δεν θα μπορούσαν να μην επηρεάσει την εκτίμηση του Tériade και γενικότερα των τεχνοκριτών του δικτύου του *Cahiers d'art*, που εστίασε την προσοχή του στους ισπανούς ζωγράφους που δούλευαν στο Παρίσι και ήταν σε επαφή με τον Picasso οδηγώντας τις κατακτήσεις του κυβισμού σε νέες κατευθύνσεις<sup>784</sup>. Η δικτύωση καλλιτεχνών-τεχνοκριτών δεν ήταν όμως έργο μόνο του Picasso, αλλά λειτουργούσε σαν μια αλυσίδα. Για παράδειγμα, το 1927 ο Tériade γράφει: «Μαζί με τον Ismael de La Serna γνώρισα εδώ και μερικούς μήνες, τον Borès και αυτούς τους τρεις συμπατριώτες του ζωγράφους: Cossio, Peinado και Viñes»<sup>785</sup>, συμβάλλοντας έτσι, ακούσια, στο σχηματισμό μιας νέας ομάδας, της οποίας οι αναζητήσεις, η ποιητική ποιότητα και το βαθύ ζωγραφικό αίσθημα, ενώ τους φέρνει αισθητικά κοντά συν τω χρόνω, ταυτόχρονα απομονώνει τον καθένα ανάλογα με την προσωπική του συμβολή»<sup>786</sup>.

Σε ένα χειρόγραφο του ο Tériade διατυπώνει ορισμένες σκέψεις για την ισπανική ζωγραφική που αποτελεί και τη γραμμή μέσω της οποίας παρουσιάζει τους νέους ισπανούς ζωγράφους στα κείμενά του. Γράφει ότι, παρόλο που στην Ισπανία

---

celui de Picasso»· Sebastiá Gasch, «En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea», *La Gaceta Literaria*, 27 (1 Φεβρουαρίου 1928), 4.

<sup>783</sup> «Voici enfin un peintre, un vrai. C'est un grand comme Juan Gris»· Branciard 1994, 125.

<sup>784</sup> Ο ισπανός τεχνοκρίτης Alfonso Olivares επισημαίνει ότι ο Πικάσο περιδιαβαίνοντας στα εργαστήρια των νέων ισπανών καλλιτεχνών διαπίστωνε ότι το έργο τους δεν αποτελούσε μίμηση του δικού του, αλλά ενείχε μια επιρροή αφομοιωμένη που έδινε διαφορετικό κατά περίπτωση αποτέλεσμα ανάλογα με το ξεχωριστό ταμπεραμέντο του κάθε καλλιτέχνη. Βλ. Alfonso Olivares, «Los pintores españoles en Paris», *La Gaceta Literaria*, 6 (15 Μαρτίου 1927), 5.

<sup>785</sup> Ο Alain Gobin, συλλέκτης και μελετητής του Viñes, αναφέρει ότι ο Tériade γνώρισε τον Viñes στο καφέ Dôme το 1926 μέσω του επίσης ισπανού ζωγράφου Manuel Ángeles Ortiz. Βλ. Alain Gobin, «Hernando Vines. Los años jóvenes, 1927-1937», στο Carmona 1996, 306.

<sup>786</sup> «Avec Ismael de La Serna j'ai connu il y a de cela quelques mois, Borès et ces trois autres peintres de leurs compatriotes: Cossio, Peinado et Viñes, contribuant ainsi, involontairement à la formation d'un jeune groupe dont les recherches, la qualité poétique et le sentiment profondément pictural, tout en les rapprochant esthétiquement dans le temps, isole chacun d'eux selon sa contribution individuelle»· E. Tériade, «Francisco Borès», *Cahiers d'Art*, 3 (1927), 108 [Tériade 1996, 86].

κυριαρχεί ο ακαδημαϊσμός και οι συμβατικοί αισθητικοί κανόνες, οι καλλιτέχνες έχουν κρατήσει άθικτη την αξία της πλαστικότητας, το συναίσθημα, αλλά και το μεσογειακό φως και ότι ως εκ τούτου η νέα γενιά Ισπανών που βρίσκεται στο Παρίσι είναι ικανή να διαδραματίσει εν δυνάμει ένα σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της μοντέρνας ζωγραφικής. Έχοντας ως παρακαταθήκη τη λογοτεχνία του Gongora και την τέχνη των Zurbaran και Greco και αφομοιώνοντας τις κατακτήσεις των τελευταίων είκοσι χρόνων στη μοντέρνα τέχνη, ο κάθε καλλιτέχνης χαράζει τη δική του προσωπική πορεία με βάση το δικό του ταμπεραμέντο, συμβάλλοντας στην εξέλιξη της ζωγραφικής. Στο ίδιο χειρόγραφο προσδιορίζει τα συλλογικά χαρακτηριστικά της τέχνης τους που ακολουθούν το δρόμο που άνοιξε ο Picasso επισημαίνοντας την αρμονία των χρωματικών συσχετισμών, τα αραβουργήματα των γραμμών και τη λυρική της αφαίρεσης. Το ότι ο Tériade σε αυτό το χειρόγραφο αντιμετωπίζει τον Picasso και τις δημιουργικές μορφοπλαστικές λύσεις που δίνει στις αναζητήσεις του, έχοντας φτάσει σε μια εξαιρετη ωριμότητα στο έργο του, ως φωτεινό πρότυπο για τους νέους ισπανούς ζωγράφους που έχουν έρθει στο Παρίσι για να δώσουν και αυτοί με τη σειρά τους φρέσκες μορφικές λύσεις, είναι αναμενόμενο, δεδομένου του κύρους που έχαιρε γενικά αλλά και ειδικά στα μέλη του δικτύου του *Cahiers d'art*<sup>787</sup>.

Με τα άρθρα που δημοσίευσε ο Tériade για τους ισπανούς ζωγράφους, αλλά και με τις συχνές αναφορές του σε αυτούς, συνέβαλε σημαντικά στη γνωστοποίηση και προώθηση της σύγχρονης ισπανικής τέχνης στο Παρίσι. Της τέχνης αυτής σχεδόν μόνος γνωστός εκπρόσωπος ήταν μέχρι τότε ο Picasso· ούτως ή άλλως, οι μελέτες για την ισπανική τέχνη που κυκλοφορούσαν στα γαλλικά τα χρόνια του μεσοπολέμου ήταν ελάχιστες και έφταναν στην καλύτερη περίπτωση ως το 19<sup>ο</sup> αιώνα<sup>788</sup>. Ο ίδιος ο Tériade είχε επίγνωση του μεσολαβητικού του ρόλου σε σχέση με τους εν λόγω καλλιτέχνες. Σε αδημοσίευτες χειρόγραφες σημειώσεις του για τον La Serna αναφέρει ότι οι αρετές του «δίνουν σε μένα προσωπικά που είχα την τιμή να παρουσιάσω τον I. de La Serna στο κοινό του Παρισιού μια γλυκιά εμπιστοσύνη και την ελπίδα ότι μαζί μ'εκείνον δεν ήρθε σε μας μόνο ένας αληθινός ζωγράφος αλλά

---

<sup>787</sup> Χειρόγραφες σημειώσεις, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 16.

<sup>788</sup> Για παράδειγμα, τρεις βασικές μελέτες του μεσοπολέμου ήταν οι εξής Pierre Paris, *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIXe siècle*, G. van Oest, Παρίσι-Βρυξέλλες 1928· Maurice Legendre και Enriqueta Harris, *La peinture espagnole*, Editions Hyperion, Παρίσι 1937· Paul Jamot, *La peinture en Espagne*, Librairie Plon, Παρίσι 1938. Οι δύο τελευταίες ξεκινούν από τη μεσαιωνική τέχνη και φτάνουν ως τον Goya.

κάποιος που ανταποκρίνεται ήδη στις προσδοκίες της εποχής και το δράμα της στιγμής»<sup>789</sup>. Παρόμοια, το 1928 ξεκινά την κριτική του για μια έκθεση του Cossio ως εξής: «Μόλις πριν από ένα χρόνο, είχα τη χαρά να παρουσιάσω τον Cossio. Μια έκθεση ακολούθησε. Δεν είχε επιτυχία. Σήμερα η γκαλερί Bucher συγκεντρώνει γενναία μερικούς πρόσφατους πίνακες του ζωγράφου»<sup>790</sup>.

Ο Tériade, παρόλο που διαπιστώνει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στην τέχνη καθενός από τους νέους ισπανούς ζωγράφους, επισημαίνει και επαναλαμβάνει τον κύριο άξονα του έργου τους που είναι κοινός για όλους: ο συνδυασμός της κατασκευαστικής οργάνωσης του κυβισμού με έναν εμπνευσμένο λυρισμό. Από τη μια δηλαδή διακρίνει στο έργο τους την αφομοιωμένη κυβιστική εμπειρία και την αρχιτεκτονική δομή του Picasso, καθώς και το στοιχείο της καθαρής τέχνης του Reverdy, και από την άλλη έναν υποσυνείδητο λυρισμό, που είχε ως αφετηρία την πεποίθηση του Tériade ότι οι Ισπανοί ως «φυλή» είχαν μια έμφυτη ικανότητα για την ποίηση και άρα θα μπορούσαν να οδηγήσουν τη μοντέρνα ζωγραφική σε μια νέα ποιητική φάση<sup>791</sup>. Αν επιχειρήσουμε να συνοψίσουμε τη θέση του, το έργο τους χρήζει της προσοχής του κοινού γιατί φέρνει μια νέα εικαστική αξία που είναι ο συνδυασμός της αρχιτεκτονικής δομής και της τεχνικής αρτιότητας με την ποιητική ευαισθησία.

Από εκεί και πέρα καθέναν δίνει, όπως επισημάναμε παραπάνω, το δικό του στίγμα μέσα από τον αυθορμητισμό, το ένστικτο και το ταμπεραμέντο του, καταλήγοντας όμως πάντα σε αρμονικές συνθέσεις που τις χαρακτηρίζει μια δημιουργική ελευθερία. Γράφει ο Tériade για τον Cossio: «Η συμβολή του Cossio στο επίπεδο των νέων αναζητήσεων στη ζωγραφική μπορεί να θεωρηθεί εξαιρετική, λαμβάνοντας υπόψη το πολύ ιδιαίτερο ταμπεραμέντο του ζωγράφου, κι επίσης δηλωτική των ρομαντικών τάσεων της εποχής μας»<sup>792</sup>.

---

<sup>789</sup> «me donnent à moi personnellement qui eus l'honneur de présenter I. de La Serna au public parisien une douce confiance et l'espoir qu'avec lui nous venait non seulement un peintre véritable mais quelqu'un qui répond déjà aux aspirations de l'Époque et au drame du moment»· χειρόγραφες σημειώσεις, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 16.

<sup>790</sup> «Il y a juste un an, j'avais le plaisir de présenter Cossio. Une exposition s'ensuivit. Elle n'a eu aucun succès. Aujourd'hui la galerie Bucher réunit courageusement quelques toiles récentes du peintre»· E. Tériade, «Les expositions: Cossio», *L'Intransigeant*, 3 Δεκεμβρίου 1928, 5 [Tériade 1996, 163].

<sup>791</sup> Δεν αποκλείεται ο Tériade να γνώριζε ότι πολλοί από τους εν λόγω καλλιτέχνες (Cossio, Borès, Dalí) είχαν αναπτύξει στην Ισπανία στενή σχέση με την ποίηση συμμετέχοντας στο κίνημα του ουλτρισμού, που ενθάρρυνε τη σύνδεση ποίησης και ζωγραφικής. Βλ. Arturo Moreno Garcerán, «Présentation», στο Dechanet 2003, τ. 1, 13.

<sup>792</sup> «L'apport de Cossio dans l'ordre des recherches nouvelles de la peinture peut être considéré comme exceptionnel, vu le tempérament très particulier du peintre et aussi significatif des tendances

Για να προσδιορίσει το έργο των εν λόγω καλλιτεχνών, ο Tériade δανείζεται από τους σουρεαλιστές τον όρο της ποιητικής του υποσυνειδήτου, που για εκείνον προκύπτει μέσα από τον αυθορμητισμό, ενώ για τους σουρεαλιστές μέσα από μια αυτοματοποιημένη διαδικασία. Εξάλλου και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες, ενώ αντλούσαν στοιχεία από τον σουρεαλισμό, δεν τον ασπάζονταν. Ο Vîñes σε συνέντευξή του δήλωνε πως αυτός, όπως και οι Borès και Cossio, ενδιαφερόταν πολύ περισσότερο για την πλαστική αξία του κυβισμού και λιγότερο για το σουρεαλισμό, του οποίου αναγνώριζε περισσότερο τη λογοτεχνική πτυχή<sup>793</sup>.

Τέλος, ο Tériade υπογραμμίζει και σε αυτή την περίπτωση την ηθική διάσταση της προσωπικότητας και του έργου του καλλιτέχνη, επισημαίνοντας συστηματικά πως πρόκειται για καλλιτέχνες που τους χαρακτηρίζει η ηθική συνείδηση, η ευγένεια και η άρνηση υποταγής στους παραδεδομένους κανόνες της αγοράς<sup>794</sup>.

Ένας δεύτερος κοινός άξονας παρουσίασης των εν λόγω καλλιτεχνών είναι η μεσογειακή καταγωγή τους. Ο Tériade, προκειμένου πιθανόν να προσεγγίσει την ξενοφοβική μερίδα του κοινού, και εκμεταλλευόμενος την προκατάληψη που υπήρχε σε βάρος της τέχνης του «Βορρά», επιχειρεί να προωθήσει τους ισπανούς καλλιτέχνες υπογραμμίζοντας τις «μεσογειακές» ποιότητες στο έργο τους που παραπέμπουν στους λατινικούς πολιτισμούς: την τάξη, το μέτρο, την καθαρότητα, αλλά και το μεσογειακό τοπίο και φως. Έτσι, για παράδειγμα, μιλάει για τις «νεκρές φύσεις λουσμένες στο μεσογειακό φως»<sup>795</sup> του La Serna. Βέβαια, δεν παραλείπει να τονίσει τον καίριο ρόλο της γαλλικής συμβολής στην εξέλιξη του έργου τους, γράφοντας, για παράδειγμα, για τον Borès ότι η ισπανική του παλέτα εμπλουτίστηκε από την τονικότητα και τις αποχρώσεις της γαλλικής<sup>796</sup>, ενώ για το έργο του La Serna

---

romantiques de notre époque»· E. Tériade, «Peintres nouveaux: V. Cossio», *Cahiers d'Art*, 9 (1927), 320 [Tériade 1996, 103].

<sup>793</sup> Guillén 1960, 52-53.

<sup>794</sup> Στο ίδιο πνεύμα ο Courthion γράφει: «Ο Borès δεν κάνει τεμενάδες σε κανέναν ούτε κολακεύει κανέναν, δεν τρέχει πίσω από καμία κριτική και δεν ζητά παρά μόνο ένα πράγμα: να τον αφήσουμε στην ησυχία του / Borès ne fait pas de courbettes, il ne flatte personne, ne court après aucun critique et ne demande qu'une chose: qu'on le laisse tranquille»· Pierre Courthion, «Borès», *Le Centaure*, 3 (Δεκέμβριος 1929), 63.

<sup>795</sup> «natures mortes baignées de lumière méditerranéenne»· E. Tériade, «Ismael G. de la Serna», *Cahiers d'Art*, 2 (1927), 58 [Tériade 1996, 82].

<sup>796</sup> E. Tériade, «Francisco Borès», *Cahiers d'Art*, 3 (1927), 112 [Tériade 1996, 88].

σημειώνει ότι «[Στο Παρίσι] οφείλει το μέτρο μέσα στην ελευθερία και την επιστήμη της νιότης»<sup>797</sup>.

Στη σειρά που προαναφέραμε των άρθρων του στο *Cahiers d'art* το 1927 για τους νέους ζωγράφους, ο Tériade ξεκινάει με ένα άρθρο για τον La Serna: «Ο La Serna είναι ο καλλιτέχνης τον οποίο περιμέναμε εδώ και καιρό, από τη στενόχωρη εποχή κατά την οποία η νεοανατουραλιστική επιδρομή, ουρά της αξιέπαινης απόπειρας του νεοκλασικισμού, άνοιξε το δρόμο για τη διαδοχή της από τη μοντέρνα ζωγραφική: εκείνη που, με αφετηρία τον Matisse και τους κυβιστές, έπρεπε αναπόφευκτα να έρθει, εκτός αν την απέτρεπε η στειρότητα της εποχής μας, σε μια αισθητική ατμόσφαιρα ήδη διαμορφωμένη, και να πραγματοποιηθεί, αν μπορώ να το πω έτσι, σύμφωνα με το ταμπεραμέντο του καθενός. Χρειαζόμασταν έναν δυνατό άνδρα, με στέρεους ώμους και πάλλουσα καρδιά και του οποίου η πλαστική αφθονία, υπό τον έλεγχο ενός γνήσιου ποιητικού συναισθήματος, θα του επέτρεπε, χωρίς το φόβο της κατάρρευσης υπό το βάρος όλων των αλλογενών υλικών που έχουν συσσωρευθεί, να συνδέσει όλα του τα χαρίσματα με όλες τις επίκτητες επινοήσεις για να βρει την ενότητα, να απελευθερώσει τη ζωγραφική από το άγχος του πειραματισμού και να την οδηγήσει στο πεδίο των σπουδαίων επιτευγμάτων»<sup>798</sup>. Επιμένει ιδιαίτερα στις νεκρές φύσεις του, που τις χαρακτηρίζει μια φυσική σύνδεση πραγματικότητας και αφαίρεσης, ισορροπία, καθαρότητα, ζωντάνια και το μεσογειακό φως (εικ. 110-111). Το κείμενο αυτό του Tériade συνόδευσε μια ατομική έκθεση που οργάνωσε η τότε σύντροφος του Zervos Suzanne στην γκαλερί του Paul Guillaume συμβάλλοντας έτσι στην πρώτη γνωριμία του κοινού με το ζωγράφο<sup>799</sup>.

---

<sup>797</sup> «lui [Paris] est redevable de sa mesure dans la liberté et de sa science de la jeunesse»· E. Tériade, «Ismael G. de la Serna», *Cahiers d'Art*, 2 (1927), 58 [Tériade 1996, 82].

<sup>798</sup> «La Serna est le peintre que nous attendions depuis quelque temps morose où l'envahissement néonaturaliste faisant queue à la louable tentative néoclassique a ouvert toute grande la succession de la peinture moderne: celle qui, inaugurée par Matisse et par les cubistes, devait inévitablement, à moins de stérilité de la part de notre époque, venir, dans une atmosphère esthétique déjà faite, réaliser, si j'ose dire, selon le tempérament de chacun. Il nous fallait un homme fort, aux épaules sûres, au cœur vibrant et dont l'abondance plastique canalisée par un véritable sentiment de poésie lui eût permis sans crainte de succomber sous les matériaux allogènes accumulés, de nouer tous ses dons à toutes les inventions acquises pour trouver l'unité, libérer la peinture de l'anxiété expérimentale et la mener dans le domaine des grandes réalisations»· Ο.π., 55 [Tériade 1996, 79-80].

<sup>799</sup> Ο Zervos με το πέρας της έκθεσης ευχαριστεί τον Guillaume για τη συνδρομή του στην ανάδειξη του La Serna: «Δράττομαι της ευκαιρίας για να σας ευχαριστήσω για όλα όσα έχετε κάνει για τον La Serna. Συμβάλατε πολύ στην επιτυχία της έκθεσής του, δανείζοντάς του την γκαλερί σας. Είχε μια εξαιρετικά ευνοϊκή υποδοχή από τον τύπο / Je profite de l'occasion pour vous remercier de tout ce que vous avez fait pour La Serna. Vous avez beaucoup contribué au succès de son exposition en lui prêtant votre galerie. Il a eu une presse extrêmement favorable»· Christian Zervos, επιστολή προς τον Paul Guillaume, χ.χ., Αρχείο Paul Guillaume, Musée de l'Orangerie. Για τη ζωή και το έργο του La Serna,

Ο επόμενος ισπανός καλλιτέχνης για τον οποίο έγραψε ο Tériade είναι ο Francisco Borès, τον οποίο γνώρισε πιθανόν με αφορμή την πρώτη έκθεσή του στο Παρίσι το 1927 στην γκαλερί Percier<sup>800</sup>. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο Tériade έγινε από τους πιο πιστούς φίλους και υπερασπιστές της τέχνης του Borès σχεδόν ως το τέλος της ζωής του<sup>801</sup>. Είναι μάλιστα ο μόνος καλλιτέχνης στον οποίο αφιέρωσε δύο εκτεταμένα άρθρα στο *Cahiers d'art*, ένα το 1927 και ένα το 1931<sup>802</sup>: «Η αφετηρία του είναι η πλαστική ιδέα. Η ανάπτυξη αυτής της ιδέας-αρχής πραγματοποιείται με απλά εικονογραφικά στοιχεία και εν όψει ενός άμεσου, απτού πλαστικού αποτελέσματος: μια αισθησιακή καθαρότητα που αποκτάται χωρίς το τέχνασμα οποιουδήποτε ανεκδοτολογικού στοιχείου»<sup>803</sup>. Ο Tériade διακρίνει στον Borès την αίσθηση της ισορροπίας, την επιστροφή στην ιδέα του ζωγραφισμένου καμβά, στην καθαρή ζωγραφική, και τον συγκερασμό πραγματικότητας και ζωγραφικής που καταλήγουν σ' ένα ποιητικό αποτέλεσμα (εικ. 46, 112). Ο ίδιος ο Borès περιέγραφε το 1960 παρόμοια τις στιλιστικές του επιλογές: «Ένιωθα την επιθυμία να ανοίξω τα παράθυρα και να αφήσω τον πίνακα να αναπνεύσει. Δοκίμασα μια νέα σύνθεση ανεξάρτητα αλλά παράλληλα με την κληρονομιά του κυβισμού και τις απαιτήσεις του χωρικού λυρισμού [...] Το συναισθηματικό σοκ που μπορεί να μου προκαλέσει η οπτική πραγματικότητα, προσπαθώ να το διατηρήσω στους πίνακές μου αλλά και να αποβάλλω οτιδήποτε ανεκδοτολογικό ή περιστασιακό. Μετά προκύπτει προφανώς μια άλλη πραγματικότητα. Αυτήν μπορεί να τη δώσει μια εντελώς αφηρημένη ζωγραφική σε αντίθεση με τη λεγόμενη ρεαλιστική ζωγραφική»<sup>804</sup>. Συντασσόμενος εξάλλου με την αντίληψη για την τέχνη ως καθαρή αισθητική απόλαυση, την οποία εξέφραζε ο Tériade, και παρόμοια με τον Matisse

---

βλ. Cesáreo Rodríguez Aguilera, *Ismael de la Serna*, μτφρ. Robert Marrast, Editions Cercle d'art, Παρίσι 1977 και *La Serna*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art moderne de la ville, Παρίσι 1974.

<sup>800</sup> Arturo Moreno Garcerán, «Présentation», στο Dechanet 2003, τ. 1: 25. Για τον Borès γενικά, βλ. Dechanet 2003.

<sup>801</sup> Ο Tériade ήταν μάρτυρας μαζί με Rattner, στο γάμο του Borès το 1930· Garcerán 2003, 25.

<sup>802</sup> E. Tériade, «Francisco Borès», *Cahiers d'art*, 3 (1927), 108-112 [Tériade 1996, 86-88] και «Le développement de l'œuvre de Borès», *Cahiers d'art*, 2 (1931), 95-101 [Tériade 1996, 322-327].

<sup>803</sup> «Son point de départ est l'idée plastique. Le développement de cette idée-principe est fait au moyen d'éléments picturaux simples, et en vue d'un résultat plastiquement immédiate, tactile: une pureté sensorielle obtenue sans l'artifice d'aucune anecdote». E. Tériade, «Francisco Borès», *Cahiers d'art*, 3 (1927), 110 [Tériade 1996, 86].

<sup>804</sup> «Sentía deseos de abrir las ventanas y darle al cuadro su respiración. Intentaba una nueva síntesis, independientemente, pero paralela a la herencia del cubismo y a las exigencias del lirismo espacial [...] El choque emocional que me pueda producir la realidad visual –dice- procuro conservarlo en mis telas, pero desposeído de todo lo que sea anecdótico o circunstancial. Después, claro, es otra realidad. Una pintura completamente abstracta la puede dar, y, por lo contrario, muchas pinturas llamadas realistas no la dan». Βλ. τη συνέντευξή του στο Guillén 1960, σ. 37.



που παρομοίαζε την τέχνη με μια άνετη πολυθρόνα, ο Borès έλεγε: «Γευόμαστε τη ζωγραφική όπως ένα φρούτο: τέρψη των αισθήσεων πάνω απ' όλα. Το απολαμβάνουμε με τα δάχτυλά μας. Το δέρμα του ταυτίζεται με το δικό μας»<sup>805</sup>.

Στο δεύτερο άρθρο του, το 1931, ο Tériade διαπιστώνει ότι όσα έγραψε τέσσερα χρόνια νωρίτερα γι' αυτόν τον καλλιτέχνη πέρασαν απαρατήρητα (εικ. 114). Ωστόσο θεωρεί ότι η εξέλιξη του έργου του αποτελεί πλούσιο και σαφές τεκμήριο για την πορεία διαμόρφωσης ενός καλλιτέχνη, τις ανακαλύψεις, τις αντιδράσεις, αλλά και την άμυνά του<sup>806</sup> σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον που ο ίδιος θεωρεί παρασιτικό, λόγω των συμφερόντων της αγοράς. Στο άρθρο αυτό μιλάει για την πορεία του και τη συγκρίνει με καταξιωμένους καλλιτέχνες, όπως οι Picasso, Matisse, Derain, Bonnard. Η αυθόρμητη θέαση της ζωής, το ανθρώπινο στοιχείο, η απλότητα που δεν οδηγείται στη διακοσμητικότητα, η απελευθερωτική δύναμη του φωτός, η ενότητα είναι μερικές από τις αρετές που ο Tériade υποστηρίζει ότι έκαναν και κάνουν το έργο του Borès να ξεχωρίζει μέσα στο κλίμα της μετακυβιστικής παρακμής (εικ. 113). Μάλιστα επικροτεί την ανανεωτική δύναμη της καλλιτεχνικής παραγωγής του, που εντοπίζει στην εγκατάλειψη της πιο αφαιρετικής τάσης των προηγούμενων έργων και στο πέρασμα στην ποιητική των τοπίων, που συνιστούν τη σύγχρονη παραγωγή του, μετά από την παραμονή του στο νότο της Γαλλίας. Όπως προαναφέραμε, η ιδέα μιας μοντέρνας τέχνης ποιητικά εμπνευσμένης παρέπεμπε και στις αρχές του σουρεαλισμού<sup>807</sup>. Ωστόσο και στην περίπτωση του Borès ο Tériade προσεγγίζει διαφορετικά από τους σουρεαλιστές την έννοια της ποίησης στο ζωγραφικό έργο. Ας σημειωθεί επίσης πως το εν λόγω άρθρο για τον Borès ακολούθησε τη σειρά άρθρων του Georges Duthuit για τον φωβισμό που δημοσιεύτηκαν ανάμεσα στο 1929 και το 1931. Ο Duthuit, κατακρίνοντας επίσης τον σουρεαλισμό, υποστήριξε πως ο

---

<sup>805</sup> «On déguste la peinture comme un fruit; plaisir des sens avant tout. Nous la savourons avec nos doigts. Sa peau s'identifie à la nôtre» Dechanet 2003, τ. 1: 8. Ο Ελύτης, αναφερόμενος στην κρίση στην τέχνη και την απομάκρυνση από τις αισθήσεις και τη φύση, παρατηρεί με παρόμοιο ύφος, αυτή τη φορά για τον Tériade: «Απουσιάζει από αυτήν η αίσθηση των πραγμάτων, το γούστο, η γεύση. Αυτό ήταν που άρεσε στον Tériade. Ένιωθε τη ζωγραφική σαν να ήταν κάτι που τρώγόταν / Mais il y manque la sensation des choses, le goût, la saveur. C'est ce qu'aimait Tériade. Il ressentait la peinture comme si on la mangeait» Michel Anthonioz, «Dans l'amitié de Tériade», στο *Odysseus Elytis: Un méditerranéen universel*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou-Clancier-Guenaud, 1988, 113.

<sup>806</sup> Για τη λέξη «άμυνα» χρησιμοποιεί σε εισαγωγικά τον όρο «self-defense» κάνοντας σαφή αναφορά στο ομώνυμο βιβλίο του Reverdy, ο οποίος ορθογραφούσε έτσι αυτή τη λέξη.

<sup>807</sup> Πιθανόν λόγω του λεξιλογίου που χρησιμοποίησε πρωτίστως ο Tériade και δευτερευόντως άλλοι τεχνοκρίτες, ο Cassou προσέλαβε τον Borès, αλλά και άλλους «νεοφωβιστές», ως σουρεαλιστές. Σε κείμενό του το 1934 έδωσε στους Ισπανούς Borès, Cossio, La Serna και Viñes κεντρική θέση στο σουρεαλισμό και παρόμοια σε καλλιτέχνες όπως οι Roux, Ghika και Sima. Jean Cassou, «Le dadaïsme et le surréalisme», κεφάλαιο XII του *Histoire de l'art contemporain: La peinture*, επιμ. René Huyghe, ειδική ενότητα του περιοδικού *L'amour de l'art*, Παρίσι 1934, 340.

φωβισμός είναι το μόνο μέσο για την επιστροφή στην αληθινή ζωγραφική. συμβαδίζοντας με την αισθητική γραμμή του περιοδικού, όπως έκανε άλλωστε και ο Tériade<sup>808</sup>.

Τη στροφή του Borès προς την παρατήρηση της φύσης επικροτεί ο Tériade και λίγο αργότερα στη *L'Intransigent* με αφορμή ένα άρθρο του με θέμα «De la nature morte à la nature vive»<sup>809</sup>, στο οποίο επισημαίνει πως για τη ζωγραφική σημείο εκκίνησης πρέπει να είναι ο εξωτερικός κόσμος και κινητήριος δύναμη το ένστικτο. Ανάμεσα στους νέους που ενσαρκώνουν στο έργο τους αυτό το ιδανικό, δηλαδή μια δυναμική λυρική απόδοση της φύσης, και ζητά να μιλήσουν οι ίδιοι για την εξέλιξη του έργου τους, περιλαμβάνει και τον Borès. Η απάντησή του, όπως και των υπολοίπων, δεν αποτελούν παρά επιβεβαίωση των απόψεων που έχει ήδη διατυπώσει ο Tériade.

Ο τρίτος ισπανός καλλιτέχνης με τον οποίο ασχολήθηκε ο Tériade είναι ο Cossío<sup>810</sup>, στον οποίο διακρίνει μια φυσική ισορροπία ανάμεσα στο ένστικτο και στον αυθορμητισμό, από τη μια, και στην πειθαρχία και τους κανόνες οργάνωσης του πίνακα, από την άλλη (**εικ. 77, 115**). Τονίζει το ιδιαίτερα ρομαντικό του ταμπεραμέντο επιμένοντας ότι προτιμά περισσότερο το χρώμα και τη δραματική έκφραση παρά το σχέδιο που παραπέμπει περισσότερο στο μυαλό και τη λογική. Ταυτόχρονα ο Tériade τονίζει το ενδιαφέρον του Cossío για την υλικότητα του πίνακα. Η αφοσίωσή του στην προετοιμασία του καμβά και την εκτέλεση μιας σύλληψης που διαρκώς εξελίσσεται μέσα από την υφή και την πυκνότητα των χρωμάτων είναι που τον οδηγούν σταδιακά σε ένα αρμονικό αποτέλεσμα.

Πέρα από αυτά τα άρθρα-πορτρέτα των νέων ισπανών καλλιτεχνών δημοσιευμένα το 1927 στο *Cahiers d'art*, ο Tériade συνέχισε να τους προωθεί είτε μέσα από κριτικές εκθέσεων σε γκαλερί ή σε Σαλόν (κυρίως των Surindépendants) είτε στο πλαίσιο κειμένων γενικότερου ενδιαφέροντος δημοσιευμένων κυρίως στη *L'Intransigent* (**εικ. 116**). Σε αυτά περιλαμβάνει συχνά και άλλους νέους ισπανούς καλλιτέχνες, όπως τους Hernando Viñes και Joaquin Peinado, στους οποίους επίσης διακρίνει τη φρεσκάδα των συναισθημάτων, την ορμητικότητα και κυρίως την

---

<sup>808</sup> Η σειρά των άρθρων του Duthuit για τον φωβισμό δημοσιεύτηκε το 1929 (τεύχη 5, 6, 10), το 1930 (τεύχος 3) και το 1931 (τεύχος 2) στο περιοδικό *Cahiers d'art*. Τα κείμενα αναδημοσιεύτηκαν ως συλλογή με επιμέλεια και εισαγωγή του Labrusse· βλ. Georges Duthuit, *Les fauves*, επιμ. Rémi Labrusse, Michalon, Παρίσι 2006.

<sup>809</sup> E. Tériade «De la nature morte à la nature vive», 8 Ιουνίου 1931, 5 [Tériade 1996, 346-347].

<sup>810</sup> E. Tériade, «Peintres nouveaux: V. Cossio», *Cahiers d'Art*, 9 (1927), 319-321 [Tériade 1996, 102-104].

επιλογή του «δύσκολου δρόμου» στη ζωγραφική (εικ. 74-75). Αξίζει να σημειώσουμε, από την άλλη, ότι, παρότι περιλαμβάνει τον Manuel Ángeles Ortiz στους ισπανούς εκπροσώπους του νέου φωβισμού, δεν ασχολείται καθόλου στη συνέχεια με την περίπτωση του για άγνωστους λόγους.

Τα άρθρα του Tériade που πρόβαλλαν το έργο των εν λόγω καλλιτεχνών ακολούθησαν άρθρα από άλλους τεχνοκρίτες στη Γαλλία, οι οποίοι υιοθετούσαν λίγο ως πολύ την ερμηνευτική προσέγγιση του Tériade, γεγονός που δείχνει την ικανότητα και την απήχηση των κρίσεων του νεαρού τεχνοκρίτη, αλλά επίσης συνιστά πως οι ερμηνευτικές προσεγγίσεις που υιοθετούσε εγγράφονταν στο πλαίσιο των αξιών που ασπαζόταν ένας ευρύτερος κύκλος ειδικών του κόσμου της τέχνης, διευκολύνοντας έτσι την αποδοχή τους. Για τον La Serna έγραψε το 1927 ο τεχνοκρίτης Francis de Miomandre επιμένοντας στην ισπανικότητα του έργου του<sup>811</sup>, ενώ ο Zervos συνέχισε την προώθησή του στο *Cahiers d'art* με ένα άρθρο το 1928, στο οποίο ουσιαστικά αναπαρήγαγε την επιχειρηματολογία του Tériade, εμμένοντας ιδιαίτερα στην ποιητική αξία του έργου του<sup>812</sup>. Αντίστοιχα για τον Borès συνέχισαν να γράφουν ο Zervos στο *Cahiers d'art*, ο Raynal στο *L'Intransigent*, αλλά και άλλοι όπως οι Cassou και Andre Lhote<sup>813</sup>. Μάλιστα ο Raynal σε άρθρο του στο *Minotaure* τον θεωρεί συνεχιστή των μεγάλων δασκάλων της ισπανικής ζωγραφικής<sup>814</sup>. Στον Cossio ο Zervos διέκρινε θετικά, όπως ο Tériade, την αποδέσμευσή του από τον «πικασισμό» και τη χάραξη ενός προσωπικού εικαστικού ύφους<sup>815</sup>, ενώ ο Raymond Cogniat κινήθηκε επίσης στα βήματα του Tériade επισημαίνοντας τον λυρισμό του, μέσα από τις απαλές καμπύλες και τα ατμοσφαιρικά μπλε στις θαλασσογραφίες του<sup>816</sup>.

Ακόμη πιο σημαντικός ήταν ο αντίκτυπος των άρθρων του Tériade στην Ισπανία. Το περιοδικό *La Gaceta Literaria* όχι μόνο αναπαρήγαγε άρθρα του Tériade μεταφρασμένα στα ισπανικά, αλλά και οι τεχνοκρίτες του περιοδικού που έγραφαν γι' αυτούς τους ισπανούς καλλιτέχνες ασπάστηκαν τη γραμμή του Tériade. Για παράδειγμα, στα κείμενά τους οι Alfonso Olivares, Benjamín Jarnés και Sebastián Gasch αναπαρήγαν σχεδόν αυτούσια την ερμηνευτική προσέγγιση του Tériade αναλύοντας το έργο των ζωγράφων αυτών υπό το πρίσμα του συνδυασμού

<sup>811</sup> Francis de Miomandre, «Nouvelles artistiques: Ismael Gonzalez de La Serna», *L'art vivant*, 55 (1 Απριλίου 1927), 280.

<sup>812</sup> Zervos 1928α.

<sup>813</sup> Τη σχετική αρθρογραφία για τον Borès βλ. στο Dechanet 2003, τ. 1: 601-603.

<sup>814</sup> Maurice Raynal, «Borès», *Minotaure*, 7 (Ιούνιος 1935), 17-18.

<sup>815</sup> Christian Zervos, «Peintures et gouaches de Cossio», *Cahiers d'Art*, 7 (1929), 313-318.

<sup>816</sup> Raymond Cogniat, «Cossio et le lyrisme de formes», *Les chroniques du jour*, 7 (Ιούλιος 1930), 6-7.

πλαστικότητας και ποιητικότητας<sup>817</sup>. Η σφραγίδα «made in Paris» και η υποδοχή του έργου των νέων ισπανών ζωγράφων στο Παρίσι, χάρη κυρίως στους Tériade και Zervos λειτούργησαν ως το εισιτήριο για να αποκτήσουν μεγαλύτερη αναγνωρισιμότητα στον τόπο τους. Το Μάρτιο του 1929 διοργανώθηκε από μια φοιτητική ένωση, στο Βοτανικό Κήπο της Μαδρίτης η πρώτη μεγάλη έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής ισπανών καλλιτεχνών που ζούσαν στο Παρίσι, συνιστώντας μία από τις μεγαλύτερες εκθέσεις εκείνη την εποχή για τη σύγχρονη τέχνη, στην οποία συμμετείχαν ανάμεσα σε άλλους οι Borès, Cossio, Gris, Picasso, Serna και Viñes. Λίγο αργότερα, το 1931 η Sociedad de Artistas Ibéricos [Ένωση ιβηρικών ζωγράφων], που μετά το 1925 δεν είχε ασχοληθεί ξανά με αυτούς του καλλιτέχνες, διοργάνωσε μια νέα έκθεση. Ωστόσο, παρόλη την αναγνώριση που άρχισαν να αποκτούν στη χώρα τους, τα πράγματα δεν άλλαξαν άρδην. Ακόμα το 1935 ο Jean Cassou στο εισαγωγικό του σημείωμα για την έκθεση της σύγχρονης ισπανικής τέχνης στο Collège d'Espagne της Cité Universitaire αναφέρει πως η καλύτερη σύγχρονη ισπανική τέχνη βρίσκεται στο Παρίσι, διατηρώντας την ισπανικότητά της, και όχι στη Μαδρίτη, η οποία εξακολουθεί να αγνοεί την ισπανική τέχνη της πρωτοπορίας<sup>818</sup>.

Δεδομένης της λειτουργίας των περιοδικών ως κόμβων εθνικών και διεθνών πολιτιστικών ανταλλαγών και χάρη στο ευρύ δίκτυο του *Cahiers d'art*, οι αισθητικές αντιλήψεις του Tériade για τους ισπανούς ζωγράφους κυκλοφόρησαν και πέρα από τα γαλλικά και τα ισπανικά σύνορα. Ο Jean Cassou έγραψε για τον La Serna στο γερμανικό περιοδικό *Deutsche Kunst und Dekoration* το 1928 στο πλαίσιο της διακίνησης του έργου του στη Γερμανία<sup>819</sup>. Στις Βρυξέλλες το περιοδικό *Le Centaure* ήταν εκείνο που σύστησε τους εν λόγω καλλιτέχνες στο βελγικό κοινό<sup>820</sup>: την αναπαραγωγή του άρθρου του Tériade για τον La Serna<sup>821</sup> ακολούθησε ένα εγκωμιαστικό άρθρο του Pierre Courthion για τον Borès<sup>822</sup>, στο οποίο ο συγγραφέας

---

<sup>817</sup> Olivares 1927· Benjamín Jarnés, «La pintura de Francisco Borès», *La Gaceta Literaria*, 21 (1 Νοεμβρίου 1927), 5· Gasch 1928.

<sup>818</sup> Jean Cassou, «[Préface]», *Peinture et sculpture*, κατάλογος έκθεσης, Les Presses modernes, Παρίσι 1935, χωρίς σελιδαρίθμηση. Στην έκθεση συμμετείχαν ανάμεσα σε άλλους οι Blanchard, Borès, Dalí, Gargallo, La Serna, Miró, Picasso, Viñes.

<sup>819</sup> Jean Cassou, «Ismael González de la Serna», *Deutsche Kunst und Dekoration*, 31 (Ιούνιος 1928), 156-160.

<sup>820</sup> Παρόλο που το 1928 έγινε στις Βρυξέλλες έκθεση ισπανικής τέχνης, συμπεριλαμβανομένης της σύγχρονης, οι εν λόγω καλλιτέχνες δεν συμμετείχαν. Βλ. *Exposition d'art espagnol, 1828-1928*, κατάλογος έκθεσης, Palais des beaux-arts, Βρυξέλλες 1928.

<sup>821</sup> «Ismael de la Serna», *Le Centaure*, 4 (Ιανουάριος 1928), 59-60.

<sup>822</sup> Courthion 1929.

όχι μόνο εκθειάζει τον αυθορμητισμό, τη δύναμη του χρώματος, τη μουσική αρμονία και τη βαθύτητα στο έργο του, αλλά υπογραμμίζει και τη συνεισφορά του Tériade ως μεσολαβητή της τέχνης του: «Είναι ο Tériade που μου γνώρισε τον Borès, ο Tériade, που βοήθησε τον νεαρό ζωγράφο να κάνει τα πρώτα του βήματα»<sup>823</sup>. Επιπλέον το 1928 ο de Torre, όντας πλέον γραμματέας του εβδομαδιαίου ένθετου της εφημερίδας *La Nación*, ζήτησε από τον Tériade να γράψει ένα άρθρο για τους νέους ισπανούς ζωγράφους στο Παρίσι<sup>824</sup>. Παρόμοια το 1929, εν όψει των εγκαινίων μιας έκθεσης για τον Borès, ο Sigfried Giedion ζήτησε από τον Tériade να γράψει ένα κείμενο για την ανάπτυξη της ομάδας γύρω από τον Borès για την ελβετική εφημερίδα *Neue Zürcher Zeitung*<sup>825</sup>. Από τα παραπάνω προκύπτει η σύνδεση του ονόματος του Tériade με τους εν λόγω καλλιτέχνες<sup>826</sup> και η διάχυση των αισθητικών του απόψεων, γεγονός που συνέβαλε στην εδραίωση της επαγγελματικής του εικόνας, δεδομένου ότι, παρά τη δυναμική του, ήταν ακόμη στην αρχή της καριέρας του (εικ. 117). Προκύπτει επίσης άλλη μία φορά η σημασία των δικτύων στη διάχυση του έργου των μεσολαβητών και την κατασκευή της φήμης των καλλιτεχνών.

Πέρα από την προώθηση των καλλιτεχνών μέσω των κειμένων του, ο Tériade, μαζί με τον Zervos και ίσως τον Raynal, κινητοποίησε και αυτή τη φορά το δίκτυο των εμπόρων τέχνης γύρω από τα *Cahiers d'art* και *L'Intransigeant* για την προώθησή τους, αποκαλύπτοντας και σε αυτή την περίπτωση τη σχέση αλληλοτροφοδότησης μεταξύ τεχνοκριτικής και εμπορίου τέχνης (εικ. 118). Έτσι, την έκθεση του La Serna στην γκαλερί του Guillaume ακολούθησαν άλλες τον επόμενο χρόνο στην γκαλερί Zak, στην γκαλερί Flechtheim στο Βερολίνο και στην γκαλερί *Le Centaure* στις Βρυξέλλες<sup>827</sup>. Αντίστοιχα ο Borès, μετά την έκθεσή του στην γκαλερί Percier το 1927, συμμετείχε σε πολλές ομαδικές εκθέσεις στις γκαλερί των Jacques Bernheim, Léonce Rosenberg, Pierre, Vavin Raspail, ενώ το 1928 η

<sup>823</sup> «C'est Tériade qui m'a fait connaître Borès, Tériade qui a aidé le jeune peintre à faire ses premiers pas»· ό.π.

<sup>824</sup> «Εάν έχετε ακόμη χρόνο, νομίζω ότι θα ήταν ενδιαφέρον στη σειρά των άρθρων σας για το *La Nación* να αφιερώσετε ένα από αυτά σε έναν από τους νέους Ισπανούς ζωγράφους στο Παρίσι που τόσο καλά γνωρίζετε / Si vous avez encore le temps, je pense qu'il serait intéressant dans votre série d'articles pour '*La Nación*' consacrer l'un d'eux aux jeunes peintres espagnoles de Paris que vous connaissez si bien»· Guillermo de Torre, επιστολή στον Tériade, 4 Νοεμβρίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3.

<sup>825</sup> Siegfried Giedion, επιστολή στον Tériade, 19 Αυγούστου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>826</sup> Το 1933 ο Pierre Matisse, που είχε ξεκινήσει την επαγγελματική του καριέρα ως έμπορος στη Νέα Υόρκη, ζητάει από τον Tériade να μεσολαβήσει, αφού γνώριζε καλά τον Borès και τις συνήθειές του, προκειμένου να κλείσει ένα ραντεβού μαζί του· Pierre Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 7 Μαΐου 1933, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3.

<sup>827</sup> Aguilera 1977.

γκαλερί Valentine στην Αμερική, η οποία ανήκει στις γκαλερί που διαφημιζόνταν συστηματικά στο *Cahiers d'art* και προωθούσε τη γαλλική τέχνη, διοργάνωσε έκθεση με έργα των Borès, Beaudin και Viñes. Το 1931, την κυκλοφορία του άρθρου του Tériade στο *Cahiers d'art* ακολούθησε ατομική έκθεση του Borès στην γκαλερί Georges Bernheim. Ας επισημανθεί σε αυτό το σημείο πως ένα χρόνο νωρίτερα ο Borès υπέγραψε συμβόλαιο με τον Kahnweiler, κάτι που από τους ισπανούς καλλιτέχνες μόνο οι Gris και Picasso είχαν πετύχει πιο πριν, ενώ αργότερα συνεργάστηκε και με εμπόρους όπως οι Max Berger και Louis Carré, καθώς και ο Zwemmer στο Λονδίνο<sup>828</sup>. Παρόμοια για τον Cossio, πέρα από τη συμμετοχή του σε ομαδικές εκθέσεις, διοργανώθηκαν ατομικές του εκθέσεις από την γκαλερί Bucher το 1928, την γκαλερί de France το 1929, την γκαλερί Georges Bernheim το 1931<sup>829</sup>. Η τελευταία μάλιστα συνοδεύτηκε από έναν πλούσιο κατάλογο με εισαγωγικό κείμενο του Paul Fierens και μια συλλογή ήδη δημοσιευμένων κειμένων για τον Cossio συμπεριλαμβανομένου του κειμένου του Tériade στο *Cahiers d'art*<sup>830</sup>. Στις εκθέσεις αυτές μπορούμε να προσθέσουμε εκείνες που διοργάνωσε ο ίδιος ο Tériade προωθώντας τους «νεοφωβιστές» και τις οποίες αναφέραμε παραπάνω αναλυτικά. Πάντως, η πιο μεγάλη ένδειξη αναγνώρισης της ισπανικής τέχνης ήταν η διοργάνωση έκθεσης για τη σύγχρονη ισπανική τέχνη το 1936 στο Jeu de Paume υπό τη διεύθυνση του André Dezarrois και σε συνεργασία με τη Sociedad de Artistas Ibéricos<sup>831</sup>. Σε αυτή συμμετείχαν περίπου 150 καλλιτέχνες και 400 έργα, ενώ το μουσείο είχε αγοράσει ήδη έργα της Marie Blanchard και του Ismael de la Serna για λογαριασμό του γαλλικού κράτους<sup>832</sup>.

Τέλος, είναι πολύ σημαντικό το γεγονός πως ο Tériade χρησιμοποίησε το δίκτυό του ως μεσολαβητής για να βοηθήσει εμπορικά τους καλλιτέχνες όχι μόνο στην Ευρώπη αλλά και στην Αμερική. Σε μία επιστολή του Graham προς τον Tériade διαβάζουμε: «Ασχολούμαι με τους πίνακες που μου εμπιστευτήκατε και αμέσως

---

<sup>828</sup> Βλ. Dechanet 2003.

<sup>829</sup> Juan Antonio Gaya Nuño, *Francisco Gutierrez Cossio: Vida y obra*, Iberico Europea de Ediciones, Μαδρίτη 1973.

<sup>830</sup> *Cossio*, κατάλογος έκθεσης, Galerie de France, Παρίσι 1931. Τα υπόλοιπα κείμενα του καταλόγου είναι των Jean Cassou, Waldemar George, Pierre Guéguen και Christian Zervos.

<sup>831</sup> *L'art espagnol contemporain*, κατάλογος έκθεσης, Musée des écoles étrangères, Παρίσι 1936.

<sup>832</sup> Η αγορά αυτών των έργων δείχνει τη σταδιακή αλλαγή της κρατικής πολιτικής και την ενσωμάτωση των ξένων καλλιτεχνών στις συλλογές των μουσείων. Νωρίτερα, το 1929, οι Tériade και Raynal καυτηρίαζαν τη συντηρητική μουσειακή πολιτική της χώρας παραθέτοντας ένα ανεκδοτολογικό περιστατικό, στο οποίο ένας επιμελητής μουσείου στο Παρίσι δίστασε να δεχτεί τη δωρεά ενός πίνακα του Picasso γιατί ήταν ξένος και όταν η δωρήτρια του επεσήμανε ότι ωστόσο εκθέτει έργα του Van Gogh εκείνος της απάντησε ότι το μικρό του είναι Vincent, που δείχνει γαλλικό· *Les deux aveugles*, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 18 Νοεμβρίου 1929, 6 [Tériade 1996, 219-221].

μόλις πουληθεί κάτι θα σας στείλω την επιταγή»<sup>833</sup>. Σίγουρα ανάμεσα στα έργα ήταν και ισπανών ζωγράφων, αφού σε μια επόμενη επιστολή του, ο Graham τον ενημερώνει: «Όσο για τους πίνακες του La Serna, τους έστειλα σε αρκετούς συλλέκτες, τους εξέθεσα και στο σπίτι μου, αλλά μέχρι στιγμής χωρίς επιτυχία. Είμαι βέβαιος ότι τελικά θα τους πουλήσω, αν όχι όλους, σίγουρα κάποιους. Προφανώς είναι κακή εποχή, όλος ο κόσμος δικαιολογείται από το χρηματιστήριο που βουλιάζει και γενικά δεν πουλιέται τίποτα»<sup>834</sup>. Ο Tériade γνώριζε προφανώς ότι η αμερικάνικη αγορά ήταν ανοικτή και δεκτική και επιχείρησε να προωθήσει και εκεί τους εν λόγω ζωγράφους. Ωστόσο η συγκυρία ήταν άσχημη λόγω του κραχ που είχε αντίκτυπο και στην αγορά τέχνης, ιδίως της μοντέρνας.<sup>835</sup> Από την άλλη, είναι πιθανό ο Graham να μην ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος για να πετύχει την πώληση των πινάκων, ιδίως μέσα σε αντίξοες οικονομικές συνθήκες· ίσως εδώ βλέπουμε τις δεσμεύσεις και τους περιορισμούς που συνεπάγεται το πεπερασμένο των δικτύων.

#### 7.4ζ Masson και Miró: το «πέρασμα» από το σουρεαλισμό

Όπως επισημάναμε παραπάνω, ο Tériade απέρριπτε το σουρεαλισμό, έστω κι αν η στάση του έγινε πιο διαλλακτική κατά τη συνεργασία του με το Minotaure. Από την άλλη, το 1930 χαρακτήριζε το σουρεαλισμό ως ένα «προσωρινό αλλά χρήσιμο αντίδοτο»<sup>836</sup>. Ήταν πρόθυμος δηλαδή να δεχτεί πως υπήρχε μια ωφέλιμη διάσταση στο σουρεαλισμό, αλλά μόνο ως «πέρασμα» στην πορεία εξέλιξης και τελειοποίησης του εικαστικού λεξιλογίου ενός καλλιτέχνη. Αυτή η στάση αφορούσε ουσιαστικά στο έργο δυο καλλιτεχνών που ξεχώρισε από νωρίς, του Masson και του Miró: « Το

<sup>833</sup> «Je m'occupe de toiles confiées par vous et aussitôt quelque chose [sera] vendu je vous enverrai le chèque» John Graham, επιστολή προς τον Tériade, 21 Ιανουαρίου [χωρίς έτος], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 20.

<sup>834</sup> «Quant aux de la Sernas, j'ai les ai envoyé chez plusieurs collectionneurs, j'ai les a fait voir chez moi aussi, mais jusqu'à présent je n'ai pas eu de succès. Je suis sûr que éventuellement je les vendrai, si pas toutes les toiles, surement quelques-unes. Evidement la période est mauvaise, tout le monde s'excuse avec le débâcle de la bourse et on vent rien en général» βλ. John Graham, επιστολή προς τον Tériade, 21 Ιανουαρίου [χωρίς έτος], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 20. Διατηρώ την ορθογραφία του πρωτότυπου.

<sup>835</sup> Ο Léonce Rosenberg γράφει το 1930 στον Picabia προκειμένου να δικαιολογηθεί για την καθυστέρηση ενός εμβάσματος επισημαίνοντας του ότι η κακή οικονομική κατάσταση εξακολουθεί να υφίσταται σε παγκόσμιο επίπεδο με αποτέλεσμα πολλές γκαλερί της αριστερής όχθης να κλείνουν· Léonce Rosenberg, επιστολή προς τον Francis Picabia, 10 Ιουνίου 1930, Archives de la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Léonce Rosenberg, κουτί 16.

<sup>836</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 170 [Tériade 1996, 252]. Αντλώ τη μετάφραση από Τεριάντ 1991, 106.

κίνημα αυτό υπήρξε γι' αυτούς όχι μόνο ένα 'πέραςμα' απαραίτητο και πλαστικά επιβεβλημένο, αλλά περιείχε επίσης ένα κρυφό ιδανικό που ανταποκρινόταν ακριβώς και μάλιστα βαθειά, στην ιδιαίτερη συναισθηματική τους ιδιοσυγκρασία»<sup>837</sup>. Τους δύο αυτούς καλλιτέχνες, που ανήκαν από την αρχή στους κόλπους της σουρεαλιστικής ζωγραφικής, ο Tériade τους ενέταξε ήδη το 1927 στην τάση που προώθησε του «νέου φωβισμού»<sup>838</sup>. Επομένως, βαπτίζοντας τη συμμετοχή τους στο σουρεαλισμό «πέραςμα», μετριάζει, αν όχι υποτιμά, τη σημασία της, χρησιμοποιώντας ταυτόχρονα ως κύρια πλατφόρμα προβολής τους την καθαρά φορμαλιστική προσέγγιση.

Ξεκινώντας από τον Masson, ο Tériade προβάλλει ήδη από το 1926 τα έργα του που εκθέτει η Jeanne Bucher στην γκαλερί της πλάι σε εκείνα των Braque και Gris, χαρακτηρίζοντας τα ως περισσότερο πλαστικά παρά λογοτεχνικά. Δεν κάνει λόγο για τον αυτοματισμό ως δημιουργική διαδικασία των συνθέσεών του ούτε για τη χρήση της άμμου σε αυτές, αλλά τις προβάλλει υπό το πρίσμα της φόρμας (**εικ. 119**). Διαπιστώνει βέβαια ότι, παρά το ταλέντο του, έχασε το στίγμα του στη διαδρομή, επισημαίνει όμως πως η επιμονή και η εργατικότητα του αποτελούν υπόσχεση για την εξέλιξή του στο μέλλον<sup>839</sup>. Ας σημειωθεί πως και ο Breton στο κείμενό του *Le surréalisme et la peinture* επέμενε στη διανοητική διεργασία που απαιτεί το έργο του Masson, χωρίς όμως να το ορίζει με τεχνικούς ή φορμαλιστικούς όρους, αφήνοντας το περιθώριο αυτό σε άλλους<sup>840</sup>. Ένα χρόνο αργότερα επιβεβαιώσαν και νομιμοποίησαν την προσέγγιση του Tériade οι δύο μεγάλοι έμποροι του κυβισμού, Henri Kahnweiler και Léonce Rosenberg. Σε συνέντευξή τους στον Tériade ενέταξαν και οι δύο τον Masson στους πολλά υποσχόμενους νέους καλλιτέχνες, χωρίς να κάνουν μνεία στο σουρεαλισμό. Ο Kahnweiler μάλιστα υπογράμμισε πως καλλιτέχνες

---

<sup>837</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: IV. La réaction littéraire», *Cahiers d'art*, 2 (1930), 76 [Tériade 1996, 250].

<sup>838</sup> E. Tériade, «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme ou peinture d'imagination?», *Comœdia*, 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 114-115]. Στον κατάλογο αυτό είχε συμπεριλάβει και τους Tanguy και Agr, τους οποίους όμως δεν πρόβαλε περαιτέρω.

<sup>839</sup> E. Tériade, «Les expositions», *Cahiers d'art*, 2 (1926), 38 [Tériade 1996, 37].

<sup>840</sup> Μπρετόν 1981, 68-73. Όπως υπογραμμίζει ο Μάριο Ντε Μικέλι, ο σουρεαλισμός είχε προσδιοριστεί περισσότερο μέσα από κάποιες διαδικασίες που ακολουθούσε, τη «συμπεριφορά του πνεύματος προς την πραγματικότητα», και όχι από ένα σύνολο μορφολογικών κανόνων και αισθητικών μέτρων. Βλ. Μάριο Ντε Μικέλι, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1983 (α' έκδ.: Μιλάνο 1959), 204.



σαν τον Masson έρχονται να εμπλουτίσουν το οπλοστάσιο του κυβισμού με το ποιητικό τους συναίσθημα<sup>841</sup>.

Πιο αναλυτικά ωστόσο παρουσιάζει ο Tériade τον Masson σε ένα άρθρο αφιερωμένο σ' αυτόν, που δημοσιεύτηκε το 1929 στο *Cahiers d'art*. Τον εντάσσει και αυτόν στη νέα γενιά που, ψάχνοντας την ταυτότητά της, ήρθε αντιμέτωπη με τις ψευδεπίγραφες φορμαλιστικές θεωρίες που ακολούθησαν τον κυβισμό, αλλά δεν έπεσε στην παγίδα: ορμώμενος από το συναίσθημά του, συνδύασε στο έργο του την πλαστικότητα και την εκφραστικότητα. Στο άρθρο αυτό ο Tériade προσεγγίζει το έργο του Masson αποκλειστικά από μετακυβιστική σκοπιά, αποδίδοντας τις καταβολές του έργου του στον κυβισμό και εξακολουθώντας να παραβλέπει τη συμβολή του σουρεαλισμού: «Αυτό που ο Masson, έχοντας λάβει το μάθημα του κυβισμού, πρόσθεσε ουσιαστικά νέο σε αυτόν, σαν απάντηση σε μια βαθιά προσωπική ανάγκη, είναι η εκφραστική τάση [...] Η τάση αυτή, ίσως ευνοούμενη από το ρεύμα των πρόσφατων ιδεών και των παθιασμένων αναζητήσεων στον τομέα του υποσυνείδητου, παίρνει μερικές φορές στο έργο του Masson, του οποίου η ευαισθησία είναι διαρκώς τεταμένη, ένα νοσηρό χαρακτήρα [...] Αλλά εδώ προτιμάμε να παρακολουθήσουμε την πλαστική εξέλιξή του έργου του, προκαλώντας το ενδιαφέρον γι' αυτήν»<sup>842</sup>. Μιλάει για την εξέλιξη των θεμάτων του και κυρίως του ύφους του: το πέρασμα από τις εύπλαστες, ρέουσες φόρμες και τα αραβουργήματα σε πιο γεωμετρικές και πλαστικές συνθέσεις και από εκεί σε μια «περίοδο κρίσης»: απώλεια πλαστικής ισορροπίας, αυτόματη γραφή, αναστατωμένα σχέδια, που ακολουθούν σκοτεινά ένστικτα και εγκεφαλικά συναισθήματα. Όμως ξεπερνάει αυτήν την κρίση επεξεργαζόμενος τα σχέδιά του και επαναφέροντας το χρώμα και μια ευαίσθητη γεωμετρία στις συνθέσεις του. Επομένως υποβιβάζει τη φάση του σουρεαλισμού σε ένα απλό πέρασμα προς μια νέα υγιή περίοδο πλαστικότητας, συμπεριλαμβάνοντας πάντως το έργο με άμμο *Les chevaux morts* στην εικονογράφηση του άρθρου (εικ. 120). Προκειμένου να αγγίξει το πιο συντηρητικό και πατριωτικό κοινό, καταλήγει και σε αυτό το κείμενο με το ζήτημα της καταγωγής,

---

<sup>841</sup> E. Tériade, «Nos enquêtes: Entretien avec Henry Kahnweiler», *Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 2 (1927), 1-2 [Tériade 1996, 82-86] και «Nos enquêtes: Entretien avec M. Léonce Rosenberg», *Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 6 (1927), 1-3 [Tériade 1996, 92-98].

<sup>842</sup> «Ce que Masson, venant de la formation cubiste, y ajouta d'essentiellement nouveau, comme une réponse à un profond besoin personnel, c'est la tendance expressive [...] Cette tendance favorisée peut-être par le courant des idées actuelles et les recherches passionnées dans le domaine du subconscient prend parfois chez Masson, dont la sensibilité est constamment tendue, un caractère morbide [...] Mais nous préférons ici le suivre dans son développement plastique et en dégager l'intérêt». E. Tériade, «André Masson», *Cahiers d'art*, 1 (1929), 42 [Tériade 1996, 170-171].

τονίζοντας ότι πρόκειται για ένα γάλλο καλλιτέχνη, που επηρεάζεται και ερμηνεύει τη γαλλική γη: «Ο Masson, δεν πρέπει να αμφιβάλουμε γι' αυτό, είναι ένας Γάλλος ζωγράφος. Γνωρίζει την αξία της γης [...] Κι επιστρέφει σ' αυτήν»<sup>843</sup>.

Ωστόσο η υποτίμηση της σημασίας του σουρεαλισμού για το έργο του Masson στο εν λόγω άρθρο δεν πηγάζει μόνο από την εικόνα του καλλιτέχνη που θέλει να προβάλλει ο τεχνοκρίτης· συμφωνεί με την εικόνα που επιθυμεί να προβάλλει για τον εαυτό του ο ίδιος ο Masson. Σε επιστολή του το 1929 προς τον Kahnweiler, που τον είχε ενημερώσει ότι ο Zervos ζητούσε τη συγκατάθεσή του για να δημοσιεύσει ένα άρθρο γι' αυτόν στο περιοδικό του, τονίζει: «Όχι, δεν βλέπω κανένα πρόβλημα με αυτό το άρθρο του Zervos. Πολύ απλά: να μη γίνει καθόλου λόγος για τον σουρεαλισμό. Κι εξάλλου, δεν ανήκω σε καμιά σχολή, το ξέρετε καλά, έτσι δεν είναι;»<sup>844</sup>. Είναι γεγονός πως το 1929 ο Masson είχε αποστασιοποιηθεί από την ομάδα των σουρεαλιστών<sup>845</sup>, είναι όμως πιθανό η επιμονή του να μην ταυτίζεται με αυτή να οφείλεται σε λόγους εμπορικούς και εικόνας, αφού ένα κομμάτι του φιλότεχνου κοινού, των συλλεκτών και των εμπόρων παρέμενε επιφυλακτικό απέναντι στον σουρεαλισμό. Εξάλλου ο Kahnweiler ήταν ο κατεξοχήν έμπορος των κυβιστών και μεταπολεμικά διατήρησε σταθερή την προτίμησή του αυτή, γεγονός που ίσως έδινε το νέο στίγμα της τέχνης του Masson, παρότι ο ίδιος επιμένει στο παραπάνω παράθεμα πως δεν ανήκει σε καμιά σχολή.

Ο Tériade στο κείμενό του σεβάστηκε την επιθυμία του ζωγράφου, η οποία θα έφτασε σε αυτόν είτε μέσω του Zervos είτε από τον ίδιο τον Masson, με τον οποίο είχαν συχνή επικοινωνία<sup>846</sup>. Ούτως ή άλλως, όπως είναι σαφές, αυτή συνέπιπτε με τις αισθητικές αντιλήψεις του τεχνοκρίτη. Και αυτή η περίπτωση είναι ενδεικτική για το πώς λειτούργησε το καλλιτεχνικό δίκτυο προς όφελος όλων των κρίκων του: ο Zervos καλλιεργούσε την εικόνα του *Cahiers d'art* ως περιοδικού που προβάλλει τις σύγχρονες τάσεις και αντίστοιχα ο Tériade καλλιεργούσε το προφίλ του τεχνοκρίτη

<sup>843</sup> «Masson il ne faut pas en douter, est un peintre français. Il connaît le prix de la terre [...] Il y revient»· ό.π., 42 [Tériade 1996, 172].

<sup>844</sup> «non je ne vois pas d'inconvénient à cet article de Zervos. Tout simplement: pas un mot sur le surréalisme. Et puis, après tout, je ne suis d'aucune école, vous le savez bien n'est-ce pas»· André Masson, επιστολή προς τον Henri Kahnweiler, 10 Μαΐου 1928. Αντλώ από Françoise Levailant (επιμ.), *André Masson, Les années surréalistes: Correspondance 1916-1942*, La Manufacture, Παρίσι 1990, 141. Ο Zervos δεν δημοσίευσε κάποιο άρθρο για τον Masson, άρα πιθανόν να πρόκειται για εκείνο που ετοιμάζε ο Tériade.

<sup>845</sup> René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie générale française, Παρίσι 1968, 210-211.

<sup>846</sup> Στο αρχείο του Tériade υπάρχουν πολυάριθμες επιστολές του Masson που αφορούν κυρίως ραντεβού για συναντήσεις τους· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2.

που υποστηρίζει και αναδεικνύει νέα ταλέντα. Από την άλλη, ο Kahnweiler, ο οποίος εν προκειμένω λειτούργησε επίσης ως διαμεσολαβητής ανάμεσα στον τεχνοκρίτη και τον καλλιτέχνη, πρόβαλλε τον καλλιτέχνη που εμπορευόταν μέσω ενός σημαντικού περιοδικού. Τέλος, ο Masson είχε την ευκαιρία να παρέμβει προκειμένου να «διορθώσει» τη φήμη του και να συμμετάσχει στην κατασκευή της εικόνας του.

Η ανησυχία για τις «ταμπέλες» και ειδικά σε σχέση με τον σουρεαλισμό φαίνεται και από την επιστολή του Chagall προς τον Tériade που αναφέραμε παραπάνω (**Παράρτημα Α1**), στην οποία εξέφραζε τη δυσαρέσκεια του για το πως ο Breton και άλλοι τον λάνσαραν ως σουρεαλιστή ζωγράφο. Και σε αυτή την περίπτωση, η ενόχληση του καλλιτέχνη μπορεί να οφειλόταν πρωτίστως σε αισθητικούς και ιδεολογικούς λόγους, αλλά μπορεί να επηρεάστηκε και από την περιορισμένη εμπορευσιμότητα των σουρεαλιστών.

Το 1930 ο Tériade εξακολουθεί να αρνείται να αναγνωρίσει τη σχέση του αυτοματισμού με τη μορφική εξέλιξη του Masson. Αντίθετα επαναλαμβάνει τη θέση του ότι, αφού πέρασε με επιτυχία τους επικίνδυνους υφάλους του σουρεαλισμού, έμεινε πιστός στη γεωμετρική παράδοση του κυβισμού<sup>847</sup>. Ο Tériade επιλέγει να αγνοεί, αν δεν πρόκειται για αδυναμία κατανόησης, την αξία του αυτοματισμού για την παραγωγή ενός έργου τέχνης και το πώς αυτός εξελίχθηκε σε μια εφαρμόσιμη απεικονιστική τεχνική, θεωρώντας ότι καλλιτεχνική αξία έχει μόνο το έργο που συνιστά αποτέλεσμα του συνειδητού και όχι του ασυνειδήτου.

Αργότερα, το 1931, δίνει το λόγο στον ίδιο τον καλλιτέχνη να διατυπώσει τις σκέψεις και τις απόψεις του για τη μεταπολεμική κατάσταση στην τέχνη με την οποία ήρθε αντιμέτωπος. Ο καλλιτέχνης ενισχύει την εικόνα που είχε καλλιεργήσει ως τότε ο Tériade για εκείνον επιβεβαιώνοντας τη σύγχυση που επικρατούσε μετά τον πόλεμο ιδιαίτερα για τους νέους ζωγράφους: «Στην αρχή;...Ήμουν χαμένος». Σε αυτό το χάσιμο και στο τέλος στο οποίο είχε φτάσει ο κυβισμός απέδωσε την έλξη του σουρεαλισμού που του πρόσφερε ηρεμία και ασφάλεια μέσα από τη συλλογικότητά του: «Ο σουρεαλισμός δεν υπήρξε για μένα παρά μόνο ένα όχημα, ένα αρνητικό αλλά και πρακτικό πέρασμα»<sup>848</sup>. Επιπλέον, στη γραμμή των απόψεων του Tériade, ισχυρίζεται ότι αυτό που χαρακτηρίζει τη νέα γενιά ζωγράφων είναι «μια ανάγκη

<sup>847</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 176 [Tériade 1996, 254].

<sup>848</sup> «Le surréalisme ne fut pour moi qu'un véhicule, un passage négatif et aussi pragmatique». E. Tériade, «Destin de la peinture: de la nature morte à la nature vive», *L'Intransigeant*, 25 Μαΐου 1931, 6 [Tériade 1996, 345].

επέκτασης, μια ανάγκη σκόπιμα ποιητική»<sup>849</sup> και ότι αυτό που απασχολεί τον ίδιο είναι «η επιθυμία να εκφράσω τα αισθήματά μου και την σύγκρουση των μορφών»<sup>850</sup>. Προφανώς πρόκειται για διάλογο, όμως στο δημοσιευμένο κείμενο απουσιάζουν οι ερωτήσεις.

Χάρη σε μια επιστολή του Masson που βρέθηκε στο αρχείο του Tériade αποκαλύπτεται η διαδικασία σύνταξης του κειμένου: ο τεχνοκρίτης πραγματοποιεί μια συζήτηση με τον καλλιτέχνη, την οποία καταγράφει τη στιγμή της διεξαγωγής της, έπειτα τη μετατρέπει σε κείμενο, τη στέλνει στον καλλιτέχνη για διορθώσεις και έγκριση και στη συνέχεια δημοσιεύεται. Στην επιστολή ο Masson στέλνει κάποιες διορθώσεις και προσθήκες στο κείμενο που του είχε στείλει ο Tériade. Αντιπαραβάλλοντάς τις διορθώσεις με το τελικό κείμενο, παρατηρούμε ότι ο Tériade τις ενσωματώνει όλες στο τελικό κείμενο σεβόμενος προφανώς την άποψη και την επιθυμία του καλλιτέχνη. Ενδιαφέρον προκαλεί το ότι στην αρχή της επιστολής ο Masson τονίζει δύο παραμέτρους που είδαμε ότι είχε υπογραμμίσει ο Brisson ως αρετές εκείνου που παίρνει την συνέντευξη, την ικανότητα απόσπασης πληροφοριών και την υπομονή: «Αγαπητέ φίλε, έλαβα το αντίτυπό μας σήμερα το πρωί, διότι χωρίς σας δεν θα σκεφτόμουν ποτέ να αφεθώ σε μια τέτοια εξομολόγηση - και πόση υπομονή δείξατε! Νομίζω ότι, μεταφέρατε πολύ καλά, τη συνομιλία μας»<sup>851</sup>. Μια τέτοια περίπτωση, που ο τεχνοκρίτης προβάλλει τις απόψεις του καλλιτέχνη έχοντας τη συγκατάθεσή του για τον τρόπο με τον οποίο το κάνει, αποτελεί μια ακόμη ένδειξη για το πώς η κατασκευή της εικόνας του καλλιτέχνη είναι μια συλλογική εργασία, στην οποία συμμετέχει και ο ίδιος.

Ο Miró είναι ο δεύτερος σουρεαλιστής ζωγράφος που πρόβαλε ο Tériade υπό παρόμοιο πρίσμα με εκείνο που χρησιμοποίησε για τον Masson. Το 1928 γράφει μια πολύ θετική κριτική για την έκθεσή του στην γκαλερί του Georges Bernheim παρουσιάζοντάς τον ως έναν από τους πολλά υποσχόμενους νέους, που τον χαρακτηρίζει η ευαισθησία στο σχέδιο και τα πριμιτίφ στοιχεία στις συνθέσεις του (εικ. 121). Όμως τονίζει ότι «Αν η σύλληψη των έργων του Miró οφείλεται σε μια πλούσια φαντασία, η όψη τους, ο πλαστικός σχηματισμός τους είναι λογικός.

<sup>849</sup> «un besoin d'expansion, un besoin délibérément poétique»· ό.π.

<sup>850</sup> «le désir d'exprimer mes sensations et le conflit des formes»· ό.π.

<sup>851</sup> «Cher ami, J'ai bien reçu ce matin notre copie, car sans vous jamais je n'aurais pensé à me livrer à une telle confession – et quelle patience vous avez eue! Vous avez, je trouve, fort bien relaté notre conversation»· André Masson, επιστολή προς τον Tériade, 17 Μαΐου 1931, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2.

Υπακούει σε μια τάξη»<sup>852</sup>. Επομένως, τη χρονιά που ο Breton δημοσιεύει σε μορφή βιβλίου το κείμενο *Le surréalisme et la peinture*, συμπεριλαμβάνοντας τον Μιρό και χαρακτηρίζοντάς τον μάλιστα «τον πιο σουρεαλιστή από όλους»<sup>853</sup>, ο Tériade δεν μιλάει καθόλου με σουρεαλιστικούς όρους γι' αυτόν, αντίθετα προβάλλει την ισορροπία και την πλαστικότητα των συνθέσεών του. Την τακτική αποσύνδεσης της παραγωγής του από τον σουρεαλισμό είχε ακολουθήσει ένα χρόνο νωρίτερα και ο Raynal, ο οποίος, παρότι ενέταξε τον Μιρό στους σουρεαλιστές, υποστήριξε πως η αρμονία στο έργο του παραπέμπει στους κανόνες της παραδοσιακής ζωγραφικής και πως η εξέλιξή του πιθανόν θα τον απομακρύνει σταδιακά από τον σουρεαλισμό<sup>854</sup>.

Τον Απρίλιο του 1928 ο Zervos ήρθε σε επαφή με τον έμπορο του Μιρό, Pierre Loeb, προκειμένου, όπως στην περίπτωση του Masson, να μεσολαβήσει για να ζητήσει την έγκριση του καλλιτέχνη προκειμένου να δημοσιευτεί ένα άρθρο γι' αυτόν στο *Cahiers d'art*, πιθανόν εν όψει της έκθεσής του που θα γινόταν τον επόμενο μήνα στην γκαλερί του Georges Bernheim. Ο Derouet αναφέρει ότι ο Zervos και ο Tériade ήταν καλλιτεχνικοί σύμβουλοι της εν λόγω γκαλερί εκείνα τα χρόνια<sup>855</sup>. Αν αυτό ισχύει, τότε είναι εύλογο πως θα συμμετείχαν στην οργάνωση της έκθεσης του Μιρό και πως θα ήθελαν να συμπληρώσουν την προώθηση του ζωγράφου μέσα από ένα τεχνοκριτικό κείμενο στο περιοδικό του Zervos. Σε κάθε περίπτωση, το άρθρο αυτό δεν δημοσιεύτηκε για λόγους που δεν γνωρίζουμε. Το *Cahiers d'art* άρχισε να δημοσιεύει άρθρα για τον Μιρό, και μάλιστα σε τακτική βάση, από το 1931, ενώ το τεύχος 1-4 του 1934 ήταν αφιερωμένο σ' εκείνον με πολυάριθμες αναπαραγωγές και άρθρα των Zervos, Desnos, Peret, Hemingway, Grohmann, Read, Raynal και άλλων<sup>856</sup>.

Το 1930, στο άρθρο του «Documentaire sur la jeune peinture. IV. La réaction littéraire», ο Tériade ξεχωρίζει μόνο τους Μιρό και Masson από τους σουρεαλιστές. Για τον Μιρό επισημαίνει ότι, αφού απάλλαξε τους πίνακές του από το «προβληματικό περιεχόμενό τους», εισήγαγε τα σύμβολα στις συνθέσεις του,

---

<sup>852</sup> «Si la conception des toiles de Miró est due à une riche imagination, leur aspect, leur formation plastique est raisonnée. Elle obéit à un ordre». E. Tériade, «On expose...», *L'Intransigeant*, 7 Μαΐου 1928, 4 [Tériade 1996, 143].

<sup>853</sup> Όπως σημειώνει ο Labrusse ήταν συνειδητή επιλογή του Μιρό να προσεγγίσει τους σουρεαλιστές, θεωρώντας ότι προσφέρουν κάτι νέο που θα τον απομάκρυνε από τις καθαρά φορμαλιστικές αναζητήσεις και τη μεσογειακή ισορροπία: Rémi Labrusse, *Miró: un feu dans les ruines*, Hazan, Παρίσι 2004, 25-26.

<sup>854</sup> Raynal 1927α, 238.

<sup>855</sup> Derouet 2006ε, 102.

<sup>856</sup> Δες τη σχετική αλληλογραφία για τη συνεργασία του Zervos με τον Μιρό: ό.π., 101-127.

δημιουργώντας μια υπαινικτική ζωγραφική (εικ. 122). Οι συνθέσεις του, χρωματιστές, φανταστικές και αέρινες, αποπνέουν την ευαισθησία του. Παρόμοια σε κριτικές που γράφει αργότερα γι' αυτόν, παρόλο που στέκεται αρνητικός απέναντι στα αντικείμενα και τα κολλάζ του, θεωρώντας ότι τον γυρίζουν πίσω σε παλαιότερες επιλογές του, τονίζει πάντα θετικά την ευαισθησία και την παιδικότητα στο ύφος του προβάλλοντας το έργο του μέσα από το πρίσμα της πλαστικότητας<sup>857</sup>.

Πέρα από τους Masson και Miró, τους οποίους πρόβαλε και μέσα από εγκωμιαστικές κριτικές σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στα *Cahiers d'art*, *L'Intransigeant* και *Minotaure*, ο Tériade δεν πρόβαλε ιδιαίτερα άλλους εκπροσώπους του σουρεαλισμού. Ελάχιστα αναφέρθηκε στον Dalí, μέσα από δύο κριτικές του στην εφημερίδα *L'Intransigeant*, οι οποίες είναι ενδεικτικές του πώς μετριάζεται η στάση του απέναντι στο σουρεαλισμό από τη συμμετοχή του στο *Minotaure* και μετά. Η πρώτη του κριτική το 1929 είναι εξαιρετικά αρνητική χαρακτηρίζοντας μάλιστα τον καλλιτέχνη «bébé nerveux [νευρικό μωρό]», που είχε τραφεί από τις υπερβολές της σουρεαλιστικής λογοτεχνίας. Το 1933 επανέρχεται με μια κριτική στην οποία, παρότι διαπιστώνει ότι ο Dalí αποκηρύσσει κάθε αξία της καθαρής πλαστικότητας, διακρίνει την ειλικρίνειά του στην επιλογή των μέσων που χρησιμοποιεί προκειμένου να υπηρετήσει εικαστικά τη λογοτεχνική εκδοχή του σουρεαλισμού<sup>858</sup>.

Για ποιο λόγο όμως ο Tériade έκανε αυτήν την εξαίρεση για τους Masson και Miró; Η επιλογή του αυτή οφειλόταν πρωτίστως στην προβληματική τους σχέση με τον σουρεαλισμό. Η Grant σημειώνει πως ο Breton στην πραγματεία του *Le surréalisme et la peinture* δεν ανέπτυξε τις τεχνικές ιδιότητες του έργου του Masson, προσεγγίζοντας μόνο σε ηθικό επίπεδο τον καλλιτέχνη, ενώ αναφορικά με τον Miró, παρόλο που αναγνώριζε τη φαντασία, την παιδικότητα και το πριμιτίφ στοιχείο του έργου του, ήταν καχύποπτος απέναντι στον αυτοματισμό του, θεωρώντας τον μάλλον επιφανειακό. Αυτή η διάσταση της προσέγγισης του έργου των δύο καλλιτεχνών από τον Breton είναι που επέτρεψε στους τεχνοκρίτες της αντίπερα όχθης, συμπεριλαμβανομένου του Tériade, να ερμηνεύσουν το έργο τους στη βάση μιας πιο

---

<sup>857</sup> E. Tériade, «On expose», *L'Intransigeant*, 18 Μαρτίου 1930, 6 [Tériade 1996, 275-276]. «Exposition», *L'Intransigeant*, 21 Δεκεμβρίου 1931, 5 [Tériade 1996, 375-376]. «Expositions», *L'Intransigeant*, 19 Δεκεμβρίου 1932, 7 [Tériade 1996, 422].

<sup>858</sup> E. Tériade, «Les expositions», *L'Intransigeant*, 25 Νοεμβρίου 1929, 6 [Tériade 1996, 222]. «A travers l'actualité artistique: deux expositions», *L'Intransigeant*, 28 Ιουνίου 1933, 6 [Tériade 1996, 443-444].

συμβατικής αισθητικής προσέγγισης<sup>859</sup>. Για παράδειγμα, το 1927 ο Courthion, στο τέλος του βιβλίου του *Panorama de la peinture française contemporaine* αναφέρει όσους παρέλειψε, αλλά θα άξιζε να αναφερθούν, και ανάμεσά τους περιλαμβάνει «τη σουρεαλιστική ομάδα, ίσως λιγότερο ισχυρή στη ζωγραφική από ότι στη λογοτεχνία, αν εξαιρέσουμε τα ονόματα των Miró και Masson»<sup>860</sup>. Η ηθελημένη αποστασιοποίηση των δύο καλλιτεχνών από την ομάδα των σουρεαλιστών στα τέλη της δεκαετίας του '20 τους οδήγησε και σε μια αισθητική αποστασιοποίηση και στην εγκατάλειψη των αναζητήσεων στο πεδίο του καθαρού αυτοματισμού. Ως εκ τούτου άρχισαν να χαίρουν μεγαλύτερης αποδοχής από τον κύκλο των τεχνοκριτών που συνεργάζονταν με το *Cahiers d'art*<sup>861</sup>. Αυτή η αλλαγή στάσης τους έδωσε στον Tériade το περιθώριο να φέρει τους καλλιτέχνες αυτούς «στα μέτρα του» και να ισχυριστεί το 1930 ότι, αφού πήραν το χρόνο τους και άφησαν τις ιδέες τους να ωριμάσουν, ξεπέρασαν το σουρεαλισμό και μπορούν να θεωρηθούν ως «οι τελευταίοι απόγονοι που παραμένουν πιστοί σε ορισμένες μορφικές αρχές του κυβισμού, αντιδρώντας την ίδια στιγμή βίαια στην αρχική του ιδέα»<sup>862</sup>.

#### 7.4η Η προώθηση γερμανών καλλιτεχνών εν μέσω του αντιγερμανικού κλίματος

Η παρουσία και η προώθηση των γερμανών καλλιτεχνών στο Παρίσι του μεσοπολέμου επηρεαζόταν από τη διακύμανση των πολιτικών σχέσεων της Γαλλίας με τη Γερμανία<sup>863</sup>. Την ύφεση της ψυχροπολεμικής ατμόσφαιρας των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων επισφράγισαν η υπογραφή της Συνθήκης του Locarno το 1925 και η είσοδος της Γερμανίας στην Κοινωνία των Εθνών το 1926, που επέτρεψαν και νέες οικονομικές συνεργασίες, πριν η ένταση στις σχέσεις των δύο χωρών ενισχυθεί ξανά τη δεκαετία του '30 ως συνέπεια της πολιτικής επικράτησης του ναζισμού στη Γερμανία και των επιπτώσεων του κραχ<sup>864</sup>. Ενώ οι γερμανοί

<sup>859</sup> Grant 2010, 209.

<sup>860</sup> «du groupe surréaliste, peut-être moins puissant en peinture qu'en littérature, détachons les noms de Miró et de Masson». Courthion 1927, 186.

<sup>861</sup> Grant 2010, 221-222.

<sup>862</sup> «les derniers descendants restés fidèles à certains principes formels du cubisme, tout en réagissant violemment contre son esprit initial». E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 174 [Tériade 1996, 255].

<sup>863</sup> Για τη γερμανική τέχνη στο Παρίσι, η πιο χρήσιμη, σχεδόν εξαντλητική, μελέτη είναι η διδακτορική διατριβή της Gispert 2006.

<sup>864</sup> Για τις πολιτιστικές σχέσεις Γαλλίας-Γερμανίας στα χρόνια του μεσοπολέμου και το πώς επηρεάστηκαν από τις διπλωματικές σχέσεις των δύο χωρών, βλ. Laurent Gervereau, Robert Frank και

καλλιτέχνες κατέφθαναν συστηματικά πριν από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο στο Παρίσι ως μητρόπολη των τεχνών για την κατάρτισή τους (πολλοί από αυτούς στην Ακαδημία Matisse) ή για τη συμμετοχή τους στα παρισινά σαλόν, η μετακίνηση αυτή διακόπηκε στα χρόνια του πολέμου<sup>865</sup> και παρέμεινε αρκετά περιορισμένη τα πρώτα χρόνια μετά τον πόλεμο. Για έναν Γερμανό η απόφαση να πάει στο Παρίσι και να δημιουργήσει ή να προβάλει το έργο του εκεί αποτελούσε δίκικο μαχαίρι από τη μια, βρισκόταν στο κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων και της αγοράς τέχνης και, από την άλλη, φέρνοντας το «στίγμα» της «γερμανικότητας», έπρεπε να αντιμετωπίσει τις προκαταλήψεις των Γάλλων. Το 1927 η συμμετοχή της Secession του Βερολίνου στο Σαλόν του Φθινοπώρου εγκαινίασε μια νέα εποχή στην εκθεσιακή δραστηριότητα γερμανών καλλιτεχνών που κορυφώθηκε το 1931 με τη διοργάνωση ατομικών τους εκθέσεων<sup>866</sup> αλλά και μια μεγάλη ομαδική έκθεσή τους στην γκαλερί Bonjean. Στο χώρο του τύπου, ορισμένα περιοδικά, όπως τα *L'art vivant*, *L'amour de l'art*, *Chroniques du jour*, *Bulletin de la vie artistique* και κυρίως το *Cahiers d'art*, δημοσίευαν τακτικά κριτικές εκθέσεων γερμανών ζωγράφων και κάποια άρθρα, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι το έκαναν πάντα με θετικό τόνο<sup>867</sup>. Με φόντο τον γαλλικό σοβινισμό και το αντιγερμανικό πνεύμα συνυπήρχαν οι εθνικιστικές κατηγορητικές φωνές (Mauclair, Waldemar George) με τις επιφυλακτικές (François Fosca) και τις ελάχιστες υποστηρικτικές (Zervos, Fels, Tériade). Την εμμονή της περιφρονητικής στάσης απέναντι στους γερμανούς καλλιτέχνες εξέφραζε χαρακτηριστικά ο αφορισμός του τεχνοκρίτη Jacques Guenne το 1933 πως «[η] Γερμανία δεν έχει ζωγράφους»<sup>868</sup>.

Με φόντο το ισχυρό δίκτυο και τις σχέσεις που είχε αναπτύξει ο Zervos στο πλαίσιο της έκδοσης του *Cahiers d'art* με τον γερμανικό κόσμο της τέχνης και τη σημασία του Βερολίνου ως καλλιτεχνικού κέντρου, ο Tériade πραγματοποίησε, όπως

---

Hans Joachim Neyer (επιμ.), *La course au moderne: France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'histoire contemporaine, Παρίσι 1992 και *Paris-Berlin, 1900-1933: rapports et contrastes France-Allemagne: art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1978.

<sup>865</sup> Ο Klee πήγε στο Παρίσι το 1912 ορμώμενος από τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα των Picasso, Delaunay και Rousseau. Όταν ξέσπασε ο πόλεμος, απογοητεύτηκε: «τι κακή τύχη για εμάς αυτός ο πόλεμος και ειδικά για μένα που χρωστάω τόσα στο Παρίσι και που διατηρώ πνευματικές σχέσεις με τους καλλιτέχνες εκεί / quelle malchance pour nous que cette guerre, et tout particulièrement pour moi qui doit tant à Paris et qui entretient des relations intellectuelles avec les artistes de là-bas». Η περίπτωση του δεν ήταν η μόνη. Βλ. Gisbert 2006, 202.

<sup>866</sup> Γκαλερίστες που υποστήριζαν σε πιο συστηματική βάση, έστω επιλεκτικά, γερμανούς καλλιτέχνες ήταν οι Léonce Rosenberg, Kahnweiler, Joseph Billiet και Bucher.

<sup>867</sup> Επίσης η εβδομαδιαία εφημερίδα *Monde*, που ίδρυσε ο Henri Barbusse το 1928, πρόβαλλε ιδιαίτερα στρατευμένους στην αριστερά καλλιτέχνες, όπως οι George Grosz και Käthe Kollwitz.

<sup>868</sup> Jacques Guenne, «Visite au musée de Jeu de Paume», *L'art vivant*, 172 (Μάιος 1933), 205.



προαναφέραμε, το ταξίδι του εκεί τον Απρίλιο του 1929. Στα τρία του σχετικά άρθρα στη *L'Intransigeant*<sup>869</sup>, διαπιστώνει ότι λόγω τόσο των αντικειμενικών δυσκολιών που έφεραν τα χρόνια της ύφεσης και του πληθωρισμού, όσο και της καλλιτεχνικής απομόνωσης της Γερμανίας, είχε επέλθει η παρακμή του εξπρεσιονισμού και γενικότερη καλλιτεχνική στασιμότητα. Μόνο διάλειμμα και αντίδραση στον εξπρεσιονισμό αποτέλεσε η Νέα Αντικειμενικότητα, χωρίς όμως ιδιαίτερο αποτέλεσμα. Από τους σύγχρονους καλλιτέχνες, αυτούς που ξεχωρίζει στο εν λόγω κείμενο είναι οι Oskar Kokoschka, Klee και Kandinsky, οι οποίοι θεωρεί ότι διακρίνονται ότι όχι μόνο για την πλαστικότητα του έργου τους, αλλά και για την επιτυχία που έχουν κάνει στο Παρίσι. Η σφραγίδα του Παρισιού αποτελεί, όπως έχουμε επισημάνει παραπάνω, πάγιο επιχείρημα που χρησιμοποιεί ο Tériade για να πιστοποιήσει την αξία των μη Γάλλων καλλιτεχνών και εν προκειμένω των Γερμανών, εναντίον των οποίων η προκατάληψη είναι ακόμη ισχυρότερη.

Ο ίδιος ασχολήθηκε στο *Cahiers d'art* και στη *L'Intransigeant* κυρίως με τους Klee και Kandinsky και δευτερευόντως με τους Kokoschka, Grosz, Baumeister και Ernst. Προφανώς δεν ήταν η προβολή της γερμανικής τέχνης στο σύνολό της που τον ενδιέφερε, αλλά συγκεκριμένοι καλλιτέχνες. Η επιλογή αυτή, χωρίς να σημαίνει ότι δεν συνάδει με το προσωπικό του γούστο, είναι πιθανόν αποτέλεσμα της γραμμής του *Cahiers d'art* και των επιλογών του Zervos, αφού αυτοί είναι οι καλλιτέχνες που προβάλλονταν κυρίως από το *Cahiers d'art*. Στο έργο των Klee και Kandinsky εκτιμούσε τη μουσικότητα, την εκφραστικότητα, τις συγκινησιακές συνθέσεις και τη φαντασία, στοιχεία που συνδέει με τη γερμανική φυλή και την παράδοση της γερμανικής ζωγραφικής (Dürer, Grünewald, Friedrich). Επίσης αναγνώριζε την εκ μέρους τους αναδιοργάνωση του εικαστικού περιβάλλοντος με αρμονικό τρόπο, την εναντίωσή τους σε κάθε κονστρουκτιβιστικό στοιχείο, καθώς και την επιδεξιότητα στην τεχνική τους.

Η πρώτη αναφορά του Tériade στο έργο του Klee βρίσκεται στην κριτική μιας ομαδικής έκθεσης στην γκαλερί Max Berger, που δημοσιεύτηκε στη *L'Intransigeant* το 1928<sup>870</sup>. Στην εν λόγω κριτική προβάλλει κυρίως το έργο του Klee, το οποίο θεωρεί ότι φέρνει μια νέα τάση στη ζωγραφική του Παρισιού: «Η τέχνη του, αυθεντική χάρη στη γερμανική της ουσία, διατηρεί το σπάνιο πλεονέκτημα να

<sup>869</sup> E. Teriade, «Une enquête en Allemagne», *L'Intransigeant*, 8, 15 και 22 Απριλίου 1929, 5 [Tériade 1996, 200-202, 202-204, 205-206 αντίστοιχα]. Ένα χρόνο πριν αντίστοιχες εντυπώσεις μετέφερε και ο Léger: Fernand Léger, «Voyages d'artistes: Berlin 1928», *L'Intransigeant*, 16 Απριλίου 1928, 5.

<sup>870</sup> E. Teriade, «On expose... », *L'Intransigeant*, 23 Απριλίου 1928, 5 [Tériade 1996, 141].

σέβεται τις πλαστικές απαιτήσεις»<sup>871</sup>. Στο κείμενό του ο Tériade επισημαίνει το διττό ρόλο της γερμανικότητας, η οποία αφενός δίνει το στοιχείο της αυθεντικότητας στο έργο του, από την άλλη φέρει το στοιχείο της μορφικής υπερβολής, στην οποία όμως ο Klee δεν υποκύπτει<sup>872</sup>. Ως μορφική υπερβολή εννοεί πιθανότατα τον εξπρεσιονισμό, με τον οποίο σε καμία περίπτωση δεν τον συνδέει ρητώς, αφού πιθανόν αυτό θα στιγμάτιζε αρνητικά το έργο του. Ωστόσο άλλοι τεχνοκρίτες το έκαναν, συνήθως σκοπίμως για να τον μειώσουν, όπως για παράδειγμα ο André Lhote που πρόβαλε το 1928 τον Klee ως έναν από τους ελάχιστους πιστούς στον εξπρεσιονισμό<sup>873</sup>. Το χειρόγραφο του κειμένου του Tériade περιέχει στοιχεία για τον Klee που απουσιάζουν από το δημοσιευμένο κείμενο. Για παράδειγμα, γράφει στο χειρόγραφο για τον καλλιτέχνη: «ρισκάροντας μόνος να επιβιώσει και να συνδεθεί με μια μεγάλη εποχή, γιατί μαζί με μια αναμφισβήτητη ανθρώπινη ποιότητα διαθέτει την αρετή του να είναι ο καλύτερος της φυλής του σήμερα»<sup>874</sup>. Ανάμεσα στις αρετές του Klee που προβάλλει ο Tériade δεν θα μπορούσε παρά να είναι και η αναγνώριση εκ μέρους του καλλιτέχνη της αξίας της γαλλικής τέχνης· στο δημοσιευμένο κείμενο ο Tériade αναφέρει ότι ο Klee έχει συνείδηση της μεγαλειώδους ανιδιοτέλειας του κινήματος του κυβισμού, ενώ στο χειρόγραφο προσθέτει ακόμα ότι η λογοτεχνική και μεταφυσική πλευρά του έργου του αποτελούν μια πλευρά δευτερεύουσα. Σε αυτό το πρώιμο στάδιο ο Tériade δεν θέλει να συνδέσει ακόμα ρητώς τη ζωγραφική του Klee με τον σουρεαλισμό, παρόλο που αυτό είχε γίνει ήδη από τον Desnos το 1926, και γι' αυτό ίσως παραλείπει αυτή τη φράση στο δημοσιευμένο κείμενο, κρατώντας μόνο τη σίγουρη «γαλλική» αξία του κυβισμού.

Ωστόσο, είναι προφανώς αυτή η λογοτεχνική και μεταφυσική πλευρά του έργου του που τελικά επικρατεί στα μάτια του Tériade για να τον χαρακτηρίσει στη συνέχεια πρωτεργάτη του σουρεαλισμού, ενός κινήματος του οποίου ο Klee δεν αποτέλεσε ποτέ μέλος. Το 1929 πραγματοποιήθηκε στην γκαλερί Georges Bernheim μία ακόμη πιο σημαντική έκθεση του Klee με σαράντα κυρίως πρόσφατες

---

<sup>871</sup> «Son art, dont l'essence germanique fait l'authenticité, garde le mérite rare de respecter les exigences plastiques»· ό.π.

<sup>872</sup> Παρόμοια στον πρόλογό του για την πρώτη έκθεση του Klee, που πραγματοποιήθηκε επίσης στην γκαλερί Max Berger το 1925, ο Louis Aragon υποστηρίζει ότι όχι μόνο δεν είναι φορέας της βαριάς τέχνης των Γερμανών, αλλά αντίθετα, όσο παράξενο κι αν φαίνεται στο γαλλικό κοινό, φέρει τη χάρη και τη φινέτσα της γαλλικής τέχνης· Gispert 2006, 813.

<sup>873</sup> Ό.π., 150.

<sup>874</sup> «risqué seule de survivre et de s'y rattache à une grande époque parce qu'il possède à côté d'une incontestable qualité humaine, la vertu d'être bien le meilleur de sa race aujourd'hui»· αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

ελαιογραφίες του, για τη διοργάνωση της οποίας μεσολάβησε ο Zervos μέσω του φίλου του Jacques Bernheim<sup>875</sup>. Ο Tériade δημοσίευσε ακόμη μία επαινετική κριτική για την έκθεση στη *L'Intransigent* στην οποία συνδέει το έργο του καλλιτέχνη με τον σουρεαλισμό (εικ. 123, 124), τονίζοντας το ποιητικό στοιχείο στη ζωγραφική του, που αποτελεί αντίδραση στις βιαιότητες του εξπρεσιονισμού, και παρομοιάζοντάς το – ίσως προς διευκόλυνση της αποδοχής του από το γαλλικό κοινό – με την έγχρωμη φαντασία του Odilon Redon<sup>876</sup>. Αυτή η κατ' εξαίρεση θετική αναφορά του Tériade στο σουρεαλισμό, στον οποίο απέδιδε γερμανικές ρίζες, εξηγείται από το ότι μάλλον τον θεωρούσε «μικρότερο κακό» σε σχέση με τον εξπρεσιονισμό που εκπροσωπούσε και ταυτιζόταν με τη γερμανικότητα<sup>877</sup>. Τον ίδιο προσανατολισμό προς τον έπαινο της ποιητικότητας στο έργο του Klee είχε και η κριτική του Zervos για την έκθεση που δημοσιεύτηκε στο *Cahiers d'art*<sup>878</sup>.

Αξίζει να σημειώσουμε επίσης ότι η γαλλική τεχνοκριτική, περιλαμβανομένου του Tériade, δεν πρόβαλε καθόλου την ιδιότητα του Klee ως καθηγητή στο Bauhaus, πιθανόν λόγω της πιο κονστρουκτιβιστικής φύσης αυτού του κινήματος και της περιφρόνησης με την οποία αντιμετωπιζόταν η ζωγραφική του πλευρά<sup>879</sup>. Το 1930, στη σειρά άρθρων του «Documentaire sur la jeune peinture», παρόλο που ο Tériade κατατάσσει τον Klee στη λογοτεχνική αντίδραση του σουρεαλισμού, στις παρυφές του οποίου πράγματι βρισκόταν, εκτιμά τα στοιχεία της λυρικής και της φαντασίας στο έργο του, αναγνωρίζοντας παράλληλα την ευαισθησία της γραφής και τη συνθετική του δύναμη<sup>880</sup>. Σε επιστολή του Zervos προς τον Klee αναφέρεται: «Θα ήθελα τέσσερις ή πέντε αναπαραγωγές των έργων σας που δεν δημοσιεύτηκαν στο βιβλίο για ένα άρθρο που έγραψε ο φίλος μου Tériade για το πρώτο τεύχος του

---

<sup>875</sup> Zervos 1928δ.

<sup>876</sup> E. Tériade, «A travers les expositions», *L'Intransigent*, 4 Φεβρουαρίου 1929, 5 [Tériade 1996, 193].

<sup>877</sup> Για την κριτική που δέχτηκε ο Klee και τη σύνδεση του έργου του με το υποσυνείδητο και τον αυτοματισμό δες Gispert 2006, 795-805. Παρότι, όπως είπαμε, ο Klee δεν ανήκε στους σουρεαλιστές, ήταν μια γενικότερη τάση της γαλλικής τεχνοκριτικής της εποχής να υποδεχτεί και να ερμηνεύσει το έργο του ως σουρεαλιστικό.

<sup>878</sup> Christian Zervos, «Les expositions à Paris et ailleurs», *Cahiers d'art*, 1 (1929), 54.

<sup>879</sup> Για το ζήτημα αυτό, βλ. Isabelle Ewig, «Paul Klee. De la 'maison de la construction' au 'musée du rêve'», στο Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens και Matthias Noell (επιμ.), *Das Bauhaus und Frankreich, 1919-1940 / Le Bauhaus et la France, 1919-1940*, Akademie Verlag, Βερολίνο 2002, 191-217. Στο εν λόγω άρθρο η συγγραφέας υποστηρίζει ότι η παράβλεψη του ρόλου του στο Bauhaus ίσως οφείλεται στην ασαφή θέση του εκεί. Ωστόσο, αν μη τι άλλο για την περίπτωση του Tériade πιστεύω ότι ήταν περισσότερο αισθητικοί οι λόγοι που οδήγησαν στην παράλειψη αυτής της ιδιότητας του Klee.

<sup>880</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: IV: la réaction littéraire», *Cahiers d'art*, 2 (1930), 72-74 [Tériade 1996, 248-249].

περιοδικού μου το 1930. Σκοπός του *Tériade* είναι να δείξει ότι η συμβολή του πνεύματος, της ποίησης και της φαντασίας στη ζωγραφική είναι εξίσου απαραίτητη με τις πλαστικές αξίες. Θα ήθελε να δώσει παραδείγματα επειδή οι νέοι, που τους αγαπάμε πολύ για τον ενθουσιασμό τους, τα ξεχνούν λίγο πολύ αυτά. Ως εκ τούτου, θα θέλαμε να επιλέξετε 4 ή 5 αναπαραγωγές σε αυτό το πνεύμα ή, καλύτερα, τα έργα όπου αυτό το πνεύμα είναι πιο εμφανές»<sup>881</sup>.

Υπό το πρίσμα του σουρεαλισμού προσέγγισε ο *Tériade* και την περίπτωση του Kandinsky. Σε σχέση με τον Klee, ο Kandinsky ήταν λιγότερο γνωστός στο παρισινό κοινό· η πρώτη του ατομική έκθεση στο Παρίσι έγινε μόλις το 1929. Ο Zervos γνώρισε τον Kandinsky το 1927 μέσω του Flechtheim και κατά την παραμονή του στη Γερμανία την ίδια χρονιά είδε έργα του στο εργαστήριο του Bauhaus στο Ντεσάου και στο σπίτι του Klee<sup>882</sup>. Ο Ζερβός εκτίμησε το έργο του Kandinsky και τον προώθησε μέσω του περιοδικού και των γνωριμιών του, όντας ουσιαστικά αυτός που, μαζί με τον *Tériade*, τον σύστησε στο γαλλικό κοινό. Δεδομένης της πληροφορίας που δίνει, όπως αναφέραμε παραπάνω, ο ίδιος ο Kandinsky πως, όχι μόνο γνώριζε το *Cahiers d'art*, αλλά το χρησιμοποιούσε στη διδασκαλία του στο Bauhaus, η γνωριμία του με τον Zervos πρέπει να ήταν πολύ σημαντική για εκείνον, αφενός λόγω της εκτίμησης που έτρεφε για τις εκδόσεις και τις ιδέες του Zervos, αφετέρου γιατί ο τελευταίος αποτελούσε έναν πολύ καλό μεσολαβητή για εκείνον στο Παρίσι με ένα ισχυρό δίκτυο στον κόσμο της τέχνης. Η αλληλογραφία τους επιβεβαιώνει το σεβασμό του Kandinsky για τον Zervos και το πόσο υπολόγιζε τη γνώμη του, αλλά μας πληροφορεί και για τις προσπάθειες του Zervos να προβάλλει το έργο του Kandinsky στο παρισινό κοινό<sup>883</sup>.

Σχεδόν αμέσως μετά τη γνωριμία τους ο Zervos του πρότεινε να οργανώσουν μια ατομική έκθεσή του στο Παρίσι, γεγονός που φυσικά τον ενθουσίασε, αφού κάτι τέτοιο δεν είχε συμβεί πιο πριν. Κατόπιν προσωπικής του μεσολάβησης η γκαλερί

---

<sup>881</sup> «J'aurais voulu pour un article que mon ami *Tériade* écrit pour le premier numéro 1930 de ma Revue, quatre ou cinq reproductions de vos œuvres n'ayant pas paru dans le livre. Le but de *Tériade* est de montrer que l'apport dans la peinture de l'esprit de poésie et d'imagination est nécessaire en même temps que les qualités plastiques. Il voudrait donner des exemples parce que les jeunes que nous aimons beaucoup pour leur enthousiasme oublient cela un peu trop. Nous aimerions donc que vous choisissiez les 4 ou 5 reproductions en question selon cet esprit ou, plutôt, les œuvres où cet esprit est plus apparent». Christian Zervos, επιστολή προς τον Paul Klee, 18 Ιανουαρίου 1930. Αντλώ από Derouet 1992, 55.

<sup>882</sup> Για τη γνωριμία και τη σχέση των Zervos και Kandinsky, βλ. Zervos 1928δ· Christian Derouet, «Introduction», στο Derouet 1992, 5-22· Derouet 2009.

<sup>883</sup> Η αλληλογραφία αυτή φυλάσσεται στο αρχείο της Βιβλιοθήκης Kandinsky, ενώ ένα τμήμα της έχει δημοσιευτεί στο Derouet 1992.

Zak διοργάνωσε έκθεση με ακουαρέλες του Kandinsky των τελευταίων χρόνων, η οποία πραγματοποιήθηκε από τις 15 ως τις 31 Ιανουαρίου 1929, περίοδο που όχι μόνο ήταν βολική για όλους, αλλά, όπως διαβάζουμε στην αλληλογραφία τους, έκριναν στρατηγικά καλύτερη προκειμένου να δουν την έκθεση περισσότεροι έμποροι και συλλέκτες<sup>884</sup>. Ο Zervos ανέθεσε τον πρόλογο γι' αυτόν τον πρώτο κατάλογο του Kandinsky στον Tériade (εικ. 125), ο οποίος έλαβε σχετική επίσημη επιστολή από την γκαλερί Zak<sup>885</sup>.

Ο Tériade ξεκινάει το κείμενό του εκτιμώντας πως ο Kandinsky και ο Klee – ο οποίος είχε ήδη τύχει θετικής αποδοχής, αν μη τι άλλο από μια μερίδα του γαλλικού καλλιτεχνικού κόσμου – αποτελούν τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της γερμανικής τέχνης την τρέχουσα περίοδο<sup>886</sup>. Παρατηρεί παράλληλα πως, σε επίπεδο καταγωγής, η περίπτωση του Kandinsky είναι πιο σύνθετη από εκείνη του Klee, αφού είναι Ρώσος, άρα φέρει το οριενταλιστικό στοιχείο, και επισημαίνει πως ενσωματώνει στο έργο του τη ζωγραφική σκέψη τόσο της σλαβικής όσο και της γερμανικής φυλής<sup>887</sup>. Αναφέρει ότι συνέβαλε στην ανάπτυξη του εξπρεσιονισμού στο Μόναχο, ενώ κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Μόσχα στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου επηρεάστηκε από τον κονστρουκτιβισμό: ανέπτυξε μια ευαίσθητη γεωμετρία, αέρινες γραμμές και μια μουσική αρμονία που συνομιλεί με την αρχιτεκτονική γαλήνη. Αυτά τα στοιχεία τα παρουσιάζει όμως μόνο ως πέρασμα, ενώ δεν στέκεται καθόλου στο ρόλο του ως καθηγητή του Bauhaus, όπως παρατηρήσαμε και στην περίπτωση του Klee. Συνεχίζοντας, αναφέρει πως κατά την επιστροφή του στη Γερμανία πέρασε σε πιο μυστικιστικά μονοπάτια έκφρασης και καταλήγει πως την τρέχουσα περίοδο είναι ο σουρεαλισμός που αποτελεί τη βασική προβληματική του. Ο Tériade εκτιμά στον Kandinsky ότι θέλει μια τέχνη

<sup>884</sup> Βλέπε τη σχετική αλληλογραφία στο Derouet 1992, 25-29.

<sup>885</sup> «Αγαπητέ κύριε, ο κ. Zervos θα σας έχει ήδη ενημερώσει ότι διοργανώνουμε μια έκθεση με ακουαρέλες του Kandinsky για τις 15 Ιανουαρίου. Ο κ. Zervos, ο οποίος θα δημοσιεύσει ένα άρθρο για τον Kandinsky στο 'Cahiers d'Art' σκέφτεται ότι θα ήταν καλό να γράψετε έναν πρόλογο γι' αυτή την έκθεση και σας παρακαλούμε να μας πείτε εάν θέλετε να το αναλάβετε / Cher Monsieur, Monsieur Zervos vous aura déjà fait savoir que nous organisons pour le 15 janvier prochain une exposition d'aquarelles de Kandinsky. Monsieur Zervos qui fera passer un article sur Kandinsky dans les 'Cahiers d'Art' pense qu'il serait bon que vous fassiez une préface pour cette exposition, et nous vous prions de nous dire si vous voulez vous en charger». επιστολή από την γκαλερί Zak στον Tériade, 21 Δεκεμβρίου 1928, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.

<sup>886</sup> E. Tériade, «Préface», στο *Exposition d'aquarelles de Wassily Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Zak, Παρίσι 1929, χωρίς σελιδαρίθμηση.

<sup>887</sup> Η επισήμανση αυτή είχε γίνει και νωρίτερα. Για παράδειγμα, το 1920 ο Paul Colin, αναφερόμενος στους Kandinsky και Chagall, τους χαρακτηρίζει «demi-slave [ημί-σλάβους]s», οι οποίοι διαφέρουν από τους καθαρά γερμανούς εξπρεσιονιστές. Βλ. Paul Colin, «Chronique de l'art allemand. Le Salon de Darmstadt», *L'Amour de l'Art*, 5 (1920), 162.

απαλλαγμένη από την αναπαραστατικότητα προκειμένου να εκφράσει με μεγαλύτερη ειλικρίνεια τις σκέψεις και τα συναισθήματά του (**εικ. 126**). Αναγνωρίζει ότι συγκροτεί σταδιακά ένα νέο εικαστικό λεξιλόγιο συμβόλων, τα οποία συνθέτει με τρόπο συστηματικό και ρυθμικό, καταλήγοντας σε μια ελεύθερη συγκινησιακή έκφραση, όπως συμβαίνει στη μουσική. Επικροτεί τις διαρκείς πνευματικές του αναζητήσεις οι οποίες συνιστούν το δρόμο προς την προσωπική του κάθαρση και εξελίσσουν το ύφος του, διατηρώντας όμως αναλλοίωτες τις ζωγραφικές ποιότητες, την πνευματική ενότητα της κίνησης, την αυθεντικότητα και την καθαρότητα.

Είναι ενδιαφέρον ότι στο κείμενο του καταλόγου ο Tériade καταγράφει, αφήνοντάς την όμως ασχολίαστη, προφανώς επειδή είναι αντίθετη με τη δική του αισθητική θεώρηση, την άποψη του Kandinsky πως οι αναζητήσεις του Cezanne και των κυβιστών ήταν καθαρά μορφικές και λειτούργησαν μόνο ως πέρασμα απαραίτητο για μελλοντικές ζωγραφικές προτάσεις. Ολοκληρώνει πάντως την εισαγωγή του γράφοντας ότι το έργο του Kandinsky χρήζει σεβασμού και θαυμασμού, γιατί θέτει σοβαρά προβλήματα, παρόλο που απέχει από το λατινικό ιδεώδες. Στις 19 Ιανουαρίου 1929 ο Kandinsky έστειλε μια ενθουσιώδη ευχαριστήρια επιστολή στον Tériade για τον πρόλογο που έγραψε και για το πόσο ευχαριστημένος είναι για την έκθεση του στο Παρίσι. Επιπλέον, του λέει πόσο μελέτησε και πόσο τον επηρέασε η γαλλική ζωγραφική τονίζοντας τα αξέχαστα μαθήματα που πήρε από τον Cezanne. Τέλος του προσφέρει μια ακουαρέλα της έκθεσης που ο Tériade είχε εκφράσει την επιθυμία να αγοράσει<sup>888</sup> (**Παράρτημα Α2**).

Θεωρώ αυτή την επιστολή εξαιρετικά ενδιαφέρουσα για δύο λόγους που αφορούν στη στρατηγική που υιοθετεί ο καλλιτέχνης. Πρώτον, ο Kandinsky φαίνεται να απαντάει στο κείμενο του Tériade ως προς το ζήτημα της πρόσληψης του Cezanne, επισημαίνοντας τη σημασία και του τελευταίου και της γαλλικής ζωγραφικής εν γένει για το έργο του. Λίγες μέρες μετά εκφράστηκε με παρόμοιο τρόπο σε επιστολή του στον Zervos: «Χωρίς να θέλω να κολακεύσω τις λατινικές ή τις ρωμαϊκές χώρες, πρέπει να δηλώσω αντικειμενικά ότι είναι ακριβώς εκεί που παρατηρούμε πρώτα τις ποιότητες της ζωγραφικής και που η θεωρία ή η ‘επιστήμη’ δεν κλείνουν τα μάτια σε αυτές»<sup>889</sup>. Είναι πολύ πιθανό να πίστευε πράγματι κάτι

<sup>888</sup> Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 19 Ιανουαρίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>889</sup> «Sans vouloir dire un compliment aux pays latins ou romans il faut constater objectivement, que c'est justement là, où on remarque premièrement les qualités de la peinture et où la théorie ou la

τέτοιο ο Kandinsky, είναι όμως επίσης πιθανό πίσω από αυτά τα λόγια να κρύβεται μια στρατηγική στόχευση, δεδομένου ότι ο Kandinsky δεν θα ήθελε να αποξενωθεί από το τόσο χρήσιμο για την προβολή του στο Παρίσι δίκτυο του *Cahiers d'art*, εναντιωνόμενος στην άποψη του Zervos και του Tériade για την ανωτερότητα της γαλλικής τέχνης, δεδομένης και της διάστασης που είχε πάρει το ζήτημα της σχέσης της γερμανικότητας με τη λατινικότητα.

Δεύτερον, αξίζει να επισημάνουμε μέσα από το παράδειγμα του Kandinsky τη λειτουργία της σχέσης ευγνωμοσύνης και αναγνώρισης μεταξύ καλλιτέχνη και μεσολαβητή. Όπως προκύπτει από την επιστολή, ο Kandinsky είχε την ευγένεια να μην επιτρέψει στον Tériade να πληρώσει για να αγοράσει έργο του, αλλά του δώρισε την ακουαρέλα που ήθελε. Μπορεί βεβαίως να εικάσει κανείς βάσιμα, σε σχέση με αυτή την κίνηση του ζωγράφου, πως το αίτημα του Tériade που μετέφερε στον καλλιτέχνη η γκαλερί είχε εξαρχής ως σκοπό να τον εξωθήσει σε αυτή, υπακούοντας στους τύπους μιας καθιερωμένης πρακτικής ή υπενθυμίζοντάς του μια επιβαλλόμενη κίνηση αβρότητας<sup>890</sup>. Παρόμοια έκανε πάντως ο Kandinsky και για τον Zervos<sup>891</sup>, ο οποίος παρουσίασε την έκθεση στο *Cahiers d'art* μέσα από ένα κείμενο στο ίδιο πνεύμα με εκείνο του Tériade στον κατάλογο. Ας σημειωθεί πως η σχέση του Kandinsky με τον Zervos ήταν, σε κάθε περίπτωση, πολύ πιο στενή από ό,τι με τον Tériade<sup>892</sup>, καθώς εκείνος τον βοήθησε όχι μόνο στο στήσιμο της έκθεσης, αλλά μεσολάβησε και σε πολλούς εμπόρους και συλλέκτες που αγόρασαν έργα της έκθεσης<sup>893</sup>. Από την άλλη, ο Kandinsky προώθησε, όπως προαναφέραμε, εξαιρετικά το περιοδικό του Zervos μέσω του κύκλου του στη Γερμανία.

Η έκθεση έτυχε ποικίλης υποδοχής από τον τύπο. Ο Tériade, πέρα από τον πρόλογο στον κατάλογο, παρουσίασε την έκθεση στη *L'Intransigent* συνδέοντας

---

‘science’ ne font pas aveugles pour ces qualités»· Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Christian Zervos, 9 Φεβρουαρίου 1929. Αντλώ από Derouet 1992, 35.

<sup>890</sup> Ο Turpin αναφέρει στο εγχειρίδιο του *La stratégie artistique* ότι οι καλλιτέχνες πρέπει για λόγους στρατηγικής να χαρίζουν έργα τους στους τεχνοκρίτες: «Είτε από προσωπικό γούστο, από φιλία, από αναγνώριση ή δωροδοκία, ο κριτικός, κάτοχος ενός έργου, θα υπερασπίζεται πάντα τον δημιουργό του / Que ce soit par gout personnel, par amitié, par reconnaissance ou par vénalité, le critique, propriétaire d'une œuvre, défendra toujours son auteur»· Turpin 1929, 70

<sup>891</sup> Από τον Zervos ζήτησε να κρατήσει ως δώρο όποια ακουαρέλα θέλει από τις εκτιθέμενες στην γκαλερί Zak· Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Christian Zervos, 19 Ιανουαρίου 1929. Αντλώ από Derouet 1992, 31-32.

<sup>892</sup> Ο Tériade γνώρισε τον Kandinsky πιθανότατα μέσω του Zervos, σίγουρα όχι αργότερα από τον Μάρτιο του 1930· Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 16 Μαρτίου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>893</sup> Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Christian Zervos, 4 Φεβρουαρίου 1929. Αντλώ από Derouet 1992, 34.

πάλι ρητώς το έργο του Kandinsky (μαζί με αυτό του Klee) με τον σουρεαλισμό<sup>894</sup>. Ο François Fosca άσκησε σκληρή κριτική στην έκθεση, αναπαράγοντας μάλιστα χωρία από τον πρόλογο του Tériade και αναιρώντας τα με ειρωνικό τρόπο<sup>895</sup>, ενώ ο Charensol ήταν πιο μετριοπαθής<sup>896</sup>. Ωστόσο η εμπορική επιτυχία της έκθεσης και ο ενθουσιασμός που εξέφρασε γι' αυτή ο ίδιος ο Kandinsky στις επιστολές του προς τον Zervos επιβεβαιώνουν ότι η υποδοχή από το γαλλικό κοινό, ή τουλάχιστον από ένα συγκεκριμένο δίκτυο εμπόρων και συλλεκτών, ήταν θετική<sup>897</sup>. Λίγους μήνες μετά, το Μάιο 1929, η γκαλερί *Le Centaure-L'Art Contemporain* στις Βρυξέλλες, πλήρως ευθυγραμμισμένη και αυτή τη φορά με τις θέσεις και τη γραμμή του *Cahiers d'art*, διοργάνωσε επίσης ατομική έκθεση του Kandinsky. Μάλιστα στο αντίστοιχο τεύχος του περιοδικού *Le Centaure* που εξέδιδε η γκαλερί ανατυπώνεται ολόκληρος ο πρόλογος του Tériade για την έκθεση στην γκαλερί Zak με τα εισαγωγικά λόγια: «Όμορφος ο πρόλογος του Tériade για ένα όμορφο σύνολο 66 έργων [...] Θα μπορέσει ν'ανοίξει τα μάτια μερικών από εκείνους που θα πάνε στην Art Contemporain για να επισκεφτούν τον σπουδαίο ρωσό-γερμανό ζωγράφο τόσο συχνά παρεξηγημένο (διαβάστε τις ανούσιες και επιτηδευμένες σκέψεις του κ. François Fosca στο *L'amour de l'art* αυτού του μήνα)»<sup>898</sup>.

Μετά την επιτυχία της έκθεσης στην γκαλερί Zak ο Kandinsky εξέφρασε την επιθυμία να οργανωθεί μία ακόμη μεγαλύτερη: «Θα ήταν πολύ σημαντικό για μένα να κάνω μια μεγάλη έκθεση στο Παρίσι (που να έχει φυσικά κάποια επιτυχία!), αφού είναι το Παρίσι, που κάνει την 'αγορά' και είναι ακριβώς εκεί, που λαμβάνουμε μια ολοκληρωμένη 'ηθική' ικανοποίηση. Αλλά χωρίς το τίμημα αηδιαστικών παραχωρήσεων!»<sup>899</sup>. Η αλληλογραφία ήταν διαρκής με τον Zervos, ο οποίος τον στήριξε και πάλι σθεναρά, αν και όχι πάντα με επιτυχία, μέσω της δικτύωσής του με τους εμπόρους τέχνης<sup>900</sup>. Μετά από δύο αρνητικές απαντήσεις από τις γκαλερί Georges Bernheim και Léonce Rosenberg ο Zervos ανακοίνωσε στον Kandinsky με

<sup>894</sup> E. Tériade, «Les expositions», *L'Intransigeant*, 22 Ιανουαρίου 1929, 5 [Tériade 1996, 192].

<sup>895</sup> François Fosca, «Chroniques», *L'amour de l'art*, 3 (Μάρτιος 1929), 110.

<sup>896</sup> Charensol 1929α.

<sup>897</sup> Derouet 1992, 34-40.

<sup>898</sup> «Belle préface de Tériade pour un bel ensemble de 66 œuvres [...] Elle pourra ouvrir les yeux de quelques-uns de ceux qui iront à l'Art Contemporain faire visite au grand peintre russo-allemand si souvent méconnu (lire les ineptes et prétentieuses considérations de M. François Fosca dans *L'Amour de l'art*, de ce mois)»· «Kandinsky», *Le Centaure*, 8 (Μάιος 1929), 221-223.

<sup>899</sup> «Ca serait très important pour moi d'avoir une grande exposition à Paris (naturellement avec un certain succès!), puisque, c'est Paris, qui fait le 'marche' et c'est justement là, ou on reçoit une satisfaction 'moral' comptaite (sic). Mais pas au prix des concessions dégoutantes!» Derouet 1992, 42.

<sup>900</sup> Ο.π., 38-48.



επιστολή του: «Εργάστηκα πολύ για εσάς τον τελευταίο καιρό, γι' αυτό δεν σας έδωσα κανένα σημάδι ζωής. Θα λάβετε άμεσα νέα από μια γκαλερί που μου αρέσει πάρα πολύ και που μέχρι τώρα τη θεωρώ σαν δική μου»<sup>901</sup>. Πρόκειται για την γκαλερί de France, η οποία διοργάνωσε τελικά την έκθεση με 32 πρόσφατες ελαιογραφίες του Kandinsky στις 14-31 Μαρτίου 1930<sup>902</sup>. Τον πρόλογο και σε αυτόν τον κατάλογο ανέλαβε ο Tériade, πιθανόν κατόπιν πρωτοβουλίας του Zervos, γεγονός που χαροποίησε τον Kandinsky (εικ. 127). Ο εν λόγω κατάλογος όμως περιλάμβανε επίσης ένα κείμενο του Zervos και δύο μικρότερα σημειώματα των Fannina Halle και Raynal<sup>903</sup>.

Σε αυτόν τον δεύτερο πρόλογο ο Tériade επαναλαμβάνει στο ίδιο θετικό πνεύμα τις γενικές γραμμές του προηγούμενου, εμμένοντας στο φυλετικό στοιχείο, αποφεύγοντας, από την άλλη, την αναφορά στο σουρεαλισμό: «Στη Γαλλία υπάρχουν δυο ανοικτοί δρόμοι προς την παραδοσιακή και ακαταμάχητη 'έκκληση της Ανατολής': πρώτα η αύρα της Μεσογείου. Έπειτα ο θυελλώδης άνεμος που έρχεται σποραδικά από την ανατολή για να μας γεμίσει με όνειρα, αυτός ο άνεμος που μας φέρνει έχοντας πρώτα διασχίσει αποτελεσματικά τη μυστηριώδη ρωσική ανθρωπιά και το μουσικό δυναμισμό της Γερμανίας»<sup>904</sup>. Ο Tériade επισημαίνει πως η τέχνη του Kandinsky δεν πρέπει να αντιμετωπίζεται ως γερμανική αλλά ως γερμανορωσική. Όπως είδαμε, για τον Tériade είναι αυτός ο συνδυασμός της ρωσικής και της γερμανικής κουλτούρας που γεννά το σουρεαλισμό. Επικροτεί το έργο του καλλιτέχνη για την ειλικρίνεια και την άψογη συνέχειά του και για τις αξίες που και εκείνος ασπάζεται: «Είναι ένας από τους υπεύθυνους γι' αυτή τη ρομαντική ορμή, που ήρθε να διαλύσει τις εύθραυστες μεταकुβιστικές κατασκευές, για να θεσπίσει, στη

---

<sup>901</sup> «J'ai travaillé beaucoup pour vous ces temps derniers, c'est pourquoi je ne vous ai pas donné signe de vie. Vous recevrez directement des nouvelles d'une galerie que j'aime beaucoup et [que], jusqu'à présent, je considère comme si elle était à moi». Christian Zervos, επιστολή προς τον Wassily Kandinsky, χ.χ. Αντλώ από Derouet 1992, 48.

<sup>902</sup> Η επιλογή των ημερομηνιών δεν ήταν τυχαία ούτε αυτή τη φορά: «Ο Tériade κι εγώ ζητήσαμε από την κυρία Vauret να καθυστερήσει την έκθεσή σας 15 ημέρες, επειδή αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει κίνηση, ενώ γύρω στις 15 Μαρτίου η δραστηριότητα θα ξαναξεκινήσει κανονικά / Nous avons Tériade et moi demandé à Madame Vauret de retarder de 15 jours votre exposition, car en ce moment tout est par trop calme, tandis que vers le 15 mars l'activité reprend bien». Christian Zervos, επιστολή προς τον Wassily Kandinsky, 6 Φεβρουαρίου 1930. Αντλώ από Derouet 1992, 57.

<sup>903</sup> Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Christian Zervos, 26 Νοεμβρίου 1929. Αντλώ από Derouet 1992, 52.

<sup>904</sup> «Il existe en France, deux passages ouverts au traditionnel et irrésistible 'appel de l'Orient': les brises de la Méditerranée d'abord. Puis le vent tumultueux qui nous vient périodiquement de l'est pour nous remplir de rêve, ce vent qui nous emporte après avoir traversé avec profit la mystérieuse humanité russe et le dynamisme musical d'Allemagne». E. Tériade, «Kandinsky», στο *Exposition Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης, Galerie de France, Παρίσι 1930, [1]. Τμήμα του προλόγου αναπαράχθηκε στη *L'Intransigeant*: E. Tériade, «On expose», *L'Intransigeant*, 18 Μαρτίου 1930, 6.

θέση μιας κενής τάξης, την εύθυμη ποίηση μιας ουσιαστικά συμβολικής ζωγραφικής γλώσσας»<sup>905</sup> (εικ. 128). Ο Ζερβός από την πλευρά του αναπτύσσει, στο δικό του κείμενο, μια επιχειρηματολογία που συμπίπτει με εκείνη του Tériade· και αυτός προσδιορίζει την τέχνη του Kandinsky ως αφηρημένη, αποφεύγοντας να τη συνδέσει με τον σουρεαλισμό: «Και πρώτα από όλα το μάτι του Kandinsky, ένα μάτι που ανήκει αποκλειστικά στη φυλή του. Συνήθως υποστηρίζεται ότι η αφηρημένη τέχνη είναι μια τέχνη δίχως χώρα και δίχως ιδιαιτερότητα. Κι όμως, η τέχνη του Kandinsky είναι κατ'εξοχήν ρωσική και ουσιαστικά προσωπική. Αν κάποιος μελετήσει τους τόνους των έργων του, παρατηρεί όλα τα στοιχεία που διακρίνουν τους κολορίστες της χώρας του από τις πρώτες μακρινές εικόνες μέχρι σήμερα», υπογραμμίζοντας παρακάτω ότι δεν είναι τέχνη «κατώτερης ποιότητας»<sup>906</sup>. Ο Kandinsky είχε προφανώς δεχτεί αρκετή κριτική για το έργο του, αλλά, όπως σημειώνει ο Will Grohmann<sup>907</sup>, δεν επρόκειτο για μια επίθεση προσωπική προς τον ίδιο, αλλά προς την αφηρημένη τέχνη ως μη αποδεκτή μορφή τέχνης. Σε κάθε περίπτωση, και παρά τις επικεντρωμένες στην αφαίρεση αρνητικές κριτικές που δέχτηκε η έκθεση, σημείωσε επιτυχία<sup>908</sup> και ο Kandinsky, ικανοποιημένος και αυτή τη φορά και αναγνωρίζοντας τη συμβολή των Zervos και Tériade, τους δώρισε πάλι έργα του<sup>909</sup>. Επιπλέον, σε μια επιστολή του το 1930 ο Kandinsky αναγνωρίζει με διθυραμβικά λόγια την τεχνοκριτική συνεισφορά του Tériade: «Χαίρομαι πολύ που σας γνώρισα και βρήκα σε σας έναν τεχνοκρίτη, που διαθέτει ένα τόσο ζωντανό και βαθύ συναίσθημα. Σας γνώρισα μέσα από τα άρθρα σας, αλλά χάρηκα που διαπίστωσα ότι η προσωπική γνωριμία επιβεβαίωσε την 'θεωρητική' μου εντύπωση για τον τρόπο με τον οποίο 'ζείτε' μέσα στην τέχνη»<sup>910</sup>.

<sup>905</sup> «Il est un des responsables de cet élan romantique qui vint disperser les fragiles constructions post-cubistes, pour instituer, à la place d'un ordre vide, l'entraînante poésie d'un langage pictural essentiellement symbolique»·ό.π.

<sup>906</sup> «Et d'abord l'œil de Kandinsky, un œil qui appartient exclusivement à sa race. D'ordinaire, on soutient qu'un art abstrait est un art d'aucun pays et d'aucune individualité. Or, l'art de Kandinsky est par excellence russe et essentiellement personnel. Si l'on étudie les tons de ses tableaux, on discerne tout ce qui distingue les coloristes de son pays depuis le temps éloigné des premières icônes jusqu'à nos jours»· Christian Zervos, «Kandinsky et l'art abstrait», στο *Exposition Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης, Galerie de France, Παρίσι 1930, [4].

<sup>907</sup> Will Grohmann, «Wassily Kandinsky», *Cahiers d'Art*, 7 (1929), 322-324.

<sup>908</sup> Ο Zervos υπογραμμίζει τον ενθουσιασμό της ιδιοκτήτριας της γκαλερί μετά τα εγκαίνια «parce qu'elle n'a jamais vu autant de monde dans sa galerie»· Christian Zervos, επιστολή προς τον Wassily Kandinsky, 18 Μαρτίου 1930. Αντλώ από Derouet 1992, 60.

<sup>909</sup> Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 5 Μαΐου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Le Kató-Kαμπρεζί, κουτί 1. Βλ. και Kolokytha 2016, 107.

<sup>910</sup> «Je suis très heureux d'avoir fait votre connaissance et d'avoir trouvé en vous un critique d'art, qui a un sentiment si vif et si profond. Je vous ai connu d'après vos articles, mais c'était un plaisir de reconnaître que la connaissance personnelle a constaté mon impression 'théorique' de votre manière de

Η προβολή του έργου του Kandinsky, αλλά και του Klee, που αποτέλεσαν τους πιο αγαπητούς γερμανούς ζωγράφους του *Cahiers d'art*, συνεχίστηκε από το περιοδικό με δημοσιεύσεις άρθρων και πολλές αναπαραγωγές των έργων τους. Το 1930, ο Zervos, όπως έκανε και για τον Klee ένα χρόνο νωρίτερα, εξέδωσε μια μονογραφία για τον Kandinsky με κείμενο του Grohmann<sup>911</sup>. Επίσης ενίσχυσε τη διάχυση των ιδεών του Kandinsky μέσα από τη δημοσίευση άρθρων του, ενώ το 1931 έκανε μια δημοσκόπηση για την αφηρημένη τέχνη, στην οποία απάντησε και εκείνος<sup>912</sup>. Παρόμοια στη *L'Intransigeant*, οι Tériade και Raynal κάλεσαν τον Kandinsky να συμμετάσχει στη δημοσκόπησή τους για την τέχνη την εκατονταετία 1830-1930<sup>913</sup>. Αργότερα, όπως θα παρουσιάσουμε παρακάτω, η συνεργασία του Kandinsky με τον Tériade συνεχίστηκε στα περιοδικά *Minotaure* και *Verve*, και παρόμοια και με τον Zervos στο περιοδικό και την γκαλερί του *Cahiers d'art*.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η εκτίμηση που ανέπτυξε ο Tériade για το έργο των Kandinsky και Klee είχε ως ένα αποτέλεσμα τη σταδιακή εξοικείωσή του με την αφηρημένη τέχνη προς την οποία μοιάζει να έγινε πιο δεκτικός τη δεκαετία του 1930. Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι δέχτηκε, μάλλον κατόπιν πρωτοβουλίας του Kandinsky, να συνεργαστεί για τη δημιουργία μιας πολυτελούς έκδοσης για τη συλλογή του Solomon Guggenheim, η οποία περιλάμβανε έργα αφηρημένης τέχνης και ανάμεσα σε αυτά ένα μεγάλο αριθμό έργων του Kandinsky. Ήδη είχε κυκλοφορήσει ο πρώτος κατάλογος της συλλογής με κείμενο της Hilla von Rebay<sup>914</sup>, που ήταν αφηρημένη ζωγράφος και σύμβουλος του Guggenheim για τη δημιουργία της

---

‘vivre’ dans l’art». Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 5 Μαΐου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>911</sup> Αυτό έγινε κατόπιν πρωτοβουλίας και χρηματοδότησης του ίδιου του Kandinsky, ο οποίος θεωρούσε ότι μέσα από μια τέτοια έκδοση πολυτελείας θα μπορούσε να προβάλλει το έργο του πολύ καλύτερα ακόμα και συγκριτικά με μια έκθεση. Στόχος και των δύο ήταν να διακινηθεί η μονογραφία και μέσω της έκθεσης που διοργάνωνε για τον Kandinsky ο Flechtheim στο Βερολίνο το 1931· Derouet 1992, 11.

<sup>912</sup> Η έρευνα με θέμα «De l’art abstrait» δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του 1931 και η απάντηση του Kandinsky στο τεύχος 7-8, 351-353.

<sup>913</sup> Tériade και Raynal, επιστολή προς τον Wassily Kandinsky στις 12 Νοεμβρίου 1929, προκειμένου να συμμετάσχει στην εν λόγω δημοσκόπηση· Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Wassily Kandinsky, 845-847. Η απάντησή του δημοσιεύτηκε στις 5 Δεκεμβρίου 1929.

<sup>914</sup> *Solomon R. Guggenheim Collection of Non-objective Paintings*, The Bradford Press, Νέα Υόρκη 1936. Ο κατάλογος εκδόθηκε με αφορμή την πρώτη έκθεση της συλλογής που έγινε από την 1<sup>η</sup> Μαρτίου ως τις 14 Απριλίου 1936 στο Gibbes Memorial Art Gallery στη Νότια Καρολίνα. Η έκθεση περιλάμβανε έργα των Rudolf Bauer, Marc Chagall, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, László Moholy-Nagy, Rebay, Georges Seurat, Edward Wadsworth.

συλλογής του αφηρημένης τέχνης<sup>915</sup>. Ο Kandinsky έγραψε το 1936 στον Tériade: «Έλαβα την απάντηση από τη Νέα Υόρκη. Είναι αρκετά ευνοϊκή, αλλά είναι κατά της ‘βιασύνης’. Πιστεύουν επίσης ότι γνωρίζετε ελάχιστα το έργο του κ. Bauer και ότι αυτή η γνώση είναι απολύτως απαραίτητη»<sup>916</sup>. Ο Rudolf Bauer ήταν ο βασικός καλλιτέχνης στη συλλογή του Guggenheim και προφανώς ήταν σημαντικό αφενός ο Tériade να γνωρίζει το έργο του, αφετέρου ο Bauer να δώσει τη συγκατάθεσή του για τη συγγραφή ενός κειμένου από τον Tériade. Ο Kandinsky έστειλε προφανώς ένα σχεδιάγραμμα του βιβλίου στη Rebay και εκείνη ζήτησε αφενός να βρεθούν με τον Tériade στο Βερολίνο προκειμένου να πάρει τη γνώμη και του Bauer, αφετέρου να διαβάσει κάτι από τα γραπτά του Tériade για να δει το ύφος γραφής<sup>917</sup> (**Παράρτημα Α3**). Η συζήτηση σίγουρα προχώρησε, αφού στο αρχείο του Tériade υπάρχει ένα σχέδιο για την έκδοση αυτού του βιβλίου με χρονολογία 9 Μαρτίου 1937<sup>918</sup>. Ο Tériade πρότεινε δυο εκδόσεις, μια στα αγγλικά και μια στα γαλλικά, σε 2.500 αντίτυπα συνολικά, οι οποίες θα διανέμονταν από πρώην συνεργάτες του, δηλαδή στη Βρετανία από τον Zwemmer, στις Η.Π.Α. από τον Weyne και στη Γαλλία από κάποιον που θα πρότεινε στην πορεία ο ίδιος. Το κόστος της έκδοσης θα ήταν υψηλό, αλλά ο Tériade θεωρούσε πως μιας υψηλής ποιότητας τυπογραφική εργασία θα αναδείκνυε τον πλούτο και την ποιότητα των έργων της συλλογής. Τελικά η έκδοση αυτή δεν προχώρησε, ενώ κυκλοφόρησαν τέσσερις ακόμη κατάλογοι με κείμενα της Rebay ως το 1939, όταν άνοιξε στο Μανχάταν το Museum of Non-Objective Painting (το οποίο μετονομάστηκε το 1952 σε Solomon R. Guggenheim Museum) με συνιδρύτρια και πρώτη διευθύντρια την ίδια<sup>919</sup>. Σε κάθε περίπτωση η αποδοχή του Tériade να συμμετάσχει σε αυτό το εγχείρημα, ακόμη κι αν ήταν μια ευκαιριακή απόφαση, σίγουρα είναι δηλωτική και της εκτίμησης που έτρεφε στον Kandinsky και της έστω και ελαφριάς στροφής του προς την αφηρημένη τέχνη.

Εκτός από τους Kandinsky και Klee, ο Tériade ασχολήθηκε επίσης, αλλά μόνο στο επίπεδο μιας σύντομης κριτικής έκθεσης, με τους Ernst, Baumeister,

<sup>915</sup> Karole Vail (επιμ.), *The Museum of Non-objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Νέα Υόρκη 2009.

<sup>916</sup> «J’ai reçu la réponse de New York. Elle est assez favorable, mais on est contre la ‘hâte’. On pense aussi que vous connaissez trop peu l’œuvre de M. Bauer et que cette connaissance est tout-à-fait nécessaire» Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 27 Νοεμβρίου 1936, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1. Βλ. και Kolokytha 2016, 239.

<sup>917</sup> Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 16 Δεκεμβρίου 1936, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1. Βλ. και Kolokytha 2016, 239-240.

<sup>918</sup> Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 20.

<sup>919</sup> *Art of Tomorrow: Fifth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-objective Paintings*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Νέα Υόρκη 1939.

Kokoschka και Grosz. Η περίπτωση του Max Ernst είναι ιδιαίτερη, γιατί, αν και πρόκειται για γερμανό καλλιτέχνη, η γαλλική τεχνοκριτική σχεδόν παρέβλεπε πλήρως την εθνικότητά του, αντιμετωπίζοντάς τον αποκλειστικά ως σουρεαλιστή<sup>920</sup>. Μάλιστα ο ίδιος ο Tériade κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στο Βερολίνο, αναφερόμενος στη Secession, κατατάσσει τους Ernst και Kisling στη ζωγραφική του Παρισιού<sup>921</sup>. Λαμβάνοντας υπόψη τις αισθητικές προτιμήσεις του Tériade, αλλά και την αρνητική γραμμή του περιοδικού *Cahiers d'art* απέναντι στους σουρεαλιστές τουλάχιστον ως το 1933, φαίνεται εύλογο ότι ο Ernst δεν απασχόλησε ιδιαίτερα τον Tériade πέρα από δύο σύντομες κριτικές εκθέσεων που έγραψε για εκείνον στο ξεκίνημα της καριέρας του το 1926<sup>922</sup>. Η πρώτη αφορά σε μια έκθεση στην γκαλερί Van Leer, η οποία περιλάμβανε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα συνολικά του έργου του Ernst, για την περιγραφή του οποίου ο Tériade χρησιμοποιεί σουρεαλιστικούς όρους χωρίς όμως να συνδέει ευθέως τον καλλιτέχνη με τον σουρεαλισμό. Εκθειάζει την τεχνική επιδεξιότητα και την ισορροπία των συνθέσεων, τις οποίες όμως θεωρεί μάλλον επιφανειακές και διασκεδαστικές. Η δεύτερη κριτική αφορά στο άλμπουμ «Histoire naturelle» (εικ. 64): σε αυτή, μετά από μια γλαφυρή περιγραφή, αποτιμά θετικά τα σχέδια του Ernst για την πρωτοτυπία, τη φαντασία και τον «επιστημονικό ρομαντισμό» τους, επιμένοντας στις τεχνικές αρετές τους: «Η εκπληκτική ποικιλία των γκρίζων του με τα οποία επιτυγχάνει τους πιο ευαίσθητους χρωματισμούς, ένα υλικό δουλεμένο ως την απόλυτη ελαστικότητα, άλλοτε ρευστό και διαφανές, και άλλοτε πυκνό και φορτωμένο, του πρόσφερε σταθερές ποιότητες»<sup>923</sup>. Όπως τονίζει η Grant, αυτό που είναι αξιοσημείωτο είναι πως ο Tériade παραβλέπει τελείως την καινοτόμο διαδικασία δημιουργίας των εν λόγω σχεδίων, δηλαδή το φροτάζ, αναλύοντάς τα με όρους συμβατικής τεχνικής<sup>924</sup>. Αργότερα ο Tériade αναφέρεται στον Ernst μόνο σε άρθρα γενικότερου περιεχόμενου, κατατάσσοντάς τον πια στους σουρεαλιστές και αναγνωρίζοντάς τον ως αυθεντικό και δημιουργικό εικονογράφο, ο

<sup>920</sup> Ο Ernst, εγκατεστημένος στο Παρίσι ήδη από το 1922, ήταν ο πρώτος Γερμανός που έγινε μεταπολεμικά δεκτός στο Σαλόν των Ανεξαρτήτων, το 1923. Επιπλέον, το 1928 έκθεσε δύο έργα του στην Μπιενάλε της Βενετίας στο γαλλικό και όχι στο γερμανικό περίπτερο, ενώ είναι ο μόνος γερμανός καλλιτέχνης που συμμετείχε στην έκθεση του Petit Palais *Les maîtres de l'art indépendant* το 1937: Gispert 2006, 36, 811-812.

<sup>921</sup> E. Tériade, «Une enquête en Allemagne: de Paris à Berlin», *L'Intransigeant*, 15 Απριλίου 1929, 5 [Tériade 1996, 202].

<sup>922</sup> E. Tériade, «Les expositions», *Cahiers d'art*, 3 (1926), 58 [Tériade 1996, 42] και «Propos sur les expositions», *Cahiers d'art*, 4 (1926), 80 [Tériade 1996, 45-46].

<sup>923</sup> «Son étonnante variété des gris avec lesquels il obtient les colorations les plus sensibles, une matière travaillée jusqu'à la parfaite souplesse, parfois fluide et transparente, et parfois dense et chargé, lui confèrent des qualités solides»: ό.π.

<sup>924</sup> Grant 2005, 180.

οποίος όμως στερείται τα χαρίσματα του ζωγράφου· την ίδια στιγμή ο Breton τον θεωρούσε έναν από τους σημαντικότερους σουρεαλιστές ζωγράφους<sup>925</sup>.

Ένας καλλιτέχνης που αντιμετώπιστηκε ως αμιγώς αφαιρετικός και στηρίχθηκε από τον Zervos ήταν ο Baumeister. Όπως σωστά σημειώνει η Gispert, ο Baumeister δεν ήταν ένας καλλιτέχνης αφαιρετικός στα χρόνια του μεσοπολέμου, δεδομένων των έργων που έκανε με θέμα τον αθλητισμό που είναι άκρως αναπαραστατικά, ενώ ο ίδιος δήλωνε ότι με το έργο του συμμετέχει στην τάση της Νέας Αντικειμενικότητας<sup>926</sup>. Στην πραγματικότητα δούλευε και προς τις δύο κατευθύνσεις, αφαίρεση και αναπαραστατικότητα (εικ. 129). Ήταν όμως πιθανόν το δίκτυο των καλλιτεχνών και υποστηρικτών της αφαίρεσης που καλλιέργησε την εικόνα του ως αποκλειστικά αφαιρετικού καλλιτέχνη. Οι κριτικές που δέχτηκε για το έργο του ήταν ελάχιστες και κυρίως αρνητικές και επιφυλακτικές, με σχόλια που επικεντρώνονταν, όπως στην περίπτωση του Kandinsky, όχι στην καταγωγή του, αλλά στην προσήλωσή του στην αφαίρεση. Ανάμεσα στους ελάχιστους που τον πρόβαλαν και τον στήριζαν ήταν το περιοδικό *Cahiers d'art* και το δίκτυο Zervos-Tériade-Raynal. Το 1928 ο Tériade έγραψε μια σύντομη αλλά θετική κριτική γι' αυτόν στη *L'Intransigeant*<sup>927</sup>. Τον εντάσσει μεν στην καθαρή αφαίρεση αλλά αναγνωρίζει τις αρχιτεκτονικές ποιότητες του έργου του κατατάσσοντάς τον στην πρώτη γραμμή των γερμανών καλλιτεχνών. Ο Baumeister ανταποκρίθηκε αμέσως με ευχαριστήρια επιστολή προς τον τεχνοκρίτη, διατυπώνοντας και την ελπίδα του πως θα έγραφε και ένα άρθρο γι' αυτόν, προσδοκία που δεν πραγματοποιήθηκε<sup>928</sup>.

Τον πιο αληθινό γερμανό, παρά την αυστριακή καταγωγή του, ζωγράφο ως προς τον χειρισμό του χρώματος και φωτός θεωρεί ο Tériade τον Kokoschka<sup>929</sup>. Στην

---

<sup>925</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: IV. La réaction littéraire», *Cahiers d'art*, 2 (1930), 72 [Tériade 1996, 247]· Μπρετόν 1981, 50-64

<sup>926</sup> Gispert 2006, 762-773.

<sup>927</sup> E. Tériade, «On expose», *L'Intransigeant*, 21 Απριλίου 1930, 5 [Tériade 1996, 282].

<sup>928</sup> «Είχατε την καλοσύνη να κρίνετε τους πίνακες μου τόσο ευγενικά και θετικά στο τελευταίο σας άρθρο, ώστε να είναι τιμή μου να σας προσκαλέσω προσωπικά στα εγκαίνια της έκθεσής μου. Κατά τη διάρκεια της τελευταίας παραμονής μου στο Παρίσι το περασμένο καλοκαίρι, ο κ. Zervos μου είπε ότι σκόπευε να δημοσιεύσει στο 'Cahiers d'art' ένα άρθρο για το έργο μου και ότι σκεφτόταν να το ζητήσει από εσάς. Ελπίζω η επίσκεψή σας στην έκθεση να μην σας αποθαρρύνει από το να δεχτείτε αυτήν μας την πρόταση / Vous avez eu l'amabilité, dans votre dernier article, de juger mes tableaux d'une manière si gentille et positive que je me fais l'honneur de vous inviter personnellement au vernissage de mon exposition. Pendant mon dernier séjour à Paris, l'été passé, M. Zervos m'a dit, qu'il envisageait de faire passer un article sur mes travaux dans les 'Cahiers d'art' et qu'il pensait vous le demander. J'espère que votre visite à l'exposition ne vous décourage pas d'accepter cette proposition de notre part»· Willi Baumeister, επιστολή προς τον Tériade, 30 Μαρτίου 1930, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>929</sup> E. Tériade, «On expose», *L'Intransigeant*, 23 Μαρτίου 1931, 5 [Tériade 1996, 332-333].

κριτική του για τη μοναδική έκθεση του Kokoschka που πραγματοποιήθηκε στα μεσοπολεμικά χρόνια στο Παρίσι, στην γκαλερί Georges-Petit, περιγράφει με θαυμασμό τα τοπία, τις πόλεις και τα πορτρέτα του, εντοπίζοντας σε αυτά πυκνότητα και βαθύτητα στην έκφραση (εικ. 130). Παρόλο που, πριν από την έκθεση αυτή, το έργο του δεν είχε τύχει ιδιαίτερων σχολίων πέρα ελάχιστων αναφορών κυρίως αρνητικών από τεχνοκρίτες όπως ο Waldemar George, η έκθεση παρουσιάστηκε ως αποκάλυψη για την οποία έγραψαν θετικά, πέρα από τον Tériade, πολλοί άλλοι τεχνοκρίτες, όπως ο André Lhote, ο Maximilien Gautier, ακόμα και ο Louis Vauxcelles<sup>930</sup>. Διέκριναν στο έργο του εξαιρετικές ζωγραφικές ποιότητες και σε αυτό το πλαίσιο και ο Tériade τον εντάσσει στις εξαιρετές προσωπικότητες της γερμανικής ζωγραφικής.

Ο τελευταίος γερμανός ζωγράφος στον οποίο αναφέρεται ο Tériade στα κείμενά του είναι ο Grosz, μόνο που, όπως στην περίπτωση του Ernst, δεν του αναγνωρίζει τόσο την ιδιότητα του ζωγράφου όσο εκείνη του σκιτσογράφου. Στην τεχνοκριτική της εποχής αναγνωρίζεται ως φυλετικό τους χαρακτηριστικό το χάρισμα των Γερμανών για τη γραφιστική (*don graphique*), ενώ τίθεται σε αμφισβήτηση η ικανότητα τους στο χειρισμό των μορφοπλαστικών μέσων της ζωγραφικής και ιδίως του χρώματος. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι το 1929 οργανώνεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας έκθεση με θέμα το χαρακτηριστικό έργο των σύγχρονων γερμανών ζωγράφων<sup>931</sup>. Ο Grosz υπήρξε, αν όχι ο πιο γνωστός γερμανός ζωγράφος στο Παρίσι κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, ένας από τους γνωστότερους. Το πρώτο άρθρο γι' αυτόν γράφτηκε ήδη το 1921, η πρώτη ατομική του έκθεση έγινε το 1924, ενώ δημοσιεύτηκαν και δύο μονογραφίες αφιερωμένες σ' αυτόν<sup>932</sup>. Οι απόψεις για το έργο του ήταν μοιρασμένες, αλλά αναγνωριζόταν ακόμα και από συντηρητικούς τεχνοκρίτες, όπως ο Vauxcelles, έστω ως «ο διάσημος γερμανός σατιρικός σχεδιαστής (*le célèbre dessinateur satirique allemand*)»<sup>933</sup>. Σε κάθε περίπτωση, το έργο του Grosz, ακόμη κι αν δεν ικανοποιούσε αισθητικά πολλούς από τους τεχνοκρίτες στη Γαλλία, εξέφραζε το μίσος τους εναντίον της Γερμανίας,

<sup>930</sup> Για τον Kokoschka και την υποδοχή του έργου του, βλ. Gispert 2006, 743-758.

<sup>931</sup> *Exposition des peintres graveurs allemands contemporains*, κατάλογος έκθεσης, Editions G. van Oest, Παρίσι 1929.

<sup>932</sup> Pierre Mac Orlan, *George Grosz*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Joseph Billiet, Παρίσι 1924· Léon Bazalgette, *George Grosz: l'homme et l'œuvre*, Ecrivains Réunis, Παρίσι 1926· Marcel Ray, *George Grosz*, G. Crès, Παρίσι 1927.

<sup>933</sup> Πολλοί επίσης, όπως οι Basler, Pierre Mac Orlan, Pierre Flouquet, εκτιμούν το σατιρικό χαρακτήρα και τον ωμό ρεαλισμό στα έργα του, ενώ ο Florent Fels τον συγκρίνει με τον Honoré Daumier. Για την υποδοχή του έργου του Grosz από τη γαλλική τεχνοκριτική, βλ. Gispert 2006, 730-743.

δεδομένου ότι στρεφόταν κατά της γερμανικής καθεστηκίας τάξης. Το 1931 ο Tériade έγραψε μια κριτική στη *L'Intransigeant* για την έκθεση με ακουαρέλες του Grosz στην γκαλερί της Nouvelle Revue Française. Σε αυτή σημειώνει πως εκτιμά τη ζωντάνια, την ειλικρίνεια και την κριτική διάθεση στα σχέδιά του (εικ. 131). Παραμένει όμως συνολικά αρνητικός απέναντι στη ζωγραφική του δηλώνοντας ότι αυτή είναι ανεπαρκής και εξαρτώμενη αποκλειστικά από το σχέδιο<sup>934</sup>. Στην περίπτωση του Tériade, πέρα από την εικαστική διαφωνία, είναι πιθανό πως και η πολιτική διάσταση του έργου του Grosz τον προδιέθετε αρνητικά με δεδομένο ότι δεν εκτιμούσε την πολιτικοποιημένη τέχνη και την κοινωνική κριτική μέσω της τέχνης.

Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε στη συνάντηση-συνέντευξη που πήρε ο Tériade από τον αρχιτέκτονα Walter Gropius το 1930 με αφορμή τη συμμετοχή του Werkbund, μιας γερμανικής ομοσπονδίας καλλιτεχνών, αρχιτεκτόνων, σχεδιαστών κλπ. που ιδρύθηκε το 1907, στην έκθεση της Société des artistes décorateurs français στο Grand Palais<sup>935</sup>. Ο Gropius είχε αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση της γερμανικής συμμετοχής και ο Tériade στο εισαγωγικό τμήμα του κειμένου τον παρουσιάζει ως έναν από τους πρώτους καινοτόμους της σύγχρονης αρχιτεκτονικής. Στο εν λόγω κείμενο απουσιάζουν οι ερωτήσεις του Tériade και ο χώρος δίνεται ολόκληρος στον Gropius για να αναλύσει την ιδέα, τους στόχους, την οργάνωση και τους συνεργάτες του στην ομοσπονδία του Werkbund<sup>936</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αυτοαναφορική δήλωση του Gropius ότι κατάφερε να πραγματοποιήσει αυτή την έκθεση χάρη «σε αυτή την αρχή του Werkbund να δίνεται όλη η ευθύνη και όλες οι

---

<sup>934</sup> E. Tériade, «On expose», *L'Intransigeant*, 2 Μαρτίου 1931 [Tériade 1996, 330]. Στο ίδιο πνεύμα ήταν η κριτική του Zervos: Christian Zervos, «Les expositions à Paris et ailleurs. George Grosz», *Cahiers d'Art*, 2 (1931), 111. Πιο χαρακτηριστικά όμως είναι τα λόγια του Zervos ένα χρόνο νωρίτερα με αφορμή μια συλλογική έκθεση γερμανών καλλιτεχνών: «Αυτή η έκθεση επιβεβαίωσε την ιδέα μου ότι ο γερμανός ζωγράφος του σήμερα όπως και άλλοτε είναι πολύ πιο ισχυρός όταν εκφράζεται μέσα από το σχέδιο από ότι με τη βοήθεια πλαστικών μέσων [...] Αυτό πρέπει σίγουρα να οφείλεται στα χαρακτηριστικά της φυλής και γι' αυτό θα θέλαμε οι νέοι Γερμανοί καλλιτέχνες να μας δείχνουν πιο συχνά τα σχέδιά τους που είναι πολύ ενδιαφέροντα / Cette exposition m'a confirmé dans mon idée que le peintre allemand d'aujourd'hui comme autrefois est beaucoup plus puissant lorsqu'il s'exprime par le truchement du dessin qu'à l'aide de moyens plastiques [...] Ce doit sûrement tenir à des qualités de race, et c'est pourquoi nous aimerions que les jeunes artistes allemands nous montrent plus souvent leurs dessins qui sont fort intéressants» Christian Zervos, «Les expositions à Paris et ailleurs. Six peintres allemands», *Cahiers d'Art*, 2-3 (1929), 122.

<sup>935</sup> E. Tériade, «Au Salon des arts décoratifs: la section allemande – avec Walter Gropius», *L'Intransigeant*, 21 Μαΐου 1930, 8 [Tériade 1996, 286-288].

<sup>936</sup> Ο Gropius αναλύει τη λογική του Werkbund που, έχοντας ως αφετηρία ένα κοινωνικό μοντέλο τόσο της τέχνης (από την καλλιτεχνική εκπαίδευση ως την παραγωγή του τελικού προϊόντος) όσο και της καπιταλιστικής βιομηχανικής παραγωγής, στόχο έχει να συνενώσει οικονομικούς, τεχνικούς και αισθητικούς παράγοντες για τη δημιουργία συνόλων που απευθύνονται στις μάζες. Όντας αντίθετος στον ελιτισμό των Σαλόν, ο Gropius υποστήριζε την ελεύθερη διάχυση της τέχνης και με αυτό το στόχο ίδρυσε αργότερα το Bauhaus.



εξουσίες σε ένα μόνο πρόσωπο εν είδει δικτάτορα»<sup>937</sup>, καθώς τη στιγμή που μιλάει δεν έχει ηγετικό ρόλο στο Werkbund, ενώ έχει αποχωρήσει και από την καλλιτεχνική και αρχιτεκτονική σχολή του Bauhaus, την οποία ίδρυσε εκείνος το 1919<sup>938</sup>. Ωστόσο η συνέντευξη ως μέσο για την κατασκευή της δημόσιας εικόνας, του δίνει πιθανόν την ευκαιρία να δημιουργήσει στο γαλλικό κοινό, που λίγο ως πολύ αγνοούσε τι είναι το Werkbund ή το Bauhaus, την ψευδή εντύπωση ότι εκείνος αποτελούσε την ηγετική τους μορφή.

Παρόλο που, όπως αναφέραμε, ο Tériade αγνόησε το Bauhaus από ζωγραφική σκοπιά, αποφεύγοντας να εντάξει σε αυτό τους Kandinsky και Klee, το αποδέχτηκε από σκοπιά αρχιτεκτονική και διακοσμητική. Βέβαια, είναι πολύ πιθανόν ότι η ζωγραφική ήταν μια πτυχή του Bauhaus που αγνοούσε δεδομένου ότι εκείνη την περίοδο τα λίγα που γράφονταν στον τύπο γι' αυτό αφορούσαν κυρίως την αρχιτεκτονική<sup>939</sup>. Αυτή ήταν εξάλλου η στάση και του *Cahiers d'art*, που, μαζί με τα *Esprit Nouveau* και *L'architecture Moderne*, πρόβαλλαν τις αρχιτεκτονικές καινοτομίες του Bauhaus. Στο *Cahiers d'art* ο Zervos αφιέρωσε σημαντικό χώρο στη μοντέρνα αρχιτεκτονική και σε αρχιτέκτονες όπως ο Gropius.

Ο Tériade, στο πλαίσιο των αισθητικών του προτιμήσεων, αλλά και αναμφίβολα επηρεασμένος από τον Zervos, το δίκτυο του στη Γερμανία, αλλά και τη γραμμή του περιοδικού, στήριξε όχι τη γερμανική τέχνη συνολικά, αλλά κάποιους εκπροσώπους της επιλεκτικά. Αυτό φαίνεται από το γεγονός πως άλλοι σημαντικοί γερμανοί καλλιτέχνες που πραγματοποίησαν εκθέσεις στο Παρίσι στηριζόμενοι από εμπόρους τέχνης, αγνοήθηκαν από τους Tériade και Ζερβός παρότι άλλοι τεχνοκρίτες έγραψαν για τις εκθέσεις τους. Για παράδειγμα, ελάχιστη αναφορά γίνεται στον Max Beckmann και σχεδόν καμία στους τρεις αναπαραστατικούς γερμανούς ζωγράφους που ζούσαν στο Παρίσι και εντάχθηκαν στην École de Paris Helmut Kollé, Paul Strecker και Dietz-Edzard. Το γούστο των Zervos και Tériade ήταν αυστηρά προσανατολισμένο σε πιο αφαιρετικές μετακυβιστικές τάσεις και, ως εκ τούτου, η αφηρημένη ζωγραφική των Kandinsky και Klee ήταν σαφώς πιο κοντά στις

---

<sup>937</sup> «à ce principe du Werkbund de donner toute la responsabilité et tous les pouvoirs à une seule personne, comme à une sorte de dictateur». E. Tériade, «Au Salon des arts décoratifs: la section allemande – avec Walter Gropius», *L'Intransigeant*, 21 Μαΐου 1930, 8 [Tériade 1996, 288].

<sup>938</sup> Για την πρόσληψη του Bauhaus στη Γαλλία, βλ. Ewig, Gaetgens και Noell 2002. Για την εν λόγω έκθεση του Werkbund, βλ. στον ίδιο τόμο: Christian Derouet, «Le Bauhaus des peintres contre Walter Gropius ou le silence des Cahiers d'art sur le Werkbund au 'Salon des artistes décorateurs français' en 1930», 297-311 και Matthias Noell, «Zwischen Krankenhaus und Mönchszelle: 'Le nouveau visage de l'Allemagne' – Die Werkbund-Ausstellung 1930 im Spiegel der französischen Tagespresse», 313-346.

<sup>939</sup> Ο.π.

προτιμήσεις τους. Ένας επιπλέον παράγοντας που επηρέασε το ποιους καλλιτέχνες πρόβαλλαν πρέπει να ήταν η στήριξη των καλλιτεχνών αυτών από τον Flechtheim που εκείνα τα χρόνια συνεργαζόταν ενεργά με το *Cahiers d'art*. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο Τέριαντ, έστω κι αν πίστευε βαθύτατα στην υπεροχή της γαλλικής τέχνης κι αν συντάχθηκε ως ένα βαθμό με την πατριωτική και επιφυλακτική προς τη Γερμανία γαλλική κοινή γνώμη, δεν δίστασε να μεσολαβήσει για την προβολή γερμανών καλλιτεχνών και τη διάχυση του έργου τους στο Παρίσι.

#### 7.4θ Η περιορισμένη παρουσία των ελλήνων νεωτεριστών καλλιτεχνών στα τεχνοκριτικά κείμενα του Τέριαντ

Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20ού αιώνα παρατηρείται ένα σταθερό ρεύμα μετακίνησης ελλήνων καλλιτεχνών στο Παρίσι, το οποίο αρχικά συναγωνίζεται και σταδιακά διαδέχεται το Μόναχο ως καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό κέντρο. Ο Κωνσταντίνος Παρθένης, ο Κωνσταντίνος Μαλέας, ο Σπύρος Παπαλουκάς και ο Φώτης Κόντογλου ήταν από τους πρώτους που έγιναν κοινωνοί των αντιακαδημαϊκών προβληματισμών της ευρωπαϊκής τέχνης αξιοποιώντας το μάθημα των ιμπρεσιονιστών και μεταϊμπρεσιονιστών. Μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, τον προσανατολισμό της Ελλάδας προς τη Γαλλία και τον «παριζιανισμό» της αθηναϊκής αστικής κοινωνίας, αυξήθηκε σημαντικά ο αριθμός των ελλήνων καλλιτεχνών που περνούσαν μεγαλύτερα ή μικρότερα διαστήματα στο Παρίσι, σπουδάζοντας, διευρύνοντας τους εικαστικούς τους ορίζοντες και γνωρίζοντας από κοντά τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις που λάμβαναν χώρα στην πόλη αυτή που είχε αποκτήσει πλέον μυθικές διαστάσεις. Θεωρώντας την τέχνη που παραγόταν στη Γερμανία κατώτερη από εκείνη του Παρισιού, ο Τέριαντ στάθηκε απολύτως αρνητικός απέναντι στους έλληνες καλλιτέχνες που επέλεγαν να πάνε στη Γερμανία: «Χωρίς μέτρο, χωρίς έμφυτη πλαστική διάθεση, πηγαίνουν από το αναμάσημα του εμπρεσιονισμού έως τις φιλολογικές τρέλλες του αντιζωγραφικού εξπρεσιονισμού και εκτιμούν πολύ τη γαλλική τέχνη – είναι ο μόνος λαός που την καταλαβαίνει σήμερα βαθειά, αφού πασχίζει να τη φτάσει. Εν τω μεταξύ οι νέοι έλληνες καλλιτέχνες πηγαίνουν κοπαδιαστά στη Γερμανία, για να χάσουν εκεί όλη τους την ατομική φρεσκάδα και να υποβληθούν στην πειθαρχία ενός νομοθετημένου

πια μοντερνισμού. Όπως πάντα στον τόπο μας περνάει τρομερά η σοβαροφάνεια και η περιφρονητική επιβολή»<sup>940</sup>.

Η πεποίθηση, την οποία είδαμε ότι ασπάζόταν και ο Tériade, ότι το Παρίσι ήταν στη σύγχρονη εποχή ό,τι η Αθήνα στα κλασικά χρόνια της αρχαιότητας λειτούργησε ως κίνητρο και άλλοθι ακόμη και για συντηρητικούς κύκλους. Το 1924 ο τεχνοκρίτης Θ. Βελλιανίτης έγραφε στο *Έθνος*: «από τινών χρόνων οι καλλιτέχναι μας τρέπονται εις το Παρίσι, εις την πόλιν δηλαδή εκείνην, ήτις σήμερον είνε εστία πάσης τέχνης. Ασχέτως δε ότι η γαλλική πρωτεύουσα εκπροσωπεί ό,τι εις τους αρχαίους χρόνους αι Αθήναι, αυτή η ελληνική φύσις, αυτό το ελληνικό πνεύμα, το ακαλλιέργητον ίσως ακόμη, έχει τοσαύτην συγγένειαν προς το γαλλικόν, ώστε μόνο δι' αυτού θα διαπλασθή χωρίς να χάση τίποτε εκ του ιδιαίτερου αυτού χαρακτήρος»<sup>941</sup>. Στα χρόνια του μεσοπολέμου οι Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Γιώργος Γουναρόπουλος, Ορέστης Κανέλλης, Νίκος Εγγονόπουλος, Γιάννης Μηταράκης, Γιάννης Τσαρούχης, Νίκος Νικολάου, Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Σπυρόπουλος, Ανδρέας Βουρλούμης είναι μόνο ορισμένοι από τους ζωγράφους που βρέθηκαν στο Παρίσι και πλάι τους γλύπτες όπως οι Μιχάλης Τόμπρος, Βάσος Φαληρέας, Γιάννης Παππάς. Ο χαράκτης Δημήτρης Γαλάνης εγκατεστημένος ήδη από το 1900 στο Παρίσι, αλλά και ο γλύπτης Θανάσης Απάρτης, που εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1919, αποτέλεσαν πόλους έλξης και στήριγμα για τους καλλιτέχνες που κατέφθαναν στο Παρίσι από την Ελλάδα στα χρόνια του μεσοπολέμου<sup>942</sup>.

Οι έλληνες καλλιτέχνες έδωσαν το παρόν στην καλλιτεχνική ζωή του Παρισιού. Συμμετείχαν στα σαλόν των Ανεξαρτήτων, του Φθινοπώρου, του Τουιλερί, αλλά εξέθεταν και ομαδικά ή ατομικά σε γνωστές παρισινές γκαλερί, όπως οι Vavin-Raspail και Georges Bernheim. Το 1919 μάλιστα, στο πλαίσιο της παρουσίας του Βενιζέλου στο Παρίσι για την υπογραφή της συνθήκης των Βερσαλλιών, διοργανώθηκε στην Galerie de La Boétie έκθεση της Ομάδας Τέχνης, στην οποία

<sup>940</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Πενήντα χρόνια γαλλικής ζωγραφικής», *Αγών*, 1 Αυγούστου 1925, 7.

<sup>941</sup> Αντλώ από Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, «Η τεχνοκριτική στο μεσοπόλεμο: τάσεις και επιρροές στη θεωρία και την κριτική της τέχνης την εποχή του Μεσοπολέμου», *Η Καθημερινή, ένθετο Επτά Ημέρες: «Νεοελληνική τέχνη: Τεχνοκρίτες και ιστορικοί»*, 8 Μαρτίου 1998, 7.

<sup>942</sup> Για τους έλληνες καλλιτέχνες στο Παρίσι την περίοδο του μεσοπολέμου, βλ. Kelly Spearman-Kastáni, «Οι Έλληνες ζωγράφοι στο Παρίσι τον μεσοπόλεμο (1919-1939)», *Εικαστικά*, 39-42 (Μάρτιος-Ιούνιος 1985): 40 (Απρίλιος 1985), 22-28: 41 (Μάιος 1985), 23-28: 42 (Ιούνιος 1985), 23-25: Μαθιόπουλος 1998, 6-9: Lina Tsikouta-Deimezi, «La génération des années trente dans le Paris de l'entre-deux-guerres et le Retour en Grèce», στο Marina Lambraki-Plaka (επιμ.), *Paris – Athènes 1863-1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 107-147: Μάρθα-Ελλη Χριστοφόγλου, «Η Alma Mater: το Παρίσι και η ελληνική μοντέρνα τέχνη», *Αρχειοτάξιο*, 10 (Ιούνιος 2008), 10-24.

συμμετείχαν ανάμεσα σε άλλους οι Δημήτρης Γαλάνης, Λυκούργος Κογεβίνας, Νικόλαος Λύτρας, Κωνσταντίνος Μαλέας, Κωνσταντίνος Παρθένης, Παύλος Ροδοκανάκης και Μιχάλης Τόμπρος, προβάλλοντας το μοντέρνο πρόσωπο της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Η έκθεση όμως δέχτηκε σφοδρή κριτική στο γαλλικό τύπο στη βάση της κατηγορίας ότι οι καλλιτέχνες μιμούνταν γαλλικά και γερμανικά πρότυπα και έλειπε το ελληνικό στοιχείο<sup>943</sup>.

Ο Τέριαντ ασχολήθηκε ελάχιστα με τους Έλληνες καλλιτέχνες που ζούσαν στο Παρίσι. Κυρίως στα πρώτα χρόνια της καριέρας του ως τεχνοκρίτης παρουσίασε το έργο ορισμένων από αυτούς μέσα από άρθρα του στο Παρίσι και τις ανταποκρίσεις του από το Παρίσι στις ελληνικές εφημερίδες. Ανέφερε τις ελληνικές συμμετοχές στα διάφορα Σαλόν<sup>944</sup>, αλλά περιορίστηκε σε λίγα ονόματα τα οποία πρόβαλε και προώθησε παραπάνω. Επικεντρώθηκε προφανώς σε εκείνους οι οποίοι αφενός ανταποκρίνονταν στο δικό του αισθητικό ιδεώδες, αφετέρου ανήκαν στο ίδιο δίκτυο ανθρώπων με εκείνον.

Από τους Έλληνες με τους οποίους ασχολήθηκε ο Τέριαντ θα αναφερθούμε πρώτα στον Γαλάνη, ο οποίος τη δεκαετία του '20 είχε καταξιωθεί στο Παρίσι ως σημαντικός χαρακτήρας<sup>945</sup>, ενώ το όνομά του είχε συνδεθεί με εκείνα των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, καθώς το 1912 συμμετείχε στην περίφημη έκθεση της κυβιστικής ομάδας Section d'Or· επιπλέον, το διάστημα 1923-1933, ως μέλος της ομάδας Les Peintres-Graveurs Indépendants, συμμετείχε ενεργά στα παρισινά σαλόν και συνεζήτητε με καλλιτέχνες που ασχολήθηκαν έστω περιστασιακά με τη χαρακτηριστική (Braque, Chagall, Dufy, Ensor, Friesz, Matisse, Picasso, Segonzac κ.ά.)<sup>946</sup>. Για την έκθεση που πραγματοποίησε ο Γαλάνης το 1926 στην γκαλερί Quatre Chemins με μονοτυπίες και δύο ελαιογραφίες ο Τέριαντ έγραψε δύο κριτικές παρουσιάσεις. Η

---

<sup>943</sup> Βλ. ενδεικτικά André Salmon, «La semaine artistique: contradictions relatives à l'hellénisme», *L'Europe Nouvelle*, 13 Σεπτεμβρίου, 1919, 1778-1779. Για την εν λόγω έκθεση και την υποδοχή της, βλ. Katerina Perpinioti-Agazir, «L'impact de l'exposition du 'Groupe Tekhni' sur le public parisien», Marina Lambraki-Plaka (επιμ.), *Paris - Athenes 1863-1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 99-105.

<sup>944</sup> Βλ. ενδεικτικά Ε. Ελευθεριάδης, «Το Φθινοπωρινό Σαλόνι», *Αγών*, 3 Οκτωβρίου 1925, 5 και «Τι εκθέτουν οι καλλιτέχνες μας: Η Ελλάς εις το φθινοπωρινόν σαλόν. Ζούμε μια μεγάλη εποχή τέχνης», *Ελεύθερος Τύπος*, 18 Οκτωβρίου 1925. Σε αυτά τα κείμενα αναφέρεται στις συμμετοχές των Θανάση Απάρτη, Γιώργου Γουναρόπουλου, Δημήτριου Μεζίκη, Βασιλή Φωτιάδη, Ιουλίας Θεοφυλάκτου, Μιχάλη Τόμπρου και Αριστοτέλη Βασιλικιώτη.

<sup>945</sup> Ένδειξη της επιτυχίας του, αλλά της ενσωμάτωσής του στο γαλλικό καλλιτεχνικό περιβάλλον, είναι η πρώτη μονογραφία που κυκλοφόρησε για το έργο του από τη σειρά *Les peintres français nouveaux*· Georges Gabory, *Galanis*, Nouvelle revue française, Παρίσι 1926.

<sup>946</sup> Για μια παρουσίαση και αποτίμηση του έργου του Γαλάνη, βλ. Ειρήνη Οράτη, «Illustré par Galanis. Ο Γαλάνης και η τέχνη της εικονογράφησης», στο Ειρήνη Οράτη (επιμ.), *Δημήτρης Γαλάνης: τα εικονογραφημένα βιβλία, αναλυτικός κατάλογος 1904-1962*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2014, 15-59.

πρώτη, πιο πληροφοριακή και διδακτική, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Αγών* και η δεύτερη, πιο θεωρητική και αισθητική, στο περιοδικό *Cahiers d'art*. Η διαφορά στο περιεχόμενο και το ύφος οφείλεται πιθανότατα στη φύση και το διαφορετικό κοινό του κάθε εντύπου: από τη μια, η εφημερίδα που απευθυνόταν στο μάλλον ετερόκλητο και όχι απαραίτητα εξοικειωμένο με την καλλιτεχνική επικαιρότητα ελληνικό κοινό του Παρισιού και, από την άλλη, το περιοδικό τέχνης που απευθυνόταν σε ένα εξειδικευμένο κοινό μυημένων στην τέχνη. Με αυτό ως δεδομένο στο πρώτο κείμενό του ο Tériade προβάλλει τον Γαλάνη ως έναν καταξιωμένο καλλιτέχνη στο γαλλικό εικαστικό περιβάλλον, τονίζοντας ότι η έκθεσή του στην εν λόγω γκαλερί ακολουθεί εκείνες των γνωστών ονομάτων, Matisse, Chagall και Modigliani. Επιπλέον, εξηγεί τι είναι μονοτυπία και προβαίνει σε μια στοιχειώδη ανάλυση της ελαιογραφίας του Γαλάνη *Κυνηγός*, εξηγώντας πως ο λυρισμός στο έργο του και εν προκειμένω στο εν λόγω φθινοπωρινό μεσογειακό τοπίο, πηγάζει από την αρχιτεκτονική ισορροπία και τις πλαστικές φόρμες (εικ. 132)<sup>947</sup>. Στο δεύτερο κείμενο τονίζει πάλι την αξία των πλαστικών αναζητήσεων του καλλιτέχνη αναλύοντας τη νέα τάξη που φέρνει με την ευαισθησία του και το μεσογειακό του ταμπεραμέντο και τη νέα αρμονία των μέσων: «Ο Γαλάνης είναι ένας από τους πρώτους και καλύτερους εργάτες της αναβίωσης του κλασικού»<sup>948</sup>.

Την ιδέα αυτή του κλασικισμού ο Tériade την ανέπτυξε περαιτέρω σε ένα άρθρο του στην *Πρωία*, που απευθυνόταν στο ελληνικό κοινό της Ελλάδας. Αφού πρώτα παρουσιάζει σε αυτό την τρέχουσα εικαστική πραγματικότητα στο Παρίσι και την έννοια της *art vivante*, παρουσιάζει τον Γαλάνη ως έναν καλλιτέχνη που αξιοποιεί τα πλαστικά στοιχεία της σύνθεσης επαναφέροντας την ιδέα του κλασικισμού: «Ο ζωντανός κλασικισμός απαιτεί συνθετική σύλληψιν παρουσιάζουσιν απόλυτον ισορροπίαν στοιχείων, την αναπαράστασιν της φύσεως υποβαλλομένην εις την πειθαρχικήν οικονομία του έργου, μιαν αισθητικήν αναπαύσεως και ειρήνης, την καλοδουλεμένην τελειότητα, με μέσα απλά και καθαρώς τεχνικά. Είνε ο θρίαμβος της πλαστικής δια της αναζωογονήσεως των όγκων. Εν τέλει η μορφή του ζωντανού

---

<sup>947</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Η έκθεση του Γαλάνη», *Αγών*, 16 Ιανουαρίου 1926, 7. Στο αρχείο του Tériade φυλάσσεται μια πρώτη χειρόγραφη μορφή του κειμένου αυτού που συνοδεύεται από βιογραφικές πληροφορίες για τον καλλιτέχνη και είναι γραμμένη στα γαλλικά. Είναι πιθανόν ως εκ τούτου ο Tériade ήδη το 1926 να είχε εξοικειωθεί τόσο με τη γαλλική γλώσσα που ακόμη και τα κείμενα που θα δημοσιεύονταν στα ελληνικά τα έγραφε σε μια πρώτη τους μορφή στα γαλλικά. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 16.

<sup>948</sup> «Galani est un des premiers et des meilleurs ouvriers du renouveau classique». E. Tériade, «La chronique des expositions», *Cahiers d'art*, 1 (1926), 18.

κλασικισμού είνε μέτρον, τάξις, λιτός πλούτος. Όταν η υποταγή όλων των στοιχείων του πίνακος εις την ενιαίαν και αυθόρμητον θέλησιν του δημιουργού φθάση εις το μέτρον της αρμονικής ηρεμίας το έργο είνε κλασικόν»<sup>949</sup>. Τις ιδέες αυτές διαμορφώνει και εκφράζει ο Τέριαδε έχοντας διαβάσει σίγουρα κείμενα άλλων συγγραφέων, τεχνοκριτών και μη, για τον Γαλάνη, που κυκλοφορούσαν τότε και κινούνταν σε αυτή την ερμηνευτική γραμμή. Πάντως η αγάπη για την αρμονία των κανόνων της γεωμετρίας ήταν πεποίθηση καταρχάς του ίδιου του καλλιτέχνη, όπως φανερώνει και η εικονογραφημένη από τον ίδιο πραγματεία του *Géometrie du comras* που εξέδωσε το 1933, την οποία πιθανότατα θα είχε μοιραστεί με τον Τέριαδε κατά τις συνεντεύξεις τους. Σε σχέση με την προβολή του από τον Τέριαδε, ας σημειώσουμε, τέλος, ένα τρίτο άρθρο που δημοσιεύτηκε στην *Πρόοδο*, παρουσιάζοντας την εγκωμιαστική κριτική υποδοχή του καλλιτέχνη στον γαλλικό έντυπο τύπο, εξοικειώνοντας έτσι το ελληνικό κοινό με την επιτυχία του στο Παρίσι<sup>950</sup>.

Από τους εκπροσώπους της νέας γενιάς που έκαναν τα πρώτα βήματά τους στο Παρίσι, ο Τέριαδε πρόβαλε τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα (Ghika) και τον Γουναρόπουλο (Gounaro). Μετά το άρθρο του για το Γαλάνη στην *Πρωία* ακολούθησε ένα αφιερωμένο στους δύο αυτούς ζωγράφους που διέμεναν στο Παρίσι. Για τον Γουναρόπουλο, που ήταν τότε 37 χρονών, τονίζει ότι, μετά από μακροχρόνιες αναζητήσεις, βρήκε τελικά την προσωπική του σφραγίδα χάρη στην ευεργετική επίδραση του Παρισιού και μαζί το θάρρος να αφήσει τον εύκολο δρόμο του ακαδημαϊσμού. Για τον πολύ νεότερο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, 20 χρονών τότε, αναγνωρίζει ότι, παρά την ηλικία του, επιδείκνυε μια εξαιρετική ζωγραφική ωριμότητα, ευαισθησία και συντονισμό με τις αισθητικές κατακτήσεις της εποχής του, προτρέποντάς τον να απελευθερωθεί από την άρτια τεχνική του προκειμένου να γίνει κύριος των εκφραστικών μέσων<sup>951</sup>.

Πιο αναλυτικά, αναφερόμενος στα τοπία του Γουναρόπουλου, τα οποία φιλοτέχνησε όντας στο νότο της Γαλλίας, εκθειάζει «την φρεσκάδα του τόνου», «την

---

<sup>949</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Οι Έλληνες καλλιτέχνη εις το Παρίσι. Κλασικισμός και εμπρεσιονισμός: Ο Δημήτριος Γαλάνης», *Πρωία*, 29 Ιανουαρίου 1926, 1.

<sup>950</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Οι ξενιτεμένοι καλλιτέχνες μας: ο Γαλάνης και η Γαλλική κριτική», *Πρόδος*, 4 Ιουλίου 1926, 3. Στο κείμενο αυτό παρουσιάζει το κείμενο του Charles Fegdal για τον Γαλάνη στην πραγματεία του *Ateliers d'artistes* (Librairie Stock, Παρίσι 1925), το άρθρο του Marcel Arland (*L'Art d'Aujourd'hui*, 6, καλοκαίρι 1925), το άρθρο του Louis Vauxcelles στην εφημερίδα *L'Information* και τη μονογραφία του Gabory.

<sup>951</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Οι Έλληνες καλλιτέχνη εις το Παρίσι. Γουναρόπουλος και Χατζηκυριάκος», *Η Πρωία*, 31 Ιανουαρίου 1926, 3.

αυθόρμητον ακρίβειαν της οράσεως», την κινητικότητα στις συνθέσεις του που προκύπτει από την εναλλαγή ανοικτόχρωμων γραμμών και σκούρων επιπέδων, αλλά και την απλοποίηση στο σχέδιο που αποδίδει «εις το δυνατόν οπτικόν του ένστικτον». Υπογραμμίζει ότι δεν ανήκει σε καμία σχολή και ότι στις συνθέσεις του υπάρχει το πάντρεμα βυζαντινών και πρωτοποριακών επιρροών (εικ. 133)<sup>952</sup>. Σε χειρόγραφες σημειώσεις του *Tériade* διαβάζουμε επιπρόσθετα: «Το έργο του Γουναρόπουλου φέρει το σημάδι της αδιάκοπης θυσίας του [...] Ένωσε την υποχρέωση να παραιτηθεί από κάθε ικανότητα που διδάχθηκε και που θα μπορούσε να τον οδηγήσει μόνο στην αντιγραφή, να απαλλαχτεί από όλη την ακαδημαϊκή άνεση, να γίνει τελικά φτωχός, χωρίς την εύκολη επιστήμη της σχολής, χωρίς τους πόρους έτοιμων λύσεων. Αλλά ήταν και γι' αυτόν ο μόνος τρόπος για να επιστρέψει στην καθαρότητα, μπορούσε να διαλύσει όλα όσα κατείχε για να γνωρίσει λίγο την προσωπική του ειλικρίνεια και να βρει, με τα δικά του μέσα, τη μυστική αίσθηση της ζωγραφικής. Ήταν για τον Γουναρόπουλο μια ασκητική και ανιδιοτελής προσπάθεια που χρειάστηκε πολλά χρόνια και υπομονή. Αλλά το να ανακαλύψει το πνεύμα και τις δυνατότητες της σύγχρονης ζωγραφικής είναι σχεδόν εξίσου δύσκολο με το να βρει τον ίδιο του τον εαυτό. Είναι το ίδιο πράγμα. Ο Γουναρόπουλος απέκτησε το αίσθημα της ζωγραφικής ανακαλύπτοντας τον ίδιο του τον εαυτό»<sup>953</sup>. Οι εν λόγω πεντασέλιδες σημειώσεις του *Tériade* στα γαλλικά δείχνουν την άνεση που ένιωθε με αυτή τη γλώσσα και συνιστούν πιθανόν είτε προπαρασκευαστικές εκδοχές του κειμένου που δημοσιεύτηκε στην *Πρωία*, πολύ πιο αναλυτικές από την τελική, είτε προετοιμασία για κείμενο που σκόπευε να δημοσιεύσει στα γαλλικά, χωρίς να το κάνει τελικά (εικ. 134).

Ο Γουναρόπουλος, έχοντας μαθητεύσει στην Αθήνα από το 1907 πλάι στους δασκάλους της Σχολής του Μονάχου Γεώργιο Ροϊλό και Σπυρίδωνα Βικάτο, είχε αναπτύξει το αντίστοιχο ακαδημαϊκό ύφος. Όμως, εγκατεστημένος στο Παρίσι από το 1919, μαθήτευσε στις ακαδημίες Julien και Grande Chaumière και δέχτηκε όλα τα

---

<sup>952</sup> Ο.π.

<sup>953</sup> «L'œuvre de Gounaro porte la marque de son constant sacrifice [...] Il s'est senti l'obligation de renoncer à toute l'habileté apprise qui ne pouvait le mener qu'à la copie, de se dépouiller de tout le brio académique, de devenir enfin pauvre, sans la science facile de l'école, sans les ressources de solutions toutes faites. Mais c'était aussi pour lui l'unique moyen de revenir à la pureté, il pourrait se séparer de tout ce qu'il possédait pour connaître un peu de sa propre sincérité et pour trouver, par ses propres moyens, la notion secrète de la peinture. Ce fut pour Gounaro effort ascétique et désintéressé qu'il entreprit de longues et patientes années. Mais découvrir l'esprit et les possibilités de la peinture moderne est presque aussi difficile que de se trouver soi-même. C'est la même chose. Gounaro acquit le sentiment de la peinture au fur et à mesure de sa propre découverte»· αρχείο *Tériade*, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 16.

ερεθίσματα των πρωτοποριών που σμίλευσαν το ύφος του. Το 1925 πραγματοποίησε την πρώτη ατομική του έκθεση στην γκαλερί Vavin-Raspail, με την οποία σύναψε συμβόλαιο και επανεξέθεσε τον επόμενο χρόνο<sup>954</sup>. Αυτή τη δεύτερη έκθεση παρουσιάζει ο Τέριαντ με εξαιρετικά θετική διάθεση ξεκινώντας: «Ένας νέος ζωγράφος, με όλη την έννοια της λέξης, έρχεται να αποκτήσει την ορμή του με μια όμορφη έκθεση»<sup>955</sup>. Σε άλλα του κείμενα αναφέρει τις συμμετοχές του – πάντα με θετικό πρόσημο – σε ομαδικές εκθέσεις και στο σαλόν των Surindépendants και παρουσιάζει εν συντομία μια ατομική του έκθεση στην γκαλερί Vavin το 1930<sup>956</sup>. Ωστόσο, παρόλο που τον συμπεριέλαβε στην έκθεση La figure που διοργάνωσε το 1927, ο Τέριαντ δεν έγραψε ποτέ ένα άρθρο αφιερωμένο αποκλειστικά στον Γουναρόπουλο, πράγμα που μπορεί να ήταν συγκυριακό, αφού ο Γουναρόπουλος έφυγε από το Παρίσι και δεν ενδιαφερόταν πια για την αγορά της τέχνης εκεί, αλλά μπορεί και να οφείλεται στο γεγονός ότι ο Τέριαντ διαπίστωνε στην πορεία του χρόνου ότι ο εν λόγω καλλιτέχνης δεν μπόρεσε να υπερβεί το πιο αναπαραστατικό και στιλιζαρισμένο εικαστικό λεξιλόγιο στις συνθέσεις του παρά τον εμποτισμό τους με στοιχεία των μοντέρνων τάσεων.

Αντίθετα με τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα ασχολήθηκε λίγο περισσότερο. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, γόνος μεγαλοαστικής οικογένειας, αφού μαθήτευσε πλάι στον Παρθένη, εγκαταστάθηκε στο Παρίσι το 1923, όπου έκανε μαθήματα ζωγραφικής στη σχολή του Roger Bissière και χαρακτηριστική πλάι στον Γαλάνη<sup>957</sup>. Πολύ νωρίς εντάχθηκε στον κύκλο των ελλήνων διανοουμένων και καλλιτεχνών του Παρισιού, συνδεδεμένος φιλικά και με τον Τέριαντ, όπως μαρτυρά ένα πλούσιο

<sup>954</sup> Για τη ζωή και το έργο του Γουναρόπουλου, βλ. Ματούλα Σκαλτσά, *Γουναρόπουλος*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 1990.

<sup>955</sup> «Un peintre nouveau, et cela dans le plein sens du mot, vient prendre son élan avec une belle exposition». E. Tériade, «Les expositions», *Cahiers d'art*, 3 (1926), 58 [Tériade 1996, 42]. Την εν λόγω έκθεση παρουσιάζει και ο Paul Fierens, «Les petites expositions», *Journal des débats*, 25 Μαρτίου 1926, 4.

<sup>956</sup> E. Tériade, «On expose...», *L'Intransigeant*, 23 Απριλίου 1928, 5 [Tériade 1996, 141]. «On expose», *L'Intransigeant*, 26 Μαΐου 1930, 5 [Tériade 1996, 288-289]. «Guide-promenade; chez les 'Surindépendants'», *L'Intransigeant*, 16 Ιουνίου 1930, 5 [Tériade 1996, 290-293]. «A travers les Salons: tendances de la surindépendance», *L'Intransigeant*, 26 Οκτωβρίου 1931, 5 [Tériade 1996, 365-367].

<sup>957</sup> Για τη ζωή και το έργο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, ιδιαίτερα στα χρόνια του μεσοπολέμου που περιλαμβάνουν και την παραμονή του στο Παρίσι ως το 1934, βλ. Πετσάλης-Διομήδης 1979· Jean-Pierre de Rycke, Νίκος Π. Παΐσιος, Ιωάννα Προβίδη κ.ά., *Ghika και η ευρωπαϊκή πρωτοπορία του μεσοπολέμου*, Έφεσος, Αθήνα 2004· Jean-Pierre de Rycke, «Ghika et l'expérience parisienne (1919-1935): un peintre grec à la croisée des avant-gardes et de la tradition», στο Marina Lambraki-Plaka (επιμ.), *Paris - Athènes 1863 - 1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 148-165· Κλεάνθη-Χριστίνα Βαλκανά, *Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: το ζωγραφικό του έργο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011, 12-79· Κυριάκος Κουτσομάλλης και Ελεάνα Μαργαρίτη (επιμ.), *Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: «έναν συγχρονισμένο αιώνα»*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, [Ανδρός] 2011.



φωτογραφικό υλικό (εικ. 10-11, 23, 136-138). Εκτός όμως από τις φωτογραφίες, τη στενή τους σχέση δηλώνει ένα σκίτσο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα που φιλοτέχνησε ο Tériade το 1924 (εικ. 139), αλλά και μια προσωπογραφία του Tériade που φιλοτέχνησε ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας το 1925 (εικ. 140)<sup>958</sup>. Το εν λόγω έργο εκτέθηκε το 1928 στην έκθεση του ζωγράφου στην αίθουσα Στρατηγοπούλου, αλλά καταστράφηκε από τον ίδιο λίγο αργότερα<sup>959</sup>. Η φωτογραφική αναπαραγωγή δείχνει τη ρεαλιστική αλλά αποδοσμένη με ελεύθερο σχέδιο με έντονες καμπύλες αναπαράσταση του τεχνοκρίτη, που δείχνει τις πρώτες απόπειρες απελευθέρωσης της γραμμής του καλλιτέχνη<sup>960</sup>.

Ο Zervos και ο Tériade θέλησαν προφανώς να προβάλουν το έργο του φίλου και συμπατριώτη τους, του οποίου οι μεταकुβιστικές εικαστικές αναζητήσεις συμβάδιζαν με τις δικές τους αισθητικές προτιμήσεις. Ενόψει της πρώτης ατομικής έκθεσής του στην γκαλερί Percier, για την διοργάνωση της οποίας δεν αποκλείεται να είχαν συνδράμει οι δύο άνδρες, δεδομένου ότι το *Cahiers d'art* συνεργαζόταν με την εν λόγω γκαλερί, ο Tériade δημοσίευσε ένα άρθρο για τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα προετοιμάζοντας το έδαφος. Το άρθρο αυτό ήταν το τέταρτο της σειράς που αφιέρωσε ο Tériade στους νέους ζωγράφους. Σε αυτό τον εντάσσει στους νέους καλλιτέχνες του «νέου φωβισμού», που αναζητούν μέσα από μια προσωπική ενδοσκοπική διεργασία νέες μορφικές λύσεις ακολουθώντας μια ηθική κατεύθυνση, δηλαδή μένοντας αδιάβρωτοι από το κερδοσκοπικό σύστημα της αγοράς. Επιδοκιμάζει το πώς μέσα από το έργο του δημιουργεί μια υποκειμενική πραγματικότητα βασισμένη στο συναίσθημα. Η ανάλυση του Tériade δεν αφορά κάποιο συγκεκριμένο έργο, όμως από την εικονογράφηση του άρθρου παρατηρούμε ότι αναφέρεται κυρίως στη σειρά με τα ατελιέ, μία νεκρή φύση και δύο συνθέσεις με παράθυρα (εικ. 81, 141-142), τα έργα δηλαδή που εκτέθηκαν αμέσως μετά στην γκαλερί Percier<sup>961</sup>. Το στοιχείο που αναδεικνύει ως κυρίαρχο στο έργο του είναι η

<sup>958</sup> Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας φιλοτέχνησε μόνο δύο ανδρικές προσωπογραφίες εκείνη την εποχή, μία του πατέρα του Αλέξανδρου Χατζηκυριάκου το 1924 και αυτή του Tériade· Βαλκανά 2011, 30-32.

<sup>959</sup> Πετσάλης-Διομήδης 1979, 111.

<sup>960</sup> Το 1979 ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας στο κείμενο του «Οι δάσκαλοί μου» περιγράφει τους Έλληνες που γνώρισε στο Παρίσι και ανάμεσα σε αυτούς «τον νωχελικό, άβουλο και αόριστο Ελευθεριάδη, που ο Μαζαράκης αποκαλούσε ‘μπούα’, ‘Τουρκαλά’ και ‘ραχάτ λουκούμ’»· Πετσάλης-Διομήδης 1979, 37. Προφανώς η ανάμνηση αυτή είχε χρωματιστεί από την αντιπαλότητα που είχε καλλιεργηθεί μεταξύ τους μετά τη ρήξη του Tériade με τον Zervos, με την πλευρά του οποίου είχε ταχθεί ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας.

<sup>961</sup> Όπως σωστά σημειώνει η Βαλκανά, ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας θέλει να συμβαδίσει καλλιτεχνικά με τους συγχρόνους του εμπνεόμενος όχι μόνο από το εικαστικό τους λεξιλόγιο αλλά και από τις εν λόγω θεματικές, που εκείνη την εποχή ήταν προσφιλείς τόσο στους μεταकुβιστές όσο και στον Matisse·

απόδοση του φωτός, θεωρώντας ότι παίζει δομικό ρόλο σε αυτό: «Αφοσιώθηκε στη σύλληψή του. Η ζωγραφική είναι στη βάση της φως και σχέδιο [...] Τα ατμοσφαιρικά φόντα με τις πρασινωπές αποχρώσεις, που λούζουν τα περισσότερα έργα του, μέσα από τις οποίες τα λευκά ή κίτρινα φώτα φέγγουν στην αρχή λαθραία και σύντομα διαχέονται με την ηχηρότητα χαρμόσυνων σαλπίγγων, αναδίδουν την οικεία και ανθρώπινη ποιότητα των ‘εσωτερικών’ των πόλεων [...] Ο νεαρός ζωγράφος Ghika, στρέφοντας τις προσπάθειες του προς το φως, βρίσκεται στο επίκεντρο του πλαστικού προβλήματος όλων των εποχών»<sup>962</sup>. Το φως συνοδεύουν η αίσθηση της καθαρότητας, της τάξης και της αρχιτεκτονικής ισορροπίας, την οποία κληρονομεί μαζί με το φως από την πατρίδα του. Αυτά τα τέσσερα στοιχεία που επισημαίνει ο Tériade, δηλαδή την ανιδιοτέλεια, την ένταξη του καλλιτέχνη στη δημιουργική μεταकुβιστική παράδοση, την αξία του φωτός και εκείνη της αρχιτεκτονικής ισορροπίας στο έργο του επαναλαμβάνει ο Raynal λίγο μετά στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης του Χατζηκυριάκου-Γκίκα<sup>963</sup>. Η έκθεση στάθηκε μια πρώτη επιτυχία για τον καλλιτέχνη τόσο σε επίπεδο πωλήσεων όσο και κριτικής υποδοχής<sup>964</sup>. Από την άλλη, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ως επί το πλείστον οι κριτικές για την έκθεση προέρχονταν από την τριανδρία Zervos-Tériade-Raynal και το δίκτυο των ομοϊδεατών και συνεργατών τους τεχνοκριτών, όπως ο Fierens<sup>965</sup>.

Υπενθυμίζουμε πως ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας ήταν ο πρώτος ζωγράφος για τον οποίο ο Tériade χρησιμοποίησε τον όρο «νέος φωβισμός». Λίγο πριν από τα

---

Βαλκανά 2011, 39-49. Ιδιαίτερα για τις περιπτώσεις των Picasso και Matisse, βλ. Jean Laude, «Les ateliers de Matisse», στο Jean-Louis Ferrier (επιμ.), *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Denoël-Gonthier, Παρίσι 1976, 221-241· Katharina Sykora, «Durch das Fenster sehen. Schwellenraum und Weiblichkeit in den 'Zimmern mit Aussicht' von Henri Matisse», στο Pia Müller-Tamm (επιμ.), *Henri Matisse: Figur, Farbe, Raum*, Hatje Cantz, Οστφίλντερν-Ρούιτ 2005, 57-74· Matthias Koddenberg, Valérie-Anne Sircoulomb-Müller και Markus Müller, *Pablo Picasso: im Atelier des Künstlers*, κατάλογος έκθεσης, Hirmer, Μόναχο 2010. Συγκεκριμένα για τα εργαστήρια του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, βλ. και Ιωάννα Κριτσέλη-Προβίδη, Αλέξης Παπαγεωργίου, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας κ.ά., *Τα εργαστήρια του καλλιτέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999.

<sup>962</sup> E. Tériade, «[Les peintres nouveaux:] IV. Peintres nouveaux: Kyriaco Ghika», *Cahiers d'art*, 6 (1927), 213-217 [Tériade 1996, 90-92]. Αντλώ τη μετάφραση από το De Rycke, Πάισιος, Προβίδη 2004

<sup>963</sup> Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στην Galerie Percier από τις 20 Οκτωβρίου ως τις 3 Νοεμβρίου 1927. Το κείμενο του προλόγου αναδημοσιεύτηκε μεταφρασμένο στα ελληνικά στο de Rycke κ.ά. 2004, 199-201.

<sup>964</sup> Βαλκανά 2011, 50.

<sup>965</sup> Οι Zervos και Charensof τονίζουν πάντως ότι ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας πρέπει να απαλλαγεί από τις εξωτερικές επιρροές για να ανακαλύψει τη δική του αλήθεια· Christian Zervos, «Les expositions à Paris et ailleurs», *Feuilles volantes. Supplément à la revue Cahiers d'art*, 7-8 (1927), 4· Georges Charensof, «Les expositions», *L'art vivant*, 69 (Νοέμβριος 1927), 900· Paul Fierens, «Les petites expositions», *Journal des débats*, 2 Νοεμβρίου 1927, 4· Maurice Raynal, «Les arts», *L'Intransigeant*, 24 Οκτωβρίου 1927, 2.

εγκαίνια της έκθεσής του μάλιστα δημοσίευσε τα άρθρα του για τον νέο φωβισμό στην εφημερίδα *Comœdia*, ομαδοποιώντας μια σειρά από νέους καλλιτέχνες στους οποίους συμπεριέλαβε, όπως είδαμε, τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα. Σε σχέση με αυτό ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας δήλωνε το 1928: «Εγώ προσωπικώς έχω ως πρόγραμμα εργασίας να μην απομακρύνομαι από τας βασικάς αρχάς του κυβισμού, αλλά να τας χρησιμοποιώ μόνον ως μέσον δια μία ευρύτεραν ζωγραφικήν, εκφραστικήν και αναπαραστατικήν. Αυτήν την αισθητικήν ακολουθούν και άλλοι, όπως ο Μπορές, ο Ντε λα Σέρνα, ο Κοσσίο, ο Βίνιες. Η ομας αυτή, εις την οποία ανήκω και εγώ, είναι αρκετά συγγενής με τη ζωγραφική του Μαρκουσσί και του Λουρσά, οι οποίοι αποτελούν την αμέσως μετέπειτα γενεάν του Πικασσό και του Μπρακ, έχει δε και μερικές κοινάς τάσεις με άλλους, όπως ο Μπωντέν, ο Λανγλέν, η Σουζάν Ροζέ»<sup>966</sup>. Ο ίδιος λοιπόν ο καλλιτέχνης ταύτιζε τον εαυτό του με τους μετακυβιστές αυτούς που ο Τέριαντέ είχε συμπεριλάβει στον κατάλογό του των νεοφωβιστών, αποδεχόμενος το σχήμα στο οποίο τον είχε εντάξει ο τεχνοκρίτης. Την ομαδοποίηση αυτή του Τέριαντέ επικαλέστηκε επίσης ο Fierens για να εντάξει τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα στην καλλιτεχνική σκηνή του Παρισιού<sup>967</sup>.

Το παραπάνω άρθρο ήταν το μόνο που αφιέρωσε ο Τέριαντέ στον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, παρόλο που συνέχισε να αναφέρεται σε αυτόν τα επόμενα χρόνια. Το 1930 τον συμπεριέλαβε στα ελπιδοφόρα ταλέντα της νέας γενιάς υπογραμμίζοντας πάλι το στοιχείο του φωτός στο έργο του<sup>968</sup>, ενώ παρουσίασε με θετικό τρόπο τις συμμετοχές του στα Σαλόν των *Surindépendants* του 1930, 1931 και 1932. Αναφορικά με τη συμμετοχή του στο Σαλόν του 1930 μάλιστα, επιδοκίμασε το νέο ζωγραφικό περιβάλλον που πρότεινε μαζί με τους Borès, Beaudin και Viñes ξεφεύγοντας από τις τετριμμένες θεματικές του κυβισμού, αλλά διατηρώντας ένα λιτό ύφος. Πρόκειται για τα έργα με θέμα το στρατό που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης το 1929, όταν επέστρεψε από την Ελλάδα μετά το πέρας της στρατιωτικής του θητείας (**εικ. 143**)<sup>969</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε επίσης ότι, σύμφωνα με τον κατάλογο του

---

<sup>966</sup> Χ., «Δυο έλληνες καλλιτέχναι του Παρισιού εις τας Αθήνας. Ο κ. Τόμπρος και ο κ. Χατζηκυριάκος», *Πατρίς*, 12 Μαΐου 1928. Αντλώ από την αναδημοσίευση του κειμένου στο Πετσάλης-Διομήδης 1979, 39-40.

<sup>967</sup> Fierens 1927.

<sup>968</sup> E. Tériade, «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 174 [Tériade 1996, 255].

<sup>969</sup> E. Tériade, «Guide-promenade; chez les 'Surindépendants'», *L'Intransigeant*, 16 Ιουνίου 1930, 5 [Tériade 1996, 290-293].

Νίκου Πετσάλη-Διομήδη, ο Τέριαντ απέκτησε, πιθανόν εκείνα τα χρόνια, δύο έργα του καλλιτέχνη (εικ. 144)<sup>970</sup>.

Σε αυτά τα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του ως τεχνοκρίτης ο Τέριαντ πρόβαλε ακόμα τη δουλειά του γλύπτη Τόμπρου, ο οποίος, ύστερα από προηγούμενες παραμονές και μαθητεία στο Παρίσι, επανεγκαταστάθηκε εκεί το 1925 και βρέθηκε, όπως και πάλι μαρτυρούν οι φωτογραφίες, στον ίδιο φιλικό κύκλο με τον Τέριαντ (εικ. 10-11, 138)<sup>971</sup>. Ο Τέριαντ θεωρούσε πως ο Τόμπρος, μαζί με τον Γαλάνη, τον Γουναρόπουλο και τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, αποτελούσαν την ελπιδοφόρα γενιά της ελληνικής τέχνης<sup>972</sup>. Το 1925, απευθυνόμενος στο κοινό της Ελλάδας, παρουσιάζει τη συμμετοχή του στο Φθινοπωρινό Σαλόνι με εγκωμιαστικά λόγια: «Ο Τόμπρος εκθέτει εδώ ένα γυμνό, ένα δυνατό γλυπτικό κομμάτι, όπου η διερμίνευση του γυναικείου κορμιού με μέσα εντελώς κλασικά έχει φτάσει σε μια θαυμαστή συνθετική απλότητα. Μια σάρκα δεμένη, ένα δέρμα ζεστό ντύνει τη γερή εσωτερική αρχιτεκτονική του κορμιού. Η ουσιαστική απλοποίηση των επιπέδων είναι βγαλμένη από την πλαστική ανάγκη, γι' αυτό και το έργο ζει με μια αυθόρμητη και φυσική ζωή. Ο Τόμπρος θα συγχρονίσει τη νέα ελληνική γλυπτική με την καινούρια ευρωπαϊκή κατεύθυνσή της γιατί με τα γερά γλυπτικά του στοιχεία έχει τον ενθουσιασμό εκείνο, το μεγάλο κέφι που δημιουργεί» (εικ. 145)<sup>973</sup>. Την επόμενη χρονιά καταγράφει στο *Cahiers d'art* τη συμμετοχή του στο Σαλόν των Ανεξαρτήτων, αλλά και στο Salon des Tuileries. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Τέριαντ παρουσιάζει το Salon des Tuileries και στην *Πρόοδο*, όπου για προφανείς λόγους δίνει παραπάνω στοιχεία για τις ελληνικές συμμετοχές σε σχέση με το γαλλικό κείμενο<sup>974</sup>. Σε γενικές γραμμές από τότε ο Τέριαντ δεν πρόβαλε ξανά μέσω των κειμένων του το έργο του Τόμπρου, αλλά τον

<sup>970</sup> Πετσάλης-Διομήδης 1979, 142, 145. Δεν γνωρίζουμε αν τα έργα αυτά αποτελούν δώρο του Χατζηκυριάκου-Γκίκα προς τον Τέριαντ ή αν ο Τέριαντ τα αγόρασε.

<sup>971</sup> Ο Τόμπρος μαθήτευσε πλάι στους ακαδημαϊκούς γλύπτες Γεώργιο Βρούτο και Λάζαρο Σώχο (1903-1908) και στη συνέχεια πλάι στους επίσης ακαδημαϊκούς Henri Bouchard και Paul Maximilien Landowski (1914-1919) στην Académie Julien στο Παρίσι. Επέστρεψε στην Ελλάδα το 1919, αλλά ξαναγύρισε στο Παρίσι το 1920 και το 1922. Για τη ζωή και το έργο του Τόμπρου, βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 1996· *Ο Μιχάλης Τόμπρος στη συλλογή του Ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή*, Ίδρυμα Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος 2006.

<sup>972</sup> Αυτούς ακριβώς τους καλλιτέχνες προβάλλει ως πολλά υποσχόμενους νέους Έλληνες και ο Sauvage: Marcel Sauvage, «Les Grecs», *Comœdia*, 13 Οκτωβρίου 1927, 3.

<sup>973</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Τι εκθέτουν οι καλλιτέχναι μας: Η Ελλάς εις το φθινοπωρινόν σαλόν. Ζούμε μια μεγάλη εποχή τέχνης», *Ελεύθερος Τύπος*, 18 Οκτωβρίου 1925.

<sup>974</sup> Ε. Τέριαντ, «Les Salons. Salon des Indépendants», *Cahiers d'art*, 3 (1926), 54 [Τέριαντ 1996, 39-40]· «Propos sur le Salon des Tuileries», *Cahiers d'art*, 5 (1926), 109-110 [Τέριαντ 1996, 47-51]· Ε. Ελευθεριάδης, «Το Σαλόν των Τυλιερί», *Πρόδος*, 14 Ιουνίου 1926, 1-2. Την ίδια χρονιά και ο Ζερβός δημοσιεύει ένα άρθρο του Salmon για τον Τόμπρο στο περιοδικό *L'art d'aujourd'hui*: André Salmon, «Michel Tombros», *L'Art d'Aujourd'hui*, 11 (φθινόπωρο 1926), 37-40.

συμπεριέλαβε στην έκθεση διεθνούς γλυπτικής που οργάνωσε ο ίδιος στην γκαλερί Georges Bernheim το 1929.

Εξάιρεση αποτελεί ένα κείμενο που δημοσιεύτηκε το 1928 στο πρώτο τεύχος του ελληνόφωνου περιοδικού *Σύγχρονη Σκέψη*, που εκδιδόταν στο Σικάγο. Στο κείμενο αυτό ο Tériade παρουσιάζει τον Γαλάνη και τον Τόμπρο με στόχο, όπως γράφει, να αποκτήσουν τη θέση που τους αξίζει στη συνείδηση των Ελλήνων. Απευθυνόταν προφανώς στους Έλληνες του Σικάγου και δεν αποκλείεται να στόχευε στην ενίσχυση της αγοραστικής τους αξίας δεδομένης της ισχύος της αμερικανικής αγοράς, ειδικά αναφορικά με την μοντέρνα τέχνη, πριν από το κραχ. Αναφορικά με τον Τόμπρο, και σε αυτό το κείμενο επαναλαμβάνει την αξία της λιτότητας και του κλασικισμού στο έργο του, που θεωρεί πως κινείται ακόμα στη σφαίρα της εικαστικής δημιουργίας του Aristide Maillol (εικ. 146)<sup>975</sup>.

Αργότερα, το 1933, ο Tériade δημοσίευσε ένα μοναδικό κείμενο για τον μυτιληνιό ζωγράφο Ορέστη Κανέλλη, ο οποίος εγκαταστάθηκε το 1930 στο Παρίσι, σπούδασε στην Ακαδημία Grande Chaumière (1930-1932) και επηρεάστηκε πολύ από το έργο του Γουναρόπουλου<sup>976</sup>. Ο Tériade, εκτιμώντας την τέχνη του συντοπίτη του, έγραψε ένα εγκωμιαστικό προλογικό σημείωμα για την πρώτη του έκθεση στην γκαλερί Παρνασσός τον Φεβρουάριο του 1933· το σημείωμα συνοδευόταν από ένα σύντομο κείμενο του Τόμπρου. Ο Tériade επαναλαμβάνει και στην περίπτωση του Κανέλλη την αξία της αποβολής της ευκολίας και της ασφάλειας των ακαδημαϊκών και όσων μορφολογικών λύσεων έχουν απήχηση στην αγορά, καθώς και την αξίας της υπέρβασης του ανεκδοτολογικού στοιχείου προς χάριν μιας εσωτερικής αλήθειας. Διαπιστώνει τη συγκίνησή του και την ικανότητά του να «δημιουργεί ζωή» με τα έργα του: «Το φως των ελιώνων του με τους κυματισμούς τους, των νατυρ μορτ και των τυραγνισμένων μορφών του δεν είναι φως χυδαία τοπογραφικό. Δεν είναι το ηλίθιο κατασκεύασμα μιας ανώφελης προσπάθειας ν' αντιγράψει τη φύση φωτογραφικά. Αναβλίζει από μια πηγή πολύ πιο αυθεντική, από την ίδια τη ζωγραφική. Γεννιέται τόσο από το χρώμα το σωστό, όσο κι από την αισθητή ακρίβεια του σχεδίου κι από την πλαστικότητα της σύνθεσης. Είναι η ίδια η έκφραση του κάθε

<sup>975</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Λίγα λόγια για δυο», *Σύγχρονη Σκέψη*, 1 (Ιανουάριος 1928), 45-47.

<sup>976</sup> Για το έργο του Κανέλλη, βλ. *Ορέστης Κανέλλης*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1978· Γιώργος Ι. Μουρέλος, Αναστάσιος Δρίβας, Ανδρέας Εμπειρικός κ.ά., *Ορέστης Κανέλλης: Ο ποιητής του ονείρου*, 'Λ. Γιοβάνης' Ε.Ε., Αθήνα 1981· Αθηνά Σχινά, «Σε γ' πρόσωπο: Η Αθηνά Σχινά για τη ζωγραφική του Ορέστη Κανέλλη», *Λέξη*, 35 (Ιούνιος 1984), 450-453· Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*, 3 τόμοι, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1996, τόμος Β', 383-387.

έργου. Κι ακριβώς επειδή δε ζητάει ν' αντιγράψει τη φύση, έρχεται κοντά της πραγματικά»<sup>977</sup>. Παρά τον ιδεολογικό του προσανατολισμό προς την αριστερά και δεδομένων των απόψεων του Τέριαντέ για την αποσύνδεση της τέχνης από την πολιτική, ο τελευταίος δέχτηκε να γράψει το εν λόγω κείμενο πιθανόν λόγω της κοινής τους λεσβιακής καταγωγής και της σύνδεσης του καλλιτέχνη με τη λεσβιακή άνοιξη, αλλά περισσότερο λόγω του γεγονότος ότι οι πολιτικές του πεποιθήσεις δεν επηρέασαν το ύφος του, οδηγώντας τον, για παράδειγμα, στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό· αντίθετα διατήρησε την αυτονομία της τέχνης του ασπαζόμενος τις αναζητήσεις των πρωτοπόρων του μοντερνισμού<sup>978</sup>.

Σε σχέση με το εν λόγω κείμενο αξίζει να υπογραμμίσουμε ότι στη σύντομη εισαγωγή του ο Τόμπρος σημειώνει πως ο ίδιος και ο Τέριαντέ, αναγνωρίζοντας το ταλέντο του καλλιτέχνη, τον καθοδήγησαν με τις παρατηρήσεις τους για τη δημιουργία των έργων που ετοίμασε για την εν λόγω έκθεση. Αλλά και ο ίδιος ο Τέριαντέ νομιμοποιεί έμμεσα το ρόλο του τεχνοκρίτη στη διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας γράφοντας ότι, για να μπορέσει να δημιουργήσει ένας καλλιτέχνης, χρειαζόταν να απαλλαγεί από τις επιφανειακές συνταγές της επιτυχίας, να βρεθεί σε ένα ζωντανό καλλιτεχνικό κέντρο που παρέχει ελευθερία και να έχει «γύρω του μίαν εκλεκτή ομάδα, γεμάτη πίστη, νιάτα κι ενθουσιασμό, έτοιμη ν' αγαπήσει τις καινούριες ομορφιές και να τις υπερασπίσει»<sup>979</sup>.

Εκτός από τα παραπάνω γραπτά του, ο Τέριαντέ έδωσε το λόγο στους εν λόγω καλλιτέχνες σε έρευνες γνώμης που δημοσίευσε, ενώ τους πρόσφερε χώρο στην εφημερίδα *L'Intransigeant* για να διατυπώσουν απόψεις τους<sup>980</sup>. Ωστόσο συνολικά το ενδιαφέρον του για τους έλληνες καλλιτέχνες στο Παρίσι αλλά και την καλλιτεχνική σκηνή στην Ελλάδα παρέμεινε πολύ περιορισμένο. Γιατί ο Τέριαντέ δεν ασχολήθηκε περαιτέρω με τους εν λόγω έλληνες καλλιτέχνες, αν μη τι άλλο ως το 1936 που διατηρούσε ακόμη την ιδιότητα του τεχνοκρίτη; Γιατί πρόβαλε μόνο αυτούς τους λίγους τη στιγμή που υπήρχαν και άλλοι στο Παρίσι; Και τέλος, ένα τρίτο ερώτημα,

---

<sup>977</sup> Ε. Τέριαντέ, «Η τέχνη της ζωής και το έργο του Κανέλλη», *Έκθεση του ζωγράφου Ορέστη Κανέλλη*, κατάλογος έκθεσης, Παρνασσός, Αθήνα 1933, [χ.σ.].

<sup>978</sup> Για τη σχέση του Κανέλλη με το ΚΚΕ, βλ. Ματθιόπουλος 1996, 383-387.

<sup>979</sup> Ο.π.

<sup>980</sup> Βλ., για παράδειγμα, την έρευνα γνώμης «Enquête sur l'état actuel de la peinture belge», *Inventaire* (numéro spécial de *La Nerve*), 1 (1926), 26-41, στην οποία συμμετείχαν οι Γαλάνης, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Τόμπρος αλλά και ο Μαζαράκης και ο Ζερβός. Επίσης βλ. τα κείμενα των Γαλάνη και Χατζηκυριάκου-Γκίκας που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *L'Intransigeant* ενόσω τη στήλη για τις τέχνες έλεγχαν οι Τέριαντέ και Raynal· π.χ., D. [Dimitrios] Galanis, «La plus belle», *L'Intransigeant*, 9 Φεβρουαρίου 1931, 5 και «Géométrie du compas», *L'Intransigeant*, 28 Ιουνίου 1933, 6.

που δεν ταυτίζεται με τα δύο προηγούμενα, αλλά είναι συναφές, αφού αφορά τη σχέση του με την Ελλάδα, γιατί δεν εκμεταλλεύτηκε τη θέση του για να παρουσιάσει την παρισινή εικαστική επικαιρότητα στον ελληνικό τύπο;

Για το πρώτο ερώτημα μπορούμε να διατυπώσουμε μόνο κάποιες εικασίες. Πρώτον, η επιστροφή των καλλιτεχνών στην Ελλάδα συνεπαγόταν πιθανόν την αδυναμία του Τέτιαδε να παρακολουθήσει περαιτέρω την εξέλιξή τους<sup>981</sup>. Δεύτερον, η εξέλιξη του ύφους τους μετά την επιστροφή τους στην Ελλάδα πιθανόν να μην ανταποκρινόταν στις αισθητικές απαιτήσεις του Τέτιαδε. Τρίτον, κυρίως αναφορικά με τις περιπτώσεις των Χατζηκυριάκο-Γκίκα και Γουναρόπουλου, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η στενή φιλική σχέση που διατηρούσαν με τον Ζερνός, με τον οποίο είχε διακόψει κάθε επαφή ο Τέτιαδε από το 1931, ίσως να σήμανε την απομάκρυνσή του και από αυτούς, χωρίς πάντως να διακόψει πλήρως τις επαφές του μαζί τους.

Σε σχέση με το δεύτερο ερώτημα, πρόκειται για επιλογή προφανώς συνειδητή που οφείλεται σε αισθητικούς και ιδεολογικούς παράγοντες. Οι υπόλοιποι έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού, όπως οι Ροδοκανάκης, Κογεβίνας, Θάλεια Φλωρά-Καραβία, είχαν ακολουθήσει πιο ακαδημαϊκά μονοπάτια, υιοθετώντας περισσότερο τις τάσεις του ιμπρεσιονισμού, του μεταϊμπρεσιονισμού και του συμβολισμού. Ως εκ τούτου, οι καλλιτέχνες αυτοί συνιστούσαν ένα διαφορετικό δίκτυο ή πάντως δεν ανήκαν σε εκείνο των οπαδών του μοντερνισμού, στο οποίο ανήκε και ο Τέτιαδε. Ενδεικτικές είναι οι αναμνήσεις του ζωγράφου Κώστα Ηλιάδη που διέμεινε στο Παρίσι το διάστημα 1930-1933: «Τότε στο Παρίσι οι περισσότεροι Ρωμιοί αν σ'έβλεπαν να λοξέψεις λίγο απ'το παραδοσιακό κλίμα σου λέγαν πως προσχώρησες στ' οργανωμένο μπλοκ της απάτης... των Εβραίων εμπόρων της μοντέρνας τέχνης και σ'έκαναν πέρα... Δε θα λησμονήσω πως ένας φίλος ζωγράφος ξεφυλλίζοντας στο ατελιέ μου κάτι περιοδικά, το Λ' Αρ ντ' Ωζουρντουί, το Φορμ, το Καγιέ ντ' Αρ, ξεφώνησε σε μια στιγμή: 'Και αυτά τα χρηματοδοτούν οι Εβραίοι του μπλοκ της οργανωμένης απάτης'... Μετά 15 ολόκληρα χρόνια προσχώρησε και ο ίδιος στο... μπλοκ αυτής της οργανωμένης απάτης!!»<sup>982</sup>.

Τη δημιουργία αυτών των δύο χωριστών κύκλων ελλήνων καλλιτεχνών και διανοουμένων αναδεικνύει η σύσταση της Association des artistes et gens de lettres hellènes de Paris το 1925, η οποία ιδρύθηκε με εκθεσιακό σκοπό και διοργάνωσε

<sup>981</sup> Ο Τόμπρος επέστρεψε στην Ελλάδα το 1928, ο Γουναρόπουλος το 1931, ο Κανέλλης στα τέλη του 1932 και ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας το 1934.

<sup>982</sup> Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Πελασγός, Αθήνα 1978, 145-146.

τρεις ομαδικές εκθέσεις το 1926, το 1927 και το 1928. Πρόεδρός της ήταν ο Κώστας Δημητριάδης, ένας συντηρητικός γλύπτης, όχι μόνο αισθητικά αλλά και ιδεολογικά· ασπαζόταν τον αντιδραστικό εθνικιστικό λόγο του Mauclair και απέρριπτε τη μοντέρνα τέχνη και τους εκπροσώπους της. Μέλη του συλλόγου ήταν κυρίως συντηρητικοί μπρεσιονιστές έλληνες καλλιτέχνες του Παρισιού όπως οι Γεράσιμος Βώκος, Κογεβίνας, Ροδοκανάκης, Μιχάλης Οικονόμου και άλλοι. Ο Τέτιαδε, αλλά και οι Έλληνες του κύκλου του, δηλαδή οι Ζεννος, Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Τόμπρος, Γαλάνης, Κατσίμπαλης, Γουναρόπουλος, δεν συμμετείχαν σε αυτή. Όπως σωστά υπογραμμίζει ο Ευγένιος Μαθιόπουλος, η απουσία αυτή δεν ήταν τυχαία, αλλά οφειλόταν στις ιδεολογικές και αισθητικές κατευθύνσεις της εν λόγω ένωσης. Όλοι όσοι αρνήθηκαν να συμμετάσχουν ήταν υπέρμαχοι των νέων εικαστικών τάσεων και των μοντέρνων καλλιτεχνών, συνιστώντας μέρη του δικτύου της αγοράς της μοντέρνας τέχνης που ήταν ανάθεμα για τον Mauclair<sup>983</sup>.

Το τρίτο ερώτημα εν μέρει έχει απαντηθεί ήδη. Ο Τέτιαδε ήθελε από την αρχή να χτίσει μια γαλλική πολιτιστική ταυτότητα για τον εαυτό του και γι' αυτό γύρισε την πλάτη στην ελληνική πολιτιστική επικαιρότητα<sup>984</sup>. Επιπλέον, βλέποντας τις συνθήκες που επικρατούσαν στη Ελλάδα, τη στιγμή που έχτιζε την καριέρα του, αντιλαμβανόταν προφανώς ότι τα πράγματα εκεί ήταν δύσκολα: οι συνέπειες των πολέμων, ιδίως της Μικρασιατικής Καταστροφής, η ασταθής πολιτική και οικονομική κατάσταση, οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί και η ρευστότητα των θεσμών είχαν αντίκτυπο και στην τέχνη, ιδίως στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή. Η κρατική στήριξη ήταν πολύ περιορισμένη<sup>985</sup> και παρόμοια το εμπόριο σύγχρονης τέχνης. Η μόνη γκαλερί που λειτουργούσε στην Ελλάδα το 1925 ήταν του Στρατηγόπουλου, ενώ το 1929 ιδρύεται στην Πλάκα το Άσυλο Τέχνης του Βέλμου. Στο επίπεδο της τεχνοκριτικής, αμιγώς καλλιτεχνικά περιοδικά που κυκλοφορούν το μεσοπόλεμο, με πρωτοβουλία κυρίως όσων είχαν θητεύσει στο Παρίσι, είναι η *Πινακοθήκη* (1910-1926), ο *20ός αιώνας* (1933-1934) και *Το τρίτο μάτι* (1935-1937), ενώ κείμενα εικαστικού ενδιαφέροντος δημοσιεύονταν επίσης κυρίως σε φιλολογικά

---

<sup>983</sup> Ο Γουναρόπουλος, παρόλο που αναφέρεται ως ιδρυτικό μέλος, δε συμμετείχε σε καμία από τις τρεις εκθέσεις που διοργανώθηκαν, το 1926, το 1927 και το 1928, δηλώνοντας έτσι τη στάση του. Για την εν λόγω ένωση, βλ. Μαθιόπουλος 1996, 131-132, 136-137. Από τα κείμενα της εποχής, βλ. ενδεικτικά Μιχάλης Τόμπρος, «Παρισινά νέα: Οι Έλληνες καλλιτέχνες», *Η Πρωία*, 4 Μαρτίου 1926, 6.

<sup>984</sup> Μοναδική ίσως εξαίρεση αποτελεί η σύντομη παρουσίαση της έκθεσης της Ομάδας Τέχνης στο Ζάππειο το 1931 μέσα από την εφημερίδα *L'Intransigeant* «Petites nouvelles», *L'Intransigeant*, 16 Νοεμβρίου 1931, 5.

<sup>985</sup> Μιχάλης Τόμπρος, «Γράμματα από το Παρίσι: Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα», *Η Πρωία*, 25 Φεβρουαρίου 1926, 4.



περιοδικά, όπως η *Νέα Εστία* και *Τα ελληνικά γράμματα*, και σε εφημερίδες, όπως το *Ελεύθερον Βήμα*, *Η Πρωία*, ο *Ελεύθερος Τύπος*<sup>986</sup>.

Την ίδια στιγμή, η τέχνη που προωθούσαν οι κρατικοί θεσμοί του μεσοπολέμου, δεδομένης της θέσης και των ιδεών του Ζαχαρία Παπαντωνίου και των φιλελευθέρων, ήταν οι νεωτεριστικές τάσεις του μπρεσιονισμού, του μεταϊμπρεσιονισμού και του συμβολισμού, που εμφανίστηκαν στην Ελλάδα από το 1900 ως το 1920. Από τη μια, δηλαδή απέρριπταν τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου, αλλά, από την άλλη, τον αντικαθιστούσαν με παρισινές τάσεις που θεωρούνταν όμως πια ακαδημαϊκές στο Παρίσι. Ο Παπαντωνίου, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, καθηγητής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, με σταθερή στήλη στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* (1926-1940), στάθηκε μεν υπέρμαχος της άρρηκτης σχέσης ηθικής και αισθητικής, καταδίκασε όμως το δόγμα της «καθαρής τέχνης» και της «τέχνης για την τέχνη»<sup>987</sup>, των οποίων οπαδός υπήρξε ο Τέτιαδε. Είναι πολύ πιθανόν επομένως ότι ο Τέτιαδε γνώριζε ότι οι δικές του αισθητικές ιδέες δεν συμβάδιζαν με εκείνες που κυριαρχούσαν στην Ελλάδα. Ως εκ τούτου, προτίμησε το Παρίσι που ήταν το σημαντικότερο για την εποχή καλλιτεχνικό κέντρο του δυτικού κόσμου έναντι της πατρίδας του που δεν θα ήταν γι' αυτόν παρά μια πολύπαθη περιφέρεια που αναζητούσε τα πρότυπά της στο Παρίσι και μάλιστα με καθυστέρηση.

#### 7.4i Η περίπτωση του Θεόφιλου

Επιστρέφοντας όμως στο ζήτημα των καλλιτεχνών που υποστήριξε ο Τέτιαδε, ως μια τελευταία, ξεχωριστή, περίπτωση αξίζει να αναφέρουμε την «ανακάλυψη» του ζωγράφου Θεόφιλου, η οποία όμως τελικά δεν είχε κανέναν ουσιώδη αντίκτυπο στο Παρίσι παρά τη σχετική φιλοδοξία του Τέτιαδε. Έτσι, η προβολή του έργου του εν λόγω καλλιτέχνη από τον Τέτιαδε έχει να κάνει, κατά κάποιο παράδοξο τρόπο, με τη χώρα την οποία κατά τ' άλλα ο Τέτιαδε εν πολλοίς αγνόησε, την Ελλάδα, και το δικό της κόσμο της τέχνης και όχι με τη δράση του στο Παρίσι.

---

<sup>986</sup> Ματθιόπουλος 1998.

<sup>987</sup> Για τις ιδέες του Ζαχαρία Παπαντωνίου βλ. Λευτέρης Σπύρου, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2017 και ιδιαίτερα τις σελίδες 439-513. Βλ. και Ματθιόπουλος 1996, 91-108· Άννυ Μάλαμα, «Ο κριτικός λόγος του Ζαχαρία Παπαντωνίου και η παρέμβαση του Κόμματος των Φιλελευθέρων στο χώρο των εικαστικών τεχνών», στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 175-188.

Η ιστορία γνωριμίας και προώθησης του Θεόφιλου από τον Tériade έχει παρουσιαστεί και αναλυθεί στις μελέτες που έχουν γραφτεί κυρίως για το Θεόφιλο. Γύρω στο 1928 ο Tériade γνώρισε το έργο του Θεόφιλου μέσα από φωτογραφίες των τοιχογραφιών του στο Βόλο που είδε στο εργαστήρι του Γουναρόπουλου. Το 1929 πήγε στη Μυτιλήνη, τον γνώρισε από κοντά, αγόρασε μερικά έργα του και κυρίως, με τη συνδρομή του πατέρα του Θρασύβουλου, του πρόσφερε μια μορφή έμμεσου «συμβολαίου αποκλειστικότητας»: στέγη και ευρύτερα τα μέσα για να ζει και να ζωγραφίζει γι' αυτόν. Οι ακριβείς όροι ανάθεσης της παραγγελίας του Tériade, π.χ. αναφορικά με την παροχή υλικών και το χρηματικό αντίτιμο δεν είναι γνωστοί, καθώς όλες οι σχετικές πληροφορίες είναι γενικόλογες και ασαφείς. Σίγουρα πάντως τον ώθησε στην τέχνη του καβαλέτου, την οποία ο Θεόφιλος άσκησε ως το θάνατό του, το 1934, έχοντας ως απώτερο στόχο την προβολή και την έκθεση του έργου του τόσο στο Παρίσι όσο και στην Ελλάδα<sup>988</sup>.

Μετά το θάνατο του Θεόφιλου και έχοντας συγκεντρώσει ένα σεβαστό αριθμό έργων ο Tériade ξεκίνησε να χτίζει το «όνομα του Θεόφιλου» παρουσιάζοντάς τον ως περίπτωση ενός έλληνα ναΐφ, ενός «Έλληνα Henri Rousseau», όπως ήδη έχει επισημανθεί από τη βιβλιογραφία, μέσα από τον τύπο αλλά και τη διοργάνωση εκθέσεων. Γνώριζε πολύ καλά ότι αυτή ήταν η ενδεδειγμένη οδός καθιέρωσης ενός καλλιτέχνη και ότι με αυτόν τρόπο είχε αναγνωριστεί και ο Rousseau, του οποίου το απόγειο της φήμης είχε βιώσει ο Tériade τη δεκαετία του '20 (εικ. 148)<sup>989</sup>. Το 1926

---

<sup>988</sup> Η Μαρία Μόσχου στη διατριβή της για τον Θεόφιλο συγκεντρώνει όλο το υλικό για τη συνάντηση του καλλιτέχνη με τον Tériade, τη συνεργασία τους και την επίδραση στο έργο του, Ως εκ τούτου δεν θα αναφερθούμε εδώ εκτενέστερα σε αυτά τα θέματα: Μόσχου 2005. Από την υπόλοιπη βιβλιογραφία για τον Θεόφιλο, βλ. ενδεικτικά Γιάννης Τσαρούχης, *Θεόφιλος*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1966· *Theophilos, Kontoglou, Ghika, Tsarouchis: Four Painters of 20th Century Greece*, πρόλογος Nikos Hadjiniakolaou, κατάλογος έκθεσης, Galerie Wildenstein, Λονδίνο 1975 (αντλώ από την ελληνική έκδοση: *Εθνική Τέχνη και πρωτοπορία*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Όχημα, Αθήνα 1982, 25-80)· Οδυσσέας Ελύτης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Γνώση, Αθήνα 1986 (ά έκδ. Αθήνα 1973)· Γιώργος Πετρής, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Εξάντας, Αθήνα 1978· *Αιολικά Γράμματα* 1984· Γιώργος Ν. Γιαννουλλέλης, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ. Ποιος ήταν ο Tériade*, εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος, Αθήνα 1986.

<sup>989</sup> Η ανακάλυψη του Rousseau από τους Alfred Jarry, Picasso, Braque, Léger, Delaunay, αλλά και Apollinaire και Salmon, είχε ξεκινήσει πριν από το μεσοπόλεμο, αλλά κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '20 η φήμη του απογειώθηκε. Το 1922 του δόθηκε εξέχουσα θέση στην έκθεση Cent ans de peinture française, το 1925 το συμβούλιο των Musées Nationaux αποδέχτηκε από τον Jacques Doucet τη δωρεά του έργου *Ο γητευτής των φιδιών*. Μετά τη μονογραφία του Wilhelm Uhde το 1911 για τον Rousseau, το 1927 εκδόθηκαν τέσσερις επιπλέον μονογραφίες από τους Zervos, Basler, Soupeault και Salmon. Είναι ενδιαφέρον ότι, εξεταζόμενος υπό το πρίσμα της προώθησης της τέχνης από την πλευρά των ίδιων των καλλιτεχνών, ο Rousseau δεν ήταν τόσο «αφελής». Σε επιστολή του προς τον André Dupont (1 Απριλίου 1910) γράφει: «Σας ευχαριστώ για την καλή εκτίμησή σας, και αν διατήρησα την αφελεία μου, είναι επειδή ο κ. Gégòme, καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών, καθώς και ο κ. Clément, διευθυντής των Καλών Τεχνών στη Σχολή της Λυών, μου έλεγε πάντα να τη διατηρήσω. Αυτό δεν θα σας εκπλήξει πια στο μέλλον / Je vous remercie de votre bonne appréciation, et si j'ai conservé ma

μάλιστα, με αφορμή το αστρονομικό ποσό που δόθηκε στη δημοπρασία της συλλογής του John Quinn για το έργο *Η κοιμωμένη Βοημιάς* (εικ. 149)<sup>990</sup>, έγραψε ένα άρθρο για τον Rousseau επισημαίνοντας τη μεταθανάτια διαδικασία αναγνώρισής του: «Υστερα εγράψανε άρθρα, ύστερα τον ακριβοπλήρωσαν, τον κάνανε άπειρες εκθέσεις, τον εκδόσανε τόμους βιβλία, ο Γερμανός κριτικός Uhde εκήρυξε τη μεγαλοφυία του, τον έβαλαν στο Λούβρο»<sup>991</sup>. Με αυτά ως δεδομένα ο Τέριαντέ γνωστοποίησε το έργο του Θεόφιλου στον κύκλο των γνωστών του<sup>992</sup> και επιχείρησε να οργανώσει μια έκθεση με έργα του Θεόφιλου στο Παρίσι, η οποία, παρότι ανακοινώθηκε, δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ<sup>993</sup>, και ξεκίνησε την προβολή του στον τύπο. Φρόντισε για την δημοσίευση άρθρων για τον καλλιτέχνη από τους συνεργάτες του Raynal και Le Corbusier<sup>994</sup>, ενώ ο ίδιος δεν εκφράστηκε γι' αυτόν παρά μόνο σε μια συνέντευξη που έδωσε το 1935 στα *Αθηναϊκά Νέα*, στην οποία ορίζει το πλαίσιο του ενδιαφέροντός του για τον Θεόφιλο και, κατ' επέκταση, το πλαίσιο προβολής του καλλιτέχνη<sup>995</sup>.

Στη συνέντευξη αυτή ο Τέριαντέ ορίζει τον Θεόφιλο ως λαϊκό, πριμιτίφ καλλιτέχνη, τον οποίο διακρίνει από τον «συνειδητό καλλιτέχνη». Οι διαφορές που εντοπίζει ανάμεσα στις δύο κατηγορίες είναι ότι ο δεύτερος έχει περάσει από μια καλλιτεχνική εκπαίδευση και ανδρωθεί σ' ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον, ενώ ο πρώτος είναι αυτοδίδακτος και δεν έχει αναπτύξει την τέχνη του απαραιτήτως σε ένα

---

naïveté, c'est parce que M. Gérôme, qui était professeur à l'École des Beaux-Arts, ainsi que M. Clément, directeur des Beaux-Arts de l'École de Lyon, m'a toujours dit de la conserver. Vous ne trouverez plus cela étonnant à l'avenir». Φαίνεται επομένως ότι ο Rousseau λαμβάνει υπόψη τη γνώμη όσων έχουν εξουσία, προκειμένου να αποφασίσει να διατηρήσει τη μανιέρα που καθιστά αναγνωρίσιμο το έργο του. Η εν λόγω επιστολή δημοσιεύτηκε στο *Les Soirées de Paris*, 20 (Ιανουάριος 1914), 57. Την επισήμανση αυτοί κάνουν και οι Carolyn Lanchner και William Rubin, «Henri Rousseau et le modernisme», στο *Le douanier Rousseau*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1984, 37-41. Για το έργο και την πρόσληψη του Rousseau βλ. ολόκληρο τον παραπάνω κατάλογο.

<sup>990</sup> Το έργο πουλήθηκε για 520.000 φράγκα (340.513 ευρώ), ενώ ένα γυμνό του Matisse μόνο για 101.000 (66.138 ευρώ) και μία αυτοπροσωπογραφία του Derain για 30.500 (19.972 ευρώ). Ο Basler ανέφερε ότι η τιμή του Rousseau υπερέβαινε και εκείνες των αριστουργημάτων των Delacroix, Corot και Courbet· βλ. Lanchner και Rubin 1984, 67-70.

<sup>991</sup> Ε. Ελευθεριάδης, «Παρισινή ζωή. Η 'κοιμωμένη Βοημιάς'», *Η Πρωία*, 11 Νοεμβρίου 1926, 3.

<sup>992</sup> «Είδαμε στο σπίτι του Tériade πίνακες ενός Έλληνα, Θεόφιλου, πίνακες πολύ ναΐφ αλλά πολύ ποιητικοί, τους γνωρίζετε; και σας αρέσουν; / Nous avons vu chez Tériade des peintures d'un grec Theophilos, des peintures très naïves mais très poétiques, les connaissez-vous? et les aimez-vous?»· Marthe Laurens, επιστολή προς την Τίγκη Γκίκα, [1935], Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων.

<sup>993</sup> Βλ. σχετικά Ελεονώρα Βρατσκίδου, «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη: Ιστορία δύο εκθέσεων και μίας παρ'ολίγον», *Ιστορία της Τέχνης*, 6 (καλοκαίρι 2017), 58-64.

<sup>994</sup> Le Corbusier, «Théophilos», *Le Voyage en Grèce*, 4 (άνοιξη 1936), 16-17· Maurice Raynal, «Théophilos, peintre-paysan Grec», *Arts et Métiers Graphiques*, 52 (Απρίλιος 1936), 25-31.

<sup>995</sup> Ε. Teriade, «Μια καλλιτεχνική αποκάλυψις. Ένας άγνωστος μεγάλος Έλληνας ζωγράφος ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ», *Αθηναϊκά Νέα*, 21 Σεπτεμβρίου 1935, 1. Το κείμενο αυτό αναδημοσιεύτηκε λίγο μετά στην εφημερίδα της Μυτιλήνης, *Το φως*, 12 Οκτωβρίου 1935, 1, 4, και αργότερα στα *Αιολικά Γράμματα* 1984, 57-58.

καλλιτεχνικό κέντρο, αλλά οπουδήποτε στην επαρχία. Τα στοιχεία που εκτιμάει στο έργο του και που το συνδέουν με εκείνο των πριμιτίφ και κατ' επέκταση των μοντέρνων ζωγράφων<sup>996</sup> «που την εφευρετική τόλμη των την κατείχε σε σημείο που να μας εκπλήττει», είναι η απλότητα, η αίσθηση και ευαισθησία του χρώματος, η πηγαία φαντασία, η πλαστικότητα και πάνω από όλα «η δημιουργική αφέλεια, που κάνει την πρωτόγονη τέχνη ίση με την πιο εξελιγμένη κι ίσως και καλύτερη»<sup>997</sup>. Παράλληλα, επισημαίνει την «ελληνικότητα» στο έργο του τονίζοντας ότι ενσωματώνει στην τέχνη του το δημοτικό τραγούδι, τη βυζαντινή τέχνη, τη λαϊκή αρχιτεκτονική, το ελληνικό φως (εικ. 150-151).

Η προβολή του Θεόφιλου στην Ελλάδα ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό, αν όχι εξ ολοκλήρου, εκείνη του Rousseau και των αποκαλούμενων ναΐφ ζωγράφων στη Δύση, η οποία εξυπηρέτησε την ιδεολογία τόσο του μοντερνισμού όσο και της παράδοσης. Στη Γαλλία, από τη μια, οι υπέρμαχοι του μοντερνισμού πρόβαλλαν την τέχνη των ναΐφ, συνδέοντας ή ταυτίζοντάς τη με εκείνη των πριμιτίφ<sup>998</sup>, για να ενισχύσουν το επιχείρημά τους ότι η πιο υψηλή αισθητική ευαισθησία μπορούσε να εντοπιστεί στις λιγότερο ευοίωνες κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες και ήταν ανεξάρτητη από την ακαδημαϊκή εκπαίδευση<sup>999</sup>. Από την άλλη, η τέχνη των ναΐφ ζωγράφων συνδέθηκε με τη λαϊκή τέχνη, η οποία άρχισε να αξιολογείται και να προβάλλεται στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στις χώρες της δυτικής Ευρώπης ως ένα ακόμη κομμάτι της πολιτισμικής τους ιστορίας και της πολιτιστικής τους κληρονομιάς, προσδιοριστικό

<sup>996</sup> Αξίζει να επισημανθεί πως ο Tériade πρόβαλλε τον Θεόφιλο σε συνάρτηση με τον Ρουσσώ και τη δυτική τέχνη, παραβλέποντας τη σχέση της τέχνης του με τη λαϊκή τέχνη των Βαλκανίων και της Μικράς Ασίας.

<sup>997</sup> Αυτά ακριβώς τα στοιχεία τονίζει και για τον Rousseau το 1926· Ε. Ελευθεριάδης, «Παρισινή ζωή. Η 'κοιμωμένη Βοημιάς'», *Η Πρωία*, 11 Νοεμβρίου 1926, 3. Ο ενθουσιασμός για τη μικροαστική καταγωγή του και την έλλειψη οποιασδήποτε εκπαίδευσης, η παιδική αφέλεια, η ειλικρίνεια, ο αυθορμητισμός του και η καθαρότητα στο πλάσιμό του ήταν τα κυριότερα στοιχεία που του απέδωσαν από νωρίς εκείνοι που έχτισαν το μύθο του Rousseau· André Salmon, *Henri Rousseau*, A. Somogy, Παρίσι 1962· *Le douanier Rousseau*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1984· Green 2000, 235-253.

<sup>998</sup> Για την έννοια του πριμιτίφ, τη σύνδεσή της με τον μοντερνισμό, αλλά και με τη γαλλική αποικιοκρατία, υπάρχει άφθονη βιβλιογραφία: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Belknap Press, Κέμπριτζ Μασ.-Λονδίνο 1986· Susan Hiller, *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1991· Colin Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1994· Ernst Hans Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 2002, 201-297· Philippe Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art*, Flammarion, Παρίσι 2010. Παρόλο που ο όρος «πριμιτίφ» έχει αποσαφηνιστεί και υπάρχουν αρκετές μελέτες αφιερωμένες στην ιστορία και την εξέλιξή του, δεν ισχύει το ίδιο για τον όρο «ναΐφ».

<sup>999</sup> Για το πώς το έργο του Rousseau χαρακτηρίστηκε ως «πριμιτίφ» ή «ναΐφ» από τους υπέρμαχους του μοντερνισμού λόγω των συναισθημάτων που τους προκαλούσε παρά τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά του, αλλά και για το ζήτημα του κατά πόσο οι όροι αυτοί ανταποκρίνονται στις προθέσεις και το ίδιο το έργο του καλλιτέχνη, βλ. Goldwater 1986, 178-192.

των εθνικών ταυτοτήτων<sup>1000</sup>. Επομένως, όπως σωστά σημειώνει ο Green, ο πριμιτιβισμός στο έργο του Rousseau δεν σήμαινε άρνηση της σύγχρονης κοινωνίας του πολιτισμού, αλλά, όντας απόλυτα αποδεκτός από την αστική τάξη, ήταν συνώνυμος του μοντέρνου, εντασσόμενος στη γαλλική παράδοση<sup>1001</sup>.

Όπως προαναφέραμε, η ανάδειξη του Rousseau και της τέχνης των ναΐφ, αλλά και της λαϊκής τέχνης, μέσα από το πρίσμα τόσο των τάσεων του μοντερνισμού όσο και της παράδοσης, λειτούργησε ως πρότυπο για την Ελλάδα, για όσους με το βλέμμα στραμμένο στην Ευρώπη ανακάλυπταν και ζητούσαν να νομιμοποιήσουν τους δικούς τους ναΐφ καλλιτέχνες και τη δική τους λαϊκή τέχνη<sup>1002</sup>. Η στροφή προς την Ευρώπη και τον μοντερνισμό πήγαινε χέρι χέρι με τη στροφή προς την εθνική παράδοση, η οποία εγγραφόταν στο κλίμα των ευρωπαϊκών εθνικών ανταγωνισμών που χρησιμοποίησαν την πολιτιστική τους ιστορία και παράδοση με εθνοποιητική στόχευση<sup>1003</sup>. Ο Θεόφιλος εξυπηρετούσε τις θεωρητικές κατασκευές και τις πολιτισμικές διεκδικήσεις τόσο των υπέρμαχων της ιδεολογίας του εξευρωπαϊσμού όσο και εκείνων που χρησιμοποίησαν το επιχείρημα της λαϊκής παράδοσης στο πλαίσιο της συγκρότησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας<sup>1004</sup>. Αυτούς τους δύο βασικούς άξονες της πολιτιστικής πολιτικής του μεσοπολέμου στην Ελλάδα και το πώς η περίπτωση του Θεόφιλου θα μπορούσε να εγγραφεί απολύτως σε αυτήν είναι

---

<sup>1000</sup> Χατζηνικολάου 1982, 43-45. Εκτός από τον Rousseau, άλλοι καλλιτέχνες που προβλήθηκαν ως λαϊκοί στη Γαλλία ήταν οι Camille Bombois, Séraphine Louis (dite de Senlis), Louis Vivin, André Bauchant, Régis Boyer και René Rimbart. Μάλιστα στη Διεθνή Έκθεση του 1937 στο Παρίσι η λαϊκή τέχνη προβλήθηκε εκτενώς, ενώ την ίδια χρονιά διοργανώθηκε και η έκθεση *Les maîtres populaires de la réalité* στην Grenoble, η οποία ανταποκρινόταν στην πολιτιστική πολιτική του Λαϊκού Μετώπου, αφού πρόβαλλε αυτοδίδακτους ζωγράφους με μη αστική κοινωνική προέλευση· Shanny Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, State University of New York Press, Όλμπανι 1998. Για την έκθεση στην Grenoble, βλ. ενδεικτικά Jean Cassou, « *Les maîtres populaires de la réalité* », *L'Art vivant*, 214 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1937), 201-203.

<sup>1001</sup> Green 2000, 250.

<sup>1002</sup> Ο Ματθιόπουλος γράφει χαρακτηριστικά: «Δίχως όμως την εμπειρία της νεωτεριστικής τέχνης, τον θαυμασμό του Gauguin για τον πριμιτιβισμό της “λαϊκής” τέχνης της Βρετανίας και της Ταϊτής, του Picasso για τον H. Rousseau, του Kandinsky για τη “λαϊκή” τέχνη της Ρωσίας, του Klee για τα αραβουργήματα, η “λαϊκή” παραδοσιακή τέχνη στην Ελλάδα δεν θα ξέφευγε από το περιθώριο της λαογραφικής-εθνογραφικής έρευνας»· Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου, *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 451.

<sup>1003</sup> Ενδεικτική ως προς αυτό είναι η διεκδίκηση της πατρότητας των γοθτικών μνημείων από τα κράτη της δυτικής Ευρώπης· François Loyer, «Le néogothique. Histoire et archéologie», στο E. Pommier (επιμ.), *Histoire de l'histoire de l'art. Tome II, XVIIIe et XIXe siècles: cycles de conférences organisées au Musée du Louvre*, Klincksieck, Παρίσι 1997, 47-88· Passini 2012.

<sup>1004</sup> Για το ζήτημα του μοντερνισμού και της παράδοσης και τις ιδεολογικές του προεκτάσεις στην Ελλάδα την περίοδο του μεσοπολέμου, βλ. Χατζηνικολάου 1982· Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989· Αντώνης Κωτίδης, *Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1993· Μάλαμα 2003· Ματθιόπουλος 2003.

κάτι που δεν μπορεί να αγνοούσε ο Tériade, ο οποίος πιθανόν προσπάθησε να εκμεταλλευτεί αυτή την «ευνοϊκή συγκυρία» στην προσπάθεια προβολής του στην Ελλάδα, η οποία κατ' εξαίρεση στην περίπτωση του Θεόφιλου δείχνει να τον ενδιαφέρει ως πεδίο δράσης.

Επιστρέφοντας όμως στη συνέντευξη του Teriade, είναι σημαντικό να υπογραμμίσουμε ότι, εκτός από την παραπάνω επιχειρηματολογία υπέρ του ζωγράφου, επισημαίνει εμμέσως και το δικό του ρόλο ως μεσολαβητή της τέχνης του. Έχοντας ήδη ανακοινώσει στην αρχή της συνέντευξης ότι σύντομα θα ανοίξει μια έκθεσή του που διοργανώνει ο ίδιος στο Παρίσι λέει ότι: «Όπως τον Ρουσσώ τον ανεκήρυξαν οι τολμηροί Παρισιοί ζωγράφοι του 1910, έτσι και τον Θεόφιλο θα τον βάλουνε στην πρέπουσα του θέση, κοντά σε ό,τι υπάρχει ευγενέστερο στην ελληνική τέχνη από τους βυζαντινούς χρόνους ως σήμερα». Επισημαίνοντας ότι η αναγνώριση του Rousseau ήρθε «απ' έξω» και μάλιστα από το χώρο της μοντέρνας τέχνης, υπαινίσσεται πιθανότατα τη δική του συμβολή στην καθιέρωση του Θεόφιλου. Επιπλέον, αν και όχι με ρητή αναφορά στο όνομά του, υπογραμμίζει τη συμβολή του και στη «διατήρηση» του έργου του Θεόφιλου μέσω της μεταφοράς του στον καμβά: «Ευτυχώς σώθηκαν τα καλύτερα του έργα ίσως, κι αυτό οφείλεται στη φιλοτιμία που ένωσε ο ζωγράφος στα τελευταία του χρόνια να συγκεφαλαιώσει το έργο του με επιμέλεια και κέφι πάνω σε αμερικανικό πανί. Μερικά από αυτά θα εκτεθούν φέτος στο Παρίσι και σ' άλλα καλλιτεχνικά κέντρα και είμαι βέβαιος πως θα προκαλέσουν μεγάλη συγκίνηση και ενθουσιασμό». Οι μνημένοι στην περίπτωση του Θεόφιλου γνώριζαν προφανώς ότι ο Tériade πρότεινε στον καλλιτέχνη αυτή την τεχνική προμηθεύοντας τον με τα απαιτούμενα υλικά.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι η συμβολή του Tériade στην αναγνώριση των ελλήνων καλλιτεχνών περιορίστηκε στην Ελλάδα, ενώ στο Παρίσι δεν απέδωσε, δεδομένου ότι, πέρα από τις κριτικές του Tériade του Ζερβού και του δικτύου τους Raynal, Salmon, Fierens, απέσπασαν λίγα σχόλια από τον γαλλικό τύπο, με εξαίρεση τον Γαλάνη που αντιμετωπιζόταν ως Γάλλος πια καλλιτέχνης. Επιστρέφοντας στην πατρίδα τους οι έλληνες καλλιτέχνες είχαν λάβει τη σφραγίδα της διαμονής τους στο Παρίσι, εγγυητή της ποιότητας του καλλιτεχνικού τους έργου και της νεωτερικότητάς του. Ανάμεσα στα άλλα εχέγγυα ποιότητας, τους συνόδευαν και οι θετικές κριτικές του Tériade, του οποίου η δράση ήταν γνωστή στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ελλάδας και του οποίου το όνομα, όπως και του Zervos ασφαλώς, συνιστούσε κεφάλαιο αναγνώρισης για έναν καλλιτέχνη στην Ελλάδα. Δεν είναι τυχαίο μάλιστα

που μέχρι σήμερα αναπαράγονται τα σχετικά κείμενά του σε βιβλία και καταλόγους που αφορούν στην ανάδειξη των εν λόγω καλλιτεχνών.

#### 7.4ια. Η προβολή της μοντέρνας γλυπτικής: τεχνοκριτικά κείμενα κι εκθέσεις

Το 1928 ο Zervos έγραφε: «Η γλυπτική ουρλιάζει αυτή τη στιγμή στην απόλυτη αδιαφορία του κοινού. Όλες οι προτιμήσεις του στρέφονται στη ζωγραφική που είναι ευκολότερο να τη καταλάβουν και την βάλουν στο σπίτι τους»<sup>1005</sup> και ένα χρόνο αργότερα ο Carl Einstein έκανε έκκληση: «Οι γλύπτες χρειάζονται σημαίνοντες συλλέκτες, έναν μανάτζερ που να δημιουργεί μια αγορά γι'αυτούς. Δώστε παραγγελίες στους γλύπτες!»<sup>1006</sup>. Οι δύο αυτές δηλώσεις είναι δηλωτικές της κατάστασης της μοντέρνας γλυπτικής στα χρόνια του μεσοπολέμου. Το ενδιαφέρον για τη γλυπτική ήταν πολύ πιο περιορισμένο από εκείνο για τη ζωγραφική, ενώ για τους γλύπτες ήταν πιο δύσκολο να προβάλουν τη δουλειά τους σε σχέση με τους ζωγράφους. Καθώς η γλυπτική αποτελεί μια τέχνη πιο «απαιτητική» και ως προς την παραγωγή της και ως προς την έκθεσή της, ιδιαίτερα για τις γκαλερί, ήταν συχνά δύσκολο πρακτικά (δύσκολη μεταφορά, αποθήκευση, συνθήκες φωτισμού) και ασύμφορο οικονομικά (δεν υπήρχε μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό) να εκθέσουν γλύπτες. Από αυτή την άποψη τα Σαλόν προσφέρονταν περισσότερο και εκεί είχαν την κύρια ευκαιρία τους να εκθέσουν οι γλύπτες<sup>1007</sup>.

Η σχετική αδιαφορία των γκαλερί συμπορευόταν με την αντίστοιχη αδιαφορία του τύπου. Τα άρθρα για τους γλύπτες ήταν σχετικά λίγα, ενώ οι συμμετοχές των γλυπτών στα Σαλόν δεν συνιστούσαν παρά μία παράγραφο στο τέλος ενός άρθρου γι' αυτά. Ακόμα και τα περιοδικά μοντέρνας τέχνης πρόβαλλαν ελάχιστα τους νέους γλύπτες. Εξάιρεση αποτελεί το περιοδικό *L'art vivant* το οποίο αρκετά τακτικά δημοσίευε κείμενα, κυρίως του Charensol, για τη σύγχρονη γαλλική και διεθνή γλυπτική, σε ένα όμως μάλλον συντηρητικό ύφος. Από την άλλη, στα τεύχη του 1926

---

<sup>1005</sup> «La sculpture se hurle en ce moment à la totale indifférence du public. Toutes les préférences de celui-ci vont à la peinture plus facile à comprendre et à loger chez soi»· N.D.L.R. [note de la rédaction], «Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France», *Cahiers d'Art*, 9 (1928), 383.

<sup>1006</sup> Les sculpteurs ont besoin de collectionneurs influents, d'un manager qui leur crée un marché. Commandez des sculpteurs!»· Carl Einstein, «Exposition de sculpture moderne», *Documents*, 7 (Δεκέμβριος 1929), 391.

<sup>1007</sup> Για την αγορά τέχνης σε σχέση με τη μοντέρνα γλυπτική, βλ. Imogen Anne Racz, *Henri Laurens and the Parisian Avant-garde*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Newcastle, Νιουκάσλ 2000, 131-142.

δημοσιεύτηκε και μια μεγάλη σειρά άρθρων του Salmon με αρκετά πιο προοδευτικό χαρακτήρα, αφού πρόβαλλε και κυβιστές γλύπτες<sup>1008</sup>. Οι μονογραφίες για τη σύγχρονη γλυπτική σχεδόν απουσίαζαν, ενώ οι ελάχιστες που υπήρχαν δεν πρόβαλλαν τις πιο προοδευτικές τάσεις. Για παράδειγμα, ο Henri Martinie πρόβαλε στη μελέτη του κυρίως τους ακαδημαϊκούς, συντηρητικούς και πιο κλασικούς στο ύφος γλύπτες, αφιερώνοντας μόλις δύο σελίδες στη σύγχρονη μοντέρνα γλυπτική και μία σελίδα στους ξένους γλύπτες στο Παρίσι, ενώ ο Vauxcelles παρουσίασε αποκλειστικά τους ακαδημαϊκούς γλύπτες, όπως οι Henry Arnold, Henri Bouchard, Jean Boucher και Le Bourgeois<sup>1009</sup>. Η πιο γνωστή μελέτη εκείνης της εποχής, γραμμένη από τον Basler, κινείται επίσης σε μια σαφώς συντηρητική γραμμή, αναλύοντας διεξοδικά το έργο των Rodin, Despiau και Maillol και προσεγγίζοντας μόνο επιγραμματικά τους υπόλοιπους και νεότερους, π.χ. τους Laurens, Brancusi, Giacometti, Gargallo, Lipchitz, ως συνέχεια αυτών των τριών<sup>1010</sup>.

Ο Tériade δεν απέκλινε ιδιαίτερος από την παραπάνω στάση των τεχνοκριτών, ωστόσο πρόβαλε σχετικά περισσότερο απ' ότι οι άλλοι τεχνοκρίτες τους μοντέρνους γλύπτες της αρεσκείας του. Οι τεχνοκριτικές του δηλαδή για τους γλύπτες είναι λίγες, αλλά τους παρουσίαζε συστηματικά σε κριτικές Σαλόν και άλλων ομαδικών εκθέσεων, έστω κι αν, όπως οι υπόλοιποι, ιδιαίτερα όταν επρόκειτο για Σαλόν, τους αφιέρωνε λίγο χώρο στο τέλος. Αυτό οφείλεται στην κυρίαρχη θέση που κατέχει και στη δική του αισθητική αντίληψη η ζωγραφική. Παρόλο που εκτιμά αναμφίβολα τη γλυπτική, θεωρεί ότι η ζωγραφική είναι πιο σύνθετη μορφή έκφρασης, τονίζοντας ότι διαφοροποιείται σε δύο σημεία: την πλαστική και την υπαινικτική αξία. Πρώτον, για τον γλύπτη η πλαστικότητα συνιστά ένα δεδομένο που προκύπτει από τη φύση του μέσου· ο γλύπτης, παρόλο που χρειάζεται να δώσει ζωή σε μια άμορφη μάζα, χαίρει της ευκολίας να δημιουργεί φόρμες απευθείας μέσα στο υλικό και μέσα στο φως. Αντίθετα η ζωγραφική είναι πιο απαιτητική μορφή τέχνης αφού ο ζωγράφος πρέπει να κατακτήσει την πλαστική συνείδηση, χρειάζεται να δημιουργήσει ένα ζωγραφικό ισοδύναμο για τον όγκο, αλλά και το ίδιο το φως.

---

<sup>1008</sup> Νωρίτερα, το 1919 είχε δημοσιευτεί και το *La jeune sculpture française* του André Salmon. Το κείμενο αυτό του Salmon, που γράφτηκε πριν από τον πόλεμο και έμεινε ανολοκλήρωτο, είναι περισσότερο ένα κριτικό, καυστικό δοκίμιο για τη σύγχρονη γλυπτική παρά ένα πανόραμα ή μια συμβατική παρουσίαση των σύγχρονων καλλιτεχνών και τάσεων. Δες επίσης τη σχολιασμένη έκδοση της Beth S. Gersh-Nešić (επιμ.), *André Salmon on French Modern Art*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ-Νέα Υόρκη 2005.

<sup>1009</sup> Henri A. Martinie, *La sculpture*, Editions Rieder, Παρίσι 1928 και Louis Vauxcelles, Maximilien Gauthier και Marcel Pays, *La sculpture moderne*, C.C.V.I.A., Παρίσι 1931.

<sup>1010</sup> Adolphe Basler, *La sculpture moderne en France*, Crès, Παρίσι 1928.



Δεύτερον, θεωρεί ότι η γλυπτική διαθέτει πιο περιορισμένα μέσα έκφρασης, πράγμα που, χωρίς να μειώνει την εκφραστική της δύναμη σε βάθος ή ένταση, της στερεί την απόδοση του μη πραγματικού στοιχείου. Ειδικότερα, ο Tériade διαπιστώνει ότι, ενώ η ζωγραφική μπορεί να λειτουργήσει υπαινικτικά μέσω της έκκλησης στη φαντασία και την ευαισθησία, η γλυπτική με την αλήθεια που της υπαγορεύει το υλικό της πρέπει να φτάσει ως την πλήρη, απόλυτη πραγμάτωση της ιδέας του γλύπτη, που δεν αφήνει περιθώρια υπόθεσης<sup>1011</sup>.

Παρόλα αυτά, η γλυπτική αποτελούσε για τον Tériade μια σημαντική μορφή τέχνης, η οποία όφειλε εξίσου με τη ζωγραφική να απελευθερωθεί από τους ακαδημαϊκούς κανόνες. Παρόμοια είναι η στάση και του Adolphe Basler, ο οποίος κάνει λόγο για «επιτηδευμένο ακαδημαϊσμό (academisme prétentieux)», «νοσηρό μανιερισμό (maniérisme morbide)» και «στιλιζαρισμένες φιοριτούρες (fioritures stylisées)», στοιχεία στα οποία πρέπει να αντιταχθούν όχι μόνο οι νέοι γλύπτες, αλλά και το κοινό που είναι συνηθισμένο σε αυτό το ύφος<sup>1012</sup>. Από τους ακαδημαϊκούς γλύπτες και ως εκπρόσωπο της επίσημης γλυπτικής ο Tériade ανέφερε στα κείμενά του μόνο τον Bourdelle, για να χαρακτηρίσει τα έργα του στιλιζαρισμένα, άχαρα και μοναχά διακοσμητικά<sup>1013</sup>, ενώ οι γλύπτες με τους οποίους ασχολήθηκε επειδή ανταποκρίνονταν στο προσωπικό του γούστο ήταν κυρίως οι Charles Despiau, Pablo Gargallo, Henri Laurens, Jacques Lipchitz και Aristide Maillol<sup>1014</sup>.

Ο γλύπτης, θεωρεί ο Tériade, είναι σαν ένας γυμνός άνθρωπος, εκτεθειμένος στο φως που τα αποκαλύπτει όλα και περιορισμένος από το υλικό αλλά και τις δεσμεύσεις του χώρου. Παρόλο επομένως που η δύναμη της πλαστικότητας εδώ είναι αυτονόητη, είναι ταυτόχρονα πιο περιορισμένη σε σχέση με τη ζωγραφική, αφού αναγκαστικά υπόκειται σε αυστηρούς χωρικούς κανόνες<sup>1015</sup>. Ωστόσο οι αξίες της γλυπτικής γι' αυτόν δεν διαφέρουν από εκείνες της ζωγραφικής, δηλαδή ισορροπία, πειθαρχία και ενότητα, που δίνουν στα έργα την ποιητική ελευθερία που αναζητά ο

---

<sup>1011</sup> E. Tériade, «Aristide Maillol», *La Nación*, 17 Φεβρουαρίου 1929, [5-6].

<sup>1012</sup> Basler 1928, 29. Το εν λόγω κείμενο του Basler έχει πολλά κοινά στοιχεία με την προσέγγιση του Tériade.

<sup>1013</sup> E. Tériade, «Propos sur le Salon des Tuileries», *Cahiers d'art*, 5 (1926), 110 [Tériade 1996, 51]. Στο εν λόγω άρθρο του αναφέρεται ιδιαίτερα στο έργο Pallas, με το οποίο ο Bourdelle συμμετείχε στο Σαλόν.

<sup>1014</sup> Μερικοί ακόμα, τους οποίους αναφέρει αποκλειστικά σχεδόν σε παρουσιάσεις Σαλόν (κυρίως των Surindépendants), ήταν οι Alberto Giacometti, Iakob Loutschansky, Pablo Manés και Alexander Calder.

<sup>1015</sup> Εισαγωγή στον κατάλογο της πρώτης ετήσιας έκθεσης γλυπτικής που διοργάνωσε ο Tériade στην γκαλερί Jacques Bernheim το 1927. Το κείμενο αναδημοσιεύτηκε στο Aline Vidal (επιμ.), *Pablo Gargallo, 1881-1934*, κατάλογος έκθεσης Musée d'art moderne de la ville de Paris, Παρίσι 1981, 127.

Tériade. Αναγνωρίζει ότι οι αξίες της κλασικής γλυπτικής περικλείουν όλη την ουσία της, αλλά στόχος είναι οι νεότεροι ζωγράφοι να την αναζωογονήσουν με άξονα το συναίσθημά τους: να απελευθερώσουν τη φόρμα, σεβόμενοι πάντα τις πλαστικές αξίες, βρίσκοντας την ισορροπία ανάμεσα στο ένστικτο και τη λογική<sup>1016</sup>. Οι γλύπτες πρέπει για εκείνον να παραδειγματίζονται από τον Rodin, ο οποίος στράφηκε ενάντια στην αυστηρότητα των ακαδημαϊκών κανόνων φέρνοντας τη δική του χάρη και αρμονία και έτσι κατόρθωσε να χαίρει διεθνούς φήμης και να αποτελεί μια κοινώς αποδεκτή αξία στη γλυπτική, ανάλογη με εκείνη του Cezanne στη ζωγραφική<sup>1017</sup>.

Ο γλύπτης που για τον Tériade βρισκόταν πιο κοντά στο κλασικό ιδεώδες ήταν ο Maillol. Από τον Maillol, όπως και από τον Despiau, δύο μεγαλύτερης ηλικίας γλύπτες με μακρά σταδιοδρομία, οι οποίοι έχαιραν ευρείας αναγνώρισης καθώς το ύφος τους έφερε κλασικά και γενικά μετριοπαθή στοιχεία, ο Tériade πήρε συνέντευξη για την εφημερίδα *L'Intransigeant* το 1928<sup>1018</sup>. Ένα χρόνο αργότερα η συνέντευξη του Maillol αναδημοσιεύτηκε αυτούσια, μεταφρασμένη στα ισπανικά, στην εφημερίδα της Αργεντινής *La Nación*<sup>1019</sup>. Σε αυτή τη δημοσίευσή της όμως ο Tériade πρόσθεσε ένα μεγάλο πρόλογο, που απουσιάζει από το πρωτότυπο κείμενο. Πρόκειται ουσιαστικά για αναπαραγωγή της εισαγωγής του για την έκθεση γλυπτικής που οργάνωσε το 1927 (**εικ. 152**).

Στη συνέντευξη ο Tériade τονίζει εισαγωγικά την καταλανική καταγωγή του Maillol υποστηρίζοντας πως το έργο του ξαναβρίσκει την μεσογειακή παράδοση του κλασικού πνεύματος, από όπου αντλεί το ιδανικό της ομορφιάς και της ηρεμίας, παραμένοντας όμως «ένα αυθεντικό γαλλικό έργο του σήμερα. Ο Maillol απλώς κοίταξε την ελληνική τέχνη με νέα μάτια, τα ευαίσθητα μάτια ενός σύγχρονου ανθρώπου»<sup>1020</sup>. Εξηγεί πως ο Maillol κατανόησε την κατασκευαστική δύναμη στην κλασική ελληνική γλυπτική, τον πλούτο της γαλλικής παράδοσης του 18<sup>ου</sup> αιώνα, τη χάρη του Rodin, συχνά εμποτισμένη με μπρεσιονιστικά στοιχεία, και εξέλιξε την τέχνη του με άξονα τον προσωπικό του συναίσθημα και εκείνο της εποχής του (**εικ. 153**). Μέσα από την ενστικτώδη ανάγκη για δημιουργία έφτασε σε ολοκληρωμένες συνθέσεις, ισορροπημένους οργανισμούς, ζωντανές πλαστικές συλλήψεις,

<sup>1016</sup> E. Tériade, «Pablo Gargallo», *L'Art d'aujourd'hui*, 12 (χειμώνας 1926), 44 [Tériade 1996, 63-64].

<sup>1017</sup> E. Tériade, «Propos sur le Salon des Tuileries», *Cahiers d'art*, 5 (1926), 110 [Tériade 1996, 51].

<sup>1018</sup> E. Tériade, «Confidences d'artistes: Aristide Maillol», *L'Intransigeant*, 5 Νοεμβρίου 1928, 5 [Tériade 1996, 153-156].

<sup>1019</sup> E. Tériade, «Aristide Maillol», *La Nación*, 17 Φεβρουαρίου 1929, [5-6].

<sup>1020</sup> «une œuvre française authentique d'aujourd'hui. Maillol a simplement regardé l'art grec avec les yeux neufs, les yeux sensibles d'un homme moderne» ό.π.

συνεχίζοντας «το λατινικό πνεύμα στην απόλυτη καθαρότητα του (*l'esprit latin dans sa pureté parfait*)» και συνιστώντας ένα σημαντικό κρίκο στην αλυσίδα της μεγάλης γλυπτικής.

Είναι ενδιαφέρον ότι, όπως σημειώσαμε, οι ερωτήσεις του *Tériade* δεν σχετίζονται τόσο με το ύφος του καλλιτέχνη, αφού είναι πλέον καταξιωμένος, όσο με την καριέρα του, την αναγνωρισιμότητά του και τις απόψεις του για τη νεότερη γενιά. Κατά συνέπεια μπορεί να θεωρηθεί συνέντευξη που στοχεύει σε αυτό που εμείς σήμερα θα λέμε συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου. Αρχικά λοιπόν ο *Tériade* ζητά τη γνώμη του για την τέχνη του παρελθόντος και του παρόντος αναγνωρίζοντας την εγκυρότητα και τη βαρύτητα της άποψής του. Στη συνέχεια οι ερωτήσεις αφορούν στη διάχυση, προβολή και αναγνώριση του έργου του στην Ευρώπη και την Αμερική. Ο *Maillol* δηλώνει απογοητευμένος από τη Γαλλία και το Παρίσι ως προς το κρατικό σύστημα, αναφερόμενος σε συγκεκριμένα περιστατικά και ειδικά στην τοποθέτηση του γλυπτού του για τον *Cezanne* στον κήπο των *Touileries*.

Οι συνεντεύξεις αυτές ήταν σημαντικές για την εικόνα του καλλιτέχνη και προφανώς κατά τη διάρκειά τους θα λέγονταν πράγματα που στην τυπωμένη μορφή παραλείπονταν για λόγους οικονομίας ή διακριτικότητας και στρατηγικής. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας, εκείνος που παίρνει τη συνέντευξη είναι δυνατό να παραποιήσει ή να τροποποιήσει κάποια πληροφορία. Μια ένδειξη ως προς αυτό είναι η επιστολή του *Maillol* προς τον *Tériade*, στην οποία αναφορά έγινε και παραπάνω, στην οποία τον ευχαριστεί για την ακριβή αναπαραγωγή των λόγων του: «Σας ευχαριστώ που μου στείλατε το φύλλο της *L'Intransigent*. Βρήκα το άρθρο σας πολύ καλό και σας ευχαριστώ ανυπερθέτως που δεν με εμφανίζετε να λέω κάτι άλλο απ' ό,τι σας αφηγήθηκα»<sup>1021</sup>.

Παρόμοια είναι η λογική της συνέντευξης του *Despiau*, της οποίας αφορμή και εκκίνηση αποτέλεσε η πρόσφατη έκθεση του καλλιτέχνη στη Νέα Υόρκη<sup>1022</sup>. Η εισαγωγή του *Tériade* είναι εξαιρετικά εγκωμιαστική αφού μιλάει για τη μεγάλη επιτυχία της έκθεσης στην Αμερική, την οποία, όπως αναφέρει, όλοι αναγνωρίζουν ως ίσως το σημαντικότερο εμπορικό κέντρο για τη μοντέρνα τέχνη. Μάλιστα ως επιβεβαίωση της αναγνώρισής του αναφέρει τα σχόλια του αμερικανικού τύπου, που

<sup>1021</sup> «Je vous remercie de m'avoir envoyé le numéro de *L'Intransigent*. J'ai trouvé votre article très bien et je vous remercie infiniment de ne pas m'avoir fait dire autre chose que ce que je vous ai raconté». Aristide Maillol, επιστολή προς τον *Tériade*, 10 Νοεμβρίου 1928, Αρχείο *Tériade*, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1.

<sup>1022</sup> Ε. *Tériade*, «Confidences d'artistes: Charles Despiau», *L'Intransigent*, 5 Μαρτίου 1928, 5 [*Tériade* 1996, 135-137]. Πρόκειται για την έκθεσή του στην γκαλερί *Brumer*.

τον χαρακτηρίζουν πιο σημαντικό ακόμα κι από τον Rodin<sup>1023</sup>. Θεωρεί ότι μια τέτοια επιτυχία τού αξίζει, αφού πρόκειται για έναν από τους πιο αυθεντικούς εκπροσώπους της γαλλικής τέχνης. Κλείνει την εισαγωγή του σημειώνοντας ότι, παρά τη φήμη του, παραμένει μετριοπαθής και ντροπαλός. Έχοντας λοιπόν σκιαγραφήσει το ιδανικό προφίλ για έναν καλλιτέχνη, περνάει στις ερωτήσεις που σχετίζονται με την έκθεση, τα πρώτα του βήματα, αλλά και το ύφος και την τεχνική του (εικ. 154). Οι απόψεις που εκφράζει ο Despiiau ουσιαστικά επιβεβαιώνουν τις αξίες που διατυπώνει στα κείμενά του ο Tériade, όπως σε σχέση με τη φυσικότητα («Ποτέ δεν βλέπω πέρα από το ‘φυσικό’, αυτήν την κατάσταση όπου το έργο ζει τέλεια από μόνο του»<sup>1024</sup>), την απλότητα («Δεν υπάρχει τίποτα πιο περίπλοκο από το αιγυπτιακό μοντέλο, που μας φαίνεται τόσο απλό»<sup>1025</sup>) ή ακόμα την άρνηση του ακαδημαϊσμού στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Από τους γλύπτες της νέας γενιάς, που είχαν περισσότερη ανάγκη την προβολή και τη στήριξη των τεχνοκριτών, ο Tériade προώθησε κυρίως τους Gargallo, Laurens και Lipchitz αφιερώνοντας στον καθένα από ένα άρθρο στο *Cahiers d'art*<sup>1026</sup>. Χρονολογικά προηγείται εκείνο για τον Gargallo, που δημοσιεύτηκε το 1927 και αποτελεί ουσιαστικά μια επαυξημένη μορφή του κειμένου που ο Tériade είχε δημοσιεύσει το 1926 για τον ίδιο καλλιτέχνη στο περιοδικό *L'art d'aujourd'hui*<sup>1027</sup>. Ήδη όμως από το 1926 ο Tériade πρόβαλλε και στο *Cahiers d'art* τις συμμετοχές του σε ομαδικές εκθέσεις, όπως π.χ. στην γκαλερί Au sacre du printemps ξεχωρίζοντας από πολύ νωρίς τις αρετές στη γλυπτική του<sup>1028</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Tériade είναι ο πρώτος που γράφει για τον Gargallo συστήνοντάς τον στο γαλλικό κοινό ως ένα νέο γλύπτη που δεν θέλησε να υιοθετήσει λύσεις του παρελθόντος, αλλά βρήκε το κουράγιο να τολμήσει κάτι διαφορετικό, να πειραματιστεί ως «γνήσιος

<sup>1023</sup> Βλ. για παράδειγμα Walter Gutman, «Charles Despiiau: New York City», *Art in America*, 16/6 (Οκτώβριος 1928), 259-263.

<sup>1024</sup> «Je ne vois jamais plus loin que le ‘naturel’, cet état où l’œuvre vit parfaitement d’elle-même». E. Tériade, «Confidences d’artistes: Charles Despiiau», *L’Intransigeant*, 5 Μαρτίου 1928, 5 [Tériade 1996, 136].

<sup>1025</sup> «Rien de plus complexe que le modèle égyptien, qui nous paraît si simple»·ό.π.

<sup>1026</sup> Το *Cahiers d'art* πρόβαλλε περισσότερο συγκριτικά με τα υπόλοιπα περιοδικά τέχνης τους σύγχρονους γλύπτες που είχαν ακολουθήσει κυβιστικά μονοπάτια. Αξίζει να σημειωθεί ότι, εκτός από τα μονογραφικά άρθρα του Tériade για τους εν λόγω γλύπτες, δημοσιεύτηκαν και άλλα από τους Zervos, Fierens, Salmon, Vicente Huidobro και Pierre Guéguen. Επίσης ο Zervos πραγματοποίησε το 1928 μια έρευνα για τη γερμανική και γαλλική γλυπτική, που θεωρούσε ότι υπερίσχυαν εκείνη την εποχή, στην οποία απάντησαν όμως μόνο οι Γερμανοί Georg Biermann, Will Grohman και Paul Westheim. Η έρευνα δημοσιεύτηκε στα τεύχη 9 (1928), 10 (1928) και 4 (1929).

<sup>1027</sup> E. Tériade, «Pablo Gargallo», *Cahiers d'art*, 7-8 (1927), 282-286 [Tériade 1996, 98-101] και «Pablo Gargallo», *L'Art d'aujourd'hui*, 12 (χειμώνας 1926), 44-46 [Tériade 1996, 63-66].

<sup>1028</sup> E. Tériade, «Les expositions», *Cahiers d'art*, 2 (1926), 38 [Tériade 1996, 36-37].

μεσόγειος», προβάλλοντας και αυτή τη φορά την αξία της προσωπικής αναζήτησης του καλλιτέχνη, αλλά έμμεσα και της μεσογειακότητας. Εξηγεί πως ενσωματώνει στοιχεία από την παράδοση του κυβισμού, απογυμνώνοντας τις φόρμες από τα διακοσμητικά στοιχεία που βάρυναν τη γλυπτική μέσα στο χρόνο και καταλήγοντας στο επιθυμητό λυρικό αποτέλεσμα. Προβάλλοντας πάντα την πρωτοκαθεδρία της ζωγραφικής και της αξίας της ως ρυθμιστικού παράγοντα ακόμη και για τη γλυπτική, ο Tériade τονίζει πως στην αφαιρετικότητα τον ώθησαν τα έργα του Picasso της περιόδου 1913-14. Αναλύει πως ο Gargallo δεν μιμείται τους όγκους της φύσης, αλλά με τρόπο φυσικό κι αυθόρμητο δημιουργεί τον δικό του μεταλλικό οργανισμό, που διέπεται από ισορροπία και απλότητα σαν μια τέλεια αρχιτεκτονική κατασκευή με βάση, άξονα και κορυφή: «Αυτήν την ανάγκη, εξάλλου, περιοδικού ελέγχου μέσα από μια φυσική επιστροφή στην κλασική σταθερότητα, σαν να επρόκειτο για μια επιστροφή στη γη, είναι μια ανάγκη που τη βρίσκουμε στον Picasso και γενικά στους μεγάλους Ισπανούς καλλιτέχνες που κατέχουν τη δύναμη που αντλούν από τη φυλή τους να φέρνουν πάντα τη ρομαντική τους ορμή σε μια μορφική και ζωντανή τάξη»<sup>1029</sup>. Οι έντονες κυρτές και κοίλες γραμμές δημιουργούν ένα δραματικό παιχνίδι φωτός και σκιάς, διαφορετικό από εκείνο της κλασικής γλυπτικής, συμβάλλοντας στην απόδοση του όγκου αλλά και της ζωντανίας στις μορφές του, υποβάλλοντας το συναίσθημα του θεατή (εικ. 47, 155). Ο Tériade ολοκληρώνει την παρουσίασή του αναφερόμενος σε ποια Σαλόν έχουν εκτεθεί έργα του καλλιτέχνη, προκειμένου προφανώς να δείξει την ενεργή παρουσία του, υπογραμμίζοντας ότι, παρόλο που ακόμα δεν έχει τόσο αναγνωριστεί, ανήκει στους πιο σημαντικούς γλύπτες, οποίος από μια νεότητα κυβιστική έχει φτάσει σε μια ώριμη μοντέρνα κατάκτηση.

Το 1930 έγραψε ακόμη ένα άρθρο για τον Gargallo στο βελγικό περιοδικό *Sélection*, στο οποίο εγκωμιάζει στο ίδιο ύφος τις πλαστικές του ποιότητες θεωρώντας ότι μαζί με τους Brancusi και Laurens αποτελούν στη γλυπτική το αντίστοιχο των Picasso, Léger, Braque και Gris<sup>1030</sup>. Πρόκειται για ένα τεύχος αφιέρωμα στον καλλιτέχνη, όπως ούτως ή άλλως ήταν η λογική του περιοδικού, στο οποίο συμμετείχαν με κείμενά τους και οι Reverdy, Raynal, Zervos, Fierens, Artigas,

---

<sup>1029</sup> «Ce besoin d'ailleurs de contrôle périodique par un retour naturel à la stabilité classique, comme s'il s'agissait d'un retour à la terre, est un besoin qu'on retrouve chez Picasso et en général chez les grands artistes espagnols qui possèdent la puissance racée de ramener toujours leurs élans romantiques à un ordre formel et vivant». E. Tériade, «Pablo Gargallo», *L'Art d'aujourd'hui*, 12 (χειμώνας 1926), 46 [Tériade 1996, 66].

<sup>1030</sup> E. Tériade, «Les sculptures métalliques de Gargallo», *Sélection*, 10 (Ιούλιος 1930), 23-25 [Tériade 1996, 261-263].

Courthion. Από το 1912 που ο Gargallo πήγε πρώτη φορά στο Παρίσι, πριν ακόμα εγκατασταθεί το 1924, συνδέθηκε φιλικά τόσο με τους συμπατριώτες του Picasso και Manolo, όσο και με τους υποστηρικτές τους Raynal και Reverdy<sup>1031</sup>. Παρατηρούμε λοιπόν πως οι συγγραφείς του εν λόγω τεύχους, οι οποίοι πρεσβεύουν τις ίδιες αξίες, συνιστούν λίγο πολύ όλο μέρος του δικτύου στο οποίο εντάχθηκε και ο Tériade και στο οποίο ανήκαν και οι καλλιτέχνες που προβάλλονταν. Σε αυτό το πλαίσιο, ακόμη και η επιχειρηματολογία των κειμένων, παρόλο που ο κάθε συγγραφέας διατηρεί το δικό του ύφος λογοτεχνικό, δημοσιογραφικό ή ιστορικό, είναι κοινή στην ουσία της.

Ο επόμενος γλύπτης στον οποίο όχι μόνο αφιέρωσε ένα άρθρο στο *Cahiers d'art* το 1927, αλλά συνεργάστηκε μαζί του ως εκδότης τόσο στο περιοδικό *Verve* όσο και για τη δημιουργία τριών μεγάλων βιβλίων είναι ο Laurens. Όπως ο Gargallo, έτσι και ο Laurens έγινε περισσότερο γνωστός μετά τα μέσα της δεκαετίας του '20<sup>1032</sup>. Από το 1918 ήταν κυρίως ο Rosenberg που τον στήριζε στην γκαλερί και στο περιοδικό του, ενώ το 1921 ο Raynal δημοσίευσε στο *L'esprit nouveau* ένα άρθρο γι' αυτόν<sup>1033</sup>. Ήταν όμως πάλι ο Zervos που τον στήριζε πιο συστηματικά με άρθρα του ίδιου και άλλων τόσο στο *L'art d'aujourd'hui* όσο κυρίως στο *Cahiers d'art*.

Στο άρθρο του ο Tériade παραλληλίζει τον Laurens επίσης με τους Picasso και Braque ως προς το νέο που έφεραν στην τέχνη με τον ενθουσιασμό, την ανησυχία, το ρίσκο, αλλά και την εμπιστοσύνη τους να ανανεώσουν σταδιακά τη χρήση των μορφοπλαστικών μέσων<sup>1034</sup>. Κατά τον Tériade, ο Laurens, κατανοώντας στην ουσία της την αξία της κατασκευής, αποβάλλει οτιδήποτε περιττό και φλύαρο από τη γλυπτική του και, συνδυάζοντας γεωμετρικές αρχές και αυθορμητισμό, καταλήγει σε μια νέα πιο φυσική και ανθρώπινη ενότητα και ισορροπία (εικ. 156). Παρά τις καινοτομίες του θεωρεί ότι αποτελεί το μόνο γάλλο συνεχιστή της μεγάλης γλυπτικής παράδοσης της Γαλλίας. Τη γαλλική χάρη, τη φυσικότητα, την ανθρωπιά και την ευαισθησία στο έργο του εξύμνησε ήδη νωρίτερα ο Raynal στο άρθρο του του 1921, ενώ πιο πολύ μοιάζει να επηρεάστηκε ο Tériade από άρθρο του Zervos του 1924, όπου τοποθετούσε το έργο του καλλιτέχνη ανάμεσα στην παράδοση και το ένστικτο, ανάμεσα στις αρχές των μεγάλων δασκάλων και την προσωπική ορμή,

<sup>1031</sup> Για τη βιογραφία του Gargallo, βλ. Pierrette Gargallo-Anguera, *Pablo Gargallo: catalogue raisonné*, Les Éditions de l'Amateur, Παρίσι 1998, 25-30 και Vidal 1981.

<sup>1032</sup> Για τον Laurens, βλ. τη διατριβή της Racz 2000.

<sup>1033</sup> Maurice Raynal, «Laurens», *L'Esprit Nouveau*, 10 (1921), 1152-1164.

<sup>1034</sup> E. Tériade, «Henri Laurens», *Cahiers d'art*, 10 (1927), 347-351 [Tériade 1996, 108-110]. Το χειρόγραφο του άρθρου βρίσκεται στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 18.

τονίζοντας στοιχεία όπως ο ρυθμός, η ευαισθησία και η ισορροπία. Εξάλλου, με τον ίδιο τρόπο αντιλαμβάνονταν το έργο του και ο ίδιος ο Laurens θεωρώντας μια σύνθεση του «μια αναπαράσταση του πλαστικού γεγονότος· διατηρεί και εκφράζει το ουσιώδες με απλά και προσωπικά μέσα· ξαναβρίσκει την παράδοση»<sup>1035</sup>.

Για τον Lipchitz, έναν λιθουανό εβραίο γλύπτη, ο Tériade δημοσίευσε ένα άρθρο το 1930 με αφορμή μια μεγάλη πρόσφατη έκθεσή του στην γκαλερί La Renaissance που οργάνωσε η Bucher<sup>1036</sup>. Ξεκινάει δυναμικά το κείμενο του επιτιθέμενος σε όσους τεχνοκρίτες δεν μπορούν να διακρίνουν τη βαθειά ενότητα και ελευθερία στο έργο του και που θεωρεί πως πιθανόν ενοχλήθηκαν από αυτή την πλούσια έκθεση, καθώς ισχυρίζονται πως διακρίνουν μόνο μια επιφανειακή μορφική, αμετάβλητη ομοιογένεια σε αυτό. Όπως στην περίπτωση του Laurens, αυτό που υπογραμμίζει για τον Lipchitz, τον οποίο επίσης χαρακτηρίζει ως «φωβ», είναι η αυθεντική παρόρμηση της νεότητας που σε συνδυασμό με πίστη και υπομονή τον οδήγησε στις γλυπτικές του κατακτήσεις και στην ενότητα του έργου του. Περιγράφει το έργο του δείχνοντας πως, έχοντας κατανοήσει το μεγαλείο του Rodin, γεννήθηκε και εξελίχθηκε προπολεμικά μέσα στον κυβισμό επιχειρώντας το ισοδύναμό του στη γλυπτική (εικ. 157), ενώ μεταπολεμικά πέρασε σε πιο αντικειμενικές ερμηνείες (εικ. 158), καταλήγοντας σε ένα πιο πλαστικό και λυρικό αποτέλεσμα. Την ανάγκη κατασκευής διαδέχεται μια νευρική ευελιξία, η χάρη μιας αέρινης κίνησης, οι πιο ρευστοί και ανάλαφροι όγκοι. Ο Tériade αναφέρεται προφανώς στη σειρά με τα διάτρητα έργα του Lipchitz από πηλό, γύψο ή μέταλλο που φιλοτεχνούσε ήδη από το 1926 και εκτέθηκαν στη μεγάλη έκθεση του 1930. Αξίζει να σημειώσουμε ότι σε σχέση με άλλα κείμενά του εδώ προσεγγίζει περισσότερο το ρόλο του ιστορικού σκιαγραφώντας την πορεία του καλλιτέχνη, αναφερόμενος σε συγκεκριμένα έργα και συγκρίνοντάς τα. Όπως σημειώνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης στην αυτοβιογραφία του, η εν λόγω έκθεση δεν είχε ιδιαίτερη εμπορική επιτυχία, γεγονός που αποδίδει στο ότι τότε ξεκινούσε η ύφεση για τη Γαλλία. Ωστόσο επισημαίνει ότι οι κριτικές στον τύπο ήταν ευνοϊκές και προσθέτει ότι η έκθεση είχε θετικό αντίκτυπο στον ίδιο, καθώς βλέποντας συγκεντρωμένα τόσα έργα του από όλες τις περιόδους απέκτησε μια άλλη

---

<sup>1035</sup> «une représentation du fait plastique; retenir et exprimer l'essentiel avec des moyens simples et personnels; rejoindre la tradition»· «Chez les cubistes», *Bulletin de la vie artistique*, 22 (15 Νοεμβρίου 1924), 509.

<sup>1036</sup> Tériade, «A propos de la récente exposition de Jacques Lipchitz», *Cahiers d'art*, 5 (1930), 259-265 [Tériade 1996, 259-261]· *Cent sculptures par Jacques Lipchitz*, κατάλογος έκθεσης, La Renaissance, Παρίσι 1930.

οπτική για την τέχνη του, ανακάλυψε τον εαυτό του και συνειδητοποίησε την εξέλιξη των ιδεών του<sup>1037</sup>.

Ο Lipchitz έφτασε στο Παρίσι το 1909 και, παρόλο που συνεργάστηκε με σημαντικούς εμπόρους, όπως οι Paul Guillaume, Zborowsky, Léonce Rosenberg, άρχισε να γίνεται γνωστός μετά το 1920<sup>1038</sup>. Επισημαίνοντας ο ίδιος το ρόλο που έπαιξε η τεχνοκριτική στην καριέρα του αναφέρει ότι η μεγάλη τομή έγινε με τη μονογραφία που δημοσίευσε γι' αυτόν ο Raynal το 1920, η οποία ευνόησε τη διάχυση της φήμης του, ενώ άρχισε να πουλάει συστηματικά όταν μετά και από ένα άρθρο του Waldemar George άρχισαν να δημοσιεύονται τεχνοκριτικές σε τακτική βάση γι' αυτόν από τα μέσα της δεκαετίας του '20 και μετά<sup>1039</sup>. Ο Tériade συνέχισε να έχει επικοινωνία με τον Lipchitz και να δημοσιεύει εικόνες των έργων του και στο *Minotaure*. Θεωρώντας τον μάλιστα βασικό εκπρόσωπο της κυβιστικής γλυπτικής ζήτησε να δημοσιεύσει τη γνώμη του για τον κυβισμό για μια δημοσκόπηση του Eluard στο *Minotaure*. Σε επιστολή του προς τον Tériade, του δίνει μια σύντομη απάντηση, η οποία εκφράζει αισθητικά τον παραλήπτη της, αν και μάλλον δεν θα ήταν ευτυχής με τις πολιτικές της αναφορές: «Αναφορικά με τις σκέψεις μου για την τέχνη γνωρίζετε πολύ καλά ότι προτιμώ να τις εκφράζω με τη γλυπτική μου παρά γραπτώς, γιατί δεν είναι το δυνατό μου σημείο, αλλά αφού επιμένετε, μπορείτε να βάλετε αυτό [δυσανάγνωστο]: 'Τώρα, ενώ κάποιοι θεωρούν τον κυβισμό ως εκδήλωση της αστικής σαπίλας και κάποιοι άλλοι ως μια αισθητική που έκανε τον κύκλο της, εγώ εξακολουθώ να δηλώνω ότι αισθάνομαι, αν θέλετε, όλο και πιο κυβιστής. Και αυτό όχι από Δονκιχωτισμό, ούτε από αντίδραση, αλλά στο πνεύμα της συνέχειας, και ας μην ξεχνάμε ότι οι πιο οξυδερκείς των πρώτων κυβιστών ήξεραν και έλεγαν ότι δεν είναι παρά μια νέα κατηγορία πριμιτίφ ζωγράφων, με νέο περιεχόμενο»<sup>1040</sup>.

---

<sup>1037</sup> Jacques Lipchitz, *My Life in Sculpture*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1972, 113.

<sup>1038</sup> Για τη βιογραφία του Lipchitz, βλ. Kosme de Barañano (επιμ.), *Jacques Lipchitz: The Plasters. A Catalogue Raisonné 1911 – 1973*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Μπιλμπάο 2009 και Alan G. Wilkinson (επιμ.) *The Sculpture of Jacques Lipchitz: A Catalogue Raisonné*, vol. 1: *The Paris Years 1910-1940*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1996.

<sup>1039</sup> Lipchitz 1972, 57, 69.

<sup>1040</sup> «Pour les pensées sur l'art vous savez bien que je préfère les exprimer par ma sculpture que par écrit, cela n'est pas mon fort, mais puisque vous y tenez, voulez-vous mettre ceci [δυσανάγνωστο]: 'A présent, quand d'un côté le cubisme est considéré comme une manifestation de la pourriture bourgeoise et de l'autre comme une esthétique ayant vécu, je tiens à déclarer que je me sens si l'on veut, de plus en plus cubiste. Et ceci pas par donquichottisme, pas pour contradiction mais bien pour esprit de suite et n'oublions pas que les plus clairvoyants des premiers cubistes savaient et disaient qu'ils ne sont que des primitifs d'une nouvelle voie, à contenu nouveau contenant nouveau» Jacques Lipchitz, επιστολή



Η πιο σημαντική συμβολή του Tériade όμως ως προς την προβολή της μοντέρνας γλυπτικής είναι η διοργάνωση δύο ομαδικών εκθέσεων αποκλειστικά γλυπτικής, σε μια εποχή που η γλυπτική αποτελούσε κομμάτι κυρίως των Σαλόν ή εκθέσεων που αφορούσαν πρωτίστως τη ζωγραφική. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε στη μικρή γκαλερί του Jacques Bernheim με τη συνδρομή του Zervos το πρώτο δεκαπενθήμερο του Δεκεμβρίου του 1927. Επέλεξαν καλλιτέχνες και έργα που σύμφωνα με εκείνους εκπροσωπούσαν τη σύγχρονη γλυπτική. Στην εισαγωγή του κειμένου της έκθεσης, ο Tériade τονίζει τις ιδιαιτερότητες και τις δυσκολίες της γλυπτικής τέχνης, αλλά και το ποια είναι τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματά της σε σχέση με την τέχνη της ζωγραφικής, όπως αναφέραμε παραπάνω. Στη συνέχεια αναφέρει ότι η ζωγραφική επισκίασε τη γλυπτική αφήνοντάς τη στο περιθώριο, πράγμα όμως που ήταν προς όφελος της δημιουργικότητας των γλυπτών. Καταλήγει λέγοντας ότι ήρθε μάλλον η ώρα της γλυπτικής και δικαιολογώντας την αναγκαιότητα αυτής της έκθεσης<sup>1041</sup> (**Παράρτημα Α4**). Στην έκθεση συμμετείχαν οι Brancusi, Despiau, Gargallo, Gimond, Laurens, Maillol, Tombros και Zadkine, δηλαδή ο κύκλος των γλυπτών που το *Cahiers d'art* πρόβαλε. Όπως ήταν αναμενόμενο, την έκθεση παρουσίασε ο Raynal στη *L'Intransigent* επισημαίνοντας ότι είναι σημαντική και ότι δεν πρέπει να τη χάσει όποιος θέλει να έχει μια καλή εικόνα για τη σύγχρονη γλυπτική<sup>1042</sup>. Ανώνυμη κριτική γράφτηκε και στο *Cahiers d'art* αναπαράγοντας μέρος του προλόγου του Tériade στον κατάλογο<sup>1043</sup>. Θετικά σχόλια για την πρωτοβουλία και την επιλογή των έργων γράφτηκαν και σε άλλα έντυπα<sup>1044</sup>, χωρίς να λείψουν πάντως και πιο επιφυλακτικές κριτικές και παρουσιάσεις, όπως του Charensol που δήλωνε απογοητευμένος από τη σύγχρονη γλυπτική, εκφράζοντας λίγα θετικά λόγια για τη συμμετοχή του Gimond<sup>1045</sup>.

---

προς Tériade, χ.χ. [1932-1933], Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Lipchitz B1 C1932-3835.

<sup>1041</sup> *Ier exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs*, κατάλογος έκθεσης, Jacques Bernheim, Παρίσι 1927. Αντλώ από Vidal 1981, 127.

<sup>1042</sup> Maurice Raynal, «Les Arts», *L'Intransigent*, 8 Δεκεμβρίου 1927, 2. Ο Raynal αναφέρει ότι οργανωτής της έκθεσης είναι ο Tériade. Επίσης, το κείμενο του καταλόγου της έκθεσης υπογράφεται μόνο από εκείνον. Ωστόσο ο Ζερβός αναφέρει ότι τη διοργάνωσαν μαζί: Christian Zervos, «Notes sur la sculpture contemporaine. À propos de la récente exposition internationale de sculpture», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 465. Είναι πιθανό ο κύριος οργανωτής να ήταν ο Tériade, αλλά να συνέπραξε και ο Zervos.

<sup>1043</sup> «Les expositions à Paris et ailleurs», *Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 10 (1927), 4.

<sup>1044</sup> Βλ. για παράδειγμα «Nouvelles au fusain» *Comœdia*, 1 Δεκεμβρίου 1927, 3 και *L'Encadreur*, «Encadrements», *La Presse*, 9 Δεκεμβρίου 1927, 5.

<sup>1045</sup> Georges Charensol, «Les expositions», *L'art vivant*, 72 (15 Δεκεμβρίου 1927), 1023.

Η δεύτερη έκθεση, διεθνούς γλυπτικής, διοργανώθηκε αποκλειστικά από τον Tériade στις 3-17 Δεκεμβρίου 1929 στην γκαλερί Georges Bernheim<sup>1046</sup>. Στην έκθεση συμμετείχαν οι Archipenko, Belling, Bourdelle, Brancusi, Csaky, Despiou, Gargallo, Giacometti, Gimond, Hernandez, Kogan, Kolbe, Laurens, Loutchansky, Lipchitz, Maillol, Manes, Manolo, Pevsner, Sintenis, Tombros, Zadkine. Στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης ο Tériade επαναλαμβάνει συνοπτικά κάποιες ιδέες από τον προηγούμενο πρόλογο, όπως ότι η γλυπτική έμεινε στη σκιά της ζωγραφικής, αλλά ότι σε αυτή τη σκιά δημιούργηθηκαν σημαντικά έργα από ικανούς καλλιτέχνες που εξελίχθηκαν ουσιαστικά στην απομόνωση τους<sup>1047</sup> **(Παράρτημα Α5)**.

Στον πρόλογο εξηγεί επίσης ότι, παρότι απουσιάζουν κάποιοι καλλιτέχνες, τουλάχιστον προσπάθησε να εκπροσωπούνται όλες οι σύγχρονες τάσεις της γλυπτικής. Σε σχέση με το διεθνή χώρο ζητά συγγνώμη για την απουσία κάποιων καλλιτεχνών όπως ο Γερμανός Lehmbruck, ο Βέλγος Georges Minne και ο Ελβετός Haller, ενώ για τη συμμετοχή των Γερμανών ευχαριστεί ιδιαίτερα τον Flechtheim, με τον οποίο συνεργάστηκε στενά χάρη στον Zervos. Στο αρχείο του Tériade υπάρχει σχετική αλληλογραφία για την αποστολή των έργων και αναπαραγωγών τους από τον Flechtheim<sup>1048</sup>. Φαίνεται, όμως, πως τα έργα από τη Γερμανία έφθασαν καθυστερημένα στην έκθεση η οποία είχε ήδη ξεκινήσει και διήρκεσε μόνο λίγες μέρες. Αυτό αλλά και η γενικότερη αντιμετώπιση του από τον Tériade, ενδεχομένως και από τον Zervos απογοήτευσε τον Flechtheim που έψράψε στον Tériade: «Προς μεγάλη μου έκπληξη έμαθα ότι η έκθεση έχει ήδη τελειώσει. Δεν έλαβα ποτέ ούτε μία κριτική ούτε τίποτα άλλο, έναν κατάλογο σχετικό με αυτή την έκθεση, η οποία που στοίχισε ένα σημαντικό ποσό για τη μεταφορά και την ασφάλιση των έργων. Θα ανέμενα τουλάχιστον ότι θα διάβαζα άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, και θέλω να σας πω ότι είμαι πολύ απογοητευμένος»<sup>1049</sup>.

---

<sup>1046</sup> *Exposition internationale de sculpture*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Georges Bernheim, Παρίσι 1929.

<sup>1047</sup> Ο.π.

<sup>1048</sup> Βλ. για παράδειγμα Alfred Flechtheim, επιστολή προς τον Tériade, 4 Νοεμβρίου 1929 και Ferdinand Müller, επιστολή προς τον Tériade, 29 Νοεμβρίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.

<sup>1049</sup> «A mon plus grand étonnement j'ai appris que l'exposition est déjà finie. Je n'ai jamais reçu ni une critique ni d'autre chose, un catalogue, relatif à cette exposition qui m'a coûté une considérable somme pour le transport et l'assurance. J'aurais au moins cru de lire des articles dans les journaux et des revues, et je tiens à vous dire que je suis très déçu». Alfred Flechtheim, επιστολή στον Tériade, 21 Δεκεμβρίου 1929, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Cahiers d'Art. Βλ. και Κολοκυθά 2016, 126-126.

Είναι γεγονός ότι, παρά τις προσωπικές του προτιμήσεις, ο Tériade προσπάθησε να συμπεριλάβει στην έκθεση και πιο συντηρητικές συμμετοχές, όπως του Bourdelle, αλλά και πιο αφαιρετικές και γεωμετρικές, όπως του Pevsner και του Archipenko. Όπως ήταν αναμενόμενο, την έκθεση παρουσίασε με εγκωμιαστικά λόγια ο Zervos σε ένα μεγάλο άρθρο του στο *Cahiers d'art*<sup>1050</sup>, το οποίο συνοδεύεται από πλούσια εικονογράφηση όχι μόνο με τα έργα που συμμετείχαν αλλά και με απόψεις της έκθεσης. Από τις φωτογραφίες βλέπουμε ότι τα έργα είναι τοποθετημένα στο χώρο χωρίς να γίνεται κάποια στιλιστική διάκριση, εξάλλου τα έργα από τη Γερμανία προστέθηκαν σε δεύτερη φάση στα ήδη υπάρχοντα (εικ. 159). Κριτήριο ίσως στάθηκε το μέγεθος, αφού τα μεγαλύτερα είναι τοποθετημένα κεντρικά, ενώ περιφερειακά βρίσκονται τα μικρότερου μεγέθους γλυπτά.

Ο Zervos εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία και με αφορμή την έκθεση διατύπωσε στο άρθρο του τις απόψεις του για την εξέλιξη της γλυπτικής, η οποία με αφετηρία τον Rodin πέρασε στο ιδεαλισμό του Maillol και σε εκείνο του Bourdelle, στον οποίο, σε αντίθεση με τον Tériade, διακρίνει ένα φυσικό λυρισμό, και από εκεί στον κλασικισμό του Despiau, του οποίου τα πορτρέτα είναι εμποτισμένα με στοιχεία από τη ρωμαϊκή και ετρουσκική γλυπτική. Από αυτή την πρώτη γενιά θεωρεί ότι διαφέρει μόνο ο Brancusi, ο οποίος εμπνεύστηκε από τη νέγρικη τέχνη. Στη συνέχεια ακολούθησε ο κυβισμός με τον Laurens και τον Lipchitz να υλοποιούν γλυπτικά την κυβιστική εμπειρία του Picasso. Παραλληλίζει τη μοντέρνα γλυπτική με τη γλυπτική της Αιγύπτου, της Κίνας, της αρχαίας Ελλάδας και της Ωκεανίας, προκειμένου να δείξει πως η επαφή του ανθρώπου με το υλικό και η εκφραστικότητα είναι κάτι που εκλύεται πηγαία, ενστικτωδώς από την ψυχή του ανθρώπου μέσα στο χώρο και στο χρόνο. Θεωρεί ότι η αρτιότητα και η τάξη της κλασικής ελληνικής γλυπτικής που πέρασε ως πρότυπο στη γλυπτική της Αναγέννησης στάθηκε και στέκεται εμπόδιο στην αναζήτηση του πάθους από τον καλλιτέχνη, ενώ άλλοι πολιτισμοί στον κόσμο ή η αρχαία ελληνική τέχνη είχαν αυτοσκοπό την έκφραση του πάθους του καλλιτέχνη (μην χάνοντας πάντως την ευκαιρία να υπογραμμίσει σε αυτό το σημείο ότι ο Picasso προσπαθεί να επαναφέρει αυτό το πάθος. Είναι ενδιαφέρον ότι ο Ζερβός προβάλλει ξεκάθαρα την προτίμησή του τόσο στο κείμενο όσο και στην εικονογράφηση του άρθρου και αυτή δεν είναι άλλη από την κυβιστική γλυπτική. Οι Laurens και Lipchitz είναι οι μόνοι για τους οποίους μιλάει αναλυτικά στο κείμενο, ενώ ως προς την

---

<sup>1050</sup> Zervos 1929ε.

εικονογράφιση, οι μεμονωμένες συμμετοχές που αναπαράγονται παράλληλα με εικόνες αρχαιοελληνικών, αιγυπτιακών και άλλων αφρικανικών γλυπτών, προκειμένου να τονιστεί η συγγένεια στην απλότητα, την οικονομία των μέσων και την εκφραστικότητα, είναι δύο έργα του Laurens, δύο του Lipchitz και ένα του Maillol.

Πέρα από την κριτική του Zervos, για την έκθεση δημοσιεύτηκαν πολλές ακόμα κριτικές, από συγκρατημένες έως ενθουσιώδεις. Ο Carl Einstein είδε με συμπάθεια την προσπάθεια του Tériade, δηλώνοντας ωστόσο απογοητευμένος από τη σύγχρονη γλυπτική και θεωρώντας πολλές από τις συμμετοχές ψευδοκυβιστικές ή ψευδοκλασικιστικές. Ξεχώριζε έστω συγκρατημένα το έργο των Lipchitz, Laurens, Brancusi και Giacometti και υπογράμμιζε την απουσία του Arp<sup>1051</sup>. Παρόμοια επιφυλακτικός υπήρξε και ο Charensol<sup>1052</sup>. Ο Waldemar George εκτίμησε επίσης την προσπάθεια να αναδειχτεί η αξία της τέχνης της γλυπτικής παύοντας να είναι «ο φτωχός συγγενής της ζωγραφικής», αλλά επέκρινε το στήσιμο της έκθεσης, το οποίο θεωρούσε ότι δεν ξέφυγε από ένα στήσιμο ζωγραφικών έργων<sup>1053</sup>. Από την πλευρά του, ο πιο συντηρητικός Vanderpyl θεώρησε την έκθεση συνηθισμένη με μόνη θετική έκπληξη τα γλυπτά του Renoir<sup>1054</sup>. Αντίθετα ενθουσιώδης ήταν η υποδοχή της έκθεσης από τον André Warnod: «Η διεθνής έκθεση γλυπτικής που άνοιξε στην γκαλερί Georges Bernheim έχει ένα ενδιαφέρον που ελάχιστες εκθέσεις μπορούν να καυχηθούν ότι έχουν. Είναι ένα βίαιο φως του προβολέα σε αυτό που είναι η σύγχρονη γλυπτική. Ο E. Tériade που το οργάνωσε δεν επεδίωξε να είναι εγκυκλοπαιδικός, αλλά μπόρεσε να συγκεντρώσει όλα εκείνα τα ουσιώδη στοιχεία που συγκροτούν τη σύγχρονη γλυπτική. Αυτό που είναι επίσης αξιοσημείωτο σε αυτή την έκθεση είναι η σημασία των εκθεμάτων, τα γλυπτά είναι μεν λίγα, αλλά καθένα από αυτά όχι μόνο έχει κάποια αξία, αλλά αντιπροσωπεύει επιτυχώς το χαρακτήρα του δημιουργού του»<sup>1055</sup>. Παρόμοιου ύφους ήταν η κριτική που δημοσιεύτηκε στο

---

<sup>1051</sup> Einstein 1929, 391.

<sup>1052</sup> Georges Charensol, «La quinzaine artistique», *L'art vivant*, 120 (15 Δεκεμβρίου 1929), 1007.

<sup>1053</sup> Waldemar George, «Les arts à Paris», *Formes*, 2 (1930), 13.

<sup>1054</sup> Fritz Vanderpyl, «Salons et expositions», *Le petit parisien*, 7 Δεκεμβρίου 1929, 7.

<sup>1055</sup> «L'exposition de sculpture internationale ouverte à la Galerie Georges Bernheim offre un intérêt que peu d'expositions peuvent se vanter d'avoir. C'est un violent coup de projecteur sur ce qu'est la sculpture contemporaine. E.Tériade qui l'a organisé n'a point cherché à être encyclopédique, mais il a su réunir les éléments essentiels dont est faite la sculpture d'aujourd'hui. Ce qu'il y a de remarquable aussi dans cette exposition, c'est l'importance des pièces exposés, les sculptures sont peu nombreuses, mais chacune d'elles n'a, non seulement une valeur certaine, mais représente bien le caractère de son auteur». André Warnod, «Une exposition de sculpture contemporaine», *Comœdia*, 24 Δεκεμβρίου 1929, 3.

περιοδικό *Montparnasse*, όπου η έκθεση χαρακτηριζόταν ως «μια από τις σημαντικότερες εκδηλώσεις για τη γλυπτική το τελευταίο διάστημα»<sup>1056</sup>, ενώ θετική κριτική γράφτηκε και στο αμερικανικό περιοδικό *Creative Art*<sup>1057</sup>.

Η έκθεση αυτή ήταν σημαντική καταρχάς για τους καλλιτέχνες, αφού, όπως αναφέραμε, ήταν σπάνιες οι εκθέσεις οι αφιερωμένες αποκλειστικά στη γλυπτική και μάλιστα σε μια τόσο σημαντική γκαλερί όπως αυτή του Bernheim. Ως εκ τούτου, τους δόθηκε η ευκαιρία να προβάλουν το έργο τους και να αναφερθεί σε αυτούς ο τύπος. Η έκθεση ήταν σημαντική και για τον Tériade, λόγω του κύρους που αποκτούσε ως οργανωτής και της προβολής του ονόματός τους. Παράλληλα με την κατασκευή της φήμης των καλλιτεχνών ο Tériade έχτιζε τη δική του, έχοντας συνείδηση πως το κάνει. Μια σχετική ένδειξη είναι ότι, παρόλο που το κείμενό του στον κατάλογο της έκθεσης είναι ενυπόγραφο, φαίνεται να υποδεικνύει ο ίδιος ότι πρέπει να εμφανίζεται το όνομά του και στο εξώφυλλο του καταλόγου ως οργανωτή της έκθεσης. Αυτό προκύπτει από ένα δείγμα του καταλόγου στο αρχείο του Tériade, πιθανόν τυπογραφικό δοκίμιο, στο οποίο απουσιάζει το όνομά του και το προσθέτει ο ίδιος χειρόγραφα, ενώ σε άλλα αντίτυπα του καταλόγου που εξέτασα σε αρχεία και βιβλιοθήκες, το όνομά του είναι τυπωμένο στο εξώφυλλο (**εικ. 160**). Αξίζει να σημειώσουμε ότι το 1932 ο Jean Crouzillard, αντιδήμαρχος του 9<sup>ου</sup> διαμερίσματος του Παρισιού, προσκάλεσε τον Tériade να συμμετάσχει στην επιτροπή των τεχνοκριτών για ένα βραβείο γλυπτικής που θέσπισε<sup>1058</sup>.

---

<sup>1056</sup> «une des plus importantes manifestations de sculpture de ce dernier temps»: «L' exposition internationale de sculpture», *Montparnasse*, 58 (Ιανουάριος 1930), 17-18.

<sup>1057</sup> «Current Events in the Art World: International Sculpture», *Creative Art*, 6/3 (Μάρτιος 1930), 212.

<sup>1058</sup> «Nous pensons qu'une troisième et dernière réunion des critiques est nécessaire pour la mise au point définitive des modalités du Grand Prix de la sculpture. [...] Nous vous prions donc de vouloir bien assister à une réunion le mercredi 29 juin courant, 17 heures, à la Mairie de l'Opéra, 6 rue Drouot»: Jean Crouzillard, επιστολή προς τον Tériade, 22 Ιουνίου 1932, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5.

## 7.5 Οι απόψεις του Tériade για τους καλλιτεχνικούς θεσμούς

Μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, παράλληλα με τους δημόσιους φορείς της τέχνης, η ιδιωτική πρωτοβουλία, δηλαδή το εμπόριο τέχνης, που είχε εμφανιστεί ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, κέρδιζε σημαντικό έδαφος και κυριαρχούσε ειδικά σε συνάρτηση με τις μοντέρνες καλλιτεχνικές τάσεις<sup>1059</sup>. Ο Tériade, με αφορμή συχνά κριτικές εκθέσεων αλλά κυρίως μέσα από τα κείμενα που συνυπέγραφε με τον Raynal ως «Οι δύο τυφλοί», έπαιρνε θέση απέναντι στη λειτουργία των καλλιτεχνικών μηχανισμών και φορέων. Επίσης οι συνεντεύξεις που πήρε από εμπόρους τέχνης και δημοσιεύτηκαν στο *Cahiers d'art* φανερώνουν τη στήριξή του προς αυτούς, αν μη τι άλλο τους ομοϊδεάτες του. Η κριτική του διάθεση πάντως γινόταν όλο και οξύτερη με το πέρασμα των χρόνων, πιθανόν γιατί, καθώς ωρίμαζαν οι ιδέες του και εδραιωνόταν ως τεχνοκρίτης, αποκτούσε περισσότερη αυτοπεποίθηση στην έκφραση της άποψής του. Ειδικά από το 1931 και μετά, τα κοινά τους κείμενα με τον Raynal ήταν αφιερωμένα στο σχολιασμό της επικαιρότητας κυρίως των καλλιτεχνικών φορέων και το ύφος τους είναι έντονα κριτικό, καυστικό και συχνά περιπαικτικό.

Πρώτα απ' όλα, στα κείμενα του ο Tériade εμφανίζεται από την αρχή αρνητικός ως προς τις ακαδημίες τέχνης και το ρόλο τους στην εκπαίδευση των νέων καλλιτεχνών, θεωρώντας ότι δεν προσφέρουν στους μαθητευόμενους τους παρά τυποποιημένες κατευθύνσεις και μορφοπλαστικές λύσεις που οδηγούν μοιραία σε ένα επιφανειακό, ομοιογενές και ανιαρό αποτέλεσμα<sup>1060</sup>. Παρότι αναγνωρίζει τη δυνατότητα των ακαδημιών να διδάξουν συγκεκριμένες τεχνικές, υποστηρίζει πως η αυθεντική καλλιτεχνική δημιουργία πηγάζει από το ταμπεραμέντο του καλλιτέχνη και δεν μπορεί να διδαχθεί ούτε να υποταχθεί σε κανόνες: «η τέχνη δεν μαθαίνεται. Εκρήγνυται, ξεπροβάλλει μόνη της σαν από θαύμα, ανεξάρτητα από όλα, ακόμα κι από τον ίδιο τον ζωγράφο. Ο ζωγράφος είναι υπεύθυνος για τη θέλησή ή την

<sup>1059</sup> Κατά τη διάρκεια του πολέμου μάλιστα, που οι κρατικοί καλλιτεχνικοί μηχανισμοί υπολειπούνταν, οι έμποροι τέχνης ήταν εκείνοι που οργάνωναν κυρίως εκθέσεις υποστηρίζοντας τις μοντέρνες τάσεις και όχι τους ακαδημαϊκούς καλλιτέχνες, πράγμα που, όπως ήταν αναμενόμενο, προκαλούσε αντιδράσεις στους ακαδημαϊκούς κύκλους: Claire Maingon, *L'âge critique des salons, 1914-1925: l'école française, la tradition et l'art moderne*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Μον-Σεντ-Ενιάν 2014, 139-143.

<sup>1060</sup> Για παράδειγμα βλ. E. Tériade, «Besoin d'un nouveau fauvisme», *Comœdia*, 1 και 22 Σεπτεμβρίου 1927, 3 [Tériade 1996, 110-112 και 115-117 αντίστοιχα]. «Documentaire sur la jeune peinture. III: Conséquences du cubisme», *Cahiers d'art*, 1 (1930), 17-18 [Tériade 1996, 236-238].

έμπνευση του. Δεν είναι παρά μόνο στην προσωπική του ιδιοφυΐα που δεν μπορεί να δώσει απάντηση»<sup>1061</sup>.

Η άρνηση του ακαδημαϊκού συστήματος δεν είχε μόνο συστημική, αλλά και αισθητική βάση, καθώς δήλωνε παράλληλα την άρνηση στην τέχνη που αυτό εκπροσωπούσε. Αυτή η απέχθεια προς τον ακαδημαϊσμό ήταν κοινός τόπος πολλών τεχνοκριτών της εποχής, ανεξάρτητα από το αν υποστήριζαν τις μοντέρνες τάσεις ή όχι. Για παράδειγμα, ο Louis Vauxcelles, που στο βιβλίο του *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours* του 1922 απέρριπτε τον κυβισμό, αποδοκίμαζε εξίσου τις ασφαλείς ακαδημαϊκές λύσεις<sup>1062</sup>.

Αναφορικά με τα Σαλόν, ο Tériade επισημαίνει την παρακμή τους ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την προώθηση της μοντέρνας τέχνης. Το ζήτημα αυτό είχε τεθεί πολύ νωρίτερα τόσο από προοδευτικούς όσο και από συντηρητικούς τεχνοκρίτες. Για παράδειγμα, ήδη το 1907 ο Apollinaire έγραφε ότι το Σαλόν του Φθινοπώρου είχε τελειώσει, ενώ στα μεταπολεμικά χρόνια, το 1920, ο συντηρητικός τεχνοκρίτης Arsène Alexandre, υπεύθυνος της στήλης για της τέχνης της εφημερίδας *Figaro*, διαπίστωνε την κρίση των παρισινών Σαλόν<sup>1063</sup>. Σε σχέση με το επίσημο συντηρητικό Σαλόν, δηλαδή εκείνο της Société des Artistes Français, που από το 1881 είχε αντικαταστήσει το Σαλόν της Ακαδημίας των Καλών Τεχνών, ο Tériade γράφει ότι

---

<sup>1061</sup> «l'art ne s'apprend pas. Il explose, il sort tout seul par miracle, malgré tout, malgré le peintre même. Le peintre est responsable de sa volonté ou de son aspiration. Il n'y a que de son génie dont il ne peut pas répondre» E. Tériade, «Jeunesse!», *Cahiers d'art*, 1 (1931), 12 [Tériade 1996, 319].

<sup>1062</sup> André Fontainas και Louis Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. Tome I: La peinture, la gravure, le dessin*, Librairie de France, Παρίσι 1922, 251, 268-269.

<sup>1063</sup> Apollinaire 1960, 59· Arsène Alexandre, «L'âge critique des salons», *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, 5 (Μάιος 1920), 195. Πέρα από το επίσημο Σαλόν της Société des Artistes Français και το Σαλόν της Société Nationale des Beaux Arts, που είχαν εκ προοιμίου πιο ακαδημαϊκό και συντηρητικό χαρακτήρα, τα τρία βασικά Σαλόν στα οποία εκτίθεντο και έργα μοντέρνας τέχνης ήταν των Ανεξαρτήτων, του Φθινοπώρου και του Τουιλερί, τα οποία όμως δέχτηκαν από νωρίς κριτική. Τα κύρια σημεία για τα οποία τους ασκήθηκε κριτική ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '20 ήταν τα εξής: Στο Σαλόν των Ανεξαρτήτων εκτίθεντο άκριτα όλοι, με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγάλη συσσώρευση έργων, που δεν επέτρεπε την ανάδειξη εκείνων που άξιζαν. Επιπλέον, η κυριαρχική μορφή του ιδρυτή του, Paul Signac, είχε δημιουργήσει πολλές δυσaráσκειες ως προς τον τρόπο έκθεσης των έργων ανά εθνικότητα. Από την άλλη, στο Σαλόν του Φθινοπώρου υπήρχε κριτική επιτροπή που επέλεγε τους καλλιτέχνες και τα έργα που θα εκτίθεντο, η οποία όμως κινούνταν σε συντηρητικά πλαίσια απορρίπτοντας προκλητικά, καινοτόμα και ριζοσπαστικά έργα. Από το 1926 μάλιστα το Σαλόν αναγνωρίστηκε από το κράτος, πράγμα που ενόχλησε καλλιτέχνες πιο προοδευτικά σκεπτόμενους που συνέδεαν τους κρατικούς θεσμούς με το συντηρητισμό. Τέλος το Σαλόν του Τουιλερί δεν υπέβαλλε τους καλλιτέχνες σε κρίση, αλλά εξέθετε κατόπιν πρόσκλησης. Πολύ γρήγορα φάνηκε ο εκλεκτικιστικός του χαρακτήρας προκειμένου να ενσωματώσει όλες τις τάσεις, αλλά και η γραμμή του στήριξης ενός πιο συμβατικού μοντερνισμού. Για το ζήτημα των Σαλόν και της αγοράς τέχνης στα χρόνια του μεσοπολέμου, βλ. Maingon 2014· Gee 1981, 12-22· Monnier 2005, 265-290. Σημαντική για την κατανόηση της λειτουργίας των Σαλόν είναι και η μελέτη της Mainardi, παρόλο που αναφέρεται στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα· Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1993.

πρόκειται για «επίσημο νεκροταφείο»<sup>1064</sup>. Όσο για τα Σαλόν των Ανεξαρτήτων (που είχε ιδρυθεί το 1884), του Φθινοπώρου (1903) και του Τουιλερί (1923), θεωρεί ότι, παρόλο που εκθέτουν σαφώς πολλές από τις σύγχρονες τάσεις στην τέχνη, εξακολουθούν να δίνουν προβάδισμα στις πιο ξεπερασμένες και επ' αυτού το ύφος του γίνεται όλο και πιο οξύ με το πέρασμα του χρόνου, κατηγορώντας μάλιστα το 1932 το Salon des Artistes Français ότι προβάλλει ως γαλλική πρωτοπορία συντηρητικές καλλιτεχνικές τάσεις. Επιπλέον, διαπιστώνει σύγχυση σε σχέση με τις κατευθύνσεις της τέχνης με δεδομένη την πληθώρα των έργων που εκτίθενται σε αυτά προκειμένου να εξυπηρετήσουν όσο το δυνατό μεγαλύτερη γκάμα απαιτήσεων των αγοραστών και με συνέπεια τα λίγα ταλέντα που υπάρχουν να χάνονται στο πλήθος των συμμετεχόντων<sup>1065</sup>. Αυτή την ατμόσφαιρα αποδίδει ο Tériade και σε χειρόγραφες σημειώσεις του πιθανόν της δεκαετίας του '20: «Η συνύπαρξη σήμερα μέσα στον 'τεράστιο και συγκεχυμένο' κόσμο, των πάντων ταυτόχρονα, εκείνου που αφανίστηκε κι εκείνου που απέμεινε από τους νεκρούς και τους ζωντανούς, του αληθινού και του ψεύτικου. Ο ακαδημαϊσμός εξακολουθεί να ευδοκιμεί παρά τις αναρίθμητες κι επαναλαμβανόμενες επιθέσεις που έχει υποστεί και συναντά σήμερα ευτυχής αυτόν τον άλλο, ακόμα πιο άθλιο ακαδημαϊσμό, που προήλθε από την επανάσταση εναντίον των καθηγητών των σχολών καλών τεχνών... Ο αγώνας εναντίον αυτής της πολλαπλής συνύπαρξης μας φαίνεται ηρωικός και σωστός. Στις μέρες μας δεν υπάρχει μόνο μία τέχνη, τουλάχιστον κατά τα φαινόμενα. Υπάρχει κάτι για κάθε νοοτροπία, για κάθε πολιτιστική πεποίθηση. Είναι η απόδειξη ότι κατασκευάζουν και κατασκευάζουν για όλα τα γούστα και ότι εκείνοι που το κατασκευάζουν είναι καλλιτέχνες μόνο για να ευχαριστούν την πελατεία του επιπέδου τους. Αυτό είναι το δράμα της δημοκρατίας. Αφού δεν υπάρχουν πια έγκυρα

---

<sup>1064</sup> «Εδώ, είναι τώρα λίγες εβδομάδες, [που] το επίσημο και σοβαροφανές Salon des Artistes Français προκαλούσε την αυταρέσκεια της γνωστής και εγγυημένης πελατείας του εκθέτοντας τα κολοσσιαία μνημεία του, τους κολοσσιαίους πίνακες του και τα κολοσσιαία λάθη του. Λέμε δε παραπάνω αυταρέσκεια γιατί η τέχνη που πουλιέται στο Σαλόνι αυτό είναι καμωμένη επίτηδες για να κολακέψη τα καθυστερημένα καλλιτεχνικά γούστα ορισμένης πελατείας που αν αρέσει βέβαια αυτά τα πράγματα είναι γιατί της αποδίνουν ανεπαίσθητα και χωρίς κόπο τον οκνηρό εαυτό της». Ε. Ελευθεριάδης, «Το Φθινοπωρινό Σαλόνι», *Αγών*, 3 Οκτωβρίου 1925, 5. Αργότερα, μέσα από την κοινή του πένα με τον Raynal γίνεται ακόμη πιο επικριτικός απέναντι στη συντηρητική τέχνη που στηρίζεται από τους κρατικούς θεσμούς και το εν λόγω Σαλόν. Βλ. Les deux aveugles, «Provisoire: une nouvelle avant-garde», *L'Intransigeant*, 18 Ιανουαρίου 1932, 5 [Tériade 1996, 381].

<sup>1065</sup> Βλ. ενδεικτικά Ε. Ελευθεριάδης, «Το Σαλόν του Τουιλερί», *Αγών*, 20 Ιουνίου 1925, 2· «Το Φθινοπωρινό Σαλόνι», *Αγών*, 3 Οκτωβρίου 1925, 5· Ε. Tériade, «Propos sur le Salon des Tuileries», *Cahiers d'art*, 5 (1926), 109-110 [Tériade 1996, 47-51]· Les deux aveugles, «Provisoire: une nouvelle avant-garde», *L'Intransigeant*, 18 Ιανουαρίου 1932, 5 [Tériade 1996, 381].



κριτήρια, έγκυρες κρίσεις σε αυτό το καθεστώς ελευθερίας όπου ο καθένας γίνεται ζωγράφος επειδή είναι καλό επάγγελμα»<sup>1066</sup>.

Όσο για το Σαλόν των Ανεξαρτήτων γράφει ότι «Έχοντας γεράσει σαν μια επιτυχημένη δημοκρατία θέλει να διατηρήσει αλήθειες που όμως αλλάζουν και γερνούν και οι ίδιες. Για να τις διατηρήσει, απομονώνεται. Καθώς απομονώνεται, γίνεται ιστορία»<sup>1067</sup>. Το 1930 με την ειρωνική κοινή του πένα με τον Raynal σχολιάζει με αιχμηρό τρόπο την αντικατάσταση του ακροδεξιού προέδρου του Salon de Tuileries, ζωγράφου Albert Besnard, από τον Edouard Herriot, συγγραφέα και πρόεδρο του ριζοσπαστικού-σοσιαλιστικού κόμματος, υπονοώντας την ανικανότητα και των δύο στο εν λόγω πόστο. Παράλληλα διατυπώνουν –εκφράζοντας εμμέσως και μια πολιτική άποψη σύμφωνη με τη γραμμή της εφημερίδας, αλλά και συνεπή με την αντιπάθεια τουλάχιστον του Tériade για τη στρατευμένη τέχνη – τις αντιρρήσεις τους για την ενδεχόμενη κατεύθυνση που θα δώσει ο Herriot προς μια ζωγραφική «ριζοσπαστικά σοσιαλιστική», μια ζωγραφική του μετρίου και σε βάρος της ανάδειξης των «génies»<sup>1068</sup>. Με το ίδιο χλευαστικό και κυνικό ύφος τους σχολιάζουν τον επόμενο χρόνο τις πολιτικές αντιφάσεις τόσο των διοργανωτών όσο και των συμμετεχόντων στο εν λόγω Σαλόν επισημαίνοντας ότι αυτό στεγάζεται σε ένα αστικό οίκημα. Επιπλέον, καυτηριάζοντας το μετριοπαθή μοντερνισμό των εκτιθέμενων έργων, που προβάλλονται σαν ό,τι πιο μοντέρνο κυκλοφορεί στην αγορά, τους αποδίδουν τον χαρακτηρισμό «école pompier ultramoderne». Σε όλες τις περιπτώσεις η βαρύτητα δίνεται στον συντηρητισμό της ζωγραφικής ανεξάρτητα από τον πολιτικό χώρο από τον οποίο προέρχεται που και καθιστά δύσκολη τη θέση του τεχνοκρίτη, ο οποίος είναι αναγκασμένος να ασχοληθεί με αυτή: «Αχ! Για να είσαι

---

<sup>1066</sup> «La coexistence aujourd'hui dans le monde 'énorme et confus' de tout à la fois, de ce qui a été abattu et de ce qui restait des morts et des vivants, du vrai et du faux. L'académisme prospère toujours malgré les innombrables et répétées attaques qu'il a subies et rejoint aujourd'hui avec bonheur cet autre académisme plus misérable encore issu de la révolution contre les professeurs des écoles de beaux-arts... La lutte contre cette coexistence multiple nous apparaît déjà héroïque et saine. Il n'y a pas qu'un art du moins apparemment de nos jours. Il y en a pour tous les états d'esprit, pour tous les états de culture. C'est la preuve qu'on fabrique, qu'on fabrique pour tous les goûts et que ceux qui le fabriquent ne sont des artistes que pour plaire à la clientèle de leur niveau. C'est le drame de la démocratie. Puisqu'il n'y a plus de critérium valable, de jugement autorisé dans ce régime de liberté où chacun devient peintre parce que c'est un bon métier» χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 17.

<sup>1067</sup> «ayant vieilli comme une heureuse république veut conserver des vérités qui changent et vieillissent elles-mêmes. A force de conserver, il s'enferme; à force de s'enfermer il ne devient qu'historique» E. Tériade, «Les Salons. Salon des Indépendants», *Cahiers d'art*, 3 (1926), 54 [Tériade 1996, 39]· βλ. και «L'année artistique à Paris», *Inventaire* (numéro spécial de *La Nerve*), 1 (1926), 1-5.

<sup>1068</sup> Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 25 Μαρτίου 1930, 5 [Tériade 1996, 277].

κριτικός τέχνης πρέπει να μην είσαι ζώον! Ο κάθε τυχαίος ηλίθιος δεν μπορεί να ασκήσει αυτό το ευγενές επάγγελμα! Τι λεπτότητα χρειάζεται για να πει κανείς πράγματα που δεν σημαίνουν τίποτα. Τι οξυδέρκεια για να βρει τη θέση του σε αυτήν την ανησυχητική αλυσίδα των ‘ακαδημαϊκών (pompiers)’, ‘νεοακαδημαϊκών’, ‘ακαδημαϊκών’ της αριστεράς, της δεξιάς, επαναστάτες ‘ακαδημαϊκούς’, παραδοσιακούς ‘ακαδημαϊκούς’, επειδή, ό,τι κι αν γίνει πρόκειται για όλους για ό,τι πιο αυθεντικό στους ‘ακαδημαϊκούς’»<sup>1069</sup>.

Το 1929 ιδρύθηκε το Σαλόν των Surindépendants, στο πλαίσιο του οποίου δεν επιτρέπονταν οι πωλήσεις, άρα, σε αντιδιαστολή με όλα τα προηγούμενα, δεν είχε ευθέως εμπορικό χαρακτήρα, ενώ όσοι ενδιαφέρονταν για κάποιο έργο έπρεπε να απευθυνθούν απευθείας στο δημιουργό και όχι σε κάποιον έμπορο. Δυο επιπλέον διαφορές ήταν ότι οι συμμετέχοντες δεν επιτρέπεται να λάβουν μέρος σε άλλα Σαλόν και ότι το φάσμα των τάσεων που φιλοξενούνταν ήταν πολύ ευρύ συμπεριλαμβάνοντας και την αφαίρεση. Ο Tériade, παρόλο που διαφωνεί με το παρωχημένο όνομα του Σαλόν, εντοπίζει τρία σημαντικά πλεονεκτήματα: α) τον περιορισμένο αριθμό των συμμετεχόντων και κατ’ επέκταση την καλύτερη εκπροσώπησή τους σε αριθμό έργων, β) την απόλυτη ελευθερία που πηγάζει από τον ανιδιοτελή χαρακτήρα του εν λόγω Σαλόν, και γ) την τοποθέτηση των έργων ανά τάση, τουλάχιστον κατά το δυνατό. Θεωρεί ότι οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν είναι μερικοί από τους καλύτερους της νέας γενιάς<sup>1070</sup>. Ωστόσο, παραμένει επιφυλακτικός απέναντι σε αυτό το νέο σαλόν και τους «αληθινούς ανεξάρτητους».

Την ίδια στιγμή ο Tériade αναδεικνύει τον αποφασιστικό και ολοένα ισχυρότερο ρόλο των εμπόρων τέχνης και των γκαλερί για την προώθηση των καλλιτεχνών και ιδιαίτερα των εκφραστών της μοντέρνας τέχνης: «Πρόκειται [οι γκαλερί] να αντικαταστήσουν τα Σαλόν, των οποίων την παρακμή διαπιστώνουμε με περιοδική ακρίβεια; Θα πρέπει ίσως να λάβουμε υπόψη, καθώς τις βλέπουμε να

---

<sup>1069</sup> Ah! Il ne faut pas être bête pour être critique d’art! Le premier imbécile venu ne peut pas exercer ce noble métier! Que de subtilité nécessaire pour dire des choses qui ne veulent rien dire. Quelle perspicacité pour se reconnaître dans cet écheveau troublant des pompiers, néopompiers, postpompiers, pompiers de gauche, de droite, pompiers révolutionnaires, pompiers traditionnels, car il s’agit quoi qu’on fasse de ce qu’il y a de plus authentique comme pompiers»·Les deux aveugles, «Provisoire. Salons...», *L’Intransigeant*, 16 Ιουνίου 1931, 6 [Tériade 1996, 349]. Εξίσου καυστικοί αλλά απέναντι στην πολιτική σύγχυση που επιδεικνύουν μέσω του έργου τους οι καλλιτέχνες που συμμετέχουν στο Σαλόν είναι και ένα χρόνο αργότερα: Les deux aveugles, «Provisoire: peinture d’opinion», *L’Intransigeant*, 25 Απριλίου 1932, 6 [Tériade 1996, 395-396].

<sup>1070</sup> E. Tériade, «Guide-promenade; chez les ‘Surindépendants’», *L’Intransigeant*, 16 Ιουνίου 1930, 5 [Tériade 1996, 290-293]· «A travers les Salons: tendances de la surindépendance», *L’Intransigeant*, 26 Οκτωβρίου 1931, 5 [Tériade 1996, 365-367].

αυξάνονται για τον πιο απλό λόγο του κόσμου, πως οι γκαλερί έχουν κέρδος και οι καλλιτέχνες βρίσκουν μια εύκολη ευκαιρία να εκθέσουν την πρόσφατη παραγωγή τους σε περιβάλλοντα πιο εγκάρδια από τον παραλυτικό συνωστισμό των Σαλόν»<sup>1071</sup>. Υποστηρίζει ότι οι ατομικές εκθέσεις που διοργάνωναν οι έμποροι τέχνης επέτρεπαν στο κοινό να έχει καλύτερη εικόνα για το έργο, τη διαδρομή και την προσπάθεια ενός καλλιτέχνη σε σχέση με τις αποσπασματικές συμμετοχές στα Σαλόν. Αντιμετωπίζει μάλιστα τις γκαλερί όχι απλώς ως εκθεσιακούς χώρους, αλλά ως πολιτιστικούς θεσμούς<sup>1072</sup>. Στη σύγκρουση, επομένως των δυο μορφών αγοράς τέχνης, των Σαλόν και του ελεύθερου εμπορίου, ο Tériade τάσσεται ξεκάθαρα υπέρ της δεύτερης.

Το παραπάνω αντανakλάται ιδιαίτερα στις συνεντεύξεις που πήρε ο Tériade το 1927 για το περιοδικό *Cahiers d'art* από εμπόρους τέχνης, τους οποίους παρουσιάζει ως αστούς υποστηρικτές της τέχνης και της καινοτομίας στα αισθητικά ζητήματα, των οποίων η καλλιτεχνική ευαισθησία νομιμοποιεί την εμπορική τους δραστηριότητα<sup>1073</sup>. Τονίζει σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις ως σημαντικούς παράγοντες διαμόρφωσής τους το οικογενειακό περιβάλλον – συχνά εμπορικό – και την εκπαίδευση που έλαβαν, καθώς και το πάθος, την εμπειρία και το ανοιχτό μυαλό τους σε σχέση με τα καλλιτεχνικά ζητήματα και τη σύγχρονη παραγωγή τέχνης, αλλά και την ικανότητά τους να ανακαλύπτουν και να υποστηρίζουν ενστικτωδώς τα νέα ταλέντα<sup>1074</sup>. Ως προς αυτό το τελευταίο, ο Tériade τονίζει στις συνεντεύξεις ότι αποστολή του εμπόρου – αλλά και του τεχνοκρίτη – είναι να ανακαλύψει τους

---

<sup>1071</sup> «Πρόκειται να αντικαταστήσουν τα Σαλόν, των οποίων την παρακμή διαπιστώνουμε με περιοδική ακρίβεια; Θα πρέπει ίσως να λάβουμε υπόψη, καθώς τις βλέπουμε να αυξάνονται για τον πιο απλό λόγο του κόσμου, πως οι γκαλερί έχουν κέρδος και οι καλλιτέχνες βρίσκουν μια εύκολη ευκαιρία να εκθέσουν την πρόσφατη παραγωγή τους σε περιβάλλοντα πιο εγκάρδια από τον παραλυτικό συνωστισμό των Σαλόν [Tendront-elles à remplacer les Salons dont on constate le déclin avec une précision périodique? Il faudra peut-être compter, à les voir se généraliser pour la plus simple raison du monde, que les galeries y trouvent leur compte et les peintres une occasion facile de montrer leur récente production en des atmosphères cohue annihilante des Salons]» E. Tériade, «Les expositions», *Cahiers d'art*, 2 (1926), 38 [Tériade 1996, 35].

<sup>1072</sup> Βέβαια, υπήρχε και η αντίθετη άποψη που εξέφραζε μια συντηρητική εθνικιστική μερίδα, όπως ο Mauclair, ο οποίος αντιλαμβανόταν την προώθηση της μοντέρνας τέχνης ως μια διεθνή συνωμοσία εβραίων εμπόρων και τεχνοκριτών που απειλούσαν τις εθνικές φιλοδοξίες της Γαλλίας: Mauclair 1929. Για το ζήτημα των εμπόρων τέχνης στη Γαλλία τα χρόνια του μεσοπολέμου, βλ. Bernier 1977· Gee 1979· Gee 1981· Pierre Nahon, *Les marchands d'art en France: XIXe et XXe siècles*, Ed. de la Différence, Παρίσι 1998· Gee 2000· Jean-Joseph Goux, *L'art et l'argent: la rupture moderniste, 1860-1920*, Blusson, Παρίσι 2011.

<sup>1073</sup> Πρόκειται για τις συνεντεύξεις του με τους Paul Guillaume, Henry Kahnweiler, Léonce Rosenberg και Paul Rosenberg που δημοσιεύτηκαν στο ένθετο του *Cahiers d'art* «Feuilles volantes» το 1927. Αντίστοιχες συνεντεύξεις ακριβώς στο ίδιο πνεύμα πήρε από εμπόρους τέχνης και ο Zervos. Για το θέμα αυτό, βλ. αναλυτικά Sfakianaki 2015. Τα χειρόγραφα των συνεντεύξεων φυλάσσονται στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 13.

<sup>1074</sup> Η συμβολή του αστικού οικογενειακού περιβάλλοντος και της εκπαίδευσής τους στην ενασχόλησή τους με ζητήματα κουλτούρας μας παραπέμπει στη σχετική ανάλυση του Bourdieu· Bourdieu 2011.

καλλιτέχνες του μέλλοντος και να τους υπερασπιστεί. Για παράδειγμα, θεωρεί τον Kahnweiler έναν από τους πρώτους υπερασπιστές των καλλιτεχνών εξηγώντας ότι: «*Η υπεράσπιση έχει ένα βαθιά πατρικό νόημα. Να πάρεις τον ζωγράφο στο άνθος του, στην ευάλωτη νιότη του, που είναι εκτεθειμένη στην κακοκαιρία, να του εξασφαλίσεις μια ζωή δίχως έγνοιες, τουλάχιστον άμεσες, να τον καθοδηγήσεις και να ενθαρρύνεις τα πάθη του, να τον οδηγήσεις τελικά ως καλός πατέρας στην επιτυχία, στη μεγάλη επιτυχία, στη δόξα*»<sup>1075</sup>. Παρόμοια χαρακτηρίζει και τους Guillaume και Léonce Rosenberg. Παρόλο που ο Tériade δεν επεκτάθηκε στην έννοια της «άμυνας» στις συνεντεύξεις του, από τα υπόλοιπα γραπτά του είναι σαφές ότι αυτό που αντιλαμβάνεται ως απειλή για την καλλιτεχνική έκφραση είναι οι ακαδημίες της τέχνης και η ακαδημαϊκή κατάρτιση που καλλιεργούσε έναν στείρο φορμαλισμό και περιοριζε στην ελευθερία της έκφρασης του καλλιτέχνη, αλλά και τα Σαλόν, των οποίων ο ξεπερασμένος χαρακτήρας και οι συντηρητικές επιτροπές δεν ανταποκρίνονταν στις ανάγκες των νέων καλλιτεχνών, αλλά τους ωθούσαν στην απομίμηση ενός ασφαλούς στιλ με κίνητρο την οικονομική τους εξασφάλιση.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι οι συνεντεύξεις του Tériade με τους εν λόγω εμπόρους, καθώς και οι αντίστοιχες του Zervos την ίδια περίοδο, είναι δηλωτικές της εκ μέρους τους υποστήριξης των ομοϊδεατών τους εμπόρων με τους οποίους βρίσκονταν σε σχέση άμεσης αλληλεξάρτησης ως προς την προώθηση της μοντέρνας τέχνης. Δεν είναι τυχαίο ότι οι καλλιτέχνες που προωθούσαν οι εν λόγω έμποροι ήταν οι ίδιοι σχεδόν που πρόβαλλε το *Cahiers d'art*, ενώ οι απόψεις των εμπόρων συμπίπτουν με εκείνες που εκφράζονται στις σελίδες του περιοδικού. Από αυτή τη σκοπιά, οι συνεντεύξεις αποτελούν μια ενδιαφέρουσα στιγμή διότι δείχνουν καθαρά τη λειτουργία των συνεργασιών αμοιβαίου κέρδους στο πλαίσιο ενός δικτύου: προωθώντας τους εμπόρους και τους καλλιτέχνες τους, ο Zervos εξασφάλιζε τη διαφήμισή τους στο περιοδικό και άρα μια πηγή εισοδήματος γι' αυτό, ενώ επιπλέον οι συνεντεύξεις καταξιωμένων εμπόρων έδιναν κύρος στο περιοδικό που ήταν μόνο στο δεύτερο έτος κυκλοφορίας του, νομιμοποιώντας τις ιδέες που προωθούσε. Για τον Tériade, που ήταν ακόμα ένας νεαρός κριτικός στην αρχή της καριέρας του, η καλλιέργεια καλών σχέσεων με τους εμπόρους τέχνης δεν θα μπορούσε παρά να τον

---

<sup>1075</sup> «*Défense contient un sens profondément paternel. Prendre le peintre en sa fleur, dans sa jeunesse faible, exposée à toutes les intempéries, lui garantir une vie exempte de soucis, tout au moins immédiats, le guider et l'encourager dans ses passions, enfin le conduire en bon père de famille au succès, au grand succès, à la gloire*» E. Tériade, «Nos enquêtes: Entretien avec Henry Kahnweiler», *Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 2 (1927), 1 [Tériade 1996, 83].

ωφελήσει επαγγελματικά σε βάθος χρόνου ως επιφανή και αξιοσέβαστο κριτικό, ενώ μέσω των απόψεων των εμπόρων επικυρώνονται και οι δικές του, όπως δημοσιεύονταν στα κείμενά του στο περιοδικό. Κερδισμένοι όμως έβγαιναν και οι ίδιοι οι έμποροι μέσα από την κατασκευή της δημόσιας εικόνας τους, καθώς προβάλλονταν ως εξέχουσες φυσιογνωμίες στο χώρο της τέχνης σε ένα σοβαρό περιοδικό μοντέρνας τέχνης που υπερασπιζόταν τα συμφέροντά τους. Έμμεσα ωφελημένοι ήταν οπωσδήποτε και οι καλλιτέχνες από τη στιγμή που οι έμποροί τους διαφήμιζαν τη δουλειά τους με τα λεγόμενά τους<sup>1076</sup>.

Επιστρέφοντας στο ζήτημα του ύφους των κειμένων που ο Tériade συνυπέγραψε με τον Raynal στη *L'Intransigent* αλλά και στο *La bête noire*, αξίζει να αναρωτηθούμε πώς ερμηνεύεται αυτός ο πιο επικριτικός και επιθετικός τόνος σε σχέση με τα ατομικά του γραπτά. Μια προφανής απάντηση είναι ότι ο Tériade βρισκόταν υπό την επίδραση του μεγαλύτερου σε ηλικία Raynal, που, σύμφωνα με μια τέτοια ερμηνεία, θα ήταν εκείνος που έδινε τον τόνο στα κείμενα. Υπάρχει όμως και μια άλλη απάντηση, εξίσου ευλογοφανής. Πιο συγκεκριμένα, τα κείμενα αυτά μπορεί να απηχούν κάποια απογοήτευση που συσσώρευσε με το πέρασμα των χρόνων ο ίδιος ο Tériade σχετικά με τη λειτουργία του κόσμου της τέχνης, ιδιαίτερα των κρατικών θεσμών, αλλά και των εμπόρων και τεχνοκριτών, στην πόλη που εξυμνούσε άλλοτε ως «την ευτυχή πρωτεύουσα των τεχνών»<sup>1077</sup>. Ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του '30, όταν η οικονομική κρίση έπληττε πια τη Γαλλία και επηρέαζε και τον καλλιτεχνικό χώρο, ο Tériade διαπίστωνε ότι, παρότι το Παρίσι παρέμενε αναμφίβολα το σημαντικότερο καλλιτεχνικό κέντρο, η χρυσή εποχή είχε παρέλθει.

---

<sup>1076</sup> Η σημασία που είχαν οι συνεντεύξεις για τους καλλιτέχνες φωτίζεται από το εξής περιστατικό: Στο αρχείο του Léonce Rosenberg υπάρχει αλληλογραφία που αντάλλαξε με καλλιτέχνες μετά τη συνέντευξή του στον Tériade. Ανάμεσα σε αυτούς ο Amédée Ozenfant και ο Giorgio de Chirico διαμαρτυρήθηκαν επειδή παρέλειψε να τους αναφέρει κατά τη συνέντευξη. Συγκεκριμένα, ο Ozenfant έγραψε: «Αγαπητέ φίλε, δυσάρεστη έκπληξη με διαβάζοντας τη συνέντευξη που δώσατε στο Cahiers d'art, ζωντανή κατά τ'άλλα. Καλλιτέχνες που δεν ανήκουν στην Effort Moderne έτυχαν της προσοχής σας [...] το όνομά μου δεν σας ήρθε. Δεν πιστεύω ότι σας αρέσει να ταπεινώνετε τους φίλους σας· πρόκειται σίγουρα για παράλειψη· αλλά αρκετά τραυματική· και αρκετά ανησυχητική: αν με ξεχνάει ο εκδότης μου, πόσο μάλλον οι φιλότεχνοι / Monsieur ami, Désagréable surprise en lisant l'interview que vous avez accordé à Cahiers d'art, très allant d'ailleurs. Des artistes qui ne font pas partie de l'Effort Moderne ont eu votre attention [...] mon nom ne vous est pas venu. Je vous crois incapable à aimer faire avaler des couleuvres à vos amis; c'est certainement un oubli; mais assez blessant; et assez inquiétant: si mon éditeur m'oublie, comment les amateurs». Amédée Ozenfant, επιστολή προς τον Léonce Rosenberg, 27 Σεπτεμβρίου 1927, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Léonce Rosenberg, κουτί 20. Ο Rosenberg έσπευσε να διορθώσει το λάθος του τόσο μέσω του περιοδικού *Bulletin de l'Effort moderne*, όσο και μέσα από μια συμπληρωματική δήλωση στο *Cahiers d'art*. Αναλυτικότερα βλ. Sfakianaki 2015, 84-86.

<sup>1077</sup> Βλ. ενδεικτικά E. Tériade, «L'année artistique à Paris», *Inventaire*, numéro spécial de *La Nervie*, 1 (1926), 1-9.

Στα κοινά τους κείμενα, ο Tériade και ο Raynal κατηγορούν τους κρατικούς θεσμούς και ιδιαίτερα την κρατική μουσειακή πολιτική, επειδή δεν στηρίζει τη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή και στο βαθμό που αυτό συμβαίνει, αφορά στις πιο συντηρητικές και ξεπερασμένες τάσεις<sup>1078</sup>. Όταν μετά τον πόλεμο ξανάνοιξαν οι αίθουσες του Λούβρου στο κοινό, μαζί με νέα έργα, κάποιοι καλλιτέχνες, και ιδιαίτερα οι Roger Bissière, André Lhote και Amédée Ozenfant, αντιλήφθηκαν τη δυνατότητα ανανέωσης στο πλαίσιο της εθνικής εικαστικής κληρονομιάς και μέσα από το παράδειγμα γάλλων καλλιτεχνών, όπως οι Jean Fouquet, Nicolas Poussin, Jean-Auguste-Dominique Ingres και Camille Corot, η οποία όμως δεν συνέβη<sup>1079</sup>. Το ενδιαφέρον για μια νέα αντίληψη για το μουσείο, στο οποίο δε θα προβάλλονται αποκλειστικά έργα μεγάλων δασκάλων προς αντιγραφή, αλλά και έργα σύγχρονων καλλιτεχνών δημιουργικά και πρωτότυπα, χαρακτηριστικά της παραγωγής της εποχής, ανέδειξε η έρευνα γνώμης με θέμα «Πρέπει να καεί το Λούβρο; [Faut-il brûler le Louvre?]", η οποία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *L'Esprit Nouveau* το 1921<sup>1080</sup>. Τα δύο επίσημα σημεία που ήταν αφιερωμένα στη σύγχρονη τέχνη ήταν το μουσείο του Λουξεμβούργου, το οποίο διατηρώντας ένα εθνικό προφίλ πρόβαλλε μόνο γάλλους ζωγράφους και γλύπτες, και το μουσείο Jeu de Paume, στο οποίο είχαν απομονώσει την παραγωγή των μεταναστών καλλιτεχνών της σχολής του Παρισιού. Παρέμενε όμως το αίτημα για τη δημιουργία ενός μουσείου αφιερωμένου στη μοντέρνα τέχνη, το οποίο ανέδειξε μεταξύ άλλων μια ακόμη έρευνα γνώμης στο περιοδικό *L'art vivant* το 1925<sup>1081</sup>. Ο Tériade, μόνος του ή μαζί με τον Raynal, ήταν ανάμεσα σε αυτούς που υποστήριζαν ένθερμα μέσα από τα κείμενά τους στα *Cahiers d'art* και *L'Intransigent* το εν λόγω αίτημα<sup>1082</sup>.

<sup>1078</sup> Βλ. για παράδειγμα *Les deux aveugles*, «Provisoire: grâces d'état», *L'Intransigent*, 13 Φεβρουαρίου 1933, 9 [Tériade 1996, 431-432]. «Provisoire: les beaux jours», *L'Intransigent*, 6 Μαρτίου 1933, 7 [Tériade 1996, 434-435]. «Paris s'em...», *La Bête noire*, 1 (Απρίλιος 1935), 1 [Tériade 1996, 459-460]. «Fêtes et défaites de Paris», *La Bête noire*, 2 (Μάιος 1935), 4 [Tériade 1996, 464-465]. «La France donne à l'Italie une leçon de modestie», *La Bête noire*, 3 (Ιούνιος 1935), 5 [Tériade 1996, 466-468].

<sup>1079</sup> Françoise Ducros, «Le purisme et les compromis d'une 'peinture moderne'», στο Stanislaus von Moos (επιμ.), *L'esprit nouveau: Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Wilhelm Ernst, Βερολίνο 1987, 67-69.

<sup>1080</sup> Οι απαντήσεις στην έρευνα δημοσιεύτηκαν στα τεύχη 6 και 8 του 1921.

<sup>1081</sup> Η εν λόγω έρευνα διεξήχθη από τον τεχνοκράτη Georges Charensol και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *L'art vivant* το 1925 στα τεύχη 14-19. Οι απαντήσεις βρίσκονται συγκεντρωμένες στον ομώνυμο τόμο που προλογεί ο Yves Michaud: Jean-Paul Morel (επιμ.), *Pour un musée français d'art moderne: une enquête de "L'Art vivant" en 1925*, Réunion des musées nationaux-Séguier-Seuil, Παρίσι 1996.

<sup>1082</sup> Βλ. για παράδειγμα *Les deux aveugles*, «Des dessins italiens de l'Orangerie aux achats étrangers du Jeu de Paume», *L'Intransigent*, 23 Νοεμβρίου 1931, 5 [Tériade 1996, 370-372].

Την ίδια στιγμή οι Tériade και Raynal παρουσιάζουν πώς άλλα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα στη Γερμανία, τη Ρωσία, την Αμερική, όχι μόνο υποστηρίζουν τη δική τους σύγχρονη μοντέρνα καλλιτεχνική παραγωγή, καθιστώντας τη μάλιστα επίσημη τέχνη και προσφέροντάς της κρατική στήριξη<sup>1083</sup>, αλλά γεμίζουν τις συλλογές τους με έργα της σύγχρονης γαλλικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Μάλιστα επισημαίνουν ότι σε μια σειρά άρθρων με τον τίτλο «Είναι η μοντέρνα τέχνη καταδικασμένη;», που δημοσιεύτηκε το 1930 στην εφημερίδα New York Times, το βασικό επιχείρημα των αμερικανών εχθρών του μοντερνισμού ήταν ότι στη Γαλλία που γεννήθηκε η λεγόμενη μοντέρνα παράδοση, οι πόρτες των μουσείων παρέμειναν κλειστές γι' αυτήν και όλοι οι επίσημοι φορείς εχθρικοί: «Οι Αμερικανοί πρέπει να είναι υπερήφανοι που έχουν μουσεία και συλλογές πολύ πιο πλούσιες από τις δικές μας. Και ίσως γελάνε αύριο με όλη τους την ψυχή βλέποντας μας, εμάς τους φτωχούς Παριζιάνους, να υποχρεωνόμαστε να πληρώνουμε με πολλά δολάρια για τη χαρά να πάμε στην Αμερική για να δούμε τα καλύτερα έργα της γαλλικής τέχνης, όπως το έχουμε κάνει ήδη για να δούμε, είτε στη Γερμανία είτε στη Ρωσία ή αλλού, τους πίνακες των γαλλικών σχολών κάθε εποχής, οι οποίοι δυσαρεστούσαν ανέκαθεν εκείνους που όφειλαν να τους διατηρήσουν έτσι ώστε η Γαλλία να έχει μεγαλύτερο καλλιτεχνικό και, εν τέλει, οικονομικό πλούτο»<sup>1084</sup>.

Στο ίδιο πνεύμα, ιδιαίτερα συχνά υπογραμμίζουν και την ισχύ της αμερικανικής αγοράς τέχνης σε σχέση με τη μοντέρνα γαλλική παραγωγή και τη Νέα Υόρκη ως σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο, στο οποίο οι γκαλερί διοργανώνουν σε τακτική βάση εκθέσεις γαλλικής τέχνης<sup>1085</sup>. Στο Παρίσι αντίθετα θεωρούν διεφθαρμένο και το σύστημα των εμπορών τέχνης, οι οποίοι σε συνεργασία με τους καλλιτέχνες θυσιάζουν τα πάντα στο βωμό της εμπορευματοποίησης<sup>1086</sup>. Διευκρινίζουμε πάντως πως η διαφθορά που επισημαίνουν, έγκειται στις συντηρητικές ασφαλείς επιλογές των εμπόρων, ιδιαίτερα στα χρόνια της κρίσης, και

---

<sup>1083</sup> Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 23 Δεκεμβρίου 1929, 6 [Tériade 1996, 224-225].

<sup>1084</sup> «Les Américains doivent être fiers de posséder des musées et des collections bien plus riches que les nôtres. Et ils riront peut-être demain de tout leur cœur de nous voir, nous pauvres Parisiens, tenus de payer à coups de dollars le plaisir d'aller en Amérique pour voir les meilleures pièces de l'art français comme nous l'avons déjà fait pour visiter, soit en Allemagne, soit en Russie ou ailleurs, les tableaux des écoles françaises de toutes époques qui déplurent de tout temps à ceux qui se devaient de les conserver pour la plus grande richesse artistique et, somme toute, pécuniaire de la France» Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 9 Δεκεμβρίου 1930, 5 [Tériade 1996, 309].

<sup>1085</sup> Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 14 Οκτωβρίου 1929, 6 [Tériade 1996, 214-215].

<sup>1086</sup> Les deux aveugles, «Fêtes et défaites de Paris», *La Bête noire*, 2 (Μάιος 1935), 4 [Tériade 1996, 464].

όχι σε κάποια ιδεολογική αντίθεση προς τη λειτουργία του συστήματος της ελεύθερης αγοράς, στην οποία εξάλλου εντάσσεται και η δική τους δραστηριότητα.

Θέση όμως παίρνουν και για ποικίλα άλλα ζητήματα της καλλιτεχνικής θεσμικής επικαιρότητας, παρουσιάζοντάς τα πάντα με πνευματώδη ειρωνεία. Για παράδειγμα, όταν η οικονομική κρίση ήταν πλέον αισθητή για τους καλλιτέχνες, έγινε μια πρόταση ίδρυσης ενός κρατικού «πρώρου γηροκομείου» που θα στήριζε όσους δυσκολεύονταν να τα βγάλουν πέρα. Οι δύο τυφλοί έσπευσαν να δημοσιεύουν ένα καυστικό άρθρο στρεφόμενοι ενάντια σε ένα τέτοιο σχέδιο που στόχο θα είχε τη στήριξη των ακαδημαϊκών καλλιτεχνών και της τέχνης που εκπροσωπούσαν χαρακτηρίζοντας μάλιστα τον Mauclair, ο οποίος επρόκειτο να έχει κεντρικό ρόλο στο εν λόγω σχέδιο, ως ενός είδους επιλοχία<sup>1087</sup>.

Επιπλέον, με αφορμή την απονομή του λογοτεχνικού βραβείου Goncourt τον Δεκέμβριο του 1931, οι Tériade και Raynal προτείνουν τη δημιουργία ενός αντίστοιχου για τη ζωγραφική, δεδομένου ότι τα απονεμόμενα τότε ήταν είτε το Βραβείο της Ρώμης είτε μικρής εμβέλειας που δίνονταν από ακαδημαϊκούς φορείς. Την ιδέα αυτή βρήκαν ενδιαφέρουσα οι συντάκες της *Comœdia* και αναπαρήγαγαν αμέσως το κείμενο των «Δύο τυφλών»<sup>1088</sup>. Οι ίδιοι γράφουν λίγες μέρες αργότερα ότι η πρόταση αυτή είχε από την πλευρά τους κωμική διάθεση, εντούτοις βρήκε ανταπόκριση. Στις 14 Δεκεμβρίου δημοσιεύουν την επιστολή του εμπόρου Jacques Darnetal, σύμφωνα με την οποία προθυμοποιείται να αναλάβει την πραγματοποίηση του βραβείου, καθώς είχε και εκείνος από καιρό την ιδέα αυτή, και θέτει κάποιες βασικές παραμέτρους για το περιεχόμενο και τη διεξαγωγή του. Σε επόμενο άρθρο οι «Δύο τυφλοί» δίνουν περισσότερες λεπτομέρειες για τη διαδικασία απονομής του

---

<sup>1087</sup> «Επομένως, θα δούμε με πολύ καλό μάτι (Οι Δύο Τυφλοί δεν αμφιβάλλουν για τίποτα, ειδικά για τους εαυτούς τους) το διορισμό ενός είδους επιλοχία επιφορτισμένου κάθε πρωί, στην αναφορά, να διαβάζει στους συγκεντρωμένους σε κύκλο καλλιτέχνες μια εύστοχη ημερήσια διάταξη αναφορικά με την ηθική πειθαρχία που θα πρέπει να τηρήσουν μέσα στη μέρα. Ο κ. Mauclair θα ήταν ιδανικός γι' αυτό το ευαίσθητο λειτούργημα. / Nous verrions donc d'un fort bon œil (Les Deux Aveugles ne doutent de rien, surtout pas d'eux-mêmes) la nomination d'une espèce d'adjutant chargé tous les matins, au rapport, de lire aux artistes réunis en cercle un ordre du jour bien senti touchant la discipline morale à suivre dans la journée. M. Mauclair semblerait tout indiqué pour ces fonctions délicates» Les deux aveugles, «Provisoire: tout va bien», *L'Intransigeant*, 30 Νοεμβρίου 1931, 6 [Tériade 1996, 372-373]. Παρόμοια άποψη είχε εκφράσει μία μέρα πριν ο τεχνοκρίτης René-Jean μέσα από την *Comœdia* και πιθανόν για το λόγο αυτό η εν λόγω εφημερίδα αναδημοσίευσε τμήμα του άρθρου κιόλας την ίδια μέρα. Με την άποψη των «Δύο τυφλών» συντάχθηκαν και οι υπεύθυνοι της καλλιτεχνικής στήλης της σατιρικής εβδομαδιαίας εφημερίδας *Bec et ongles*: «Palettes et ciseaux: L'adjutant Mauclair», *Bec et ongles*, 5 Δεκεμβρίου 1931, 23.

<sup>1088</sup> Les deux aveugles, «Provisoire: pourquoi pas un Prix Goncourt de la peinture?», *L'Intransigeant*, 7 Δεκεμβρίου 1931, 5 [Tériade 1996, 373-374] και μερική αναπαραγωγή του στην *Comœdia*, 12 Δεκεμβρίου 1931, 3.



βραβείου<sup>1089</sup>. Ωστόσο υπήρξαν και αντιδράσεις από κάποιους που θεωρούσαν ότι επρόκειτο για ένα περιττό βραβείο, μέσω του οποίου οι Raynal και Tériade θα ενίσχυαν τους προστατευόμενούς τους<sup>1090</sup>. Το βραβείο αυτό δόθηκε τελικά από τον Darnetal σε συνεργασία με την γκαλερί του πατέρα του, Georges Bernheim, τουλάχιστον για τα έτη 1932 και 1933, χωρίς οι Tériade και Raynal να συμμετέχουν στην επιτροπή απονομής του<sup>1091</sup>.

Τέλος, ο Tériade, μόνος του ή μαζί με τον Raynal, υιοθετεί κριτική στάση απέναντι και στη δική του ιδιότητα, δηλαδή το επάγγελμα του τεχνοκρίτη για το οποίο γράφει: «Οποιος μιλάει για τη ρευστή τέχνη της εποχής του, χαράζει με κόπο την πορεία του, μια πορεία άλλοτε μπερδεμένη άλλοτε ξεκάθαρη, ανάμεσα στις θαυμαστές μαντικές του ικανότητες και στο εύθραυστο πνεύμα της επικαιρότητας»<sup>1092</sup>. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι αποδοκιμάζει τεχνοκρίτες που βρίσκονται στην αντίπερα όχθη, όπως οι Waldemar George, Mauclair, Vauxcelles<sup>1093</sup>, δύο είναι οι βασικές παράμετροι του προβλήματος για τον Tériade: Πρώτον, η τέχνη για την οποία καλείται να μιλήσει ο τεχνοκρίτης και, δεύτερον, η ποιότητα των τεχνοκριτικών κειμένων, που είναι συνάρτηση της προσωπικότητας, των αντιλήψεων και των ικανοτήτων του συγγραφέα.

Αναφορικά με το πρώτο ζήτημα θεωρεί ότι η δυσκολία του επαγγέλματος του τεχνοκρίτη είναι ότι αφενός έχει στα χέρια του τη θαυμαστή εξουσία να προβλέπει το μέλλον και να παρουσιάζει στο κοινό τα νέα ταλέντα, αφετέρου είναι υποχρεωμένος να έρχεται αντιμέτωπος με το πρόβλημα της διάψευσης των προσδοκιών του. Ήδη το 1928 δήλωνε ότι κατέληξε θλιβερό να γράφει κανείς για την τέχνη, γιατί, παρά την προσδοκία ή την ψευδαίσθηση του τεχνοκρίτη για μια διαρκή ανανέωση, η τέχνη παρέμενε στάσιμη με ένα λεξιλόγιο εξαντλημένο πια και ιδέες που ξεπεράστηκαν<sup>1094</sup>. Τα λόγια αυτά επαναλαμβάνει αυτούσια το 1933 σε κείμενό του στο *Minotaure*

---

<sup>1089</sup> Jacques Darnetal, «Une proposition pour le prix Goncourt de peinture», *L'Intransigeant*, 14 Δεκεμβρίου 1931, 5· Les deux aveugles, «La critique propose...», *L'Intransigeant*, 15 Φεβρουαρίου 1932, 5 [Tériade 1996, 388-389].

<sup>1090</sup> «Coups de brosse: Encore le prix de peinture», *L'œil de Paris*, Φεβρουάριος 1932, 10.

<sup>1091</sup> Οι πληροφορίες που εντόπισα για το εν λόγω βραβείο ήταν λίγες. Οι δύο καλλιτέχνες που το κέρδισαν ήταν οι Charles Blanc και Chastel. Βλ. Jacques Darnetal, «Le Grand Prix de la peinture», *L'Intransigeant*, 10 Μαΐου 1932, 6· «Expositions visitées», *L'art et les artistes*, 129 (Ιούλιος 1932), 357 και *Le [Second] Grand prix de la peinture*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Georges Bernheim, Παρίσι 1933.

<sup>1092</sup> E. Tériade, «Emancipation de la peinture...», *Minotaure*, 3-4 (Δεκέμβριος 1933), 9 [Tériade 1996, 448]. Αντλώ από Τεριάντ 1991, 47.

<sup>1093</sup> Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 13 Ιουλίου 1931, 6 [Tériade 1996, 358-359].

<sup>1094</sup> E. Tériade, «L'épanouissement de l'œuvre de Braque», *Cahiers d'art*, 10 (1928), 361 [Tériade 1996, 132].

προκειμένου να δείξει ότι δεν άλλαξε τίποτε στα χρόνια που μεσολάβησαν. Δηλώνει απογοητευμένος από τις νεότερες γενιές ζωγράφων, προσθέτοντας ότι η ζωγραφική βολεύεται, κρύβεται πίσω από έναν λεκτικό κατακλυσμό και αστήρικτα σχόλια που δημοσιεύονται σε ένα ποτάμι ετήσιων άρθρων, μονογραφιών, προλόγων και διθυράμβων<sup>1095</sup>.

Συνυπεύθυνους για τη στασιμότητα της τέχνης και υπεύθυνους για την «παρακμή» της τεχνοκριτικής θεωρούσε εκείνους που έγραφαν κείμενα για την τέχνη. Καθώς δεν ήταν πλέον οι ποιητές της εποχής του Baudelaire ούτε απαραίτητα επαγγελματίες τεχνοκρίτες, ένα πολυσυζητημένο πρόβλημα της εποχής, όπως είδαμε παραπάνω, η ποιότητα της κρίσης και των κειμένων τους δεν ήταν η ενδεδειγμένη. Μια αιτία που δημιούργησε αυτό το πρόβλημα ήταν η μεγάλη αύξηση των μέσων στα οποία δημοσιεύονταν κείμενα για την τέχνη, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα την τυποποίηση του είδους<sup>1096</sup>. Στα τέλη του 1929 ο Tériade συνυπέγραψε με τον Raynal μια σειρά καταγγελτικών κειμένων ως προς το ζήτημα της συγγραφής προλόγων σε καταλόγους εκθέσεων ή παρουσιάσεις καλλιτεχνών. Είναι γεγονός ότι, όπως προαναφέραμε, υπήρχε εκείνη την περίοδο, ένα χρόνο περίπου πριν οι συνέπειες του κραχ πλήξουν τη Γαλλία, μεγάλη άνθιση του εμπορίου τέχνης που συνεπαγόταν τη διοργάνωση εκθέσεων και την απαιτούμενη συνοδευτική έντυπη προβολή των καλλιτεχνών. Στα κείμενά τους αυτά επιχειρούν λοιπόν μια «campagne antipréfacière» ενάντια τόσο στην πληθώρα όσο και στη χαμηλή ποιότητα των σχετικών κειμένων, επισημαίνοντας ότι τους προλόγους δεν τους γράφουν απαραίτητα επαγγελματίες τεχνοκρίτες, αλλά λίγο πολύ ο οποιοσδήποτε προκειμένου να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις του κοινού<sup>1097</sup>. Σε σχέση με αυτό, ο Tériade υποστηρίζει ότι ο ρόλος του τεχνοκρίτη είναι να μεταφέρει τη φωνή του καλλιτέχνη και όχι την ηχώ του κοινού: «Γιατί το να κρίνεις σημαίνει να φτάνεις, να καταλαβαίνεις, να αντιλαμβάνεσαι ένα έργο στο ίδιο επίπεδο με τον ζωγράφο που

---

<sup>1095</sup> E. Tériade, «Emancipation de la peinture...», *Minotaure*, 3-4 (Δεκέμβριος 1933), 9 [Tériade 1996, 448].

<sup>1096</sup> Το ίδιο ζήτημα σχολίασε αργότερα ο François Fosca: «Ένα άλλο χαρακτηριστικό αυτής της 'τεχνοκριτικής' είναι το απρόσωπο του γούστου και του ύφους της. Βρίσκουμε παντού τα ίδια θέματα και το ίδιο λεξιλόγιο. Αντιστρέψτε τις υπογραφές• κανένας δεν θα το αντιληφθεί / Un autre caractère de cette 'critique d'art' est l'impersonnalité de son goût et de son style. On retrouve partout les mêmes thèmes et le même vocabulaire. Intervertissez les signatures; personne ne s'en apercevra»· François Fosca, *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*, Albin Michel, Παρίσι 1960, 14.

<sup>1097</sup> Les deux aveugles, «Provisoire», *L'Intransigeant*, 11 και 18 Νοεμβρίου και 31 Δεκεμβρίου 1929, 5, 6 και 6 αντίστοιχα [Tériade 1996, 218, 219-221 και 225-226 αντίστοιχα]. Βλ. και αργότερα Les deux aveugles, «Provisoire: à travers l'actualité», *L'Intransigeant*, 13 Μαΐου 1930, 5 [Tériade 1996, 284-286].

εκφράζεται μέσα από αυτό»<sup>1098</sup>. Φυσικά η πολεμική που ανέπτυξαν οι «Δύο τυφλοί» δεν έμεινε ασχολίαστη. Για παράδειγμα, αμέσως μετά τα πρώτα σχετικά κείμενά τους, δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Comœdia* με ύφος αντιστοίχως ειρωνικό ανυπόγραφο απάντηση στρεφόμενη κυρίως, αλλά εμμέσως, εναντίον του Raynal, ο οποίος ήταν από αυτούς που καθιέρωσαν το είδος, έχοντας υπογράψει πολλούς προλόγους<sup>1099</sup>.

Από το 1931 και μετά τα σχόλια του Tériade για την τεχνοκριτική κλιμακώνονται. Υποστηρίζει ότι αυτή υπηρετεί κερδοσκοπικά συμφέροντα, ενώ την κατηγορητική αυτή γραμμή, όσο αντιφατικό κι αν μοιάζει αφού και ο ίδιος εργάζεται ακόμη εντατικά ως τεχνοκρίτης, την παρουσιάζει και μέσα από την πένα άλλων<sup>1100</sup>. Το 1935 δεν κρύβει τη δυσφορία του για το επάγγελμα του τεχνοκρίτη σε ένα από τα τελευταία κείμενά του πριν το εγκαταλείψει. Με αφορμή την πληθώρα των εκθέσεων, αλλά και τη δυσαρέσκειά του για το τι εκτίθεται, χαρακτηρίζει θλιβερή την καριέρα ενός τεχνοκρίτη και συνεχίζει αναπολώντας τη «χρυσή εποχή»: «Πόσο έχουν αλλάξει οι καιροί από την εποχή που ήταν τόσο ευχάριστο να γράφουμε για τη ζωγραφική. Μας αγαπούσαν όπως τους τενόρους, μας λάτρευαν όπως τα φυλαχτά, μας πλήρωναν όπως τους μπόξερ και μας τάζαν όπως τα γουρούνια. Το κυριότερο, κανένας από τους κριτικούς δεν χρειαζόταν να πληρώσει τις εκθέσεις που επισκεπτόταν ενδεδειγμένα, όπως μας υποχρεώνουν να κάνουμε σήμερα. Τότε γράφαμε από έμπνευση, πάντα πριν δούμε τα έργα. Και σε αυτό είναι που οφείλουμε αυτή την όμορφη λυρική και ουσιαστικά αθάνατη άνθιση της κριτικής, των προλόγων και των καλλιτεχνικών μονογραφιών της χρυσής εποχής. Πόσο αλήθεια είναι ότι σε κάθε τεχνοκρίτη υπάρχει ένας ποιητής που λαγοκοιμάται! Προσέξτε να μην τον ξυπνήσετε πια»<sup>1101</sup>.

<sup>1098</sup> «Car juger c'est atteindre, comprendre, se saisir d'une œuvre au même niveau que le peintre qui s'exprime par elle». Χειρόγραφες σημειώσεις Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Le Kató-Kamprezi, κουτί 17. Η υπογράμμιση είναι του χειρογράφου. Την άποψη ότι ο τεχνοκρίτης δεν πρέπει να καθοδηγείται, αλλά να καθοδηγεί, είχαν εκφράσει και άλλοι τεχνοκρίτες, ανάμεσα σε αυτούς και ο Apollinaire· Adamson 2007, 113.

<sup>1099</sup> «La manie des préfaces», *Comœdia*, 18 Νοεμβρίου 1929, 3.

<sup>1100</sup> Για παράδειγμα, το 1931 δημοσιεύουν με τον Raynal στη στήλη τους στην εφημερίδα *L'Intransigeant* ένα σχετικό κείμενο του Roger Vitrac, στο οποίο επισημαίνεται η μη χρησιμότητα της τεχνοκριτικής· Roger Vitrac, «En marge de la critique», *L'Intransigeant*, 6 Ιουλίου 1931, 6.

<sup>1101</sup> «Que les temps ont changé depuis l'époque où il faisait si bon écrire sur la peinture. L'on était aimés comme des ténors, adulés comme des fétiches, payés comme des boxeurs, et nourris comme des cochons. Surtout nul d'entre les critiques n'était tenu de payer de sa personne en visitant minutieusement les expositions comme nous sommes forcés de le faire aujourd'hui. En ce temps-là, nous écrivions d'inspiration, toujours avant de regarder les œuvres. Et c'est à cela que nous devons cette belle floraison lyrique et pratiquement immortelle du compte rendu, de la préface et des monographies artistiques de l'âge d'or. Tant il est vrai que dans tout critique d'art il y a un poète qui

Τελικά, ο Tériade εγκαταλείπει την καριέρα του ως τεχνοκρίτης το 1936. Την απόφασή του αυτή μπορούμε να την αποδώσουμε στην ολοένα εντεινόμενη απογοήτευση που ένιωθε για το συγκεκριμένο επάγγελμα, όπως εξηγήσαμε παραπάνω και όπως προκύπτει από τις απόψεις του που παραθέσαμε. Ήδη από το 1933, όπως θα αναλύσουμε διεξοδικότερα στο επόμενο κεφάλαιο, είχε απομακρυνθεί αρκετά από τη συγγραφή, παρότι δεν σταματά εντελώς να δημοσιεύει κείμενά του, ρίχνοντας το βάρος της δραστηριότητάς του στην καλλιτεχνική διεύθυνση των περιοδικών *Minotaure* και *Le voyage en Grèce* και συνεκδίδοντας με τον Raynal το βραχύβιο περιοδικό *La bête noire*. Η οριστική στροφή του στο χώρο των εκδόσεων πραγματοποιείται το 1938 με τη δημιουργία του δικού του εκδοτικού οίκου, των εκδόσεων *Verve*. Από τότε και ως το τέλος της ζωής του τα κείμενα που δημοσίευσε ο Tériade, όχι μόνο τα τεχνοκριτικά, μετριούνται στα δάχτυλα του ενός χεριού. Ωστόσο, περνώντας από το ρόλο του τεχνοκρίτη σε εκείνον του αρχισυντάκτη και αργότερα σε εκείνον του εκδότη αποκτά ευρύτερο πεδίο παρέμβασης, αναβαθμιζόμενος στην ιεραρχία του χώρου των καλλιτεχνικών εκδόσεων και άρα και στην ιεραρχία του δικτύου των μεσολαβητών της τέχνης.

---

sommeille ! Attention de ne plus le réveiller»· E.T. [Tériade], «Compte rendu analytique des expositions du mois», *La bête noire*, 7 (Δεκέμβριος 1935), 4 [Tériade 1996,473].

## Γ' Μέρος: Ο Tériade ως εκδότης (1933-1975)

Η δραστηριοποίηση του Tériade στο χώρο της τεχνοκριτικής του άνοιξε τις πόρτες στο χώρο του καλλιτεχνικού τύπου και των εκδόσεων τέχνης, συνιστώντας το εισιτήριο για το επόμενο βήμα. Ήδη στην εφημερίδα *L'Intransigeant* ο ρόλος του ξεπέρασε εκείνον του τεχνοκρίτη αφού κλήθηκε, εκτός από τη σύνταξη των κειμένων, να αναλάβει από κοινού με τον Raynal την οργάνωση και επιμέλεια ολόκληρης της εβδομαδιαίας στήλης για τις τέχνες. Στα χρόνια που ακολούθησαν και ως τα τέλη της δεκαετίας του '30, ο Tériade μπήκε βαθύτερα στο χώρο του καλλιτεχνικού τύπου μέσα από νέες ιδιότητες και νέες συνεργασίες: συνδηιύθνε το περιοδικό *Minotaure* μαζί με τον Albert Skira, ανέλαβε την καλλιτεχνική επιμέλεια του περιοδικού *Voyage en Grèce* που διεύθυνε ο Ηρακλής Ιωαννίδης και ίδρυσε μαζί με τον Raynal το εφήμερο «μικρό περιοδικό» λογοτεχνίας και τέχνης *La bête noire*. Η θέση του σε αυτά τα έντυπα του επέτρεψε να συνεχίσει να προβάλλει τις αισθητικές του ιδέες και τους καλλιτέχνες που τις εκπροσωπούσαν, χωρίς όμως, όπως θα δούμε, αυτό να είναι πάντα απλό, δεδομένου ότι καθένα από αυτά τα έντυπα συνιστούσε ένα δίκτυο αποτελούμενο από ανθρώπους των οποίων οι ιδέες και οι πεποιθήσεις δεν συνέκλιναν πάντα.

Το 1936 ο Tériade εγκατέλειψε σχεδόν οριστικά τη συγγραφή τεχνοκριτικών κειμένων, ενώ κυρίως από το 1933 και μετά απέκτησε εμπειρία στη διεύθυνση των περιοδικών τέχνης μέσα από τα *Minotaure*, *La bête noire* και *Voyage en Grèce*. Το 1937 του δόθηκε η ευκαιρία να ξεκινήσει την προσωπική του εκδοτική διαδρομή, μια πρόκληση αρκετά απαιτητική, αλλά ταυτόχρονα δημιουργική. Με τη συνδρομή του αμερικανού εκδότη David Smart ίδρυσε τις πολυτελείς εκδόσεις Verve, μέσα από τις οποίες εξέδωσαν αρχικά το ομώνυμο περιοδικό, και στη συνέχεια τα λεγόμενα «Μεγάλα βιβλία», φιλοτεχνημένα από μοντέρνους καλλιτέχνες, δύο σειρές λευκωμάτων αφιερωμένες η μία σε αναπαραγωγές μεσαιωνικών χειρογράφων και η άλλη σε μεγάλα αρχιτεκτονήματα της Γαλλίας, και τέλος δύο μονογραφίες καλλιτεχνών. Ο Tériade προσέγγισε τις εκδόσεις ως ένα πεδίο συνάντησης καλλιτεχνών και λογοτεχνών και θέλησε μέσω αυτών να προαγάγει το διάλογο εικόνας και κειμένου, όντας σταθερά προσανατολισμένος στην προβολή της παραγωγής της μοντέρνας τέχνης στη Γαλλία. Πλάι του σε αυτό το εγχείρημα στάθηκαν όλο αυτό το διάστημα τρεις γυναίκες, η σύντροφος του Angelle Lamotte, η αδερφή της Marguerite Lang και πολύ αργότερα η σύζυγος του Alice.

Στο κεφάλαιο αυτό θα μελετήσουμε πώς η πλούσια εκδοτική δραστηριότητα του Tériade εκφράζει τις αισθητικές αντιλήψεις που πρόβαλλε στα τεχνοκριτικά του κείμενα στη διάρκεια του μεσοπολέμου, αλλά και πώς αυτή εγγράφεται στο πολιτιστικό κλίμα που επικρατούσε στη Γαλλία. Θα εξετάσουμε ποιες καλλιτεχνικές ιδέες και ποιους καλλιτέχνες, αλλά και συγγραφείς, προώθησε μέσα από τις εκδόσεις του, με ποιους συνεργάστηκε και ποια εκδοτική στρατηγική ακολούθησε πρώτον κατά τα τελευταία προπολεμικά χρόνια, όταν οι αντιλήψεις και η πολιτιστική πολιτική των εκπροσώπων του Λαϊκού Μετώπου επηρέαζε σημαντικά και την εικαστική επικαιρότητα (1937-1940), δεύτερον στα δύσκολα χρόνια του καθεστώτος του Βισύ (1940-1944) και τέλος στα μεταπολεμικά χρόνια (1945-1975), όταν πια η μοντέρνα τέχνη προβλήθηκε ως σύμβολο της απελευθέρωσης και σταδιακά θεσμοθετήθηκε και προωθήθηκε ως κομμάτι της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς.

## 8. Ανάλυση διευθυντικών καθηκόντων σε περιοδικά

### 8.1 Το περιοδικό *Minotaure* και η συνεργασία με τον *Albert Skira*

Μετά τη λήξη της συνεργασίας του με τον Zervos το 1931, ο Tériade συνέχισε τη συνεργασία του με τον Raynal στην εφημερίδα *L'Intransigeant*, η οποία όμως έληξε επίσης το 1933. Ωστόσο, ο Tériade είχε πια χτίσει το όνομα του στο χώρο του καλλιτεχνικού τύπου και διέθετε ένα ισχυρό δίκτυο, το οποίο σύντομα τον οδήγησε σε μια νέα συνεργασία. Πιο συγκεκριμένα, το 1933 ο Tériade ξεκίνησε μαζί με τον ελβετό εκδότη Albert Skira την έκδοση του περιοδικού *Minotaure*. Παρόλο που και στο εν λόγω περιοδικό δημοσίευσε τεχνοκριτικά κείμενα, ο Skira του ανέθεσε και διευθυντικά καθήκοντα.

Ο Skira (1904-1973) εργάστηκε από τα 16 του ως μαθητευόμενος στην τράπεζα Credit Suisse και αργότερα ως animateur σε ξενοδοχεία πολυτελείας, όπου ήρθε σε επαφή με φιλότεχνους και συλλέκτες (εικ. 161). Το 1928, σε ηλικία 24 χρονών, ίδρυσε τον εκδοτικό του οίκο βιβλίων τέχνης στη Λωζάνη, τον οποίο πολύ σύντομα μετέφερε στη Γενεύη. Ταξίδευε συχνά στο Παρίσι, όπου εγκατέστησε τον εκδοτικό του οίκο το 1930, και πολύ νωρίς κατάφερε να συνεργαστεί με τα μεγαλύτερα ονόματα της μοντέρνας τέχνης, αφού το 1931 εξέδωσε τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου με εικονογράφηση του Picasso και το 1932 το *Poesies*

του Mallarmé εικονογραφημένο από τον Matisse<sup>1102</sup>. Είναι πολύ πιθανό ότι ο Tériade γνώρισε τον Skira μέσω των δικτύων του καλλιτεχνικού τύπου, δηλαδή μέσω των δικτύων που είχε οικοδομήσει εργαζόμενος στα *Cahiers d'art* και *L'Intransigeant*. Το 1930 το όνομα του Skira περιλαμβάνεται στον κατάλογο των συνδρομητών του περιοδικού *Cahiers d'art*<sup>1103</sup>, ενώ το 1931 μισθώνει διαφήμιστικό χώρο στα τεύχη 5 έως 10. Το Μάιο του 1931 ο Tériade με τον Raynal δημοσίευσαν στην *L'Intransigeant* ένα κείμενό του, το οποίο έγραψε με αφορμή μια έκθεση για το βιβλίο τέχνης και στο οποίο υποδείκνυε τον ενδεδειγμένο τρόπο εικονογράφησης ενός βιβλίου<sup>1104</sup>. Λίγο μετά, τον Ιούλιο 1931, ο Tériade ενημέρωσε μέσω της στήλης της εφημερίδας για την προετοιμασία της έκδοσης του βιβλίου *Μεταμορφώσεις*, ενώ τον Νοέμβριο του ίδιου έτους δημοσιεύτηκε ανυπόγραφη (ίσως του Tériade) εγκωμιαστική κριτική για την εν λόγω έκδοση<sup>1105</sup>.

Η αρχική ιδέα του Skira ήταν να καλύψει το ευρύτερο δυνατό φάσμα των σύγχρονων τάσεων στην τέχνη, αλλά και στην εθνογραφία, τη λογοτεχνία, την ψυχανάλυση, την αρχιτεκτονική, παρακάμπτοντας τις ιδεολογικές και αισθητικές αποκλίσεις των συμμετεχόντων. Παρόλο που ο Georges Bataille ήταν ο πρώτος τον οποίο προσέγγισε για την εν λόγω έκδοση, πιθανόν γιατί ο Skira θεωρούσε το *Documents* ένα περιοδικό πρότυπο για το προσωπικό του εγχείρημα<sup>1106</sup>, οι Tériade και Breton ακολούθησαν αμέσως μετά. Τα τρία αυτά πρόσωπα εκπροσωπούσαν τρεις διαφορετικές αισθητικές πτέρυγες, πράγμα που για τον Skira ήταν πλεονέκτημα. Ο Tériade ανήκε στην πτέρυγα των υπέρμαχων του κυβισμού και του μετακυβισμού συνδεδεμένος με το *Cahiers d'art*, ο Breton των ορθόδοξων του σουρεαλισμού εκπροσωπώντας τα *La Révolution surréaliste* (1924-1929) και *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) και ο Bataille των αιρετικών του σουρεαλισμού,

---

<sup>1102</sup> Για τη ζωή και το έργο του Skira βλ. *Editions Albert Skira: vingt ans d'activité*, A. Skira, Γενεύη-Παρίσι 1948· Holman 1987, 19-28· Véronique Yersin, «Genèse d'un mythe», στο Véronique Yersin (επιμ.), *Chants exploratoires: Minotaure, la revue d'Albert Skira, 1933-1939*, κατάλογος έκθεσης, Cabinet des estampes du musée d'art et d'histoire, Γενεύη 2008, 17-21.

<sup>1103</sup> Αρχείο Zervos, Archives de la bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Fonds Zervos: CA9 1930 Diffusion souscriptions, abonnements, commandes, achats.

<sup>1104</sup> Albert Skira, «Autour de l'Exposition du Livre d'Art: Ce que doit être 'l'illustration' d'un livre», *L'Intransigeant*, 25 Μαΐου 1931, 6.

<sup>1105</sup> E. Tériade, «Œuvres récentes de Picasso», *L'Intransigeant*, 6 Ιουλίου 1931, 6 [Tériade 1996, 356-358]· «Une grande édition», *L'Intransigeant*, 2 Νοεμβρίου 1931, 5. Η προσωπική τους επαφή εκείνη την περίοδο επιβεβαιώνεται και από μια καρτ ποστάλ που στέλνει ο Skira στον Tériade στις 7 Δεκεμβρίου 1931, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>1106</sup> Michel Surya, *Georges Bataille: la mort à l'oeuvre*, Gallimard, Παρίσι 1992, 235.

ή με τα λόγια του James Clifford του «εθνογραφικού σουρεαλισμού»<sup>1107</sup>, έχοντας πείρα στα περιοδικά μέσω της συμμετοχής του στο *Documents* (1929-1930)<sup>1108</sup>. Όπως φαίνεται και από το αποτέλεσμα, οι εμπειρίες των αντρών αυτών παντρεύτηκαν για τη δημιουργία του *Minotaure* που έφερε στοιχεία από όλα τα παραπάνω περιοδικά και πατούσε εν μέρει σε κάποια κοινά, αν και ιδωμένα από τελείως διαφορετική σκοπιά, πεδία ενδιαφέροντος, όπως στη σύνδεση τέχνης και λογοτεχνίας, την αποδοχή της λειτουργίας του ενστίκτου ως παράγοντα αυθεντικής δημιουργίας και φυσικά την άρνηση του ακαδημαϊκού συστήματος.

Σύμφωνα με τον λιθογράφο Fernand Mourlot, ήταν ο Skira που πρότεινε στον Tériade να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του περιοδικού<sup>1109</sup>. Για τον Tériade ήταν η κατάλληλη στιγμή, αφού είχε διακόψει τη συνεργασία του με τα *Cahiers d'art* και *L'Intransigent*. Αλλά και για τον Skira ο Tériade ήταν ένα δυνατό χαρτί δεδομένης της εμπειρίας του αλλά και του ισχυρού ανθρώπινου και συμβολικού κεφαλαίου που είχε συσσωρεύσει ως τότε. Για παράδειγμα, η συνεργασία του Skira με τον Raynal, που έμελλε να κρατήσει για χρόνια, ή με τον Reverdy, βασίστηκε στη συμμετοχή του Tériade στο περιοδικό<sup>1110</sup>.

---

<sup>1107</sup> James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Κέμπριτζ Μασ. 1988, 117-151.

<sup>1108</sup> Ο Bataille γνώρισε τους σουρεαλιστές γύρω στο 1925 αλλά ποτέ δεν συνδέθηκε στενά μαζί τους, καθώς με τον Breton είχαν έντονες ιδεολογικές διαφορές ειδικά αναφορικά με την πολιτική στράτευση. Ο Bataille θεωρούσε τον Breton αθεράπευτο ιδεαλιστή, ενώ ο Breton τον Bataille χυδαίο υλιστή. Η μεταξύ τους πόλωση εντάθηκε περισσότερο με τη διάσπαση των σουρεαλιστών το 1929, καθώς οι περισσότεροι από τους αποστάτες του σουρεαλισμού (π.χ. Desnos, Leiris, Vitrac, Masson, Limbour), προσκολλήθηκαν στον Bataille συμμετέχοντας στο περιοδικό *Documents* που ίδρυσε την ίδια χρονιά. Για τη σχέση Breton-Bataille βλ. Marie Christine Lala, «Bataille et Breton: le malentendu considerable», στο *Surréalisme et philosophie*, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1992, 49-61· Fer, Batchelor και Wood 1993, 200-209· Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, Επίκεντρο, Αθήνα 2007 (α' έκδ.: Λονδίνο 2004), 245-249. Το *Documents* πρόβαλλε τις καλές τέχνες, αλλά επικεντρώθηκε κυρίως σε ζητήματα εθνογραφίας, αρχαιολογίας και λαϊκής κουλτούρας, μέσα από ένα πολεμικό πρίσμα και μια έμμεση κριτική στον σουρεαλισμό. Ανάμεσα στο 1929 και το 1930 κυκλοφόρησαν συνολικά 15 τεύχη. Βλ. Annie Pibarot, «Le pari de Documents», *Critique*, 547 (Δεκέμβριος 1992), 933-954· Ades και Baker 2006.

<sup>1109</sup> Fernand Mourlot, *Gravés dans ma mémoire*, Éditions Robert Laffont, Παρίσι 1979, 46. Η Valerie Holman σημειώνει ότι υπήρχε η φήμη ότι ήταν ο Tériade που όντας άνεργος ζήτησε δουλειά από τον Skira· Holman 1987, 117-118. Τις περισσότερες λεπτομέρειες για τη συνεργασία του Tériade με τον Skira αντλώ από τη διατριβή της Holman, η οποία είδε ένα τμήμα του αρχείου του Skira, όσο ακόμη η γυναίκα του ήταν εν ζωή.

<sup>1110</sup> Ο Raynal απεχθανόταν, όπως και ο Tériade, τους σουρεαλιστές και σε επιστολή του προς τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα γράφει με αφορμή τα εγκαίνια του Σαλόν των Surindépendants : «Ακούστε και αυτό. Οι επίσημοι και αναγνωρισμένοι σουρεαλιστές συμμετείχαν σε αυτό. Υπό τη διεύθυνση του Breton και του Eluard, οι Dalí, Max Ernst, Giacometti, Magritte, Tanguy, Miró, Valentine Hugo, κ.α. εξέθεσαν πίνακες και αντικείμενα που χαρακτηρίζονται τέχνη / Tenez-vous bien. Les surréalistes officiels et patentés y ont participé. Sous la direction de Breton et d'Eluard, Dalí, Max Ernst, Giacometti, Magritte, Tanguy, Miró, Valentine Hugo, etc. ont exposé des peintures et des objets dits d'art» Maurice Raynal, επιστολή προς τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, 28 Οκτωβρίου 1933, Αρχείο



Στις 26 Απριλίου 1933 δημοσιεύτηκε το έγγραφο σύστασης της εταιρείας περιορισμένης ευθύνης με το όνομα «Albert Skira Editeur» στην επίσημη εφημερίδα των εμπορικών αρχείων της Γαλλίας (**Παράρτημα Α6**). Συνυπογράφωντες ήταν ο Skira και ο Tériade, με τον πρώτο να συνεισφέρει 17.000 φράγκα (12.144 ευρώ) στο αρχικό κεφάλαιο της εταιρείας και τον δεύτερο 8.000 φράγκα (5.715 ευρώ)<sup>1111</sup>. Στο πλαίσιο αυτής της εταιρείας κυκλοφόρησε το περιοδικό *Minotaure* και η σειρά λευκωμάτων *Les trésors de la peinture française*.

Τη διεύθυνση του *Minotaure* είχαν από κοινού ο Tériade και ο Skira με τον πρώτο να αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση και τον δεύτερο τη διοικητική διαχείριση (**εικ. 162**). Σύμφωνα με τη Holman, στην πράξη τα όρια των ρόλων του ενός και του άλλου δεν ήταν τόσο ξεκάθαρα<sup>1112</sup>. Σε κάθε περίπτωση, ο Tériade ήταν σε μεγάλο βαθμό υπεύθυνος της σκηνοθεσίας του κάθε τεύχους συμμετέχοντας στην επιλογή των κειμένων και των εικόνων και αποφασίζοντας την διάρθρωση και αλληλοδιαδοχή τους<sup>1113</sup>. Για τα γραφεία της εταιρείας διάλεξαν τον πιο εμπορικό δρόμο της τέχνης στο Παρίσι, την οδό La Boetie, όπου βρίσκονταν οι πιο σημαντικές γκαλερί της πόλης, αλλά και το εργαστήριο του Picasso.

Το πρώτο τεύχος του περιοδικού κυκλοφόρησε την 1<sup>η</sup> Ιουνίου 1933. Στο εισαγωγικό σημείωμα, συνταγμένο πιθανότατα και από τους δύο συνδιευθύνοντες, ορίζονται οι στόχοι του: α) η προβολή καλλιτεχνών των οποίων το έργο είναι διεθνούς ενδιαφέροντος και όλων των σύγχρονων καλλιτεχνικών τάσεων, β) η σύνδεση των εικαστικών τεχνών με την ποίηση, ως χαρακτηριστικό όλων των μοντέρνων τάσεων, μέσα από τη δημοσίευση πολυάριθμων λογοτεχνικών κειμένων (η σύνδεση αυτή υπήρξε όντως κοινός τόπος για όλους τους εμπλεκόμενους· από το τεύχος 3-4 βέβαια προτάσσεται η ένωση τέχνης, ποίησης και επιστήμης), γ) η δημοσίευση έγκυρων μελετών για όλα τα υπόλοιπα πεδία που κάλυπτε το περιοδικό,

---

Μουσείου Μπενάκη-Πινακοθήκης Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Παρομοίως ο Breton είχε εκφράσει δημόσια ήδη από το 1927 την απέχθειά του προς τον Raynal στο κείμενό του για τον σουρεαλισμό και τη ζωγραφική: «Μπροστά σ'αυτήν την καθολική χρεοκοπία της κριτικής της τέχνης, χρεοκοπία που άλλωστε μας χαροποιεί ιδιαίτερα, τα άρθρα ενός Raynal, ενός Vauxcelles ή ενός Fels δεν ξεπερνούν τα όρια της ηλιθιότητας για να μας δυσαρεστήσουν... Αν ο Utrillo "πουλιέται" ακόμα ή κιόλας, αν ο X ή ο Ψ φθάνει ή όχι να περνάει για υπερρεαλιστής, είναι δουλειά αυτών των κυρίων, των υπαλλήλων του Μπακάλικου» Μπρετόν 1981, 24-25.

<sup>1111</sup> *Archives commerciales de la France: Journal officiel d'annonces judiciaires et légales*, 26 Απριλίου 1933, 2084-2085. Για τη σύσταση της εταιρείας βλ. και Holman 1987, 115-118.

<sup>1112</sup> Holman 1987, 118.

<sup>1113</sup> Ο σουρεαλιστής φωτογράφος Raoul Ubac αναφέρει πως, όταν κυκλοφόρησε το *Minotaure*, απευθύνθηκε στον Tériade, λόγω της φήμης που είχε, προκειμένου να συμμετάσχει κι εκείνος στο περιοδικό, αλλά ο Tériade απέρριψε το αίτημά του. Στη συνέχεια απευθύνθηκε κατόπιν ενθάρρυνσης του Breton στον Skira, ο οποίος δημοσίευσε φωτογραφίες του στο 10<sup>ο</sup> τεύχος του περιοδικού, δηλαδή μετά την αποχώρηση του Tériade. Βλ. Warnod 1987.

δηλαδή την εθνογραφία, τη μυθολογία, την ψυχανάλυση, τη μουσική, την αρχιτεκτονική και τα θεάματα<sup>1114</sup>. Στο ίδιο σημείωμα υπογραμμίζουν ότι επιθυμούν «να ξαναβρούν, να συγκεντρώσουν και να συνοψίσουν τα στοιχεία που αποτέλεσαν το πνεύμα του κινήματος του μοντερνισμού», έχοντας χαρακτήρα εγκυκλοπαιδικό αλλά πάνω από όλα σύγχρονο<sup>1115</sup>. Στην πράξη, το περιεχόμενο των τευχών του περιοδικού ήταν εκλεκτικιστικό, αλλά στα περισσότερα τεύχη υπήρχε μια νοηματική ή αισθητική ενότητα που συνέδεε τα κείμενα μεταξύ τους.

Στο αρχείο του Tériade υπάρχει ένα χειρόγραφο κείμενό του, που πιθανόν αποτελούσε μια πρόιμη μορφή του εισαγωγικού σημειώματος, στο οποίο εξηγεί τη στόχευση του περιοδικού. Μερικές από τις βασικές ιδέες που εκθέτει υπάρχουν – σαφέστερα και πυκνότερα διατυπωμένες – και στο δημοσιευμένο κείμενο, ενώ άλλες, όπως η παρακάτω, δεν απαντούν καθόλου σε αυτό: «Οτιδήποτε συνιστά τεκμήρια, εμπειρίες, έρευνα, επινόηση (καθαρή επινόηση, ομοιότητα επινόησης και ανακάλυψης), αντιπαραβολές, σχέσεις, θα αποτελέσει το καλλιτεχνικό πεδίο αυτού του περιοδικού που ως εκ τούτου θα προσπαθήσει να μην αφήσει στην τύχη παρά μόνο το πιο μικρό μέρος, το πιο μηδαμινό... Εάν μας επιτρέπεται μια μεταφορική προσέγγιση, θα λέγαμε ότι στο πεδίο της κριτικής, όπως την αντιλαμβανόμαστε, πιστεύουμε ότι είμαστε αρκετά σίγουροι για να περάσουμε από την τρέχουσα φτηνή ποιητική κριτική σε μια πιο φορτισμένη κατηγορία, πιο ακριβή, πιο αυστηρή, περίπου όπως στον τομέα της αρχαιολογίας, μπορέσαμε να ανυψωθούμε από τον μύθο στην

---

<sup>1114</sup> Στην πράξη το βάρος δόθηκε περισσότερο στις πλαστικές τέχνες και την ψυχανάλυση. Εθνογραφικά κείμενα απαντούν κυρίως στα πρώτα τεύχη, ενώ η αρχιτεκτονική και η μουσική σχεδόν αγνοήθηκαν.

<sup>1115</sup> «de retrouver, de réunir et de résumer des éléments qui ont constitué l'esprit du mouvement moderne». Από το 1933 ως το 1939 κυκλοφόρησαν σε άτακτα χρονικά διαστήματα 11 συνολικά τεύχη, εκ των οποίων δύο διπλά, παρά την αρχική πρόθεση που ήταν η κυκλοφορία πέντε τευχών το πρώτο έτος και στη συνέχεια τεσσάρων ανά έτος. Ήταν μεγάλου μεγέθους (31,7 x 24,3εκ.), πολυσέλιδα (75 με 116 σελίδες ανά τεύχος), με πλούσια πολυτελή εικονογράφηση, και η τιμή κυμαινόταν ανάμεσα στα 15 και τα 30 φράγκα ανά τεύχος για τη Γαλλία (11-22 ευρώ) και 18-35 φράγκα για το εξωτερικό (13-25 ευρώ). Τα ίδια χρόνια η τιμή ενός φύλλο της *Le Figaro* κυμαινόταν από 30 ως 50 σεντίμ, ένα διπλό τεύχος του *Cahiers d'art* κόστιζε από 20 ως 50 φράγκα (αυτό το διάστημα το *Cahiers d'art* κυκλοφορούσε μόνο διπλά ή πολλαπλά τεύχη), ενώ ένα τεύχος του *L'art vivant* κόστιζε 10 φράγκα. Για μια αναλυτική παρουσίαση όλων των στοιχείων του περιοδικού *Minotaure* βλ. την αντίστοιχη καταχώριση της βάσης δεδομένων «Répertoire de cent revues francophones d'histoire et critique d'art de la première moitié du XXe siècle»: <http://agorha.inha.fr/inhaprod/servlet/LoginServlet>. Γενικά για το περιοδικό *Minotaure* βλ. *Minotaure*, κατάλογος έκθεσης, Galerie de l'Oeil, Παρίσι 1962· Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, Arts Council of Great Britain, Λονδίνο 1978, 279-330· Holman 1987, 115-203· *Focus on Minotaure* 1987· Chevretil Desbiolles 1993, 131-138· Danièle Schneider-Berry, «Minotaure, une revue surréaliste?», *Mélusine. Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, 10 (1988), 227-237· Isabel Maurer Queipo, Nanette Rissler-Pipka, Volker Roloff (επιμ.), *Die grausamen Spiele des 'Minotaure': intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Transcript, Μπίλεφελντ 2005· Yersin 2008α.

ιστορία»<sup>1116</sup>. Οι ιδέες αυτές, που βάζουν όρια στην τέχνη και την τεχνοκριτική, ενδεχομένως με πρόθεση να αποκλειστούν οι σουρεαλιστές, είναι πολύ πιθανόν να παραλείφθηκαν για λόγους ισορροπιών στο περιοδικό ως προσωπικές απόψεις του Tériade.

Μια από τις σημαντικότερες στοχεύσεις των συντελεστών του περιοδικού από την ίδρυσή του ήταν ο διεθνής προσανατολισμός του και η διανομή του στο εξωτερικό. Ήδη πριν από την κυκλοφορία του, ο Tériade γράφει στην Bettina Bedwell, που ήταν ανταποκρίτρια μόδας αμερικανικών εφημερίδων στο Παρίσι: «Ίσως είναι τρέλα να ξεκινήσουμε ένα περιοδικό αυτή τη στιγμή, αλλά πιστεύω πραγματικά ότι ένα πολύ όμορφο πράγμα μπορεί να πετύχει οποιαδήποτε στιγμή και ελπίζω πως αυτό το περιοδικό θα πάει καλά. Ελπίζω επίσης στη φιλία σας, στην ενθάρρυνσή σας. Να κάποια φυλλάδια και τα περιεχόμενα του πρώτου τεύχους, περιμένοντας να σας στείλουμε, μόλις δημοσιευτούν, μερικά αντίτυπα του περιοδικού»<sup>1117</sup>. Το περιοδικό διανεμόταν στο εξωτερικό από την αρχή: στο Λονδίνο από το βιβλιοπωλείο του Anton Zwemmer, τον οποίο ο Tériade γνώριζε από το 1930 μέσω του *Cahiers d'art*, και στη Νέα Υόρκη αρχικά από τον Raoul de Roussy de Sales και στη συνέχεια από την εταιρεία French and European Publications. Προφανώς ως μέρος της συμφωνίας για τη διανομή του περιοδικού, το βιβλιοπωλείο του Zwemmer διαφημιζόταν συστηματικά στο *Minotaure*.

Επιπλέον οι Skira και Tériade ήθελαν να επωφεληθούν από τις πιο πρόσφατες τεχνολογικές εξελίξεις στο χώρο της τυπογραφίας προκειμένου να προσφέρουν ένα αισθητικά άρτιο αποτέλεσμα. Η πολυτελής εμφάνιση του περιοδικού ήταν προτεραιότητά τους και είναι αλήθεια ότι έμειναν πιστοί στο στόχο τους, παρά τις μεγάλες οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπισαν ιδιαίτερα στην αρχή, όταν οι συνέπειες του κραχ επηρέαζαν ακόμα τη Γαλλία και κατά συνέπεια τις πωλήσεις του

---

<sup>1116</sup> «Tout ce qui est documents, expériences, recherche, l'invention (invention pure, similitude de l'invention et de la découverte), confrontations, rapports, constituera le domaine artistique de cette revue qui de ce fait s'efforcera de ne laisser au hasard que la part la plus étroite, la plus nulle... Si on nous permet un rapprochement métaphorique, nous dirions que dans le domaine de la critique telle que nous l'entendons, nous croyons tenir assez de certitude pour passer de la critique courante ou gratuitement poétique à un ordre plus chargé, plus juste, plus rigoureux à peu près comme dans le domaine de l'archéologie on a pu s'élever de la fable mythique à l'histoire». Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>1117</sup> «C'est sans doute une folie de lancer une revue en ce moment mais je crois vraiment qu'une très belle chose peut réussir, n'importe quand et j'espère que cette revue sera bien. J'espère aussi en votre amitié, en vos encouragements. Voici quelques prospectus et le sommaire du premier numéro, en attendant de vous envoyer, aussitôt parus, quelques numéros de la revue». Bettina Bedwell, επιστολή στον Tériade, 10 Μαΐου 1933. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11. Βλ. και Kolokytha 2013, 187.

περιοδικού<sup>1118</sup>. Μπορούμε να εικάσουμε πως προτίμησαν να εκδώσουν λιγότερα τεύχη, αλλά με την ποιότητα που ήθελαν, παρά να είναι συνεπείς στον προδιαγεγραμμένο χρόνο κυκλοφορίας και αριθμό τευχών, αλλά με ένα αποτέλεσμα που πιθανώς δεν θα τους ικανοποιούσε. Προφανώς το κοινό στο οποίο το περιοδικό απευθυνόταν ήταν, όπως και για το *Cahiers d'art*, ο κύκλος των αστών διανοούμενων, συλλεκτών, φιλότεχνων και εμπόρων που είχαν την οικονομική δυνατότητα να το αγοράσουν<sup>1119</sup>. Η υποδοχή του υπήρξε σε μεγάλο βαθμό ενθουσιώδης λόγω της πολυτέλειας της έκδοσης. Για παράδειγμα, μετά το 7<sup>ο</sup> τεύχος του *Minotaure*, ο συγγραφέας François Ribadeau Doumas γράφει: «Ένα αξιοθαύμαστο και πολυτελές περιοδικό, το *Minotaure*, μια εξαιρετική έκδοση, στην οποία αναπαράγονται χαρακτηριστικά, πίνακες, και δημοσιεύονται προσχέδια ποιημάτων, συνεχίζει αυτό το παιχνίδι των μυστηριωδών πηγών της τέχνης και της καλλιτεχνικής συγκίνησης [...] Ας συγχαρούμε τους κυρίους Albert Skira και E. Tériade γι' αυτό το θαυμάσιο περιοδικό του οποίου το εξώφυλλο φέρει τα ζωντανά και προκλητικά χρώματα του ζωγράφου Joan Miró»<sup>1120</sup>.

Σύμφωνα με τον Masson, η ιδέα της ονοματοδοσίας του περιοδικού ήταν δική του και του Bataille: «Ήμασταν ο Bataille κι εγώ που επιμείναμε να ονομαστεί έτσι το περιοδικό. Αρχικά δημιουργήθηκε από τους αντιφρονούντες του σουρεαλισμού και ήταν ο Tériade που το ανέλαβε. Οι αντιφρονούντες Desnos, Vitrac, Bataille [...] ήθελαν να ονομαστεί *Χρυσή εποχή* όπως η ταινία του Buñuel. Αλλά ο Bataille κι εγώ που ασχολούμασταν με τους πιο σκοτεινούς ελληνικούς μύθους, ειδικά τους διονυσιακούς και τον μύθο του λαβυρίνθου της Κρήτης, τονίσαμε ότι ο καιρός μας ήταν απολύτως «μινωταυρικός» και τον μεταφέραμε»<sup>1121</sup>. Ο Bataille, που

<sup>1118</sup> François Ribadeau Doumas, «Le Minotaure», *La semaine à Paris*, 693 (6-12 Σεπτεμβρίου 1935), 3.

<sup>1119</sup> Βλ. σχετικά Kolokytha 2013. Ο Γκίκας, ασκώντας αρνητική κριτική στο *Minotaure*, έλεγε: «Σχετικά με τον Minotaure. Σικέ, όλα για τον εντυπωσιασμό, να εντυπωσιάσουμε τους αστούς / A propos du Minotaure. Chiqué, tout à l'épate, épater le bourgeois» De Rycke 2006α, 154.

<sup>1120</sup> «Une remarquable et luxueuse revue, *Le Minotaure*, éditée à la perfection, reproduisant des gravures, des tableaux publiant des études des poèmes, poursuit ce jeu des sources mystérieuses de l'art et de l'émoi artistique [...] Félicitons M. Albert Skira et M. E. Tériade de cette splendide revue dont la couverture porte les couleurs vives et provocantes du peintre Joan Miró». Ο Skira, όταν αργότερα κυκλοφόρησε το περιοδικό *Labyrinthe*, έγραψε σε επιστολή του στον Matisse: «Δεν φανταζόμουν τη δουλειά που απαιτεί ένα αληθινό περιοδικό: με το *Minotaure* ήταν αλλιώς, το βγάξαμε όταν ήμασταν έτοιμοι / Je n'imaginai pas le travail qu'exige un vrai périodique; avec *Minotaure* c'était autre chose, on sortait quand on était prêt» Albert Skira, επιστολή στον Henri Matisse, 23 Μαρτίου 1945, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1121</sup> «C'est Bataille et moi qui avons insisté pour que cette revue s'appelle ainsi. Elle était faite d'abord par les dissidents surréalistes et c'est Tériade qui s'en occupait. Les dissidents Desnos, Vitrac, Bataille [...] voulaient qu'elle s'appelle *L'âge d'or*, comme le film de Buñuel. Mais Bataille et moi, qui nous occupions des mythes grecs les plus sombres, en particulier les mythes dionysiaques et celui du labyrinthe de Crète avons souligné que notre époque était tout à fait 'minotauresque' et nous l'avons

υπερασπίζεται στα κείμενά του το άμορφο με την έννοια της ακύρωσης των ορίων, των κατηγοριών, έλκεται από τον δαιδαλώδη χώρο, που ακυρώνει τις λογικές χωρικές συνισταμένες και τους άξονες της αρχιτεκτονικής, και προτάσσει τον κάτοικο αυτού που είναι ο Μινώταυρος<sup>1122</sup>. Από την άλλη, ο Masson, εμπνεόμενος από τη «νιτσεική μέθη», είχε ήδη ασχοληθεί με το εν λόγω εικονογραφικό θέμα. Η υιοθέτηση της φιγούρας και του μύθου του μινώταυρου, ως συμβόλου των ζωικών ενστίκτων και εκπροσώπου της πιο σκοτεινής κι απόκρυφης πλευράς της μυθολογίας, ήταν συμβατή και με τις ανορθολογικές και αντιιδεαλιστικές προσεγγίσεις που πρέσβευαν οι «ορθόδοξοι» σουρεαλιστές. Επιπλέον, ο Μινώταυρος ως ον της αρχαιοελληνικής μυθολογίας ήταν ένα εικαστικό στοιχείο που και οι μη σουρεαλιστές, όπως ο Tériade, μπορούσαν να αποδεχτούν ως προσωποποίηση «του πνεύματος του μοντέρνου κινήματος». Ο τίτλος «χρυσή εποχή», από την άλλη, δεν θα μπορούσε να γίνει εύκολα αποδεκτός από τους τελευταίους, γιατί παρέπεμπε ευθέως στον σουρεαλισμό.

Ο Μινώταυρος συνιστά σταθερό θέμα του εξωφύλλου του περιοδικού αποδοσμένο κάθε φορά από διαφορετικό καλλιτέχνη (εικ. 163)<sup>1123</sup>. Για τη φιλοτέχνηση του πρώτου εξωφύλλου επιλέχτηκε ο Picasso, που αποτελούσε έναν καλλιτέχνη διάσημο και αποδεκτό (ή διεκδικούμενο) από όλους. Ο Tériade αναφέρει ότι, παρά το μεγάλο κόστος που τους έβγαλε εκτός προϋπολογισμού, ο ίδιος και ο Skira θεωρούσαν ότι ήταν μονόδρομος αυτή η επιλογή προκειμένου να λανσαριστεί το *Minotaure* με τον καλύτερο δυνατό τρόπο<sup>1124</sup>. Ο Picasso μοιάζει να «συμφιλιώνει»

---

emporté»· Jean Paul Clebert, *Mythologie d'André Masson*, Pierre Cailler, Γενεύη 1971, 37. Υπάρχει βέβαια και η εκδοχή του Skira, ο οποίος αναφέρει ότι ο τίτλος ήταν ιδέα του Vitrac. Για το ζήτημα αυτό βλ. Holman 1987, 116-117. Η Ades αναφέρει ότι οι συζητήσεις έλαβαν χώρα στο σπίτι του Vitrac με τους Jacques Baron, Masson και Bataille και ότι ήταν οι Baron και Vitrac που πρότειναν τον τίτλο *L'age d'or* Ades 1978, 279.

<sup>1122</sup> Για το ζήτημα του άμορφου στη σκέψη του Bataille και τις προεκτάσεις του στη μοντέρνα και σύγχρονη τέχνη βλ. Yves-Alain Bois και Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, κατάλογος τέχνης, Zone Books, Νέα Υόρκη 1997.

<sup>1123</sup> Για την επιλογή του μυθολογικού θέματος του Μινώταυρου βλ. Helen Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939: Dalí, Ernst, Masson*, UMI Research Press, Av Άρμπορ 1975, 80-92· Νίκη Λοϊζίδη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου: Από τους «λαβύρινθους» του Masson ως την «Guernica» του Picasso*, Νεφέλη, Αθήνα 1988· Nanette Rissler-Pipka, «Picasso und sein *Minotaure*», στο Maurer Queiro, Rissler-Pipka και Roloff 2005, 39-70.

<sup>1124</sup> «Ο Skira κι εγώ θέλαμε το περιοδικό να είναι πολύ πολυτελές και εικονογραφημένο με έγχρωμες αναπαραγωγές. Αυτό το εξώφυλλο του Πικάσο κόστισε τρομερά ακριβά και ανέτρεπε τον προϋπολογισμό μας, αλλά ήταν απαραίτητο για το ξεκίνημα του Μινώταυρου / Skira et moi voulions que la revue soit très luxueuse, illustrée des reproductions en couleurs. Cette couverture de Picasso couta horriblement cher et déséquilibrait notre budget, mais elle était nécessaire pour le lancement de *Minotaure*»· Warnod 1987.

τις αισθητικά – και ιδεολογικά – αντικρουόμενες τάσεις χρησιμοποιώντας για το εξώφυλλό του τόσο το παραστατικό σχέδιο όσο και την τεχνική του κολλάζ<sup>1125</sup>.

Ήδη από το πρώτο τεύχος ο Τεριάντ φαίνεται ότι σέβεται την επιθυμία του Skira για πλουραλισμό των απόψεων, διατηρώντας πάντως τη δική του «πτέρυγα» ισχυρή και ευνοώντας τους αντιφρονούντες του σουρεαλισμού έναντι των «ορθόδοξων» σουρεαλιστών. Το χρονικό της επικαιρότητας υπογράφουν οι Reverdy, Raynal, Tériade, Eluard, Breton, René Crevel και Marcel Jean, δηλαδή εκπρόσωποι διαφόρων τάσεων. Σε αυτό το πρώτο τεύχος, στο οποίο δίνεται έμφαση στη ζωή και την κίνηση, αλλά και στη διαδικασία παραγωγής ενός έργου, ο Tériade ενσωμάτωσε ένα κείμενο του Reverdy, στο οποίο επαναλαμβάνει τις θέσεις του για τον καθαρό αισθητισμό, δίνοντας έμφαση στο πνεύμα και τον έλεγχο που χρειάζεται για τη δημιουργία ενός «αιώνιου έργου τέχνης». Ακολουθεί ένα κείμενο του Raynal για τις συνθήκες δημιουργίας του γυναικείου γυμνού, στο οποίο δίνει μεγαλύτερη αξία στα γυμνά των πρώιμων και πρωτόγονων κοινωνιών έναντι εκείνων της Αναγέννησης και των πιο ακαδημαϊκών δημιουργιών. Χαρακτηριστική είναι η εικονογράφηση του άρθρου, στο οποίο αντιπαραβάλλονται στατικές κλειστές μορφές των Renoir, Seurat και Courbet με τις κινητικές, ανοιχτές και νοηλικά απελευθερωμένες στάσεις των μοντέλων του φωτογράφου Brassai (εικ. 164). Αμέσως μετά ακολουθεί το κείμενο του Tériade για την πλαστική αξία της κίνησης, το οποίο στηρίζεται και διευρύνει τις ιδέες των Reverdy και Raynal. Παρουσιάζει πώς κάποιοι σύγχρονοι καλλιτέχνες, απελευθερωμένοι από την αυστηρή πειθαρχία της προηγούμενης γενιάς, βυθίστηκαν στους δυναμικούς ρυθμούς του παγκόσμιου λυρισμού και στον ζωγραφικό δυναμισμό της κίνησης, τις ρίζες του οποίου τοποθετεί στην εποχή του μπαρόκ. Η εικονογράφηση είναι αντίστοιχη και προφανώς όχι τυχαία το κείμενο που ακολουθεί είναι του ιστορικού τέχνης Max Raphael, ο οποίος ορίζει την τέχνη στην εποχή του μπαρόκ σαν την ένωση του πνευματικού και του αισθησιακού. Πέρα από το μπλοκ αυτών των στρατηγικά συνεκτικών μεταξύ τους κειμένων δημοσιεύονται και κείμενα των Breton, Eluard, Dalí, Jacques Lacan, Maurice Heine και Michel Leiris, με περιεχόμενο σουρεαλιστικό, ψυχαναλυτικό, λογοτεχνικό και εθνολογικό (Για τους συντάκτες του *Minotaure* ανά τεύχος βλ. **Παράρτημα Β2**)

---

<sup>1125</sup> Τα εξώφυλλα του περιοδικού φιλοτέχνησαν με τη σειρά οι Pablo Picasso, Gaston-Louis Roux, André Derain, Francisco Borès, Marcel Duchamp, Joan Miró, Salvador Dalí, Henri Matisse, René Magritte, Max Ernst, André Masson.

Σε επίπεδο εικονογράφησης, από τους σύγχρονους καλλιτέχνες που προβάλλονται, πέρα από την παρουσία του Picasso που υπερτερεί ξεκάθαρα (εικ. 165), επόμενος σε αριθμό έργων είναι ο Masson, ο οποίος ήταν αγαπητός τόσο στον Tériade όσο και στην πτέρυγα των αντιφρονούντων του σουρεαλισμού. Συγκεκριμένα, δημοσιεύεται μία σελίδα με τα προπαρασκευαστικά σχέδιά του για το μπαλέτο *Les Presages* και πέντε σελίδες με σχέδιά του από το *Massacres*. Την τρίτη θέση κατέχει ο Matisse με δύο σχέδια-προσωπογραφίες του Baudelaire και μία σελίδα με σχέδια από την εικονογράφηση των *Poesies* του Stephane Mallarmé. Τέλος, μία σελίδα αφιερώνεται σε αναπαραγωγές έργων των Masson, Borès, Beaudin και Gaston-Louis Roux<sup>1126</sup>, δηλαδή της γενιάς των νέων καλλιτεχνών που στηρίζει ο Tériade και χαρακτηρίζει ως «τους πραγματικούς κληρονόμους μιας γενιάς καλλιτεχνών που μετέτρεψαν τη ζωγραφική στο Παρίσι σε μια τέχνη συνεχώς δημιουργική»<sup>1127</sup>. Η σελίδα αυτή εικονογραφεί ένα μικρό κείμενο του Tériade σχετικά με τη συμμετοχή των εν λόγω καλλιτεχνών σε μια έκθεση. Παρατηρούμε λοιπόν ότι, αναφορικά με την εικονογράφηση, οι προτιμήσεις του Tériade υπερέχουν ξεκάθαρα. Αξίζει επίσης να σημειώσουμε ότι το έργο των καλλιτεχνών προωθείται όχι μόνο μέσω των κειμένων και των αναπαραγωγών ζωγραφικών έργων, γλυπτών ή φωτογραφιών τους, αλλά και μέσα από τις διαφημίσεις των γκαλερί που συνεργάζονται με τους καλλιτέχνες που προβάλλει το περιοδικό (εικ. 166).

Παρομοίως, στο διπλό τεύχος 3-4<sup>1128</sup> συμμετέχουν συγγραφείς διαφόρων προελεύσεων και αντιλήψεων. Αυτό το τεύχος επικεντρώνεται στο ζήτημα της εξέτασης της προσωπικότητας και του υποσυνειδήτου του ανθρώπου μέσα από την τέχνη αφενός και την επιστήμη της ψυχολογίας αφετέρου. Συντασσόμενος με τον στόχο το περιεχόμενο του περιοδικού να είναι ομοιογενές, τον οποίο ο ίδιος είχε

<sup>1126</sup> Η παρουσία του Roux στο *Minotaure* πιθανόν να οφείλεται στον Vitrac, ο οποίος τον γνώρισε μέσω του φίλου του Masson και τον προώθησε αρκετά το διάστημα 1929-1931 μέσα από κείμενά του στα *Cahiers d'art, Documents, L'Intransigent* και άλλα. Βλ. σχετικά Henri Béhar, *Roger Vitrac: un républicain du surréalisme*, A.-G. Nizet, Παρίσι 1966, 205-210.

<sup>1127</sup> «des véritables héritiers d'une génération d'artistes qui fit de la peinture à Paris un art constamment créateur»· E. Tériade, «Chronique: peintures», *Minotaure*, 1 (Ιούνιος 1933), 2 [Tériade 1996, 446].

<sup>1128</sup> Το 2<sup>ο</sup> τεύχος του *Minotaure* ήταν αφιερωμένο αποκλειστικά στην εθνογραφικού και γλωσσολογικού περιεχομένου αποστολή Dakar-Djibouti που οργανώθηκε από το Ινστιτούτο Εθνολογίας του Πανεπιστημίου του Παρισιού και το Εθνικό Μουσείο Φυσικής Ιστορίας το διάστημα 1931-1933. Στο τεύχος του *Minotaure* παρουσιάζεται η εθνογραφική πτυχή της αποστολής, αλλά αποσιωπάται οποιαδήποτε κοινωνική, πολιτική ή θρησκευτική προέκταση, καθώς και η σύνδεσή της, όπως και της εθνογραφίας εν γένει, με την αποικιοκρατική πολιτική της Γαλλίας. Για μια ανάλυση του εν λόγω τεύχους βλ. Holman 1987, 138-152. Για εθνογραφικό ενδιαφέρον του περιοδικού, που σχεδόν εξαντλήθηκε στα δύο πρώτα τεύχη του, βλ. Jean Jamin, «De l'humaine condition de 'Minotaure'» και Geneviève Calame-Griaule και Jean Guiart, «Dakar-Djibouti, 'Minotaure' et Marcel Griaule», στο *Focus on Minotaure* 1987, 79-87 και 89-93 αντίστοιχα.

προβάλλει στο εισαγωγικό σημείωμα του πρώτου τεύχους, ο Tériade δεν μπορούσε να αγνοήσει τις ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις των Lacan και Jean Frois-Wittmann, το κείμενο του Breton για τον αυτοματισμό και τα υπόλοιπα παρόμοια προσανατολισμένα κείμενα του διπλού 3<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> τεύχους. Ως εκ τούτου, το δικό του κείμενο το προσαρμόζει κατά το δυνατό στις ανάγκες του εν λόγω τεύχους. Αντί να δημοσιεύσει μια φορμαλιστική τεχνοκριτική, που ήταν το είδος που ασκούσε, αλλά δεν θα ταίριαζε με το καινοτόμο ύφος του περιοδικού, στο κείμενό του θέτει σημαντικά ερωτήματα γύρω από ζητήματα της σύγχρονης ζωγραφικής – το τυχαίο, το αυθόρμητο και την απουσία του μοντέλου – πάνω στα οποία ζητά από καλλιτέχνες να τοποθετηθούν και δημοσιεύει τις απαντήσεις τους. Όχι τυχαία ο Tériade απευθύνεται στους «δικούς του»: Matisse, Braque, Picasso, Borès, Miró, Beaudin. Μόνη εξαίρεση, πιθανόν για λόγους φαινομενικής ισότητας των διαφόρων τάσεων, αποτελεί ο Dalí του οποίου η απάντηση είναι η πιο μακροσκελής. Εκτός λοιπόν από την απάντηση του Dalí, η προσέγγιση των απαντήσεων των υπολοίπων ακολουθεί τις αισθητικά πιο συμβατικές ιδέες του Tériade, παρόλο που τα τρία ζητήματα τα οποία αφορούσαν, είναι κεντρικά στη σκέψη των σουρεαλιστών. Παρομοίως η εικονογράφηση αυτού του κειμένου ευνοεί τους συγκεκριμένους ζωγράφους που ο Tériade προωθεί (εικ. 167). Ας σημειωθεί πως πρόκειται για τις μόνες αναπαραγωγές έργων σύγχρονων ζωγράφων του τεύχους, με εξαίρεση μία σελίδα με αναπαραγωγές χαρακτηριστικών του Dalí για την εικονογράφηση που ετοιμάζε για το Chants de Maldoror. Το κείμενο του Tériade συμπληρώνει εκείνο του Raynal που είναι εικονογραφημένο με αναπαραγωγές έργων από τους σύγχρονους γλύπτες Laurens, Lipchitz, Giacometti, Desriau, Maillol, Brancusi, οι οποίοι υποστηρίζονται από τους δυο προαναφερθέντες τεχνοκρίτες και στην πλειονότητά τους δεν ανταποκρίνονται στο γούστο των σουρεαλιστών. Η σουρεαλιστική τέχνη σε επίπεδο εικόνας εκπροσωπείται στο εν λόγω τεύχος μόνο από τη φωτογραφία.

Με το 5<sup>ο</sup> τεύχος συμπληρώνεται το πρώτο έτος κυκλοφορίας του περιοδικού. Στο εισαγωγικό τους σημείωμα οι εκδότες δηλώνουν ότι παρά τις δυσκολίες έμειναν ικανοποιημένοι από το αποτέλεσμα και τις θετικές κριτικές που δέχτηκε όλο αυτό το διάστημα το περιοδικό, επαναλαμβάνοντας το στόχο τους «να δημιουργήσουν ένα νέο πνεύμα με νέα υλικά (de créer un esprit neuf avec des matériaux nouveaux)» και την επιθυμία τους να το καταστήσουν ένα « παγκόσμιο όργανο (organe universel)». Σε αυτό το τεύχος, που είναι αφιερωμένο στην φαντασία, το μυστήριο και τις



αινιγματικές μορφές<sup>1129</sup>, παρατηρούμε ότι, μαζί με τα κείμενα των σουρεαλιστών που σταδιακά υπερτερούν, εμφανίζονται και αναπαραγωγές σουρεαλιστών καλλιτεχνών· ως σημειωθεί πως σε όλα τα τεύχη του περιοδικού εικονογραφημένα είναι σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα τα κείμενα του Τερίαντ. Στο εν λόγω τεύχος ο Τερίαντ δημοσιεύει ένα μικρό κείμενο, που συνοδεύει πολλές αναπαραγωγές έργων σύγχρονων καλλιτεχνών και γλυπτών, για τους οποίους θεωρεί ότι, παρά τις διαφορές τους, συγκλίνουν σε δύο σημεία: α) την ποιητική αναζήτηση μιας ανεκδήλωτης πραγματικότητας και β) την αναζήτηση της κίνησης στην πλαστική έκφραση. Παρόλο που ο Τερίαντ παραμένει πιστός στη αξία της «ζωγραφικότητας», κάνει ένα βήμα παραπέρα κυρίως αποδεχόμενος ότι υπάρχει μια πραγματικότητα πέρα από αυτή που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας, δημιουργώντας έτσι ένα σημείο επαφής με τους σουρεαλιστές, προσαρμοζόμενος ίσως στον πλουραλισμό που επαγγελλόταν το περιοδικό και την ισχυρή παρουσία των σουρεαλιστών σε αυτό. Η αναζήτηση της ποιητικότητας, αλλά και η κίνηση που θεωρεί ότι υπάρχει σε φαινομενικά στατικές, αλλά στην πραγματικότητα δυναμικές, συνθέσεις, όπως αυτές του de Chirico, είναι ένα πλαίσιο σύγκλισης των διαφορετικών ζωγραφικών τάσεων. Ωστόσο, σε σχέση με το ζητούμενο των σουρεαλιστών που είναι η διερεύνηση του υποσυνειδήτου, του κόσμου των συναισθημάτων, και η επιθυμία να σοκάρουν, ο Τερίαντ αναζητά σταθερά κάτι διαφορετικό και οπωσδήποτε πιο συμβατικό: «αυτό που είναι το πιο σημαντικό είναι να δημιουργήσουμε μια νέα ποιητική ατμόσφαιρα, στο ευνοϊκό μυστήριο της οποίας η ζωγραφική θα αποκτήσει εκ νέου νόημα, άνθιση, αυτή η ζωγραφική που, αναπτυσσόμενη μεθοδικά, παραλίγο να μαραθεί υπό τις στείρες και μάταιες ερμηνείες των προϊστορικών της μοντέρνας τέχνης»<sup>1130</sup>. Οι καλλιτέχνες που προβάλλει είναι κατά βάση εκείνοι που τον εκφράζουν και γι' αυτό πλειοψηφούν στην εικονογράφηση του κειμένου του: 13 σελίδες αφιερώνονται σε έργα των Picasso, Braque, Roux, Roger, Beaudin, Borès, Miró, Klee, Rattner, Manès, Giacometti, Laurens, Lipchitz και Gargallo έναντι τεσσάρων σε έργα των Ernst, Dalí, Tanguy, Victor Brauner, René Magritte και Balthus. Κατά τ' άλλα, στο τεύχος

<sup>1129</sup> Στο εν λόγω τεύχος ο Caillois παρουσιάζει το αλογάκι της Παναγίας ως μια ακόμη αινιγματική «άμορφη» μορφή, όπως αυτή του Μινώταυρου.

<sup>1130</sup> «ce qui importe avant tout c'est de créer une nouvelle ambiance poétique, dans le mystère favorable de laquelle la peinture prendra de nouveau un sens, et son essor, cette peinture qui faillit en croissant méthodiquement, se dessécher sous les explications stériles et vaines des préhistoriens à l'art moderne» E. Tériade, «Aspects actuels de l'expression plastique», *Minotaure*, 5 (Μάιος 1934), 44 [Tériade 1996, 456-457].

φιγουράρουν μόνο δύο έργα του de Chirico και ένα του Dalí, ενώ και πάλι πλειοψηφούν οι φωτογραφίες ως εικαστική μορφή έκφρασης του σουρεαλισμού.

Στο εισαγωγικό σημείωμα του 6<sup>ου</sup> τεύχους οι εκδότες δίνουν και πάλι έμφαση στο στόχο του περιοδικού να συνενώσει διαφορετικές φωνές για την πληρέστερη κάλυψη της σύγχρονης διανοητικής δραστηριότητας, δίνοντας μια συνολική εικόνα για «όλα όσα πηγαινούν από το συνειδητό στο ασυνείδητο και το ασυνείδητο επαναφέρει στο συνειδητό χρησιμοποιώντας κριτικά μέσα»<sup>1131</sup>. Παρατηρούμε λοιπόν ότι, σε ένα πιθανόν τεταμένο εσωτερικό κλίμα, κάνουν μια προσπάθεια συμφιλίωσης μέσα από αυτήν την αμφίσημη διπλωματική διατύπωση που συνδυάζει το συνειδητό με το ασυνείδητο, επιχειρώντας να καλύψει όλες τις τάσεις του περιοδικού. Την ίδια χρονιά με το τεύχος αυτό, το 1934, εκδίδεται ο πρώτος τόμος της σειράς του Skira *Les trésors de la peinture française* με θέμα «Des primitifs au XVIIe siècle» (εικ. 168)<sup>1132</sup>. Η αντίληψη του αριστουργήματος και της τέχνης του παρελθόντος κατέχουν κεντρικό ρόλο στον εν λόγω τόμο, με τον οποίο συνδέεται ευθέως, από άποψη περιεχομένου, το 6<sup>ο</sup> τεύχος του Minotaure. Σε αυτό το πλαίσιο, δημοσιεύονται στο περιοδικό κείμενα των Faure<sup>1133</sup>, Valéry και Vollard, ενώ ο Tériade πραγματεύεται στο δικό του κείμενο την «αποκατάσταση του αριστουργήματος», μεταφέροντας ένα ηθικό μήνυμα και μια νοσταλγία για τα αριστουργήματα (εικ. 169).

Στο 7<sup>ο</sup> τεύχος, με θέμα τη σκοτεινή πλευρά της φύσης, ο Tériade δημοσιεύει μεν ένα άρθρο για την «επιδερμίδα της ζωγραφικής» (*La peau de la peinture*), εμμένοντας στις μορφοπλαστικές αξίες, όμως αυτή τη φορά το συνοδεύει όχι με ζωγραφικά έργα μοντέρνων καλλιτεχνών του γούστου του, αλλά με ένα έργο του Georges de La Tour και δυο φωτογραφίες του Man Ray. Από την άλλη, φροντίζει

---

<sup>1131</sup> «tout ce qui va du conscient à l'inconscient et qui par des moyens critiques ramène l'inconscient au conscient»

<sup>1132</sup> Τη σειρά αυτή ξεκίνησε ο Skira το 1934 επίσης με τη βοήθεια του Tériade. Οι δυο τους συνυπογράφουν το εισαγωγικό κείμενο της έκδοσης, θέτοντας ως στόχο την επαναξιολόγηση της τέχνης του παρελθόντος μέσα από ένα πανόραμα των αριστουργημάτων της γαλλικής τέχνης από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα ως τη σύγχρονή τους εποχή. Ο Tériade συμμετείχε στον πρώτο και στον δεύτερο τόμο που είχε ως θέμα «Le XVIIe siècle», δημοσιεύοντας τα μόνα κείμενά του που αφορούσαν την τέχνη του παρελθόντος: στον πρώτο τόμο το κείμενό του είναι αφιερωμένο στη γαλλική τέχνη του 15<sup>ου</sup> αιώνα και στον δεύτερο στον Nicolas Poussin. Μετά τη διακοπή της συνεργασίας τους το 1937, ο Skira συνέχισε κανονικά την έκδοση των τόμων. Είναι αξιοσημείωτο ότι, όταν ο Skira εξέδωσε το βιβλίο του *Vingt ans d'activité*, το 1948, κατέγραψε σε αυτό μόνο τους τόμους της σειράς που κυκλοφόρησαν από το 1937 και εξής. Αυτή η επιλογή είτε έγινε γιατί ο Skira θέλησε να μιλήσει μόνο για τις εκδόσεις που ήταν αποτέλεσμα αποκλειστικά δικών του επιλογών είτε είναι ενδεικτική του άσημου τέλους της συνεργασίας των δύο αντρών.

<sup>1133</sup> Στο 6<sup>ο</sup> τεύχος η συμμετοχή του Elie Faure, που ουδεμία σχέση είχε με το σουρεαλισμό, οφείλεται πιθανόν σε πρόταση του Skira με αφορμή τη συνεργασία τους για τη σειρά *Les trésors de la peinture française*. Martine Chatelain, «Elie Faure et Minotaure», *Cahiers Elie Faure*, 1 (1981), 188-191.

πάντως να προβληθούν οι δύο καλλιτέχνες που σταθερά υποστηρίζει, ο Borès και ο Beaudin, μέσα από κείμενα των Raynal και Jacques Baron αντίστοιχα και τη συνοδευτική εικονογράφησή τους. Μάλιστα οι εν λόγω αναπαραγωγές, μαζί με μια σειρά έργων του Paolo Uccello, είναι οι μόνες έργων τέχνης αυτού του τεύχους. Το γεγονός αυτό προκάλεσε την αντίδραση του Masson, του οποίου το έργο δεν είχε προβληθεί ξανά μετά το πρώτο τεύχος. Σε επιστολή του στον Skira γράφει: «Αγαπητέ Κύριε, Μετά τη συνεργασία σας με τους κυρίους Beaudin, Borès και Paolo Uccello σε ένα περιοδικό που γιορτάζει τη Νύχτα, περιμένω από εσάς σπουδαία πράγματα. Για παράδειγμα, προτείνετε λοιπόν στον πνευματικό σας, εννοώ τον κ. Tériade, ένα επόμενο τεύχος για το Τίποτα. Θα μπορούσατε να συναντηθείτε ακόμη μία φορά με τους ‘ΤΟΥΣ ΔΥΟ ΜΑΛΑΚΕΣ’, ‘ΤΟΥΣ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΤΥΦΛΟΥΣ’ και ‘ΤΟΥΣ 25 ΠΑΡΑΛΥΤΟΥΣ’. Αλλά σας ικετεύω μην ξαναπροσκαλέσετε τους Νεκρούς. Γνωρίζετε καλά ότι η κατάστασή τους τούς απαγορεύει, επιτακτικά, να διαμαρτυρηθούν»<sup>1134</sup>.

Η σταδιακή κυριαρχία των σουρεαλιστών γίνεται εμφανής στο 8<sup>ο</sup> τεύχος, που είναι αφιερωμένο στη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, την εξωτερική και την εσωτερική αλήθεια. Τόσο τα κείμενα όσο και οι αναπαραγωγές (με εξαίρεση μία σειρά έργων των προραφαηλιτών ζωγράφων) ανήκουν σε σουρεαλιστές λογοτέχνες και καλλιτέχνες. Εξαίρεση αποτελεί το κείμενο του Tériade, που όμως είναι το μοναδικό κείμενό του που αφιέρωσε στη σουρεαλιστική ζωγραφική και εξετάσαμε παραπάνω. Ας σημειωθεί πως στην εικονογράφηση αυτού του τεύχους επανεμφανίζεται ο Masson, σε συνδυασμό με τη δημοσίευση ενός κείμενου του Bataille, με τον οποίο ανέπτυσαν τότε το κοινό τους πρότζεκτ *Montserrat*.

Οι συμμετέχοντες στο 9ο τεύχος, το τελευταίο στο οποίο συμμετείχε ο Tériade, διαφοροποιούνται από εκείνους των προηγούμενων τευχών, καθώς περιλαμβάνονται σε αυτούς άνθρωποι του κύκλου του Skira, σύμφωνα με την Holman, όπως ο Lionello Venturi. Το κύκνειο άσμα του Tériade είναι ένα κείμενο για τη σταθερότητα του φωβισμού, το οποίο εικονογραφείται αποκλειστικά από

---

<sup>1134</sup> «Cher Monsieur, Après votre collaboration avec messieurs Beaudin, Borès et Paolo Uccello dans une revue célébrant la Nuit j’attends de vous de grandes choses. Par exemple, proposez donc à votre directeur de conscience, j’ai nommé M. Tériade, un prochain numéro sur le Néant. Vous pourrez vous retrouver une fois encore avec ‘LES DEUX CONS’, ‘LES QUATRES AVEUGLES’ et ‘LES VINGT-CINQ PARALYTIQUES’. Mais de grâce n’invitez plus les Morts. Vous savez bien que leur condition leur interdit, impérieusement, de protester»· Επιστολή του André Masson προς τον Albert Skira, 25 Ιουλίου 1935. Αντλώ από Levaillant 1990, 272. Τη στιγμή εκείνη, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, έχει κυκλοφορήσει το *La bête noire*, στο οποίο οι Tériade και Raynal δημοσιεύουν εκ νέου κείμενα ως «οι δύο τυφλοί».

συνθέσεις του Matisse, οι οποίες είναι κυρίαρχες στο τεύχος μαζί με εκείνες του Picasso και του Dalí. Παρά την επαφή του με τους σουρεαλιστές, ο Tériade δεν άλλαξε τα αισθητικά του κριτήρια και τις πιο φορμαλιστικές του ιδέες, οι οποίες τον έφερναν σε διαρκή σύγκρουση μαζί τους. Σε κάθε περίπτωση, τόσο μέσω των κειμένων του όσο και μέσω των αναπαραγωγών που δημοσίευε στο κάθε τεύχος, φαίνεται ότι γενικά κατάφερνε να προβάλλει τους καλλιτέχνες που ήθελε εκείνος. Ωστόσο τελικά αποχώρησε από το περιοδικό (για λόγους που αναλύουμε παρακάτω) και από το 10<sup>ο</sup> τεύχος τον έλεγχο πήραν στα χέρια τους αποκλειστικά οι σουρεαλιστές.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι τόσο ο Skira όσο και ο Tériade έδωσαν μεγάλη σημασία στην ποιότητα και την πολυτέλεια της έκδοσης. Στο εισαγωγικό σημείωμα του 6<sup>ου</sup> τεύχους αναφέρουν ότι «Η πολυτέλεια του *Minotaure* δεν θα πρέπει να θεωρηθεί παρά μια οργανική αναγκαιότητα»<sup>1135</sup>. Σημαντικό ρόλο έπαιξε η εξέλιξη της τεχνολογίας τόσο της φωτογραφίας όσο και της τυπογραφίας, που τους επέτρεψε τις έγχρωμες αναπαραγωγές, τις οποίες τότε μπορούσε να δει κανείς μόνο στα χριστουγεννιάτικα τεύχη του περιοδικού *L'illustration* και αφορούσαν την ακαδημαϊκή τέχνη. Η εικονογράφηση του *Minotaure* δεν έχει χαρακτήρα συμπληρωματικό, αλλά κατέχει θέση ίση με εκείνα. Ειδικά σε σχέση με το φωτογραφικό υλικό που δημοσιεύεται στο περιοδικό, μπορούμε να διακρίνουμε δυο τύπους φωτογραφίας ως προς τη λειτουργία τους: α) τη φωτογραφία ως μορφή τέχνης και β) τη φωτογραφία ως ντοκουμέντο. Ο πρώτος και κυρίαρχος τύπος αφορά τις φωτογραφίες των Man Ray, Brassai, Ubc, Hans Bellmer, Manuel Álvarez Bravo. Οι εικαστικές και εννοιολογικές τους φωτογραφίες συχνά ανέδειξαν το περιεχόμενο των κειμένων των σουρεαλιστών ενισχύοντας τον προκλητικό τους χαρακτήρα αλλά και το ανατρεπτικό τους μήνυμα (εικ. 170)<sup>1136</sup>. Στο δεύτερο τύπο εντάσσουμε πρωτίστως τις φωτογραφικές αναπαραγωγές έργων τέχνης, που συνιστούν ένα από τα πιο αποτελεσματικά μέσα διάχυσης και προβολής του έργου ενός εικαστικού καλλιτέχνη. Η αξία των αναπαραγωγών ήταν πολύ ισχυρή για τον Tériade, ο οποίος τις

<sup>1135</sup> «[I]e luxe de Minotaure ne doit être considéré que comme une nécessité organique».

<sup>1136</sup> Υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία για τη σουρεαλιστική φωτογραφία. Ενδεικτικά βλ. Alain Mousseigne, «Surrealisme et photographie», στο *L'art face à la crise: 1929-1939*, πρακτικά συνεδρίου, CIEREC, Σεντ-Ετιέν 1980, 153-181· Rosalind Krauss και Jane Livingston (επιμ.), *L'amour fou: Photography & Surrealism*, κατάλογος έκθεσης, Arts Council, Λονδίνο 1986· *L'oeil du Minotaure: Ubc, Brassai, Alvarez Bravo, Bellmer, Man Ray*, Galerie Sonia Zannettacci, Παρίσι 1987· Linda Steer, *Appropriated Photographs in French Surrealist Periodicals, 1924-1939*, Routledge, Άμπινγκτον-Νέα Υόρκη 2017.

χαρακτηρίζει «εικόνες-ντοκουμέντα (images-documents)»<sup>1137</sup> και θεωρεί ότι αρκούν για την κατανόηση της εξέλιξης της τέχνης. Ως εκ τούτου τα κείμενά του συνδυάζονται με πλούσιο εικονογραφικό υλικό, το οποίο συχνά τα επισκιάζει μάλιστα, ενώ φρόντισε από κοινού με τον Skira να προσφέρει τις καλύτερης ποιότητας αναπαραγωγές έργων που κυκλοφορούσαν εκείνη τη στιγμή. Το χαρακτήρα ντοκουμέντου όμως έχουν και οι φωτογραφίες εργαστηρίων των καλλιτεχνών που δημοσιεύονται συμβάλλοντας στην προβολή και την κατασκευή της εικόνας τους. Όχι τυχαία για το πρώτο τεύχος του *Minotaure* ο Tériade ζητάει από τον Brassai να φωτογραφίσει το εργαστήρι του Picasso, καθώς και τα γλυπτά του *in situ*<sup>1138</sup>. Στο τεύχος 3-4 ο Raynal συνδυάζει το κείμενό του με ένα φωτογραφικό ντοκουμέντο: 32 φωτογραφίες που τράβηξε ο Brassai στα εργαστήρια των γλυπτών Brancusi, Despiau, Giacometti, Laurens, Lipchitz και Maillol (εικ. 171). Αυτό που εν προκειμένω είναι ενδιαφέρον είναι ότι η μορφή του καλλιτέχνη, με εξαίρεση δύο φωτογραφίες, δεν υπάρχει, αλλά υπονοείται, υπάρχει μέσα από το χώρο και τα γλυπτά του. Η έμφαση δίνεται στο εργαστήριο που παρουσιάζεται τόσο μέσα από τις φωτογραφίες όσο και από το κείμενο του Raynal σαν ένας χώρος μυστηριακός, χώρος συγκέντρωσης και δημιουργίας<sup>1139</sup>. Ντοκουμέντα επίσης συνιστούν οι φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν στο τεύχος-αφιέρωμα στην αποστολή Dakar-Djibouti. Η Holman παρατηρεί εύστοχα ότι οι φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν στο τεύχος αφιέρωμα στην αφρικανική τέχνη του *Cahiers d'art* που είχε κυκλοφορήσει λίγα χρόνια

<sup>1137</sup> E. Tériade, «Aspects actuels de l'expression plastique», *Minotaure*, 5 (Μάιος 1934), 33 [Tériade 1996, 456].

<sup>1138</sup> Ο Brassai περιγράφει σχετικά: «Όσο για τον δεύτερο 'τυφλό', έναν θαμώνα όπως εγώ του Café du Dome, τον συναντούσα αρκετά συχνά στο Μονπαρνάς. Χοντρούλης, καλυμμένος από ένα πέπλο μυστηρίου, έτσι μου φάνηκε ο Tériade. Μια μέρα, αφού βεβαιώθηκε ότι κανείς δεν μας άκουγε, με πήρε στην άκρη και με αινιγματικά λόγια μου εμπιστεύτηκε το πρότζεκτ ενός πρότζεκτ που ετοιμάζαν [...] ότι επρόκειτο για μια σημαντική αποστολή: ότι ήθελε μόνο να μου πει ότι δεν μπορούσε να πει ακόμα τίποτα· και να είμαι έτοιμος και διαθέσιμος και κυρίως να μην πω απολύτως τίποτα για όλα όσα μόλις μου είπε και να του υποσχεθώ ότι δεν θα πω τίποτα σε κανέναν [...] Τελικά έφτασε η μεγάλη ώρα, το πέπλο σκίστηκε. Με άρπαξε ένα σύννεφο και με απόθεσε στην οδό La Boétie 23, στο εργαστήριο του Pablo Picasso / Quant au second 'aveugle', un habitué comme moi du Café du Dôme, je le rencontrais assez souvent à Montparnasse. D'un galbe rondelet, onctueux, s'enveloppant des voiles du mystère, tel m'apparut Tériade. Un jour, s'étant assuré que personne ne nous écoutait, il me prit à part et, en mots sibyllins, me confia le projet d'un projet en projet [...] Qu'il s'agissait d'une importante mission ; qu'il voulait me dire seulement qu'il ne pouvait encore rien dire ; que je me tienne prêt et dispo et surtout que je garde un silence absolu sur tout ce qu'il venait de me dire et lui promette de n'en parler à personne [...] Enfin l'heure H sonna, le voile se déchire. Je fus happé par un nuage qui me déposa, 23, rue La Boétie, dans l'atelier de Pablo Picasso»· Brassai, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Παρίσι 1964, 12.

<sup>1139</sup> Μια πολύ καλή ανάλυση των εν λόγω φωτογραφιών έχει κάνει ο Jonathan Wood, «'Dieu-table-cuvette': Maurice Raynal, Brassai et la représentation de l'atelier de sculpteur dans le Minotaure de 1933», *Ligeia*, 57-60 (Ιανουάριος-Ιούνιος 2005), 166-178. Βλ. και Brassai, *Les artistes de ma vie*, Denoël, Παρίσι 1982.

νωρίτερα (τχ. 8-9, 1930) εστίασαν στα αντικείμενα αποκόπτοντάς τα από το πλαίσιο τους και προβάλλοντάς τα σαν έργα τέχνης, ενώ οι φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν στο *Minotaure* έχουν έναν πιο εθνογραφικό και δημοσιογραφικό χαρακτήρα, καθώς προβάλλουν τα αντικείμενα ενταγμένα στο περιβάλλον τους δίνοντας έμφαση στην παρουσία του ανθρώπινου στοιχείου και στο χώρο (εικ. 172)<sup>1140</sup>. Την ίδια λογική εντοπίζουμε και στην φωτογράφιση των γλυπτών που αναφέραμε παραπάνω, καθώς φωτογραφίζονται στο χώρο τους και όχι σε κάποιο ουδέτερο φόντο. Τέλος, υπάρχουν περιπτώσεις που οι εικαστικές φωτογραφίες έχουν και χαρακτήρα ντοκουμέντου, όπως οι φωτογραφίες με τα γκράφιτι από παλιούς τοίχους του Παρισιού που τράβηξε ο Brassai (εικ. 173).

Δεν ήταν όμως μόνο μέσω των εικόνων και των τεχνοκριτικών που ο Tériade και ο Skira πρόβαλλαν τους καλλιτέχνες που επιθυμούσαν. Τον Ιούνιο του 1934, δηλαδή ένα χρόνο μετά την ίδρυση του περιοδικού, οι Skira και Tériade διοργάνωσαν μια μεγάλη έκθεση στο Palais des Beaux-Arts των Βρυξελλών. Η έκθεση, με τίτλο «Μινώταυρος», ήταν αφιερωμένη στους καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο περιοδικό κατά το πρώτο έτος έκδοσής του και ο σκοπός της ήταν προφανώς να προβληθούν τόσο οι καλλιτέχνες όσο και το ίδιο το περιοδικό (εικ. 174). Στο προλογικό σημείωμα που συνυπογράφεται και από τους δύο, καταγράφονται οι στόχοι της έκθεσης, που ταυτίζονται με εκείνους του περιοδικού: «Αυτή η έκθεση, θα θέλαμε να εικονογραφήσει την προσπάθεια που κατέβαλαν οι συνεργάτες μας για να κάνουν το Περιοδικό μας ένα νέο σημείο συνάντησης της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της ποίησης»<sup>1141</sup>. Στο τέλος μάλιστα του καταλόγου υπάρχει ολοσέλιδη διαφήμιση των εκδόσεων του Skira. Αξίζει να σημειωθεί ότι την ίδια χρονιά ο Zwemmer διοργάνωσε στην γκαλερί του στο Λονδίνο μια έκθεση των Borès, Beaudin και Dalí (εικ. 175)· στην τελευταία σελίδα του μικρού δίφυλλου καταλόγου υπάρχει διαφήμιση του *Minotaure*. Στη διοργάνωση της εν λόγω έκθεσης του Zwemmer είναι πολύ πιθανόν ότι έπαιξαν ρόλο οι προτιμήσεις του Tériade, αν και η συμμετοχή και του Dalí είναι ενδεικτική των ορίων της επιρροής του. Ας σημειωθεί επίσης πως δεν υπάρχει καμία πληροφορία για το αν επιχειρήθηκε να οργανωθεί έκθεση του *Minotaure* και στο

<sup>1140</sup> Holman 1987, 146.

<sup>1141</sup> Cette exposition, nous aimerions qu'elle servit d'illustration à l'effort que nos collaborateurs ont fourni pour faire de notre Revue un nouveau lien de rencontre de la peinture, de la sculpture et de la poésie». Albert Skira και E. Tériade, «Note», *Minotaure*, κατάλογος έκθεσης, A. Skira, Παρίσι 1934, χ.σ. Στην έκθεση συμμετείχαν αλφαβητικά οι: Arp, Balthus, Beaudin, Borès, Brancusi, Braque, Brauner, de Chirico, Dalí, Derain, Despiau, Duchamp, Ernst, Gargallo, Giacometti, Hugo, Klee, Laurens, Lipchitz, Magritte, Maillol, Ray, Matisse, Miró, Picasso, Rattner, Roger, Roux, Tanguy.

Παρίσι, την έδρα του περιοδικού και πόλη προφανώς καλλιτεχνικά πολύ πιο σημαντική από τις Βρυξέλλες.

Το *Minotaure*, όπως και το *Cahiers d'art*, πωλούνταν κυρίως με τη μέθοδο των συνδρομών, οι οποίες όμως συχνά δεν επαρκούσαν και γι' αυτό το περιοδικό αντιμετώπιζε διαρκείς και σημαντικές οικονομικές δυσκολίες που αντανακλώνται ενδεχομένως και στη συχνή αλλαγή τυπογραφείου<sup>1142</sup>. Πολλά τεύχη πουλήθηκαν στην πορεία πολύ φτηνότερα από την επίσημη τιμή προκειμένου οι εκδότες του περιοδικού να έχουν οικονομική ρευστότητα, ενώ μειώθηκε και ο αριθμός των αντιτύπων, που από 4000 για τα δυο πρώτα τεύχη έπεσε σταδιακά ως και τα 1800<sup>1143</sup>. Ο ισολογισμός που έγινε για τα πρώτα εννιά τεύχη δείχνει ότι τα έξοδα του περιοδικού (440.778,25 φράγκα, περίπου 329.869 ευρώ) υπερβαίνουν κατά πολύ τα έσοδα (317.969,30 φράγκα, περίπου 237.962 ευρώ), που προέρχονται από τις συνδρομές, τις μεμονωμένες πωλήσεις τευχών, τις διαφημίσεις, αλλά και το υπολογιζόμενο στοκ, το οποίο όμως έχει περισσότερο λογιστική παρά πραγματική αξία ως έσοδο **(Παράρτημα Α7)**<sup>1144</sup>. Ζωτικής σημασίας τόσο για την εκκίνηση της έκδοσης όσο κυρίως για τη συνέχισή της ήταν η συμβολή του βιβλιοπώλη και εκδότη Zwemmer, καθώς εξοφλούσε αμέσως την αγορά πολλών αντιτύπων αναπληρώνοντας το κενό που άφηνε ο πάντα ανεπαρκής αριθμός των συνδρομητών<sup>1145</sup>. Ο ίδιος ο Tériade περιγράφει την εν λόγω κατάσταση σε ένα κείμενό του αφιερωμένο στον Zwemmer, φωτίζοντας με γλαφυρό τρόπο όλες τις δυσκολίες που αντιμετώπισαν<sup>1146</sup> **(Παράρτημα Α8)**.

Εκτός από τα οικονομικά προβλήματα, οι Skira και Tériade έπρεπε να αντιμετωπίσουν και προβλήματα εσωτερικών ισορροπιών, καθώς η συνύπαρξη στο περιοδικό τάσεων αισθητικά και ιδεολογικά διαφορετικών και συχνά ανταγωνιστικών μεταξύ τους δεν ήταν εύκολη, δεδομένου ότι καθένας διεκδικούσε χώρο και την ικανοποίηση των απαιτήσεών του. Το ερώτημα που προκύπτει εύλογα είναι γιατί από

<sup>1142</sup> Τα τυπογραφεία με τα οποία συνεργάστηκε ήταν τα εξής: Kapp (τχ. 1-2), Art et commerce (τχ. 3-4), L'exact (τχ. 5), R. Coulouma (τχ. 6), L'imprimerie Union (τχ. 7-13).

<sup>1143</sup> Αναλυτικά για τις συνδρομές και αναλυτικούς πίνακες με πωλήσεις αντιτύπων δίνει η Holman 1987, 122-124, 423.

<sup>1144</sup> Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>1145</sup> Το βιβλιοπωλείο του Zwemmer ήταν το μόνο που προωθούσε εκδόσεις για τη μοντέρνα τέχνη στο Λονδίνο ως τα τέλη της δεκαετίας του 1930. Αποτέλεσε σημείο πώλησης των περιοδικών *Cahiers d'art*, *L'amour de l'art*, *Arts et métiers graphiques*, *Minotaure*, *Verve* και άλλων. Για τον Zwemmer βλ. Nigel Vaux Halliday, *More Than a Bookshop: Zwemmer's and Art in the 20th Century*, Philip Wilson, Λονδίνο 1991 και ειδικά τις σελίδες 33-49.

<sup>1146</sup> Tériade, «Anton Zwemmer», στο *Anton Zwemmer: Tributes from Some of his Friends on the Occasion of his 70th Birthday*, ιδιωτική έκδοση, Λονδίνο 1962, 44-46. Το κείμενο αυτό παραθέτει και η Holman 1987, 122.

την αρχή δέχτηκαν όλοι αυτοί μια τέτοια συνεργασία. Ξεκινώντας από την περίπτωση του Tériade, που εκπροσωπεί την πτέρυγα της φορμαλιστικής κριτικής υπέρ ενός ιδεαλιστικού κυβισμού, επισημάναμε ήδη ότι μέσω αυτής της συνεργασίας και παρά τις οικονομικές δυσκολίες εξασφάλισε μια επαγγελματική προοπτική σε μια στιγμή κατά την οποία είχαν λήξει οι προηγούμενες συνεργασίες του. Επιπλέον μπορεί να ήταν αντίθετος με τον σουρεαλισμό, αλλά, όπως δήλωνε αργότερα ο ίδιος, ήταν ανοιχτός στον πλουραλισμό και θεωρούσε περιοριστική την κυβιστική γραμμή του Zervos. Εξάλλου, η θέση που του ανέθεσε ο Skira, αυτή του καλλιτεχνικού διευθυντή, όχι μόνο θα ήταν γι' αυτόν μια πρόκληση, αφού ξεπερνούσε πια το επίπεδο του απλού τεχνοκρίτη, αλλά του έδινε και το δικαίωμα να ελέγχει την ύλη του περιοδικού και άρα και το σουρεαλιστικό στοιχείο σε αυτό<sup>1147</sup>. Δέχτηκε δηλαδή να συμμετάσχει πιθανόν γιατί αυτός με τον Skira θα είχαν τον πρώτο λόγο και γιατί στην αρχή δεν είχε διαφανεί ο ισχυρός ρόλος που θα αποκτούσαν πολύ σύντομα οι σουρεαλιστές. Μάλιστα στα πρώτα τεύχη η παρουσία των σουρεαλιστών ήταν ισχυρότερη στο επίπεδο της λογοτεχνίας και όχι των πλαστικών τεχνών, στις οποίες όπως δείχνει και η εικονογράφηση του περιοδικού, πιθανόν να είχε τον πρώτο λόγο ο Tériade. Ακόμα, η ιδέα του Skira για την έκδοση ενός περιοδικού πολυτελούς, με διευρυμένο πεδίο ενδιαφερόντων και αποστασιοποιημένου από ζητήματα πολιτικού και κοινωνικού χαρακτήρα με μόνο στόχο την ομορφιά και την τέχνη, ήταν απολύτως συμβατή με τις αντιλήψεις του Tériade<sup>1148</sup>. Τέλος, λαμβάνοντας υπόψη τη ρήξη του Tériade με τον Zervos, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η έκδοση ενός περιοδικού ανταγωνιστικού ως προς την ύλη και το ύφος με το *Cahiers d'art* μπορεί να τον δελείαζε και στη βάση του ανταγωνισμού του με τον Zervos.

Η συνεργασία πάντως του Tériade με το περιοδικό και η προβολή τάσεων συχνά αντίθετων με τις δικές του αισθητικές αντιλήψεις ξένισε κάποια πρόσωπα του κύκλου του. Σε μια επιστολή του προς εκείνον ο Κατακουζηνός γράφει: «Μήπως η εποχή αυτή είναι εποχή de décadence στην τέχνη και το κάνεις αυτό ακριβώς για να αντιδράσεις δείχνοντας πως αυτή η ποικιλία την αντιπροσωπεύει; Αυτές τις απορίες

---

<sup>1147</sup> Η Ades υποστηρίζει πως ο Tériade ήθελε επίσης να συνεργαστεί με τους σουρεαλιστές και έλπιζε να καταφέρει να συμφιλιώσει τους Breton και Bataille· Ades 1978, 279. Ωστόσο δεν τεκμηριώνει την άποψή της αυτή. Κατά την εκτίμησή μου, ο Tériade δεν επιθυμούσε τη συμμετοχή των σουρεαλιστών, αλλά, αφού την ήθελε ο Skira και με δεδομένους τους όρους έκδοσης του περιοδικού, δεν είχε τη δυνατότητα να την ακυρώσει. Μπορεί να έδειξε ανοχή ή ακόμα και να έκανε κινήσεις συμφιλίωσης, προκειμένου να υπάρχει μια λειτουργική ισορροπία στο εσωτερικό του περιοδικού, αλλά για τίποτα από αυτά δεν υπάρχει τεκμηριωτικό υλικό.

<sup>1148</sup> Βλέπε και τα σχετικά εισαγωγικά κείμενα των τευχών 5 και 6 του περιοδικού που επαναλαμβάνουν τις στοχεύσεις του.



μου, τις εκθέτω μόνο σε σένα από μια ανάγκη που γεννά το μεγάλο ενδιαφέρον μου για το περιοδικό αυτό που διευθύνεις. Γιατί το περιοδικό τέχνης που διευθύνει ο Tériade έχουμε όλοι την αξίωση να είναι από όλες τις μεριές τέλειο. Όσον αφορά το extra τεύχος της Mission είναι σπανίας επιτυχίας. Όσοι δεν καταλαβαίνουν μερικές από τις ελευθερίες του Μινωταύρου μένουν κατενθουσιασμένοι με το τεύχος της Mission. Το τόσο ενδιαφέρον περιεχόμενό του πλαισιωμένο από τέτοιο γούστο de haute qualité κατακτά ευθύς αμέσως τον αναγνώστη»<sup>1149</sup>. Όπως προαναφέραμε, η συμμετοχή του Tériade στο περιοδικό δεν σημαίνει σε καμία περίπτωση ότι ασπάστηκε τις αξίες του σουρεαλισμού· έκανε ένα συμβιβασμό, αναγνωρίζοντας την απήχησή του αν μη τι άλλο ως μόδα. Μάλιστα, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Τσαρούχη, ο οποίος κατά την πρώτη του επίσκεψη στο Παρίσι το 1936 συνάντησε τον Τεριάντ, ο τελευταίος του είπε για τον σουρεαλισμό: «Αυτό παράγει η εποχή μας, αυτό διαδίδω. Μη τους παίρνεις πολύ στα σοβαρά. Μόδα είναι και θα περάσει»<sup>1150</sup>.

Όσο για τους αντιφρονούντες του σουρεαλισμού, ήταν μάλλον εκείνοι που προσέγγισε αρχικά ο Skira. Ο Bataille ήταν ο πρώτος στον οποίο μίλησε ο Skira για το σχέδιο έκδοσης του περιοδικού επιθυμώντας να συνεργαστεί μαζί του. Αναφέραμε ήδη εξάλλου πως η ονοματοδοσία του περιοδικού ήταν δική τους υπόθεση, αφού, πέρα από τον Bataille, ενεπλάκησαν οι επίσης αιρετικοί του σουρεαλισμού Vitrac και Masson. Ο Masson μάλιστα αναφέρει σε συνέντευξή του ότι η αρχική ιδέα ήταν το περιοδικό να είναι των αντιφρονούντων του σουρεαλισμού, αποκλείοντας όσους ήταν πιστοί στον Breton<sup>1151</sup>. Όσοι συσπειρώθηκαν γύρω από τον Bataille, όπως οι Caillois και Leiris, οι οποίοι συνέστησαν και τον συντακτικό πυρήνα του περιοδικού *Documents*, θα είδαν στο *Minotaure* μια προοπτική συνέχειας της διάχυσης των ιδέων τους μέσα από ένα νέο, πολυτελές έντυπο, του οποίου τους βασικούς συντελεστές, δηλαδή τον Skira και τον Tériade, εκτιμούσαν.

---

<sup>1149</sup> Άγγελος Κατακουζηνός, επιστολή στον Tériade [1933;]: προσωπικό αρχείο Κατερίνας Χαραλαμπίδη. Δυστυχώς η επιστολή δεν σώζεται ολόκληρη. Στην Ελλάδα δημοσιεύτηκε ένα μικρό άρθρο στο περιοδικό *20ός αιώνας*, συνταγμένο πιθανόν από τον ίδιο τον Τόμπρο, το οποίο παρουσίαζε το περιοδικό *Minotaure* και τη δράση του Tériade με εγκωμιαστικά λόγια: [Μιχάλης Τόμπρος;], «Minotaure», *20<sup>ος</sup> αιώνας*, 2 (Φθινόπωρο 1933), 48. Αναφορά στο *Minotaure* και τον Tériade με θετικό πρόσημο γίνεται και στο «Γράμματα από το Παρίσι. Το ευρωπαϊκόν πνεύμα επιστρέφει εις την αιώνιαν ελληνικήν παράδοσιν», *Αθηναϊκά Νέα*, 17 Ιουνίου 1934, 1.

<sup>1150</sup> Γιάννης Τσαρούχης, «Λίγα για τον Tériade», *Ζυγός*, 61 (1983): αντλό από τη συλλογή κειμένων του: Γιάννης Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986, 273.

<sup>1151</sup> Τη συνέντευξη αυτή πήρε η Jeanine Warnod το 1983 και δημοσιεύτηκε στο Warnod 1987, 246-148. Ο Masson λέει επίσης ότι ήταν ο Tériade που ενέπλεξε τον Breton και τους φίλους του. Ωστόσο, όπως προκύπτει από άλλες πηγές, ήταν μάλλον ο Picasso που ενθάρρυνε τον Skira να συνεργαστεί με τον Breton.

Από την πλευρά τους οι σουρεαλιστές δελεάστηκαν από την πολυτέλεια και την ελευθερία που παρείχε το περιοδικό για να διακινήσουν τις ιδέες τους. Ο Anthonioz αναφέρει μάλιστα ότι το *Minotaure* έδωσε την ευκαιρία στον Breton να ικανοποιήσει μέσω αυτής τις πολυτελούς έκδοσης τη δική του ανομολόγητη επιθυμία για μια καλή τυπογραφική δουλειά<sup>1152</sup>. Βέβαια το κοινό στο οποίο θα απευθύνονταν δεν θα ήταν το προλεταριάτο, αλλά η μπουρζουαζία, και αυτό γεννούσε αυτόματα μια αντίφαση με τα πολιτικά τους πιστεύω, καθώς και συχνά την ανάγκη να αυτολογοκριθούν<sup>1153</sup>. Ο φωτογράφος Brassai γράφει σχετικά: «Και αυτή η πολυτελής έκδοση, με περιορισμένη κυκλοφορία τριών χιλιάδων αντιτύπων, απρόσιτη για τα πορτοφόλια των προλετάρων, δεν μπορούσε παρά να απευθύνεται στην αξιοκαταφρόνητη μπουρζουαζία, σε ένα περιβάλλον σνομπ ατόμων με τίτλους και χρήματα, βασικών μαικήνων και συλλεκτών σουρεαλιστικών έργων. Το να αποδεχτεί κανείς αυτή τη συνεργασία, αυτή τη συμπαιγνία με τον «καπιταλισμό», δεν ήταν προδοσία των αρχών του, έκπτωση; Αυτά τα ζητήματα συζητήθηκαν επί μακρόν πριν γίνει δεκτή η προσφορά των Skira και Tériade. Αλλά ενώπιον του πάγιου διλήμματος του σουρεαλισμού: ‘κατεβείτε στο δρόμο με το περίστροφο στο χέρι’ ή ‘επιστρέψτε στην τέχνη’, οι Breton και Eluard επέλεξαν αυτό τον δεύτερο δρόμο»<sup>1154</sup>. Πέρα από τον πολιτικό συμβιβασμό που έπρεπε να κάνουν σε σχέση με το αναγνωστικό κοινό του περιοδικού, τους προβληματίζε και ο ιδεολογικός συμβιβασμός στο επίπεδο των συνεργατών του, αφού θα έπρεπε να συνυπάρξουν με τους αιρετικούς του σουρεαλισμού και άλλους που τους θεωρούσαν ακόμα πιο συντηρητικούς. Σε επιστολή του προς την Gala, ο Eluard γράφει αναφορικά με την πρόταση του Skira στον Breton: «Επιπλέον, ο Schira (sic), τον οποίο δεν γνωρίζω, του προτείνει τη διεύθυνση ενός ‘υπερπολυτελούς’ περιοδικού, αλλά τουλάχιστον με τους Bataille και Masson ως συνεργάτες. Ο Breton λέει πως επιφυλάχθηκε να απαντήσει. Πιστεύω ότι

---

<sup>1152</sup> Anthonioz 1973, 16.

<sup>1153</sup> Όπως σημειώνει ο Chevretil Desbiolles (Chevretil Desbiolles 1993, 131), υπήρχαν ηθικολογικές δεσμεύσεις που προφανώς ενοχλούσαν τους σουρεαλιστές που ήθελαν να προκαλέσουν. Για παράδειγμα, ο Eluard είχε ενημερώσει τον Dalí: «Είναι απαραίτητο για τον Skira το κείμενό σας να μην είναι με κανέναν τρόπο πορΝογραΦικό / Il est necessaίre pour Skira que votre texte ne soit en rien porΝograPHIQUE» Pierre Dreyfus (επιμ.), *Paul Eluard: Lettres à Gala, 1924-1948*, Gallimard, Παρίσι 1984, 213.

<sup>1154</sup> «Et cette publication somptueuse, au tirage limité à trois mille exemplaires, inaccessible aux bourses prolétaires, ne pouvait s’adresser qu’à la bourgeoisie méprisée, à un milieu de snobs titrés et argentés, premiers mécènes et collectionneurs d’œuvres surréalistes. Accepter cette collaboration, cette collusion avec ‘le capitalisme’, n’était-ce pas trahir ses principes, déchoir? Ces questions furent longtemps débattues avant que ne fut acceptée l’offre de Skira et Tériade. Mais devant l’éternelle alternative du surréalisme : ‘descendre dans la rue revolver au poing’ ou ‘rentrer dans l’art’ Breton et Eluard opérèrent pour cette dernière voie» Brassai 1964, 23.

η συνεργασία μας με αυτούς τους παλιάνθρωπους, τους χειρότερους εχθρούς μας (μόλις δημοσιεύθηκε στο *La critique sociale* ένα έντονο άρθρο του Bataille για τα τελευταία μας βιβλία – στο οποίο επιτίθεται ιδίως στον Crevel και σε εμένα) θα ήταν θανατηφόρα για την ομάδα μας»<sup>1155</sup>.

Παρά τους παραπάνω προβληματισμούς, οι σουρεαλιστές δέχτηκαν να συμμετάσχουν βάζοντας στην άκρη τους πολιτικούς και ιδεολογικούς ενδοιασμούς τους, ενώ οι Breton και Eluard αναδείχθηκαν σε σημαντικές μορφές του περιοδικού<sup>1156</sup>. Αναφερόμενος συνολικά στη δεκαετία του 1930, ο Steven Harris σημειώνει πως ο αποκλεισμός των σουρεαλιστών από την *Association des écrivains et artistes revolutionnaires* (AEAR) και το Κομμουνιστικό Κόμμα (με εξαίρεση τους Tristan Tzara και Crevel) το 1933 και η σταδιακή απογοήτευσή τους με αυτό<sup>1157</sup>, καθώς και η αποτυχία του περιοδικού *Contre-Attaque* το 1936, οδήγησαν τους σουρεαλιστές στο να δώσουν προτεραιότητα στην τέχνη έναντι της πολιτικής στράτευσης και να «συμμαχήσουν» με τη μοντέρνα τέχνη. Οπισθοχωρώντας από την πολιτική τους δράση, επιδόθηκαν στη διατύπωση και προβολή των αισθητικών τους ιδεών υπό τη σκοπιά, σύμφωνα με τον Harris, ενός «λαϊκού μετώπου του μοντέρνου

---

<sup>1155</sup> «Par ailleurs, Schira [sic], que je ne connais pas, lui propose la direction d'une revue 'de grand luxe', mais au moins avec Bataille et Masson comme collaborateurs. Breton dit qu'il a réservé sa réponse. Je crois que notre collaboration avec ces fripouilles, nos pires ennemis (il vient encore de paraître dans *La Critique sociale* un violent article de Bataille sur nos derniers livres – Crevel et moi étant particulièrement attaqués) serait mortelle pour le groupe que nous constituons». Paul Eluard, επιστολή στην Gala, 21 Φεβρουαρίου 1933. Αντλώ από Dreyfus 1984, 197-198. Στο ίδιο πνεύμα ο Eluard γράφει στη Valentine Hugo την 1η Ιουνίου 1933: «Δεν γνωρίζω το περιοδικό του οποίου τη διεύθυνση ο Schira [sic] πρότεινε στον Breton. Αλλά μου φαίνεται αδύνατο να συνεργαστούμε με στοιχεία τόσο απεχθή όσο ο Bataille, ο οποίος συγκρίνει τον André με τον Cocteau και ο οποίος, εγκωμιάζοντας το *Ταξίδι στο τέλος της νύχτας*, γράφει ότι ο άνθρωπος ζει με το θάνατό του. Μυστικιστικό ξερατό / Je suis mal au courant de la revue dont Schira [sic] avait proposé la direction à Breton. Mais il me paraît impossible que nous collaborions avec des éléments aussi répugnants que Bataille qui compare André à Cocteau et qui, faisant l'éloge du *Voyage au bout de la nuit*, écrit que l'homme vit avec sa propre mort. Vomissure mystique». αντλώ από Surya 1992, 236.

<sup>1156</sup> Η Holman αναφέρει ότι ο Breton, που συμμετείχε σε όλα τα τεύχη πλην δύο, δεν πληρωνόταν. Έκανε διορθώσεις και επέλεγε συχνά το οπτικό υλικό χωρίς ποτέ να έχει υπογράψει συμβόλαιο, και γι' αυτό ο Skira θεωρούσε ότι του χρωστούσε πολλά. Holman 1987, 124. Το 1962, όταν ο Skira προσπαθεί να προσεγγίσει τον Breton μετά από μια παρεξήγηση, του υπενθυμίζει τη συνεργασία τους στο *Minotaure*: «Νομίζω πως δεν έχετε ξεχάσει τα δημιουργικά χρόνια του *Minotaure*. Συμβάλατε τόσο πολύ στο να γίνει το *Minotaure* αυτό που ήταν. Με τα κείμενά σας, με τις ιδέες σας, δώσατε μια κατευθυντήρια γραμμή σε αυτό το κακορίζικο περιοδικό που δεν μπορούσε να πουλήσει τότε και που, σήμερα, το γνωρίζετε καλύτερα από μένα, κοστίζει μια περιουσία / Je pense que vous n'avez pas oublié les années constructives de *Minotaure*. Vous avez contribué si largement à faire de *Minotaure* ce qu'il fut. Par vos textes, par vos idées, vous avez donné une ligne directrice à cette revue malheureuse que l'on ne pouvait pas vendre à l'époque et qui, aujourd'hui, vous le savez mieux que moi, vaut une fortune». Albert Skira, επιστολή στον André Breton, 8 Νοεμβρίου 1962, Αρχείο Breton, Bibliothèque Jacques Doucet, BRT 2504.

<sup>1157</sup> Η απογοήτευση οφειλόταν στην οπισθοχώρηση της μαχητικότητας του Κομμουνιστικού Κόμματος λόγω της συνεργασίας του με τους σοσιαλιστές ηγέτες του Λαϊκού Μετώπου για την αντιμετώπιση του φασισμού, αλλά και στην υπογραφή της συνθήκης Stalin-Laval το 1934 μεταξύ Σοβιετικής Ένωσης και Γαλλίας. Ades 1978, 288-289.

πνεύματος [popular front of modern spirit]»<sup>1158</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να ερμηνευθεί η απόφαση των Breton και Eluard να συνεργαστούν με τους Skira και Tériade υπό ένα απολιτικό, όχι στρατευμένο, πρίσμα. Εξάλλου, οι οικονομικές δυσκολίες του περιοδικού *Le Surréalisme au service de la révolution* σήμαναν το τέλος του τον Μάιο του 1933 και ως εκ τούτου οι σουρεαλιστές μπορεί να αντιλήφθηκαν το *Minotaure* ως μια νέα πλατφόρμα που θα τους επέτρεπε να φέρουν ένα ευρύτερο κοινό σε επαφή με την τέχνη τους. Μάλιστα η διεθνής διανομή του περιοδικού συνέβαλλε περαιτέρω στο στόχο τους για τη διάχυση των ιδεών τους πέρα από τα όρια του Παρισιού. Η μετατόπιση και στήριξη τους προς το *Minotaure* καθίσταται σαφής στο τελευταίο τεύχος του περιοδικού *Le Surréalisme au service de la révolution*, όπου δημοσιεύουν μια διαφήμιση του επερχόμενου πρώτου τεύχους του περιοδικού. Αξίζει να σημειωθεί ότι την ίδια περίοδο, εκτός από το *Minotaure*, συνεργάστηκαν και με το περιοδικό *Cahiers d'art*, αφού ο Zervos έκανε ένα άνοιγμα προς τους σουρεαλιστές λόγω του Picasso αλλά και γιατί δεν μπορούσε να αγνοήσει πλέον την καθιέρωσή τους και την απήχηση που είχαν σε κύκλους των διανοουμένων<sup>1159</sup>.

Ωστόσο, το κίνητρο συμμετοχής στο περιοδικό δεν ήταν για όλους εξίσου ισχυρό ώστε να τους κάνει να υπερβούν τους ανταγωνισμούς και τις φιλοδοξίες τους. Καθώς ο Skira και ο Tériade δεν περιέλαβαν τον Bataille στη συντακτική ομάδα του περιοδικού, που θα του εξασφάλιζε μια θέση ισχύος, αλλά και μια ικανοποιητική αμοιβή και πιθανόν αφού πληροφορήθηκε τη συμμετοχή του Breton και των άλλων σουρεαλιστών στο *Minotaure* εκείνος αρνήθηκε τη συμμετοχή του στο περιοδικό. Σε επιστολή του στον Tériade γράφει ότι υπό τις παρούσες συνθήκες δεν επιθυμεί να συνεργαστεί, παρόλο που δεν έχει κανένα πρόβλημα ούτε με τον ίδιο ούτε με τον Skira<sup>1160</sup> **(Παράρτημα Α9)**. Οι σουρεαλιστές εξέλαβαν ως νίκη την άρνηση του

<sup>1158</sup> Steven Harris, *Surrealist Art and Thought in the 1930's: Art, Politics, and the Psyche*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2004, 143-144. Ο Harris εντοπίζει το έτος 1936 ως ιδιαίτερο σημείο κρίσης και τομής για το σουρεαλιστικό κίνημα. Η αποτυχία μιας επαναστατικής πολιτικής άνοιξε το δρόμο για μια «επιστροφή στην τέχνη», που θα το μεταμόρφωνε σε κίνημα περισσότερο της μοντέρνας τέχνης παρά της πρωτοπορίας, όπως άλλοτε διεκδικούσε· ό.π., 219. Βλ. και Schneider-Berry 1988· Chevrefis Desbiolles 1993, 136.

<sup>1159</sup> Και ο Zervos έβαζε όρια ασφαλείας στη συνεργασία του με τους σουρεαλιστές σκεπτόμενος το κοινό του περιοδικού του. Όταν οι σουρεαλιστές του πρότειναν να δημοσιεύσει το συλλογικό τους μανιφέστο με το οποίο κήρυτταν την οριστική τους ρήξη με το Κομμουνιστικό Κόμμα, εκείνος θέλησε να κάνει περικοπές, πράγμα που οι σουρεαλιστές δεν δέχτηκαν δημοσιεύοντάς το τελικά σε μορφή φυλλαδίου. Βλ. τη σχετική επιστολή του Eluard προς την Gala, τέλη Ιουλίου-αρχές Αυγούστου 1935, στο Georges Sebbag, *Les éditions surréalistes, 1926-1968*, IMEC, Παρίσι 1993, 111.

<sup>1160</sup> Georges Bataille, επιστολή στον Tériade, [1933;], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

Bataille<sup>1161</sup>, ενώ μπορούμε να εικάσουμε πως για τον Tériade θα ήταν μια απογοήτευση, αφού θα μπορούσε να λειτουργήσει ως αντίβαρο στους σουρεαλιστές. Τελικά ο Bataille συνεισέφερε μόνο ένα άρθρο στο *Minotaure*, το 1936<sup>1162</sup>. Παρομοίως από το περιοδικό απουσιάζει η υπογραφή του Vitrac.

Ο Tériade προσπάθησε να προβάλλει το έργο των καλλιτεχνών που υποστήριζε μέσα από το φορμαλιστικό διδακτικό ύφος των κειμένων του που είχε αναπτύξει στο *Cahiers d'art*, καθώς και μέσα από τα κείμενα των ομοϊδεατών του, αλλά και των αντιφρονούντων του σουρεαλισμού που του ήταν συμπαθείς, αντιστεκόμενος όσο πιο σθεναρά μπορούσε στην προσπάθεια των σουρεαλιστών να καταλάβουν όλο και περισσότερο χώρο στο περιοδικό. Από την πλευρά τους, οι σουρεαλιστές είδαν Tériade ως εμπόδιο στους στόχους τους. Οι επιστολές του Eluard προς την Gala είναι αποκαλυπτικές: «Το τρίτο τεύχος του *Minotaure* μπορεί να σηματοδοτήσει την επιτυχία μας σε αυτό το περιοδικό. Γι' αυτό, ο Breton κι εγώ περνάμε εκεί όλες μας τις μέρες. Ο Breton καταβάλλει απεγνωσμένη προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση. Γνωρίζετε πώς είναι απαραίτητο, ειδικά με τον Tériade, να αγωνιζόμαστε για κάθε λεπτομέρεια [...] Κάθε μέρα ανεξαιρέτως περνάμε κατά μέσο όρο δυο και τρεις ώρες στο *Minotaure*, για να επεξεργαστούμε λεπτομέρειες, έχοντας την εντύπωση πως δεν προχωράμε καθόλου, επειδή συγκρούμαστε διαρκώς, επειδή αγωνιζόμαστε συνεχώς ενάντια στην επιπολαιότητα του Skira, από τη μια, και, από την άλλη, ενάντια στη δύναμη της αδράνειας, στην κρυμμένη, ύπουλη κακοβουλία του Tériade»<sup>1163</sup>. Και αλλού: «Υποσχέσεις πως το επόμενο τεύχος θα είναι αυτό που

---

<sup>1161</sup> Ο Eluard γράφει στην Gala τον Απρίλιο του 1933: «Πέραν τούτου, σπουδαίο νέο: ο κ. Bataille εκδίδεται από το περιοδικό του Skira. Αυτό ενισχύει τη συνεργασία μας με το περιοδικό του τελευταίου: Breton, Dalí, Tzara, Crevel και εγώ. Η πολιτική μας ήταν καλή. / A part cela, grande nouvelle: M. Bataille est vidé de la revue de Skira. Ce qui renforce notre collaboration à la revue de ce dernier: Breton, Dalí, Tzara, Crevel et moi. Notre politique a été bonne» Dreyfus 1984, 174.

<sup>1162</sup> Georges Bataille, «Montserrat», *Minotaure*, 8 (Ιούνιος 1936), 50-52. Η δημοσίευση του εν λόγω άρθρου τη δεδομένη στιγμή μπορεί να οφείλεται, σύμφωνα με τον Chevreuil Desbiolles, στην παράδοξη βελτίωση των σχέσεων Breton-Bataille για την έκδοση του επαναστατικού περιοδικού *Contre-Attaque*: Chevreuil Desbiolles 1993, 137. Το 1936 ο Bataille κυκλοφόρησε το περιοδικό *Acephale*, πιθανόν ως αντιπρόταση στο *Minotaure*, του οποίου όμως κυκλοφόρησαν μόνο τρία τεύχη. Ο μύθος του Μινώταυρου παρέμεινε κεντρικός και εδώ κρίνοντας από το λαβύρινθο που απεικονίζεται στη γαστρική χώρα της μορφής του Ακέφαλου, φιλοτεχνημένης από τον Masson. Ο Ακέφαλος συνιστά επίσης μια παραλλαγή της μορφής του Μινώταυρου που χρησιμοποιείται συμβολικά παραπέμποντας στην ανατροπή των αξιών του δυτικού πολιτισμού. Για το *Acephale* βλ. Λοϊζίδη 1988, 26-34.

<sup>1163</sup> «Le numéro 3 de *Minotaure* peut marquer notre réussite dans cette revue, pour cela, Breton et moi y passons toutes nos journées. Breton fait dans ce sens un effort désespéré. Vous savez comme il faut, surtout avec Tériade, lutter pour chaque détail [...] Tous les jours, sans exception, nous passons en moyenne deux ou trois heures à *Minotaure*, pour des travaux de détails parmi lesquels on n'a jamais l'impression d'avancer, car l'on se heurte sans cesse, car l'on lutte sans cesse contre l'étourderie de Skira, d'une part et, d'autre part, contre la force d'inertie, la mauvaise volonté enveloppée, dissimulée de Tériade» Η επιστολή αυτή εστάλη στις αρχές Σεπτεμβρίου του 1933, σχεδόν δύο μήνες μετά την

θέλουμε, εντούτοις είναι αρκετά πιθανό ότι θα αρνηθούμε να συνεργαστούμε μόνο και μόνο για να δούμε αν μας χρειάζονται. Αν ναι, θα θέσουμε όρους»<sup>1164</sup>. Φαίνεται επομένως πως υπήρχε μια διαρκής διαμάχη ανάμεσα στις κλίκες και τα διάφορα δίκτυα που συνυπήρχαν στο περιοδικό. Οι διαπραγματεύσεις που διεξάγονταν κατά την προετοιμασία κάθε τεύχους ήταν έντονες: δεχόμαστε αυτό, αλλά σε αντάλλαγμα θα δημοσιεύσετε εκείνο.

Το *Minotaure* θεωρείται συχνά σουρεαλιστικό περιοδικό, αλλά αυτή η θεώρησή του είναι ανακριβής δεδομένου ότι στους κόλπους του συνυπήρχαν διάφορες τάσεις, τουλάχιστον ως το 9<sup>ο</sup> τεύχος. Ωστόσο είναι αλήθεια πως η παρουσία των σουρεαλιστών σταδιακά ενισχύθηκε, ώσπου επικράτησαν, και γι' αυτό ο Tériade έλεγε στον Breton: «Μην με κάνετε να δείχνω σουρεαλιστής»<sup>1165</sup>. Είναι πιθανό ότι αυτή η ισχυρή παρουσία και η πίεση των σουρεαλιστών, σε συνδυασμό με τον συγκρουσιακό χαρακτήρα του Breton και την επιρροή που είχε στον Skira<sup>1166</sup>, οδήγησαν τον Tériade στην απόφασή του να εγκαταλείψει το περιοδικό μετά την κυκλοφορία του 9<sup>ου</sup> τεύχους. Η Henriette Gomes, βοηθός του εμπόρου τέχνης Pierre Loeb, αναφέρει πως η σχέση των Tériade και Skira ήταν φιλική και την ίδια στιγμή ανταγωνιστική τη δεκαετία του 1930, εξαιτίας της μεγάλης εκτίμησης που έτρεφε ο δεύτερος για τον Breton<sup>1167</sup>. Ωστόσο δεν αποκλείεται την απόφαση του Tériade να αποχωρήσει να την επηρέασε και ο οικονομικός παράγοντας, αφού η έκδοση του περιοδικού δεν πήγαινε καλά και ήδη πριν από την κυκλοφορία του 8<sup>ου</sup> τεύχους ο Skira σκεφτόταν τη διακοπή του<sup>1168</sup>. Έτσι, παρόλο που η προβλεπόμενη διάρκεια της

---

κυκλοφορία των δύο πρώτων τευχών του *Minotaure* και λίγο πριν κυκλοφορήσει το επόμενο διπλό τεύχος: Dreyfus 1984, 220-221.

<sup>1164</sup> «Promesses que le numéro suivant sera ce que nous voulons, mais néanmoins il est probable que nous refuserons de collaborer ne serait-ce que pour voir s'ils tiennent à nous. Si oui, nous poserons des conditions»· Dreyfus 1984, σ.

<sup>1165</sup> Warnod 1987.

<sup>1166</sup> «Δεν ξέρω πόσες φορές ο Μπρετόν μου [...] έδωσε τελεσίγραφα, απειλώντας με να αποσύρει τη συνεργασία του και εκείνη των φίλων του αν δεν ακύρωνα τη δημοσίευση του ενός ή του άλλου άρθρου ή την αναπαραγωγή του ενός ή του άλλου πίνακα σε ένα τεύχος του *Minotaure* που ήταν ήδη στο τυπογραφείο. Συνήθως τον άκουγα και με συγγαίρω γι' αυτό σήμερα· χωρίς τη συνεργασία του Breton και των φίλων του, το *Minotaure* δεν θα είχε γίνει ποτέ σπουδαίο περιοδικό / Je ne sais plus combien de fois Breton m'a [...] lancé un ultimatum, me menaçant de me retirer sa collaboration et celle de ses amis si je ne supprimais pas la publication de tel ou tel article ou la reproduction de tel ou tel tableau dans un numéro de *Minotaure* qui était déjà sous presse. D'habitude, je l'écoutais et je m'en félicite aujourd'hui ; sans la collaboration de Breton et de ses amis, *Minotaure* ne serait jamais devenue une grande revue»· εισαγωγή του Skira στην ανατύπωση του *Minotaure*, Arno Press, Νέα Υόρκη 1968.

<sup>1167</sup> Η Henriette Gomes δίνει την πληροφορία αυτή σε συνέντευξη που παραχώρησε στη Jeanine Warnod· Warnod 1987, 248.

<sup>1168</sup> Ο Skira γράφει σε επιστολή του προς τον Tériade στις 22 Απριλίου 1936: «Επιβεβαιώνω ότι αποδέχομαι να σας αναθέσω την καλλιτεχνική διεύθυνση του περιοδικού M αν συνεχίσω τη

εταιρείας που σύστησε με τον Skira ήταν 30 χρόνια, η συνεργασία τους διεκόπη μετά από λίγα χρόνια και το μερίδιο του Tériade στην εταιρεία συμφωνήθηκε να μεταβιβαστεί στη σύζυγο του Skira<sup>1169</sup>. Επιπλέον, ελλείπει σχετικού τεκμηριωτικού υλικού, δεν γνωρίζουμε αν η αποχώρηση του Tériade ήταν προϊόν πρωτοβουλίας του Skira. Σε κάθε περίπτωση, μετά την αποχώρηση του Tériade, στα υπόλοιπα τέσσερα τεύχη του περιοδικού που κυκλοφόρησαν, υπό τον αποκλειστικό έλεγχο των σουρεαλιστών<sup>1170</sup>, δεν ξαναεμφανίστηκαν οι υπογραφές των Raynal και Caillois ούτε αναπαραγωγές έργων «φριχτών καλλιτεχνών [affreux artistes]», κατά τον χαρακτηρισμό του Eluard<sup>1171</sup>, όπως οι Lipchitz, Laurens, Borès, Beaudin και Matisse, δηλαδή του δικτύου των καλλιτεχνών που υποστήριζε ο Tériade.

## 8.2 Η έκδοση του «μικρού περιοδικού» *La bête noire*

Το 1935, παράλληλα με το *Minotaure*, ο Tériade κυκλοφόρησε μαζί με τον Raynal το βραχύβιο ολιγοσέλιδο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *La bête noire* (εικ. 176). Ο Richard L. Admussen το περιέλαβε στον πλούσιο, αν και όχι εξαντλητικό, κατάλογό του για τα «μικρά λογοτεχνικά περιοδικά», έναν

---

δημοσίευσή του / je vous confirme mon accord pour le cas où je continuerais la publication de la revue M de vous confier la direction artistique» Holman 1987, 186.

<sup>1169</sup> Mme [Rosabianca] Skira, επιστολή στον Tériade, 23 Ιουνίου 1937, κουτί 11. Την ίδια ημερομηνία ο Skira του στέλνει έναν κατάλογο των αντικειμένων που θα του επιστραφούν ως αμοιβή για τη συμμετοχή του στις εκδόσεις Skira. Πρόκειται για φωτογραφίες των Man Ray (8), Hans Bellmer (18), Brassai (8), Bill Brandt (1), φωτογραφίες από την αποστολή Dakar-Djibouti (8), καθώς και κλισέ από τους δύο πρώτους τόμους της σειράς των Trésors (29). Σώζεται επίσης ένα έγγραφο με τις τιμές που κοστολογούνται οι φωτογραφίες: του Ray 23 δολάρια έκαστη, του Bellmer 20 συνολικά και όλες οι υπόλοιπες 8 δολάρια έκαστη εκτός από μία του Brassai που κοστολογείται 10 δολάρια. Προφανώς στο πλαίσιο της εκκαθάρισης των μεταξύ τους λογαριασμών, την ίδια ημερομηνία ο Skira στέλνει άλλη μία επιστολή στον Tériade, στην οποία τον ενημερώνει πως του χαρίζει τον πίνακα του Masson “Les mantes” σε αντάλλαγμα ενός χειρογράφου για τον Raymond Roussel. Πιθανόν να πρόκειται για το σχετικό κείμενο του Breton που δημοσιεύτηκε στο 10<sup>ο</sup> τεύχος του *Minotaure*.

<sup>1170</sup> Μετά την αποχώρηση του Tériade εμφανίζονται ως μέλη της συντακτικής επιτροπής του περιοδικού οι Maurice Heine, Marcel Duchamp, Paul Eluard, André Breton και Pierre Mabilille. Το τελευταίο τεύχος του περιοδικού κυκλοφόρησε το 1939, λίγο πριν ξεσπάσει ο πόλεμος. Όπως προαναφέραμε, το περιοδικό αντιμετώπιζε ούτως ή άλλως σοβαρά οικονομικά προβλήματα από καιρό. Ο Skira επιθυμούσε πάντως τη συνέχιση της έκδοσής του, όπως πληροφορούμαστε από τηλεγράφημά του προς τον Breton στις 10 Ιανουαρίου 1942: «*Minotaure* δεν πέθανε, στοπ. Προτείνω δημοσιευθεί τεύχος 14 στην Ελβετία, στοπ. Στείλτε σύνθεση τεύχους, κείμενα, εικονογράφηση, στοπ. Σας σκεφτόμαστε, περιμένουμε θερμά απάντηση. Albert Skira / *Minotaure* pas mort stop. Propose publier numéro 14 en suisse stop. Envoyez composition numéro textes illustrations stop. Pensons à vous attendons réponse chaleureusement. Albert Skira»· αρχείο Breton, Bibliothèque Jacques Doucet, BRT C 2503. Η σχετική αλληλογραφία του Skira με τον Breton συνεχίστηκε, καθώς σχεδίαζαν το 14<sup>ο</sup> τεύχος να είναι αφιερωμένο στη μορφή του διαβόλου και ένα επόμενο διπλό τεύχος στα διακόσια χρόνια από τη γέννηση του Sade. Κανένα επιπλέον τεύχος του *Minotaure* δεν εκδόθηκε τελικά: Yersin 2008, 21.

<sup>1171</sup> Επιστολή του Eluard προς την Gala, 20 Απριλίου 1934: Dreyfus 1984, 242.

χαρακτηρισμό που πηγάζει κυρίως από την εφήμερη κυκλοφορία τους<sup>1172</sup>. Χαρακτηριστικά ωστόσο των «μικρών περιοδικών» δεν είναι μόνο η σύντομη διάρκεια ζωής τους, αλλά και το περιορισμένο τιράζ, οι λίγες σελίδες και κάποτε η χαμηλή ποιότητα από τυπογραφική άποψη. Το είδος αυτό των περιοδικών, που είχαν πρωτίστως λογοτεχνικό χαρακτήρα, αλλά συχνά περιλάμβαναν και κείμενα για τις εικαστικές τέχνες, το θέατρο και τον κινηματογράφο, προάγοντας τις τάσεις της πρωτοπορίας, άνθισε ιδιαίτερα στα χρόνια του μεσοπολέμου. Ήδη αναφέραμε περιοδικά που προώθησαν τον κυβισμό (*Nord-Sud*), το νταντά (*Cannibale, Dada*) και τον σουρεαλισμό (*La révolution surréaliste, Le Surréalisme au service de la révolution*), αλλά υπήρχαν και άλλα που δεν συνδέονταν στενά με κάποιο κίνημα, όπως τα *Action, Aventure, Bifur, C.A.P, Les cahiers d'aujourd'hui, L'élan, Les feuilles d'art, Le mail, Le phare de Neuilly, Sagesse* και *Variétés*. Οι Peter Brooker και Andrew Thacker, που επιμελήθηκαν ένα τρίτομο έργο για τα περιοδικά του μοντερνισμού, υπογραμμίζουν ότι τα μικρά περιοδικά λογοτεχνίας και τέχνης δεν πρέπει να θεωρούνται περιθωριακό προϊόν, αλλά δείκτες καινοτομιών<sup>1173</sup>. Παρόμοια είναι και η προσέγγιση του Michael Levenson, που κάνει λόγο για «την μικροκοινωνιολογία ενός καινοτόμου μοντερνισμού, στο πλαίσιο του οποίου μικρές ομάδες καλλιτεχνών μπόρεσαν να στηρίξουν τις κοινές τους αποφάσεις και, ακόμα περισσότερο, να δημιουργήσουν ακμάζουσες μικρές κοινότητες βασισμένες στις δυνάμεις της αμοιβαίας αναγνώρισης»<sup>1174</sup>. Τα «μικρά» αυτά περιοδικά, αν και εφήμερα, ενίοτε περιθωριακά, με τον συχνά αυθόρμητο και αντισυμβατικό χαρακτήρα τους αποκαλύπτουν ευκρινέστερα από τα «μεγάλα» τις αισθητικές, φιλοσοφικές και πολιτικές ιδέες, τις ανταλλαγές και τις στοχεύσεις των συμμετεχόντων σε αυτά, αλλά και του ευρύτερου δικτύου τους<sup>1175</sup>.

---

<sup>1172</sup> Richard L. Admussen, *Les petites revues littéraires (1914-1939): répertoire descriptif*, Washington University Press και Librairie A. G. Nizet, Σεντ Λούις και Παρίσι 1970. Πρότυπο για τον Admussen, όπως γράφει στον πρόλογο της έκδοσης, στάθηκε η μελέτη του Roméo Arbour, *Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914: répertoire descriptif*, José Corti, Παρίσι 1956. Ο όρος «petites revues» χρησιμοποιήθηκε πολύ νωρίτερα για τη δημιουργία ενός καταλόγου των περιοδικών λογοτεχνίας και τέχνης του δεύτερου μισού του 19<sup>ου</sup> αιώνα: Rémy de Gourmont, *Les petites revues: essai de bibliographie*, Librairie du Mercure de France, Παρίσι 1900.

<sup>1173</sup> Στο ζήτημα των μικρών περιοδικών επικεντρώθηκαν ιδίως στον πρώτο τόμο: Peter Brooker και Andrew Thacker (επιμ.), *The Oxford Cultural and Critical History of Modernist Magazines. Volume 1: Britain and Ireland, 1880-1955*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2013.

<sup>1174</sup> Michael Levenson, «Introduction», στο *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1999, 6.

<sup>1175</sup> Anne Tomiche, *La naissance des avant-gardes occidentales: 1909-1922*, Armand Colin, Παρίσι 2015, 125-140.



Το περιοδικό *La bête noire* υπήρξε σύλληψη του Leiris, που εμπνεύστηκε και τον τίτλο του, και του συγγραφέα και κριτικού λογοτεχνίας Marcel Moré ως μέσο αντίδρασης κυρίως στην εξάπλωση των φασιστικών ιδεών, αλλά και ως κριτική στην κρατική πολιτική στο χώρο της τέχνης και τον συντηρητισμό της γαλλικής κοινωνίας<sup>1176</sup>. Για λόγους που δεν γνωρίζουμε τη διεύθυνση του περιοδικού ανέλαβαν τελικά οι Tériade και Raynal (εικ. 177). Παρόλο που, μετά την αποχώρησή τους από την εφημερίδα *L'Intransigeant* το 1933, συνέχισαν τη συνεργασία τους στο *Minotaure*, δεν είχαν την ελευθερία κινήσεων και επιλογών που είχαν προηγουμένως δεδομένων των ισορροπιών που απαιτούσε να τηρηθούν η συνύπαρξή τους με τον Skira και τους σουρεαλιστές. Το *La bête noire* ήταν για εκείνους πιθανόν μια ευκαιρία να ανακτήσουν την παλιά τους ελευθερία επιλογής και έκφρασης και να επαναφέρουν την σαρκαστική πένα των «δύο τυφλών» τόσο σε αισθητικό όσο και σε ιδεολογικό επίπεδο. Για τον Tériade αν μη τι άλλο, δεν αποκλείεται να υπέβασκε και μια διάθεση ανταγωνισμού προς την αντίστοιχη ανεπιτυχή προσπάθεια που είχε κάνει ο Christian Zervos ιδρύοντας το «μικρό λογοτεχνικό περιοδικό» *14, rue du dragon*, του οποίου κυκλοφόρησαν μόνο πέντε τεύχη (1933-1934). Το περιοδικό εκείνο περιλάμβανε κείμενα για τη λογοτεχνία, την ποίηση, τον κινηματογράφο και άλλα.

Στην εφημερίδα *L'Intransigeant* ανακοινώθηκε στις 15 Μαρτίου 1935 ότι «Μια ομάδα συγγραφέων που συνηθίζουν να συναντώνται στο Café des Deux-Magots θα ιδρύσουν ένα εβδομαδιαίο περιοδικό: 'La bête noire'»<sup>1177</sup>. Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε τον Απρίλιο του 1935 και στόχος των εκδοτών του ήταν να εμφανίζεται την πρώτη κάθε μήνα, 10 φορές το χρόνο. Ωστόσο ως τον Φεβρουάριο του 1936, οπότε διακόπηκε η κυκλοφορία του, εκδόθηκαν συνολικά μόνο 8 τεύχη, τα οποία αποτελούνταν από 4 φύλλα (8 σελίδες) το καθένα. Σύμφωνα με τον Anthonioz, το περιοδικό χρηματοδοτήθηκε από τις οικονομίες των Tériade και Raynal και ορισμένων φίλων τους<sup>1178</sup>. Η τιμή πώλησής του ήταν για τα τέσσερα πρώτα τεύχη ένα φράγκο (75 λεπτά του ευρώ), για τα τρία επόμενα δύο φράγκα, ενώ το τελευταίο

---

<sup>1176</sup> Julie Miracourt, «Michel Leiris et les revues modernistes: Surréalisme, ethnographie et politique», στο Hélène Aji, Céline Mansanti και Benoît Tadié (επιμ.), *Revue modernistes, revues engagées, 1900-1939*, Presses universitaires de Rennes, Pev 2011, 185-196.

<sup>1177</sup> «Un groupe d'écrivains qui ont l'habitude de se réunir au café des Deux-Magots vont fonder un hebdomadaire: 'La bête noire'» Les Treizes, «Nouvelles de partout», *L'Intransigeant*, 15 Μαρτίου 1935, 6.

<sup>1178</sup> Anthonioz 1987, 22.

τεύχος πουλιόταν 3 φράγκα<sup>1179</sup>. Παρά τη χαμηλή τιμή και τη φτωχή εμφάνισή του με ελάχιστη εικονογράφιση, που δεν είχε καμία σχέση με την αισθητική και την πολυτέλεια περιοδικών όπως το *Cahiers d'art* και το *Minotaure*, το *La bête noire* ήταν κυρίως ένα περιοδικό ιδεών που απευθυνόταν μοιραία σε μια μικρή ελίτ διανοουμένων. Οι Tégiade και Raynal ανέλαβαν την ενορχήστρωση των τευχών πέρα από τη συμμετοχή με κείμενα τους σε αυτό<sup>1180</sup>.

Οι προθέσεις των εκδοτών αναγράφονται καθαρά στο φυλλάδιο συνδρομής που συνόδευε το περιοδικό: «Το Μαύρο Κτήνος δεν είναι παρά μια εφημερίδα. Μια εφημερίδα της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δράσης. Το Μαύρο Κτήνος στρέφεται ενάντια στους 'προδότες' του μοντέρνου πνεύματος. Αλλά και ενάντια σε εκείνους που επωφελούνται από αυτό. Δεν αναζητά παρά να πιστοποιήσει και να προβάλει την αξία των νέων στοιχείων αυτού του πνεύματος. Το Μαύρο Κτήνος ασχολείται με όλα. Βάζει στη θέση τους εκείνους που κατέχουν θώκους. Το Μαύρο Κτήνος είναι νέο όπως ο Diderot, παλιό όπως ο Alfred Jarry. Το Μαύρο Κτήνος δεν θα ξαφνιασει κανέναν, θα αφήσει όλο τον κόσμο άφωνο. Αυτό σημαίνει ότι το καημένο κτήνος έχει ακόμα δουλειά μπροστά του»<sup>1181</sup>. Το πρώτο κείμενο του πρώτου τεύχους με τίτλο «Paris s'em...» συνυπογράφουν οι διευθυντές, διατηρώντας το ψευδώνυμο τους στην *L'Intransigeant* «Οι δύο τυφλοί», αλλά και το σαρκαστικό ύφος της κοινής τους πέννας. Στο τέλος του κειμένου τονίζουν πως δεν άλλαξε ο τρόπος που βλέπουν τα πράγματα: «Επιλέγοντας αυτόν τον τίτλο έναντι όλων των άλλων, το «Το Παρίσι πλήττει», οι Δυο Τυφλοί δεν αναζήτησαν παρά μια λέξη γούρι για να απεικονίσει τη νέα τους σταδιοδρομία [...] Τα προηγούμενα χρόνια, ήταν πολύ απασχολημένοι κυρίως εμπλουτίζοντας τις γνώσεις τους. Μπορούν να δηλώσουν ανοιχτά σήμερα ότι αυτό που διατείνονταν ότι το γνώριζαν πριν από δύο χρόνια, τώρα το ξέρουν. Δεν θέλουν παρά να θέσουν στη διάθεση της απαιτητικής πελατείας του *Bête noire* το

---

<sup>1179</sup> Θυμίζουμε ότι το 1935-1936 ένα φύλλο της εφημερίδας *Le Figaro* κόστιζε 30 σαντίμ, ένα τεύχος του *L'amour de l'art* 10 φράγκα (8 ευρώ) και ένα διπλό τεύχος του *Cahiers d'art* 20-50 φράγκα (16-40 ευρώ).

<sup>1180</sup> Στο περιοδικό υπάρχουν και κάποια ανυπόγραφα κείμενα που δεν έχω περιλάβει στο παράρτημα με την αρθρογραφία του Tégiade, αλλά είναι πιθανόν να είχαν γραφτεί είτε από αυτόν είτε από τον Raynal είτε και από τους δυο.

<sup>1181</sup> «La *Bête noire* n'est qu'un journal. Un journal d'action artistique et littéraire. La *Bête noire* est dirigée contre les 'lâcheurs' de l'esprit moderne. Et aussi contre ses profiteurs. Elle ne cherche qu'à authentifier et mettre en valeur les éléments nouveaux de cet esprit. La *Bête noire* touche à tout. Elle met à leur place ceux qui sont en place. La *Bête noire* est jeune comme Diderot, vieille comme Alfred Jarry. La *Bête noire*, ne surprendra personne, elle étonnera tout le monde. C'est-à-dire que la pauvre bête a du pain sur la planche». Αντλώ από Schmidt-Grevin 1996, 28.

πλεόνασμα των γνώσεών τους. Αυτό τα λέει όλα, αλλά κυρίως ότι αυτό το «μαύρο κτήνος», δεν το βλέπουν λευκό»<sup>1182</sup>.

Ο ειρωνικός και προκλητικός χαρακτήρας του περιοδικού ήταν εμφανής από το πρώτο τεύχος στο οποίο είναι τυπωμένες διάσπαρτες προτάσεις συνοδευόμενες συχνά από σκίτσα του Beaudin, που προσδιορίζουν τη φύση του «μαύρου κτήνου»: «Το Μαύρο Κτήνος είναι καλοπροαίρετο / Το Μαύρο Κτήνος δεν τρώγεται / Το Μαύρο Κτήνος δε μασάει / Το Μαύρο Κτήνος έχει την καλύτερη δυνατή διάθεση / Το Μαύρο Κτήνος δεν δίνει το χέρι του / Το Μαύρο Κτήνος έχει μπλε μάτια / Το Μαύρο Κτήνος δεν το αγοράζουμε το πληρώνουμε 2 δεκάρες»<sup>1183</sup> (εικ. 178). Το «μαύρο κτήνος» ωστόσο δεν είχε ένα συγκεκριμένο συμβολισμό, αλλά χρησιμοποιήθηκε για να στοχοποιήσει ό,τι ο εκάστοτε συγγραφέας επιθυμούσε. Για παράδειγμα, στο πρώτο τεύχος οι Tériade και Raynal ταυτίζουν προκλητικά τη ζωγραφική με το μαύρο κτήνος<sup>1184</sup>, ενώ στο δεύτερο τεύχος ο Leiris κάνει το ίδιο με την ποίηση<sup>1185</sup>.

Οι συγγραφείς που συμμετείχαν στο περιοδικό ήταν πολλοί και κάλυπταν ποικίλα πεδία, τη λογοτεχνία, το θέατρο, τις εικαστικές τέχνες, τη μουσική, τον κινηματογράφο: Antonin Artaud, Jacques Baron, Cassou, Charles-Albert Cingria, René Daumal, Leiris, Le Corbusier, Georges Méliès, Moré, Léon Pierre-Quint, Reverdy, Vitrac και πολλοί άλλοι (Παράρτημα Β3)<sup>1186</sup>.

Κοινή στόχευση όλων, στο κλίμα μάλιστα της συγκρότησης του Λαϊκού Μετώπου<sup>1187</sup>, ήταν να περάσουν ένα ισχυρό μήνυμα κατά του φασισμού και του

---

<sup>1182</sup> «En choisissant ce titre entre tous, ‘Paris s’emmerde’, les Deux Aveugles n’ont cherché qu’un mot porte-bonheur pour illustrer leur nouvelle carrière [...] Ces deux années, ils les ont bien occupées, notamment à travailler pour enrichir leurs bagages intellectuels. Ils peuvent affirmer hautement aujourd’hui que ce qu’ils prétendaient savoir il y a deux ans, ils le savent maintenant. Ils ne demandent qu’à mettre au service de l’exigeante clientèle de la Bête noire le superflu de leurs connaissances. C’est tout dire, mais surtout que cette Bête noire, ils ne la voient pas blanche». Les deux aveugles, «Paris s’em...», *La bête noire*, 1 (Απρίλιος 1935), 1 [Tériade 1996, 460].

<sup>1183</sup> «La bête noire est bon teint / La bête noire ne se mange pas / La bête noire ne mange pas de ce pain-là / La bête noire est de bonne humeur autant que possible / La bête noire ne donne pas la patte / La bête noire a les yeux bleus / On n’achète pas la bête noire, on la paie vingt sous»

<sup>1184</sup> Ο.π.

<sup>1185</sup> Michel Leiris, «Pauvre Bête noire», *La bête noire*, 2 (Μάιος 1935), 3.

<sup>1186</sup> Η διακοπή του αντισταλινικού μαρξιστικού περιοδικού *Critique sociale*, που εκδιδόταν από τον Boris Souvarine από τα τέλη του 1931 ως τις αρχές του 1934, άφησε αρκετούς διανοούμενους χωρίς πλατφόρμα διάχυσης των ιδεών τους. Κάποιοι από αυτούς, όπως οι Baron, Queneau και Leiris, είναι πιθανόν να είδαν το *La bête noire* ως μια εναλλακτική λύση.

<sup>1187</sup> Στο Λαϊκό Μέτωπο συνασπίστηκαν άνθρωποι από όλες τις τάσεις της αριστεράς, με κύριο μοχλό την εναντίωση στον φασιστικό κίνδυνο. Ανάμεσά τους ήταν και διανοούμενοι, παρόλο που αρκετοί εξέφρασαν αρχικά τις επιφυλάξεις τους, ενώ αρκετοί ήταν και εκείνοι που στη συνέχεια καταδίκασαν την πολιτική που το Λαϊκό Μέτωπο ακολούθησε. Για τη στάση των διανοούμενων εκείνη την περίοδο βλ. Ory και Sirinelli 1986, 93-113· Pascal Ory, *La belle illusion: culture et politique sous le signe du*

ναζισμού, που είχαν επικρατήσει ήδη στην Ιταλία και τη Γερμανία, και που απειλούσαν και τη Γαλλία δεδομένης της ανόδου του εθνικισμού που εκφράστηκε μέσα από την αντικοινοβουλευτική διαδήλωση των ακροδεξιών στις 6 Φεβρουαρίου του 1934 στην Place de la Concorde και όσα επακολούθησαν<sup>1188</sup>. Στο πρώτο τεύχος οι Tériade και Raynal καυτηριάζουν τον αισθητικό συντηρητισμό του Pétain με αφορμή την επίσκεψή του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Γκρενόμπλ (Grenoble) και την εκ μέρους του καταδίκη της μοντέρνας τέχνης<sup>1189</sup>. Το δεύτερο τεύχος αποτελεί ένα «αντιφουτουριστικό αφιέρωμα». Με αφορμή την έκθεση για τη φουτουριστική τέχνη που λάμβανε χώρα στην γκαλερί Bernheim-Jeune, οι περισσότεροι συγγραφείς καταδικάζουν τον Marinetti και τον φουτουρισμό, καθώς και τη σχέση τους με τον ιταλικό φασισμό.

Η επίθεση κατά της φασιστικής Ιταλίας συνεχίστηκε με σφοδρότητα και στο τρίτο τεύχος με αφορμή μια ακόμη έκθεση για την ιταλική τέχνη. Τον Μάιο του 1935, στο πλαίσιο της πολιτιστικής διπλωματίας του Μουσολίνι και της σύσφιξης των γαλλοϊταλικών σχέσεων, διοργανώθηκε στο Petit Palais μια μεγάλη έκθεση για την ιταλική τέχνη από τον Cimabue στον Tiepolo, που πρόβαλλε την πολιτιστική δύναμη της Ιταλίας μέσα από το συμβολικό κεφάλαιο που της προσέφερε η οικειοποίηση της Αναγέννησης από το φασιστικό καθεστώς. Σε ό,τι αφορά τη σχέση με τη Γαλλία, στόχος της έκθεσης ήταν η προβολή της συνάφειας των δύο χωρών στη βάση του ουμανισμού, των κοινών πνευματικών αξιών και του μύθου της λατινικής αδελφότητας που θα άνοιγε το δρόμο και σε μια κοινή πολιτική, διπλωματική και

---

*Front populaire, 1935-1938*, Plon, Παρίσι 1994· David Drake, *French Intellectuals and Politics from the Dreyfus Affair to the Occupation*, Palgrave Macmillan, Μπασινγκστόουκ και Νέα Υόρκη 2005, 103-148.

<sup>1188</sup> Bernard και Dubief 1985, 219-228.

<sup>1189</sup> «Ο ηρωικός στρατάρχης Pétain κέρδισε έναν άλλο πόλεμο την ημέρα της περίφημης επίσκεψής του στο μουσείο της Γκρενόμπλ και όταν καταδίκασε με ωραίο τρόπο τη φρίκη της μοντέρνας τέχνης και τον στριμμένο ‘ηττοπαθή επιμελητή’ που είχε μαζέψει αυτά τα σκουπίδια, αυτούς τους Matisse, τους Picasso, τους Derain, τους Léger, τους Rouault και άλλους Zurbaran και Philippe de Champaigne! - A! a! αναφώνησε ο σπουδαίος στρατιώτης στη γλώσσα ενός ακαδημαϊκού, με αυτά είναι που διαφθείρεται η νεολαία. Να ξεφορτωθούν αυτές τις αισχροτήτες, γρήγορα, και να μην τα ξαναδώ πια [...] Αυτός είναι ο λόγος που οι πίνακες του μουσείου της Γκρενόμπλ μεταφέρθηκαν βιαστικά στο Παρίσι και τοποθετήθηκαν, όπως γνωρίζουν όλοι, στο Petit Palais, όπου ο στρατάρχης δεν θα τολμήσει να πάει ίσως ποτέ / L'héroïque Maréchal Pétain gagna une autre guerre le jour de sa fameuse visite au musée de Grenoble et lorsqu'il fustigea, de la bonne manière, les horreurs de l'art moderne et le 'conservateur défaitiste' scrongnieugnieu, qui avait ramassé ces ordures, ces Matisse, ces Picasso, ces Derain, ces Léger, ces Rouault et autres Zurbaran et Philippe de Champaigne! - Oh! oh! s'écria le grand soldat dans son langage d'académicien, mais c'est avec ça qu'on pourrit la jeunesse. Qu'on me débarrasse de ces infamies, au trot, et que je ne revois plus ça [...] Le Maréchal ne croyait pas si bien dire. Il fut obéi sur-le-champ. Et c'est pourquoi les tableaux du musée de Grenoble furent transportés en hâte à Paris et déposés, comme chacun sait, dans ce Petit Palais où le Maréchal ne se risque sans doute jamais»; Les deux aveugles, «Paris s'em...», *La bête noire*, 1 (Απρίλιος 1935), 1 [Tériade 1996, 459].

αποικιακή δράση. Η έκθεση αυτή είχε μεγάλη επιτυχία και επισκεψιμότητα, ενώ η υποδοχή της στον τύπο ήταν επίσης ενθουσιώδης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρξαν σκεπτικιστικές φωνές, όπως του Signac, που πίσω από τα αριστουργήματα έβλεπαν το φασισμό. Οι σφοδρότερες αντιδράσεις προέρχονταν κυρίως από το χώρο της αριστεράς, δριμυία ήταν όμως και η κριτική που συνέταξαν οι Tériade και Raynal, οι οποίοι στο σχετικό κείμενο τους επιτίθενται στην άγνοια, την αφέλεια και την «τυφλότητα» των επισκεπτών της έκθεσης. Αφού πρώτα εκθειάζουν το υψηλό γαλλικό πνεύμα του παρόντος που είναι έκδηλο μέσα από τις σύγχρονες δημιουργίες που κοσμούν το Petit Palais και συνεπάγεται πως το γαλλικό πνεύμα υπερτερεί έναντι του ιταλικού, που στηρίζεται μόνο στο ένδοξο παρελθόν του, επιχειρούν με μια μεταφορά να δείξουν στους αφελείς, «τυφλούς» θεατές πως, πίσω από τα όμορφα αναγεννησιακά κορίτσια με τις γιρλάντες από άνθη που βρίσκονται έξω από την έκθεση, κρύβονται οπλισμένοι στρατιώτες με τα όπλα προτεταμένα εναντίον τους<sup>1190</sup>. Επιπλέον ξεσκεπάζουν την προπαγάνδα που είχε γίνει προκειμένου να διαδοθεί το μήνυμα ότι όλα τα έργα που εκτέθηκαν μεταφέρθηκαν χάρη στην καλή θέληση του Μουσολίνι, υπογραμμίζοντας ότι τα καλύτερα από αυτά ανήκαν στο Λούβρο, ενώ όσα ήρθαν ήταν μέτριας ποιότητας. Μάλιστα, για να αναδείξουν την άγνοια και τη ρηχότητα των επισκεπτών, τονίζουν ότι κάποιοι από αυτούς απογοητεύονταν, αφού περίμεναν να δουν εκεί το έργο *Άγγελος* του Millet! Το κείμενό τους εικονογράφησαν με μια καρικατούρα του έργου *Γέννηση της Αφροδίτης* του Botticelli, στο οποίο τη θέση της Αφροδίτης είχε ο υπουργός εξωτερικών Pierre Laval φορώντας στρατιωτική στολή. Ο Laval ήταν εκείνος που είχε υπογράψει τον Ιανουάριο του 1935 τη

---

<sup>1190</sup> «Αλλά το ομορφότερο θέαμα δεν ήταν μέσα στην αίθουσα. Μας περίμενε απ'έξω. Το Petit Palais το είχε περικυκλώσει μια μακριά κορδέλα από νέα κορίτσια γεννημένα, θα λέγαμε, από τη 'Γέννηση της Αφροδίτης', του Botticelli, με τα μαλλιά τους ν'ανεμίζουν, με διάφανα φορέματα διάσπαρτα με λουλούδια. Σε στάση προσοχής, με το κοχύλι τους στο χέρι, έμοιαζαν να πλέκουν γύρω από αυτά τα θαύματα του ανθρώπινου πνεύματος μια γιρλάντα ομορφιάς που δεν θα ξεχάσουμε σύντομα. Σκεφτείτε τώρα τι έγινε [και που θα βλέπαμε] αν είχε αποκατασταθεί η όραση μας. Στην πραγματικότητα, η παραπάνω γιρλάντα με τα λουλούδια που διακρίναμε αμυδρά δεν ήταν παρά μια χυδαία αλυσίδα μετακινούμενων φρουρών ακινητοποιημένων σε θέση προσοχής, με το χέρι στο σπλισμένο μουσκέτο / Mais le plus beau spectacle n'était pas dans la salle. Il nous attendait dehors. Le Petit Palais était cerné d'un long ruban de jeunes filles nées, eût-on dit, de la 'Naissance de Vénus', de Botticelli, cheveux au vent, robes transparentes et parsemées de fleurs. Se tenant au garde-à-vous, leur coquille à la main, elles semblaient tresser autour de ces merveilles de l'esprit humain une guirlande de beauté que nous n'oublierons pas de sitôt. Veuillez considérer maintenant ce qui se fut passé si la vue nous eût été rendue. En réalité, la guirlande de fleurs ci-dessus entr'aperçue n'eût été qu'un vulgaire cordon de gardes mobiles immobilisés dans la position du garde-à-vous, la main sur le mousqueton tout armé» Les deux aveugles, «La France donne à l'Italie une leçon de modestie», *La bête noire*, 3 (Ιούνιος 1935), 5 [Tériade 1996, 467].

συμφωνία της Ρώμης μεταξύ της Γαλλίας και της Ιταλίας (εικ. 179)<sup>1191</sup>. Αυτό το αντιφασιστικό πνεύμα, άλλοτε πιο καυστικό κι άλλοτε λιγότερο, απαντά στο σύνολο των κειμένων του τεύχους και στα επόμενα τεύχη που κυκλοφόρησαν.

Πέρα από την καταδίκη του φασισμού και της ιταλικής πολιτικής, οι συγγραφείς του περιοδικού στρέφονται μέσω των κειμένων τους κατά του αντισημιτισμού, του καθολικισμού, της αστικής τάξης και της σοβαροφάνειας, κατά επίσης του συντηρητισμού στη σκέψη και στην τέχνη. Οι ιδέες αυτές πηγάζουν συχνά και από τις ταυτότητες των συγγραφέων του περιοδικού. Για παράδειγμα, ο κριτικός λογοτεχνίας και εκδότης Léon Pierre-Quint ήταν εβραίος, αριστερός και ομοφυλόφιλος. Παράλληλα, στο περιοδικό τίγονται ζητήματα της πολιτιστικής και εκθεσιακής πολιτικής της Γαλλίας, της επίδρασης του κραχ στις θεατρικές επιχειρήσεις και την αγορά τέχνης, της διαφθοράς των νέων καλλιτεχνών, της κερδοσκοπίας των εμπόρων και πολλών άλλων ζητημάτων. Το ύφος των περισσότερων κειμένων είναι χιουμοριστικό, ειρωνικό, καυστικό, με στόχο συχνά να σοκάρει και να προκαλέσει.

Πολλοί από τους συμμετέχοντες ανήκαν στους αντιφρονούντες του σουρεαλισμού (Artaud, Baron, Daumal, Leiris, Queneau, Reverdy, Vitrac), ενώ στο δεύτερο τεύχος ο Queneau δημοσίευσε ένα αντισουρεαλιστικό κείμενο. Ωστόσο προφανώς δεν υπήρχε καθολική άρνηση των σουρεαλιστών, αφού στο 4<sup>ο</sup> τεύχος, που είναι αφιερωμένο στο διεθνές συνέδριο των λογοτεχνών για την υπεράσπιση της κουλτούρας, δημοσιεύτηκε ολόκληρο το κείμενο του Breton που δεν τον άφησαν να το εκφωνήσει εκεί. Με δεδομένη την προσωπική, ιδεολογική και αισθητική απόσταση που χώριζε τον Breton από τον Tériade, το γεγονός αυτό δεν είναι ευεξήγητο. Πιθανόν δείχνει ότι ο Tériade δεν είχε ο ίδιος απόλυτο έλεγχο του περιοδικού ή το κείμενο δημοσιεύτηκε ως ένδειξη αλληλεγγύης προς τη φίμωση που υπέστη ο Breton και ως απόδειξη της έλλειψης δογματισμού του περιοδικού.

Γενικά πάντως, σε επίπεδο προβολής καλλιτεχνών, η παρέμβαση και το γούστο των δύο διευθυντών είναι ξεκάθαρη. Το λογότυπο του περιοδικού, καθώς και τα μικρά σκίτσα που υπάρχουν διάσπαρτα μέσα σε αυτό, τα ανέθεσαν στον Beaudin, που ήταν ανάμεσα στους νέους καλλιτέχνες που ο Tériade στήριξε και πρόβαλε περισσότερο από όλους μέσω του *La bête noire*. Εκτός από τα σκίτσα του Beaudin

---

<sup>1191</sup> Για τη διοργάνωση της εν λόγω έκθεσης, την υποδοχή της και τις πολιτικές της στοχεύσεις βλ. Emily Braun, «Leonardo's Smile», στο Claudia Lazzaro and Roger J. Crum (επιμ.), *Donatello among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Cornell University Press, Ιθάκα και Λονδίνο 2005, 173-186.

στο περιοδικό δημοσιεύτηκαν επαινετικές παρουσιάσεις για εκθέσεις του, αλλά και ένα ολοσέλιδο εικονογραφημένο άρθρο του Raynal αφιερωμένο σε εκείνον<sup>1192</sup>. Πέρα από την κυρίαρχη παρουσία του Beaudin, δημοσιεύτηκαν επίσης σκίτσα των Borès, Suzanne Roger, Braque, αλλά και του ελβετικής καταγωγής σκιτσογράφου και ζωγράφου Γέα Augsbourg (εικ. 180). Πάντως, όπως αναφέραμε, η εικονογράφηση υπήρξε συνολικά αρκετά περιορισμένη στο *La bête noire* και ως εκ τούτου εμφανίζονται μόνο λίγες αναπαραγωγές έργων και ελάχιστες φωτογραφίες. Οι καλλιτέχνες που προβλήθηκαν πέρα από τον Beaudin κυρίως μέσα από κριτικές αλλά και από δικά τους κείμενα είναι οι Borès, Chagall<sup>1193</sup>, Gargallo, Léger, Le Corbusier, Gaston Louis-Roux, Miró, Rattner και Roger. Παρατηρούμε δηλαδή ότι πρόκειται για τα ονόματα που πρόβαλλαν σε όλη τη διάρκεια του μεσοπολέμου οι Tériade και Raynal και που – όχι τυχαία – προωθούσε εκείνη την περίοδο και η γκαλερί Simon του Kahnweiler<sup>1194</sup>.

Είναι ενδιαφέρον ότι από το *La bête noire* απουσιάζουν δύο ονόματα που θα ανέμενε κανείς να συμμετέχουν. Πρώτον, παρά την συμμετοχή στο περιοδικό πολλών αντιφρονούντων του σουρεαλισμού, δεν εμφανίζεται το όνομα του Bataille, ο οποίος μάλιστα ήταν πολύ καλός φίλος του Leiris και είχε μια καλή σχέση και με τον Tériade. Δεύτερον, δεν εμφανίζεται ούτε ο Masson, παρότι ήταν από εκείνους που, όπως προαναφέραμε, πρόβαλλε ο Tériade, ενώ συνεργάστηκε μαζί του και στη συνέχεια στο *Verve*. Η αλληλογραφία που διαθέτουμε αποκαλύπτει πως ο Bataille, όπως και ο Masson, πίστευαν ότι η έκδοση ενός τέτοιου περιοδικού δεν είχε κανένα νόημα και καμία χρησιμότητα ως αντίδραση στο φασισμό. Ο Bataille μάλιστα σε επιστολή του προς τον Leiris χαρακτηρίζει το εγχείρημα του *La bête noire* ως έναν ακόμη «συνωστισμό» ονομάτων χωρίς νόημα<sup>1195</sup> **(Παράρτημα Α10)**. Αντίθετα θεώρησαν χρησιμότερη στην εν λόγω συγκυρία μια επανασύνδεση με τους μαχητικούς σουρεαλιστές Breton και Eluard. Η συνεργασία τους εκφράστηκε με την

<sup>1192</sup> Maurice Raynal, «Notes sur l'exposition André Beaudin», *La Bête noire*, 7 (Δεκέμβριος 1935), 5.

<sup>1193</sup> Τα κείμενα των Borès και Chagall που δημοσιεύτηκαν στο πέμπτο τεύχος συνιστούν απαντήσεις σε μια έρευνα γνώμης που λάνσαραν οι Tériade και Raynal στο τρίτο τεύχος του περιοδικού με θέμα τις επιρροές της ιταλικής τέχνης στη μοντέρνα γαλλική τέχνη. Ωστόσο το ερώτημα είχε τεθεί σίγουρα σε περισσότερους καλλιτέχνες, αφού στο αρχείο του Brancusi σώζεται σχετική επιστολή των Tériade και Raynal της 12<sup>ης</sup> Ιουνίου 1935· Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Brancusi (B34).

<sup>1194</sup> Isabelle Monod-Fontaine, Claude Laugier και Sylvie Warnier (επιμ.), *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1984.

<sup>1195</sup> Επιστολή του Bataille στον Leiris, 20 Ιανουαρίου 1935. Αντλώ από Louis Yvert (επιμ.), *Georges Bataille, Michel Leiris: Echanges et correspondances*, Gallimard, Παρίσι 2004, 110-114. Βλ. και την επιστολή της 21<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1935, στις σελ. 114-115.

έκδοση, τον Οκτώβριο του 1935, του περιοδικού *Contre-Attaque*, μέσα από το οποίο καταδίκασαν με δριμύτητα όχι μόνο το φασισμό αλλά και την αμυντική στάση και την ανοχή προς την αστική τάξη και τον φιλελευθερισμό, που είχε υιοθετήσει το Λαϊκό Μέτωπο λίγο πριν γίνει κυβέρνηση, τον Μάιο του 1936, διαχωρίζοντας τη θέση τους από αυτό<sup>1196</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η συνεργασία αυτή εκδήλωσε την επαναπροσέγγιση με τους Breton και Eluard όχι μόνο των Bataille και Masson, αλλά και άλλων αντιφρονούντων του σουρεαλισμού, όπως των Queneau και Leiris, γεγονός που φανερώνει τη διαρκή δυναμική των δικτύων τα οποία μεταβάλλονται και αναδιαμορφώνονται ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες.

Ακόμη πιο σφοδρή και χειμαρρώδης υπήρξε η αντίδραση του Masson. Τον Απρίλιο του 1935 ο Kahnweiler τον πληροφόρησε με χαρά για την ίδρυση του περιοδικού ως μια προσπάθεια Ιερής Ένωσης στην οποία ευχόταν μακροζωία, τονίζοντάς του ότι θα ήταν ανάμεσα στους καλλιτέχνες που θα πρόβαλλε το περιοδικό, καθώς οι υπεύθυνοι της έκδοσης εκτιμούσαν τη δουλειά του. Πρέπει να σημειωθεί όμως ότι ανέφερε μόνο τα ονόματα των Raynal και Vitrac και όχι του Tériade<sup>1197</sup>. Τον Μάιο ο Masson απαντάει απαξιωτικά: «Αυτό το φύλλο δεν μου αρέσει καθόλου. Λυπάμαι που ο Michel και ο Queneau, που είναι φίλοι μου, παρασύρθηκαν να συνεργαστούν σε ένα μικρό γελοίο περιοδικό, το οποίο εκτός από αυτούς δε συγκεντρώνει και δεν θα συγκεντρώσει παρά μόνο περιθωριακούς του ντανταϊσμού και του σουρεαλισμού, τους γνωρίζω: τεμπέληδες ποιητές και τεχνοκρίτες που τα κάνουν όλα. Και όταν ο Michel μου γράφει ότι αυτή η λαμπρή στρατιά σχηματίστηκε για να πολεμήσει την Ύδρα της σύγχυσης, λυπάμαι. Ο André Breton πρέπει να σκέφτεται: αυτό το 'μαύρο κτήνος' δεν είναι παρά 'η ψείρα του Minotaure'! Πρέπει να γελάει και με το δίκιο του. Ο Bataille που μόλις έφτασε στην Τόσα συμφωνεί απόλυτα μαζί μου και αυτό είναι που με χαροποιεί, γιατί όταν είσαι ο μόνος που σκέφτεσαι κάτι μπορεί πάντα να σε περάσουν για τρελό»<sup>1198</sup>. Αυτή η

---

<sup>1196</sup> Harris 2004, 137-152.

<sup>1197</sup> «Εδειξα χτες τους πίνακες σας στους διευθυντές του Bête noire. Στον Raynal και στον Vitrac, όπως και σε μένα, άρεσαν πολύ τα πρόσφατα έργα σας (Ο Δον Κιχώτης και οι μαριονέτες, το Βακχικό, κλπ.). Είναι αυτονόητο ότι θα είστε ανάμεσα στους ζωγράφους που θα υπερασπιστεί αυτό το περιοδικό / J'ai montré hier vos toiles aux dirigeants de la Bête noire. Raynal et Vitrac aiment beaucoup, comme moi, vos toiles récentes (Don Quichotte et les Marionnettes, Bacchanale, etc.). Il va de soi que vous serez parmi les peintres que cette Revue défendra». Το γράμμα αυτό έστειλε ο Kahnweiler στον Masson στις 5 Απριλίου 1935· Levaillant 1990, 245.

<sup>1198</sup> «Cette feuille ne me plaît pas du tout. Je regrette que Michel et Queneau qui sont mes amis se soient laissés entraîner à collaborer à un petit journal dérisoire qui à part eux ne rassemble et ne rassemblera que des laissés-pour-compte du dadaïsme et du surréalisme, je les connais: poètes paresseux et critiques d'art à tout faire. Et quand Michel m'écrit que cette brillante cohorte s'est formée



απαξίωση κλιμακώθηκε στην αλληλογραφία με τον Kahnweiler που ακολούθησε. Στο επόμενο γράμμα ο Masson αναφέρει ότι το περιοδικό ικανοποιούσε απλώς προσωπικές φιλοδοξίες και δεν θα επεδείκνυε καμία ουσιαστική δράση, ενώ στρέφεται ευθέως εναντίον των Tériade και Vitrac<sup>1199</sup>. Μπορούμε να εικάσουμε βάσιμα πως ο Masson ήταν αρνητικά διακείμενος απέναντι στον Tériade, επειδή δεν έτυχε της προβολής που φιλοδοξούσε στο *Minotaure*, όπως εξηγήσαμε παραπάνω. Τον επόμενο μήνα επανήλθε με μια ακόμη αυστηρότερη και ειρωνική κριτική κατά των συντελεστών του περιοδικού και του τεύχους του Μαΐου, ενώ για τον Tériade γράφει: «Ας μην μιλήσουμε άλλο για τον κριτικό που τα κάνει όλα και δεν αγαπάει τίποτα. Τον Raynal. Ας περάσουμε στον θλιβερό Tériade. Έλληνας κατακαημένος που βιάστηκε από τους Σουρεαλιστές. Κάποτε του άρεσαν οι πίνακες του Masson αλλά κι εκείνοι του Borès και του A. Beaudin (δεν είναι αστείο) – τώρα στο περιοδικό ‘Minotaure’ είναι αυτός ο διευθυντής! – δίνει την πρώτη θέση στον Dalí – είναι γεγονός»<sup>1200</sup>. Όπως σωστά σημειώνει η Françoise Levailant σχολιάζοντας την εν λόγω αλληλογραφία, ο Masson είναι προφανώς πολύ πικραμένος, γιατί εν προκειμένω υπερβάλλει αναφορικά με την περίπτωση του Dalí, τον οποίο ο Tériade ουδόλως υποστήριξε, ούτε ως καλλιτεχνικός διευθυντής του *Minotaure* ούτε γενικότερα. Σε μια επόμενη επιστολή του στον Leiris, ο Masson καυτηριάζει την αντίφαση του να μάχεται ο Tériade τον σουρεαλισμό στο *La bête noire* και να τον υπερασπίζεται – κατά την άποψη του συντάκτη της επιστολής – στο *Minotaure*: «Τους έπαιρνες λοιπόν για αθώους, για αρχάγγελους που έπρεπε να πολεμήσουν ‘Τη σύγχυση που δημιουργούν οι Σουρεαλιστές’. Και αυτό σε ένα φύλλο που διευθύνεται από κάποιον που στο περιοδικό του, που αυτό τουλάχιστον δεν είναι άθλιο, τους δίνει

---

pour combattre l’Hydre du confusionnisme je suis navré. André Breton doit penser: cette ‘bête noire’ n’est que ‘le Pou du Minotaure’ ! Il doit bien rire et avec raison. Bataille qui vient d’arriver à Tossa est tout à fait de mon avis et c’est ce qui me fait plaisir, parce que lorsque l’on est seul à penser quelque chose on peut toujours être pris pour un fou»· ό.π., 249.

<sup>1199</sup> «εάν η ιερή ένωση είναι επιθυμητή, δεν θα πρέπει να περιοριστεί στον κ. Tériade, αλλά να επεκταθεί, για παράδειγμα, μέχρι τον κ. Breton, ο οποίος εντούτοις έχει χίλιες φορές μεγαλύτερο ενδιαφέρον και κύρος. Να μη σταματήσει στον κ. Vitrac αλλά να πάει ως τον κ. Paul Eluard ο οποίος έχει σίγουρα περισσότερο ταλέντο / si l’union sacrée est désirable il ne faut pas qu’elle se limite à Mr Tériade mais qu’elle s’étende jusqu’à Mr Breton par exemple qui a tout de même mille fois plus d’intérêt et de prestige. Qu’elle ne s’arrête pas à Mr Vitrac mais aille jusqu’à Mr Paul Eluard qui a certainement plus de talent». André Masson, επιστολή προς τον Henri Kahnweiler, 14 Μαΐου 1935· ό.π., 251. Σε μεταγενέστερη επιστολή (15 Ιουλίου 1936) γράφει ευθέως στον Kahnweiler ότι οι σχέσεις του με τον Tériade δεν είναι καλές τα τελευταία δυο χρόνια· ό.π., 336-337.

<sup>1200</sup> «Ne parlons plus du critique à tout faire et à ne rien aimer: Raynal. Passons au triste Tériade. Pauvre Grec violé par les Surréalistes = Dans le temps il aimait les tableaux de Masson mais aussi ceux de Borès et de A. Beaudin (pas drôle) – maintenant dans la revue ‘Minotaure’ c’est lui le directeur !- il donne la première place à Dalí – c’est un fait»· André Masson, επιστολή προς τον Henri Kahnweiler, 14 Ιουνίου 1935· ό.π., 254-255.

τιμητική θέση. Ο Teriade-bête-noire ενάντια στον Tériade-Minotaure, τι όμορφο νούμερο τσίρκου, έτσι δεν είναι!»<sup>1201</sup>. Τις απόψεις του για το περιοδικό διατυπώνει στον Leiris και σε άλλες επιστολές γεμάτες ένταση, ενώ κατακεραυνώνει την παραγωγή των Beaudin, Borès, Roger και Gargallo, κατακρίνοντας την υπερβολική προβολή τους από το περιοδικό<sup>1202</sup>.

Δεν αποκλείεται η στάση και οι απόψεις των Bataille και του Masson να επηρέασαν τελικά τον Leiris, ο οποίος συμμετείχε μόνο στα δύο πρώτα τεύχη του *La bête noire*. Ο Masson μάλιστα εξέφρασε σε επιστολή του την ικανοποίησή του γι' αυτή την απόφαση του Leiris: «Είμαι τόσο ικανοποιημένος που αποσύρθηκες από μια τέτοια ιστορία. Εάν οι Tériade, Raynal, Queneau και μερικοί άλλοι ικανοποιούνται να μαζεύονται σαν οικογένεια για να ανταλλάξουν κοινές θέσεις, ηλιθιότητες και κουταμάρες, ας τους αφήσουμε να το κάνουν»<sup>1203</sup>.

Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε την αντίδραση του δικτύου του Zervos, όπως προκύπτει από μια επιστολή του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, ο οποίος, αν μη τι άλλο στα πρώτα χρόνια της ρήξης των Zervos και Tériade είχε ταχθεί με τον πρώτο που, έστω μετριασμένα, συνέχισε να τον προωθεί: «Παρεμπιπτόντως, είδα ένα τεύχος του 'La bête noire' de Tériade, είναι θλιβερό! Επιπλέον, τον προδίδει επειδή βλέπουμε τι μπορεί να κάνει όταν είναι εντελώς μόνος, χωρίς τους σουρεαλιστές, εγκαταλελειμμένος στους δικούς του πόρους»<sup>1204</sup>. Βέβαια η κριτική του Γκίκα είναι πιθανό να αφορούσε και την εμφάνιση του περιοδικού, αφού δεν είχε την πολυτέλεια του *Minotaure* ή του *Cahiers d'art*.

---

<sup>1201</sup> «Tu les prenais donc pour des innocents, des archanges qui devaient combattre 'La confusion instaurée par les Surréalistes'. Et cela dans une feuille dirigée par quelqu'un qui dans sa revue qui elle au moins n'est pas miteuse leur donne la place d'honneur. Tériade-bête-noire contre Tériade-Minotaure, quel beau numéro de cirque n'est-ce pas!»· André Masson, επιστολή προς τον Michel Leiris, 19 Ιουνίου 1935· ό.π., 259-262.

<sup>1202</sup> Βέβαια, ο Masson αναγνώριζε ότι η τέχνη του άρεσε στον Tériade, αφού την ίδια στιγμή έγραφε στον Leiris, εκφράζοντας την απορία του για την εμπιστοσύνη του στον Raynal, ότι: «Θα είχα περισσότερη εμπιστοσύνη στον Tériade, τον καλό μου φίλο – (ο Tériade τουλάχιστον, ανάμεσα στους άλλους κυρίους του B.N. αγαπάει τη ζωγραφική μου, αλλά στα κρυφά, χωρίς να το λέει) / J'aurais plutôt confiance en Tériade, mon pauvre ami – (Tériade lui au moins aime ma peinture parmi tous ces messieurs de la B.N. mais en secret, sans le dire)». André Masson, επιστολή προς τον Michel Leiris, 1935, ό.π., 264-265.

<sup>1203</sup> «Je suis si content que tu te sois retiré d'une pareille histoire. Si Tériade, Raynal, Queneau et quelques autres sont contents de se réunir en famille pour échanger des lieux communs, des sottises et des fariboles, laissons-les faire»· André Masson, επιστολή προς τον Michel Leiris, 1935· ό.π., 264-265.

<sup>1204</sup> «A propos j'ai vu un numéro de 'La bête noire' de Tériade, c'est d'un cafardeux! En plus ça le trahit car on voit ce qu'il peut faire quand il est tout seul, sans les surréalistes, abandonné à ses seuls ressources»· Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, επιστολή προς τον Christian Zervos, 23 Ιουλίου 1933· Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou: Fonds Cahiers d'Art (Alphabétique F).

Ολοκληρώνοντας, οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι η εκδοτική και τεχνοκριτική δραστηριότητα του Τέριαδε στο εν λόγω περιοδικό υπήρξε η πιο καταφανής εκδήλωση πολιτικής θέσης εκ μέρους του. Χωρίς να αμφισβητούμε την ειλικρίνεια του αντιφασισμού του, μπορούμε να εικάσουμε πως η προκειμένη εκδήλωσή του οφείλεται πιθανότατα στη συμμετοχή του στο μαχητικό δίκτυο των συνεργατών του περιοδικού. Ταυτιζόμενος με το εν λόγω πνεύμα και συνεργαζόμενος και πάλι με τον Raynal, ανέπτυξε έναν πολιτικά χρωματισμένο λόγο που δεν είχε αρθρώσει ποτέ ως τότε ούτε επρόκειτο να αρθρώσει ξανά στο μέλλον. Ακόμη κι αν το *Minotaure* υπήρξε προκλητικό με κείμενα κυρίως σουρεαλιστών που έφεραν ενίοτε και πολιτικά μηνύματα, ο Τέριαδε στα κείμενα του παρέμεινε πολιτικά ουδέτερος, ακόμη και αν από μόνη της η εν λόγω συνεργασία αρκούσε για να τον χρωματίσει ιδεολογικά, πράγμα που πιθανότατα δεν επιθυμούσε. Ωστόσο, η κοινή του πένα με τον Raynal και η όλη σύλληψη και υλοποίηση του *La bête noire* φανερώνει πως και ο ίδιος ταλαντεύτηκε ως προς μια πιο πολιτικοποιημένη έκφραση, ιδιαίτερα σε μια τεταμένη πολιτικά και ιδεολογικά περίοδο.

### **8.3 Η συνεργασία με τον Ηρακλή Ιωαννίδη για την έκδοση του περιοδικού *Le voyage en Grèce***

Παράλληλα με τη συνεργασία με τον Skira, και λίγο πριν ξεκινήσει την έκδοση του *La bête noire*, προέκυψε μια νέα συνεργασία για τον Τέριαδε. Αυτή τη φορά πρωταγωνιστής ήταν ο συμπατριώτης του Ηρακλής Ιωαννίδης (Hercule Johannidès), με τον οποίο ο Τέριαδε συνεργάστηκε για τη δημιουργία ενός περιοδικού διαφορετικού χαρακτήρα σε σχέση με τα προηγούμενα. Πρόκειται για το *Le voyage en Grèce*, ένα περιοδικό που υπηρετούσε τον ελληνικό τουρισμό προβάλλοντας τον πολιτιστικό και φυσικό πλούτο της Ελλάδας. Αποτελούμενο από κείμενα ως επί το πλείστον γάλλων λογοτεχνών, διανοουμένων και καλλιτεχνών, και όντας στο μεταίχμιο περιοδικού τέχνης και φωτογραφικού λευκώματος, προοριζόταν για το γαλλικό κοινό που ταξίδευε στην Ελλάδα<sup>1205</sup>.

Ο Ιωαννίδης, γόνος οικογένειας υφασματέμπορων, γεννήθηκε το 1897 στην Προκόννησο και το 1917 μετακινήθηκε στην Ελλάδα. Το 1918 σπούδασε στην Εμπορική Σχολή της Σύρου και το 1919 πήγε στην Αθήνα, όπου συνεργάστηκε με

---

<sup>1205</sup> Η πιο σημαντική βιβλιογραφική πηγή για το εν λόγω περιοδικό είναι τα πρακτικά του ομώνυμου διεθνούς συνεδρίου που διοργανώθηκε το 2006: Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *Le voyage en Grèce, 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006.

τον Λεωνίδα Εμπειρικό, δημιουργό της «Εθνικής Ατμοπλοΐας της Ελλάδος» και στενό φίλο του Ελευθέριου Βενιζέλου. Την ίδια χρονιά διορίστηκε γραμματέας του Υπουργείου Δημοσίων Έργων και το 1921, όταν πια ο Βενιζέλος είχε χάσει την εξουσία, εγκαταστάθηκε, κατόπιν παρότρυνσης του Εμπειρικού, στο Παρίσι, όπου εργάστηκε για την ακτοπλοϊκή εταιρεία «Neptos», που ανήκε στον τελευταίο. Ο Ιωαννίδης, μια πολυδιάστατη και ανήσυχη προσωπικότητα, υπήρξε άνθρωπος των γραμμάτων και των τεχνών και εντάχθηκε από νωρίς στον παρισινό κύκλο των ελλήνων διανοουμένων. Επίσης, από το 1929 ως το 1935 εξέδωσε τέσσερα μυθιστορήματα **(εικ. 181)**<sup>1206</sup>.

Μια από τις δραστηριότητες της εταιρείας Neptos ήταν η διοργάνωση κρουαζιερών στην Ελλάδα με στόχο τη διεθνή προβολή της Ελλάδας και την ανάδειξη του φυσικού και πολιτιστικού της πλούτου. Η πρώτη κρουαζιέρα έγινε το 1927 με αφορμή τη διοργάνωση των Δελφικών εορτών, αλλά η πιο διάσημη από αυτές ήταν εκείνη που στο πλαίσιο της πραγματοποιήθηκε το τέταρτο διεθνές συνέδριο μοντέρνας αρχιτεκτονικής CIAM το 1933 **(εικ. 182)**<sup>1207</sup>. Το όνομα που έδωσε σε αυτά τα τουριστικά δρομολόγια ο Ιωαννίδης ήταν «Περίπλους του Οδυσσέα» και φρόντισε για τη διαφήμισή τους επιστρατεύοντας τους συμπατριώτες του Zervos και Tériade. Διαφημίσεις για τις εν λόγω κρουαζιέρες συμπεριλήφθηκαν στα *Cahiers d'art*, *L'Intransigent*, *Minotaure* και *La bête noire*, καθώς και στα *Cahiers du Sud*, *Revue d'art ancien et moderne*, *Comædia*, κλπ. **(εικ. 183-185)**

Ο προπαγανδιστικός-διαφημιστικός τους χαρακτήρας μπορεί να ιδωθεί ως κατά κάποιο τρόπο συνέχεια της πολιτικής του Βενιζέλου αμέσως μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου που είχε ως στόχο να άρει την αρνητική εικόνα για

<sup>1206</sup> Πρόκειται για τα: *Πρόσφυγες* (1929), *Μετανάστες* (1930), *Ληστές* (1933), *Γύροι* (1935). Κώστας Ουράνης, «Ιωαννίδης-Αφθονιάτης», *Νέα Εστία*, 160, 15 Αυγούστου 1933, 888. Για τον Ιωαννίδη βλ. Ουράνης 1933· Κώστας Ουράνης και Μιγάλης Τόμπρος, «Ιωαννίδης-Αφθονιάτης», *Νέα Εστία*, 549, 15 Μαΐου 1950, 675-677· Αντρέας Καραντώνης, «Ηρακλής Ιωαννίδης», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 5 (Μάιος-Ιούνιος 1951), 201-204· Irène Soetaert-Johannidès, «Héraclès Johannidès, mon père», στο Basch και Farnoux 2006, 5-16· Βασίλης Κ. Καλαμαράς, «110 χρόνια από τη γέννηση του Πέτρου Αφθονιάτη: ένας αφανής δυναμικός λόγιος», *Ελευθεροτυπία*, 10 Φεβρουαρίου 2007, 35. Ευχαριστώ θερμά την κ. Joannidès-Soetaert και τον αείμνηστο σύζυγό της Robert Soetaert για τις πολύωρες συζητήσεις μας για τη ζωή του πατέρα της και τη σχέση του με τον Tériade.

<sup>1207</sup> Για το συνέδριο του CIAM υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Chris Blencowe και Judith Levine, *Moholy's edit: the avant-garde at sea, August 1933*, Lars Müller Publishers, Ζυρίχη 2019· Chris Blencowe και Judith Levine, «Peripheral Odyssey», *AA Files*, 71 (2015), 113-120· Jean-Pierre De Rycke, «De la tour Eiffel à L'Acropole: Le IVe Congrès International d'Architecture Moderne et le 'Voyage en Grèce' (1934-1939): deux témoignages essentiels des échanges artistiques entre Paris et Athènes durant l'entre-deux-guerres», στο Marina Lambraki-Plaka, *Paris – Athènes 1863-1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 167-183· François Loyer, «Du voyage en Grèce à la 'Charte d'Athènes'. Le quatrième congrès international d'architecture moderne 1933», στο Basch και Farnoux 2006α, 17-32.

την Ελλάδα που είχε προκαλέσει η γερμανόφιλη στάση του βασιλιά της Ελλάδας, και εξελισσόταν παράλληλα με το ρεύμα του φιλελληνισμού, που προϋπήρχε. Στη λογοτεχνία και την τέχνη συνέδεαν συχνά τότε το κλασικό πνεύμα με τον ακαδημαϊσμό και τις συντηρητικές μορφές τέχνης<sup>1208</sup>. Ο Ιωαννίδης προσπάθησε να άρει αυτή την προκατάληψη μέσα από τον τουρισμό. Ο ίδιος δήλωνε: «Ο Τουρισμός έχει κάτι το πρωτοποριακό για τη γνωριμία και συνεννόηση των Λαών. Ένας ζωντανός λαός που θέλει να δημιουργήσει τουριστικό ρεύμα, πρέπει να είναι σε θέση να επικοινωνεί οργανικά με τα πρωτοποριακά ρεύματα σε όλες τις κατηγορίες των γραμμάτων και τεχνών [...] Εκείνο άλλωστε που ενδιαφέρει σήμερα τους Γάλλους είναι η προφειδιακή εποχή μας, η ελληνική φύση, και η λαϊκή μας τέχνη που είναι στενά δεμένη με τον βυζαντινό μας πολιτισμό»<sup>1209</sup>.

Παράλληλα με τις κρουαζιέρες στην Ελλάδα, και στο πλαίσιό τους, ο Ιωαννίδης αποφάσισε να εκδώσει ένα περιοδικό που θα διανεμόταν σε όσους συμμετείχαν. Το περιοδικό αυτό ήταν το *Le voyage en Grèce*, που κυκλοφόρησε για πρώτη φορά το 1934 (**εικ. 186**)<sup>1210</sup>. Ως το 1939, χρονιά που το περιοδικό έπαψε να εκδίδεται λόγω του πολέμου, κυκλοφόρησαν 11 τεύχη, δύο ανά έτος, τις εποχές που πραγματοποιούνταν οι κρουαζιέρες, δηλαδή άνοιξη και καλοκαίρι<sup>1211</sup>. Τη χρηματοδότησή του ανέλαβε αρχικά ο Λεωνίδας Εμπειρικός και αυτό ίσχυσε για τα πρώτα τρία τεύχη<sup>1212</sup>. Όταν λίγο μετά διαλύθηκε η ατμοπλοΐα του, ο Ιωαννίδης αγόρασε το πρακτορείο μετονομάζοντάς το επίσης σε *Le voyage en Grèce* και αναλαμβάνοντας ο ίδιος εξ ολοκλήρου τη διοργάνωση των ταξιδιών, αλλά και τη συνέχιση της έκδοσης του περιοδικού (**εικ. 187**). Ένα έσοδο για το περιοδικό ήταν οι

<sup>1208</sup> Για την έκφραση του ανθελληνικού κλίματος στο μεσοπόλεμο βλ. Alexandre Farnoux, «Utopie et uchronie dans Le Voyage en Grèce», στο Basch και Farnoux 2006, 33-54. Για τις ποικίλες πτυχές της εικόνας της Ελλάδας στη γαλλική σκέψη στα χρόνια του μεσοπολέμου βλ. Sophie Basch, *Le mirage grec: la Grèce moderne devant l'opinion française depuis la création de l'École d'Athènes jusqu'à la guerre civile grecque, 1846-1946*, Hatier και Kauffmann, Παρίσι και Αθήνα 1995, 405-471.

<sup>1209</sup> Τα λόγια αυτά, που συνιστούν τμήμα ενός μεγαλύτερου κειμένου, παραθέτει ο Μιχάλης Τόμπρος κατόπιν παράκλησης του ίδιου του Ιωαννίδη στο: Μιχάλης Τόμπρος «Τουρισμός-αισθήματα-έργα: Μια ομιλία αποχαιρετιστήρια του Ιωαννίδη Αφθονιάτη διευθυντή του 'Neptos' στο Παρίσι», *20<sup>ός</sup> Αιώνας*, 3 (Φεβρουάριος 1934), 10-11.

<sup>1210</sup> Στο πρώτο τεύχος υπάρχουν δύο σελίδες που παρέχουν αναλυτικές πρακτικές πληροφορίες σε όσους ενδιαφέρονται να ταξιδέψουν στην Ελλάδα (μετακίνηση, ξενοδοχεία, νόμισμα, κλπ).

<sup>1211</sup> Αρχική πρόθεση του Ιωαννίδη, η οποία δεν πραγματοποιήθηκε, ήταν το περιοδικό να εκδίδεται τέσσερις φορές το χρόνο: «Για να ανταποκριθούμε στην επιθυμία των Ταξιδιωτών στην Ελλάδα και για λόγους ενημέρωσης και ελεύθερης κριτικής σκοπεύουμε να δημοσιεύουμε τέσσερις φορές το χρόνο το 'Cahiers de Tourisme' / Pour répondre au désir des Voyageurs en Grèce, et dans un but d'information et de libre critique, nous comptons publier quatre fois par an des 'Cahiers de Tourisme'». Βλ. ανυπόγραφο, «Le voyage en Grèce: Ένας διαγωνισμός για τους amateurs-φωτογράφους», *20<sup>ός</sup> Αιώνας*, 3 (Φεβρουάριος 1934), 66.

<sup>1212</sup> Ως και το τρίτο τεύχος του περιοδικού ως εκδότης εμφανίζεται η εταιρεία Neptos, ενώ από το τέταρτο τεύχος εμφανίζεται ως εκδότης ο ίδιος ο Ιωαννίδης.

διαφημίσεις, κυρίως του ξενοδοχείου «Μεγάλη Βρετανία», της καπνοβιομηχανίας «Παπαστράτος» και διαφόρων τραπεζών. Στην εισαγωγικό σημειώμα του πρώτου τεύχους ο Ιωαννίδης δήλωνε ότι στόχος του ήταν να «δημιουργήσει ένα δεσμό ανάμεσα στην Ελλάδα και στους ταξιδιώτες της με τη μεσολάβηση των σύγχρονων συγγραφέων, καλλιτεχνών και επιστημόνων»<sup>1213</sup>, συνενώνοντας έτσι τον ελληνικό κλασικισμό με τις πρωτοπορίες<sup>1214</sup>. Ήθελε να διαφημίσει την Ελλάδα και να παρακινήσει ένα νέο κύμα φιλελληνισμού προσελκύοντας κατά βάση τη γαλλική ελίτ των διανοουμένων (εικ. 188).

Από την αρχή του εγχειρήματος της έκδοσης του εν λόγω περιοδικού ο Ιωαννίδης απευθύνθηκε στο στενό του φίλο Tériade, τον οποίο θα είχε γνωρίσει κατά τη δεκαετία του 1920 μέσα από τον κοινό τους κύκλο των Ελλήνων (εικ. 189, 190)<sup>1215</sup>. Το 1929 ο Tériade συνέταξε το κείμενο για την διαφημιστική μπροσούρα

---

<sup>1213</sup> «créer un lien entre la Grèce et ses voyageurs par l'intermédiaire des écrivains, des artistes et des savants contemporains»

<sup>1214</sup> Την πολύπλευρη δραστηριότητα του Ιωαννίδη επικρότησε ο συγγραφέας και εκδότης André Fraigneau, ο οποίος έγραψε το 1939 στο *Cahiers du Sud*: «Εδώ αρμόζει να χαιρετίσουμε την εταιρεία Neptos και τον νεαρό διευθυντή της Joannidès από τους οποίους προέρχεται κάθε σύγχρονο μεσογειακό κίνημα μετά και μαζί με το Cahiers du Sud / Ici il convient de saluer la compagnie Neptos et son jeune directeur Joannidès qui se trouvent à l'origine de tout mouvement méditerranéen actuel après et avec ces *Cahiers du Sud*». Αντ'από Sophie Basch και Alexandre Farnoux, «Avant-propos», στο Basch και Farnoux 2006α, 3. Πολλοί από τους συγγραφείς του *Cahiers du Sud*, όπου μάλιστα τον Μάρτιο του 1936 είχε πραγματοποιηθεί μια έρευνα γνώμης με θέμα «Vers une synthèse méditerranéenne. Documents sur l'esprit méditerranéen», έγραψαν και στο *Le voyage en Grèce* προβάλλοντας την ίδια ιδεαλιστική εικόνα της Μεσογείου γενικότερα και της Ελλάδας ειδικότερα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι Gaston Baissette, Fraigneau, Leiris, Reverdy και Marguerite Yourcenar. Μια συνεξέταση των δύο περιοδικών κάνει η Sophie Basch, «Paris-Marseille-Le Pirée: *Le voyage en Grèce et les Cahiers du Sud*», στο Basch και Farnoux 2006α, 69-91. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι οι συγγραφείς του εν λόγω περιοδικού και κυρίως οι Gabriel Audisio, Albert Camus και Paul Valéry πρόβαλλαν την ιδέα της Μεσογείου που περιλάμβανε και τη βορειοαφρικανική και ανατολική Μεσόγειο, στρεφόμενοι ενάντια στη αποκλειστική σύνδεση τη Μεσογείου με τη λατινικότητα και απορρίπτοντας την Ρώμη ως κέντρο του μεσογειακού πολιτισμού, προφανώς εξαιτίας του φασιστικού καθεστώτος του Μουσολίνι. Στο πλαίσιο αυτής της αντίληψης, οι διανοούμενοι αυτοί έστρεψαν την προσοχή τους και στην αρχαϊκή Ελλάδα. Βλ. ενδεικτικά Roger Grenier, «Camus, Gabriel Audisio et la Grèce, ΟΔΥΣΣΕΥΣ», *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 7/1 (2003), 521-532· Émile Témime, «Repenser l'espace méditerranéen: Une utopie des années trente?», *Actes sud*, 1 (2000), 56-61.

<sup>1215</sup> Ο Ιωαννίδης περιγράφει τη ρήξη που συντελέστηκε στον κύκλο των Ελλήνων του Παρισιού ανάμεσα στα 1922 και 1927 λέγοντας ότι υπήρχε η πτέρυγα των Ελλήνων που ταυτίζονταν με την καταγωγή τους μέσα από ένα πατριωτικό πρίσμα και εκείνη όσων θέλησαν να υιοθετήσουν και να καλλιεργήσουν την ταυτότητα του Ευρωπαίου: «Δεν ήταν ζήτημα 'πολιτικής καλλιτεχνικής', μήτε ζήτημα αρχών κοινωνικών. Για τους ανθρώπους αυτούς ήταν ζήτημα συνειδήσεως και λύσεως που προσπαθούσε να βρη ο καθένας στο εσωτερικό του πρόβλημα, στην εσωτερική του κρίση. Οι 'πατριώτες' Έλληνες είχαν ιδρύσει τότε σύλλογο των Ελλήνων καλλιτεχνών προσπαθώντας να βρουν μέσα σε μια σωματειακή οργάνωση ένα είδος ασφάλειας και ομαδικής αμύνης και αντίθεσι με τους 'μοντέρνους' λεγομένους κριτικούς και καλλιτέχνες που προσπαθούσαν να επιπλεύσουν ή να σωθούν ως άτομα μέσα στη φουρτούνα την καλλιτεχνική του Παρισιού. Πεντέξη απ'αυτούς, Ζερβός, Ελευθεριάδης, Τόμπρος, Γαλάνης, Γουναρόπουλος, Γκίκας κλπ., προτού ξεκινήσουν ως μονάδες, είχαν δώσει μια ομαδική μάχη κατά του συλλόγου των Ελλήνων καλλιτεχνών του Παρισιού. Βέβαια η στάση αυτή είχε χαρακτηριστή τότε ως αντιπατριωτική» Αφθονιάτης 1937α, 3. Με τον δύσκολο

του προγράμματος των κρουαζιερών του εν λόγω έτους. Το 1937 μάλιστα έγινε κουμπάρος στο γάμο του Ιωαννίδη με τη ρεθύμνια ζωγράφο Πόπη Παυλάκη, ενώ λίγο αργότερα βάφτισε και την κόρη τους Irène (εικ. 191, 192). Ο Ιωαννίδης εκτιμούσε τις γνώσεις του Tériade στον τομέα της τέχνης, την πολύχρονη εμπειρία του ως τεχνοκρίτη, αλλά κυρίως τη δράση του ως καλλιτεχνικός διευθυντής στο *Minotaure*. Ο ίδιος περιγράφει το 1937 πως η σταδιοδρομία του Tériade στάθηκε γι'αυτόν πρότυπο ενός Έλληνα που καλλιεργούσε την επιστροφή στο ελληνικό πνεύμα μέσα από την καλλιτεχνική πρωτοπορία<sup>1216</sup>. Στη σελίδα τίτλου του πρώτου τεύχους του *Le voyage en Grèce* διαβάζουμε: «Η διεύθυνση της SOCIÉTÉ NEPTOS ευχαριστεί τον κ. E. TÉRIADE, ο οποίος συνέβαλε προθύμως για την εμφάνιση αυτού του πρώτου τεύχους του ‘Voyage en Grèce’»<sup>1217</sup>. Από το 4<sup>ο</sup> τεύχος το όνομα του Tériade εμφανίζεται με την ένδειξη «καλλιτεχνική επιμέλεια: E. Tériade (réalisation artistique de E. Tériade)», επισημοποιώντας τη συμμετοχή του στο περιοδικό. Ο Tériade είχε συμβάλει και στα προηγούμενα τεύχη και η επιστημοποίηση του ρόλου του ερμηνεύεται ίσως από τη μεταβίβαση της ιδιοκτησίας του περιοδικού στον Ιωαννίδη Αξίζει να σημειώσουμε ότι σε αυτό το 4<sup>ο</sup> τεύχος προστίθεται σελίδα περιεχομένων, που δεν υπήρχε πριν, αναγράφονται τα ονόματα των φωτογράφων που συμμετέχουν, το εξώφυλλο φέρει την υπογραφή καλλιτέχνη, ενώ για πρώτη φορά αναγράφεται και η τιμή πώλησης του περιοδικού, που είναι 5 φράγκα (4 ευρώ) (εικ. 193).

Ο Tériade στάθηκε πολύτιμος βοηθός του Ιωαννίδη και καλλιτεχνικός σύμβουλος του περιοδικού για τα πρώτα επτά τεύχη. Στο αρχείο του Tériade σώζονται διάφορα έγγραφα και αλληλογραφία σχετικά με το περιοδικό, ανάμεσά τους μια αναλυτική προσφορά του τυπογραφείου J. Langlois το 1934 για την έκδοσή του, δακτυλογραφημένα κείμενα που δημοσιεύτηκαν σε αυτό, καθώς και αφίσες, προσκλήσεις και ενημερωτικά φυλλάδια για τις κρουαζιέρες και τις δραστηριότητες

---

δρόμο, όπως χαρακτηρίζει παρακάτω στο κείμενο τη στάση της δεύτερης πτέρυγας, ταύτιζε ο Ιωαννίδης και τον εαυτό του.

<sup>1216</sup> Αφθονιάτης 1937β, 4.

<sup>1217</sup> «La direction de la SOCIÉTÉ NEPTOS remercie M. E. TÉRIADE qui a bien voulu lui accorder son concours pour la présentation de ce premier numéro du ‘Voyage en Grèce’». Στο κείμενό του στο *Ελεύθερον Βήμα*, μαζί με το όνομα του Tériade, αναφέρει και εκείνα των Vitrac και Αποστολόπουλου ως συνεργατών του περιοδικού από την αρχή· ό.π., 4. Παρακάτω στο ίδιο κείμενο αναφέρει πως όνειρό του ήταν το περιοδικό να κυκλοφορήσει μια μέρα και στην Ελλάδα «και να γίνη ο σύνδεσμος της ελληνικής γης και του ελληνικού κόσμου με την παγκόσμιο καλλιτεχνική και πνευματική κίνηση. Στο αναμεταξύ όμως θα πρέπει να ωριμάσουν σιγά σιγά διάφορες καταστάσεις που θα επιτρέψουν την φυσιολογική του μεταφύτωση χωρίς κίνδυνο να ξεραθή».

του *Le voyage en Grèce*<sup>1218</sup>. Ο Tériade έδωσε στο περιοδικό μια μορφή παρόμοια με εκείνη του *Minotaure* αναφορικά με τη διάταξη, τη διαδοχή και τη μορφή κειμένων και εικόνων, τη σελιδοποίηση και την τυπογραφία. Το τελικό αποτέλεσμα θύμιζε εν πολλοίς περιοδικό τέχνης. Τα εξώφυλλα του περιοδικού ήταν πάντα εμπνευσμένα από τον αρχαιολογικό και μυθολογικό ελληνικό πλούτο, με εξαίρεση το τελευταίο εξώφυλλο με την αναπαραγωγή ενός έργου του Θεόφιλου. Τόσο το όνομα του Θεόφιλου, όσο και τα ονόματα των Laurens και Borès που υπογράφουν άλλα εξώφυλλα, προδίδουν πιθανότατα τις αισθητικές επιλογές και επιρροές του Tériade. Όσο για την εικόνα του οπισθόφυλλου, αυτή ήταν σταθερά και προφανώς όχι τυχαία ένα μετάλλιο με τη μορφή του Ξένιου Δία, που παρέπεμπε στην ελληνική φιλοξενία (εικ. 194).

Επιπλέον, οι περισσότεροι από τους συγγραφείς που συμμετείχαν στο περιοδικό ανήκαν στο δίκτυο του Tériade, καθώς είτε συνεργάζονταν την ίδια στιγμή μαζί του στα *Minotaure* και *La bête noire* είτε είχαν συνεργαστεί με εκείνον παλιότερα στα *Cahiers d'art* και *L'Intransigent*. Ως εκ τούτου, η συμμετοχή τους είναι πολύ πιθανό να οφειλόταν στη μεσολάβηση του Tériade<sup>1219</sup>. Ανάμεσα στα ονόματα των συμμετεχόντων ήταν οι σταθεροί του συνεργάτες και φίλοι Raynal και Reverdy και αρκετοί από τους αντιφρονούντες του σουρεαλισμού, όπως οι Vitrac και Queneau. Από τους καλλιτέχνες στο περιοδικό συμμετείχαν με εξώφυλλα, κείμενα και ελάχιστες αναπαραγωγές έργων τους τα μεγάλα ονόματα της μοντέρνας τέχνης – Le Corbusier, Léger, Picasso, Braque και Matisse – τα οποία ο Tériade προωθούσε παγίως (**Παράρτημα Β4**). Αξίζει να σημειώσουμε ότι τα ονόματα των συμμετεχόντων στο περιοδικό απαντούν και στους καταλόγους των επιβατών και όσων έδιναν διαλέξεις στις κρουαζιέρες.

Είναι ενδιαφέρον ότι οι Ιωαννίδης και Tériade, παρόλο που ήθελαν να προβάλλουν την Ελλάδα, δεν επέλεξαν να περιλάβουν στο περιοδικό έργο κανενός σύγχρονου έλληνα καλλιτέχνη ή λογοτέχνη, πέρα από το εξώφυλλο με το έργο του Θεόφιλου, τον οποίο ο Tériade προωθούσε ως έλληνα ναΐφ, και ένα άρθρο του Le Corbusier πάλι για τον Θεόφιλο. Σε επίπεδο λογοτεχνίας νύξη γίνεται μόνο στα ονόματα των Γεώργιου Δροσίνη και Κωστή Παλαμά, ενώ δεν δημοσιεύεται σε

<sup>1218</sup> Imprimerie J. Langlois, επιστολή προς τη Société Neptos, 4 Ιανουαρίου 1934. Τα σχετικά αρχεία βρίσκονται στο Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτιά 11 και 20.

<sup>1219</sup> Ο ίδιος ο Ιωαννίδης είχε δηλώσει ότι την επαφή του με τους πρωτοποριακούς κύκλους στο Παρίσι την όφειλε στους Έλληνες εκείνους που είχαν ταχθεί εναντίον του Ελληνικού Καλλιτεχνικού Συνδέσμου και ιδιαίτερα στους Zervos, Tériade και Αλέξανδρο Μαρουδή· Αφθονιάτης 1937β, 4.



γαλλική μετάφραση κανένα απόσπασμα νεοελληνικού λογοτεχνικού κειμένου. Η Lucile Arnoux-Farnoux σωστά θεωρεί ότι επρόκειτο για μια συνειδητή αισθητική αλλά και πολιτική επιλογή του Ιωαννίδη, που γνώριζε καλά τις εξελίξεις στη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία. Συγκεκριμένα, αποδίδει την επιλογή του αυτή αφενός στο σκληρό πρόσωπο της σύγχρονης Ελλάδας που αναπαρήγε η λογοτεχνία, το οποίο αυτός ήθελε προφανώς να αποφύγει, αφετέρου στο ότι, για να πετύχει τον προπαγανδιστικό σκοπό του και να παρουσιάσει τον οικουμενικό χαρακτήρα της Ελλάδας, με τον οποίο μπορούν να ταυτιστούν όλοι οι Ευρωπαίοι, η Ελλάδα των μύθων και η παρουσία της ως πηγή του πολιτισμού μέσα από την πένα Ευρωπαίων και όχι Ελλήνων τον εξυπηρετούσε καλύτερα<sup>1220</sup>. Από την πλευρά του ο Tériade είναι πολύ πιθανόν να ταυτιζόταν με τον Ιωαννίδη ως προς τις επιδιώξεις του, ενώ, έχοντας κόψει σε μεγάλο βαθμό τις επαφές του με την Ελλάδα, είναι επίσης πιθανό να μην παρακολουθούσε τόσο σθεναρά τις εξελίξεις αν μη τι άλλο σε επίπεδο λογοτεχνίας. Σε κάθε περίπτωση το περιοδικό απευθυνόταν στην καλλιεργημένη γαλλική ελίτ και ως εκ τούτου ήταν λογικό να προκριθούν ως συντελεστές του αναγνωρίσιμοι από το γαλλικό κοινό λογοτέχνες και καλλιτέχνες, αφού ο Tériade και ο Ιωαννίδης είχαν πρόσβαση στους κύκλους τους.

Όσο για το περιεχόμενο των κειμένων, αυτό με επίκεντρο πάντα την Ελλάδα είναι ποικίλο, αν και γενικά είναι εμφανής η προσπάθεια των συγγραφέων να εντοπίσουν τόσο το μοντέρνο, ζωντανό στοιχείο στην ελληνική αρχαιότητα (εικαστικές τέχνες, γραμματεία, θέατρο) και στη σύγχρονη λιτή νησιώτικη αρχιτεκτονική, όσο και την αγνότητα, την καθαρότητα και το λυρισμό του θαλασσινού και βουκολικού τοπίου και των κοινωνιών του. Εκτός από τα άρθρα, στο περιοδικό δημοσιεύονται και αντίστοιχης θεματικής έρευνες γνώμης, ένα είδος στο οποίο είδαμε παραπάνω πως ο Tériade είχε σχετική εμπειρία. Ήδη στο πρώτο τεύχος δημοσιεύεται μια έρευνα με θέμα τις προσδοκίες των ταξιδιωτών πριν από την άφιξή τους στην Ελλάδα και τις εντυπώσεις τους μετά την πραγματοποίηση του ταξιδιού<sup>1221</sup>. Το πέμπτο τεύχος είναι αφιερωμένο εξ ολοκλήρου σε μια έρευνα γνώμης

---

<sup>1220</sup> Γενικότερα για το ζήτημα της απουσίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας από το περιοδικό βλ. Lucile Arnoux-Farnoux, «Le voyage en Grèce, ou la Grèce silencieuse», στο Basch και Farnoux 2006, 219-241. Το 1935 ιδρύθηκε στην Αθήνα το γαλλόφωνο περιοδικό *L'Hellenisme contemporain* (1935-1956) που πρόβαλλε τη σύγχρονη ελληνική λογοτεχνική παραγωγή.

<sup>1221</sup> Στην έρευνα απάντησαν με αλφαβητική σειρά οι: Gaston Baissette, Maurice Bedel, Georges Charensol, Georges Duhamel, Pierre Drieu La Rochelle, Claude Eylan, Florent Fels, André Fraigneau, Albert Janneret, Jacques de Lacretelle, Philéas Lebesgue, Paul Le Cour, Michel Leiris, Camille Mauclair, Mario Meunier, Hubert Pernot, René Puaux, Raymond Queneau, Gaston Rageot, Maurice Raynal, Louis Roussel, André Therive, Jean-Louis Vaudoyer, Roger Vitrac.

για το ελληνικό πνεύμα και την επίδρασή του στη δυτική σκέψη και τέχνη, παρουσιάζοντας τις υμνητικές στο σύνολο τους απόψεις 40 λογοτεχνών, καλλιτεχνών και επιστημόνων<sup>1222</sup>.

Με αναφορές όχι μόνο αισθητικές, αλλά και ηθικές και φιλοσοφικές, στόχος του Ιωαννίδη, αλλά και του Τέριαδε, ήταν να προβληθεί μέσα από τη ματιά και την πένα πρωτοπόρων λογοτεχνών και καλλιτεχνών η εικόνα και η ιδέα μιας οικουμενικής Ελλάδας, που αποτελεί πολιτιστική κληρονομιά όλης της Ευρώπης. Ο Ιωαννίδης υποστήριζε την ιδέα πως «κληρονόμοι του πολιτισμού των αρχαίων Ελλήνων δεν είμαστε μόνον εμείς, αλλά όλοι οι ευρωπαϊκοί λαοί, και [...] είναι βιολογικά αδύνατο να ζήσουμε δημιουργικά τον αρχαίο πολιτισμό των Ελλήνων αν δεν μπορούμε να ζήσουμε μέσα μας τον πολιτισμό των λαών εκείνων που μόχθησαν και μοχθούν για να φανούν και για να φαίνονται αντάξιοι των αρχαίων»<sup>1223</sup>. Κύριο ζητούμενο δεν ήταν τόσο η προβολή μιας συγκεκριμένης τέχνης όσο η ίδια η αίσθηση της τέχνης και του ουμανισμού, σε αντιδιαστολή με τον ενισχυόμενο απανθρωπισμό του βιομηχανικού κόσμου, μέσα από μια πρισματική θεώρηση, πολιτιστική, φιλοσοφική αλλά και διανοητική και υπαρξιακή.

Ποια είναι όμως τελικά η Ελλάδα που προβλήθηκε; Ήδη έχει επισημανθεί μέσα από τα πρακτικά του συνεδρίου *Le voyage en Grèce, 1934-1939*, πως η Ελλάδα που προβλήθηκε ουδόλως ανταποκρινόταν στην Ελλάδα που συγκλόνιζαν οι πολιτικές εξελίξεις της εν λόγω περιόδου. Αντίθετα ήταν η κλασική, ακαδημαϊκή, απολλώνια Ελλάδα της αρμονίας και της τάξης που τροφοδοτούσε τον αισθητικό λόγο της δεκαετίας του 1920, αλλά και η αρχαϊκή διονυσιακή Ελλάδα του μύθου που τροφοδοτούσε αντίστοιχα την αισθητική σκέψη της δεκαετίας του 1930, καθώς και η Ελλάδα του φυσικού πλούτου. Στα τεύχη του περιοδικού αποσιωπήθηκαν όλα τα κρίσιμα πολιτικά γεγονότα που λαμβάναν χώρα, η αποτυχία του Βενιζέλου, η πτώση της ελληνικής δημοκρατίας, η δικτατορία του Μεταξά. Αυτή η στάση αποσιώπησης της πρόσφατης ιστορίας και αποπολιτικοποίησης και η προβολή μιας εξιδανικευμένης εικόνας της Ελλάδας συνιστούσε μια απολύτως συνειδητή απόφαση

---

<sup>1222</sup> Οι εν λόγω απαντήσεις μεταφράστηκαν από τον Νάσο Δετζώρτζη και δημοσιεύτηκαν όλες και ολόκληρες στο περιοδικό *Νέα Εστία*, 230, 15 Ιουλίου 1936, συνοδευόμενες από δύο εισαγωγικά κείμενα των Πέτρου Χάρη και Παύλου Νιρβάνα και ένα επιλογικό κείμενο του Ιωάννη Σκουτρή. Την έρευνα χαιρέτισε σε γενικές γραμμές με ενθουσιασμό ο ελληνικός τύπος. Βλ. Μιχ. Ρόδας, «40 διανοούμενοι δια την Ελλάδα», *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Ιουλίου 1936, 1. Υπήρξαν όμως κάποιες πιο επιφυλακτικές και συντηρητικές προσεγγίσεις όπως του Άριστου Καμπάνη, ο οποίος αμφισβήτησε όσους αναγνώριζαν τη διονυσιακή και ενστικτώδη πλευρά της ελληνικής τέχνης ανατρέχοντας στην προκλασική περίοδο: Άριστος Καμπάνης, «Το Ελληνικόν Πνεύμα», *Έθνος*, 30 Ιουλίου 1936, 1.

<sup>1223</sup> Αφθονιάτης 1937α, 3.

δεδομένων του κοινού στο οποίο απευθυνόταν το περιοδικό και της σκοπιμότητας που αυτό εξυπηρετούσε. Ιδέα του Ιωαννίδη, που προφανώς στήριξε και ο Τέριαντ, ήταν ότι έπρεπε να ενισχυθεί η εικόνα της μυθικής και αρχαίας Ελλάδας και φυσικά εκείνης του ονειρικού τοπίου, αφού επρόκειτο για ένα προπαγανδιστικό τουριστικό περιοδικό που απευθυνόταν στη γαλλική ελίτ που ταξίδευε στην Ελλάδα αναζητώντας μια εικόνα ήδη κατασκευασμένη<sup>1224</sup>. Επιπλέον, αποκόπτοντας την Ελλάδα από τις στενόχωρες πολιτικές της εξελίξεις, ο Ιωαννίδης απέφυγε οποιαδήποτε συσχέτιση με τα προβλήματα που οι γάλλοι αναγνώστες του καλούνταν να αντιμετωπίσουν στο δικό τους πολιτικό σκηνικό, ενώ, προβάλλοντας αποκλειστικά την ειδυλλιακή εικόνα του πολιτισμού αλλά και των διακοπών, καθιστούσε την Ελλάδα πιο θελκτική. Αυτήν την εικόνα έδιναν και νωρίτερα. Στο κείμενο του για την μπροσούρα με το πρόγραμμα κρουαζιερών του 1929 ο Τέριαντ μέσα από μια ιδεαλιστική οπτική γωνία προβάλλει την εικόνα της Ελλάδας όπως την έβλεπαν οι Ευρωπαίοι, σημειώνοντας ότι αυτό που ανακαλύπτει η νέα γενιά των σύγχρονων φιλελλήνων Ευρωπαίων είναι οι αξίες της φυσικής και πολιτιστικής της κληρονομιάς<sup>1225</sup> **(Παράρτημα Α11)**.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ κάποιοι από όσους συνεργάζονταν με τον Τέριαντ εν γένει αλλά και στο περιοδικό *Le voyage en Grèce*, όπως ο Cassou και ο Reverdy, στρατεύτηκαν με αφορμή τον ισπανικό εμφύλιο τασσόμενοι κατά των φασιστικών καθεστώτων, δεν έδειξαν ανάλογη αντίδραση στην επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά στην Ελλάδα. Η Sophie Basch εξηγεί την απόφασή τους αυτή ως απόρροια της ανάγκης τους να διατηρήσουν ένα καταφύγιο από τις θηριωδίες του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, την πολιτική και την οικονομική κρίση που ακολούθησε και κυρίως την απειλή των φασισμών που βρίσκονταν στο κατώφλι. Η άσπιλη και αγνή εικόνα της Ελλάδας δεν αποτελούσε παρά μια υπαρξιακή και διανοητική ψευδαίσθηση την οποία είχαν ανάγκη ως αντιστάθμισμα στη δική τους

---

<sup>1224</sup> Ο Ελύτης έλεγε: «εγώ και η γενιά μου επιχειρήσαμε να βρούμε το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας. Ήταν απαραίτητο επειδή, μέχρι τότε, δεν ήταν το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας που είχε παρουσιαστεί, αλλά το όραμα που είχαν οι Ευρωπαίοι γι' αυτήν / moi et ma génération avons entrepris de retrouver le vrai visage de la Grèce. C'était chose nécessaire parce que, jusqu' alors, ce n'était pas le vrai visage de la Grèce qui avait été présenté, mais la vision que les Européens en avaient» αντλώ από Basch 1995, 168.

<sup>1225</sup> Ε. Τέριαντ, «Le voyage en Grèce», στο *Croisières en Grèce*, μπροσούρα 1929, 1-4. Στο αρχείο του Τέριαντ υπάρχει το χειρόγραφο κείμενο με τίτλο «Le voyage en Grèce. Comment on la voit aujourd'hui», το οποίο έχει μικρές αλλαγές. Αρχείο Τέριαντ, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11. Στο αρχείο (κουτί 20) εντόπισα άλλο ένα χειρόγραφο του εν λόγω κειμένου συντομότερο και λίγο διαφορετικό, που μοιάζει να είναι μια πρώτη μορφή του.

πραγματικότητα<sup>1226</sup>. Την επιλογή αυτή «διευκόλυνε» και η χωρική απόσταση μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας, αφού οι πολιτικές εξελίξεις στις γειτονικές τους Ισπανία και Γερμανία ήταν κάτι που τους άγγιζε, τους απειλούσε και τους καλούσε να πάρουν θέση πολύ πιο επιτακτικά.

Την κατασκευή μιας «ουτοπικής και αχρονικής», κατά τον χαρακτηρισμό του Alexandre Farnoux<sup>1227</sup>, Ελλάδας ενίσχυσαν οι Tériade και Ιωαννίδης με την εικονογράφηση του περιοδικού, η οποία αποτελείται σχεδόν εξ ολοκλήρου από φωτογραφίες. Μοναδικές εξαιρέσεις συνιστούν ένα σχέδιο του Derain (τχ. 3), δύο αναπαραγωγές έργων του Θεόφιλου (τχ. 4), τέσσερις αναπαραγωγές έργων των Braque, Derain, Matisse και Picasso (τχ. 5), καθώς και ένα σχέδιο του Cocteau (τχ. 7) (εικ. 195, 196). Κρίνοντας από τα ονόματα των καλλιτεχνών μπορούμε να εικάσουμε βάσιμα πως πρόκειται για αποτέλεσμα παρέμβασης του Tériade, καθώς είναι καλλιτέχνες που υποστήριζε. Ως προς τις φωτογραφίες από την άλλη, κάθε τεύχος περιείχε 30-40 φωτογραφίες (372 στο σύνολο των 11 τευχών), άλλες εθνολογικού και αρχαιολογικού ενδιαφέροντος και άλλες που απεικονίζουν το μεσογειακό τοπίο της Ελλάδας ή τον παραδοσιακό, βουκολικό χαρακτήρα της επαρχίας. Η οπτική ισορροπία επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό χάρη στον Τεριάντ, του οποίου η παράλληλη πορεία στο *Minotaure* αντανάκλαται στο *Le voyage en Grèce*, στο οποίο εφαρμόζει λίγο-πολύ τις ίδιες μορφολογικές τεχνικές, χαρίζοντας του την εικόνα ενός περιοδικού τέχνης (εικ. 197).

Οι φωτογραφίες, σύγχρονες στην πλειονότητά τους, δεν έχουν τραβηχτεί για το περιοδικό, αλλά ή προέρχονται από επιστημονικές δημοσιεύσεις ή ανήκουν στην προσωπική δουλειά επαγγελματιών φωτογράφων ή έχουν τραβηχτεί από ερασιτέχνες κατά την επίσκεψή τους σε κάποιο μέρος της Ελλάδας. Μάλιστα εν όψει της κυκλοφορίας του πρώτου τεύχους που θα συνοδευόταν από φωτογραφίες από την Ελλάδα που έβγαλαν όσοι συμμετείχαν στις κρουαζιέρες, ανακοινώθηκε ένας διαγωνισμός για ερασιτέχνες φωτογράφους με δύο βραβεία. Το πρώτο θα δινόταν στην πιο όμορφη φωτογραφία ελληνικού τοπίου και το δεύτερο στη φωτογραφία που θα παρουσίαζε τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της Ελλάδας<sup>1228</sup>. Ο διαγωνισμός αυτός ανακοινώθηκε και στο ελληνικό κοινό μέσω του περιοδικού *20<sup>ός</sup> Αιώνας* που

<sup>1226</sup> Basch 1995, 447.

<sup>1227</sup> Farnoux 2006, 33-54.

<sup>1228</sup> Η γαλλόφωνη προκήρυξη του διαγωνισμού δημοσιεύτηκε ως ανοιχτή επιστολή με ημερομηνία 19 Ιανουαρίου 1934 στο «Le voyage en Grèce» 1934.

διεύθυνε ο φίλος των Ιωαννίδη και Τεριάντ, Τόμπρος<sup>1229</sup>. Από την άλλη, σε ό,τι αφορά τους επαγγελματίες φωτογράφους, η εθνικότητά τους ποικίλλει, είναι πάντως αξιοσημείωτη – με δεδομένη την απουσία κειμένων γραμμένων από Έλληνες στο περιοδικό – η σταθερή παρουσία σύγχρονων ελλήνων φωτογράφων<sup>1230</sup>. Από τους φωτογράφους που συμμετείχαν, κυρίαρχες μορφές είναι αυτές του Ελβετού Fred Boissonnas, του Ρουμάνου Eli Lotar και του Έλληνα Ιωάννη Τρίκογλου (Tricoglou).

Όπως αναφέραμε, ο Τέριαδε δημοσίευσε στο *Le voyage en Grèce* τρία άρθρα αφιερωμένα στην ελληνική φύση για τα οποία επέλεξε ως εικονογράφηση 21 φωτογραφίες των Boissonnas, τέσσερις του Lotar, τρεις του Tricoglou, μία του Frederic Delanglad και μία του Κώστα Κουτσαμπάση<sup>1231</sup>. Την επιλογή της φωτογραφίας έναντι των τοπιογραφιών, ειδικά για τον Τέριαδε που ιεραρχούσε πρώτη τη ζωγραφική ως μέσο έκφρασης, θα μπορούσαμε να την αποδώσουμε στην τεκμηριωτική λειτουργία που προσέφερε, καθώς και στην εναρμόνισή του με το γενικότερο πρόγραμμα εικονογράφησης του περιοδικού. Είναι επίσης πιθανό μέσα από το *Minotaure* ο Τέριαδε να εξέλιξε την εκτίμησή του για τη φωτογραφία ως μέσο και εικαστική έκφραση. Το πλήθος των φωτογραφιών που συνοδεύουν τα κείμενα του Τέριαδε στο *Le voyage en Grèce* (κάτι αντίστοιχο δεν υπάρχει στα άλλα κείμενα) λειτουργούν σαν ένα μικρό λεύκωμα που προσφέρει ένα πανόραμα της ελληνικής υπαίθρου, μια ωδή στην αιώνια αξία του τοπίου (**εικ. 198**). Κυριαρχούν βέβαια οι φωτογραφίες του Boissonnas, προφανώς όχι τυχαία. Ο Boissonnas, φίλος του Ιωαννίδη από νωρίς, συμμετείχε από την αρχή στις εν λόγω κρουαζιέρες οργανώνοντας και ο ίδιος από κοινού με τον Johannidès κάποιες από αυτές<sup>1232</sup>, ενώ στάθηκε και στενός και σταθερός συνεργάτης του περιοδικού, όπως φανερώνει και η αλληλογραφία του με τον Τέριαδε. Εξάλλου, ο Boissonnas είχε κάνει από πολύ νωρίτερα μια σειρά από λευκώματα αφιερωμένα στην προβολή της Ελλάδας, συνεργαζόμενος με τον Βενιζέλο και εξυπηρετώντας την εξωτερική του πολιτική και

<sup>1229</sup> Ο Τόμπρος διαφήμιζε στο περιοδικό *20<sup>ός</sup> Αιώνας* τις κρουαζιέρες της ακτοπολοίας Neptos, αλλά και το ίδιο το περιοδικό *Le voyage en Grèce*. Επιπλέον, ο Τόμπρος φιλοτέχνησε το εξώφυλλο του βιβλίου του Ιωαννίδη *Γύροι*, του οποίου την εικονογράφηση ανέλαβε κατά τα λοιπά ο Γουναρόπουλος.

<sup>1230</sup> Για μια αναλυτική παρουσίαση των φωτογραφιών στο εν λόγω περιοδικό βλ. Lise Toutain, «Le voyage en Grèce. Un album de photographies?», στο Basch και Farnoux 2006α, 105-117.

<sup>1231</sup> Κάποιες από τις φωτογραφίες του Boissonnas προέρχονται από τα ταξίδια που πραγματοποίησε στην Ελλάδα το 1903 και είχαν δημοσιευτεί ήδη στα λευκώματά του *En Grèce par monts et par vaux* (1910), *Des Cyclades en Crète au gré du vent* (1919) και *Le tourisme en Grèce* (1930). Οι περισσότερες πάντως ήταν αδημοσίευτες ως τότε. Βλ. Hélène Vedrine: «La substance des spectres: Les textes d'E. Tériade autour des photographies de Fred Boissonnas et d'Eli Lotar», στο Basch και Farnoux 2006α, 123-124.

<sup>1232</sup> Georges Bourdon, «Sur l'Olympe à la recherche des Dieux», *Le Figaro*, 4 Σεπτεμβρίου 1927, 1-2.

την προπαγάνδα του προς το εξωτερικό<sup>1233</sup>. Οι φωτογραφίες που χρησιμοποίησε ο Tériade για τα άρθρα του προέρχονταν από το πιο πρόσφατό του λευκώμα *Le tourisme en Grèce*. Όπως εύστοχα παρατηρεί η Héléne Vedrine, παρόλο που στο δεύτερο μέρος του εν λόγω λευκώματος ο Boissonnas περιλαμβάνει φωτογραφίες της σύγχρονης βιομηχανικής Ελλάδας, ο Tériade δεν επιλέγει καμία από αυτές<sup>1234</sup>.

Στο αρχείο του Tériade, ανάμεσα στα έγγραφα που σχετίζονται με τη διαχειριστική πλευρά της έκδοσης του περιοδικού, τα οποία δείχνουν το εύρος των αρμοδιοτήτων που είχε, υπάρχουν και ορισμένα που φανερώνουν πώς το περιοδικό, μέσα από το δίδυμο Ιωαννίδης-Tériade, λειτουργούσε ως πυρήνας για την οργάνωση ποικίλων εκδηλώσεων που ευνοούσαν ευρύτερα τις ελληνογαλλικές πολιτιστικές ανταλλαγές (εικ. 199). Για παράδειγμα, το 1935 ο Boissonnas γράφει στον Tériade για να ζητήσει ένα ραντεβού μαζί του και με τον Johannidès προκειμένου να συζητήσουν την υλοποίηση μιας γαλλικής έκδοσης του λευκώματός του *In Greece*<sup>1235</sup>. Ακόμη πιο σημαντικό είναι ένα δακτυλογραφημένο έγγραφο με τον τίτλο «Notice du Voyage en Grèce» που αφορά την πραγματοποίηση μιας «Ελληνικής εβδομάδας» με αφορμή την Διεθνή Έκθεση του 1937, αλλά και μιας «Γαλλικής εβδομάδας» ακολούθως στην Αθήνα το 1938, οι οποίες θα περιλάμβαναν θεατρικές παραστάσεις, εκθέσεις τέχνης, συνέδρια και συναυλίες<sup>1236</sup>. Δεν μπόρεσα να εντοπίσω αν αυτές οι εβδομάδες έλαβαν χώρα ή όχι<sup>1237</sup>, αλλά αυτό που εν προκειμένω μας ενδιαφέρει είναι η εν λόγω πρωτοβουλία ως ένδειξη μιας πρόθεσης για ευρύτερες πολιτιστικές πρωτοβουλίες με αφετηρία το δίκτυο ανθρώπων γύρω από το περιοδικό.

---

<sup>1233</sup> Βλ. σχετικά Ειρήνη Βουδούρη, «Φωτογραφία και εξωτερική πολιτική (1905-1922). Η συμβολή της οικογένειας Boissonnas», στο *Φωτογραφικές συναντήσεις Κυθήρων 2002*, Μουσείο Φωτογραφίας, Θεσσαλονίκη 2003, 47-59· Isabelle Duquenne, «Fred Boissonnas, photographe voyageur et la Grèce (1903-1928)», στο *La Grèce des modernes*, κατάλογος έκθεσης, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, Ρουμπέ 2006, 78-99. Το φωτογραφικό ενδιαφέρον και τα λευκώματα για την Ελλάδα ωστόσο δεν εξαντλούνταν στο πρόσωπο του Boissonnas. Για παράδειγμα, κατά τη δεκαετία του 1930 ο φωτογράφος Antoine Bon κυκλοφόρησε επίσης δυο λευκώματα: *En Grèce* και *Retour en Grèce* (Hartmann, Παρίσι 1932 και 1934 αντίστοιχα).

<sup>1234</sup> Vedrine 2006, 126.

<sup>1235</sup> Fréd Boissonnas, επιστολή στον Tériade, 2 Μαρτίου 1935, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11.

<sup>1236</sup> «Notice du Voyage en Grèce», Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 11. Το έγγραφο είναι σώζεται εν μέρει. Δεν ξέρουμε αν η συνέχεια, που μοιάζει σημαντική, είναι σκισμένη από επίλογη ή από κάποια τυχαία καταστροφή του εν λόγω εγγράφου.

<sup>1237</sup> Το 1936 ο Αποστολόπουλος γράφει στα *Αθηναϊκά Νέα* ότι ο Ελληνογαλλικός Σύνδεσμος (Comité France-Grèce) με πρόεδρο τον Valéry, που ήταν φίλος με τον έλληνα πρεσβευτή στο Παρίσι Νικόλαο Πολίτη, αναλάμβανε τη διοργάνωση της «Ελληνικής εβδομάδας» με αποκορύφωμα μια έκθεση έργων του Θεόφιλου· Απ.[Αποστολόπουλος], «Γράμματα από το Παρίσι», *Αθηναϊκά Νέα*, 21 Δεκεμβρίου 1936. Μνεία σε αυτό γίνεται και από τη Βρατσκίδου 2016, 61.

Ποιοι ήταν όμως οι λόγοι που έκαναν τον Tériade να συμμετέχει σε ένα περιοδικό τουριστικής φύσης, αφού ήδη η καριέρα που ακολουθούσε ήταν εκείνη του τεχνοκρίτη και το 1934 είχε ξεκινήσει τη συνεργασία του με τον Skira για το περιοδικό *Minotaure*; Πρώτον, η φιλία του Tériade με τον Ιωαννίδη θα στάθηκε σίγουρα ένας σημαντικός λόγος για τον οποίο δέχτηκε την εν λόγω πρόταση. Δεύτερον, η πρωτοτυπία του εγχειρήματος θα αποτέλεσε πιθανόν μια πρόκληση για τον Tériade, δεδομένου μάλιστα ότι συνδεόταν με την πατρίδα του, από την οποία μπορεί να είχε απομακρυνθεί, αλλά αναγνώριζε και προωθούσε την πολιτιστική της κληρονομιά. Τρίτον ο Ιωαννίδης είχε δώσει προφανώς στον Tériade ελευθερία κινήσεων ως προς τη μορφή και το περιεχόμενο του περιοδικού, πράγμα που δεν είχε στο *Minotaure*, στο οποίο ερχόταν συνεχώς σε αντιπαράθεση με τους σουρεαλιστές. Τόσο μέσα από την επιμέλεια της έκδοσης, όσο και μέσα από τα δικά του κείμενα, πρόβαλε τις αισθητικές του ιδέες και τις αξίες που είχε από χρόνια υπερασπιστεί, περισσότερο υπό το ουτοπικό πρίσμα του Ευρωπαίου παρά του Έλληνα: το μέτρο, την τάξη, την απλότητα, την καθαρότητα, την αυθεντικότητα και το λυρισμό που απέπνεαν η αρχαία ελληνική τέχνη και το ελληνικό μεσογειακό τοπίο, ιδωμένα μέσα από το βλέμμα της γαλλικής τέχνης και διανόησης της πρωτοπορίας. Κοινή του πεποίθηση και στόχευση με τον Ιωαννίδη ήταν να προβάλουν τη Γαλλία, πρωτίστως στους Γάλλους και δευτερευόντως στους Έλληνες, ως θεματοφύλακα του ελληνικού πολιτισμού. Τέταρτον η «απολιτική» θέση που ο Ιωαννίδης θέλησε να έχει το περιοδικό ανταποκρινόταν στην αντίληψη του Tériade, που δεν ήθελε να συνδέεται η τέχνη με την πολιτική και κοινωνική επικαιρότητα. Σύμφωνα ήταν αντιστοίχως και ως προς την αποσιώπηση της σύγχρονης ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής. Τέλος, όπως σημειώνει ο de Rycke, δεν αποκλείεται πίσω από αυτήν την συμμετοχή να υπέβασκε η επιθυμία του Tériade να μην αφήσει τον ανταγωνιστή του Zervos να μονοπωλήσει το πεδίο του νέου φιλελληνισμού στο Παρίσι<sup>1238</sup>. Ο Zervos, μέσω του *Cahiers d'art*, πρόβαλλε την σύνδεση της ελληνικής αρχαϊκής τέχνης με τη μοντέρνα τέχνη, ενώ μετά την κρουαζιέρα στην οποία έλαβε χώρα το διεθνές συνέδριο αρχιτεκτονικής και πολύ πιθανόν με αφορμή αυτήν, εξέδωσε το 1933 ένα τετραπλό τεύχος του περιοδικού του αφιερωμένο στην ελληνική τέχνη (αρ. 7-10) και το 1934 δημοσίευσε το βιβλίο του *L'art en Grèce*, συνδέοντας και σε αυτό την ευρωπαϊκή πρωτοπορία με την πριμιτίβ τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Σε κάθε περίπτωση, η

---

<sup>1238</sup> De Rycke 2006β, 173. Βλ. και De Rycke 2006γ, 188-191.

συμμετοχή του Tériade στο *Le voyage en Grèce* στάθηκε ωφέλιμη για τον ίδιο, αφού το όνομά του ακουγόταν περισσότερο και το δίκτυό του διευρυνόταν στους καλλιτεχνικούς και διανοητικούς κύκλους στο Παρίσι, αυξάνοντας έτσι το συμβολικό και σχεσιακό του κεφάλαιο, ενώ εν προκειμένω η σύμπραξη Ιωαννίδη-Tériade προβλήθηκε και στην Ελλάδα<sup>1239</sup>.

Η απομάκρυνση του Tériade από το περιοδικό το καλοκαίρι του 1937 δε σχετίζεται με κάποια σύγκρουση με τον Ιωαννίδη, αλλά πιθανόν με την έναρξη της δικής του εκδοτικής προσπάθειας, του περιοδικού *Verve*, που απαιτούσε ενδεχομένως όλο του το χρόνο και την ενέργεια. Το έδαφος προετοιμάζε ενδεχομένως ήδη από το 7<sup>ο</sup> τεύχος του *Le voyage en Grèce*, όπου πλάι στο όνομά του ως καλλιτεχνικού επιμελητή εμφανίστηκε και εκείνο του Vitrac, που ήταν ούτως ή άλλως σταθερός συνεργάτης του περιοδικού. Στα επόμενα τεύχη ο Vitrac διατήρησε αυτή την ιδιότητα, κατά καιρούς μαζί με κάποιους άλλους<sup>1240</sup>. Η έναρξη του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου διέκοψε την έκδοση του περιοδικού και φυσικά και τις κρουαζιέρες στην Ελλάδα. Ο Ιωαννίδης μετακινήθηκε στα χρόνια του πολέμου στην περιοχή του Λίγηρα (*Saumur dans le Maine et Loire*), και μετά τη λήξη του, το 1946, κυκλοφόρησε ένα ακόμη τεύχος του περιοδικού με τίτλο *Message de la Grèce*, στο οποίο εξακολουθούσε να προβάλλεται κυρίως η Ελλάδα του μύθου και του ονείρου παρά τις κάποιες αναφορές στη δύσκολη μεταπολεμική κατάσταση. Η ελπίδα του να συνεχίσει τόσο τις κρουαζιέρες όσο και το περιοδικό ήταν αδύνατο να πραγματοποιηθεί σύντομα, αφού ο εμφύλιος στην Ελλάδα είχε παραλύσει τον τουρισμό, για την ανάκαμψη του οποίου θα χρειαζόταν χρόνος.

---

<sup>1239</sup> Βλ. ενδεικτικά: «Ένα ταξίδι στην Ελλάδα», *Η Βραδυνή*, 23 Μαΐου 1934, 2· Σπύρος Μελάς, «Το 'ταξίδι στην Ελλάδα'», *Αθηναϊκά Νέα*, 4 Ιανουαρίου 1935, 1· «Το ταξίδι στην Ελλάδα», *Νέα Γράμματα*, 1935, 542· «Μια πολύτιμος έκδοσις δια την Ελλάδα», *Καθημερινή*, 11 Φεβρουαρίου 1937, 2· Απ[Αποστολόπουλος], «Υμνοι λατρείας του γαλλικού κόσμου προς την Ελλάδα», *Ελεύθερον Βήμα*, 29 Ιουνίου 1937, 1.

<sup>1240</sup> Μαζί πάντα με το όνομα του Vitrac στο 8<sup>ο</sup> τεύχος αναγράφεται το όνομα του Fraigneau, στο 10<sup>ο</sup> τεύχος τα ονόματα των Jean Charbonneaux και Paul Lemerle και στο 11<sup>ο</sup> τεύχος των Fraigneau και Jean Germain Tricot.



## 9. Οι εκδόσεις *Verve* του Tériade : η πραγμάτωση και προβολή των αισθητικών του αντιλήψεων

### 9.1 Η ίδρυση του περιοδικού *Verve* το 1937: μια παρανόηση που ευδοκίμησε

Το 1937, λίγο μετά την αποχώρησή του από το *Minotaure*, ο Tériade γνώρισε τον εκδότη και τον διευθυντή του δημοφιλούς αντρικού περιοδικού *Esquire*, τους Αμερικανούς David Smart και Arnold Gingrich, οι οποίοι θέλησαν να δημιουργήσουν μαζί του «το πιο όμορφο περιοδικό του κόσμου [la plus belle revue du monde]» (εικ. 200). Το ενδιαφέρον τους για την τέχνη, μέσα από μια μάλλον επιχειρηματική παρά φιλοτέχνη σκοπιά, είχαν εκδηλώσει ήδη στο *Esquire*, το οποίο ιδρύθηκε το 1933, ενσωματώνοντας έγχρωμες αναπαραγωγές έργων αμερικανών καλλιτεχνών, αλλά και κείμενα γνωστών αμερικανών λογοτεχνών (εικ. 201)<sup>1241</sup>. Το 1932 εξάλλου ο Smart έκανε ένα μεγάλο ταξίδι στην Ευρώπη, επισκέφθηκε πολλά μουσεία, ήρθε σε επαφή με ανθρώπους της τέχνης και αγόρασε πίνακες των Picasso, Chagall, Renoir, Soutine, Pascin, Utrillo και άλλων, ξεκινώντας έτσι την προσωπική του συλλογή έργων τέχνης που ενίσχυε το συμβολικό κεφάλαιο που απαιτούσε η ένταξή του στα ανώτερα αμερικάνικα κοινωνικά στρώματα<sup>1242</sup>.

Λίγο αργότερα, το 1936, η επιθυμία του Smart να επεκτείνει τις δραστηριότητες του εκδοτικού του οίκου, σε συνδυασμό με την επίγνωση ότι η αγορά γύρω από την ομορφιά ήταν πολύ ισχυρή, τον οδήγησε στην κυκλοφορία του μικρού μεγέθους περιοδικού *Coronet*, το οποίο ήταν εξ ολοκλήρου αφιερωμένο στην τέχνη και σε αντίθεση με το *Esquire* δεν είχε διαφημίσεις (εικ. 202). Ο Gingrich εξηγεί πως

<sup>1241</sup> Ο David Smart σε ηλικία 18 ετών εργάστηκε ως στενογράφος στην εφημερίδα *Chicago Tribune* στον τομέα της διαφήμισης. Η εμπειρία του τον ώθησε στα 22 να ιδρύσει τη δική του διαφημιστική εταιρεία, η οποία του απέφερε μεγάλα κέρδη. Το 1921, σε ηλικία 29 ετών, έπεισε τον αδερφό του Alfred, που είχε σπουδάσει μηχανικός, να ιδρύσουν έναν εκδοτικό οίκο. Η εκδοτική τους δραστηριότητα ξεκίνησε το 1927 με τα αντρικά περιοδικά *National Men's Wear Salesman*, που αργότερα μετονομάστηκε σε *Apparel Arts*, και *Gentlemen's Quarterly*. Το διάστημα αυτό ξεκίνησε και η συνεργασία τους με τον Gingrich, ο οποίος παρέμεινε πιστός συνεργάτης τους. Τον Οκτώβριο του 1933, ενώ οι συνέπειες της οικονομικής κρίσης ήταν ακόμη αισθητές, πήραν το ρίσκο να ιδρύσουν το μηνιαίο περιοδικό *Esquire*, το οποίο κέρδισε από το πρώτο τεύχος το αντρικό αναγνωστικό κοινό καλύπτοντας τις θεματικές φαντασία, σπορ, χιούμορ, ένδυση, τέχνες και κινούμενα σχέδια, και περιλαμβάνοντας κείμενα γνωστών συγγραφέων, όπως ο Ernest Hemingway και ο John Dos Passos, συχνά με θεματικές προσαρμοσμένες σε ένα αντρικό περιοδικό: Hugh Merrill, *Esquire: the Early Years at Esquire*, Rutgers University Press, Νιου Μπρανσγουικ 1995, ιδιαίτερα σ. 61-80· David Mazie, *Two Visionary Brothers: David and Alfred Smart*, The David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, Σικάγο 2003· Arnold Gingrich, *Toys of a Lifetime*, Knopf, Νέα Υόρκη 1966· Arnold Gingrich, *Nothing but People: the Early Days at Esquire, a Personal History, 1928-1958*, Crown Publishers, Νέα Υόρκη, 1971, 80-175.

<sup>1242</sup> Η συλλογή αυτή αποτέλεσε τον πυρήνα του μουσείου τέχνης David and Alfred Smart που ιδρύθηκε το 1974 στο Σικάγο.

στόχος τους ήταν να δημιουργήσουν το πιο όμορφο περιοδικό του κόσμου σε μικρές διαστάσεις, όπως τα βιβλία τσέπης. Το *Coronet* περιλάμβανε κείμενα για την τέχνη, φωτογραφίες –συχνά γυναικεία γυμνά–, σχέδια, χαρακτηριστικά και έγχρωμες αναπαραγωγές έργων τέχνης κυρίως ως το 18<sup>ο</sup> αιώνα. Ας σημειωθεί πάντως πως ο Hugh Merrill υποστηρίζει πως, καθώς το *Esquire* σημείωνε σημαντικά κέρδη, ο Smart χρειαζόταν ένα μέσο φοροαπαλλαγής και αυτός ήταν ο λόγος που ίδρυσε το *Coronet*<sup>1243</sup>.

Το 1937, ενώ το *Esquire* βρισκόταν στο απόγειο της επιτυχίας του και το *Coronet* ήταν στην αρχή του, ο Smart πραγματοποίησε μια επίσκεψη στο Παρίσι για ιατρικούς λόγους. Εκεί έκανε τυχαία τη γνωριμία του Tériade στο σπίτι της Bedwell, την οποία γνώριζε από την εποχή που δούλευαν και οι δύο στην εφημερίδα *Chicago Tribune*. Ο Gingrich, στην αυτοβιογραφία του περιγράφει με ζωντανό και χιουμοριστικό τρόπο τη συνάντηση των δυο αντρών και την απρόσμενη εξέλιξή της: ο Smart επισκέφτηκε την Bedwell, όπου βρισκόταν ήδη ο Tériade: «Ήταν αυτός ο μελαμψός και εύσωμος ξένος με χαλασμένα δόντια και αρκετά μπροστινά που του έλειπαν, που έμοιαζε σαν έτοιμος να βάλει τα κλάματα. Ο Dave [...] σκέφτηκε ότι ο καημένος θα υπέφερε από τρομερό πονόδοντο και ρώτησε την Bettina αν αυτό ήταν το πρόβλημα. Όχι, φαίνεται πως ερχόταν από μια τελευταία συνέντευξη με τον άνθρωπο που ήταν ο χορηγός του δικού του περιοδικού τέχνης, *Minotaure*, που δυσκολευόταν να επιβιώσει και ο οποίος είχε πετάξει με σκληρότητα έξω στο δρόμο τον καημενούλη τον κ. Tériade, όχι μόνο αρνούμενος να βάλει άλλη μια δεκάρα στο περιοδικό, αλλά απαιτώντας ακόμη και να του επιστρέψει το κλειδί του γραφείου του, με αποτέλεσμα ο καημένος κυριολεκτικά δεν είχε που να πάει, πέρα από τη γωνία του καναπέ, όπου καθόταν τώρα δείχνοντας απαρηγόρητος. Λοιπόν, πες του να μη χολοσκάει, Bettina, θα το αγοράσω το αναθεματισμένο το περιοδικό του. Έχω ένα περιοδικό τέχνης, γιατί όχι δύο’. ‘Αλλά Dave, πώς μπορείς να αγοράσεις κάτι που δεν έχεις καν δει;’ Ξεκίνησε [να πει] η Bettina, αλλά ο Tériade, ένας Έλληνας που δεν μιλούσε αγγλικά, είχε καταλάβει προφανώς αρκετά από τη στάση του Dave και τον τόνο της φωνής του και εμφάνισε ως δια μαγείας, και από την απάνεμη πλευρά του καναπέ όπου καθόταν, έναν πλήρη φάκελο του *Minotaure*, και τα δέκα τεύχη που είχαν κυκλοφορήσει πριν από τη μοιραία συνέντευξή του. Ήταν προφανώς όλο κι όλο που είχε να του δείξει για το εγχείρημα. ‘Τώρα, λοιπόν, το έχω δει’, είπε ο Dave, ‘αν

---

<sup>1243</sup> Merrill 1999, 61-62. Δες και Gingrich 1971, 115-116.

και δεν μπορώ να διαβάσω ούτε μια αναθεματισμένη λέξη. Αλλά δεν πειράζει, γιατί εκεί στο Σικάγο έχω κάποιον που μπορεί να το κάνει [Gingrich]»<sup>1244</sup>. Ο Gingrich περιγράφει πώς αυτή η επικοινωνιακή παρανόηση έκανε τον «πληθωρικό» Αμερικανό Smart να δώσει στον Tériade 1.000 δολάρια πιστεύοντας ότι αγοράζει το *Minotaure*, πράγμα που προφανώς δεν ήταν δυνατό, αφού ανήκε στον Skira. Έχοντας δώσει όμως αφενός την υπόσχεση του να «αγοράσει το περιοδικό του», αφετέρου αυτό το χρηματικό ποσό, αποφάσισε να ιδρύσει μαζί του ένα νέο περιοδικό ορίζοντας όμως καθ'όλα υπεύθυνο τον Gingrich που μιλούσε γαλλικά<sup>1245</sup>.

Οι Smart και Gingrich ξεκινώντας από την εμπορική πεποίθηση ότι η ομορφιά «πουλάει», ήθελαν να απευθυνθούν στο αμερικανικό και βρετανικό κοινό το οποίο γνώριζαν ότι ενδιαφερόταν για τη γαλλική τέχνη, συμπεριλαμβανομένης της μοντέρνας, αλλά και για το μύθο γύρω από τη ζωή των καλλιτεχνών στο Παρίσι. Σε επίπεδο θεσμικό η προώθηση της γαλλικής τέχνης πραγματοποιούνταν ήδη από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με πρωτοβουλία της γαλλικής πρεσβείας μέσα από τη συμμετοχή σε εκθέσεις και σε διεθνή φουάρ, ωστόσο συχνά προωθούσαν έργα παλαιότερων εποχών και σύγχρονα, αλλά περισσότερο ακαδημαϊκά. Η μοντέρνα τέχνη ήταν υπόθεση της ιδιωτικής κυρίως πρωτοβουλίας. Γάλλοι έμποροι, όπως οι Nathan Wildenstein, René Gimpel, Paul Rosenberg και Pierre Levy, δραστηριοποιήθηκαν από νωρίς μέσω πωλήσεων και παραρτημάτων των γκαλερί τους στη Νέα Υόρκη. Η συλλογή έργων γαλλικής τέχνης από εύπορους Αμερικανούς,

---

<sup>1244</sup> «there was this swarthy and burly-looking foreigner, with bad teeth and several of the most prominent ones missing, looking as if he were about to burst into tears. Dave [...] thought the poor guy must be suffering a terrible toothache, and asked Bettina if that was what was bothering him. No, it seemed that he had just come from a final interview with the man who had been the patron of his struggling art magazine, *Minotaure*, and the man had brutally thrown poor little Mr. Tériade out on the street, not only refusing to put another sou into the magazine but even going so far as to demand the return of the key to his office, so that now the poor chap had literally nowhere to go but the corner of the sofa where he now sat looking inconsolable. 'Well, tell'im to cheer up, Bettina, I'll buy his goddamn magazine. I've got one art magazine now, so I might as well have two'. 'But Dave, how can you buy anything you haven't even seen?' Bettina began, but Tériade, a Greek who spoke no English, had apparently comprehended enough from Dave's attitude and tone of voice that he now whipped out, as if by magic, and from the lee of where he had been sitting on the sofa, a full file of *Minotaure*, all ten of the copies that had appeared prior to his fatal interview. They were apparently all he had to show for the venture. 'So now I've seen it', Dave said, 'not that I can read a damn word of it. But that's all right, too, because I've got a guy back home in Chicago who can [Gingrich]'»· Gingrich 1971, 127-128. Ο Anthonioz ωστόσο γράφει ότι ο Tériade γνώρισε τον Smart διαμέσου της κοινής φίλης τους Coco Channel, χωρίς όμως να δίνει κάποια περαιτέρω πληροφορία: Anthonioz 1987, 25. Πιθανόν η πληροφορία αυτή να πηγάζει από τη βιογραφία της συντρόφου του Picasso, Françoise Gilot, η οποία γράφει ότι ο Πικάσο της είχε αναφέρει ότι ο Reverdy ήταν υπεύθυνος για την επιτυχία του Teriade, γιατί διαμέσου εκείνου και της Chanel, γνώρισε τους αμερικάνους που ήθελαν να λανσάρουν ένα πολυτελές περιοδικό τέχνης: Françoise Gilot και Carlton Lake, *Life with Picasso*, Penguin books, Μίντλσεξ 1966, 190.

<sup>1245</sup> Gingrich 1971, 127-131.

τάση που είχε εκδηλωθεί από τις αρχές του αιώνα, δήλωνε το ενδιαφέρον τους για την εν λόγω τέχνη, που ταυτόχρονα συνιστούσε γι' αυτούς μια μορφή οικονομικής αλλά και κοινωνικής επένδυσης<sup>1246</sup>. Συλλέκτες, όπως οι Henry Clay Frick, Gertrude και Leo Stein, Albert Barnes, Etta Cone, A. Conger Goodyear, Solomon R. Guggenheim και John Quinn, στήριζαν τη μοντέρνα τέχνη που παραγόταν στο Παρίσι, ενώ τη σημασία και τον πλούτο των ιδιωτικών συλλογών σε σχέση μάλιστα ειδικά με τη μοντέρνα τέχνη, ανέδειξε η έκθεση με θέμα *Painting in Paris, from American Collections*, που διοργανώθηκε το 1930 στη Νέα Υόρκη, στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (MOMA)<sup>1247</sup>, το οποίο, έχοντας ανοίξει το 1929 τις πόρτες του στο κοινό υπό τη διεύθυνση του Alfred Barr, αποτέλεσε μέσω της αγοραστικής και εκθεσιακής πολιτικής του το επιστέγασμα του αμερικανικού ενδιαφέροντος για την σύγχρονη και πρωτοποριακή καλλιτεχνική παραγωγή στη Γαλλία<sup>1248</sup>.

Και για τον ίδιο τον Tériade όμως ήταν η κατάλληλη συγκυρία για την εν λόγω συνεργασία και την πραγματοποίηση ενός τέτοιου σχεδίου. Πρώτον, όπως προαναφέραμε, είχε πια την απαραίτητη εμπειρία και ωριμότητα, αλλά και το απαραίτητο συμβολικό και σχεσιακό κεφάλαιο, για να δημιουργήσει ένα δικό του πολυτελές περιοδικό. Ο Zervos λειτούργησε σίγουρα για τον Tériade ως μοντέλο ανθρώπου που ήταν και εκδότης και αρχισυντάκτης και είχε τον συνολικό έλεγχο του περιοδικού του. Δεύτερον, βρισκόταν χωρίς δουλειά σε ένα αβέβαιο εργασιακό περιβάλλον εξαιτίας της οικονομικής και πολιτικής αναστάτωσης, επομένως μια τέτοια πρόταση του προσέφερε μια ικανοποιητική διέξοδο.

---

<sup>1246</sup> Ο Vollard σε κείμενό του στο *Verve* αναφέρει το σημαντικό ρόλο των αμερικάνων επιχειρηματιών για τη δημιουργία πλούσιων συλλογών: «με το που θα πατήσει κανείς το πόδι του στο αμερικανικό έδαφος, ο χώρος που έχουν δώσει στη γαλλική τέχνη άνθρωποι στους οποίους βλέπουμε γενικά μόνο ως επιχειρηματίες, δεν θα προκαλέσει την παραμικρή έκπληξη. Κι ακόμα και αν η έξοδος έργων των μεγάλων δασκάλων μας σταματούσε, μια επίσκεψη στην Αμερική επιβάλλεται όχι μόνο στους τεχνοκρίτες, αλλά σε οποιονδήποτε αγαπάει τη ζωγραφική / dès qu'on met le pied sur la terre américaine, la place qu'ont donnée à l'art français des hommes dans lesquels on ne voit généralement que des *businessmen*, ne sera pas la moindre surprise. Et même si l'exode des œuvres de nos grands maîtres allait s'arrêter, une visite à l'Amérique s'impose non seulement aux critiques d'art, mais à quiconque aime la peinture». Ambroise Vollard, «Souvenir d'Amérique», *Verve*, 4 (1938), 70.

<sup>1247</sup> *Painting in Paris, from American Collections*, κατάλογος έκθεσης, Plandome Press, Νέα Υόρκη 1930.

<sup>1248</sup> Για το ζήτημα της παρουσίας και προώθησης της γαλλικής τέχνης στην Αμερική βλ. Elizabeth Hutton Turner, *American Artists in Paris 1919-1929*, UMI Research Press, Ann Arbor 1988, 7-15· *Paris-New York: Painting in Paris 1908-1968*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou – Gallimard, Παρίσι 1991 (α' έκδ.: Παρίσι 1977)· Green 2000, 57· Annie Cohen-Solal, *'Un jour, ils auront des peintres': l'avènement des peintres américains, Paris 1867 – New York 1948*, Gallimard, Παρίσι 2001, 251-359· *Matisse, Cézanne, Picasso...: l'aventure des Stein*, κατάλογος έκθεσης, RMN-Grand Palais, Παρίσι 2011· Alain Dubosclard, *L'action artistique de la France aux Etats-Unis, 1915-1969*, CNRS éditions, Παρίσι 2014, 63-130.

Παράλληλα, μέσα από αυτή τη συνεργασία ο Tériade, που ήταν ήδη από τα χρόνια στο *Cahiers d'art* εξοικειωμένος με την στήριξη που επεδείκνυε το αμερικανικό κοινό προς τη μοντέρνα καλλιτεχνική παραγωγή στο Παρίσι, πραγματοποιούσε την φιλοδοξία που είχε από καιρό για ένα προσωπικό άνοιγμα στην αμερικανική αγορά. Στα μάτια των ευρωπαϊών υποστηρικτών της μοντέρνας τέχνης, η Αμερική ήταν ένας πολιτιστικός σύμμαχος και ο Tériade θα γνώριζε ασφαλώς πως το άνοιγμα μιας ελίτ κυρίως βορειοαμερικανών συλλεκτών και διανοουμένων στην ευρωπαϊκή πρωτοπορία λειτούργησε ευεργετικά ιδιαίτερα στα χρόνια 1932-1934 που ήταν κρίσιμα οικονομικά. Έμποροι, όπως οι Valentine Dudensis, Pierre Matisse, Paul και Leonce Rosenberg και Curt Valentin προωθούσαν συστηματικά τότε τη μοντέρνα τέχνη στις Ηνωμένες Πολιτείες, επενδύοντας στην αμερικανική πελατεία τους<sup>1249</sup>. Στο 7<sup>ο</sup> τεύχος εξάλλου του *La bête noire* οι Tériade και Raynal, προκειμένου να καταδείξουν την ολοένα μεγαλύτερη κυριαρχία της Αμερικής στη μοντέρνα τέχνη, ενσωμάτωσαν ένα σατιρικό σκίτσο του Augsbouurg, ο οποίος είχε μόλις επιστρέψει από ένα ταξίδι του στην Αμερική, όπου συνάντησε πολυάριθμους καλλιτέχνες και εμπόρους τους οποίους αναπαριστά **(εικ. 203)**.

Οι Smart και Gingrich, παρόλο που βρέθηκαν να συνεργάζονται λόγω αυτού του τυχαίου γεγονότος με τον Tériade, δεν άργησαν να εκτιμήσουν όχι μόνο τις ικανότητες, τις γνώσεις και τη συνέπειά του, αλλά και το δίκτυο των γνωριμιών του και το όνομα που είχε χτίσει στον παρισινό κόσμο της τέχνης και που άνοιγε τον δρόμο στην εκδοτική τους προσπάθεια. Ο Gingrich, ο οποίος είχε τη στενότερη σχέση με τον Τεριάντ, καθώς είχε αναλάβει αυτός από την αμερικανική πλευρά την ευθύνη του περιοδικού, έχοντας ήδη και την καλλιτεχνική επιμέλεια του *Coronet*, έγραψε αργότερα: «Ο Tériade, τον οποίο ο Dave πάντα υποτιμούσε εξαιτίας των χαλασμένων δοντιών του και του ότι μύριζε το στόμα του, αποδείχθηκε ότι ήταν ο πιο καταρτισμένος από τους καλλιτεχνικούς διευθυντές και ο πιο επιδέξιος διαπραγματευτής, καταφέροντας να βρίσκει τρόπους να πείσει όλα τα κορυφαία ταλέντα της εποχής και μάλιστα για ένα ποσό λίγο μεγαλύτερο από την τιμή ενός κεράσματος, πραγματικά υπέροχη πρωτότυπη δουλειά. Ήταν σχολαστικά ειλικρινής (ο Dave έλεγε ότι υπολόγιζε ή είχε βάλει στην άκρη τα χρήματα για να φτιάξει τα δόντια του) και πολύ σχολαστικός στο να επιστρέφονται τα πρωτότυπα στους καλλιτέχνες, και μπορούσε να εξασφαλίσει τις υπηρεσίες των καλύτερων. Ο Picasso,

---

<sup>1249</sup> Joyeux-Prunel 2017, 585-607.

ο Matisse κι ο Chagall έκαναν όλοι τους εξώφυλλα για εκείνον και πρώτης τάξης φωτογράφοι όπως ο Brassai του έδωσαν κυριολεκτικά εκατοντάδες φωτογραφίες για να επιλέξει. Ακόμη και τα μουσεία τού διέθεταν θησαυρούς όπως τα βιβλία των ωρών σαν αυτά του Duc de Berry»<sup>1250</sup>.

Μετά την πρώτη συνάντηση στο Παρίσι ο Tériade πήγε ο ίδιος στην Αμερική προκειμένου να κλείσει η συμφωνία και να συνταχθούν τα απαραίτητα νομικά έγγραφα και να οριστούν οι διαδικαστικές παράμετροι της συνεργασίας και της έκδοσης του περιοδικού. Από μια επιστολή του Gingrich που συνιστά υπόμνημα οδηγιών πληροφορούμαστε ότι ως όνομα του περιοδικού προτείνεται το Pan ή εναλλακτικά το Creation, ενώ ορίζεται ότι το περιοδικό θα είναι στο όνομα του Tériade, χωρίς να γίνεται καμιά αναφορά στην αμερικανική εταιρεία, πράγμα που θα αντανακλάται και στις επαγγελματικές κάρτες, στις οποίες θα αναγράφεται μόνο το δικό του όνομα ως εκδότη. Ανάμεσα σε αυτά που του ζητάνε είναι να ανοίξει ένα λογαριασμό στην τράπεζα Morgan του Παρισιού με μια επιταγή 1000 φράγκων (582 ευρώ), πιθανόν το ποσό που είχε δώσει ο Smart στον Tériade όταν ήταν στο Παρίσι, έναντι του προϋπολογισμού τους για τους πρώτους τρεις μήνες, που ήταν 15.000 φράγκα (8.732 ευρώ) για τον μισθό του ίδιου του Tériade, 5.000 φράγκα (2.910 ευρώ) για γραμματέα και 2.500 φράγκα (1.455 ευρώ) για ενοικίαση του γραφείου. Στο λογαριασμό αυτό θα του πίστωναν τις πληρωμές για όλους όσους θα συμμετείχαν στο περιοδικό. Επίσης εκφράζουν την επιθυμία το γραφείο που θα νοικιάσει να είναι στην αριστερή όχθη του Σηκουάνα, στη γειτονιά δηλαδή όπου συγκεντρώνονται οι καλλιτέχνες και οι δημοσιογράφοι, πράγμα το οποίο έκανε ο Tériade νοικιάζοντας ένα μικρό γραφείο στον αριθμό 4 της οδού Férou, δίπλα ακριβώς στην πλατεία Saint-Sulpice, στο 6<sup>ο</sup> διαμέρισμα του Παρισιού. Στο υπόμνημα του ζητούν επίσης να πάρει προσφορές από τυπογράφους και χαράκτες και να βρει καλούς νεαρούς φωτογράφους, οι οποίοι δεν θα είχαν υψηλές οικονομικές απαιτήσεις. Όσο για τους γνωστούς, του επισημαίνουν να φροντίσει να πετύχει τις καλύτερες δυνατές τιμές. Επιπλέον, του ζητούν να προσφέρει στον Skira ένα ποσό προκειμένου να δανειστεί

---

<sup>1250</sup> «Tériade, whom Dave always underestimated because of the bad teeth and breath, turned out to be the most knowledgeable of art editors and the most adroit of negotiators, managing to find a way to chivvy out of all the leading talents of the time, and for what amounted to little more than the price of drinks, truly splendid original work. He was scrupulously honest (Dave said that figured, or he'd have stashed aside the price of getting his teeth fixed) and most meticulous about seeing that all originals were returned to the artists, and he was able to enlist the services of the best. Picasso, Matisse, and Chagall all did covers for him and first-rate photographers like Brassai gave him literally hundreds of prints to choose among. Even the museums made available to him treasures such as books of hours like those of the Duc de Berry»· Gingrich 1971, 130.

κάποιες έγχρωμες εικόνες για να κάνουν αντίγραφα των δύο πρώτων τόμων της σειράς *Les trésors de la peinture française* στους οποίους είχε συμμετάσχει ο Tériade, αλλά και να έρθει άμεσα σε επαφή με τους επιμελητές μουσείων και με εκδοτικούς οίκους, που θα χρειαστούν για τις αναπαραγωγές εικόνων, τις οποίες θα χρησιμοποιούσαν και στο Coronet (**Παράρτημα A12**)<sup>1251</sup>.

Ο τίτλος που τελικά επιλέχθηκε για το περιοδικό προήλθε από ιδέα του Gingrich και ήταν *Verve*. Συνοδευόταν από τον υπότιτλο «καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό περιοδικό (revue artistique et litteraire)», γιατί στον Gingrich άρεσε που η λέξη άρχιζε και τέλειωνε με τον ίδιο τρόπο και γιατί σήμαινε το ίδιο στα αγγλικά και τα γαλλικά<sup>1252</sup>. Η ιδέα άρεσε και στον Tériade και το Νοέμβριο του 1937 συστήνεται επίσημα η εταιρεία περιορισμένης ευθύνης «Éditions de la Revue Verve», με κεφάλαιο 100.000 φράγκα (58.207 ευρώ) 90% από την πλευρά της εταιρείας Esquire-Coronet Inc. και 10% από την πλευρά του Tériade. Στις 15 Δεκεμβρίου ξεκινάνε οι καταχωρήσεις των αποφάσεων στο βιβλίο των πρακτικών συνεδριάσεων των εταίρων (Registre des délibérations des associés), τα οποία υπογράφουν ο Tériade και ο δικηγόρος της εταιρείας Esquire-Coronet Inc. Andrew Dallstream. Ως όνομα συμβαλλομένου από την πλευρά του εκδοτικού οίκου Esquire-Coronet Inc. εμφανίζεται εκείνο του αδερφού του David, Alfred Smart. Η πρώτη απόφαση αφορά το μισθό του gérant (διαχειριστής), που είναι ο Tériade. Ο μισθός αυτός ανέρχεται στα 30.000 φράγκα (17.462 ευρώ) το χρόνο<sup>1253</sup>.

Σε ένα χειρόγραφο σημείωμα του Τεριάντ διαβάζουμε τις σκέψεις του για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του περιοδικού (**Παράρτημα A13**). Τον τίτλο του συνοδεύει η επεξήγηση: «Το πιο ωραίο περιοδικό του κόσμου. Το πιο μοντέρνο, το πιο επίκαιρο (εκείνο που ανταποκρίνεται στον άνθρωπο του σήμερα). Το πιο διορατικό (το καλύτερα ενημερωμένο)»<sup>1254</sup>. Αυτή η επεξήγηση δηλώνει πιθανότατα

<sup>1251</sup> Arnold Gingrich, επιστολή-υπόμνημα οδηγίων προς τον Tériade, χ.χ., Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Για μια μετάφραση του εν λόγω εγγράφου βλ. Κολοκυθά 2011, 58-61.

<sup>1252</sup> Gingrich 1971, 130-131.

<sup>1253</sup> Ενδεικτικά το 1937 ο ετήσιος κατώτερος μισθός ενός ταχυδρόμου στο Παρίσι κυμαινόταν στα 11.240 φράγκα (6.542 ευρώ), ενώ ο ανώτερος ετήσιος μισθός ενός καθηγητή πανεπιστημίου στο τέλος της καριέρας του κυμαινόταν στα 80.000 φράγκα (46.566 ευρώ). Ο ανώτερος ετήσιος μισθός ενός δασκάλου ήταν 21.000 φράγκα (12.224 ευρώ) και ενός αξιωματούχου της διοίκησης 57.000 φράγκα (33.180 ευρώ). Φαίνεται λοιπόν ότι ο μισθός του Tériade είναι ένας ικανοποιητικός μισθός, χωρίς να είναι υπερβολικά υψηλός. Για τα εν λόγω μισθολογικά στοιχεία βλ. Piketty 2001, 687-688, πίνακας E4 (αντλώ από: <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16577182/annexes-pdf-thomas-piketty-ens/244>). Βλ. αναλυτικά τον πίνακα του Piketty στο **Παράρτημα B8**.

<sup>1254</sup> Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 7. Το έγγραφο αυτό παρουσιάζεται και στο Κολοκυθά 2011, 61.

τις προθέσεις τόσο των Αμερικανών να εντυπωσιάσουν μέσα από ένα πολυτελές, σύγχρονο και ενημερωμένο περιοδικό, όσο και του Tériade, ο οποίος είχε την ευκαιρία μέσα από την ευνοϊκή γι' αυτόν συγκυρία να ανταγωνιστεί άλλους εκδότες γαλλικών περιοδικών τέχνης και ειδικότερα τους Zervos και Skira. Στη συνέχεια προσδιορίζει ως εξής το σκοπό του περιοδικού: «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». Η διδακτική αυτή στόχευση απηχεί μάλλον τις αντιλήψεις των υποστηρικτών του Λαϊκού Μετώπου και την έκφραση της επιθυμίας η τέχνη να γίνει προσιτή στο λαό και να προβληθεί η πολιτιστική κληρονομιά<sup>1255</sup>. Παρόλο που ο Tériade δεν είχε κάποια ρητώς εκφρασμένη πολιτική άποψη, είχε συνεργαστεί με πολλούς εκφραστές της πολιτιστικής πολιτικής του Λαϊκού Μετώπου στα *La bête noire* και *Minotaure* και με κάποιους από αυτούς συνέχισε να συνεργάζεται και στο *Verve*. Επομένως μια τέτοια προσέγγιση εξέφραζε ίσως την επιρροή που είχε πάνω του το δίκτυο των συνεργατών του εκείνη την περίοδο, αν και η επιρροή αυτή ήταν στην πράξη μάλλον ρηχή. Για παράδειγμα, στο σημείωμα αναφέρεται ως εξής στην προώθηση των εικόνων, που συνιστούν το μέσο μεταφοράς του μηνύματος: «Οι εικόνες μιλούν. Ενώνοντας, αντιπαραβάλλοντας, εναρμονίζοντας ή συγκρίνοντας τις εικόνες, φτάνουμε στη δημιουργία μιας οπτικής γλώσσας, μιας γλώσσας άμεσης για τα μάτια. Αυτή η δυναμική γλώσσα των εικόνων που πηγαίνει παραπέρα, καθώς επιτρέπει τον συσχετισμό αξιομνημόνευτων ιδεών,

---

<sup>1255</sup> Ένας από τους στόχους της πολιτιστικής πολιτικής του Λαϊκού Μετώπου (Μάιος 1936-Απρίλιος 1938), ήταν το «άνοιγμα» των μουσείων στο λαό, δεδομένου του παιδαγωγικού ρόλου που θα μπορούσαν να επιτελέσουν. Ως στόχοι τέθηκαν η αύξηση της επισκεψιμότητάς τους, η ευκολότερη πρόσβαση για το ευρύ κοινό, η δημιουργία επιπλέον μουσείων καθώς και η ενίσχυση των επαρχιακών μουσείων. Καινοτόμοι επιμελητές της αριστεράς, όπως οι Georges Henri Rivière, Jean Cassou, René Huyghe, ίδρυσαν το 1936 την Association Populaire des Amis des Musées (APAM), η οποία συνδέθηκε με τα Maisons de la culture για την επίτευξη του παραπάνω στόχου. Για τον ίδιο λόγο μάλιστα ο διευθυντής του Λούβρου Henri Verne αποφάσισε το μουσείο να είναι ανοιχτό και κάποια απογεύματα μέσα στην εβδομάδα. Σε αυτό το πλαίσιο πολλοί διανοούμενοι αναλαμβάνουν πολιτιστική δράση συμμετέχοντας στον κρατικό μηχανισμό. Ο γενικός γραμματέας της Εθνικής Βιβλιοθήκης Julien Cain έγινε σύμβουλος σε ζητήματα πολιτισμού του επικεφαλής του Λαϊκού Μετώπου, Léon Blum, ενώ οι Cassou και Rivière ανέλαβαν χρέη οργάνωσης της επίσημης πολιτικής για τις πλαστικές τέχνες και την εθνογραφία αντίστοιχα πλάι στον υπουργό παιδείας Jean Zay. Βλ. Ory 1994, 233-290· *Le Front populaire et l'art moderne: hommage à Jean Zay*, κατάλογος έκθεσης, Musée des beaux-arts, Ορλεάνη 1995· Monnier 1995, 261-264. Για το Λαϊκό Μέτωπο: Jacques Kergoat, *La France du Front populaire*, La Découverte, Παρίσι 2006 (α' έκδ.: Παρίσι 1986)· Antoine Prost, *Autour du front populaire: aspects du mouvement social au XXe siècle*, Seuil, Παρίσι 2006. Τέλος, για ένα πλούσιο λεύκωμα φωτογραφιών για το Λαϊκό Μέτωπο, βλ. Françoise Denoyelle, François Cuel και Jean-Louis Vibert-Guigue, *Le Front populaire des photographes*, Terre bleue, Παρίσι 2006.



προκαλεί ακόμη κι όταν είναι στατική, τη σκέψη, το ονειροπόλημα, την ενδόμυχη απάντηση του καθενός. Πολύτιμος συνδυασμός. Είναι ένα είδος εφαρμοσμένης ποίησης». Εδώ δηλώνεται καθαρά η προτεραιότητα και πρωτοκαθεδρία που δίνεται στην εικόνα – έναντι του κειμένου – ως μέσο έκφρασης και επικοινωνίας και ως έναυσμα σκέψης και ευαισθητοποίησης, αλλά επίσης η απολιτική εντέλει άποψη του Tériade για το περιεχόμενο και τη στόχευση του περιοδικού.

Κάποιες από αυτές τις σκέψεις του Tériade αναπαράγονται στην ουσία τους στο προγραμματικό κείμενο, συνταγμένο πιθανότατα από τον ίδιο, που δημοσιεύτηκε στο πρώτο τεύχος του περιοδικού: «Το VERVE προτίθεται να παρουσιάσει την τέχνη στενά συνδεδεμένη με τη ζωή κάθε εποχής και να προσκομίσει τη μαρτυρία της συμμετοχής των καλλιτεχνών στα σημαντικά γεγονότα του καιρού τους. Το VERVE ενδιαφέρεται για την καλλιτεχνική δημιουργία σε όλους τους τομείς του και με όλες της τις μορφές. Το VERVE απαγορεύει τη φαντασία στην παρουσίαση των τεκμηρίων. Η αξία των στοιχείων του εξαρτάται από την ποιότητα τους, την σχετική επιλογή που έχει γίνει και τη σημασία που αποκτούν από τη διάταξη τους στο Περιοδικό. Για να διατηρήσουν οι εικόνες την αίσθηση των πρωτότυπων έργων, το VERVE χρησιμοποιεί τα πιο κατάλληλα τεχνικά μέσα για κάθε αναπαραγωγή: έγχρωμη βαθυτυπία, ασπρόμαυρη βαθυτυπία, τυπογραφία. Δεν περιφρονεί να χρησιμοποιήσει την ξεχασμένη μέθοδο της λιθογραφίας»<sup>1256</sup>. Παρατηρούμε και εδώ ότι, παρά τη άποψη με την οποία ξεκινά το παράθεμα, η οποία μπορεί να θεωρηθεί πολιτική, μια απήχηση του πολιτιστικού πνεύματος του Λαϊκού Μετώπου, τον Tériade τον ενδιέφερε πάντως, όπως προκύπτει και από την ύλη του περιοδικού, η καλλιτεχνική πτυχή, αφού γενικά δεν ήταν σύμφωνος με την αντίδραση σε κοινωνικοπολιτικά γεγονότα μέσω της τέχνης. Η δεύτερη πρόταση του παραθέματος εκφράζει μια πλουραλιστική διάθεση και ένα αισθητικό άνοιγμα που για τον Tériade και το περιοδικό δεν ξεπέρασε παρά την ένταξη της φωτογραφίας σε αυτό. Από την άλλη, ο Tériade τήρησε πιστά αυτό που επαγγέλλεται στην τρίτη πρόταση, η οποία πιθανότατα στρέφεται κατά των ιδεών του σουρεαλισμού και της ψυχανάλυσης. Όσο

---

<sup>1256</sup> «VERVE se propose de présenter l'art intimement mêlé à la vie de chaque époque et de fournir le témoignage de la participation des artistes aux événements essentiels de leur temps. VERVE s'intéresse, dans tous les domaines et sous toutes ses formes, à la création artistique. VERVE s'interdit toute fantaisie dans la présentation des documents. La valeur de ses éléments dépend de leur qualité, du choix qui en a été fait et de la signification qu'ils prennent par leur disposition dans la Revue. Pour que les images gardent le sens des pièces originales, VERVE utilise les moyens techniques les mieux appropriés à chaque reproduction: héliogravure en couleurs, héliogravure en noir, typographie. Elle ne dédaigne pas de se servir du procédé oublié de la lithographie»

για την τελευταία πρόταση, αυτή αντανακλά την πρόθεση και των εκδοτών του περιοδικού, που ήταν η άρτια και πολυτελής αναπαραγωγή των εικόνων με τη χρήση της τελευταίας τεχνολογίας.

Το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Verve*<sup>1257</sup> κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1937 και λανσαρίστηκε πράγματι ως «το πιο όμορφο περιοδικό του κόσμου» (**εικ. 204**)<sup>1258</sup>. Το πρώτο εξώφυλλο ο *Tériade* το ανέθεσε όχι τυχαία στον παλιό του συνεργάτη Matisse (**εικ. 205**). Πρόκειται για ένα αφαιρετικά αποδοσμένο σχέδιο μιας γυναικείας φιγούρας σε λευκό φόντο με μπλε πλαίσιο, τοποθετημένο σε δυο οριζόντιες ζώνες μαύρου και κόκκινου χρώματος και περιστοιχιζόμενο από τέσσερις λευκές κυμματιστές γραμμές. Η τεχνική που χρησιμοποίησε ο Matisse είναι αυτή των *papiers découpés* (κομμένων χαρτιών)<sup>1259</sup>. Στο πλάι, σε μια κάθετη λευκή ζώνη, αναγράφεται χειρόγραφα από τον καλλιτέχνη ο τίτλος του περιοδικού. Η ίδια τεχνοτροπία με τα ίδια χρώματα σε παραλλαγή εφαρμόζεται στο οπισθόφυλλο. Όχι τυχαία τα χρώματα που έχουν επιλεγεί, ίσως κατόπιν υπόδειξης του *Tériade*, παραπέμπουν στα εθνικά χρώματα της Γαλλίας και των Η.Π.Α. Επίσης, η μορφή αυτή του εξωφύλλου με την ξεχωριστή ζώνη στο πλάι αποτελεί ίσως αναφορά στα εξώφυλλα των *Esquire* και *Coronet* εκείνης της εποχής που είχαν επίσης στο εξώφυλλο μια ξεχωριστή ζώνη στο πλάι όπου αναγράφονταν τα στοιχεία και τα περιεχόμενα του περιοδικού.

Ως το 1960, οπότε έπαυσε η κυκλοφορία του περιοδικού, κυκλοφόρησαν 38 τεύχη, εκ των οποίων 12 διπλά. Τα 38 αυτά τεύχη τα διακρίνουμε σε τρεις κατηγορίες με κριτήρια χρονολογικά και ταυτόχρονα τυπολογικά: α) τα ποικίλα τεύχη της περιόδου της χρηματοδότησης του περιοδικού από τον *Smart* στα προπολεμικά χρόνια, τα οποία περιέχουν ποικίλα κείμενα και εικονογράφηση β) τα τεύχη που συνιστούν αναπαραγωγές γαλλικών μεσαιωνικών εικονογραφημένων χειρογράφων και κυκλοφορούν κυρίως στα χρόνια του καθεστώτος του Βισύ, και γ) τα τεύχη που είναι αφιερωμένα στην πρόσφατη παραγωγή ενός καλλιτέχνη και κυκλοφορούν στα

<sup>1257</sup> Για το *Verve* χρησιμοποίη τον όρο περιοδικό, παρόλο που δεν αποτελεί ένα τυπικό περιοδικό.

<sup>1258</sup> Παρόμοια, ένα χρόνο νωρίτερα, το 1936, το περιοδικό *Arts et Métiers Graphiques* είχε λανσαριστεί ως «το πιο ενδιαφέρον και το πιο πολυτελές περιοδικό του κόσμου / la revue la plus intéressante et la plus luxueuse du monde», εξαιτίας της χρήσης διαφορετικών τύπων χαρτιού και της φροντισμένης διάταξης και τυπογραφίας. Βλ. Françoise Denoyelle, «Arts et Métiers Graphiques: Histoire d'images d'une revue de caractères», *La recherche photographique*, 3 (Δεκέμβριος 1987), 7.

<sup>1259</sup> Την ίδια τεχνική εφάρμοσε ο λιθογράφος Mourlot λίγο νωρίτερα για την αναπαραγωγή του έργου του Matisse *Le rêve* σε αφίσα για την έκθεση *Les maîtres de l'art indépendant* στο Petit Palais· Dominique Szymusiak, «Matisse et Tériade, le peintre et le poète», στο *Matisse et Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Anthèse, Αρκέιγ 1996, 60.

μεταπολεμικά χρόνια<sup>1260</sup>. Παρόλο που, με δεδομένη τη χρηματοδότηση του Smart, το περιοδικό ξεκίνησε ως μια φιλόδοξη έκδοση τέχνης που δημοσιευόταν στα γαλλικά και τα αγγλικά<sup>1261</sup>, όταν αυτός αποσύρθηκε, μετατράπηκε σε αποκλειστικά γαλλική έκδοση.

Χωρίς αμφιβολία, αυτό που έκανε το Verve να ξεχωρίσει ήταν η υψηλή ποιότητα, αποτέλεσμα της χρήσης των πιο σύγχρονων τυπογραφικών μέσων από τους πλέον ικανούς εκπροσώπους της τυπογραφίας στο Παρίσι. Ωστόσο, το υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα οφειλόταν στις επιλογές και το σχεδιασμό του ίδιου του Tériade, ο οποίος θέλησε να προσφέρει μια πλατφόρμα διαλόγου μεταξύ εικόνας και κειμένου, εικαστικών τεχνών και λογοτεχνίας. Για τη ρυθμική διαδοχή και την αρμονική εναλλαγή εικόνων και κειμένου, την εναλλαγή ασπρόμαυρων και έγχρωμων εικόνων, το συνδυασμό των διαφορετικών μέσων εκτύπωσης, την οργανική ένταξη της φωτογραφίας, ευθυνόταν ο ίδιος. Ο Gingrich έγραφε σχετικά: «Αυτό που ο Dave είχε αγοράσει σαν γουρούνι στο σακί αποδείχτηκε λίρα εκατό [...] Άνθισε σαν τριαντάφυλλο, χάρη κυρίως στον Tériade παρά σε μένα»<sup>1262</sup>. Ας σημειωθεί πάντως πως σημαντικό ρόλο στο περιοδικό έπαιξε και η γραμματέας και βοηθός του Tériade Lamotte<sup>1263</sup>, που στάθηκε πιστή συνεργάτιδα και σύντροφός του ως το τέλος της ζωής της το 1945 (εικ. 206).

Παρόλο που οι πωλήσεις του πρώτου τεύχους ήταν σχετικά καλές, οι πωλήσεις των τριών τευχών του 1938 μειώθηκαν κατά το ήμισυ, με αποτέλεσμα ο Smart να διακόψει τη συνεργασία με τον Tériade και τη χρηματοδότηση του περιοδικού<sup>1264</sup>. Η Monnier έγραψε σχετικά: «Οι άνθρωποι εκεί, φαίνεται ότι

<sup>1260</sup> Ο Anthonioz αναφέρει πως και ο ίδιος ο Tériade διέκρινε αυτές τις κατηγορίες: Anthonioz 1987, 27.

<sup>1261</sup> Τη μετάφραση των κειμένων στα αγγλικά ανέλαβαν οι Stuart Gilbert και Robert Sage. Παρόλο που κάποια περιοδικά, όπως τα *Cahiers d'art* και *Documents*, περιλάμβαναν στην ύλη τους λίγα κείμενα στα αγγλικά, το μόνο προηγούμενο παρόμοια δίγλωσσης έκδοσης αποτελούσε το περιοδικό *Formes*, που εξέδιδε ο Waldemar George και χρηματοδοτούνταν από αμερικανική εταιρεία.

<sup>1262</sup> «What Dave had bought as a pig in a poke turned out to be a blue-ribbon prize winner... [It] came up like a rose, thanks more to Tériade, of course, than to me»· Gingrich 1971, 130-131.

<sup>1263</sup> Το επίθετο Lamotte προέρχεται από τον πρώτο σύζυγο της, τον ζωγράφο Bernard Lamotte, στενό φίλο του Antoine de Saint-Exupéry. Το πατρικό της ήταν Lang. Τα λίγα που γνωρίζουμε για την Lamotte, πέρα από την εικόνα που δίνουν τα γράμματα της στον Tériade, πηγάζουν από ένα άρθρο που αφιέρωσε σε αυτήν η Monnier με αφορμή τον πρόωφο θάνατο της, το 1945, στο οποίο μιλά για τη γνωριμία τους το 1922 και τη συμμετοχή της στις δραστηριότητες του βιβλιοπωλείου, εκθειάζοντας την ομορφιά, την οξυδέρκεια, την αγάπη της για τη λογοτεχνία και την τέχνη και τον δυναμισμό της: Adrienne Monnier, «Angèle Lamotte...», *Verve*, 13 (1945), 59-60.

<sup>1264</sup> Το πρώτο τεύχος του περιοδικού κυκλοφόρησε σε 25.000 αντίτυπα, 20.000 αγγλόφωνα που προορίζονταν για την αμερικάνικη και αγγλική αγορά και 5.000 γαλλόφωνα τα οποία διανεμήθηκαν όχι μόνο στο Παρίσι, αλλά και σε άλλες πόλεις της Γαλλίας, κυρίως στη Ναντ, στη Λυόν και στη Μασσαλία, καθώς και στο Βέλγιο. Η τιμή του ήταν 2,50 δολάρια και 60 φράγκα (35 ευρώ) αντίστοιχα. Δεν γνωρίζουμε τις ακριβείς πωλήσεις του πρώτου τεύχους. Από τα γραφεία των εκδόσεων Verve

απογοητεύτηκαν: βρήκαν το περιοδικό ‘σοφιστικέ’. Θα ήθελαν, για το φωτογραφικό μέρος, περισσότερα χαριτωμένα γυνά»<sup>1265</sup>. Ο Anthonioz υποστηρίζει ότι υπήρξε μια παρεξήγηση ως προς τη φύση της έκδοσης, οι αμερικάνοι δεν το βρήκαν αρκετά αφιερωμένο στο 18<sup>ο</sup> αιώνα και περίμεναν κάτι που να τραβάει περισσότερο την προσοχή, πιο παριζιάνικο<sup>1266</sup>. Αλλά αυτό δεν ήταν ο σκοπός του Tériade. Είναι πολύ πιθανόν ότι ο Smart δεν είχε υπολογίσει σωστά το ενδιαφέρον του αμερικανικού κοινού για την τέχνη, αφού ούτε οι πωλήσεις του Verve πήγαν καλά, ούτε οι πωλήσεις του Coronet, το οποίο έπαψε να κυκλοφορεί οριστικά το 1940. Από τότε ο Smart δεν επιχείρησε να εκδώσει άλλο περιοδικό τέχνης<sup>1267</sup>. Ο Gingrich, από την πλευρά του, αναφέρει ότι η βασική αιτία που διεκόπη η συνεργασία με το Verve ήταν το μεγάλο άνοιγμα που έκαναν οι Smart εν γένει εκείνη την περίοδο ενθαρρυμένοι από την επιτυχία του *Esquire*. Εκτός από το Coronet και το Verve, ίδρυσαν το πολιτικού περιεχομένου περιοδικό *Ken*, το οποίο επίσης δεν πήγε καλά από άποψη κυκλοφορίας. Ήδη την άνοιξη του 1938 οι πωλήσεις όλων αυτών των περιοδικών ήταν πεσμένες και το ξέσπασμα του πολέμου σήμανε το τέλος όλων τους πλην του *Esquire*<sup>1268</sup>.

Όπως προκύπτει από ένα σχέδιο επιστολής του Τεριάντ προς τον Gingrich, υπήρξε ένα ζήτημα «παρεξήγησης» που δεν μπορούσε να λυθεί μέσω αλληλογραφίας. Ο Tériade του ζήτησε λοιπόν λίγη υπομονή για να μεταβεί ο ίδιος ή κάποιο πρόσωπο της εμπιστοσύνης του προκειμένου να διευθετηθεί το ζήτημα. Αυτό

---

πωλήθηκαν 3.465 τεύχη στα γαλλικά και 1.102 στα αγγλικά, ενώ ο Gingrich αναφέρει ότι το πρώτο τεύχος του Verve πήγε καλά στις πωλήσεις στην Αμερική, αν ληφθεί υπόψη η τιμή του· Gingrich 1971, 146. Ωστόσο οι πωλήσεις του πρώτου τεύχους μπορεί να μην ήταν στην πραγματικότητα ικανοποιητικές, δεδομένου ότι το κόστος παραγωγής του πρώτου τεύχους ξεπέρασε τα 430.000 φράγκα (225.262 ευρώ). Ως εκ τούτου τα αντίτυπα του δεύτερου τεύχους μειώθηκαν στα 16.750 για την αγγλική έκδοση και 3.750 για τη γαλλική. Σε αυτό το αριθμητικό επίπεδο παρέμειναν και τα επόμενα τεύχη· Λογιστικά έγγραφα εκδόσεων Verve, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1265</sup> «des gens de là-bas furent, parait-il, déçus: ils trouvèrent la revue ‘sophistiquée’; ils auraient voulu, pour la partie photographique, plus de nus gracieux»· Adrienne Monnier «Les Revues: Portrait de Tériade Gazettes», *Nouvelle Revue Française*, 312 (Σεπτέμβριος 1939), 510.

<sup>1266</sup> Anthonioz 1987, 25-26.

<sup>1267</sup> Η αστάθεια των πωλήσεων του Coronet οδήγησε τους εκδότες του στο να υιοθετήσουν διάφορα σχέδια ενίσχυσης του, όπως τη μείωση της τιμής του, την αλλαγή του αρχισυντάκτη και τελικά την αναμόρφωση της ύλης του το 1940 προκειμένου το περιοδικό να γίνει πιο θελτικό για τη μεσαία τάξη. Βλ. Mazie 2003, 21-25 και Gingrich 1971, 146-175.

<sup>1268</sup> Gingrich 1971, 146-175. Ο Gingrich, αναγνωρίζοντας πάντως την αξία του Verve, έγραψε: «Ακόμα κι αν ο Dave Smart δεν είχε κάνει τίποτα άλλο στη ζωή του πέρα από το να πει στην Bettina Bedwell ότι θα αγόραζε το αναθεματισμένο περιοδικό του Tériade, και πάλι θα άξιζε να τον θυμόμαστε σαν μια κάπως σημαντική μορφή στη μακρά ιστορία της τέχνης / If Dave Smart had never done anything else in his life but tell Bettina Bedwell that he would buy Tériade’s goddamn magazine, he would still deserve to be remembered as a figure of some significance in the long history of art»· ό.π., 151.

που τον απασχολούσε και ζήτησε από τον Gingrich είναι να διατηρήσει την επαφή του με τους συλλέκτες, διαβεβαιώνοντάς τον ότι με τη συμμετοχή του περιοδικού στη Διεθνή Έκθεση της Νέας Υόρκης (New York World's Fair, 1939-1940) θα αυξηθούν οι πωλήσεις. Τελικά τον διαπραγματευτικό ρόλο ανέλαβε να διεκπεραιώσει η Lamotte, η οποία πήγε στις Η.Π.Α. Η αλληλογραφία της με τον Tériade είναι πλούσια σε πληροφορίες τόσο για την πορεία των συζητήσεων όσο και για τις συνθήκες του ταξιδιού της. Από αυτές πληροφορούμαστε ότι, έχοντας σύμβουλο και υποστηρικτή τον Maurice Garreau-Dombasle, εμπορικό σύμβουλο της γαλλικής πρεσβείας στην Ουάσινγκτον, και ανθρώπους του προσωπικού του δικτύου, αρχική πρόθεση τους ήταν να βρουν λύση για να συνεχιστεί η συνεργασία με τον Smart, πράγμα το οποίο δεν επετεύχθη. Ο Smart, θέλοντας να απαλλαγεί από ένα περιοδικό που του κόστιζε πολύ και θυμωμένος με την ερήμην του συνέχιση της προετοιμασίας του 5<sup>ου</sup> τεύχους, ανακοίνωσε στην Lamotte την διακοπή της κυκλοφορίας του και της χρηματοδότησης προς τον Tériade λέγοντας: «φτωχό τον γνώρισα, φτωχό θα τον αφήσω»<sup>1269</sup>. Η Lamotte μέσα από λίγες συζητήσεις που είχε με τον απρόθυμο Smart, και περισσότερες με τον Gingrich και άλλα διοικητικά στελέχη των εκδόσεων Esquire, πληροφορήθηκε για τη ζημία που είχε προκαλέσει η ακριβή έκδοση του *Verve* στον Smart δεδομένων των χαμηλών πωλήσεών του σε συνδυασμό με την κακή πορεία των *Coronet* και *Ken*, αλλά και της παρέμβασης της Bedwell, η οποία μετέφερε στον Smart τα λόγια που άκουσε για τον Tériade στο Παρίσι: «Έκανε χρυσές δουλειές και έπρεπε να έχει κερδίσει τρελά λεφτά με τους Αμερικανούς του»<sup>1270</sup>, πράγμα που εξόργισε τον Smart. Προσαρμοζόμενη στην απόφαση του Smart, σε δεύτερο στάδιο, η Lamotte προσπάθησε να διαπραγματευτεί τους ευνοϊκότερους δυνατούς όρους για τη λήξη της συνεργασίας και τη διακοπή του συμβολαίου, εξασφαλίζοντας τη συνέχεια του περιοδικού στη Γαλλία<sup>1271</sup> (Παράρτημα A14 και A15).

Μέρος του δύσκολου εγχειρήματος της Lamotte ήταν να πείσει τους Αμερικανούς να επιτρέψουν την κυκλοφορία του διπλού τεύχους 5-6 στα αγγλικά και τα γαλλικά με στόχο να πουληθεί στο World Fair της Νέας Υόρκης το 1939. Τα

<sup>1269</sup> «je l'ai connu pauvre, je le laisserai pauvre»

<sup>1270</sup> «il a fait des affaires d'or et dû gagner un argent fou avec ses Américains»

<sup>1271</sup> Επιστολές της Angèle Lamotte προς τον Tériade, 14, 15, 20, [24], [31] Μαρτίου 1939, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

έξοδα έκδοσής του θα αναλάμβανε εξ ολοκλήρου ο Tériade<sup>1272</sup>. Η Lamotte παρακίνησε και συμβούλευσε τον Tériade για τα περιεχόμενα και τη μορφή του νέου τεύχους και φρόντισε για το λανσάρισμα του και την προβολή του από τον τύπο. Οι ενδείξεις συνιστούν πως ο Tériade έτρεφε μεγάλη εκτίμηση για τη γνώμη της Lamotte και την εμπιστευόταν. Γι' αυτό της έδωσε άλλωστε την ευχέρεια να αναλάβει πρωτοβουλίες<sup>1273</sup>.

Παράλληλα, κατά την παραμονή της στη Νέα Υόρκη, η Lamotte ήρθε σε επαφή με σημαντικούς αμερικανούς συλλέκτες και άλλους ανθρώπους του κόσμου της τέχνης<sup>1274</sup>. Παρόλο που προς στιγμήν ήλπιζε στην εύρεση ενός «νέου αγγέλου [ange nouveau]», πολύ σύντομα έγραψε στον Tériade ότι δεν πρέπει να ελπίζουν σε ένα νέο μαικίνα, αλλά να στηρίζονται στις δικές τους δυνάμεις για τη δημιουργία ενός νέου όμορφου τεύχους<sup>1275</sup> **(Παράρτημα A16)**.

Παρόλο που διεκόπη η συνεργασία, το περιοδικό είχε προλάβει να αποκτήσει το κοινό του. Η Monnier, αναφερόμενη στη διακοπή της συνεργασίας, σχολίασε ότι ο Tériade, έχοντας πλέον την ελευθερία του, μπορούσε να βαδίζει μόνος και νιώθει μεγάλη περηφάνια λέγοντας: «Και να 'μαστε, εμείς οι Γάλλοι, με το πιο όμορφο περιοδικό του κόσμου στα χέρια»<sup>1276</sup>. Στα χρόνια που ακολούθησαν ο Tériade διατήρησε το επίπεδο ποιότητας της έκδοσης, παρόλο που αυτή έβγαινε σε άτακτα

---

<sup>1272</sup> Στα πρώτα τέσσερα τεύχη, η αμερικανική έκδοση έφερε ένα αυτοκόλλητο με μια χρυσή σφραγίδα στη σελίδα τίτλου, που δεν υπήρχε στο διπλό πέμπτο τεύχος· Gingrich 1971, 149.

<sup>1273</sup> «Πάνω από όλα τύπωσε το τεύχος. Ξέρω ότι έχεις πάρα πολλή δουλειά, αλλά κάντο εγκαίρως. Όταν ανοίγω το 4<sup>ο</sup> τεύχος που έφερα μαζί μου, σκέφτομαι ότι τελικά είναι όμορφο και έχω εμπιστοσύνη στο μέλλον του Verve. Αλλά το 5<sup>ο</sup> τεύχος να κάνει αίσθηση. Διαβάζω στο Journal de la Transat κάθε είδους έπαινο για τον πανίσχυρο κ. Garreau-Dombasle. Και πιστεύω ότι θα μας βοηθήσει το καταλληλότερο πρόσωπο. [...] Μην προσλάβεις καθόλου συντακτικό προσωπικό, αύξησε απλώς τη λογοκρισία στις σελίδες των κειμένων / Surtout presse le numéro. Je sais que tu as trop de travail, mais fais-le à temps. Quand j'ouvre le n°4 que j'ai emporté, je me dis que c'est tout de même beau, et j'ai confiance en l'avenir de Verve. Mais que le n°5 soit sensationnel. Je lis dans le journal de la Transat toutes sortes d'éloges sur le tout-puissant M. Garreau-Dombasle. Et je crois que nous serons aidés juste par la personne qu'il faut. [...] Ne prends surtout aucun personnel de rédaction, mets plutôt censuré sur les pages de textes»· επιστολή της Angèle Lamotte προς τον Tériade, 14 Μαρτίου 1939, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Μέρος της εν λόγω επιστολής είναι μεταφρασμένο στο Κολοκυθά 2011, 113.

<sup>1274</sup> «Ότι αυτό κατέστη δυνατό οφείλεται στις προσπάθειες του απλήρωτου συνεργάτη του Tériade, αυτού του αγγέλου, της Angèle La Motte, που ήρθε για να δούμε τι θα μπορούσε να γίνει ώστε το περιοδικό να συνεχίσει να κυκλοφορεί όταν τα δικά μας αυξανόμενα προβλήματα σε άλλα μέτωπα μας απέτρεπαν να συνεχίσουμε / That this was possible was due to the efforts of Tériade's unpaid collaborator, that angel, Angèle La Motte, who came over to see what could be done about continuing the magazine when our own mounting troubles on other fronts made us disinclined to go on with it»· Gingrich 150. Ο Gingrich μοιάζει να συμπαθούσε τη Lamotte και να εκτιμούσε την προσωπικότητα και τη διαπραγματευτική της ικανότητα.

<sup>1275</sup> Angèle Lamotte, επιστολή στον Tériade, Παρασκευή [31 Μαρτίου (: ) 1939], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Ένα μικρό απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται μεταφρασμένο στο Κολοκυθά 2011, 117.

<sup>1276</sup> «Et nous voilà, nous Français, avec la plus belle revue du monde sur les bras»· Monnier 1939.

πλέον χρονικά διαστήματα. Επιπλέον, εκτός από το τεύχος 5-6, και με εξαίρεση τα τεύχη 8 (1940) και 27/28 (1952), μετά την διακοπή της χρηματοδότησης του Smart, τα τεύχη του περιοδικού απέκτησαν τον χαρακτήρα μονογραφιών, ενώ στη διάρκεια κυρίως του πολέμου το περιοδικό αφιερώθηκε, όπως προαναφέραμε, στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων.

## 9.2 Η προπολεμική περίοδος των εκδόσεων *Verve*

Η στιγμή για την έναρξη ενός τέτοιου εγχειρήματος στη Γαλλία δεν ήταν ευνοϊκή. Παρόλο που στο πλαίσιο της διακυβέρνησης του Λαϊκού Μετώπου, η πολιτιστική πολιτική και η προβολή της γαλλικής κουλτούρας κατείχαν ιδιαίτερη θέση που μπορεί να ενθάρρυνε μια τέτοια απόφαση, η οικονομική κρίση διαρκούσε ακόμη, συνοδευόμενη από μια γενικότερη πολιτική αστάθεια και την άνοδο των φασισμών στην Ευρώπη, που θα οδηγούσε σύντομα στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Σε μια συνέντευξή του το 1973 ο Tériade δήλωνε: «Το *Verve* γεννήθηκε τον Δεκέμβριο του 1937. Σε περιόδους άγχους κάνουμε τέτοια πράγματα... Τη στιγμή των μεγάλων κρίσεων. Όταν είμαστε πραγματικά σε αδιέξοδο. Δεν έχουμε τίποτα να χάσουμε. Ή καλύτερα όταν φοβόμαστε ότι θα τα χάσουμε όλα, γιατί περιμένουμε μια καταστροφή... Έτσι όλοι είναι ικανοί να τολμήσουν, να παθιαστούν... Σε περιόδους φόβου, οι άνθρωποι είναι διαθέσιμοι. Η ανησυχία τους οπλίζει με ένα θαυματουργό θάρρος. Το 1937, είναι μια τέτοια περίοδος. Καλλιτέχνες, ποιητές, συγγραφείς, τυπογράφοι όλοι είναι ώριμοι για δράση... Θέλουμε να δημιουργήσουμε, να κάνουμε μεγάλα πράγματα μαζί»<sup>1277</sup>.

Μέσα από το *Verve*, ο Tériade καλούνταν να αναλάβει εξ ολοκλήρου το δύσκολο φορτίο ενός εκδότη, συνδυάζοντας τις αισθητικές του επιλογές με τις απαιτήσεις της αγοράς. Ο Bourdieu αναφερόμενος στη φύση του επαγγέλματος του εκδότη έγραφε σχετικά: «Ο εκδότης συνιστά μια διπλή προσωπικότητα που οφείλει να ξέρει να συμφιλιώνει την τέχνη με το χρήμα, την αγάπη για τη λογοτεχνία με την αναζήτηση του κέρδους, μέσα από στρατηγικές που βρίσκονται κάπου ανάμεσα στα δύο άκρα, τη ρεαλιστική ή κυνική υποταγή στους εμπορικούς υπολογισμούς και την

---

<sup>1277</sup> «*Verve* est née en décembre 1937. Dans les périodes d'angoisse on fait des choses comme celle-là... Au moment des grandes crises. Quand on est vraiment aux abois. Il n'y a rien à perdre. Ou plutôt, on craint de tout perdre, car on attend une catastrophe... Alors tout le monde est capable de témérité, de passion... Pendant les temps de craintes, les gens sont disponibles. L'inquiétude leur confère une hardiesse merveilleuse. En 1937, il en est ainsi. Artistes, poètes, écrivains, imprimeurs, tous sont mûrs pour l'action... On a envie de créer, de faire de grandes choses ensemble»· Claude Bouyere, «Un grand éditeur d'art: Tériade», *Jardin des Arts*, 218 (Μάιος-Ιούνιος 1973), 12.

ηρωική ή απίστευτη αδιαφορία στις αναγκαιότητες της οικονομίας»<sup>1278</sup>. Οι ιδέες, τα ονόματα των καλλιτεχνών και των συγγραφέων, αλλά και οι εικόνες που διαδίδονταν μέσα από το περιοδικό, ακόμα και η ίδια η μορφή του (μέγεθος, ποιότητα χαρτιού, μέθοδοι τυπογραφίας, σελιδοποίηση, διάταξη κλπ.) αντιπροσώπευαν τις αισθητικές προτιμήσεις του Tériade. Την ίδια στιγμή όμως συνιστούσαν συνειδητές επιλογές – οι οποίες προϋπέθεταν και συνειδητές απορρίψεις – μιας εκδοτικής στρατηγικής που υπάκουε όχι μόνο στο γούστο του εκδότη, αλλά και στην εκάστοτε μόδα, καθώς και στο γεγονός ότι οι εκδόσεις συνιστούν μια εμπορική επιχείρηση που απαιτεί την εξασφάλιση οικονομικού και συμβολικού κεφαλαίου, απαραίτητου για τη βιωσιμότητα και συνέχεια της με παράγοντα που την επηρεάζει επίσης την πολιτική και οικονομική συγκυρία κάθε εποχής. Τέλος, ο Tériade όφειλε να λάβει υπόψη τη γνώμη των συνεργατών του, εν προκειμένω της Lamotte ως διοικητικού προσωπικού, των τυπογράφων, του Smart για όσο διήρκεσε η χορηγία, αλλά και των συμμετεχόντων συγγραφέων και καλλιτεχνών που συχνά είχαν τις δικές τους απαιτήσεις. Μπορεί εκείνος να είχε τον τελευταίο λόγο, το περιοδικό όμως δεν έπαυε να αποτελεί προϊόν συνεργασίας, αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης πολλαπλών προσωπικών και επαγγελματικών δικτύων.

### 9.2a Η επιλογή των συγγραφέων

Ξεκινώντας με τους συγγραφείς, ο Tériade έφερε στο περιοδικό πρόσωπα από τον κύκλο του, με τα οποία είχε ήδη συνεργαστεί, όπως οι Reverdy, Bataille και Caillouis. Ωστόσο, υπήρχαν πολλοί άλλοι καταξιωμένοι συγγραφείς, που δεν γνώριζε και ήθελε να συμμετάσχουν στο περιοδικό, καθώς τόσο οι Αμερικανοί όσο και ο ίδιος ήθελαν να προβάλλουν την αφρόκρεμα της τέχνης και της λογοτεχνίας. Για το λόγο αυτό η Lamotte ζήτησε τη μεσολάβηση της φίλης της Adrienne Monnier, που ήταν διάσημη βιβλιοπώλις και διανοούμενη στο Παρίσι και περιστοιχιζόταν από τους σημαντικότερους λογοτέχνες της εποχής, όπως οι Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry, Henri Michaux, Jacques Prevert, James Joyce, Ernest Hemingway, Michel

---

<sup>1278</sup> «L'éditeur est un personnage double, qui doit savoir concilier l'art et l'argent, l'amour de la littérature et la recherche du profit, dans des stratégies qui se situent quelque part entre les deux extrêmes, la soumission réaliste ou cynique aux considérations commerciales et l'indifférence héroïque ou insensée aux nécessités de l'économie» Pierre Bourdieu, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127 (Μάρτιος 1999), 16.



Leiris, Antonin Artaud και άλλοι (εικ. 207)<sup>1279</sup>. Η Monnier ωστόσο τη διαβεβαίωσε πως, δεδομένων των επαφών που είχε ήδη ο Tériade στο χώρο της τέχνης με καλλιτέχνες και λογοτέχνες της πρωτοπορίας μέσα από το *Minotaure* αλλά και δεδομένης της πολυτέλειας της εκτύπωσης του *Verve*, αρκούσε να απευθυνθούν σε αυτούς ευθέως οι ίδιοι<sup>1280</sup>.

Πράγματι, εξετάζοντας τα ονόματα και τα κείμενα των συγγραφέων των προπολεμικών τευχών, παρατηρούμε ότι ο Tερίαντ επέλεξε και κατάφερε να περιλάβει έναν μεγάλο αριθμό καταξιωμένων λογοτεχνών, επιστημόνων και διανοουμένων που κατείχαν συχνά κάποια θεσμική θέση, η οποία αρκετές φορές αναγράφεται μαζί με το όνομά τους, δεδομένου ότι το περιοδικό απευθυνόταν και στο αμερικανικό κοινό που δεν γνώριζε απαραίτητα τις ιδιότητες των συγγραφέων του *Verve* (Παράρτημα Β5). Ο στόχος του Tériade ήταν πιθανόν να εντυπωσιάσει το κοινό και να ενισχύσει την εγκυρότητα των απόψεων που εκφράζονταν στο περιοδικό μέσα από την υπογραφή καταξιωμένων συγγραφέων και τα έργα διάσημων καλλιτεχνών.

---

<sup>1279</sup> Η Adrienne Monnier άνοιξε το βιβλιοπωλείο της, Maison des amis des livres, στη rue de l'Odéon το 1915 και το έκλεισε το 1951, ενώ η ίδια απεβίωσε το 1955. Το βιβλιοπωλείο της, όπως και το Shakespeare and Company της φίλης της Sylvia Beach, έγινε αμέσως κόμβος συνάντησης και συσπείρωσης γάλλων και μη λογοτεχνών. Βλ. Adrienne Monnier, *Les gazettes: 1923-1945*, Gallimard, Παρίσι 1996 (α' έκδ.: Παρίσι 1953)· Adrienne Monnier, *Rue de l'Odéon*, Albin Michel, Παρίσι 1960· Maurice Imbert και Raphaël Sorin (επιμ.), *Adrienne Monnier & la Maison des amis des livres 1915-1951*, IMEC, Παρίσι 1991.

<sup>1280</sup> Η Monnier αναφέρει πως η Lamotte της ανακοίνωσε τη γέννηση του *Verve*: «Δεν γνώριζα ακόμα τον Tériade· έπρεπε χωρίς αμφιβολία να τον γνωρίσω, αλλά ήταν πολύ άγριος, κι επίσης στοχαστικός όπως ένας σοφός ανατολίτης, που ανησυχούσε πάντα μήπως ενοχλήσει ή μήπως ενοχληθεί [...] Προς το παρόν, αφού αυτή ήταν που είχε αναλάβει τη γραμματεία του περιοδικού, μου ζητούσε συμβουλές σχετικά με τους συγγραφείς, των οποίων εκείνη και ο Tériade ήθελαν να αποκτήσουν κείμενα. Πάνω απ' όλα, τα τρία μεγάλα ονόματα: Claudel, Valéry και Gide, που στην ίδια άρεσαν πολύ. Αλλά πώς να τους προσεγγίσουν; [...] Αφού τη ρώτησα για τα μέσα που επρόκειτο να διαθέσει το *Verve*, της είπα ότι το καλύτερο ήταν να γράψει η ίδια στους εν λόγω συγγραφείς σε επιστολόχαρτο με τον τίτλο του περιοδικού, και να είναι απόλυτα ακριβής για τις συνθήκες δημοσίευσης. Δεδομένου ότι ο Tériade γνώριζε όλους τους μεγάλους ζωγράφους και είχε ήδη, με αφορμή το *Minotaure*, έρθει σε επαφή με τη λογοτεχνική πρωτοπορία, αυτό θα ερχόταν μόνο του / Je ne connaissais pas encore Tériade; il fallait sans doute que je le connusse, mais il était fort sauvage, aussi contemplatif qu'un sage oriental, craignant toujours de déranger ou d'être dérangé [...] Pour le moment, puisque c'était elle qui se chargeait du secrétariat de la revue, elle me demandait conseil au sujet des auteurs dont elle et Tériade désiraient obtenir des textes. Avant tout, les trois grands : Claudel, Valéry et Gide qu'elle goûtait personnellement avec passion. Mais comment les approcher ? Ils devaient être, à n'en pas douter, encore plus sauvages que Tériade. Elle me demandait donc de la mettre en rapports avec eux [...] Après l'avoir interrogée sur les moyens dont *Verve* allait disposer, je lui dis que le mieux était qu'elle écrivit elle-même aux auteurs en question, sur du papier à en-tête de la revue, en se montrant très précise quant aux conditions de publication. Puisque Tériade était lié avec tous les grands peintres et qu'il s'était déjà, lors du *Minotaure*, mis en rapport avec l'avant-garde littéraire, ça irait tout seul»· Monnier 1945, 59-60. Η Adrienne Monnier έγινε στην πορεία στενή φίλη και με τον Tériade παρακολουθώντας από κοντά την έκδοση των τευχών του περιοδικού.

Δεν είναι τυχαίο επομένως ότι το πρώτο άρθρο του πρώτου τεύχους υπέγραψε ο André Gide (εικ. 208). Μάλιστα οι ιδέες που εκφράζει σε αυτό, υποστηρίζοντας την αξία των μορφοπλαστικών μέσων και του ενστίκτου έναντι του θέματος του έργου και της πρόθεσης του καλλιτέχνη, ευθυγραμμίζονταν πλήρως με εκείνες του *Tétiade*<sup>1281</sup>. Ο Gide συμμετείχε και σε άλλα τεύχη του περιοδικού και μαζί με το όνομά του εμφανίζονταν και άλλα ονόματα αντίστοιχου βεληνεκούς. Στο περιοδικό συμμετείχε, για παράδειγμα, ο Valéry, ο οποίος το 1927 είχε εκλεγεί μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας, ενώ το 1937 ορίστηκε Πρόεδρος της επιτροπής σύνθεσης και πνευματικής συνεργασίας της Έκθεσης του 1937 (Président de la Commission de Synthèse et de la Cooperation Intellectuelle de l'Exposition de 1937). Οι Gide και Valéry, μαζί με τους Paul Claudel, André Suarès και Jean Paulhan, που ήταν επίσης ανάμεσα στους συγγραφείς του περιοδικού, συνιστούσαν τους πυλώνες και του NRF, του πιο σημαντικού και καταξιωμένου λογοτεχνικού περιοδικού στη Γαλλία. Ο κατάλογος των διάσημων ονομάτων είναι μακρύς: ο René Huyghe, επιμελητής του Τμήματος Ζωγραφικής του Μουσείου του Λούβρου (conservateur du département des peintures au Musée du Louvre), ο Julien Cain, που διετέλεσε γενικός γραμματέας και κατόπιν υποδιευθυντής (administrateur général) της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, ο Émile-Aurèle Van Moé, προϊστάμενος του τμήματος χειρογράφων της ίδιας βιβλιοθήκης (conservateur au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale), οι καθηγητές στο Collège de France André Siegfried και Louis Massignon και ο καταξιωμένος ιστορικός τέχνης Elie Faure. Επιπλέον στο περιοδικό συμμετείχαν με ένα κείμενο ο καθένας και οι αμερικανοί Ernest Hemingway και John dos Passos, καθώς και ο Ιρλανδός James Joyce, ο οποίος στα χρόνια του μεσοπολέμου έμενε στο Παρίσι. Και οι τρεις έχαιραν διεθνούς αναγνώρισης, ενώ η συμμετοχή αυτή μπορεί να οφείλεται είτε στη μεσολάβηση του Smart, αφού οι εν λόγω καλλιτέχνες, είχαν ήδη συμμετάσχει στο *Coronet*, είτε στη μεσολάβηση της Monnier, αφού συνεργαζόταν και με τους δύο<sup>1282</sup>. Τέλος συμμετείχε και ο ινδός συγγραφέας Rabindranath Tagore, που βραβεύτηκε με το Νόμπελ λογοτεχνίας το 1913<sup>1283</sup>.

---

<sup>1281</sup> André Gide, «Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans l'art plastique», *Verve*, 1 (1937), 7-10.

<sup>1282</sup> Βλ. Imbert και Sorin 1991· Patrice Allain και Gabriel Parnet, *Jacques Baron: l'enfant perdu du surréalisme*, Les Amis de la Bibliothèque municipale de Nantes / Dilecta, Νάντ / Παρίσι 2009, 202.

<sup>1283</sup> Από τον ισολογισμό του Οκτωβρίου του 1930 που φυλάσσεται στο αρχείο του *Tétiade* παρατηρούμε ότι οι αμοιβές των συγγραφέων κυμαίνονταν ανάλογα με τη φήμη τους. Ξεκινούσαν από τα 300 φράγκα (175 ευρώ) για τον Caillois, η πλειονότητά τους είναι στα 500 (291 ευρώ) για τους

Μια δεύτερη κατηγορία συμμετεχόντων ήταν λογοτέχνες από τον κύκλο του Tériade, με τους περισσότερους από τους οποίους είχε συνεργαστεί και στο παρελθόν. Έτσι συμμετείχε ο Reverdy, που αποτελούσε για εκείνον έναν πιστό συνεργάτη<sup>1284</sup>, ενώ ο Raynal δημοσίευσε ένα κείμενο μόνο στο πρώτο τεύχος<sup>1285</sup>. Μέρος έλαβαν επίσης ορισμένοι αντιφρονούντες του σουρεαλισμού, με τους οποίους ο Tériade επίσης είχε συνεργαστεί κυρίως στα *Minotaure* και *La bête noire*. Ο Caillois εμφανιζόταν σχεδόν σε κάθε τεύχος, ενώ κείμενα υπέγραφαν και οι Maurice Heine, René Daumal, Jules Supervielle και οι καλλιτέχνες Masson και Miró.

Είναι ενδιαφέρον να σταθούμε στη συμμετοχή του Bataille, ο οποίος, παρόλο που δεν συμμετείχε στο *Minotaure* λόγω της παρουσίας των σουρεαλιστών αλλά ούτε στο *La bête noire* επειδή δεν το θεωρούσε σοβαρά πολιτικό, δέχτηκε να συμμετάσχει στο *Verve*. Για τη στάση του αυτή δεν γνωρίζουμε κάτι, μπορούμε όμως να υποθέσουμε ότι τόσο η απουσία των σουρεαλιστών από το *Verve* όσο και η υποχώρηση στα τέλη της δεκαετίας του '30 της έντονης και μαχητικής έκφρασης των πολιτικών του προβληματισμών υπέρ μιας μορφής έκφρασης πιο εσωτερικής και υπαρξιακής<sup>1286</sup>, θα τον έκανε να δεχτεί την πρόταση του Tériade, ο οποίος ούτως ή άλλως, κρίνοντας από την επιστολή που παραθέσαμε παραπάνω, του ήταν συμπαθής.

Ενδιαφέρουσα είναι και η επιμονή του Tériade να συνεργαστεί και να προβάλλει τον Bataille. Μια εύκολη και προφανής εξήγηση είναι ότι τους ένωνε ο «κοινός εχθρός», που ήταν ο Breton και οι σουρεαλιστές εν γένει. Ωστόσο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η εκτίμηση που ο Tériade έτρεφε για τον Bataille, σε αντίθεση με τον Breton, οφείλεται και σε πιο ουσιαστικούς ιδεολογικούς και αισθητικούς

---

Bataille, Cladel, Heine, Huyghe, Michaux, Van Moë, και φτάνουν τα 1.500 (873 ευρώ) για τον Raynal και τα 7.000 (4.075 ευρώ) για τον Gide· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Αυτό που δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα είναι αν αυτή η αμοιβή αντιστοιχούσε στα κείμενα που δημοσιεύτηκαν αποκλειστικά στο πρώτο τεύχος, ή αν είχαν προπληρωθεί και για τις επόμενες συμβολές τους στο περιοδικό.

<sup>1284</sup> Ο Tériade, υπολογίζοντας στη συμμετοχή του φίλου του Reverdy σε κάθε τεύχος, δεσμεύει κάποιες σελίδες γι' αυτόν. Όταν η προοπτική του επερχόμενου πολέμου τον καταθλίβει επηρεάζοντας και τη δουλειά του, ο Reverdy στέλνει ένα κείμενο για το *Verve* στον Tériade λέγοντάς του να το δημοσιεύσει μόνο αν δεν είχε τίποτα καλύτερο για να συμπληρώσει τις σελίδες που κράταγε για εκείνον· Pierre Reverdy, επιστολή στον Tériade, χχ., Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2.

<sup>1285</sup> Ο Raynal μετά από αυτή τη συμμετοχή παύει κάθε συνεργασία με τον Tériade. Οι δύο άντρες απομακρύνθηκαν, αλλά ελλείπει στοιχείων δεν γνωρίζουμε γιατί.

<sup>1286</sup> Για την έκφραση των πολιτικών ιδεών του Bataille βλ. Francis Marmande, *Georges Bataille politique*, Presses Universitaires de Lyon, Λυόν 1985· Susan Rubin Suleiman, «Bataille in the Street: The Search for Virility in the 1930s», στο Carolyn Bailey Gill (επιμ.), *Bataille, Writing the Sacred*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1995, 26-45.

λόγους<sup>1287</sup>. Σε σχέση με τον Breton που είχε ως επίκεντρο του ενδιαφέροντός του την πολιτική στράτευση εκφράζοντας τις θέσεις του συχνά με τρόπο άκαμπτο και συγκρουσιακό, ο Bataille έθετε στο κέντρο των υπαρξιακών του ανησυχιών τον άνθρωπο ακόμη κι όταν ήταν πιο μαχητικός πολιτικά, ενώ προς τα τέλη της δεκαετίας του 1930 ο Nietzsche είναι αυτός που κυριάρχησε στη σκέψη και τους προβληματισμούς του, όχι ο Marx<sup>1288</sup>. Ως προς την αντίληψη περί ζωγραφικής και τέχνης εν γένει, κοινή βάση και του Bataille και του Tériade συνιστούσαν οι ρεαλιστικές αντιλήψεις. Ο Bataille διαφωνούσε με την άποψη του Breton για τον συνδυασμό ονείρου και πραγματικότητας που ανοίγει το δρόμο του υποσυνειδήτου και του ψυχικού αυτοματισμού, δίνοντας πρόσβαση στην πραγματική λειτουργία της σκέψης πέρα από κάθε αισθητική, ηθική ή λογική διεργασία. Ο Bataille, όπως ο Tériade, υποστήριζε την ελεύθερη έκφραση των ενστίκτων, όχι μέσα από το παράλογο και την ανεξέλεγκτη ροή του υποσυνειδήτου, αλλά μέσα από συνειδητές διεργασίες. Ήταν υπέρμαχος ενός επιθετικού, σοκαριστικού ρεαλισμού, όπως απέδειξε και με την κυκλοφορία του βιβλίου του *Η ιστορία του ματιού*, αλλά όχι του σουρεαλισμού. Ο Tériade κατανοούσε και αποδεχόταν την παραμόρφωση, την αποσύνθεση που προέκυπτε ως ανάγκη μιας εμμονικής καταστροφικής έκφρασης, ή αλλιώς «θυσίας», στη σκέψη του Bataille, περισσότερο από το αλλόκοτο των σουρεαλιστών. Ο Bataille έγραφε, για παράδειγμα: «Ο Joan Miró ξεκίνησε από μια αναπαράσταση αντικειμένων τόσο σχολαστική που εναπόθετε ως ένα βαθμό την πραγματικότητα σε σκόνη, ένα είδος ηλιόλουστης σκόνης»<sup>1289</sup>. Η κατάληξη λοιπόν

---

<sup>1287</sup> Για τον Bataille βλ. επίσης Surya 1987· Allan Stoekl, «Introduction», στο Allan Stoekl (επιμ.), *Georges Bataille: Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota, Μινεάπολις 1989, ix-xxv· Denis Hollier (επιμ.), *Georges Bataille après tout*, Belin, Παρίσι 1995· Carolyn Bailey Gill (επιμ.), *Bataille: Writing the Sacred*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1995.

<sup>1288</sup> Το 1945 ο Bataille κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Gallimard τη μελέτη του *Sur Nietzsche: volonté de chance*. Βλ. την ελληνική μετάφραση: Georges Bataille, *Για τον Νίτσε: θέληση για τύχη*, μτφρ. Χάρης Ε. Ράπτης και Νίκος Ηλιάδης, Ψυχογιός, Αθήνα 2002 και τον πρόλογο σε αυτήν του Διονύση Καββαθά, σ. XI-XX. Οι δυο πιο σημαντικές δραστηριότητες του Bataille μετά το 1936 και τη διακοπή του Contre-Attaque δεν είχαν άμεση τουλάχιστον σχέση με την πολιτική. Το 1936 ο Bataille ίδρυσε, μαζί με τους Georges Ambrosino, Pierre Klossowski, Jean Wahl και Jules Monnerot, το περιοδικό *Acéphale*, το οποίο είχε φιλοσοφικό, μυστικιστικό και όχι πολιτικό χαρακτήρα, ενώ το 1937 ίδρυσε μαζί με τους Callois και Leiris το Κολλέγιο της Κοινωνιολογίας ως έναν οργανισμό έρευνας στο πεδίο της κοινωνιολογίας, μια μορφή «κοινωνιολογικού ακτιβισμού» (Denis Hollier) που επιχειρήσει να ορίσει την «sociologie sacrée» και να μελετήσει τις κοινωνικές εκδηλώσεις του ιερού τη στιγμή που ο φασισμός επεκτεινόταν στην Ευρώπη. Τόσο το *Acéphale* όσο και το Κολλέγιο της Κοινωνιολογίας διέκοψαν τη λειτουργία τους με το ξέσπασμα του πολέμου.

<sup>1289</sup> «Joan Miró est parti d'une représentation des objets si minutieuse qu'elle mettait jusqu'à un certain point la réalité en poussière, une sorte de poussière ensoleillée»· Georges Bataille, «Joan Miró: peintures récentes», *Documents*, 7 (1930), 399. Στο ίδιο πνεύμα βλ. και τα κείμενά του «Le gros orteil», *Documents*, 6 (1929), 297-302 και «Soleil pourri», *Documents*, 3 (1930), 173-174. Ειδικά για τις αισθητικές ιδέες του Bataille βλ. Dennis Hollier, «The Use-Value of the Impossible» και Briony

στην παραβίαση της φόρμας, στις «formes misérables»<sup>1290</sup>, ή στο άμορφο αλλά μέσα από διαδοχικές καταστροφές της μορφής δεν απείχε από τις αισθητικές ιδέες του Tériade, ο οποίος προήγε την ελεύθερη, ενστικτώδη έκφραση του καλλιτέχνη, αλλά με αφητηρία την αναφορά της σε και την έμπνευσή της από τον πραγματικό κόσμο. Τέλος, ακόμη και ο φетиχισμός στην τέχνη που εκφράζει ο Bataille, αν και ενίοτε με τρόπο προκλητικό<sup>1291</sup>, θα έβρισκε σύμφωνο τον Τεριάντ, που ήταν υπέρμαχος του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη», αρνούμενος κάθε χρηστική αξία της, υπερασπιζόμενος θεωρητικά μόνο την αισθητική της αξία και πρακτικά και τη συλλεκτική της, αφού οι εκδόσεις του απευθύνονταν πρωτίστως σε συλλέκτες.

Ο κατάλογος των συνεργατών του *Verve* όμως είναι μακρύς. Ο ριζοσπάστης φιλόσοφος Alain, ο Jean Paul Sartre που βρισκόταν σχετικά στην αρχή της καριέρας του, ο καταξιωμένος έμπορος τέχνης και εκδότης Ambroise Vollard, ο οποίος έδωσε μια συνέντευξη στον Tériade και δημοσίευσε –όχι τυχαία με δεδομένη τη διάθεση του περιοδικού και εκεί– ένα κείμενό του για τη σημασία των συλλογών γαλλικής τέχνης στις Η.Π.Α. Στο περιοδικό συνεισέφεραν επίσης κείμενα και άλλοι σημαντικοί λογοτέχνες, όπως οι Henri Hoppenot, Marcel Jouhandeau, Jean Giraudoux και Rainer Maria Rilke (εικ. 209). Επίσης, όπως θα αναφέρουμε παρακάτω, στο *Verve* δημοσιεύτηκαν κείμενα και ποιήματα και καλλιτεχνών που ο Tériade εκτιμούσε και πρόβαλλε μέσα και πέρα από το περιοδικό, όπως οι Braque, Matisse, Léger, Masson, Miró, Rouault και άλλοι (εικ. 210). Τέλος, υπάρχουν και κείμενα που εξυπηρετούσαν παράλληλα και τακτικούς σκοπούς, όπως εκείνο της Manha Garreau-Dombasle<sup>1292</sup>, συζύγου του Maurice Garreau-Dombasle, την περίοδο που η Lamotte έκανε τις διαπραγματεύσεις για τη συνέχεια της αμερικανικής χρηματοδότησης: «Ο κ. Garreau-Dombasle μου έγραψε δυο λέξεις που σου στέλνω για να σου δείξω ότι είναι πολύ φιλική. Έφτασα ακριβώς τη στιγμή που έφευγε από το St. Moritz και με πήγε με μια όμορφη λιμουζίνα για τσάι στο σπίτι της συζύγου του. Πολύ όμορφη η επαφή με την ποιήτρια [...] Θα λάβεις απευθείας από εκείνη ένα κείμενο, για να το δημοσιεύσεις με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Μην τολμήσεις να το βάλεις στο τέλος ή σε ένα

---

Fer, «Poussiere/peinture: Bataille on painting», στο Bailey Gill 1995, 133-153 και 154-171 αντίστοιχα· Georges Didi-Huberman, «Comment déchire-t-on la ressemblance?», στο Hollier 1995a, 101-123.

<sup>1290</sup> Didi-Huberman 1995, 114-115.

<sup>1291</sup> «Προκαλώ τον οποιοδήποτε φίλο λάτρη της ζωγραφικής να αγαπήσει έναν πίνακα όπως ένας φетиχιστής αγαπάει ένα παπούτσι / Je défie n'importe quel amateur de peinture d'aimer une toile comme un fétichiste aime une chaussure»· Georges Bataille «L'esprit moderne et le jeu des transpositions», *Documents*, 8 (1930), 49.

<sup>1292</sup> Manha Garreau-Dombasle, «Masque», *Verve*, 5-6 (1939-1940), 99-100.

χιουμοριστικό πλαίσιο, κυρίως καθόλου αστεϊσμοί. Ίσως επίσης να βάλεις τη φωτογραφία μιας μάσκας του Βούδα του 10ου αιώνα (από τη συλλογή Garreau-Dombasle) που θα του φέρει καλή τύχη. Κόλλησε τα όλα σε τυπογραφικό χαρτί και σε καλή θέση. Όλος ο τύπος θα μιλάει για το άρθρο της στο *Verve*. Απόψε που θα δειπνήσει με τον κριτικό του *Times*, θα του ανακοινώσει κιόλας τη συνεργασία της και μου υποσχέθηκε ότι αυτός θα έγραφε ένα άρθρο για το επόμενο τεύχος κλπ. κλπ.. Εκεί, το πεδίο δράσης μου φαίνεται πολύ ευρύ και πολύ ασφαλές» (εικ. 211)<sup>1293</sup>.

Είναι αυτονόητο ότι η παρουσία αυτών των ονομάτων ωφελούσε το περιοδικό, ενισχύοντας πιθανόν τις πωλήσεις του και αυξάνοντας σίγουρα το συμβολικό κεφάλαιό του, αλλά και του ίδιου του *Tériade* ως εκδότη. Την ίδια στιγμή όμως ωφελούσε και τους συγγραφείς. Από τη μια, όπως είχε υπονοήσει ο Leymarie, ήθελαν να δουν τα κείμενά τους δημοσιευμένα σε τόσο πολυτελείς εκδόσεις. Ο Valéry δήλωνε ότι: «Είναι μια κρίση πολύτιμη και αρκετά επικίνδυνη να σε τυπώνουν με θαυμαστό τρόπο»<sup>1294</sup>, ενώ ο Jouhandeau γράφει στον *Tériade*: «Ένωσα ευτυχώς που καμάρωσα το κείμενό μου σε αυτό το όμορφο πλαίσιο»<sup>1295</sup>. Από την άλλη, το περιοδικό αποτελούσε ένα κανάλι διάχυσης και διαφήμισης του ονόματος των συμμετεχόντων λογοτεχνών και συχνά της τρέχουσας παραγωγής τους. Για παράδειγμα, το κείμενο της Judith Cladel για τον Maillol ήταν αντιπροσωπευτικό του

---

<sup>1293</sup> «M. Garreau-Dombasle m'avait écrit le petit mot que je t'envoie pour te montrer que le contact est très amical. Je suis arrivée juste au moment où il quittait le Saint-Moritz, et il m'a emmenée dans une superbe limousine prendre le thé chez sa femme. Contact heureux avec la poétesse [...] Tu recevras d'elle directement un texte, à publier le mieux possible. Ne t'avise pas de le mettre à la fin ou dans une situation humoristique, pas de plaisanterie surtout. Peut-être aussi une photo de masque de Bouddha du 10<sup>e</sup> siècle (collection Garreau-Dombasle) et qui lui porte bonheur. Colle tout sur papier couché et en bonne place. Toute la presse parlera de son article dans *Verve*. Ce soir, elle dîne avec le critique du *Times*, elle va déjà lui annoncer sa collaboration, et m'a promis qu'il ferait un article sur le prochain numéro, etc., etc. Là, le champ d'action me semble très vaste et très sûr». Επιστολή της Angèle Lamotte προς τον *Tériade*, [15 Μαρτίου] 1939, Αρχείο *Tériade*, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1294</sup> «C'est un jugement précieux et très redoutable, que d'être magnifiquement imprimé». Leymarie 2002, 18.

<sup>1295</sup> «j'ai été heureux de contempler mon texte dans ce beau cadre». Marcel Jouhandeau, επιστολή στον *Tériade*, 26 Μαΐου 1939, Αρχείο *Tériade*, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3. Η επιστολή αυτή αναφέρεται και στο Κολοκυθά 2011, 124. Από μια επιστολή του Paulhan προς τον Jouhandeau πληροφορούμαστε ότι ήταν εκείνος που του πρότεινε τη συμμετοχή στο περιοδικό: «Είδα τον *Tériade* χθες, και μου ζήτησε να συνεργαστώ στο *Verve*. Το πρότζεκτ του είναι ενδιαφέρον: ένας ολόκληρο τεύχος αφιερωμένο στην 'ανθρώπινη μορφή'. Δεν θα ήθελες να του δώσεις μια σελίδα; Θα δεχόμουν, αν δεχτείς / J'ai vu hier *Tériade*, qui m'a demandé de collaborer à *Verve*. Son projet est intéressant: tout un numero sur 'la figure humaine'. Ne voudrais-tu pas lui donner une page ? J'accepterai, si tu acceptes». Jean Paulhan, επιστολή στον Marcel Jouhandeau, 31 Μαρτίου 1939. Αντλώ από Dominique Bermann Martin και Bénédicte Giusti-Savelli (επιμ.), *Jean Paulhan, André Lhote: Correspondance, 1919-1961*, Gallimard, Παρίσι 2009, 301.

βιβλίου που είχε μόλις εκδώσει για τον καλλιτέχνη<sup>1296</sup>, παρομοίως το κείμενο του Joyce αποτελούσε απόσπασμα από έργο του που επρόκειτο να κυκλοφορήσει σύντομα<sup>1297</sup>, το κείμενο του Hemingway αφορούσε την ταινία που γύρισε για τον ισπανικό εμφύλιο<sup>1298</sup> και η Monnier παρουσίαζε τη φωτογράφο Gisèle Freund, την οποία πρόβαλλε εκείνο το διάστημα στο βιβλιοπωλείο της<sup>1299</sup>. Στο αρχείο του Tériade υπάρχουν επιστολές λογοτεχνών που προτείνουν κείμενά τους προς δημοσίευση στο περιοδικό<sup>1300</sup>, ενώ η Monnier αναφέρει: «Ο Henri Michaux μου είπε την Κυριακή, φεύγοντας από το πάρτι του *Mesures*, ότι τουλάχιστον έξι νέοι συγγραφείς του ζήτησαν να τους συστήσει στον Tériade»<sup>1301</sup>.

Σε επίπεδο περιεχομένου ο Tériade επέλεξε να κινηθεί σε ασφαλή πλαίσια, κάτι που διευκόλυνε το εγχείρημά του να εκδώσει ένα περιοδικό που να απευθύνεται και να είναι θελκτικό σε ένα ευρύτερο πεπαιδευμένο γαλλικό και αμερικανικό κοινό. Οι θεματικές που θίγονται αγγίζουν ποικίλα θέματα τέχνης, λογοτεχνίας φιλοσοφίας, εθνολογίας, αρχαιολογίας, σπανιότερα ψυχολογίας και αρχιτεκτονικής, μέσα από ένα πρίσμα αρκετά θεωρητικό και λογοτεχνικό και, με ελάχιστες εξαιρέσεις, καθόλου πολιτικό, μαχητικό ή προκλητικό, όπως συνέβαινε ιδίως στην περίπτωση των *Minotaure* και *Documents*. Από θεματική σκοπιά, τα τεύχη παρουσιάζουν ποικιλία, εκτός από το 3<sup>ο</sup> που είναι αφιερωμένο στους πολιτισμούς της Ανατολής και το τεύχος 5-6 που είναι αφιερωμένο στη «figure humaine [ανθρώπινη μορφή]». Τα ζητήματα τέχνης που θίγονται, αφορούν συχνά την αναπαραστατική γαλλική πολιτιστική παράδοση από τον μεσαίωνα ως τη σύγχρονη εποχή με έναν αισθητικό, φιλοσοφικό

<sup>1296</sup> Judith Cladel, «Maillol devant le modèle», *Verve*, 1 (1937), 105. Το βιβλίο είναι το Judith Cladel, *Maillol: sa vie, son œuvre ses idées*, Grasset, Παρίσι 1937.

<sup>1297</sup> James Joyce, «A Phoenix Park Nocturne», *Verve*, 2 (1938), 26.

<sup>1298</sup> Ernest Hemingway, «Chaud et froid», *Verve*, 2 (1938), 46. Μάλιστα ο Hemingway πρότεινε τον εξής υπότιτλο για το άρθρο του: «Remembering the Spanish Earth, the Ivens-Heminway Film on the Spanish War». Ernest Hemingway, επιστολή στον Tériade, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 9. Πρόκειται για την ταινία «The Spanish Earth», που κυκλοφόρησε το 1937.

<sup>1299</sup> Adrienne Monnier, «Au pays des figures», *Verve*, 5-6 (1939-1940), 119. Η Monnier εξέδωσε το 1936 τη διατριβή της Gisèle Freund με θέμα τη φωτογραφία στη Γαλλία το 19<sup>ο</sup> αιώνα και το 1939 διοργάνωσε βραδιάς προβολής των φωτογραφιών-πορτρέτων της διανοουμένων όπως οι Hoppenot, Gide, Valéry, Supervielle, Aragon, Breton, Cassou, Eluard, Grenier, Malraux, Caillois, Sartre και Nizan· Maurice και Sorin 1991, 40.

<sup>1300</sup> Μια τέτοια επιστολή είναι για παράδειγμα του Joe Bousquet, 29 Οκτωβρίου 1938, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3, ο οποίος του έστειλε κάποια υποψήφια κείμενα, τα οποία όμως δεν δημοσιεύτηκαν. Είναι πιθανόν ότι ο Bousquet έστειλε τα κείμενα αυτά κατόπιν υποδείξης του Paulhan, ο οποίος για το τεύχος 5-6, που είχε ως θέμα τη «figure humaine», πρότεινε στον Tériade τη συμμετοχή των Bousquet, Larbaud και Alain, εκ των οποίων συμμετείχε τελικά μόνο ο τελευταίος· επιστολή Jean Paulhan προς τον Tériade, χ.χ. [1939], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 10.

<sup>1301</sup> «Henri Michaux said the other Sunday, on leaving the *Mesures* garden party, that at least six young writers had asked him to recommend them to Tériade»· Monnier 1996, 256.

και ενίοτε ακαδημαϊκό τόνο και πραγματεύονται κυρίως τη δημιουργική διαδικασία, τη φύση της τέχνης και του καλλιτέχνη και σπάνια έχουν και ιστορικό περιεχόμενο. Σε ό,τι αφορά ζητήματα αισθητικής προσέγγισης της σύγχρονης τέχνης οι απόψεις που διατυπώνονται ανταποκρίνονται σε μεγάλο βαθμό στα αισθητικά ιδεώδη του Tériade, όπως είχαν διατυπωθεί στα διάφορα κείμενά του: πραγματεύονται το ζήτημα της διαδοχής των μορφών, της λειτουργίας της φύσης ως αφορμή για τον καλλιτέχνη, αλλά και την απόρριψη της μίμησης και της ύπαρξης θέματος. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, τα αισθητικά κείμενα για την τέχνη υπογράφουν λογοτέχνες και λογοτέχνες-τεχνοκρίτες και όχι επαγγελματίες τεχνοκρίτες, πράγμα που δηλώνει πιθανόν όχι μόνο την απομάκρυνση του Tériade από τον εν λόγω κλάδο αλλά και την εκ μέρους του απόρριψη της τεχνοκριτικής.

Συχνά τα κείμενα για την τέχνη και η εικονογράφηση του περιοδικού έχουν σαν σημείο αναφοράς –αλλά χωρίς κριτική διάθεση– κάποια τρέχουσα έκθεση ή έκδοση, γεγονός που δίνει στο περιοδικό την επίκαιρη και ενημερωμένη εικόνα που επιθυμεί ο Tériade<sup>1302</sup>. Για παράδειγμα, στο πρώτο τεύχος ο Caillois στο κείμενό του «Bal de sauvages» αναφέρεται σε μια ταπισερί του 15<sup>ου</sup> αιώνα που εκτίθεται στην έκθεση Chefs d'œuvre de l'art français στο Palais National des Arts και το κείμενο του René Huyghe αποτελεί κατ' ουσίαν μια περίληψη του καταλόγου της ίδιας έκθεσης, *La peinture française: XVIII<sup>me</sup> et XIX<sup>me</sup> siècles (figures et portraits)*<sup>1303</sup>. Ο Léger, μέσα από μια σύνθεση με σκίτσα που φέρουν εκτενείς λεζάντες, αναφέρεται στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού, ενώ στο εν λόγω τεύχος ενσωματώνονται έγχρωμες αναπαραγωγές έργων των Matisse, Derain, Bonnard και Maillol που εκτίθεντο τότε στην έκθεση Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937 στο Petit Palais (εικ. 212)<sup>1304</sup>, καθώς και τέσσερις μεσαιωνικές μικρογραφίες που εκτίθεντο στην έκθεση Les plus beaux manuscrits français du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle στην Bibliothèque Nationale<sup>1305</sup>.

Δεδομένης της άποψης του Tériade για τη σχέση τέχνης και πολιτικής, δεν θα μπορούσε να περιμένει κανείς μαχητικά πολιτικά κείμενα στο *Verve*. Εξαίρεση αποτέλεσε η τραγωδία του ισπανικού εμφυλίου που βρισκόταν σε εξέλιξη και

<sup>1302</sup> Παρόλα αυτά, το περιοδικό, ίσως σε αντιστοιχία με το Coronet, δεν φέρει διαφημίσεις γκαλερί, εκθέσεων, εκδόσεων τέχνης κλπ.

<sup>1303</sup> René Huyghe, *La peinture française, XVIII<sup>me</sup> et XIX<sup>me</sup> siècles (figures et portraits)*, κατάλογος έκθεσης, A. Calavas, Παρίσι 1937.

<sup>1304</sup> *Les Maîtres de l'art* 1937.

<sup>1305</sup> Émile-Aurèle Van Moé, *Les plus beaux manuscrits français du VIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, conservés dans les bibliothèques nationales de Paris*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale, Παρίσι 1937.



συμβόλιζε διεθνώς τη μάχη της δημοκρατίας εναντίον του φασισμού. Εξάλλου, ο ισπανικός εμφύλιος είχε αγγίξει και τους εκδότες του *Esquire* και στάθηκε η αφορμή να ιδρύσουν το πολιτικό περιοδικό *Ken*<sup>1306</sup>. Ως εκ τούτου, στο *Verve* συμπεριλαμβάνονται κείμενα για τον συγκεκριμένο πόλεμο που συνήθως σκιαγραφούν με λογοτεχνικό ύφος τη σοκαριστική και βίαιη πραγματικότητα στην Ισπανία. Στο πρώτο τεύχος ο John dos Passos περιγράφει μια προσωπική του στιγμή, ένα πρωινό ξύπνημα με βομβαρδισμούς στη Μαδρίτη τον Απρίλιο του 1937. Το κείμενό του με τίτλο «Le feu» πλαισιώνουν μια φωτογραφία της καταστροφής και ένα ποίημα του πρόσφατα δολοφονημένου Federico García Lorca με τίτλο «Assasinat», ενώ στο πλάι ο Tériade τοποθετεί όχι τυχαία μια λιθογραφία του Rattner με θέμα τη φωτιά (εικ. 213)<sup>1307</sup>. Ο José Bergamín, ο οποίος, όπως έχουμε αναφέρει, υποστήριξε τις απόψεις του Tériade για τη σύγχρονη ισπανική τέχνη μέσα από τα άρθρα του στο *La Gaceta Literaria*, εκθέτει τις τραγικές στιγμές που ζει η Μαδρίτη και την πτώση των ανθρωπίνων και πολιτιστικών αξιών μέσα από την περιγραφή της εκκένωσης του Μουσείου του Πράδο. Τα δυο αυτά κείμενα διαχωρίζει μια δισέλιδη φωτογραφική αναπαραγωγή της *Guernica* του Picasso από την Dora Maar, έργο το οποίο εκτίθετο στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού και είχε προκαλέσει σάλο με το αντιπολεμικό περιεχόμενό του και τη σκλήρη και ωμή μορφολογική του γλώσσα. Στο δεύτερο τεύχος ο Hemingway επαναφέρει τους αναγνώστες στη φρίκη του ισπανικού εμφυλίου με αφορμή το νέο κινηματογραφικό του έργο με το εν λόγω θέμα, ενώ ο André Suarès στο κείμενό του με θέμα την αποκάλυψη στις μεσαιωνικές μικρογραφίες προσεγγίζει τον πόλεμο ως έργο του σατανά. Στο τέταρτο τεύχος ένα κείμενο επίσης του Bergamín και ένα μετά θάνατο δημοσιευμένο κείμενο του Lorca επαναφέρουν το ζήτημα του πολέμου μέσα από μια πιο υπαινικτική και μεταφορική γραφή.

Στο αρχείο του Tériade υπάρχουν πολλαπλές αναθεωρημένες εκδοχές, χειρόγραφες ή δακτυλογραφημένες, των άρθρων που δημοσιεύτηκαν στο *Verve*, συχνά με επισημάνσεις και μικρές διορθώσεις του στο πλάι, γεγονός που δηλώνει ότι έλεγχε επισταμένα τα κείμενα και επεδίωκε την καλύτερη δυνατή μορφή τους. Μια τέτοια περίπτωση είναι το κείμενο του Reverdy «Présent du poète à la postérité», στο οποίο παρατηρούμε ότι, πιθανόν κατόπιν υποδείξεων του Tériade, έγιναν

<sup>1306</sup> Gingrich 1971, 131-132.

<sup>1307</sup> Ο Rattner ήταν σύντροφος της Bedwell και δεν αποκλείεται ο Tériade να τον στήριξε το πρώτο διάστημα λόγω της σχέσης του με εκείνη, που λειτούργησε μεσολαβητικά για να γνωρίσει τον Smart, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν του άρεσε η τέχνη του.

επανελημμένες διορθώσεις, αν και όχι ουσίας, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στον τίτλο μέχρι το άρθρο να πάρει την τελική του μορφή.<sup>1308</sup> Φαίνεται πάντως ότι ο Tériade επενέβαινε στα κείμενα χωρίς να ενημερώνει πάντα τους συγγραφείς, όπως προκύπτει από ένα σχόλιο του Gide, ο οποίος παρατήρησε στο τυπωμένο κείμενό του μια αλλαγή που παράλλασσε ελαφρώς το νόημα: «Ένας διορθωτής με ζήλο, με υπερβολικό ζήλο, σκέφτηκε πως έκανε σωστά να διορθώσει ένα κείμενο που ήταν προφανώς ελαττωματικό στα μάτια του»<sup>1309</sup>. Αυτό δεν σημαίνει πως ο Tériade δεν ήταν ανοιχτός να ακούσει τις επιθυμίες των συνεργατών του. Για παράδειγμα, ο Paulhan κάνει υποδείξεις στον Tériade για την εικονογράφηση του κειμένου του, τις οποίες ο τελευταίος δέχεται και εφαρμόζει<sup>1310</sup>. Τέλος, πιθανόν υπό την πίεση των αμερικανών εκδοτών και προκειμένου να αποτρέψει τη διακοπή της συνεργασίας μαζί τους, τον Μάρτιο του 1939 η Lamotte ζήτησε από τον Tériade να «βάλει περισσότερη λογοκρισία στις σελίδες των κειμένων» χωρίς να προσδιορίζει περισσότερο τι εννοεί<sup>1311</sup>.

## 9.2β Εικονογραφικές επιλογές

Από πλευράς εικονογράφησης, που ίσως ενδιέφερε τον Tériade πιο πολύ από τα κείμενα, αυτό που προωθεί είναι μια ενσάρκωση της ιδέας που ο André Malraux συστηματοποίησε στο κείμενο του *Το φανταστικό μουσείο* το 1947: αναπαραγωγές από τις δημιουργίες μοντέρνων καλλιτεχνών συνομιλούν με εκείνες παλαιότερων «δασκάλων» της γαλλικής κυρίως παράδοσης, με καλλιτεχνικές φωτογραφίες και με την εικονογράφηση μεσαιωνικών χειρογράφων<sup>1312</sup>. Ο Lhote περιγράφει ως εξής τα τρία πρώτα τεύχη του περιοδικού: «Από τις ταπισερί του 14<sup>ου</sup> αιώνα στον Georges Braque, από τις γαλλικές μικρογραφίες του 15<sup>ου</sup> αιώνα στον Bonnard, από τις τέχνες

<sup>1308</sup> Χειρόγραφες εκδοχές άρθρων του Pierre Reverdy στο Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 9 και 10.

<sup>1309</sup> 15 Δεκεμβρίου 1937. Αντλώ από Justin O'Brien (επιμ.), *The Journals of André Gide. Volume Two: 1924-1949*, Northwestern University Press, Έβανστον 1987 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη 1947), 220. Τη μετάφραση αντλώ από το Κολοκυθά 2011, 75.

<sup>1310</sup> Επιστολή Jean Paulhan προς τον Tériade, χ.χ. [1939], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 10. Πρόκειται για το κείμενο του Paulhan «Portrait de Montaigne» που δημοσιεύτηκε στο τεύχος 5-6 (1939-1940).

<sup>1311</sup> Επιστολή της Angèle Lamotte προς τον Tériade, 14 Μαρτίου 1939, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1312</sup> André Malraux, *Le musée imaginaire*, A. Skira, Γενεύη 1947. Το κείμενο αυτό αποτελεί τον πρώτο τόμο ενός τρίτομου έργου του Malraux με το γενικό τίτλο *Psychologie de l'art*. Οι άλλοι δύο είναι: *La création artistique* (1948) και *La monnaie de l'absolu* (1950). Για την ελληνική έκδοση βλ. André Malraux, *Το φανταστικό μουσείο*, μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Πλέθρον, Αθήνα 2007.

του Ιράν στον Matisse, ξετυλίγουν μέσα από μια διαδοχή εντυπωσιακών εικόνων, όχι μόνο την ιστορία αναπόφευκτων συναντήσεων ανάμεσα σε παλιούς και καινούριους, αλλά κι εκείνη της απαραίτητης τόλμης, του πλαστικού πεπρωμένου, των επαναστατικών αξιώσεων του πνεύματος και των άφθαρτων τεχνικών, με τις οποίες επιβεβαιώνεται αιώνια η δικτατορία του χρώματος και της γεωμετρίας»<sup>1313</sup>. Ήδη τον Δεκέμβριο του 1934, σε ανυπόγραφο κείμενο που μπορεί να αποδοθεί στον Tériade και τον Skira και έχει ως θέμα τη σύλληψη της σειράς τους *Les trésors de la peinture française*, αναφέρεται ότι το βιβλίο υποκαθιστά ένα «ιδανικό μουσείο» ή μια έκθεση, ένα μέρος δηλαδή όπου συγκεντρώνονται όλα τα μεγάλα έργα τέχνης, προοικονομώντας κατά κάποιον τρόπο την ιδέα που αργότερα συστηματοποίησε ο Malraux: «Ήταν μια ανάγκη της εποχής να συγκεντρωθούν σε ένα μέρος τα αριστουργήματα της γαλλικής ζωγραφικής. Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι αυτό θα ήταν δυνατό να συμβεί μόνο σε ένα ιδανικό μουσείο ή σε μια έκθεση. Εμείς το πραγματοποιήσαμε σε ένα βιβλίο [...] Οι θησαυροί της Γαλλικής ζωγραφικής»<sup>1314</sup>. Ίσως δεν είναι τυχαίο που τρία χρόνια αργότερα διαβάζουμε στις σελίδες του πρώτου τεύχους του *Verve* τις πρώτες σκέψεις του Malraux πάνω σε αυτό το ζήτημα<sup>1315</sup>.

Η έμφαση που δίνεται στην αξία της εικόνας φαίνεται και στην οργάνωση της σελίδας περιεχομένων του περιοδικού. Έτσι, ενώ στο πρώτο τεύχος τα περιεχόμενα ακολουθούν παρατακτικά τη σειρά των σελίδων, από το δεύτερο τεύχος και έπειτα η σελίδα περιεχομένων οργανώνεται με άξονα κατηγορίες: κείμενα, ζωγραφική, μεσαιωνικά χειρόγραφα, λιθογραφίες, χαρακτηριστικά και σχέδια, φωτογραφίες (εικ. 214). Ως εκ τούτου κάθε κατηγορία παρουσιάζεται ισότιμα με την άλλη, αν και, όπως προκύπτει, τον μεγαλύτερο χώρο καταλαμβάνουν οι εικόνες. Αυτή η διάταξη

---

<sup>1313</sup> «Des tapisseries du XIVe à Georges Braque, des enluminures françaises du XVe à Bonnard, des arts de l'Iran à Matisse, défilent en une succession d'images splendides, non seulement l'histoire des rencontres inévitables entre anciens et modernes, mais celle des audaces nécessaires, des fatalités plastiques, des exigences révolutionnaires de l'esprit et des techniques inusables par lesquelles s'affirme éternellement la dictature de la couleur et de la géométrie». André Lhote, «Revue et journaux: Verve», *Nouvelle revue française*, 302 (Νοέμβριος 1938), 859. Από την άλλη, ο Pierre de Colombier γράφει: «Το Verve ομολογώ ότι είναι ένας τίτλος που ποτέ δεν πολυκατάλαβα. Εάν μου ζητούσαν να βαφτίσω αυτήν την πλούσια και πικάντικη συλλογή που μας φέρνει τακτικά υψηλής ποιότητας συνθέσεις, θα την ονόμαζα 'κοκτέιλ' / Verve est, je l'avoue, un titre que je n'ai jamais très bien compris. Si l'on m'avait demandé de baptiser ce recueil somptueux et piquant qui nous apporte périodiquement des mélanges de haut goût, je l'aurais appelé 'coctail'». Pierre du Colombier, «Dans la vitrine du libraire: Verve, n.8», *Comœdia*, 27 Δεκεμβρίου 1940, 2.

<sup>1314</sup> «Il était d'un intérêt actuel de réunir dans un même lieu les chefs-d'œuvre de la Peinture française. On pourrait penser qu'il n'était guère possible de le faire que dans un musée idéal ou dans une exposition. Nous l'avons réalisé dans un livre [...] Les trésors de la peinture française». [Tériade και Albert Skira;], «[Χωρίς τίτλο]», *Minotaure*, 6 (Δεκέμβριος 1934), 69.

<sup>1315</sup> André Malraux, «La 'psychologie de l'art'», *Verve*, 1 (1937), 42-48.

περιεχομένων απαντά και στο *Coronet* και είναι πολύ πιθανόν να επηρεάστηκε από αυτό ο Tériade. Σε κάθε περίπτωση, ήταν μια επιλογή που ταίριαζε απολύτως στη λογική και τη στόχευση του *Verve*.

Η θέση των εικόνων στο περιοδικό και η εναλλαγή τους με τα κείμενα είναι κάθε άλλο παρά τυχαία και μπορούμε να την αποδώσουμε στον Tériade, που έφερε την ευθύνη για τη μορφή του *Verve*. Θα μπορούσαμε να διαχωρίσουμε τρεις κατηγορίες εικόνων: εκείνες που εικονογραφούν κείμενα, εκείνες που τα συνοδεύουν και εκείνες που έχουν αυτόνομη παρουσία. Ωστόσο, όλες οι εικόνες υπακούουν στη λογική του κάθε τεύχους και συνδιαλέγονται με τα γραπτά του κείμενα. Αυτό που παρουσιάζεται είναι ένα «montage figurative», ένα οπτικό παιχνίδι που δημιουργεί σύνολα αναφορών, συνειρμούς και σημεία επαφής μεταξύ των ίδιων των εικόνων αλλά και μεταξύ των εικόνων και των κειμένων. Στόχος είναι η πηγαία, αυθόρμητη, ενστικτώδης διέγερση του συναισθήματος και της σκέψης του αναγνώστη-θεατή, χωρίς οι εικόνες που παρατίθενται να υπόκεινται σε ερμηνεία. Με αυτόν τον τρόπο ικανοποιείται το ενδιαφέρον του Tériade να προβάλλεται η αισθητική και όχι η ιστορική ή ερμηνευτική πλευρά της τέχνης. Το ωραίο παρουσιάζεται αταξινόμητο ως προς το χρόνο και το χώρο, από τα μεσαιωνικά χειρόγραφα ως τη μοντέρνα τέχνη, σε Δύση και Ανατολή, όσο κι αν η γαλλική τέχνη και η γαλλική πολιτιστική κληρονομιά κατέχουν την πρωτοκαθεδρία.

Το *Verve* ακολουθεί ως προς το ύφος και το σχεδιασμό τον δρόμο του *Cahiers d'art*, *Documents* και *Minotaure*, αλλά ως μια πιο συντηρητική εκδοχή τους. Δεν προωθεί κάτι πρωτοποριακό σε επίπεδο εικαστικό ή ιδεολογικό, ούτε οι αναφορές και οι σχέσεις που δημιουργεί φτάνουν την τόλμη των αναφορών του *Documents*, όπου ένα τοπίο του Constable ακολουθεί μια φωτογραφία που απεικονίζει ένα ατύχημα στο δρόμο, ή ένα έργο του Léger προηγείται μιας μούμιας σκύλου<sup>1316</sup>. Μορφολογικά μοιάζει πάντως περισσότερο με το *Coronet*, τα 3/5 του οποίου καλύπτει η εικονογράφηση. Συγκεκριμένα το *Coronet* και το *Verve* μοιράζονται την εκτεταμένη χρήση της φωτογραφίας και των μεσαιωνικών χειρογράφων, τα μπλοκ συνεχόμενων σελίδων με εικόνες, καθώς και τη χρήση διαφορετικών τύπων χαρτιού που χαρίζουν την αίσθηση της πολυτέλειας. Μάλιστα ανάμεσα στα δύο περιοδικά θα υπήρξε πιθανόν ανταλλαγή υλικού, αφού παρατηρούμε τα ονόματα των ίδιων ζωγράφων και φωτογράφων και στα δύο.

---

<sup>1316</sup> Didi-Huberman 1995, 101-123.

Το πλήθος, αλλά κυρίως η ποιότητα των εικόνων και ο άψογος αισθητικός σχεδιασμός της έκδοσης εν γένει του περιοδικού είναι αυτό που κερδίζει με πρώτη ματιά των θεατή-αναγνώστη, χωρίς αυτό να αναιρεί την ποιότητα των κειμένων του. Αυτό ήταν εξάλλου ο στόχος και των Αμερικανών, οι οποίοι ήθελαν να εξασφαλίσουν το *Verve* να είναι ένα πολυτελές περιοδικό με εξαιρετικής ποιότητας εικονογράφηση που θα κατακτούσε το κοινό, και του Τεριάντ, για τον οποίο έπαιζε πρωτεύοντα ρόλο η καθαρή αισθητική απόλαυση. Η Monnier σχολίαζε χαρακτηριστικά: «Το *Verve* είναι περισσότερο ένα θέαμα παρά ένα περιοδικό. Κάθε τεύχος του ανεβαίνει όπως ένα μπαλέτο [...] Πρέπει να αναφερθώ στα κείμενα: μετράνε πολύ σε αυτό το περιοδικό. Ο λάτρης της λογοτεχνίας μπορεί να τα απολαύσει, αν δεν τον θαμπώσουν υπερβολικά οι εικόνες. Γιατί μόνο αφού ξεφυλλίσει κανείς το *Verve* τουλάχιστον δέκα φορές μπορεί να αρχίσει να το διαβάσει»<sup>1317</sup>. Ο *Tériade* ήταν υπεύθυνος όχι μόνο για την επιλογή των εικόνων και την αρχιτεκτονική του περιοδικού αλλά και για την άρτια εκτύπωση, αφού φρόντισε να εξασφαλίσει τα καλύτερα ονόματα στο χώρο της εκτύπωσης, των γραφικών τεχνών και της λιθογραφίας.<sup>1318</sup>

Σε κάθε τεύχος, μετά τη σελίδα τίτλου αναγράφονται σε ιδιαίτερη σελίδα οι τεχνικοί συνεργάτες της έκδοσης, πράγμα που δηλώνει την αξία και την αναγνώριση που τους αποδίδει ο *Tériade* (εικ. 215). Στα πρώτα έξι τεύχη οι συνεργάτες που αναγράφονται είναι οι εξής: το τυπογραφείο της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού για την εκτύπωση των κειμένων, η εταιρεία Neogravure για τις ασπρόμαυρες βαθυτυπίες, η εταιρεία Draeger Frères για τις έγχρωμες βαθυτυπίες, η εταιρεία Mourlot Frères για τη λιθογραφία, η εταιρεία Prache για τη βιβλιοδεσία και η εταιρεία La Haye Descartes για το χαρτί που χρειαζόταν για τις ηλιογκραβούρες. Στο αρχείο του *Tériade* υπάρχει άφθονη αλληλογραφία σχετικά με τη διεκπεραίωση (διαδικασία εκτύπωσης, χρώματα, περιθώρια, διαθεσιμότητα χαρτιού, κλπ.) και τα κόστη (αποδείξεις, προσφορές) παραγωγής κάθε τεύχους, ιδιαίτερα με την εταιρεία Draeger Frères (και κυρίως τον Louis Sol ως εκπρόσωπό της) και τον Fernand

---

<sup>1317</sup> «Verve est moins une revue qu'un spectacle. Chacun de ses numéros est monté comme un ballet[...] Il faut parler des textes: ils comptent beaucoup dans cette revue. L'amateur de littérature peut s'en délecter s'il n'est pas trop ébloui par les images. Ce n'est qu'après avoir feuilleté Verve au moins dix fois qu'on peut commencer à lire» Monnier 1996, 255-256.

<sup>1318</sup> Για τις τεχνολογικές εξελίξεις και τις τεχνικές εκτύπωσης βλ. Daniel Renoult, «Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique», στο Henri-Jean Martin και Roger Chartier (επιμ.), *Histoire de l'édition française: Le livre concurrencé, 1900-1950*, τ. IV, Promodis, Παρίσι 1986, 37-57· Armand Israël (επιμ.), *Livres d'art: histoire et techniques*, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne / Éd. des catalogues raisonnés, Λωζάννη / Παρίσι 1994.

Mourlot, με τους οποίους συνεργάστηκε για όλες του τις εκδόσεις ως το τέλος της ζωής του.

Το τυπογραφείο Draeger Frères ήταν μια οικογενειακή επιχείρηση που ιδρύθηκε το 1886 από τον Charles Draeger με την επωνυμία «Draeger & Lesieur (imprimerie typographique, lithographique et taille-douce)». Όταν ο Charles Draeger πέθανε το 1899, το τυπογραφείο ανέλαβε η γυναίκα του δίνοντάς του την επωνυμία «Draeger frères». Στο τυπογραφείο, το οποίο διακρίθηκε από την αρχή στο χώρο της διαφήμισης, χρησιμοποιούνταν όλες οι σύγχρονες τυπογραφικές μέθοδοι, ενώ αναλάμβανε όλα τα στάδια εκτύπωσης ενός εντύπου ή μιας αφίσας. Πολύ σύντομα απέκτησε σημαντικό κύρος και στα χρόνια του μεσοπολέμου γνώρισε το απόγειό του, καθώς πολλοί γνωστοί καλλιτέχνες και εικονογράφοι συνεργάστηκαν με αυτό. Ο Tériade το εμπιστεύτηκε από την αρχή αναθέτοντάς του τις αναπαραγωγές με τη μέθοδο της βαθυτυπίας και της ηλιογκραβούρας, αλλά και τη σελιδοποίηση των εκδόσεών του. Πέρα από τον Tériade, με το τυπογραφείο Draeger Frères συνεργάστηκαν και άλλοι σημαντικοί εκδοτικοί οίκοι, όπως οι Skira, Flammarion και Larousse για τη δημιουργία εικαστικών εκδόσεων, αλλά όχι μόνο<sup>1319</sup>.

Ο Fernand Mourlot σπούδασε σχέδιο, αλλά το εγκατέλειψε για να μαθητεύσει πλάι στον τυπογράφο πατέρα του, Jules Mourlot, με τον οποίο δούλεψε μαζί από το 1914 (εικ. 216). Όταν το 1921 ο πατέρας του πέθανε, το τυπογραφείο πήρε το όνομα «Mourlot Frères»: ο Fernand ανέλαβε το καλλιτεχνικό κομμάτι, ο αδερφός του Georges ανέλαβε το εμπορικό και αργότερα συνεργάστηκε μαζί τους και ο τρίτος αδερφός, Maurice. Ωστόσο, η διάκριση των αρμοδιοτήτων ήταν ευέλικτη, αφού ο Fernand Mourlot όχι μόνο ασκούσε την τέχνη του τυπογράφου, αλλά αναλάμβανε να διεκπεραιώσει και τα επιχειρησιακά ζητήματα της εταιρείας, ενώ έπαιζε συχνά μεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους εκδότες. Το τυπογραφείο αναλάμβανε αρχικά πιο εμπορικές δουλειές, ωστόσο το 1930 η Διεύθυνση των Εθνικών Μουσείων της Γαλλίας του ανέθεσε την παραγωγή αφισών με την τεχνική της λιθογραφίας για τις εκθέσεις που τα μουσεία διοργάνωναν<sup>1320</sup>. Η πρώτη αφίσα

---

<sup>1319</sup> «Draeger, an Artist in Print, Specimens of Luxury Advertising», *Art and Industry*, 21 (1936), 66-72· «Draeger Service to Advertising», *Art and Industry*, 59 (1955), 110-117· Alexandre Alexandre, «Die neue Welle: Draeger, Paris», *Novum Gebrauchsgraphik*, 34 (1963), 2-7· Willy Rotzler, «Draeger, 1886-1966: 80 Years of Art-photographically Interpreted, an Unusual Anniversary Booklet», *Graphis*, 22/123 (1966), 56-65· Willy Rotzler, «Draeger, Design-conscious Printer in Paris», *Graphis*, 25/45 (1969-1970), 454-459.

<sup>1320</sup> Οι αφίσες των Mourlot είχαν αμέσως μεγάλη επιτυχία και τράβηξαν το ενδιαφέρον. Το παράδειγμα των μουσείων ακολούθησαν στη συνέχεια οι γκαλερί, οι βιβλιοθήκες, αλλά και μουσεία άλλων χωρών που τους ανέθεσαν επίσης τη δημιουργία αφισών. Επίσης οι καλλιτέχνες, βλέποντας την επιτυχία που

ήταν για μια έκθεση του Delacroix, την οποία δεν αντιμετώπισαν ως μια απλή αναπαραγωγή, αλλά ως ένα έργο τέχνης, κάτι που τους διέκρινε σταθερά από τους υπόλοιπους τυπογράφους. Ωστόσο το όνομά τους ακούστηκε περισσότερο και άρχισε να καθιερώνεται το 1937, όταν οι αφίσες δύο έργων των Bonnard (*Le petit-déjeuner*) και Matisse (*Le rève*) που πραγματοποίησαν για την έκθεση L'art indepenant του 1937, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία (εικ. 217)<sup>1321</sup>.

Ο Tériade, με την εμπειρία και την υψηλή αισθητική κρίση του, προσέγγισε αμέσως τον Fernand Mourlot για να αναλάβει την εκτέλεση των λιθογραφιών του *Verve*, εμπιστευόμενος και την ποιότητα της δουλειάς του και τη φήμη που τον ήθελε υπεύθυνο, εργατικό και τελειομανή: «Όταν ο Tériade αποφάσισε να δημιουργήσει το *Verve*, ήρθε να μας βρει. Είναι ένας άνθρωπος με ιδέες· ήθελε να συμπεριλάβει λιθογραφίες στο περιοδικό του, υπό την προϋπόθεση αυτές να είναι από το τυπογραφείο του Mourlot. Αρκετά αναποφάσιστος λόγω του αριθμού των αντιτύπων, επτά χιλιάδες, με παρέσυρε η επιμονή του και η συμφωνία έκλεισε. Από τότε, ο Tériade έγινε ένας πιστός πελάτης και ένας σταθερός φίλος»<sup>1322</sup>. Παρόλο που η λιθογραφία χρησιμοποιήθηκε και πριν και στη διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, η χρυσή της εποχή ήταν στα μεταπολεμικά χρόνια. Ο Mourlot συνεργάστηκε, σε μεγάλο βαθμό χάρη και στον Tériade, με τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της μοντέρνας τέχνης. Η συνήθης πρακτική του ήταν να καλεί τους καλλιτέχνες να χαράζουν απευθείας εκείνοι την πέτρα. Βέβαια, υπήρξαν και εξαιρέσεις, όπως στην περίπτωση του Matisse που, λόγω ασθένειας και της παραμονής του το μεγαλύτερο διάστημα του χρόνου στη Νίκαια, δεν μπορούσε να εργαστεί ο ίδιος πάνω στην πέτρα, αλλά έστειλε τα σχέδια και τη χάραξη εκτελούσαν επαγγελματίες χαρακτές που δούλευαν για τον Mourlot υπό την αυστηρή επιτήρηση

---

είχαν οι αφίσες, όχι μόνο έδιναν στη Mourlot Frères την άδεια αναπαραγωγής έργων τους, αλλά συχνά έκαναν οι ίδιοι τη μακέτα ή φιλοτεχνούσαν επί τούτου μια πρωτότυπη λιθογραφία· Mourlot 1979, 76-79.

<sup>1321</sup> Για τον Fernand Mourlot βλ. André Warnod, «La reproduction lithographique est plus vivante que la reproduction mécanique nous déclare Fernand Mourlot», *Arts, Beaux-Arts, Littérature, Spectacles*, 30 Ιανουαρίου 1948, 4 · André Lejard, «Mourlot, a Center of Lithographic Art in Paris; with German and French Texts», *Graphis*, 11/62 (1955), 500· Carol Cutler, «House of Mourlot: with List of Better Print Shops», *Art in America*, 54 (1966), 100· Pierre Cabanne, «Mourlot», *Connaissance des Arts*, 278 (1975), 62-67· Fernand Mourlot, *Souvenirs et portraits d'artistes*, Alain A.C. Marzo / Leon Amiel, Παρίσι / Νέα Υόρκη 1972· Andreas Freund, «Mourlot, Master Printer of Lithographs», *Art News*, 72/3 (Μάρτιος 1973), 30-32· Mourlot 1979· Fernand Mourlot, *Cinquante années de lithographie*, επιμ. Pierre Cabanne, κατάλογος έκθεσης, Bordas, Παρίσι 1983.

<sup>1322</sup> «Quand Tériade eut décidé de créer *Verve*, il vint nous trouver. C'est un homme à idées ; il voulait inclure des lithographies dans sa revue, à condition que ces lithos sortent de chez Mourlot. Assez indécis à cause de la quantité du tirage, sept mille, je fus séduit par son insistance, et l'affaire fut conclue. Depuis, Tériade est devenu un client fidèle et un ami certain»· Mourlot 1979, 46.

του καλλιτέχνη. Έτσι κι αλλιώς, η λιθογραφία απαιτούσε τη στενή συνεργασία λιθογράφου και ζωγράφου.

Σε επίπεδο περιεχομένου, το *Verve* δεν καινοτόμησε, αφού ο συνδυασμός λογοτεχνίας και τέχνης στα περιοδικά ήταν συνηθισμένος. Αυτό που προσέφερε ως νέο ήταν η πολυτέλεια της έκδοσης, η υλικότητά της. Ο Tériade επέλεγε κατά περίπτωση την τεχνική αναπαραγωγής που θεωρούσε ότι ανταποκρινόταν καλύτερα στο πρωτότυπο έργο. Ήταν στο πλαίσιο αυτής της πρακτικής που χρησιμοποίησε τη λιθογραφία, η οποία, αν και είχε παραγκωνιστεί από τις νέες μεθόδους τυπογραφίας που έδιναν ένα ταχύτερο και οικονομικότερο αποτέλεσμα<sup>1323</sup>, επέτρεπε την άριστη αναπαραγωγή των χρωμάτων<sup>1324</sup>. Συνδύασε λοιπόν μεθόδους όπως τη λιθογραφία και τη βαθυτυπία, που χρησιμοποιούνταν κυρίως για πολυτελείς εκδόσεις περιορισμένων αντιτύπων, ένα μεγάλο εντυπωσιακό σχήμα έκδοσης (35,7 x 27 εκ.), αλλά και διαφορετικά είδη χαρτιού, μετατρέποντας το περιοδικό σε αντικείμενο τέχνης. Το ενδιαφέρον για την τυπογραφία και τη δημιουργία του βιβλίου είχε προβληθεί και στην Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1937, όπου υπήρχε μια πτέρυγα αφιερωμένη στις εκδόσεις, βιβλία και περιοδικά, την οργάνωση της οποίας είχαν αναλάβει οι Cain και Valéry προβάλλοντας όλα τα στάδια δημιουργίας ενός βιβλίου και όλες τις μεθόδους τυπογραφίας και εικονογράφησης<sup>1325</sup>.

Οι καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάστηκε και τους οποίους πρόβαλε μέσω του *Verve* ο Tériade ήταν εκείνοι που στήριξε και στα κείμενά του τα προηγούμενα χρόνια. Αντιστοίχως, το ύφος της τέχνης που πρόβαλε ανταποκρινόταν στις αισθητικές του αντιλήψεις, οι οποίες, ιδίως στα τέλη της δεκαετίας του 1930, συμπυκνώνονταν σε έναν καθιερωμένο πια, πιο κλασικό μοντερνισμό. Ο Tériade επέλεγε επίσης πολλά έργα από τη ζωγραφική παλαιότερων περιόδων που

---

<sup>1323</sup> Η μέθοδος της λιθογραφίας πέρασε τουλάχιστον δύο χρυσές περιόδους, εκείνη του 18<sup>ου</sup> αιώνα με έργα ρομαντικών καλλιτεχνών, όπως οι Bonington, Delacroix, Blake, Fuseli και Gericault, και ρεαλιστών, όπως οι Daumier και Goya, και εκείνη του 19<sup>ου</sup>, όταν η νέα τεχνολογία επέτρεψε τη χρήση πολλών χρωμάτων. Εκπρόσωποι αυτής της δεύτερης περιόδου ήταν οι Toulouse-Lautrec και Bonnard. Βλ. Walter John Strachan, *The Artist and the Book in France: the 20<sup>th</sup>-Century Livre d'artiste*, P. Owen, Λονδίνο 1969· Antoine Coron, «Livres de luxe», στο Henri-Jean Martin και Roger Chartier (επιμ.), *Histoire de l'édition française: Le livre concurrent, 1900-1950*, τ. IV, Promodis, Παρίσι 1986, 409-437.

<sup>1324</sup> Ο Valéry σχολίαζε: «Ανάμεσα σε όλα τα γραφικά μέσα που συνοδεύουν ένα κείμενο η λιθογραφία είναι ίσως εκείνο που προτιμά η ποίηση / La lithographie est peut-être de tous les moyens graphiques d'accompagner un texte celui que la poésie appelle de préférence». Αντλώ από Pierre Cabanne, «[Introduction]», στο Mourlot 1983, 10.

<sup>1325</sup> *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Paris 1937: Catalogue général officiel*, 2 τόμοι, Dèchaux, Παρίσι 1937.



εντάσσονται συνήθως, αλλά όχι αποκλειστικά, στη γαλλική παράδοση, ενώ ο σουρεαλισμός και οι τάσεις της αφαίρεσης δεν είχαν θέση στο περιοδικό.

Κυρίαρχη μορφή στο *Verve* αναδείχθηκε ο Matisse, ο οποίος εξέφραζε ίσως περισσότερο από όλους την αισθητική απόλαυση που προσδοκούσε ο Tériade από την τέχνη, ενώ ταυτόχρονα, τη δεκαετία του 1940, εξελίχθηκε σε επιστήθιο φίλο του. Ο Tériade όχι μόνο του ανέθεσε το πρώτο εξώφυλλο του περιοδικού, αλλά του παραχώρησε και τις περισσότερες σε σχέση με άλλους καλλιτέχνες αναπαραγωγές έργων. Στο πρώτο τεύχος, υιοθετώντας την πρακτική του *Minotaure*, ο Tériade ανέθεσε στον Matisse τη δημιουργία του εξωφύλλου, ενώ του ζήτησε να ποζάρει στον φακό του Brassai για ένα μικρό, συγκριτικά με εκείνο για τον Picasso στο *Minotaure*, φωτογραφικό αφιέρωμα (εικ. 218). Σε αυτά πρώτα έξι τεύχη του *Verve* ο Tériade δημοσίευσε συνολικά 11 σχέδια, συχνά γυναικείων μορφών, και 8 αναπαραγωγές ελαιογραφιών του Matisse της περιόδου 1935-1938. Στο 4<sup>ο</sup> τεύχος του περιοδικού η παρουσία του Matisse ήταν κυρίαρχη με συνθέσεις που δημιούργησε ειδικά γι' αυτό. Πιο συγκεκριμένα, ο Tériade ανέθεσε στον Matisse να σχεδιάσει την παρουσίαση των μικρογραφιών «Travaux des mois» από το χειρόγραφο *Heures de Rohan* των αρχών του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Το σχέδιο που προηγείται των μικρογραφιών απεικονίζει το χέρι του καλλιτέχνη που γράφει τη λέξη «Remember», και συμβολίζει ενδεχομένως, εκτός από τον Χειμώνα, τη συνειδητή ανάκληση της τέχνης του παρελθόντος (εικ. 219)<sup>1326</sup>. Επιπλέον, ο Matisse φιλοτέχνησε ειδικά για το *Verve* αντίγραφο του έργου του *Ο χορός* του 1910, που εκτίθετο στο μουσείο της Μόσχας (εικ. 220). Αυτό το αντίγραφο συνιστά μια δισέλιδη αναπαραγωγή με την τεχνική της λιθογραφίας και συνοδεύει το κείμενο του Michaux «Danse». Για τις πίσω όψεις αυτής της δισέλιδης λιθογραφίας δημιούργησε επιπλέον δύο μορφές που κάνουν πατινάζ, δίνοντας έμφαση στην κίνηση και χρησιμοποιώντας την τεχνική της λινογκραβούρας, με την οποία ασχολούνταν εκείνη την περίοδο (εικ. 221).

Η αλληλογραφία των Matisse και Tériade είναι ενδεικτική για την αγωνία του καλλιτέχνη να επιτευχθεί η καλύτερη δυνατή αναπαραγωγή των συνθέσεών του, για την στενή επικοινωνία του δεύτερου με τους καλλιτέχνες προκειμένου να ανταποκριθεί στις επιθυμίες τους και να πετύχει το καλύτερο δυνατό εικαστικό

<sup>1326</sup> Σε επιστολή του προς τον Τεριάντ, ο Matisse εξηγεί ότι το σχέδιο με τη λέξη «Remember» συμβολίζει το χειμώνα, η δισέλιδη δημιουργία με τα λουλούδια την άνοιξη και το καλοκαίρι και η τελευταία σύνθεση, με τα φρούτα, το φθινόπωρο. Henri Matisse, επιστολή στον Τεριάντ, 12 Σεπτεμβρίου 1938, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Μεγάλο μέρος της επιστολής αναπαράγεται στο Anthonioz 1987, 90-91 και στο Dominique Szymusiak, «Henri Matisse», στο Surlapierre 2002β, 129.

αποτέλεσμα για το περιοδικό, αλλά και για την καίρια μεσολαβητική δράση του Tériade ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον λιθογράφο. Για παράδειγμα, για τις εν λόγω λινογκραβούρες ο Matisse δίνει οδηγίες στον Tériade για την εκτύπωσή τους: «Δημιουργήθηκαν για να τυπωθούν σε σαγκίνα κάπως έντονη – όχι πολύ γήινη. Νομίζω ότι ο υπεύθυνος για το χρώμα θα καταλάβει»<sup>1327</sup>. Παράλληλα, δεν είχε αποφασίσει αν οι μορφές θα είναι λευκές οι μαύρες και γι' αυτό γράφει: «δεν ξέρω μήπως το μαύρο για τους Παγοδρόμους θα ταίριαζε καλύτερα, αλλά νομίζω ότι θα ήταν πολύ σκληρό· Κάντε μια δοκιμή για να δούμε»<sup>1328</sup>. Στο ίδιο γράμμα ο Matisse επιμένει σε κάθε λεπτομέρεια για την εκτύπωση των σχεδίων που συνόδευαν τις μεσαιωνικές μικρογραφίες που προαναφέραμε, ενώ αναγνωρίζει ότι αυτή η επισήμανση ίσως είναι περιττή, αφού γνωρίζει την τελειομανία του Tériade: «Ξέρω ότι είναι περιττό να το περιγράψω σε έναν ειδήμονα όπως εσείς - με συγχωρείτε που το κάνω - με υπερβαίνει»<sup>1329</sup>. Η έκδοση του 4<sup>ου</sup> τεύχους του περιοδικού φαίνεται να ικανοποίησε τον Matisse, πράγμα που ενθάρρυνε τον Tériade για τις προσπάθειες του<sup>1330</sup> **(Παράρτημα Α28)**.

Εκτός από τον Matisse, οι υπόλοιποι καλλιτέχνες που φιλοτέχνησαν εξώφυλλα για τα πρώτα έξι τεύχη του *Verve* και προβλήθηκαν μέσα από αυτό είναι οι Braque, Bonnard, Rouault και Maillol **(εικ. 222)**. Αυθεντικές λιθογραφίες για το *Verve*, που δημοσιεύονται στις σελίδες του, φιλοτέχνησαν επίσης οι Borès, Chagall, Kandinsky, Klee, Léger, Masson<sup>1331</sup>, Miró και Rattner **(εικ. 223)**. Ο Tériade είχε αντιληφθεί από την αρχή την εμπορική και συλλεκτική αξία των λιθογραφιών και είναι πιθανόν να σκεφτόταν να κάνει μάλιστα και μια έκθεση με τα πρωτότυπα έργα κάποια στιγμή, αφού ο Matisse του ζητάει το πρωτότυπο του πρώτου εξωφύλλου γράφοντάς του: «Θα σας το επιστρέψω όταν θα έχετε δημοσιεύσει αρκετά τεύχη για

<sup>1327</sup> «Elles sont faites pour être imprimées en rouge sanguine un peu vif – pas trop terreux. Je pense que le chromiste comprendra»

<sup>1328</sup> «je ne sais pas si le noir pour les Patineurs ne conviendrait pas mieux, mais je crois qu'il serait trop dur ; tirez une épreuve pour voir»· Ό.π.

<sup>1329</sup> «Je sais que c'est inutile décrire cela à un homme averti comme vous –excusez-moi de le faire– c'est plus fort que moi»· ό.π.

<sup>1330</sup> Tériade, επιστολή στον Henri Matisse, 14 Δεκεμβρίου 1938, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1331</sup> Παρόλο που οι σχέσεις των Masson και Tériade ήταν τεταμένες το διάστημα 1934-1936, αν μη τι άλλο από την πλευρά του πρώτου, αυτές προφανώς αποκαταστάθηκαν στην πορεία, όπως αποδεικνύει η συνεργασία τους στο *Verve*. Μάλιστα ο Masson γράφει στον Bataille: «Είδα τον Tériade σήμερα το πρωί, μου φέρθηκε με όλους τους τύπους! / J'ai vu Tériade ce matin, il a été tout ce qu'il y a de correct!»· André Masson, επιστολή στον Georges Bataille, 4 Μαρτίου 1938. Αντλώ από Levaillant 1990, 380-381.

να κάνετε μια έκθεση των πρωτοτύπων»<sup>1332</sup>. Στην ίδια λογική, ο Tériade, αντιλαμβανόμενος την απήχηση που θα έχουν οι λιθογραφίες του Matisse στο 4<sup>ο</sup> τεύχος, του ζητάει να τυπώσει επιπλέον αντίτυπα για τους *Παγοδρόμους* και τον *Χορό*. Ο Matisse όμως αρνείται γιατί θεώρησε ότι η κυκλοφορία τους μετά την κυκλοφορία του τεύχους θα είχε αρνητική επιπτώση στην τιμή πώλησης τους<sup>1333</sup> **(Παράρτημα Α17)**.

Στο περιοδικό δημοσιεύονται αναπαραγωγές έργων και σχεδίων όλων των παραπάνω, καθώς και των Derain, Giacometti, Laurencin, Laurens και Pascin, ενώ αξιοσημείωτη είναι η απουσία του Picasso, με εξαίρεση την αναπαραγωγή της *Guernica* στο πρώτο τεύχος, γεγονός που μπορεί να οφείλεται στη συστηματική προβολή του από τον Zervos και το *Cahiers d'art*. Εκτός από τις εικόνες, ο Tériade ενσωμάτωσε και κάποια κείμενα ή αφορισμούς των παραπάνω καλλιτεχνών, που άλλοτε αφορούν τη δημιουργική διαδικασία και άλλοτε τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις και ευρύτερα ζητήματα τέχνης.

Τη σημασία που είχε για την αύξηση της συμβολικής και οικονομικής αξίας του έργου ενός καλλιτέχνη (αλλά και του εμπόρου του) η δημιουργία ενός εξωφύλλου για το *Verve*, αλλά ακόμη και η παρουσία του στις σελίδες του, αναδεικνύει μια επιστολή του εμπόρου Pierre Matisse προς τον Rouault. Ο γιος του Matisse προωθούσε μέσω της γκαλερί του στη Νέα Υόρκη το έργο του Rouault και, μετά από μια ατομική έκθεση που διοργάνωσε γι' αυτόν το 1937, τον παρακίνησε να κάνει το εξώφυλλο του τέταρτου τεύχους του *Verve*: «Αγαπητέ κύριε Rouault, είδα τον κ. Tériade και τον παρακάλεσα να σας δώσει την μεγαλύτερη δυνατή προθεσμία. Συμφώνησε στις 20 Σεπτεμβρίου. Ελπίζω ότι αυτό θα σας δώσει τον απαραίτητο χρόνο για να κάνετε αυτό το εξώφυλλο. Δεν ξέρω πώς να σας εξηγήσω τη σημασία αυτού του τεύχους, που θα έχει καμιά εβδομηνταριά έγχρωμες αναπαραγωγές. Φυσικά ο καλλιτέχνης που θα φιλοτεχνήσει το εξώφυλλο θα έχει αναπαραγωγές έργων του στο εσωτερικό του περιοδικού. Αυτό το τεύχος, το οποίο θα προετοιμαστεί με ιδιαίτερη φροντίδα, πρέπει να διανεμηθεί σε όλη την Αμερική, την Αγγλία και τη Γαλλία [...] Προσωπικά, είμαι βέβαιος ότι θα είχε μεγάλη επιτυχία και αυτή τη στιγμή χρειαζόμαστε όλες μας τις δυνάμεις για να συντηρήσουμε το εθνικό γόητρο στο

<sup>1332</sup> «je vous le rentrerai quand vous aurez fait assez de numéros pour faire une exposition des originaux»: Henri Matisse, επιστολή στον Tériade, 12 Σεπτεμβρίου 1938, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Μεγάλο μέρος της επιστολής δημοσιεύεται στο Anthonioz 1987, 90-91.

<sup>1333</sup> Henri Matisse, επιστολή στον Tεριάντ, 7 Οκτωβρίου 1938, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

εξωτερικό, και γι' αυτό το λόγο επίσης στηριζόμαστε πολύ σε σας γι' αυτό το τεύχος, το οποίο θα είναι πολύ σημαντικό»<sup>1334</sup>. Η εν λόγω επιστολή αναδεικνύει όχι μόνο την αξία του περιοδικού και της «διαφήμισης» ενός καλλιτέχνη μέσω αυτού, αλλά και τη λειτουργία του δικτύου εκδότη-εμπόρου-καλλιτέχνη.

Όπως προαναφέραμε, παρατηρούμε ότι οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο *Nerve* είναι κατά κύριο λόγο εκείνοι με τους οποίους συνεργάστηκε και υποστήριξε σταθερά ο Tériade, εκπροσωπώντας πλέον στα τέλη της δεκαετίας του 1930 ένα μετριοπαθή και σταδιακά θεσμοθετούμενο μοντερνισμό (τουλάχιστον οι Γάλλοι)<sup>1335</sup>. Το 1937, για τα εγκαίνια του μουσείου μοντέρνας τέχνης στο Palais de Tokyo, διοργανώθηκε η έκθεση *Chefs d'œuvre de l'art français*, η οποία, αντί να δίνει μια εικόνα της μοντέρνας τέχνης που θα υπηρετούσε το μουσείο, αποτελούσε έναν ύμνο στην εικαστική κληρονομιά της Γαλλίας από το μεσαίωνα ως τη σύγχρονη εποχή, συνιστώντας ένα προϊόν της πολιτιστικής ιδεολογίας του Λαϊκού Μετώπου. Την ίδια χρονιά η έκθεση *Les maîtres de l'art indépendant* επικέντρωνε το αφήγημα της γαλλικής εθνικής παράδοσης στη σύγχρονη εποχή. Εντούτοις το ύφος των έργων που επιλέχθηκαν ήταν αναπαραστατικό και συχνά νατουραλιστικό, ενώ τάσεις όπως ο σουρεαλισμός και η αφαίρεση απουσίαζαν σχεδόν εντελώς<sup>1336</sup>. Αντίστοιχος ήταν ο

---

<sup>1334</sup> «Cher Monsieur Rouault, J'ai vu Mr Tériade et plaide avec lui pour qu'il vous donne son délai le plus long. Il a convenu du 20 septembre. J'espère que cela vous donnera le temps nécessaire pour faire cette couverture. Je ne sais comment vous dire l'importance de ce numéro qui aura quelque soixante-dix reproductions en couleurs. Naturellement l'artiste qui fera la couverture aura des œuvres reproduites à l'intérieur de la revue. Ce numéro qui aura reçu une préparation particulièrement soignée doit être distribué par toute l'Amérique, l'Angleterre et la France [...] Personnellement, je suis sûr que ce serait un gros succès et nous avons en ce moment besoin de toutes nos forces pour maintenir le prestige national à l'étranger, c'est pour cela aussi que nous comptons beaucoup sur vous pour ce numéro qui sera très important» Pierre Matisse, επιστολή στον Georges Rouault, Ιούλιος 1938. Αντλώ από Jacqueline Munck, *Matisse-Rouault, correspondance, 1906-1953: 'une vive sympathie d'art'*, La bibliothèque des Arts, Λωζάννη 2013, 35.

<sup>1335</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1935 οι Cogniat και Raynal οργάνωσαν μια έκθεση στην Galerie des Beaux-arts για τις απαρχές του κυβισμού, την οποία εγκαίνιασε ο Georges Huisman, γενικός διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών, και περιλάμβανε έργα των Braque, Delaunay, Gleize, Gris, Herbin, Marcoussis, Le Fauconnier, La Fresanay, Léger, Metzinger, Picasso και Valmier. Η τέχνη λοιπόν που σόκαρε στις αρχές της δεκαετίας του 1910 πουλιόταν και εκτίθετο πια, έστω κι αν ήταν μόνο το γαλλικό της κομμάτι. Raymond Cogniat, *Les créateurs du cubisme*, κατάλογος έκθεσης, Gazette des beaux-arts, Παρίσι 1935. Επιπλέον, όπως σημειώνει η Joyeux-Prunel, είναι χαρακτηριστικό ότι ο πρώην κυβιστής και μετέπειτα ντανταϊστής Francis Picabia, ενώ τη δεκαετία του 1920 αντιμετωπιζόταν αρνητικά από τον τύπο και τα επίσημα σαλόν, έλαβε στις 14 Ιουλίου 1933 το ruban rouge της Λεγεώνας της Τιμής, ενώ το 1937 το κράτος αγόρασε ένα έργο του. Joyeux-Prunel 2017, 610-611.

<sup>1336</sup> Το κενό στις τάσεις της μοντέρνας τέχνης που άφηναν οι δυο αυτές εκθέσεις κάλυψε εν μέρει η πιο μικρή έκθεση *Origines et développement de l'art international indépendant* που διοργανώθηκε την ίδια περίοδο στο Jeu de Paume, συμπεριλαμβάνοντας τόσο τις τάσεις του σουρεαλισμού και της αφαίρεσης όσο και την παραγωγή μη γάλλων ζωγράφων. Το αφήγημα ξεκινούσε με τις απαρχές της μοντέρνας τέχνης και έργα των Cezanne, Renoir, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Rousseau, προβάλλοντας όλες τις

συντηρητισμός και στις εκθέσεις που οι Γάλλοι «εξήγαν». Τον Ιούνιο του 1937 στην έκθεση *Ausstellung französischer Kunst der Gegenwart*, που διοργανώθηκε στο Βερολίνο, δεν επελέγη κανένα έργο που θα μπορούσε να θεωρηθεί εκφυλισμένο από τις γερμανικές αρχές, τον τύπο ή τους επισκέπτες<sup>1337</sup>. Τα παραπάνω φανερώνουν λοιπόν ότι, παρόλο που στόχος της πολιτιστικής πολιτικής του Λαϊκού Μετώπου ήταν η στήριξη των νέων καλλιτεχνών, η επιλογή γινόταν με συγκεκριμένα αισθητικά και εθνικά κριτήρια<sup>1338</sup>. Οι επιλογές του *Tétiade* συνέπιπταν, με ελάχιστες εξαιρέσεις, με την κρατική πολιτική και το αφήγημα της συνέχειας της γαλλικής παράδοσης. Ίσως μάλιστα δεν είναι τυχαίο ότι τουλάχιστον για τα εξώφυλλα επέλεγε πάντα γάλλο καλλιτέχνη, ενώ τέσσερις από τις αναπαραγωγές του πρώτου τεύχους ήταν έργων που εκτέθηκαν στην έκθεση *Les maîtres de l'art indépendant*, επτά προέρχονταν από την έκθεση *Chefs-d'œuvre de l'art français*, και τέσσερα από την έκθεση *Les plus beaux manuscrits français du VIIIe au XVIe siècle*.

## 9.2γ Η χρήση της φωτογραφίας

Πέρα από τις αναπαραγωγές έργων τέχνης, ο *Tétiade* δημοσίευσε στο *Verve* ένα σημαντικό αριθμό φωτογραφιών, με αποκορύφωμα το κρίσιμο για τη συνέχεια του περιοδικού διπλό τεύχος 5-6. Η φωτογραφία είχε καθιερωθεί ως μέσο τεκμηρίωσης ήδη από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά ως εικαστική μορφή έκφρασης εξελίχθηκε, προβλήθηκε και καθιερώθηκε στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα, τόσο μέσα από τον τύπο όσο και μέσα από εκθέσεις σε ιδιωτικές γκαλερί<sup>1339</sup>. Στη Διεθνή Έκθεση του 1937 μάλιστα η φωτογραφία κατείχε προνομιακή θέση, καθώς παρουσιάστηκε και αυτόνομα στα εθνικά περίπτερα, αλλά και συνοδεύοντας άλλες εκθεσιακές κατηγορίες ως μέσο τεκμηρίωσης. Περιοδικά τέχνης, όπως τα *Cahiers d'art*, *L'amour*

---

μεταγενέστερες τάσεις του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας ως απόρροια των προγενέστερων γαλλικών τάσεων. Βλ. *Origines et développement* 1937.

<sup>1337</sup> *Ausstellung französischer Kunst der Gegenwart*, κατάλογος έκθεσης, Preussische Akademie der Künste, Βερολίνο 1937.

<sup>1338</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι η εκθεσιακή πολιτική του Λαϊκού Μετώπου είναι πιο αυστηρή ως προς την επιλογή καλλιτεχνών και έργων σε σχέση με την αγοραστική του πολιτική και την ανάθεση κρατικών παραγγελιών έργων, που περιλαμβάνουν ένα ευρύτερο φάσμα καλλιτεχνών συμπεριλαμβανομένων κάποιων αφηρημένων, π.χ. Robert και Sonia Delaunay, Lhote, Gromaire, Léger, Lurçat, Dufy, Herbin, Marcel Esteve, Jean Metzinger, Alfred Manessier, Lipchitz, Laurens, Zadkine και Le Corbusier. Οι σουρεαλιστές εξακολουθούν πάντως να μην στηρίζονται από το κράτος.

<sup>1339</sup> Για παράδειγμα, το 1916 ο Alfred Stieglitz διοργάνωσε μια έκθεση του Paul Strand προκειμένου να αναδείξει την «καθαρή φωτογραφία» ως καλλιτεχνικό ιδανικό, αποσυνδέοντάς την από το θέμα και από οποιαδήποτε τεκμηριωτική λειτουργία. Βλ. Alain Sayag, «La photographie est l'art», στο Alain Sayag και Jean-Claude Lemagny (επιμ.), *L'invention d'un art: cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, κατάλογος έκθεσης, Adam Biro – Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1989, 11.

*de l'art* και *L'art vivant*, χρησιμοποιούσαν ευρέως φωτογραφίες όχι μόνο για τις αναπαραγωγές έργων αλλά και ως ντοκουμέντο. Την πιο εικαστική πλευρά της φωτογραφίας πρόβαλαν στη Γαλλία περιοδικά της πρωτοπορίας όπως τα *Jazz*, *Bifur*, *La révolution surréaliste*, *Le surréalisme au service de la révolution*, *Documents* και *Minotaure*<sup>1340</sup>. Παρόλο που η ζωγραφική παρέμενε για τον Tériade το ανυπέρβλητο μέσο εικαστικής έκφρασης<sup>1341</sup>, προώθησε και τη φωτογραφία στα *Minotaure* και *Le voyage en Grèce* συνεργαζόμενος με τους σημαντικότερους φωτογράφους της εποχής, αναγνωρίζοντας την τεκμηριωτική αλλά και αισθητική της αξία, καθώς και την πολυτέλεια που χάριζε σε ένα έντυπο. Ούτως ή άλλως, ως και την δεκαετία του 1930 τα γραπτά για τη φωτογραφία συνιστούσαν την εξέτασή της σε συνάρτηση με τη ζωγραφική ή αν μη τι άλλο μια ανάλυσή της με όρους ζωγραφικούς, αφού δεν είχε ακόμη συγκροτηθεί μια θεωρία της φωτογραφίας που θα την ανέλυε στη βάση των δικών της μέσων.

Την πλούσια εμπειρία από το *Minotaure* και το *Le voyage en Grèce* έφερε ο Tériade και στο *Verve*, γεγονός που συμβάδιζε και με την επιθυμία και το γούστο των Smart και Gingrich, οι οποίοι χρησιμοποιούσαν εκτενώς το εν λόγω μέσο εικονογράφησης στα *Esquire* και *Coronet*. Κάποιοι από τους κυριότερους φωτογράφους που συμμετείχαν σε αυτά τα πρώτα τεύχη του *Verve*, πολλοί εκ των οποίων είχαν συνεργαστεί ήδη με τον Tériade στο *Minotaure* ή/και στο *Le voyage en*

---

<sup>1340</sup> Έχοντας εξελιχθεί πολύ χάρη στα νέα τεχνολογικά μέσα και ως προς τη μορφή της και ως προς τις μεθόδους αναπαραγωγής της, η φωτογραφία ενσωματώθηκε ευρέως στον τύπο και μάλιστα στα εξειδικευμένα περιοδικά που άνθιζαν στα χρόνια του μεσοπολέμου. Για τη δεκαετία του '30 αναφέρουμε ενδεικτικά τα εβδομαδιαία πληροφοριακά περιοδικά *Vi*, και *Voilà*, τα πιο πολιτικά περιοδικά *Regards* και *Tout est foutu*, το αθλητικό περιοδικό *Match*, τα γυναικεία *Marie-Claire* και *Femina*, αλλά και φυσικά τα εξειδικευμένα περιοδικά για τη φωτογραφία *Arts et métiers graphiques*, *Photo-Cine-graphie*, και *Photo-illustrations*. Η βιβλιογραφία για τη φωτογραφία και τους φωτογράφους του μεσοπολέμου είναι μεγάλη. Ενδεικτικά βλ. Sayag και Lemagny 1989· Michel Frizot (επιμ.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Adam Biro – Bordas, Παρίσι 1994 και ιδιαίτερα το κείμενο Thomas Michael Gunther, «La diffusion de la photographie: la commande, la publicité, l'édition», 555-581· Christian Bouqueret, *Des années folles aux années noires: la nouvelle vision photographique en France, 1920-1940*, Marval, Παρίσι 1997· Alain Fleig, *Etant donné l'âge de la lumière II. Naissance de la photographie comme média en France dans les années trente*, Ides et Calendes, Νεσατέλ 1997. Συγκεκριμένα για τη φωτογραφία σε συνάρτηση με τον σουρεαλισμό βλ. επίσης Krauss και Livingston 1986· Steer 2017.

<sup>1341</sup> Το 1935 ο Tériade αναφέρεται στη φωτογραφία και τον κινηματογράφο ως τις δύο σημαντικότερες εφευρέσεις της εποχής, σημειώνοντας ότι η ζωγραφική, αντί να μείνει πίσω από αυτές, «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 όραμά του για να ξαναφτιάχνει τον κόσμο»· E. Tériade, «Η σύγχρονος ζωγραφική», *Αθηναϊκά Νέα*, 18 Σεπτεμβρίου 1935, 1.

*Grèce* ήταν οι Erwin Blumenfeld, Marcel Bovis, Bill Brandt, Brassai, Henri Cartier-Bresson, Herbert List, Eli Lotar, Willy Maywald, Man Ray και André Zucca<sup>1342</sup>.

Οι φωτογραφίες, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο μέγεθος, ολοσέλιδες ή μη, εναλλάσσονται με τα κείμενα και την υπόλοιπη εικονογράφηση στο *Verve*, άλλοτε συνοδεύοντας ένα κείμενο κι άλλοτε συνιστώντας αυθύπαρκτη ενότητα (εικ. 224, 225). Τα θέματά τους ποικίλλουν: εικόνες της φύσης με έντονο βουκολικό χαρακτήρα, αλλά και της πόλης, εικόνες εθνολογικού και αρχαιολογικού ενδιαφέροντος, εικόνες αντικειμένων (εικ. 226, 227). Ωστόσο το κυρίαρχο θέμα των φωτογραφιών είναι η ανθρώπινη μορφή μέσα από πορτρέτα και *gros-plan*, αλλά και μέσα από γυναικεία γυμνά που, χωρίς πορνογραφική διάθεση, αναδεικνύουν την γλυπτικότητα και την ομορφιά του σώματος, ενώ ανταποκρίνονται στις γυμνές φωτογραφίες που φιγούραραν σε κάθε τεύχος του *Coronet* και φυσικά του *Esquire* (εικ. 228, 229).

Όπως είναι αναμενόμενο, από το *Verve* απουσιάζουν οι σουρεαλιστικές και πιο τολμηρές αισθητικά και τεχνικά φωτογραφίες, με εξαίρεση κάποια γυναικεία γυμνά στο τρίτο τεύχος. Ενώ ο *Tériade* επιλέγει φωτογράφους που είχαν δημιουργήσει σουρεαλιστικές φωτογραφίες, όπως ο Man Ray ή ο Lotar, δεν επιλέγει τέτοιες φωτογραφίες για το περιοδικό, αλλά πιο συμβατικές και «εύπεπτες», αν και πάντα υψηλής αισθητικής αξίας. Παράλληλα, προφανώς από επιλογή, απορρίπτει άλλους φωτογράφους και θέματα ή τεχνικές φωτογραφίας. Για παράδειγμα, δεν επιλέγει τα οπτικά παιχνίδια που δημιουργεί ο Pierre Dubreuil με τις φωτογραφίες του, τα φωτογράμματα του Aurel Bauh (*photogram*, *solarization*), τα φωτομοντάζ του Maurice Tabard, τις βιομορφικές εικόνες που δημιουργεί ο Raoul Ubac ούτε τις βιομηχανικές εικόνες του René Jacques (εικ. 230, 231).

Μια σταθερή θεματική των φωτογραφιών των πρώτων τευχών του *Verve* είναι οι καλλιτέχνες στα εργαστήριά τους (Bonnard, Braque, Maillol, Matisse), τραβηγμένες κατά βάση από τον Brassai<sup>1343</sup>, ο οποίος αναδείχθηκε σε ειδικό της συγκεκριμένης κατηγορίας φωτογραφιών, και τον Blumenfeld. Από τη μια πρόκειται

---

<sup>1342</sup> Οι αμοιβές των φωτογράφων αντιστοιχούσαν, όπως και για τους συγγραφείς, στη φήμη του καθενός κατά τη στιγμή της συνεργασίας του με το *Verve*. Παρατηρούμε λοιπόν στον ισολογισμό της 30<sup>ης</sup> Σεπτεμβρίου 1937 ότι ο Marcel Bovis πληρώνεται 35 φράγκα (20 ευρώ) για 7 φωτογραφίες, η Florence Henri 45 φράγκα (26 ευρώ) για 9 φωτογραφίες, ενώ ο Blumenfeld 150 φράγκα (87 ευρώ) για 15 φωτογραφίες. Ανεβαίνοντας κλίμακα, ο Brassai πληρώνεται 620 φράγκα (361 ευρώ) για 20 φωτογραφίες, ο Man Ray 600 φράγκα (349 ευρώ) για 4 φωτογραφίες, ενώ ο Cartier-Bresson 950 φράγκα (553 ευρώ) για 6 φωτογραφίες.

<sup>1343</sup> Brassai 1982.

για αποτυπώσεις των εργαστηρίων τους, με εργαλεία και μισοτελειωμένα ή ολοκληρωμένα έργα που αποπνέουν την αύρα του ιερού χώρου της δημιουργίας. Από την άλλη πρόκειται για φωτογραφικά πορτρέτα των καλλιτεχνών στο εργαστήρι τους, συχνά πλάι στα έργα τους, συχνά μέσα από μια ματιά αρκετά διεισδυτική και την χρήση δραματικών *gros-plan* προκειμένου να αποτυπωθεί όχι μόνο η μορφή αλλά και η ιδιοσυγκρασία τους<sup>1344</sup>.

Οι φωτογραφίες αυτές ικανοποιούσαν το κοινό, αφού του έδιναν πρόσβαση στο μυθοποιημένο χώρο της δημιουργίας της τέχνης, αλλά και το εξοικείωναν με διάσημους καλλιτέχνες και τη δουλειά τους<sup>1345</sup>. Σε αυτό το πνεύμα εντάσσονται ίσως και οι φωτογραφίες με τις τελευταίες εν ζωή κατοικίες και τους τάφους των Renoir και Van Gogh, που δημοσιεύτηκαν στο δεύτερο τεύχος. Η καλλιέργεια του μύθου του καλλιτέχνη ωφελούσε τόσο το ίδιο το περιοδικό εμπορικά και ως προς την επιρροή του στον κόσμο της τέχνης, όσο και τους καλλιτέχνες, αφού καλλιεργούσε τη φήμη και τη δημόσια εικόνα τους ενισχύοντας το συμβολικό τους κεφάλαιο και την υστεροφημία τους, αλλά και διαχέοντας την καλλιτεχνική τους παραγωγή μέσω των αναπαραγωγών. Το 1929 ο Turpin έγραψε σχετικά στη μελέτη του για την στρατηγική που πρέπει να ακολουθήσει ένας καλλιτέχνης για να επιτύχει: «Καταχωρίστε καλά αυτή την επιβλητική αλήθεια, πως χωρίς τον τύπο και τη συνδρομή του δεν θα καταφέρετε ποτέ τίποτα στη ζωή σας [...] Η διακίνηση των άρθρων των περιοδικών ή των εφημερίδων είναι ένα από τα πιο αποτελεσματικά μέσα διαφήμισης [...] Οι Γάλλοι καλλιτέχνες ενδιαφέρονται, όπως φαίνεται, αρκετά για τη διάδοση του ονόματος και του έργου τους στο εξωτερικό. Το πιο ασφαλές

---

<sup>1344</sup> Η βιβλιογραφία σχετικά με την απεικόνιση των εργαστηρίων των καλλιτεχνών, αλλά και τους ίδιους μέσα σε αυτά είναι μεγάλη. Βλ. ενδεικτικά: Beate Ermacora, «Das Atelier und der Künstler. Der Künstler und sein Atelier», στο Thomas Huber, *Der Duft des Geldes: die Bank eine Wertvorstellung*, κατάλογος έκθεσης, Verlag Jürgen Häusser, Ντάρμστατ 1992, 113-124· Junod 1998· Giles Waterfield (επιμ.), *The Artist's Studio*, Hogarth Arts, Λονδίνο 2009· Michael Diers και Monika Wagner (επιμ.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, Akademie Verlag, Βερολίνο 2010· Mary Jane Jacobs και Michelle Grabner (επιμ.), *The Studio Reader: On the Space of Artists*, University of Chicago Press, Σικάγο 2010· Rachel Esner, «Presence in Absence: The Empty Studio as Self-Portrait», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 56/2 (2011), 241-262· Rachel Esner, «Les artistes chez eux. L'image des artistes dans la presse illustrée», στο Alain Bonnet (επιμ.), *L'artiste en représentation: images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Fage, Λυόν 2012, 139-149· Rachel Esner, «'At Home': Visiting the Artist's Studio in the Nineteenth-Century French Illustrated Press», στο Esner και Kisters 2018, 15-30.

<sup>1345</sup> «Είναι μέσα από τις φωτογραφίες του *Verve* που φανταζόμαστε τον Renoir μέσα στις πρασινάδες του Κολέτ, τον Van Gogh στο Ωβέρ, που βλέπουμε τον Matisse να επιδεικνύει πουλιά, τον Maillol μέσα στο χαρέμι του από πηλό και μάρμαρο, τον Braque και τον Bonnard στη μοναξιά τους / C'est par les photographies de *Verve* que l'on imagine Renoir à travers les verdures des Collettes, Van Gogh à Auvers, que l'on voit Matisse montreur d'oiseaux, Maillol dans son harem de terre et de marbre, Braque et Bonnard dans leur solitude»· Georges Besson, «Les lettres et les arts: *Verve*», *Ce soir*, 24 Ιουλίου 1938, 2.



μέσο είναι η διάδοσή τους από τα περιοδικά και ιδιαίτερα από εκείνα που δημοσιεύουν άρθρα εικονογραφημένα με αναπαραγωγές»<sup>1346</sup>.

Πάντως, η συμμετοχή των φωτογράφων σε ένα περιοδικό όπως το *Verve* και η παρουσία των ονομάτων τους πλάι σε μεγάλα ονόματα καλλιτεχνών και λογοτεχνών καταξίωσε και τους ίδιους, ενώ τους έδινε συχνά την ευκαιρία κατόπιν διαμεσολάβησης του *Tériade* να γνωρίσουν σημαντικούς καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικά ο Brassai στην εισαγωγή του βιβλίου του στο οποίο παρουσιάζει ανέκδοτες ιστορίες καλλιτεχνών με τους οποίους συνεργάστηκε, ευχαριστεί τον *Tériade* γι' αυτόν ακριβώς το λόγο: «Είχα επίσης την ευκαιρία να γνωρίσω διάφορους καλλιτέχνες μέσω της φιλίας μου με τον τεχνοκρίτη Ευστράτιο Ελευθεριάδη, γνωστότερο ως *Tériade*, που μου ανέθεσε να φωτογραφίσω τους ίδιους και τα εργαστήρια τους για το *Minotaure*, το έγκυρο περιοδικό τέχνης της δεκαετίας του 1930»<sup>1347</sup>. Είναι σημαντικό το συμβολικό κεφάλαιο, η καταξίωση, που αποκτούν στα μάτια του κοινού οι φωτογράφοι και που μπορεί να οδηγήσει σε νέες συνεργασίες, συμμετέχοντας σε πολυτελή περιοδικά που τους προσφέρουν υψηλή ποιότητα εκτύπωσης. Συνεχίζοντας με την περίπτωση του Brassai, ο οποίος υπήρξε ίσως ο φωτογράφος με τον οποίο ο *Tériade* συνεργάστηκε περισσότερο, αναφέρει ότι, όταν γνώρισε το 1946 τον Bonnard, πηγαίνοντας στο σπίτι του για να τον φωτογραφίσει, εκείνος του είπε: «Χαίρομαι που σας γνωρίζω, Brassai. Συχνά θαυμάζω τις φωτογραφίες σας στο *Verve* και στο *Minotaure*. Είστε ελεύθερος να φωτογραφίσετε ότι θέλετε εδώ»<sup>1348</sup>.

---

<sup>1346</sup> «Pénétrez-vous bien de cette vérité imposante que sans la presse et son concours vous n'arriverez jamais à rien de votre vivant [...] La diffusion des articles de revues ou de journaux est un des moyens les plus efficaces de la publicité [...] Les artistes français ont de toute évidence un intérêt considérable à répandre leurs noms et leurs œuvres à l'étranger. Le moyen le plus certain est la diffusion de ceux-ci par les revues et particulièrement par celles publiant des articles illustrés de reproductions»· Turpin 1929, 41, 115-116.

<sup>1347</sup> «I also had the opportunity to meet various artists through my friendship with the art critic Efstratios Eleftheriades, better known as *Tériade*, who commissioned me to photograph them and their studios for *Le Minotaure*, the prestigious 1930s art review»· Brassai 1982, 7.

<sup>1348</sup> «I'm happy to meet you, Brassai. I often admire your pictures in *Verve* and *Le Minotaure*. You're free to photograph whatever you like here»· ό.π., 8.

## 9.2δ Οι μεσαιωνικές μικρογραφίες

Η τρίτη μεγάλη κατηγορία εικόνων που ο Tériade επέλεξε να δημοσιεύσει στο περιοδικό είναι οι μεσαιωνικές μικρογραφίες. Σε αδημοσίευτη συνέντευξή του στον Anthonioz έλεγε: «Στη Γαλλία νιώθω μια ιδιαίτερη νοσταλγία για το Μεσαίωνα, όπως νιώθω και για την αρχαιότητα στην Ελλάδα»<sup>1349</sup>. Ως εκ τούτου δεν είναι παράξενο που στα τεύχη του περιοδικού δημοσιεύτηκαν αναπαραγωγές μικρογραφιών από γαλλικά μεσαιωνικά χειρόγραφα, αλλά και από ιταλικά, αραβικά και ινδικά χειρόγραφα. Κοινό χαρακτηριστικό όλων ήταν ότι φυλάσσονταν στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, η οποία τα παραχωρούσε στον Tériade (εικ. 232). Μόνο στο τεύχος 5-6 προστέθηκε μια σειρά από μικρογραφίες που φυλάσσονταν στο Musée Condé στο Σαντιγί. Τον Ιανουάριο του 1939 ο Tériade απευθύνθηκε στον επιμελητή του μουσείου, Henri Malo, εκφράζοντάς του την επιθυμία να δημοσιεύσει τις μικρογραφίες μαζί με κάποια πορτρέτα του μουσείου και ζητώντας του να παρουσιάσει εκείνος στους αναγνώστες του *Verve* τις μινιατούρες από το *Les heures d'Etienne Chevalier*, που σκόπευε να αναπαραγάγει σε συνεργασία με τους αδερφούς Draeger: «Μέχρι τώρα, έχω γνωστοποιήσει στο κοινό τα ομορφότερα χειρόγραφα της Εθνικής Βιβλιοθήκης και στο τεύχος 4 που σας στέλνω με το ίδιο γράμμα, ο κ. Julien Cain είχε την καλοσύνη να αναγνωρίσει τη μεγάλη προσπάθεια που καταβάλλουμε για να αναπαραγάγουμε πιστά τα αριστουργήματα της γαλλικής τέχνης»<sup>1350</sup>. Κρίνοντας εκ του αποτελέσματος, ο Malo συμφώνησε σε όλα και δεν αποκλείεται να οφείλεται στον Tériade και η αναπαραγωγή εικόνων από εκκλησιαστικά βιβλία του Musée Condé στο *Coronet* (5/4, Φεβρουάριος 1939)<sup>1351</sup>.

Τα χειρόγραφα αυτά, που αναπαράγονταν είτε με τη μέθοδο της έγχρωμης βαθυτυπίας είτε με τη μέθοδο της λιθογραφίας προσφέροντας ένα εντυπωσιακό αισθητικό αποτέλεσμα, παρουσίαζε πάντα ο Émile-Aurèle Van Moé, προϊστάμενος του τμήματος χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, ενώ συχνά συνοδεύονταν από την ανάλυση κάποιου ειδικού επιστήμονα. Μεσαιωνικές

<sup>1349</sup> «In France I have a certain *nostalgie* for the Middle Ages just as I do for antiquity in Greece» αδημοσίευτη συνέντευξη του Tériade στον Michel Anthonioz, αντλώ από Rabinow 1995, 128.

<sup>1350</sup> «Jusqu'ici, j'ai fait connaître au public les plus beaux manuscrits de la Bibliothèque Nationale et dans le no. 4 que je vous envoie par même courrier, Monsieur Julien Cain a bien voulu reconnaître le grand effort que nous faisons pour reproduire fidèlement les chefs d'œuvres de l'art français» Tériade, επιστολή στον Henri Malo, 18 Ιανουαρίου 1939, Αρχείο Henri Malo, Musée Condé, Σαντιγί.

<sup>1351</sup> Νωρίτερα ήταν ο Alexander Searl που είχε ζητήσει την άδεια του Malo για να φωτογραφίσει πίνακες και σχέδια του μουσείου για λογαριασμό του *Coronet*. Alexander Searl, επιστολή στον Henri Malo, 30 Νοεμβρίου 1937, Αρχείο Henri Malo, Musée Condé, Σαντιγί.

μικρογραφίες δημοσιεύονταν σε περιοδικά, αλλά τις περισσότερες φορές ασπρόμαυρες, χωρίς μια τέτοια πολυτελή έγχρωμη εκτύπωση. Από τον κύκλο του Tériade ο Bataille, που έτρεφε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τα μεσαιωνικά χειρόγραφα<sup>1352</sup>, είχε δημοσιεύσει στο δεύτερο τεύχος του *Documents* το χειρόγραφο του 11<sup>ου</sup> αιώνα L'Apocalypse de Saint-Sever (Μάιος 1929, 74-84), που φυλασσόταν επίσης στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Αλλά, όπως προαναφέραμε, και το περιοδικό *Coronet* αφιέρωνε πολλές σελίδες στην έγχρωμη αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων, γεγονός που δείχνει ότι το ενδιαφέρον και το γούστο των Αμερικανών και του Tériade συμβάδιζαν. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η σύντροφος του Tériade, Lamotte, τον αποκαλούσε στην αλληλογραφία τους χαϊδευτικά Hariri: πρόκειται πιθανότατα για αναφορά στον άραβα ποιητή Al-Hariri που έζησε τον 11<sup>ο</sup> αιώνα και που ποθούσε να δει τα έργα του γραμμένα με χρυσά γράμματα. Εικονογραφημένα χειρόγραφα των ποιημάτων του δημοσίευσε ο Tériade στο 3<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve* με ένα συνοδευτικό κείμενο του Massignon.

Η δημοσίευση των μεσαιωνικών χειρογράφων, ιδιαίτερα των γαλλικών, συμβάδιζε και με την πολιτική του Λαϊκού Μετώπου, αφού τότε ξεκινούσε συνειδητά ως θεωρία και πράξη η προστασία και προβολή της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Το 1937 μάλιστα έλαβε χώρα η έκθεση για τα πιο όμορφα γαλλικά χειρόγραφα της περιόδου από τον 8<sup>ο</sup> ως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα που φυλάσσονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας. Αλλά και στην έκθεση *Chefs d'œuvre de l'art français*, ένα μέρος ήταν αφιερωμένο στην παρουσίαση των μεσαιωνικών χειρογράφων<sup>1353</sup>.

Ο Julien Cain, που, εκτός από γενικός γραμματέας της Εθνικής Βιβλιοθήκης, ήταν και σύμβουλος σε ζητήματα πολιτισμού του Léon Blum, σε κείμενό του για την αναπαραγωγή των χειρογράφων υπογραμμίζει όχι μόνο τη σημασία τους, αλλά και την ανάγκη γνωστοποίησής τους στο κοινό, παρόλο που προσδιορίζει ότι πρόκειται για το κοινό των ειδικών, των καλλιτεχνών και των φιλότεχνων: «Οφείλουμε, λοιπόν, να συγαχρούμε που ένα περιοδικό όπως το *Verve*, το οποίο γνωρίζει και χρησιμοποιεί

---

<sup>1352</sup> Το θέμα της διατριβής του Bataille στην École des chartes αφορούσε τους Ναΐτες ιππότες (Ordre de Chevalerie), ενώ το 1926 μετέφρασε μεσαιωνικά ποιήματα για το *La révolution surréaliste*. Για το ενδιαφέρον του Bataille για το μεσαίωνα βλ. Jean-Pierre Le Boulter, «Georges Bataille, le Moyen Âge et la chevalerie: de la thèse d'École des chartes (1922) au Procès de Gilles de Rais (1959)», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 164 (2006), 539-560.

<sup>1353</sup> Van Moé 1937· *Chefs d'œuvre* 1937, 333-362. Το 1938 κυκλοφόρησε επίσης η μελέτη του Michel François, *Les plus beaux manuscrits à peinture conservés aux Archives nationales*, Van Oest, Παρίσι 1938. Για το ενδιαφέρον για την αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων βλ. και Pierre Mornand, «Les manuscrits précieux et leur reproduction photographique», *Le courrier graphique*, 19 (Νοέμβριος 1938), 23-26.

τις πιο πρόσφατες εξελίξει της τεχνολογίας, τις υπηρετεί τόσο ενεργά»<sup>1354</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Cain, που επιμελήθηκε τον 18<sup>ο</sup> τόμο της *Encyclopédie française* με θέμα τον «Γραπτό πολιτισμό» [La civilisation écrite]<sup>1355</sup>, αφιέρωσε στο κεφάλαιο για τα περιοδικά τέχνης μια έγχρωμη ιλουστρασιόν σελίδα, τη μοναδική του τόμου, με όλα τα πρώτα εξώφυλλα του *Verve* να περιβάλλουν μια μεσαιωνική μικρογραφία από το υπό προετοιμασία 7<sup>ο</sup> τεύχος του περιοδικού<sup>1356</sup>.

## 9.2ε Η υποδοχή του *Verve*

Ανακοινώσεις για την κυκλοφορία των τευχών του *Verve* δημοσιεύονταν στον τύπο της εποχής, εφημερίδες και περιοδικά τέχνης, με κοινό τόπο όλων την πολυτέλεια της έκδοσης, τη συμμετοχή των μεγάλων ονομάτων της λογοτεχνίας και της τέχνης, καθώς και την αναπαραγωγή των μεσαιωνικών χειρογράφων<sup>1357</sup>. Ο μεγαλύτερος αριθμός κριτικών, διθυραμβικών κατά κύριο λόγο, του περιοδικού δημοσιεύτηκε στο *NRF*, καθώς πολλοί από τους συγγραφείς του *Verve* ήταν, όπως προαναφέραμε, καταξιωμένοι συγγραφείς και συνεργάτες του *NRF*.

Παραπάνω παραθέσαμε αποσπάσματα από τα εγκωμιαστικά κείμενα της Monnier. Σε παρόμοιο ύφος ο Lhote έγραφε: «Το *Verve*, αυτό το καταπληκτικό

---

<sup>1354</sup> «Il faut donc féliciter qu'une revue comme *Verve*, où les plus récents progrès de la technique sont connus et utilisés, s'y emploient activement». Julien Cain, «De la reproduction des enluminures», *Verve*, 4 (1938), 18.

<sup>1355</sup> Η *Encyclopédie française*, μια σύλληψη του Anatole de Monzie, που είχε διατελέσει Υπουργός Παιδείας της Γαλλίας, και του ιστορικού Lucien Febvre, συνιστά μια εννοιολογική εγκυκλοπαίδεια, που δεν ακολουθεί μια αλφαβητική ή θεματική οργάνωση, αλλά εξετάζει συνδυαστικά μια έννοια ή έναν τομέα μέσα από ποικίλες συσχετιζόμενες θεματικές. Κυκλοφόρησε από το 1935 ως το 1939 υπό τη διεύθυνση του Febvre και αργότερα, από το 1955 ως το 1960, υπό τη διεύθυνση του Gaston Berger. Πέρα από τον 18<sup>ο</sup> τόμο, ο 16<sup>ος</sup> και ο 17<sup>ος</sup>, υπό τη διεύθυνση του Pierre Abraham, είναι αφιερωμένοι στην τέχνη και τη λογοτεχνία με τις θεματικές: XVI. Arts et littératures dans la société contemporaine: Matériaux et techniques και XVII. Arts et littératures dans la société contemporaine: Œuvres et interprétations. Η Εγκυκλοπαίδεια ήταν πολύ προοδευτική για την εποχή και προήγαγε μια δημοκρατική προσέγγιση της κουλτούρας και του πολιτισμού. Βλ. Ory 1994, 60-61.

<sup>1356</sup> *Encyclopédie française: XVIII. La civilisation écrite*, επιμ. Julien Cain, Société de gestion de l'Encyclopédie française, Παρίσι 1939, 18·Β. Πιθανόν να έγινε κάποια αλλαγή στην πορεία, γιατί η εν λόγω μικρογραφία δεν απαντά σε αυτό το τεύχος του *Verve*.

<sup>1357</sup> «Το περιοδικό *Verve* είναι περισσότερο μια σειρά λευκωμάτων, στα οποία το επίκαιρο και το ανεπίκαιρο, το δυσνόητο και το λαϊκό, το αιώνιο και το εφήμερο που υπάρχουν σε κάποιες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες των θαμώνων στο Μονπάρνάζ, διαδέχονται το ένα το άλλο σε πολυτελείς τόμους εκδεδομένους με άσκοπο γούστο και σεβασμό, πράγμα αρκετά σπάνιο σήμερα, στα έργα των καλλιτεχνών χάρη στη γνώση των μέσων αναπαραγωγής που χρησιμοποιούνται / *Revue Verve* est plutôt une suite d'albums où l'actuel et l'inactuel, l'hermétique et le populaire, ce qu'il y a d'éternel dans l'art et d'éphémère dans certaines initiatives montparnassiennes se succèdent en copieux volumes édités avec un goût parfait et un respect, assez rare aujourd'hui, des œuvres des artistes grâce à la connaissance des moyens de reproduction employés». Besson 1938. Βλ. ενδεικτικά και Michel Florisoone, «Revue des Revues: *Verve*», *L'amour de l'art*, 4 (Μάιος 1938), 182· Jean Barois, «Hommes, femmes et faits du jour: Les merveilles arabes à Paris», *Paris-soir*, 6 Ιουνίου 1938, 2.

περιοδικό που διευθύνει τόσο έξυπνα ο κ. E. Tériade, δείχνει ξεκάθαρα τον στόχο που υπηρετεί ο εκδότης του: λιγότερο να συμμορφωθεί στα ποικίλα αιτήματα του μυαλού και του συναισθήματος και κυρίως, περιστρεφόμενος γύρω από έναν σταθερό άξονα, να επιθεωρήσει ορισμένες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις διάσπαρτες μεν στο χρόνο, συνδεδεμένες δε μέσα από ένα παιχνίδι αντιστοιχιών που παραμένει απαρατήρητο ή αξιοποιείται ανεπαρκώς»<sup>1358</sup>. Ο Lhote, αναφερόμενος στα τρία πρώτα τεύχη του περιοδικού, επισήμαινε πως ο Tériade δείχνει την επικαιρότητα παλιών ή ξεχασμένων έργων, έργων παλιών δασκάλων, αλλά και έργων από την ατέλειωτη δεξαμενή της Ανατολής που συνομιλούν με τα έργα μοντέρνων ζωγράφων.

Στις κριτικές που γράφονταν για το περιοδικό στο *NRF* φαίνεται πάντως να είχε συχνά λόγο ο Tériade. Ο Paulhan σε μια επιστολή του στον Lhote αναφορικά με το παραπάνω κριτικό του σημείωμα που είχε υποβάλει από καιρό και καθυστερούσε να δημοσιευτεί, γράφει: «όταν μου έδωσες το σημείωμά σου *Verve*, ήταν ενάμιση μήνα αφού είχε κυκλοφορήσει το τεύχος. Είχα ήδη δεχθεί ένα σημείωμα από τον J.W[ahl] και είχα απορρίψει δύο άλλα (καθώς ο Tériade συνήθιζε να θέτει όρους)»<sup>1359</sup>. Ωστόσο, παρά τον ενδεχόμενο παρεμβατικό του ρόλο, σίγουρα δεν είχε πλήρη έλεγχο, όπως δηλώνει η όχι ενθουσιώδης δημοσίευση του André Rolland de Reneville για το *Verve*. Φίλος με τους σουρεαλιστές και τον Breton, ο Reneville ενέταξε το περιοδικό στην παράδοση του *Trésors de la peinture française* του Skira, αλλά, προφανώς όχι τυχαία, δεν έκανε μνεία ούτε στο όνομα του Tériade ούτε σε εκείνα των Bataille και Caillois, παρόλο που αναφέρεται ονομαστικά σε πολλές από τις συμβολές στο περιοδικό<sup>1360</sup>.

Από την άλλη, περίπου ένα χρόνο μετά ο Claude Roy, ο οποίος είχε φιλικές σχέσεις με τον Tériade όπως φαίνεται από την αλληλογραφία τους, έγραψε μια αρνητική κριτική για τους σουρεαλιστές. Κάνοντας συγκριτικές παρατηρήσεις ανάμεσα στο *Verve* και το *Minotaure* που πλέον είχε περάσει στα χέρια των

---

<sup>1358</sup> «*Verve*, cette revue magnifique que dirige si intelligemment M. E. Tériade, montre clairement le but poursuivi par ce dernier : il s'agit moins d'obéir à des sollicitations diverses de l'esprit et du sentiment que, tournant sur un axe solide, de passer en revue certaines manifestations artistiques éparées dans le temps, mais reliées par un jeu de correspondances demeuré inaperçu ou insuffisamment mis en valeur»· Lhote 1938.

<sup>1359</sup> «quand tu m'as donné ta note *Verve*, il y avait un mois et demi que le n° avait paru. J'avais déjà accepté une note de J.W[ahl], et j'en avais refusé deux autres (Tériade ayant l'habitude de poser des conditions)»· Jean Paulhan, επιστολή στον André Lhote, [1938]. Αντλώ από Bermann Martin και Giusti-Savelli 2009, 301.

<sup>1360</sup> André Rolland de Reneville, «*Verve* (2)», *Nouvelle revue française*, 295 (Απρίλιος 1938), 688. Την παρατήρηση αυτή κάνει εύστοχα η Χαρά Κολοκυθά στη διπλωματική μεταπτυχιακή της εργασία· Κολοκυθά 2011, 92.

σουρεαλιστών, κατέληγε στο ότι η βιαιότητα των αντικειμένων και οι ασαφείς φόρμες των ονείρων που παρουσιάζονται στο *Minotaure* μοιάζουν αναποτελεσματικές και μάταιες σε σχέση με την ανθρώπινη πλευρά που αποπνέουν τα κείμενα, οι εικόνες, αλλά κυρίως οι φωτογραφίες του *Verve*, οι οποίες μπορούν να αγγίξουν και να συγκινήσουν τον αναγνώστη<sup>1361</sup>. Ο Roy αναφερόταν κυρίως στο τεύχος 5-6 που ήταν αφιερωμένο στην ανθρώπινη μορφή.

Ωστόσο υπήρξαν και καθαρά αρνητικές αντιδράσεις απέναντι στο *Verve* που πήγαζαν, για παράδειγμα, από τον κύκλο των σουρεαλιστών του *Minotaure*. Στο τελευταίο τεύχος αυτού του περιοδικού διαβάζουμε στην προγραμματική δήλωση των σουρεαλιστών: «Το *Minotaure*, το περιοδικό με το κεφάλι κτήνους, διαφοροποιείται πλήρως από κάθε άλλη έκδοση που έχει ως επικεφαλής μέλος Ινστιτούτου ή επιμελητή μουσείου». Είναι πολύ πιθανόν ότι ο υπανιγμός αυτός αφορούσε το *Verve* και τη συνεργασία του Tériade με μέλη της Γαλλικής Ακαδημίας και της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Πιθανόν όμως να αναφέρεται ειδικά στον René Huyghe, επιμελητή του Λούβρου, που διεύθυνε το περιοδικό *Prométhée* (πρώην *L'amour de l'art*), ο οποίος στο πρώτο τεύχος του άσκησε αυστηρή κριτική στο *Minotaure*: «οι αναρχίζουσες τάσεις της μεταπολεμικής περιόδου [που] κατέληξαν σε ένα γούστο τερατώδες [...] δεν τέθηκε ένα περιοδικό υπό το έμβλημα του Μινώταυρου, του ανθρώπου με το κεφάλι ζώου;»<sup>1362</sup>.

Καταλήγοντας, αξίζει να αναφέρουμε πως κάτι παρόμοιο με το *Verve*, την έκδοση ενός περιοδικού που θα κυκλοφορούσε και στις Ηνωμένες Πολιτείες, φαίνεται να επιδίωξε και ο Skira, όπως πληροφορούμαστε από επιστολή του διανομέα του Robert Strausz-Hupé στην Αμερική: «Νομίζω πως μπορώ να σας φανώ χρήσιμος σε αυτό το κομμάτι και να του μιλήσω για τις ιδέες σας για μια αμερικανική έκδοση με βάση το *Verve* και την ποιότητα του *Minotaure*. Θα μιλήσω για το *Minotaure* στους διευθυντές του *Fortune* που θα συναντήσω την επόμενη εβδομάδα»<sup>1363</sup>. Ωστόσο η πρόθεση αυτή του Skira δεν ευοδώθηκε.

---

<sup>1361</sup> Claude Roy, «Les revues: *Minotaure* et *Verve*», *Nouvelle revue française*, 310 (Ιούλιος 1939), 156-157.

<sup>1362</sup> «des tendances anarchisantes de l'après-guerre [qui] ont abouti au goût du monstre [...] une revue ne s'est-elle pas placée sous l'emblème du *Minotaure*, l'homme à tête de bête?». Βλ. σχετικά: Chevreuil Desbiolles 1993, 137· Jean Starobinski, «Day Side and Night Side», στο *Focus on Minotaure* 1987, 31.

<sup>1363</sup> «Je crois je peux vous être utile dans ce quartier et lui parler de vos idées pour une publication américaine avec la base de *Verve* et la qualité de *Minotaure*. Je vais parler de *Minotaure* aux directeurs de *Fortune* que je vais rencontrer la semaine prochaine». επιστολή του Robert Strausz-Hupé προς τον Albert Skira, 31 Δεκεμβρίου 1937. Αντλώ από Holman 1987, 187.

\*

Γι' αυτά τα πρώτα χρόνια του *Verve* μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι, αν πιστέψουμε την αφήγηση του Gingrich, το περιοδικό γεννήθηκε μέσα από την τυχαία συνάντηση του Smart με τον Tériade και άνθισε στο κλίμα της πολιτιστικής πολιτικής του Λαϊκού Μετώπου. Παρόλο που στο περιοδικό συμμετείχαν πολλοί υποστηρικτές του τελευταίου και μιας μαχητικής αριστερής ιδεολογίας και παρόλο που υπήρχαν και στις προγραμματικές διακηρύξεις του *Verve* κάποιες ιδέες που παρέπεμπαν στο αντίστοιχο κλίμα, το περιοδικό συνολικά παρέμεινε όμως μακριά από την οποιαδήποτε πολιτική στράτευση. Επίσης, αν και συντάχθηκε με τη λογική της προώθησης της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς, ουδόλως ασχολήθηκε το διακύβευμα της επιστροφής σε μια τέχνη αναπαραστατική και άρα κατανοητή από το λαό. Με εξαίρεση τον Léger, κανένας από τους καλλιτέχνες που εφάρμοσαν την ιδέα του ρεαλισμού, όπως οι André Fougeron, Edouard Pignon, Robert Delaunay και Frans Masereel, δεν προβλήθηκε από το περιοδικό. Όπως προαναφέραμε, ο Tériade, αν και επιζητούσε τη φύση και μια ρεαλιστική αφετηρία της δημιουργίας (όχι τυχαία, πολλά από τα κείμενα του πρώτου τεύχους του *Verve* αναφέρονται στη φύση), αποστρεφόταν οποιαδήποτε μιμητική αναπαράσταση και απέρριπτε την ανάγκη ύπαρξης θέματος ή μοντέλου στην τέχνη. Ίσως αυτή η ιδέα της υποκειμενικής ερμηνείας της φύσης και της αποδόμησής της να οδήγησε στην απόφαση στο πρώτο τεύχος του *Verve* τέσσερις καλλιτέχνες να αποδώσουν ο καθένας από ένα στοιχείο της φύσης.

Συνεπώς, το περιοδικό κάθε άλλο παρά ανταποκρινόταν στο στόχο της πολιτιστικής και εκπαιδευτικής πολιτικής του Λαϊκού Μετώπου να καταστήσει την τέχνη προσιτή και κατανοητή από το λαό. Το *Verve* αποτελούσε ξεκάθαρα και εκ προθέσεως ένα αντικείμενο πολυτελείας που πρόσφερε μια υψηλή αισθητική με την υπογραφή έγκυρων ονομάτων της τέχνης και της λογοτεχνίας και απέδιδε φόρο τιμής στη γαλλική τέχνη και πολιτιστική κληρονομιά, χωρίς να εισάγει πρωτοπόρες ιδέες. Απευθυνόταν κατά βάση και λόγω της υψηλής τιμής του σε φιλότεχνους και συλλέκτες. Η στόχευση του περιοδικού στην ελίτ επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι τα τεύχη του εκδίδονταν και σε μια ειδική συλλεκτική έκδοση σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων μόνο με τα κλισέ των εικόνων και τις λιθογραφίες κάθε τεύχους σε ειδική θήκη, με το σχέδιο του εκάστοτε εξωφύλλου υπογεγραμμένο από τον καλλιτέχνη που το φιλοτέχνησε.

## 10. Τα παραγωγικά χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου

Τα γερμανικά στρατεύματα εισέβαλαν στη Γαλλία σ-τις 10 Μαΐου 1940 και έξι εβδομάδες αργότερα, στις 22 Ιουνίου, ο 84χρονος στρατάρχης Philippe Pétain, ο οποίος ανέλαβε τη γαλλική πρωθυπουργία και έμεινε γνωστός ως επικεφαλής του κατοχικού καθεστώτος του Βισύ, υπέγραψε ανακωχή θέτοντας τη Γαλλία υπό γερμανική κατοχή. Στόχος των κατακτητών ήταν να καθησυχαστεί ο κόσμος και να επανέλθει η κανονικότητα στην καθημερινότητά του, πράγμα που θα περιόριζε τυχόν αντιδράσεις. Ως προς την πολιτιστική ζωή, δόθηκε έμφαση, ιδιαίτερα στο Παρίσι, που ήταν η πόλη των τεχνών, στο να συνεχιστεί αυτή κανονικά. Ο Pétain από την πλευρά του θεωρούσε ότι η εθνική ανανέωση θα μπορούσε, τουλάχιστον εν μέρει, να βασιστεί στη δύναμη που θα αντλούσαν οι Γάλλοι από την πλούσια διανοητική και πολιτιστική τους κληρονομιά<sup>1364</sup>.

Ως εκ τούτου πολύ σύντομα ο καλλιτεχνικός κόσμος αναδιοργανώθηκε και πολλές από τις δραστηριότητές του –για παράδειγμα, η λειτουργία των μουσείων, των γκαλερί, των ετήσιων Σαλόν, των δημοπρασιών– επανήλθαν σε μια τουλάχιστον κατ'επίφαση κανονικότητα. Στα διάφορα αξιώματα διορίστηκαν εθνικιστές και δεξιοί διανοούμενοι, της εμπιστοσύνης του Pétain, όπως ο Louis Hautecœur, που πήρε τη θέση του Georges Huisman στη διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών. Ο Bernard Faÿ, καθηγητής στο Collège de France, ειδικός στον γαλλικό μασονισμό την εποχή του Διαφωτισμού, πήρε τη θέση του Julien Cain ως υποδιευθυντής της Εθνικής Βιβλιοθήκης, ενώ ο Jean Cassou που θα αναλάμβανε τη διεύθυνση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης αντικαταστάθηκε λόγω της αντιφασιστικής του δράσης από τον Pierre Ladoué. Το μουσείο εγκαινιάστηκε το 1942 εκθέτοντας γάλλους καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν ασφαλείς θεματικές και ένα συντηρητικό μοντέρνο ύφος, αποδεκτό από όλους, και φυσικά αποκλείοντας καλλιτέχνες ξένους και εβραίους, όπως οι Klee, Miró, Picasso, Modigliani, Soutine, Pascin, και ειδικά εκπροσώπους της Σχολής του Παρισιού. Η έκθεση έγινε υπό τον έλεγχο του παραρτήματος του Υπουργείου Προπαγάνδας του Goebbels, το οποίο έκρινε και ενέκρινε ή απέρριπτε

---

<sup>1364</sup> Για το ιστορικό πλαίσιο των χρόνων της γερμανικής κατοχής στο Παρίσι βλ. ενδεικτικά: Robert O. Paxton, *La France sous Vichy*, μτφρ. Claude Bertrand, Éditions du Seuil, Παρίσι 1973 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη 1972)· Pierre Laborie, *L'opinion française sous Vichy*, Éditions du Seuil, Παρίσι 1990· Ralph Schor, *L'antisémitisme en France pendant les années trente: prélude à Vichy*, Éditions Complexe, Βρυξέλλες 1991· Gérard Noiriel, *Les origines républicaines de Vichy*, Hachette littérature, Παρίσι 1999.



κάθε πολιτιστική δραστηριότητα. Τόσο για τον τύπο και τις άλλες εκδόσεις, όσο και για τις εκθέσεις, αλλά και για όλους τους τομείς της κουλτούρας (ραδιόφωνο, κινηματογράφος, θέατρο) δημιουργήθηκαν από τους Γερμανούς ειδικές ομάδες προπαγάνδας και λογοκρισίας. Το ελεγκτικό σύστημα ήταν διπλό, αφού, εκτός του γερμανικού, υπήρξε και αυτό του καθεστώτος του Βισύ<sup>1365</sup>.

Μέσα από διαρκείς διώξεις και απαγορεύσεις, και με κομβικό στοιχείο τη λειτουργία των μηχανισμών λογοκρισίας και προπαγάνδας, στόχος της ναζιστικής πολιτιστικής πολιτικής ήταν ο «εξαριανισμός» της τέχνης και του εμπορίου της. Η απόρριψη της πρωτοποριακής τέχνης, που θεωρούνταν «διεφθαρμένη», και η επιστροφή σε μια κλασική παράδοση ήταν κύριο μέλημά της, όμως βασική έγνοια ήταν η εξάλειψη οποιασδήποτε μορφής τέχνης ήταν προϊόν εβραίων, κομμουνιστών ή μασόνων καλλιτεχνών. Στην πορεία φάνηκε ότι το μορφολογικό ζήτημα είχε δευτερεύουσα σημασία σε σχέση με το ιδεολογικό. Για παράδειγμα, το έργο των Picasso και Léger λογοκρίθηκε περισσότερο λόγω των πολιτικών απόψεων των δύο αυτών καλλιτεχνών παρά για τις ζωγραφικές φόρμες των έργων τους<sup>1366</sup>, το έργο του σκιτσογράφου Forain λογοκρίθηκε γιατί είχε σταθεί καυστικός απέναντι στους Γερμανούς στο παρελθόν, ενώ το έργο του Kandinsky λογοκρίθηκε γιατί είχε διατελέσει μέλος της Σχολής του Bauhaus<sup>1367</sup>. Αντιθέτως, οι Γερμανοί και το καθεστώς του Βισύ φάνηκαν σχετικά ανεκτικοί απέναντι στη μοντέρνα έκφραση, ακόμη και στην αφηρημένη τέχνη, εφόσον δεν τους προκαλούσε ιδεολογικά. Για

---

<sup>1365</sup> Για τις εξελίξεις στον κόσμο της τέχνης σε επίπεδο θεσμικό και καλλιτεχνικό η πιο σημαντική μελέτη για εκείνη την περίοδο είναι της Laurence Bertrand Dorléac, *L'art de la défaite: 1940-1944*, Seuil, Παρίσι 1993. Βλ. επίσης: Gilles Ragache και Jean-Robert Ragache, *La vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation, 1940-1944*, Hachette, Παρίσι 1988· Jean-Pierre Rioux (επιμ.), *La vie culturelle sous Vichy*, Éditions Complexe, Βρυξέλλες 1990· Michèle C. Cone, *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton University Press, Πρίνστον 1992· Monnier 1995, 305-316· Jean-François Muracciole, *Les enfants de la défaite: la Résistance, l'éducation et la culture*, Presses de Sciences Po, Παρίσι 1998· Michèle C. Cone, *French Modernisms: Perspectives on Art before, during, and after Vichy*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2001· Elizabeth Campbell Karlsgodt, *Defending National Treasures: French Art and Heritage under Vichy*, Stanford University Press, Στανφορντ 2011· Laurence Bertrand Dorléac και Jacqueline Munck (επιμ.), *L'art en guerre: France, 1938-1947*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2012· Joyeux-Prunel 2017, 787-863. Επίσης πολύ σημαντική μελέτη για την κατανόηση αυτής της περιόδου και τη στάση των συγγραφέων και ευρύτερα των διανοουμένων είναι η εξής: Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains: 1940-1953*, Fayard, Παρίσι 1999.

<sup>1366</sup> Η Cone υπογραμμίζει ότι, μπορεί ο Picasso να μην επιτρεπόταν να εκθέσει, ωστόσο δούλευε με σχετική ελευθερία στον ιδιωτικό του χώρο και έχαιρε ενός σχετικά ευνοϊκού καθεστώτος λόγω της φήμης του· Cone 1992, 148. Μάλιστα αυτά τα χρόνια κυκλοφόρησε ένα βιβλίο με δική του εικονογράφηση (Buffon, *Histoire naturelle*, Fabiani, 1942), ένα βιβλίο για την πρόσφατη παραγωγή του Picasso με εισαγωγή του Desnos (*Picasso: seize peintures, 1939-1943*, Les Éditions du Chêne, 1943), ενώ ιδιωτικά εξακολουθούσε να πουλάει έργα αλλά σε ιδιωτικό επίπεδο· ό.π., 146-151.

<sup>1367</sup> Bertrand Dorleac 1993, 47-51.

παράδειγμα, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, υπήρχαν γκαλερίστες που διακριτικά εξέθεταν έργα αφηρημένης τέχνης, αποκλείοντας πάντα τους εβραίους καλλιτέχνες.

Όπως επεσήμανε πρώτος ο Robert Paxton, το καθεστώς του Βισύ είχε τις ρίζες του στη μακριά ιστορία της άκρας δεξιάς στη Γαλλία<sup>1368</sup>. Όπως αναλύσαμε παραπάνω, ο αντισημιτισμός, οι αντιδραστικές ιδέες, αλλά και οι απόψεις υπέρ της συστηματικής ανάδειξης του γαλλικού πολιτιστικού παρελθόντος, υπήρχαν ήδη στα χρόνια του μεσοπολέμου και σταδιακά, ιδιαίτερα την δεκαετία του 1930, ενισχύθηκαν. Πλέον οι εκφραστές ξενοφοβικών και φασιστικών ιδεών έβρισκαν πρόσφορο έδαφος για να εκδηλωθούν, να ενδυναμωθούν και να διεκδικήσουν την «επιστροφή στην τάξη», προβάλλοντας αφενός τη γαλλική πολιτιστική κληρονομιά, αφετέρου τη σύγχρονη τέχνη που θεωρούσαν ότι συνέχιζε την κλασική γαλλική παράδοση.

Η επιστροφή στην παράδοση, μια έννοια, όπως εξηγήσαμε, αρκετά ελαστική, που περιλάμβανε την αρχαιότητα, τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, ήταν βασικό πρόταγμα της περιόδου της κατοχής, συχνά ανεξάρτητο από πολιτικές και αισθητικές αντιλήψεις, μια έκκληση που πήγαζε με διαφορετικό πρόσημο τόσο από τους μοντέρνους όσο και από τους αντιμοντέρνους. Για παράδειγμα, ο ακροδεξιός και αντισημίτης συγγραφέας Lucien Rebatet θεωρούσε ότι η επανάσταση στην τέχνη σήμαινε κατανόηση της παράδοσης<sup>1369</sup>. Τον πολιτικού, ηθικού και πολιτιστικού περιεχομένου λόγο περί καθαρότητας της γαλλικής τέχνης και παράδοσης, και ταυτόχρονα μια έντονη πολεμική κατά των πρωτοποριών, εξέφραζαν και άλλοι συντηρητικοί διανοούμενοι, όπως ο Robert Brasillach και ο Mauclair, θεσμικοί φορείς, όπως ο Bernand Dorival που ήταν επιμελητής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, αλλά και καλλιτέχνες, όπως ο Vlaminck, ο οποίος βρήκε την ευκαιρία να επιτεθεί στον Picasso το 1942 κατάφερόμενος κατά τόσο των αισθητικών κατευθύνσεων που εκπροσωπούσε όσο και του ξένου στοιχείου στη Γαλλία<sup>1370</sup>. Σύμφωνα με αυτούς και άλλους συντηρητικούς διανοούμενους και καλλιτέχνες, που απέρριπταν τον ακαδημαϊσμό, θεωρώντας ότι αναπαρήγε ξεπερασμένες νόρμες, η εθνική γαλλική μοντέρνα παράδοση ενσαρκωνόταν τέλεια στο έργο, για παράδειγμα,

---

<sup>1368</sup> Paxton 1973, 309-327. Σε αυτό το πνεύμα βλ. επίσης Pascal Ory, «La politique culturelle de Vichy: ruptures et continuités», στο Rioux 1990, 225-238.

<sup>1369</sup> Για τις αντισημιτικές απόψεις του Rebatet βλ. Michel C. Cone, «Vampires, Viruses and Lucien Rebatet: Antisemitic Art Criticism during Vichy», στο Linda Nochlin (επιμ.), *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1995, 174-186 (αναδημοσίευση: Cone 2001, 63-80).

<sup>1370</sup> Bertrand Dorleac 1993, 187-209.

των Bonnard, Braque, Maillol, Matisse, Rouault, αλλά και της ομάδας των Νέων Ζωγράφων της Γαλλικής Παράδοσης (Jeunes peintres de la tradition française), εκ των οποίων άλλοι ακολουθούσαν την αναπαραστατική γραμμή λίγο πολύ των Matisse-Picasso (Borès, Fougeron, Pignon) και άλλοι ακολουθούσαν τα μονοπάτια της αφαίρεσης (Jean Bazaine, Maurice Estève, Léon Gischia)<sup>1371</sup>.

Η ανάγκη να οριστούν με σαφήνεια οι αξίες του γαλλικού πνεύματος ώστε να καταστούν σαφείς οι διαφορές του από την κουλτούρα του κατακτητή ήταν βασική αρχή της «Εθνικής Αντίστασης», του ιδεολογικού προγράμματος του Rétain για τη διεκδίκηση της «γαλλικότητας», που δεν δημιουργούσε προβλήματα στους Γερμανούς και ως εκ τούτου την ανέχονταν. Συχνά οι υπεύθυνοι της γερμανικής λογοκρισίας δεν χρειαζόταν να επέμβουν, αφού μπορούσαν να υπολογίζουν στους αυτόχθονες που υπηρετούσαν την αντίδραση στην πρωτοπορία και στρέφονταν εναντίον του «άλλου», δηλαδή του μη Γάλλου και του εβραίου.

Με αυτήν την αρχή προβολής μιας άριας φυλής γάλλων καλλιτεχνών συμβάδιζε και η εκθεσιακή πολιτική, όχι μόνο των Σαλόν, αλλά και των γκαλερί. Εξάλλου, όπως υποστηρίζει η Bertrand Dorleac, στις δημοπρασίες της εποχής μεγαλύτερη ζήτηση εξακολουθούσαν να έχουν σε επίπεδο θεματικό τα τοπία, οι νεκρές φύσεις και οι προσωπογραφίες και σε επίπεδο τεχνοτροπίας οι ιμπρεσιονιστές και οι συνεχιστές τους, αλλά και ο μετριοπαθής «κλασικός» γαλλικός μοντερνισμός<sup>1372</sup>. Παρά τις γκαλερί των εβραίων εμπόρων που είτε έκλεισαν είτε άλλαξαν ιδιοκτήτη (Pierre Loeb, Paul Rosenberg, René Gimpel, κ.α.), αρκετές παλιές γκαλερί συνέχισαν να λειτουργούν (Jeanne Bucher, Louis Carré, Petridès, René Drouin), ενώ ιδρύθηκαν και νέες (Galerie de France, Martin Fabiani<sup>1373</sup>). Οι περισσότεροι έμποροι, όπως, για παράδειγμα, οι Carré και Fabiani πρόβαλλαν μέσα από ατομικές και ομαδικές εκθέσεις τους σύγχρονους καθιερωμένους καλλιτέχνες που συνιστούσαν σταθερές αξίες και θεωρούνταν συνεχιστές της γαλλικής

---

<sup>1371</sup> Μια μεγάλη έκθεση των εν λόγω ζωγράφων έγινε στην γκαλερί Braun το 1941 και στην Galerie de France το 1943.

<sup>1372</sup> Bertrand Dorleac 1993, 150-151.

<sup>1373</sup> Ο Fabiani άνοιξε την γκαλερί του το 1941 αγοράζοντας το 1940 από τον Lucien Volland ένα μέρος της κληρονομιάς του αδερφού του και εγκαθιστάμενος στην γκαλερί του Andre Weil, εβραίου που υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει το Παρίσι. Παράλληλα με την γκαλερί του, που επέκτεινε με σημαντικές συνεργασίες όπως με τους Matisse, Rouault και Picasso, παρέμεινε ο σύμβουλος του Lucien Volland για τη συλλογή του αδερφού του. Μετά την απελευθέρωση, στο πλαίσιο της εκστρατείας δίωξης των συνεργατών των Γερμανών, ο Fabiani συνελήφθη. Βλ Martin Fabiani, *Quand j'étais marchand de tableaux*, Julliard, Παρίσι 1976· Nancy Caron Karrels, «Reconstructing a Wartime Journey: The Volland-Fabiani Collection, 1940-1949», *Journal: International Journal of Cultural Property*, 22/4 (2015), 505-526.

παράδοσης, π.χ. Bonnard, Cocteau, Derain, Despiou, Dufy, Friesz, Maillol, Matisse, Rouault, Utrillo, Villon, Vlaminck<sup>1374</sup>. Επίσης αρκετές γκαλερί, όπως των Braun και Drouin και η Galerie de France, πρόβαλαν και τους Νέους Ζωγράφους της Γαλλικής Παράδοσης. Ωστόσο κάποιοι από τους παραπάνω και άλλους εμπόρους, όπως οι Bucher, Jeanne Castel και Drouin, ήταν πιο τολμηροί και, παρόλο που επεδείκνυαν, όπως προαναφέραμε, την απαιτούμενη σύνεση να μην εμπορεύονται εβραίους, εξέθεταν αφηρημένη τέχνη ή ακόμη και σουρεαλιστική, ενώ εισήγαγαν και νέα ονόματα τα οποία επρόκειτο να εκτιμηθούν περισσότερο στα μεταπολεμικά χρόνια, όπως οι César Domela, Jean Dubuffet, Jean Fautrier και Nicolas de Staël<sup>1375</sup>.

Παρόμοια ήταν η κατάσταση στον τύπο. Από τη μια οι Γερμανοί επέβαλαν ένα αυστηρό σύστημα λογοκρισίας· από την άλλη, ήθελαν να δίνουν την εντύπωση ότι το Παρίσι είναι ένα δημιουργικό πολιτιστικό κέντρο, όπως και πριν, ως προπαγάνδα που απευθυνόταν σε όσους θεωρούσαν βάρβαρους τους ναζί. Κατά συνέπεια, παρόλο που αρκετές εφημερίδες, περιοδικά και εκδοτικοί οίκοι έπαψαν να λειτουργούν είτε γιατί με διαταγή των αρχών είτε με δική τους πρωτοβουλία, πολλά έντυπα συνέχισαν να κυκλοφορούν, κάποια νέα ξεκίνησαν, ενώ άλλα επανεκδόθηκαν υπό διευθύνσεις προσκείμενες στο νέο καθεστώς. Για παράδειγμα, παρόλο που η πολιτιστική εφημερίδα *Comœdia* σταμάτησε να εκδίδεται το 1936, μετά από 30 χρόνια κυκλοφορίας, επανακυκλοφόρησε το 1941 με τις ευλογίες των Γερμανών προκειμένου να δοθεί η εντύπωση ότι η καλλιτεχνική και λογοτεχνική ζωή της Γαλλίας δεν είχε επηρεαστεί από την κατοχή<sup>1376</sup>. Παρόμοια, ενώ ο Paulhan, αρχισυντάκτης του *NRF* από το 1925, επέλεξε να διακόψει την έκδοση του περιοδικού από το να υποστεί τη γερμανική λογοκρισία, ο γερμανός πρέσβης Otto Abetz κίνησε τις διαδικασίες προκειμένου το σημαντικό αυτό λογοτεχνικό περιοδικό, που συνιστούσε σύμβολο του κόσμου της διάνοησης, των γραμμάτων και των τεχνών, να επαναλειτουργήσει, πράγμα που συνέβη με αρχισυντάκτη τον συγγραφέα Pierre Drieu La Rochelle, ενώ εκδότης εξακολούθησε να είναι ο Gaston

---

<sup>1374</sup> Watson 1992, 268-269. Στο αρχείο του *Tériade* υπάρχει μια σχετική επιστολή του Carré: «Μετά από δισταγμούς αποφάσισα να αναλάβω ξανά τη γκαλερί στη λεωφόρο Messine 10· ανοίγω την 1η Ιανουαρίου και θα πραγματοποιήσω μια αδιάκοπη σειρά εκθέσεων. Η πρώτη θα είναι του Walch / Après des hésitations j'ai décidé à réacquérir la galerie du 10 av. Messine; j'ouvre le 1er janvier et je ferai une suite ininterrompue d'expositions. La première sera celle de Walch». Louis Carré, επιστολή στον *Tériade*, 17 Δεκεμβρίου 1940, Αρχείο *Tériade*, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3. Βλ. και Kolokytha 2014, 129.

<sup>1375</sup> Bertrand Dorleac 1993, 145-149, 267-269.

<sup>1376</sup> Στην *Comoedia* υπό τη διεύθυνση του René Delange, έγραφαν για παράδειγμα οι Colette, Giradoux, Cocteau, Paulhan· Drake 2005, 181.

Gallimard<sup>1377</sup>. Τα περιοδικά που κυκλοφορούσαν γενικά εξέφραζαν αντισημιτικές, αντικομμουνιστικές, εθνικιστικές και φασιστικές αντιλήψεις· ένα παράδειγμα είναι το *Je suis partout*, στο οποίο δημοσίευαν κείμενά τους οι Brasillach, Drieu La Rochelle, Celine και άλλοι. Από τους εκδοτικούς οίκους αυτοί που συνέχιζαν να υπάρχουν ήταν επίσης όσοι έδειχναν συμπάθεια στο φασισμό και όσοι δέχτηκαν να κάνουν τις απαραίτητες παραχωρήσεις για να συνεχίσουν να εκδίδονται στο Παρίσι, όπου βρισκόταν η πλειονότητα των αναγνωστών και των τυπογράφων (Robert Denoël, Grasset, Sorlot, Jacques Bernard)<sup>1378</sup>.

Παράλληλα με τη νόμιμη εκδοτική δραστηριότητα άνθισε η παράνομη. Ο Paulhan και ο Jacques Decour ανέλαβαν τη διεύθυνση του περιοδικού *Les lettres françaises* που κυκλοφόρησε παράνομα και λειτουργούσε ως άτυπο όργανο της Comité national des écrivains, μιας οργάνωσης αντικαθεστωτικών συγγραφέων, δημοσιεύοντας κείμενα των Sartre, Leiris, Eluard, Aragon, Camus, Cassou κ.ά. Από το Σεπτέμβριο του 1942 ως την Απελευθέρωση, τον Αύγουστο του 1944, κυκλοφορούσε μηνιαίως σε περίπου 20.000 αντίτυπα, που δεν μπορούσαν να συγκριθούν ασφαλώς με τα 300-400.000 αντίτυπα του *Je suis partout*<sup>1379</sup>. Το περιοδικό τυπωνόταν στο ατελιέ του Fougeron στη Μονμάρτη, το οποίο είχε μετατρέψει σε λαθραίο τυπογραφείο, όπου εκδίδονταν επίσης τα περιοδικά *L'art français*, *L'université libre*, *Le palais libre*, που και αυτά στρέφονταν ενάντια στην εξουσία των ναζί και το καθεστώς του Βισύ<sup>1380</sup>. Με παρόμοια λαθραίο τρόπο ξεκίνησαν επίσης οι Éditions de Minuit με πρωτοβουλία των Paulhan και Pierre de Lescure.

Πέρα από τη λογοκρισία, ένα άλλο βασικό εμπόδιο στην εκδοτική δραστηριότητα ήταν η έλλειψη χαρτιού. Το διαθέσιμο χαρτί για την περίοδο 1941-1944 ανερχόταν στους 28.000 τόνους, που αντιστοιχούσαν σε 112 εκατομμύρια τόμους, τη στιγμή που μόνο το έτος 1938 οι τόμοι που εκδόθηκαν ήταν 152 εκατομμύρια<sup>1381</sup>. Μάλιστα η διαθέσιμη ποσότητα χαρτιού μειωνόταν διαρκώς ως το 1944. Στις 3 Μαΐου 1941 η κυβέρνηση του Βισύ σύστησε την Επιτροπή βιομηχανίας,

---

<sup>1377</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Gallimard δέχτηκε να συνεχίσει να είναι υπό τον όρο ότι κάποιος από τους παλιούς συγγραφείς όπως οι Paulhan, Queneau, Gide θα συνέχιζαν να δημοσιεύουν κείμενα τους, πράγμα το οποίο συνέβη. Drake 2005, 162-163. Βλ. και Ragache και Ragache 1988, 61-64· Sapiro 1999, 24-27 και 377-466.

<sup>1378</sup> Bertrand Dorleac 1993, 76. Για τα περιοδικά βλ. και Anne Simonin, «Des revues sous l'occupation», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 55 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1997), 142-143.

<sup>1379</sup> Drake 2005, 172-176.

<sup>1380</sup> Bertrand Dorleac 1993, 280-281.

<sup>1381</sup> Βλ. Denis Peschanski, «Une politique de la censure?», στο Rioux 1990, 69.

τέχνης κι εμπορίου του βιβλίου (Comité d'organisation des industries, arts et commerces du livre), που περιλάμβανε τέσσερα τμήματα (έκδοση, τυπογραφία, γραφιστικές τέχνες, βιβλιοπωλείο). Η έλλειψη χαρτιού ήταν από τα πρώτα ζητήματα που έπρεπε να διαχειριστεί η επιτροπή. Σε αναφορά της τον Μάιο του 1942 διαβάζουμε: «Δεδομένης της σπανιότητας του χαρτιού [...], κάθε έργο που εκδίδεται θα πρέπει στο εξής να συμβάλλει στη γαλλική ανόρθωση, στο πνευματικό κύρος της Γαλλίας, στην διανοητική της ακτινοβολία είτε μέσω της λογοτεχνικής του αξίας είτε μέσω της αναμφισβήτητης καταλληλότητάς του»<sup>1382</sup>. Προκύπτει επομένως πως, δεδομένων των συνθηκών, τα βιβλία και έντυπα που μπορούσαν να εκδοθούν ήταν εκείνα που ανύψωναν το εθνικό φρόνημα.

Μετά την ήττα της Γαλλίας και την υπογραφή της ανακωχής κανείς δεν μπορούσε να προβλέψει την πολιτική που θα ακολουθούσαν οι Γερμανοί, τους κινδύνους και την εξέλιξη των πραγμάτων υπό το καθεστώς του Βισύ. Πολλοί καλλιτέχνες, συγγραφείς και διανοούμενοι επέλεξαν να παραμείνουν στο Παρίσι προσαρμοζόμενοι περισσότερο ή λιγότερο στη νέα κανονικότητα (Picasso, Braque, Laurens, Lhote, Fougeron), αλλά πολλοί άλλοι το εγκατέλειψαν θεωρώντας ότι δεν θα μπορούσαν πια να συλλογιστούν, να δημιουργήσουν, να εκφραστούν και να εκθέσουν ελεύθερα εκεί. Κάποιοι επέλεξαν να πάνε σε εδάφη ελεγχόμενα από την κυβέρνηση του Βισύ, κυρίως στο γαλλικό νότο (Bonnard, Matisse, Rouault, Aragon, Cassou, Gide, Malraux, Paulhan), και άλλοι, εκ των οποίων πολλοί σουρεαλιστές, αναζήτησαν καταφύγιο στη Νέα Υόρκη (Ayr, Masson, Ernst, Breton, Brauner, Chagall, Dalí, Duchamp, Léger, Lipchitz, Mondrian, Zadkine)<sup>1383</sup>.

Για πολλούς από εκείνους που αποφάσισαν να παραμείνουν στο γαλλικό έδαφος οι πρακτικές δυσκολίες ήταν αρκετές: έλλειψη τροφίμων, έλλειψη καυσίμων, έλλειψη φαρμάκων, έλλειψη καμβάδων και χρωμάτων, δυσκολία στη μετακίνηση και την επικοινωνία. Ωστόσο, για όσους βρίσκονταν στο νότο η φύση λειτούργησε ως ανακούφιση και εξισορροπητικός παράγοντας, Ο Bonnard, που είχε εγκατασταθεί στο

---

<sup>1382</sup> «Etant donné la raréfaction du papier [...], tout ouvrage publié devra dorénavant contribuer au relèvement français, à l'autorité spirituelle de la France, à son rayonnement intellectuel ou par sa valeur littéraire ou par son incontestable opportunité» ό.π., 77-78.

<sup>1383</sup> Bertrand Dorleac 1993, 70-74. Για τους καλλιτέχνες που πήγαν στο γαλλικό νότο, ο οποίος αποτελούσε τόπο αναφοράς-καταφύγιο από την παρισινή ζωή και πηγή ηρεμίας, έμπνευσης και δημιουργικότητας για πολλούς καλλιτέχνες από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα βλ. και Fabrice Hergott, «La lumière et l'espace du Midi à l'épreuve de la guerre», στο Bruno Ely και Marie-Paule Vial (επιμ.), *Le grand atelier du Midi*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux-Grand Palais / Musée Granet / Musée des Beaux-Arts, Παρίσι / Εξ-αν-Προβάνς / Μασσαλία 2013, 240-245.

Le Cannet, έγραφε στον Tériade: «Δουλεύω αρκετά στο τοπίο και προστατεύω την ψυχή και το σώμα μου μέσα από την επαφή με τη φύση»<sup>1384</sup>.

Το ξέσπασμα του πολέμου βρήκε τον Tériade μάλλον στο Ροκαμαντούρ (Rocamadour), στην περιφέρεια του Λοτ (Lot), όπως πληροφορούμαστε από τους φακέλους της αλληλογραφίας του<sup>1385</sup>. Η ίδια πηγή δείχνει πως κάποια στιγμή, πιθανόν στις αρχές του 1941, δέχτηκε μια πρόταση από την Αμερική για να μετακομίσει εκεί. Η πρόταση αυτή φαίνεται πως δεν τον άφησε αδιάφορο, προφανώς λόγω των δύσκολων συνθηκών στη Γαλλία, αλλά δεν τελεσφόρησε. Όπως γράφει ο ίδιος σε μια επιστολή του στον Rouault, θα μετακινούνταν στις Η.Π.Α. μόνο αν λάμβανε εγγυήσεις πως θα μπορούσε να εκδίδει εκεί το *Verve* σύμφωνα με τις απαιτήσεις του, πράγμα που ήλπιζε πως θα μπορούσε να συνεχίσει να κάνει στη Γαλλία παρά τις δυσκολίες<sup>1386</sup> **(Παράρτημα A18)**.

Πάντως από το ημερολόγιο της Monnier προκύπτει πως είχε πρόβλημα ακόμα και να βγει από το Παρίσι<sup>1387</sup>. Σε κάθε περίπτωση, στο Ροκαμαντούρ δεν περνούσε καλά<sup>1388</sup> και σύντομα μετακινήθηκε λίγο πιο βόρεια στο Λοτ, στο Σουιγιάκ (Souillac)<sup>1389</sup>, όπου διέμεινε στο Grand Hotel: «Μετά από πολλούς δισταγμούς, και

---

<sup>1384</sup> «Je travaille pas mal au paysage et défends mon moral et mon physique par le contact avec la nature»· Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, χ.χ., Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1. Η αδημοσίευτη πλούσια αλληλογραφία του Tériade με τους Bonnard, Rouault, Matisse, αλλά και με άλλους συνεργάτες του, όπως την Angèle Lamotte και τον Henri Malo (1 Αυγούστου 1940 έως 21 Δεκεμβρίου 1943), αλλά και με τους τυπογράφους Draeger Frères είναι αποκαλυπτική όλων αυτών των δυσκολιών.

<sup>1385</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 1 Αυγούστου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1386</sup> Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 29 Μαρτίου 1941, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι. Αναφορά στην εν λόγω επιστολή γίνεται και στο Coron 2008β, 102. Το θέμα αυτό φαίνεται να είχε συζητήσει και με τον Matisse, καθώς σε επιστολή του τού γράφει ότι το σχέδιο με τους Αμερικανούς δεν μπορούσε να προχωρήσει· Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 23 Ιουνίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1387</sup> Το 1940 η Monnier γράφει στο ημερολόγιό της πως ο Tériade και η Lamotte την ενθάρρυναν στην αρχή να φύγει από το Παρίσι και να πάει να τους βρει: «Ο Tériade και η Angèle θέλουν οπωσδήποτε να με φέρουν. Εκείνη λέει ότι αν μείνω, θα πιστέψουν ότι είμαι από εκείνους που θέλουν να συνεργαστούν με τους Γερμανούς. Εκείνος είναι πολύ ανήσυχος επειδή δεν έχει βίζα για να φύγει από το Παρίσι / Tériade et Angèle veulent absolument m'emmener. Elle dit que si je reste on croira que je suis de ceux qui veulent s'entendre avec les Allemands. Lui, très inquiet parce qu'il n'a pas de visa pour sortir de Paris»· Adrienne Monnier, *Trois agendas d'Adrienne Monnier*, επιμ. Maurice SAILLET, Firmin Didot et Cie, Λε Μενίλ-συρ-Λ'Εστρέ 1960, 35.

<sup>1388</sup> «Καταλαβαίνω ότι επιθυμείτε πολύ να εγκαταλείψετε το χωριό σας όπου πρέπει να βρίσκεστε στην ίδια κατάσταση με εμάς εδώ / Je comprends que vous ayez grande envie de quitter votre village où vous devez être dans la même situation que nous ici»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 22 Σεπτεμβρίου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1389</sup> Είναι πιθανό ότι ο Tériade γνώριζε την περιοχή του Σουιγιάκ μέσω του Roger Vitrac, ο οποίος περνούσε συστηματικά τα καλοκαίρια του εκεί, όπως μαρτυρά η αλληλογραφία του με τον Jean Puyaubert. Είχε μάλιστα δημοσιεύσει κάποια άρθρα για το Souillac στην εφημερίδα *L'Intransigent*· Alain και Odette Virmaux (επιμ.), *Roger Vitrac: Lettres à Jean Puyaubert*, Rougerie, Μορτμάρ 1991, 45, 51.

κυρίως για να μπορώ να επικοινωνώ με την Αμερική, έμεινα στο Λοτ. Βρήκα εδώ ένα πολύ καλό ξενοδοχείο, ήσυχο, θερμαινόμενο, όπου το φαγητό διατηρεί κάτι από τα αλλοτινά του μεγαλεία»<sup>1390</sup>. Λίγες μέρες πριν από αυτήν την επιστολή ο Carré τον παρότρυνε να επιστρέψει στο Παρίσι καθώς πολύ από τους φίλους συνεργάτες και καλλιτέχνες επέστρεφαν και η καλλιτεχνική ζωή αποκτούσε ξανά μια κανονικότητα<sup>1391</sup> **(Παράρτημα Α19)**. Δεν γνωρίζουμε για ποιο λόγο ο Tériade δεν επέστρεψε στο Παρίσι. Πάντως, φαίνεται πως στο Λοτ υπήρχε επάρκεια τροφίμων και άλλων αγαθών, πράγμα σημαντικό και καθόλου δεδομένο εκείνα τα χρόνια. Η αλληλογραφία του Tériade καταδεικνύει αυτό το προνόμιο, το οποίο φρόντιζε να μοιράζεται με τον κύκλο του. Πρωτίστως ο Bonnard, αλλά και οι Matisse, Rouault, Monnier, η οικογένεια της Lamotte, ο Reverdy τον ευχαριστούν για τα δέματα με εδέσματα που τους έστελνε. Στους καλλιτέχνες μάλιστα φρόντιζε να στέλνει όχι μόνο τρόφιμα, αλλά και υλικά για να ζωγραφίσουν. Με αυτόν τον τρόπο όχι μόνο διευκόλυνε τη ζωή και τη δουλειά τους, αλλά διασφάλιζε και την καλή του σχέση μαζί τους. Ο Tériade έμεινε στο Σουιγιάκ σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του πολέμου, πάρα το γεγονός ότι πολλοί τον παρότρυναν να επιστρέψει στο Παρίσι. Το 1943 άρχισε να πηγαίνει στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά (Saint-Jean-Cap-Ferrat), όπου διέμενε στη Βίλα Νατάσα (Villa Natacha), την οποία επρόκειτο να αγοράσει δύο χρόνια αργότερα.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, παρά τις αντίξοες συνθήκες, τα χρόνια του πολέμου υπήρξαν παραγωγικά για τον Tériade. Καταρχάς, συνέχισε να πραγματοποιεί εκδόσεις. Όπως θα εκθέσουμε αναλυτικά παρακάτω, ο Tériade συνέχισε την έκδοση του *Verne*, έστω και σε αραιά χρονικά διαστήματα, ενώ ξεκίνησε την έκδοση βιβλίων σε συνεργασία με μοντέρνους καλλιτέχνες.

Κατά δεύτερον, στα χρόνια του πολέμου γεννήθηκαν ιδέες και προχώρησε η προετοιμασία εκδόσεων που κυκλοφόρησαν στα μεταπολεμικά χρόνια. Βασικός σταθμός για τη ζωή ενός βιβλίου είναι αναμφίβολα η στιγμή της έκδοσής του, αφού τότε διατίθεται στο αναγνωστικό κοινό. Πρόκειται για μια στιγμή που μπορεί να ετεροκαθοριστεί από ποικίλους πρακτικούς παράγοντες, είναι όμως συχνά

---

<sup>1390</sup> «Après de nombreuses hésitations, et surtout pour pouvoir communiquer avec l'Amérique, je suis resté dans le Lot. J'ai trouvé ici un très bon hôtel, calme, chauffé, où la nourriture conserve quelque chose de ses splendeurs passées»: Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 1 Ιανουαρίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1391</sup> Louis Carré επιστολή προς τον Tériade, 28 Δεκεμβρίου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3. Αναφορά σε αυτήν την επιστολή παρατίθεται και στο Rabinow 1995, 23 και 78 και στο Kolokytha 2014, 129.



αποτέλεσμα στρατηγικής επιλογής που γίνεται με εμπορικά κριτήρια. Εξίσου σημαντική με την έκδοση είναι η στιγμή της σύλληψης ενός εκδοτικού εγχειρήματος, που καθορίζεται από το ιδεολογικό και αισθητικό συγκείμενο του εκδότη, του καλλιτέχνη και του συγγραφέα (αν είναι σύγχρονοι μεταξύ τους) και την απόφαση συνεργασίας τους. Τέλος, σημαντική είναι και η περίοδος παραγωγής του βιβλίου, που περιλαμβάνει τον προγραμματισμό και την εξέλιξη των εργασιών, τις τυχόν αλλαγές σε σχέση με την αρχική ιδέα, τη συνεργασία και τη συνεισφορά όλων των εμπλεκομένων, τις καθυστερήσεις που προκαλούν ποικίλοι παράγοντες (όπως, για παράδειγμα, διαφωνίες μεταξύ των συντελεστών ενός βιβλίου ή δυσκολία κάλυψης του κόστους της έκδοσης). Αυτές τις στιγμές, που καθορίζονται από τις επιλογές και τη στρατηγική του Tériade, θα αναδείξουμε παρακάτω (Για ένα πλήρη χρονολογικό κατάλογο των εκδόσεων του Tériade βλ. **Παράρτημα Β6**).

### **10.1 Η συνέχεια του περιοδικού *Verve***

#### *10.1α Τα τεύχη αφιερώματα στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων*

Παρόλο που για πολλούς άλλους εκδότες, όπως για τον Zervos<sup>1392</sup>, ο πόλεμος και η γερμανική κατοχή σήμαναν τη διακοπή των εκδόσεών τους, ο Tériade συνέχισε, όπως αναφέραμε παραπάνω, να εκδίδει το *Verve*<sup>1393</sup>, με την πολύτιμη βοήθεια της Lamotte, η οποία πηγαينوερχόταν στο Παρίσι για να διευθετεί όλα τα πρακτικά ζητήματα, ενώ το πρώτο διάστημα ζήτησαν και τη βοήθεια της Monnier, που βρισκόταν στο Παρίσι<sup>1394</sup>. Στη συνέχεια ήταν η αδερφή της Lamotte, Marguerite Lang, που κρατούσε ανοικτό το γραφείο στην οδό Férou. Ο ίδιος ο Tériade δεν πρέπει να μετακινήθηκε παρά ελάχιστα από τον γαλλικό νότο και μόνο όποτε η παρουσία του ήταν απαραίτητη, αφού ούτως ή άλλως οι συνθήκες μετακίνησης είχαν δυσκολέψει

<sup>1392</sup> Ηγκαλερί της Yvonne Zervos έκλεισε, όπως και το περιοδικό *Cahiers d'art*, και οι Zervos πήγαν στο Vezelay και συμμετείχαν στην αντίσταση, Derouet 2006β,13-14.

<sup>1393</sup> «Χαίρομαι που μαθαίνω ότι θα μπορέσετε να συνεχίσετε το 'Verve' σας / Je suis content d'apprendre que vous pouvez continuer votre 'Verve'»: Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, χρονολόγητη [1941-42;], Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1394</sup> «Κατά την απουσία μας, πάρτε το περιοδικό υπό την προστασία σας και, σας παρακαλώ, βοηθήστε με, αν μπορείτε να επιστρέψω για λίγες μέρες στο Παρίσι. Ο T. θα ηρεμούσε εντελώς αν μπορέσω να τακτοποιήσω τις πιο επείγουσες υποθέσεις / En notre absence, prenez la revue sous votre protection, et je vous en prie, aidez-moi si vous le pouvez à revenir quelques jours à Paris. T. serait tout à fait tranquille si je pourrai y régler les affaires les plus urgentes»: Angèle Lamotte, επιστολή προς την Adrienne Monnier, 19 Ιουλίου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 4.

αρκετά<sup>1395</sup>. Λόγοι που έχουμε αναφέρει πιο πάνω, δηλαδή η απόσταση που χώριζε τον Tériade από τους συνεργάτες του, που ήταν άλλοι στο Παρίσι και άλλοι σε διάφορα άλλα σημεία της Γαλλίας, η δυσκολία και η καθυστέρηση στις μετακινήσεις και την επικοινωνία και η έλλειψη χαρτιού, δυσχέραναν το εκδοτικό του έργο. Ως εκ τούτου κατά τα έτη 1940-1944 κυκλοφόρησαν μόλις 6 τεύχη (7-12) του *Verve*<sup>1396</sup>.

Εκτός από την επιβράδυνση και την αναστάτωση του ρυθμού έκδοσης των τευχών, άλλαξε και το περιεχόμενό τους. Με εξαίρεση το 8<sup>ο</sup> τεύχος, που ήταν ποικίλης ύλης, ο Tériade αφιέρωσε τα υπόλοιπα τεύχη στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων. Η επιλογή αυτή οφειλόταν αναμφίβολα στην αγάπη του για το συγκεκριμένο είδος, την οποία είχε εκφράσει σε όλα τα τεύχη του *Verve*, αφιερώνοντας αρκετές σελίδες στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών μικρογραφιών του 13<sup>ου</sup>, 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα. Το ενδιαφέρον του Tériade για τα μεσαιωνικά χειρόγραφα ευθυγραμμίζονταν, όπως προαναφέραμε, με τον προσανατολισμό της πολιτιστικής πολιτικής του Λαϊκού Μετώπου, που στόχευε στην ανάδειξη της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς. Αυτή η πολιτική συνεχίστηκε στα χρόνια της Κατοχής, αν και με διαφορετικό ιδεολογικό προσανατολισμό, αφού εξυπηρετούσε τις εθνικιστικές στοχεύσεις της Εθνικής Επανάστασης που είχε διακηρύξει ο Rétain. Επομένως η συγκεκριμένη εκδοτική επιλογή του Tériade βρισκόταν σε αρμονία και με την εθνικιστική πολιτική προβολής της πολιτιστικής κληρονομιάς που εφάρμοζε η κυβέρνηση του Βισύ, επιτρέποντάς του τη συνέχιση έκδοσης του περιοδικού. Μάλιστα, την άνοιξη του 1940 διοργανώθηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας η

---

<sup>1395</sup> Στο αρχείο του Tériade υπάρχει η προσωρινή άδεια μετακίνησης που του χορήγησε το Υπουργείο Εθνικής Άμυνας για το διάστημα 15 Ιουλίου-15 Οκτωβρίου 1942 με αιτιολογία μετακίνησης την προετοιμασία τευχών του *Verve*. Δεν γνωρίζουμε αν αυτή ήταν η μόνη άδεια μετακίνησης που έλαβε ο Tériade. Στις 7 Μαρτίου 1941, ο Θ. Γρίβας, γραμματέας της ελληνικής πρεσβείας στο Παρίσι, του είχε στείλει το έγγραφο που χρειαζόταν για να εκδώσει άδεια μετακίνησης: Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Πιθανόν ως κίνηση ανταπόδοσης, αλλά και στρατηγικής, ο Tériade στέλνει στον Γρίβα ένα τεύχος του *Verve*, για το οποίο ο τελευταίος τον ευχαριστεί αναφερόμενος με ενθουσιώδη λόγια στο περιοδικό: Th. Griva προς Tériade, 29 Απριλίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 4. Επίσης, στις 9 Οκτωβρίου 1942, του χορηγείται σχετική βεβαίωση από την Εθνική Βιβλιοθήκη, που επικαλείται την ανάγκη παρουσίας του στο Παρίσι: «Ο κάτωθι υπογράφων Jacques Renoult, διευθυντής του τμήματος Γενικής Διοίκησης, βεβαιώνω ότι ο κ. Tériade, εκδότης, οδός Férou 4, Παρίσι, έχει αναλάβει την αναπαραγωγή χειρογράφων με μικρογραφίες (ιδίως του Fouquet) και η παρουσία του στο Παρίσι θα ήταν απαραίτητη / Je soussigné Jacques Renoult, Conservateur du Département de l'Administration Générale, certifie que Monsieur Tériade, éditeur, 4, rue Férou Paris, a été chargé de la reproduction de manuscrits à miniatures (notamment de Fouquet) et que sa présence à Paris serait nécessaire». Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Η επιστολή αυτή παρατίθεται και στο Κολοκυθά 2011, 146.

<sup>1396</sup> Για τα εν λόγω τεύχη βλ. Chara Kolokytha, «L'amour de l'art en France est toujours aussi fécond: La maison d'édition Verve et la reproduction de manuscrits à peintures conservés dans les bibliothèques de France pendant les années noires», *French Cultural Studies*, 25 (Μάιος 2014), 121-139.

έκθεση *Trois cents chefs-d'oeuvres en fac-similé*, η οποία πρόβαλλε την πολιτιστική κληρονομιά της Γαλλίας μέσα από αναπαραγωγές, δεδομένου ότι ο πόλεμος είχε ξεκινήσει και οι περισσότεροι θησαυροί του Μουσείου του Λούβρου είχαν μεταφερθεί σε ασφαλή σημεία στη Γαλλία<sup>1397</sup>. Η έκθεση περιλάμβανε αναπαραγωγές μεσαιωνικών μικρογραφιών που είχαν δημοσιευτεί στο *Verve* και για τις οποίες επαινούσαν στον κατάλογο της έκθεσης η εταιρεία Draeger Frères που τις εκτύπωσε. Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι το εν λόγω κείμενο του καταλόγου είχε συντάξει ο Émile-Aurèle Van Moé, ο οποίος ήταν τακτικός συνεργάτης του *Verve*<sup>1398</sup>.

Τη σειρά τευχών του περιοδικού που ήταν αφιερωμένα στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων εγκαινίασε το 7<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve*. Αυτά τα τεύχη κυκλοφόρησαν κυρίως μέσα στον πόλεμο, αλλά και μετά από αυτόν. Στο 7<sup>ο</sup> τεύχος αναπαράγονται οι μικρογραφίες του χειρογράφου του 15<sup>ου</sup> αιώνα *Les très riches heures du duc de Berry. Le calendrier*, δημιουργίες των αδελφών de Limbourg και του Jean Colombe (εικ. 233). Η προετοιμασία της έκδοσης ξεκίνησε τον Ιούλιο του 1939, λίγο πριν από την έναρξη του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Παρά την είσοδο της Γαλλίας στον πόλεμο και την περιρρέουσα ανησυχία για την εξέλιξή του, οι προετοιμασίες συνεχίστηκαν και το τεύχος κυκλοφόρησε τον Μάρτιο του 1940, λίγο πριν από την εισβολή των Γερμανών στη Γαλλία.

Σημαντική για το εν λόγω τεύχος ήταν η συνδρομή του Henri Malo, με τον οποίο, όπως εξηγήσαμε παραπάνω, ο Tériade είχε ήδη συνεργαστεί για το τεύχος 5-6. Στο ανυπόγραφο εισαγωγικό κείμενο του τεύχους, που συντάξε πιθανότατα ο Tériade, επισημαίνονται οι δυσκολίες που προέκυψαν κατά την προετοιμασία του τεύχους με δεδομένες τις συνθήκες, καθώς και η καθοριστικής σημασίας βοήθεια του Malo. Επιπλέον τονίζεται η δυσκολία να αποδοθεί πιστά η ποιότητα των χρωμάτων του χειρογράφου: «Η καθαρότητα των χρωμάτων του χειρογράφου, όπως μας επεσήμανε ο Robert Draeger, 'θάμπωσε' τις φωτογραφικές πλάκες. Ωστόσο, το λεπτομερές σχέδιο, τα διαφανή χρώματα θα μπορούσαν να αποδοθούν μόνο μετά από μεγάλες προσπάθειες. Αυτή η επιτυχία χρειάστηκε την ενασχόληση πραγματικών μαστόρων της εποχής μας, και θα αποτελέσει σταθμό στην Ιστορία της Έγχρωμης

---

<sup>1397</sup> Ήδη από τον Σεπτέμβριο του 1939 τα εκθέματα του Λούβρου ξεκίνησαν να μεταφέρονται σε κάστρα στην κεντρική και νοτιοδυτική Γαλλία για να προστατευτούν. Για το ζήτημα της τύχης των εθνικών θησαυρών της Γαλλίας στα χρόνια της κατοχής βλ. Campbell Karlsgodt 2011.

<sup>1398</sup> Émile-Aurèle Van Moé, «Département des manuscrits: les divers techniques du fac-similé», στο *Trois cents chefs-d'oeuvres en fac-similé*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque Nationale, Παρίσι 1940.

Αναπαραγωγής»<sup>1399</sup>. Αναπαραγωγές του εν λόγω χειρογράφου είχαν γίνει και παλιότερα, καμία όμως δεν έφτασε την πολυτέλεια και την ακρίβεια που πρόσφερε η τεχνική της έγχρωμης βαθυτυπίας, την οποία γνώριζαν να χειρίζονται άρτια οι αδερφοί Draeger<sup>1400</sup>. Ο Malo, ενθουσιασμένος με το αποτέλεσμα, γράφει σε κάποιον που αναζητούσε το εν λόγω χειρόγραφο: «Το πολυτελές περιοδικό VERVE θα προσφέρει στο επόμενο τεύχος του την αναπαραγωγή των μικρογραφιών των δώδεκα μηνών του Ημερολογίου [...] Δεν γνωρίζω καμία αναπαραγωγή που να προσεγγίζει τόσο το πρωτότυπο»<sup>1401</sup>. Η τεχνική αρτιότητα ήταν αυτή που κέρδιζε το ενδιαφέρον και το θαυμασμό του κοινού για την έκδοση<sup>1402</sup>.

Η μορφή έκδοσης που υιοθέτησε ο Tériade και εφάρμοσε σε όλα τα τεύχη του *Verve* που είναι αφιερωμένα στις αναπαραγωγές μικρογραφιών είναι η εξής: ένα εισαγωγικό κείμενο που αφορά την ιστορία και αξία του χειρογράφου, ακολουθείται από τις αναπαραγωγές, ενώ στο τέλος υπάρχουν οι λεζάντες των εικόνων με λίγα σύντομα σχόλια. Ο Tériade επέλεξε προφανώς να μη βάλει το παραμικρό κείμενο ή λεζάντα πλάι στις εικόνες προκειμένου το μάτι του θεατή-αναγνώστη να μην αποσπάται από καμία άλλη πληροφορία, αλλά να επικεντρώνεται σε αυτές.

Πέρα από την τεχνική αξία της έκδοσης, ο Tériade τόνιζε στο εισαγωγικό του σημείωμα την εκπαιδευτική και πολιτιστική αξία της για το γαλλικό έθνος,

---

<sup>1399</sup> «La pureté des couleurs du manuscrit, comme nous l'a fait remarquer Robert Draeger, a "ébloui" les plaques photographiques. Cependant le dessin minutieux, les couleurs transparentes m'ont pu être restituées qu'après de longs efforts. Cette réussite a exigé un travail artisanal tout à fait exceptionnel à notre époque, et marquera une date dans l'Histoire de la Reproduction en Couleurs»

<sup>1400</sup> Βλ., για παράδειγμα, Léopold Delisle, «Les livres d'heures du duc de Berry», *Gazette des Beaux-Arts*, 29 (Μάιος 1884), 391-405· Paul Durrieu, *Chantilly: Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Plon-Nourrit, Παρίσι 1904· Henri Bouchot, «Manuscrits à peintures», στο *Les primitifs français 1292-1500*, κατάλογος έκθεσης, Palais du Louvre – Bibliothèque Nationale, Παρίσι 1904. Το 1933 ο Henri Malo έκανε μια έκδοση που συνοδεύταν από γκραβούρες. Βλ. Henri Malo, *Les très riches heures du duc de Berry*, H. Laurens, Παρίσι 1933. Για τις αναπαραγωγές του εν λόγω χειρογράφου εν γένει βλ. Michael Camille, «The 'Très Riches Heures': An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction», *Critical Inquiry*, 17/1 (1990), 72-107.

<sup>1401</sup> «la revue de luxe VERVE donnera dans son prochain numéro la reproduction des miniatures des douze mois du Calendrier, [...] je ne connais pas de reproduction se rapprochant autant de l'original»· επιστολή Henri Malo προς άγνωστο, 29 Φεβρουαρίου 1940, Αρχείο Henri Malo, Musée Condé – Château de Chantilly.

<sup>1402</sup> Όταν προσέφερε ως δώρο το 7<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve* στον A. de Laborel, ο Malo έλαβε μια ενθουσιώδη απάντηση: «Σήμερα το πρωί έλαβα το ημερολόγιο των Très Riches Heures του Δούκα de Berry, το οποίο μόλις εξέτασα σε όλες του τις λεπτομέρειες. Βρίσκομαι σε αμηχανία που με θεωρήσατε άξιο αυτού του θαυμάσιου δώρου. Έχετε κάνει πρόοδο αδιαμφισβήτητης αξίας στην αναπαραγωγή των μεσαιωνικών χρωμάτων και αμφιβάλλω αν μπορούμε να καταφέρουμε περισσότερα σε αυτή την αρμονία των χρωμάτων και ιδιαίτερα των αποχρώσεων / J'ai reçu ce matin le calendrier des Très Riches Heures du Duc de Berry que je viens d'examiner dans tous ses détails. Je suis confus que [vous] m'ayez trouvé digne de cet admirable cadeau. Vous avez fait faire à la reproduction des couleurs médiévales un progrès d'une valeur indiscutable et je doute qu'on puisse aller plus loin dans cette harmonie des couleurs et surtout des nuances»· A. de Laborel, επιστολή στον Henri Malo, 25 Απριλίου 1940, Αρχείο Henri Malo, Musée Condé – Château de Chantilly.

επισημαίνοντας εμμέσως το μεσολαβητικό ρόλο του περιοδικού, αφού αναφέρει ότι είναι η πρώτη φορά που το εν λόγω χειρόγραφο τίθεται στη διάθεση του κοινού στο σύνολό του και στις αυθεντικές του διαστάσεις και προσθέτει: «Κανένα τεκμήριο δεν μπορεί να μαρτυρήσει με μεγαλύτερη ακρίβεια τη Γαλλική Ζωή κατά τον Μεσαίωνα. Εκφράζει την κομψότητα, τη φινέτσα, τη δύναμη της παλιάς Γαλλίας»<sup>1403</sup>. Ας σημειωθεί πως μια τέτοια έκδοση ήταν απολύτως καλοδεχούμενη από την κυβέρνηση του Βισύ στο πλαίσιο της πολιτικής της για την ανάδειξη της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς μέσα από ένα πρίσμα σαφώς εθνικιστικό. Ο Malo που, όπως προκύπτει και από την αλληλογραφία του, διατηρούσε από παλιά φιλικές σχέσεις με τον Rétain γράφει σχετικά στον Tériade τον Αύγουστο του 1940, ένα μήνα δηλαδή μετά τη συγκρότηση της κυβέρνησης του Βισύ: «Ελπίζω πραγματικά να επαναλάβω μαζί σας μια συνεργασία, που έδωσε αποτελέσματα που όλοι όσοι τα είδαν τα εκτιμούν πολύ. Σας είπα ότι έλαβα από τον στρατάρχη ένα σημείωμα που έστειλε από τη Μαδρίτη στις 4 Απριλίου, το οποίο έφερε αυτό το υστερόγραφο: «Ολοκλήρωνα αυτό το σημείωμα όταν έλαβα το *Verve*. Αυτό το τεύχος είναι ένα αριστούργημα. Συγχαρητήρια»<sup>1404</sup>. Ο δε γραμματέας του Rétain, Charles Brécard, απευθύνει ο ίδιος επιστολή προς τη Lamotte μεταφέροντας το θαυμασμό του για το περιοδικό που «αποδίδει την ύψιστη τιμή στη Γαλλική Τέχνη [fait le plus grand honneur à l'Art Français]», αλλά και την έγκρισή του για τη συνέχιση της διανομής του (**Παράρτημα Α20**)<sup>1405</sup>.

Επιπλέον, το συγκεκριμένο τεύχος του *Verve* τιμήθηκε το 1940 με το βραβείο Catenacci της Γαλλικής Ακαδημίας, ένα ετήσιο χρηματικό βραβείο που δινόταν σε πολυτελείς εικονογραφημένες εκδόσεις για την ποίηση, τη λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες, την ιστορία, την αρχαιολογία και τη μουσική. Στις επιστολές του ο Malo αναφέρει πως το βραβείο μοιράστηκε ανάμεσα στον γιατρό Hanotte για την έκδοση

---

<sup>1403</sup> «Nul document ne peut témoigner plus exactement de la Vie Française au Moyen-Age. Il exprime l'élégance, le raffinement, la force de l'ancienne France». Το εισαγωγικό κείμενο είναι ανυπόγραφο, αλλά μπορούμε να εικάσουμε ότι το συνέταξε ο Tériade ως εκδότης του περιοδικού.

<sup>1404</sup> «J'espère bien reprendre avec vous une collaboration qui a donné des résultats que tous ceux qui les ont vu apprécient beaucoup. Vous ai-je dit que j'ai reçu du maréchal un mot expédié de Madrid le 4 avril qui comportait ce post-scriptum : 'Je terminais ce mot lorsque *Verve* m'était remis. Ce numéro est une merveille. Tous mes compliments'». Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 1 Αυγούστου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1405</sup> Charles Brécard, επιστολή προς την Angèle Lamotte, 8 Οκτωβρίου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 4. Η επιστολή αυτή δημοσιεύεται και στο Κολοκυθά 2011, 144, αλλά λανθασμένα ως αποστολέας αναφέρεται ο Rétain και παραλήπτης ο εκδοτικός οίκος *Verve*. Παρόμοια λάθος παρατίθεται και στο Κολοκυθά 2014, 130.

*Vieux Marly* και στον ίδιο και τον Tériade για το *Verve*<sup>1406</sup>. Καθένας από τους δύο τελευταίους θα εισέπραττε 1.500 φράγκα (620 ευρώ). Όπως σημειώνει επανειλημμένα στα γράμματά του ο Malo, παρά τη μικρή οικονομική αξία του βραβείου, η συμβολική του αξία είναι μεγάλη και θα ενισχύσει το κύρος των εκδόσεων, στις οποίες πλέον θα αναγράφεται: «Ακαδημία Καλών Τεχνών. Βραβείο Catenacci (Académie des Beaux-Arts. Prix Catenacci)»: «Το ποσό είναι πραγματικά ανάξιο λόγου [...] Αλλά η μνεία θα κάνει καλό στο *Verve*, επειδή δεν νομίζω πως περιοδικά έχουν τιμηθεί, μου επιτρέπεται να το πω, από την Ακαδημία Καλών Τεχνών»<sup>1407</sup>. Παρόλο που στον επίσημο κατάλογο της Académie Française αναγράφεται πως το βραβείο Hercule Catenacci μοιράστηκαν το 1940 οι Maurice Denis, R.P. Raoul Plus και η Princesse de Broglie<sup>1408</sup>, στο αρχείο του Tériade υπάρχει η επίσημη ανακοίνωση του Institut de France – Académie des Beaux-Arts με ημερομηνία 15 Σεπτεμβρίου 1940 για την απονομή του βραβείου σε εκείνον, καθώς και το ένταλμα πληρωμής για το ποσό των 500 φράγκων (206 ευρώ) που αναλογούσαν στον Tériade (9 Νοεμβρίου 1940) (εικ.)<sup>1409</sup>.

Αναμφίβολα, η θερμή υποδοχή του 7<sup>ου</sup> τεύχους του *Verve* θα ενθάρρυνε τους Tériade και Malo να συνεχίσουν στην ίδια κατεύθυνση<sup>1410</sup>. Όμως οι συνθήκες ήταν δύσκολες για όλους. Με το ξέσπασμα του πολέμου ο Malo μετακινήθηκε από το Σαντιγύ στο Βαντέβρ (Vendœuvres, Château de Lancosme), νότια της Ορλεάνης, προκειμένου να διασφαλίσει ένα μέρος της συλλογής του Musée Condé και αργότερα μετακινήθηκε εκ νέου, στο Μπιζανβάλ (Buzenval). Η επικοινωνία του με τον Tériade διατηρήθηκε όμως συχνή έχοντας τόσο επαγγελματικό όσο και προσωπικό χαρακτήρα<sup>1411</sup>. Σύμφωνα μάλιστα με την αλληλογραφία τους, ο Tériade πρέπει να

<sup>1406</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 23 Ιανουαρίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1407</sup> «La somme est vraiment peu de chose [...] Mais la mention sera une bonne chose pour *Verve*, car je ne crois pas que des périodiques aient été honorés, si j'ose dire, par l'Académie des Beaux-Arts». Henri Malo, επιστολή στον Tériade, 26 Ιανουαρίου 1941. Βλ. συμπληρωματικά και τις επιστολές του στις 16 και 26 Δεκεμβρίου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1408</sup> <http://www.xn--acadmie-franaise-npb1a.fr/rapport-sur-les-concours-de-lannee-1940>

<sup>1409</sup> Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 19.

<sup>1410</sup> Σε επιστολή του προς τον Tériade με ημερομηνία 22 Σεπτεμβρίου 1940, ο Malo αναφέρει τη θετική υποδοχή του τεύχους από τον αμερικάνικο τύπο. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1411</sup> Στις επιστολές του ο Malo περιγράφει συχνά τις δυσκολίες μετακίνησης, επικοινωνίας, διατροφής, φαρμακευτικής και ιατρικής περίθαλψης, εκφράζει την ανησυχία του για την κατάσταση στο Chantilly λόγω της διακοπής κάθε επικοινωνίας με την κατεχόμενη από τους Γερμανούς ζώνη και λέει στον Tériade ότι πρέπει να οπλιστούν με υπομονή για όσα θα ακολουθήσουν. Ωστόσο πρέπει να σημειώσουμε ότι το ύφος του Malo δηλώνει συχνά την αφέλεια ενός αστού διανοούμενου που έχει χάσει τις ανέσεις του και θεωρεί ότι όλο αυτό θα είναι προσωρινό.

επισκέφθηκε τον Malo, συνοδευόμενος από τη Lamotte, το Νοέμβριο του 1940, ενώ ο Malo με τη σύντροφό του επισκέφθηκαν τον Tériade στο Σουιγιάκ<sup>1412</sup>. Επιπλέον η Lamotte, που πήγαινε στο Παρίσι, φρόντιζε να πληροφορείται και να μεταφέρει νέα στον Malo για την κατάσταση στο Σαντιγύ.

Στη συνέχεια του εγχειρήματός τους μοιάζει να έπαιξαν ρόλο οι επαφές του Malo με κυβερνητικά πρόσωπα του Βισύ, αλλά και τον ίδιο τον Rétain, ο οποίος τον ενθάρρυνε να συνεχίσουν το έργο τους. Αναφορικά με τη συνέχεια των εκδόσεων *Nerve* ο Malo γράφει στον Tériade τον Δεκέμβριο του 1940: «Ελπίζω, είμαι σχεδόν βέβαιος γι' αυτό, ότι τα λόγια του Στρατάρχη θα σας ανοίξουν πόρτες και θα διευκολύνουν τα πράγματα»<sup>1413</sup>. Μια επιστολή του Malo ένα μήνα αργότερα είναι ακόμη πιο αποκαλυπτική για το μεσολαβητικό του ρόλο ανάμεσα σε κυβερνητικά στελέχη και τον Tériade, προκειμένου να συνεχιστούν οι εκδόσεις: «Έχετε το απαραίτητο χαρτί; Χαίρομαι για την ευμενή διάθεση του υπουργού και του κ. Bernard Faÿ [...] Η επιστολή που σας έστειλε ο στρατηγός Brécard εκ μέρους του στρατάρχη πρέπει να συμβάλει στο να μετατρέψει σε πράξη αυτή την ευμένεια. Υπάρχει προφανές γαλλικό συμφέρον. Από την πλευρά μου, θα συνεχίσω να συνεργάζομαι μαζί σας πολύ πρόθυμα»<sup>1414</sup>. Από την επιστολή δεν προκύπτει αν ο Tériade δέχτηκε τη συνδρομή της κυβέρνησης για την εξασφάλιση του χαρτιού για τις εκδόσεις του. Σε κάθε περίπτωση μεταγενέστερη επιστολή μάς πληροφορεί ότι ο τυπογράφος Draeger είπε στον Tériade ότι θα του εξασφαλίσει το χαρτί<sup>1415</sup>. Ας ληφθεί επίσης υπόψη ότι πιθανόν υπήρχαν ακόμα αποθέματα πολυτελούς χαρτιού από τα προπολεμικά χρόνια, μια και αυτό δεν ήταν τόσο ευρέως χρησιμοποιούμενο όσο τα κατώτερης ποιότητας χαρτιά<sup>1416</sup>.

<sup>1412</sup> Βλέπε σχετικά τις επιστολές του Malo προς τον Tériade στις 23 Νοεμβρίου 1940 και 15 Σεπτεμβρίου 1941· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1413</sup> «J'espère bien, j'en suis même sûr, que le mot du Maréchal vous ouvrira bien des portes et facilitera les choses»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 26 Δεκεμβρίου 1940· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1414</sup> «Avez-vous le papier nécessaire ? Je suis heureux des bonnes dispositions du Ministre et de M. Bernard Faÿ [...] La lettre que vous a écrite le Général Brécard de la part du Maréchal doit aider à rendre effectives ces bonnes dispositions. Il y a là un intérêt français évident. Pour ma part, je continuerai à collaborer avec vous avec grand plaisir»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 26 Ιανουαρίου 1941· Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1415</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 11 Φεβρουαρίου 42 Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1416</sup> «Το βιβλίο δεν ξέφυγε από αυτή την φαινομενικά παράδοξη κατάσταση, γιατί είναι ίσως πιο εύκολο να βρούμε μερικά φύλλα εξαιρετικού χαρτιού παρά αρκετούς τόνους συνηθισμένου χαρτιού / Le livre n'a pas échappé à cette situation en apparence paradoxale car il est peut-être plus facile de trouver quelques feuilles de magnifique papier que plusieurs tonnes de papier ordinaire»· Raymond Cogniat, «Les beaux livres», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 30 Μαρτίου 1945, 1.

Επιπλέον ο Malo φαίνεται πως μεσολάβησε ώστε η Lamotte να πάει στο Βισύ στα τέλη Φεβρουαρίου 1941 για να ζητήσει προφανώς οικονομική βοήθεια: «Επισυνάπτω μια επιστολή για τον υπίατρο Ménétrel, ιδιαίτερου γραμματέα του στρατάρχη, η οποία θα χρησιμεύσει ως σύσταση για την κυρία Lamotte, και μια επιστολή για τον στρατάρχη, που ζητώ από τον δρα Ménétrel να του υποβάλει, ταυτόχρονα με τη μακέτα. Η κυρία Lamotte να πάρει μαζί της την επιστολή του στρατηγού Brécard για να τη δείξει στον Ménétrel. [...] Εύχομαι ολόψυχα να πετύχουμε»<sup>1417</sup>. Όπως προκύπτει από την αλληλογραφία η Lamotte πήγε στο Βισύ, αλλά δεν εξασφάλισε την οικονομική βοήθεια που χρειαζόνταν<sup>1418</sup>. Ωστόσο ο Malo προθυμοποιήθηκε να τους βοηθήσει κι άλλο προτείνοντας να απευθυνθεί για οικονομική υποστήριξη σε άλλα άτομα του περιβάλλοντός του<sup>1419</sup>.

Δεν γνωρίζουμε πώς και αν εξασφάλισε τελικά ο Tériade κάποια οικονομική βοήθεια. Σε κάθε περίπτωση, ήδη από τις αρχές του 1941 δούλευε την ιδέα του 9<sup>ου</sup> τεύχους του *Verve*, ζητώντας από τον Malo τις εικόνες από τα μεσαιωνικά χειρόγραφα που επιθυμούσε. Ο Malo, πάντα πρόθυμος φαίνεται να του προτείνει ιδέες για θεματικές που θα έχουν, όχι μόνο καλλιτεχνικό, αλλά και εμπορικό ενδιαφέρον, του γράφει: «Αλλά να η ιδέα που είχα: Σκέφτηκα ότι θα ήταν προτιμότερο να συγκεντρώσω ένα σύνολο με έναν τίτλο που θα ενδιαφέρει την αρκετά εκτεταμένη πελατεία σας. Και αυτός ο τίτλος θα ήταν: Εικόνες από τη || Ζωή του Ιησού || σύμφωνα με τις || Πολύ Πλούσιες Ώρες του Δούκα του Berry ||. Ο

---

<sup>1417</sup> «J'inclus une lettre pour le médecin-lieutenant Ménétrel, secrétaire particulier du Maréchal, qui servira d'introduction à Madame Lamotte, et une lettre pour le Maréchal que je prie le Dr Ménétrel de lui soumettre, en même temps que la maquette. Que Madame Lamotte se munisse de la lettre du Général Brécard pour la montrer à Ménétrel [...] Je souhaite vivement que cela réussisse»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 19 Φεβρουαρίου 1941. Η Lamotte πρέπει να έμεινε στο Βισύ από τα τέλη Φεβρουαρίου ως τουλάχιστον τα τέλη Μαρτίου 1941 με δεδομένη την αλληλογραφία της στο αρχείο του Tériade.

<sup>1418</sup> «Ζητάτε πολλά; Οι δυνατότητες από την πλευρά του Ινστιτούτου είναι μηδαμινές. Θα έπρεπε στις υπηρεσίες να χρησιμοποιήσει όσο καλύτερα γίνεται την περίφημη επιστολή του Β. Σε κάθε περίπτωση, εκτιμώ ότι η κ. Lamotte ενήργησε έξυπνα μην αφήνοντας ούτε την επιστολή ούτε τη μακέτα. Θα το σκεφτώ, αλλά κρατήστε με ενήμερο, έτσι ώστε να έχω γνώση των δεδομένων / Demandez-vous beaucoup? Les possibilités du côté de l'Institut sont insignifiantes. Il faudrait dans les bureaux utiliser au mieux la fameuse lettre de B. En tout cas, j'estime que Mme Lamotte a agi judicieusement en ne laissant ni la lettre, ni la maquette. Je vais réfléchir, mais tenez-moi au courant, pour que j'aie des éléments de 'connaissance'»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 24 Μαρτίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1419</sup> «Ενδεχομένως, εάν αναζητούσατε κεφάλαια, δεν θα ήταν αδύνατο να σας βοηθήσω να βρείτε μέσα από τον κύκλο μου. Μην ξεχάσετε αυτή την υπόδειξη, αν μπορεί να σας φανεί χρήσιμη μετά την επιστροφή της κυρίας Lamotte από το Παρίσι / Le cas échéant, si vous cherchiez des fonds, il ne serait pas impossible que je puisse vous aider à en trouver dans mes environs. N'oubliez pas cette suggestion, si elle peut être opportune après le retour de Paris de Madame Lamotte»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 13 Απριλίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.



αριθμός αυτών των Εικόνων θα ήταν αυτός που θα κρίνατε κατάλληλο, από 10 έως 25»<sup>1420</sup>. Η ιδέα αυτή άρεσε στον Τέριαντε, αφού στην επόμενη επιστολή του ο Malo αναφέρει: «Χαίρομαι πολύ που η ιδέα μου για το Images de la Vie de Jésus σας άρεσε. Ελπίζω ότι θα την υλοποιήσουμε. Τη θεωρώ πολύ ενδιαφέρουσα από θρησκευτική, καλλιτεχνική και...εμπορική άποψη. Θα ξαναμιλήσουμε επ'αυτού»<sup>1421</sup>. Σε μεταγενέστερη επιστολή του, ο Malo προτείνει κάποιες εικόνες και επισημαίνει στον Τέριαντε πως πρέπει να λάβουν υπόψη ποιες μπορούν να τυπωθούν καλύτερα έτσι ώστε να έχουν το αρτιότερο δυνατό αποτέλεσμα<sup>1422</sup>.

Φαίνεται όμως πως ο Τέριαντε ήθελε να εκδώσει πρώτες κάποιες άλλες μικρογραφίες, τις οποίες δημοσίευσε με τίτλο: *Les Fouquet de la bibliotheque nationale* (εικ. 234). Ο Τέριαντε εξασφάλισε τη συνεργασία της Draeger Frères, που διασφάλισε και την απαραίτητη ποσότητα χαρτιού, καθώς και τη συναίνεση του Malo, που ομολογεί πως άλλοτε είχε αμφιβολίες λόγω του ότι δεν επρόκειτο για ολοκληρωμένο χειρόγραφο,<sup>1423</sup> και έτσι στις αρχές του 1942 προετοίμαζε παράλληλα και τις δύο εκδόσεις, τις μικρογραφίες του Jean Fouquet και τη συνέχεια των χειρογράφων που παραγγέλθηκαν για τον δούκα Jean de Berry, *Les très riches heures de duc de Berry. Images de la vie de Jésus* (εικ. 235)<sup>1424</sup>. Η εκτύπωση και των δύο ολοκληρώθηκε παράλληλα, τον Οκτώβριο του 1943, λόγω των καθυστερήσεων που

---

<sup>1420</sup> «Mais voici l'idée qui m'est venue : j'ai pensé qu'il serait préférable de grouper un ensemble sous un titre susceptible d'intéresser votre clientèle assez étendue. Et ce titre serait : Images de la || Vie de Jésus || d'après les || Très Riches Heures du Duc de Berry ||. Le nombre de ces Images serait celui que vous jugeriez opportun, de 10 à 25»· Henri Malo, επιστολή προς τον Τέριαντε, 2 Ιουνίου 1941, Αρχείο Τέριαντε, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1421</sup> «Je suis très heureux que mon idée des Images de la Vie de Jésus vous ait plu. J'espère que nous la réaliserons. Je la crois intéressante aux points de vue religieux, artistique, et... commercial. Nous en reparlerons»· Henri Malo, επιστολή προς τον Τέριαντε, 14 Ιουνίου 1941, Αρχείο Τέριαντε, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1422</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Τέριαντε, 15 Δεκεμβρίου 1941, Αρχείο Τέριαντε, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1423</sup> «Σκέφτεστε επίσης τους Fouquet: Σας είπα άλλοτε πως μια πλήρης έκδοση μού φαινόταν προτιμότερη από αποσπασματικές εικόνες και είναι δική σας ιδέα που δεν μπορεί παρά να με γοητεύει να δημιουργήσετε ένα σύνολο με αυτές τις μικρογραφίες φωτογραφίζοντας τις 26 που εκκρεμούν και ενώνοντάς τις σε μια ανατύπωση με τις δώδεκα που είχαν γίνει ήδη [...] Αφού ο Draeger είναι διατεθειμένος να αναλάβει το έργο και σας υπόσχεται χαρτί, ορίστε δυο μεγάλες δυσκολίες που έχουν ξεπεραστεί ήδη! / Vous pensez aussi aux Fouquet: je vous ai dit jadis combien une publication en colonne me paraissait préférable aux images fragmentaires, et c'est votre idée de donner un ensemble de ces miniatures en photographiant les 26 restées en route et en les joignant à un tirage des 12 précédemment faits qui ne peut que me séduire [...] Puisque Draeger est disposé à entreprendre le travail et vous promet du papier, voilà deux grosses difficultés vaincues!»· Henri Malo, επιστολή προς τον Τέριαντε, 11 Φεβρουαρίου 1942, Αρχείο Τέριαντε, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1424</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Τέριαντε, 3 Μαρτίου 1942, Αρχείο Τέριαντε, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

προκαλούσε η έλλειψη χαρτιού<sup>1425</sup>, όπως πληροφορούμαστε από την αλληλογραφία με τους Draeger. Τα τεύχη πωλούνταν στους συνδρομητές έναντι 350 φράγκων (82 ευρώ) εκείνο για το βίο του Ιησού και 300 φράγκων (70 ευρώ) το σχετικό με τον Fouquet<sup>1426</sup>.

Προφανώς η σωστή στιγμή κυκλοφορίας κάθε τεύχους είναι σημαντική για την εμπορική του επιτυχία και την απήχησή του. Ως εκ τούτου η καθυστέρηση έκδοσης των μικρογραφιών που έγιναν για τον δούκα de Berry προβλημάτισε τον Malo, ο οποίος ήλπιζε να εκδοθούν πριν από τα Χριστούγεννα του 1942, καθώς, όπως επεσήμαινε σε μια επιστολή του, η θεματική τους θα είχε ζήτηση την εν λόγω περίοδο, όπως συνέβη με μια εμπορικά επιτυχημένη έκδοση του Pierre Tisné με εικόνες από τη ζωή του Χριστού<sup>1427</sup>. Αλλού σημείωνε ότι η κυκλοφορία του τεύχους πριν από το Πάσχα θα αύξανε την απήχησή του<sup>1428</sup>. Τελικά το τεύχος κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1943, ακολουθώντας ίσως την προτροπή του Malo να

---

<sup>1425</sup> Louis Sol, επιστολή προς την Angèle Lamotte, 19 Οκτωβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Μέρος της εν λόγω επιστολής παρατίθεται στο Κολοκυθά 2011, 146.

<sup>1426</sup> Angèle Lamotte, σχέδιο επιστολής προς άγνωστο, 10 Νοεμβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 7. Απόσπασμα της επιστολής δημοσιεύεται στο Kolyktha 2014, 133. Σε ένα δακτυλογραφημένο γράμμα που ετοίμασε είτε ο Tériade είτε ο Malo, εκ μέρους και των δύο, αφού είναι γραμμένο στον πληθυντικό, ζητούν άδεια από την κυβέρνηση αφενός για τη συνέχιση έκδοσης μεσαιωνικών χειρογράφων, αφετέρου για την πώλησή τους σε τιμή κατ'ελάχιστον 350 φράγκων (82 ευρώ). Στέλνουν ως δείγμα τα τεύχη 7 και 9 του *Verge*, εξηγώντας πως η ακριβή τιμή δικαιολογείται από την απαιτητική διαδικασία και το υψηλό κόστος παραγωγής του περιοδικού έτσι ώστε να διασφαλιστεί η υψηλή ποιότητα έκδοσής του: « Παρακαλούμε να λάβετε υπόψη πως οι εργασίες μας που ξεκίνησαν το 1936, δεν μας έχουν αφήσει κέρδος, δεν καταφέραμε να τις φέρουμε σε πέρας παρά με το τίμημα των προσωπικών μας θυσιών και κάνοντας έκκληση για ανιδιοτελείς συνδρομές. Υπομείναμε σε περιόδους κρίσης, δίχως να επωφεληθούμε σε περιόδους ευημερίας: στην πραγματικότητα εδώ και τέσσερα χρόνια που τα χρέη μας συσσωρεύτηκαν, δεν κυκλοφορήσαμε κανένα τόμο αυτής της σειράς, ως συνέπεια του περιορισμού του χαρτιού και κάθε είδους δυσκολιών. Δεσμευόμαστε επίσημα να μη μειώσουμε ούτε την ποιότητα των εκδόσεών μας, ούτε την ύλη των τευχών μας και να μη χάσουμε ποτέ τους στόχους μας σε σχέση με την καλλιτεχνική εκπαίδευση και την εκλαΐκευση με την πιο ευγενή μορφή. / Nous vous prions de considérer que nos travaux entrepris depuis 1936 ne nous ont pas laissé de bénéfice, nous n'avons pu les mener à bien que'au prix de sacrifices personnels et en faisant appel à des concours désintéressés. Nous avons subi les périodes de crise, sans profiter des périodes de prospérité: en effet, depuis quatre ans pendant lesquels nos frais se sont accumulés, nous n'avons fait paraître aucun volume de cette série, par suite du rationnement du papier et des difficultés de toutes sortes. Nous nous engageons formellement à ne diminuer ni la qualité de nos publications, ni la matière de nos ouvrages et à ne jamais perdre de vue nos buts d'éducation artistique, de vulgarisation sous la plus noble forme» ανυπόγραφη επιστολή, [1943], Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Η επιστολή αυτή παρατίθεται και στο Κολοκυθά 2011, 147-148. Το 1942 ένα φύλλο της εφημερίδας *Le Figaro* κόστιζε 1 φράγκο (29 λεπτά του ευρώ) και η συνδρομή για ένα χρόνο κόστιζε 250 φράγκα (73 ευρώ).

<sup>1427</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 7 Δεκεμβρίου 1942, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1428</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 4 Ιανουαρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

συγχρονιστεί με μια από τις δύο μεγάλες χριστιανικές γιορτές: ο ίδιος ο Malo εκφράζει σε επιστολή του την ευαρέσκειά του<sup>1429</sup>.

Αξιίζει να σημειωθεί ότι το 9<sup>ο</sup> τεύχος προλογίζει ο Valéry με λόγια εγκωμιαστικά: «Το Verve είναι ένα αξιοθαύμαστο παράδειγμα και αξίζει διπλά»<sup>1430</sup>. Γράφει ότι το περιοδικό επιτελεί αποστολή, καθώς αφενός επιτρέπει την πρόσβαση σε αριστουργήματα της γαλλικής τέχνης και αφετέρου οι δημοσιευόμενες μικρογραφίες, υπενθυμίζουν στους νέους ζωγράφους την αξία της υπομονής, άποψη που ασπάζεται και ο Tériade. Ο Valéry τονίζει τη δυσκολία παραγωγής μιας τόσο άρτιας έκδοσης τη δεδομένη στιγμή και ασκεί μια μάλλον συντηρητική κριτική στη σύγχρονή του τέχνη που θεωρεί ότι είναι αποτέλεσμα βιασύνης και ανυπομονησίας. Ένα απόσπασμα από τον πρόλογο του Valéry αναπαράχθηκε στα διαφημιστικά φυλλάδια που κυκλοφόρησαν για το εν λόγω τεύχος, στα οποία καταγράφονται τα ονόματα όλων όσοι συνέβαλαν στην έκδοση<sup>1431</sup>. Για το τεύχος αυτό ο γραμματέας του Rétain απηύθυνε επίσης επιστολή στον Malo για να μεταβιβάσει τα συγχαρητήριά του, αλλά και τα ενθαρρυντικά του λόγια για τη συνέχεια του περιοδικού<sup>1432</sup>. Ας σημειωθεί πως εκείνα τα χρόνια πραγματοποιήθηκαν και άλλες εκδόσεις που κοσμούνται από μεσαιωνικές μικρογραφίες, αλλά δεν έχουν την ίδια ποιότητα εκτύπωσης ούτε την ίδια πολυτέλεια<sup>1433</sup>.

Παράλληλα με την κυκλοφορία των τευχών 9 και 10 ετοιμάζονταν και τα επόμενα τεύχη που ήταν αφιερωμένα σε αναπαραγωγές μικρογραφιών. Τον Μάρτιο του 1945 κυκλοφόρησαν δύο ακόμη τεύχη του *Verve*, το 11<sup>ο</sup> και το 12<sup>ο</sup>, με τα οποία ολοκληρωνόταν η αναπαραγωγή ενός κύκλου 40 μεσαιωνικών μικρογραφιών από το Musée Condé: *Les Fouquet de Chantilly: Les heures d'Etienne Chevalier – Vie de Jésus* και *Les Fouquet de Chantilly: Les heures d'Etienne Chevalier – La Vierge et les Saints* (εικ. 236). Την εισαγωγή και τις λεζάντες είχε αναλάβει ο Henri Malo. Στις αρχές του 1943 άρχισε η εκτύπωση και των μικρογραφιών του χειρογράφου *Les*

<sup>1429</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 21 Δεκεμβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1430</sup> «Verve est d'un exemple admirable et qui vaut doublement»

<sup>1431</sup> Ο πρόλογος του Valéry αναπαράχθηκε και στις εφημερίδες: Paul Valéry, «Préface de Mr. Paul Valéry au numéro de 'Verve' consacré aux 'Fouquet de la Bibliothèque Nationale'», *Journal des débats*, 8 Μαΐου 1944, 3.

<sup>1432</sup> Charles Brécard, επιστολή προς τον Henri Malo, 23 Ιουνίου 1942, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Η εν λόγω επιστολή παρατίθεται και στο Καλοκυθά 2011, 148-149, αλλά λανθασμένα ως αποστολέας αναφέρεται ο Rétain και παραλήπτης ο εκδοτικός οίκος Verve. Παρόμοια λάθος παρατίθεται και στο Koloxytha 2014, 132.

<sup>1433</sup> Βλ. για παράδειγμα, την έκδοση *La guirlande des années: images d'hier et pages d'aujourd'hui*, με κείμενα των André Gide, Jules Romains, Colette και François Mauriac, Flammarion, Παρίσι 1941.

*heures d'Anne de Bretagne* του Jean Bourdichon που φυλασσόταν στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Την εισαγωγή συνέταξε ο ιστορικός τέχνης Émile Mâle, που ήταν μέλος της Γαλλικής Ακαδημίας και ειδικός στη μεσαιωνική τέχνη, και τις λεζάντες ανέλαβε ο Edmond Rognon, που ήταν ιστορικός του Μεσαίωνα και εργαζόταν στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Ωστόσο οι μικρογραφίες αυτές, επίσης του 15<sup>ου</sup> αιώνα, κυκλοφόρησαν αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1946 ως διπλό τεύχος 14-15 (εικ. 237). Λίγο αργότερα, τον Νοέμβριο του 1946, κυκλοφόρησε το 16<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve*, το οποίο ήταν επίσης αφιερωμένο στα μεσαιωνικά χειρόγραφα και επίσης προϊόν των τελευταίων χρόνων του πολέμου. Πρόκειται για το κείμενο *Traité de la forme et devis d'un Tournoi*, το οποίο περιλαμβάνει κανόνες κονταρομαχιών και το συνέταξε τον 15<sup>ο</sup> αιώνα ο δούκας της Ανζού, René (εικ. 238). Σε αντίθεση με τα προηγούμενα τεύχη αυτής της κατηγορίας, το εν λόγω τεύχος περιλαμβάνει εκτενή παρουσίαση και σχολιασμό από τον Rognon, που διατρέχει όλες τις σελίδες του τεύχους πλαισιώνοντας την εικονογράφηση που αυτή τη φορά περιλαμβάνει και έγχρωμες και ασπρόμαυρες αναπαραγωγές.

Αν και ο Tériade ήταν εκείνος που είχε τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο,<sup>1434</sup> η συνεισφορά του Malo στην πραγματοποίηση αυτών των τευχών του *Verve* υπήρξε σημαντική για πολλούς λόγους. Πρώτον παραχώρησε τις εικόνες και έδωσε πολύτιμες συμβουλές για την καλύτερη δυνατή αναπαραγωγή τους<sup>1435</sup>. Δεύτερον

---

<sup>1434</sup> Αναφερόμενος στο τεύχος των μικρογραφιών του Fouquet, ο Malo γράφει: «Η φράση που δεν αφαιρέσατε δεν είναι ενοχλητική τελικά, και μπορεί να γίνει κατανοητή από μια αντιπαραβολή, που μπορεί να γίνει και ανεξάρτητα από το βιβλίο, των φωτογραφιών της διπλής σελίδας / La phrase que vous n'avez pas supprimée n'est pas gênante, en somme, et peut être comprise d'une juxtaposition, faite en dehors du livre, des photos de la double page»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 5 Ιουνίου 1942, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Αναφορικά με το τεύχος για τον βίο του Ιησού, γράφει: «Θα ασχοληθώ αμέσως με το κείμενο υπό τους όρους που μου λέτε / Je vais me mettre immédiatement au texte dans les conditions que vous m'indiquez»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 27 Απριλίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1435</sup> Όταν ο Malo είδε το τεύχος *Images de la vie de Jésus*, έγραψε στον Tériade: «Χάρηκα που είδα ότι μπορέσατε να λάβετε υπόψη τις παρατηρήσεις μου σε μεγάλο βαθμό και ότι ούτε οι αρμονίες ούτε οι αξίες των τόνων εξασθένησαν. Δεν υπάρχει λίγο λιγότερο χρυσό από ό, τι στις προηγούμενες σειρές; Ορισμένες σελίδες μου φάνηκαν ίσως κάπως λιγότερο ζωηρές, εκτός κι αν αυτό δεν οφείλεται στα χρώματα, αλλά πολλές από αυτές τις αναπαραγωγές δίνουν ακριβώς την αίσθηση του αυθεντικού και αγγίζουν την τελειότητα. Το εξώφυλλο είναι μια αποκάλυψη και ένα θαύμα κομψότητας και καλού γούστου. Συνολικά, από την πλευρά μου, είμαι ενθουσιασμένος με το αποτέλεσμα. Είναι όλο εξαιρετικά γοητευτικό / J'ai vu avec plaisir que l'on avait pu tenir compte de mes observations dans une large mesure, et que les harmonies de tons ni les valeurs n'avaient été rompues. N'y a-t-il pas un peu moins d'or que dans les séries précédentes? Certaines pages m'ont paru peut-être un peu moins vibrantes, à moins que cela ne tienne aux couleurs, mais beaucoup de ces reproductions donnent exactement l'impression de l'original et touchent à la perfection. La couverture est une trouvaille et une merveille d'élégance et de bon goût. Au total, je suis, pour ma part, enchanté du résultat. L'ensemble est extrêmement séduisant»· Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 21 Δεκεμβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

έγραψε εισαγωγικά και άλλα συνοδευτικά κείμενα. Τρίτον φρόντιζε, όσο γινόταν στις δεδομένες συνθήκες, την προώθηση και διαφήμιση του *Verve*<sup>1436</sup> (**Παράρτημα Α21**), ενώ αποτελούσε το σύνδεσμο με πολλούς συνδρομητές του περιοδικού<sup>1437</sup>. Τέταρτον η δικτύωση του Malo με τον Rétain και άλλα κυβερνητικά στελέχη ήταν καίριας σημασίας για την έκδοση του περιοδικού. Ο Tériade δεν φαίνεται να είχε απευθείας επικοινωνία με τον Rétain για να ζητήσει την οποιαδήποτε συνδρομή για την έκδοση, αλλά τον ρόλο αυτό είχε αναλάβει ο Malo, και ενίοτε η Lamotte, η οποία έπαιξε διαμεσολαβητικό ρόλο κατόπιν υπόδειξης του Malo<sup>1438</sup>. Στις επιστολές του ο Malo φαίνεται ότι ζήτησε τη συνδρομή του καθεστώτος ειδικά σε σχέση με την έλλειψη χαρτιού, ενώ ήταν αυτός που έστελνε τα εκδεδομένα τεύχη στον Rétain σε συνεννόηση με τον Tériade<sup>1439</sup> (**Παράρτημα Α22α και Α22β**). Αντιστοίχως οι επιστολές του Rétain απευθύνονταν σε αυτόν, ο οποίος κατόπιν τις κοινοποιούσε στον Tériade, όπως δείχνει το γεγονός ότι σήμερα φυλάσσονται στο αρχείο του τελευταίου.

Η επιλογή της έκδοσης των μεσαιωνικών μικρογραφιών σίγουρα ανταποκρινόταν στο προσωπικό γούστο του Tériade, αφού ενσωμάτωνε αναπαραγωγές τους σε όλα τα τεύχη του *Verve* ήδη από το 1937, ενώ και η προετοιμασία του τεύχους 7 ξεκίνησε πριν από την εγκαθίδρυση του καθεστώτος του Βισύ. Η επιλογή όμως του Tériade να αφιερώσει το *Verve* στην προβολή της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς, τόσο μέσα από τις αναπαραγωγές των χειρογράφων, όσο και μέσα από το 8<sup>ο</sup> τεύχος που ήταν ένας ύμνος στη σύγχρονη καλλιτεχνική παραγωγή της Γαλλίας, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, δεν πήγαζε

<sup>1436</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 9 Μαΐου 1942, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1437</sup> «Ο γιατρός Aron, από τη Σχολή της Τουρ, μόλις έφτασε, έχοντας διαφύγει από τους Γερμανούς που ήθελαν να τον πάρουν όμηρο [...] Έχει τα πρώτα επτά τεύχη. Δεν γνωρίζει γιατί η ανανέωση της συνδρομής του δεν έγινε. Περιμένει ανυπόμονα το όγδοο τεύχος. Μου είπε ότι εξασφάλισε άλλες τρεις συνδρομές. Του αρέσει πολύ αυτό που έχετε κάνει. / Le docteur Aron, de la faculté de Tours, vient d'arriver, évadé des Allemands qui voulaient le prendre comme otage. [...] Il a les 7 premiers numéros. Il ne sait pas comment le renouvellement de son abonnement n'a pas marché. Il languit après le n° 8. Il m'a dit avoir suscité trois autres abonnements. Il aime beaucoup ce que vous avez fait» · Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 25 Φεβρουαρίου 1942, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Πρόκειται για τον φιλότεχνο γιατρό Émile Aron· βλ. Jacqueline Vons, «Éloge d'Émile Aron», *Histoire de sciences médicales*, 46/1 (2012), 31-34.

<sup>1438</sup> «Σας ευχαριστώ για την επιστολή σας και το περιεχόμενό της. Πληροφορήθηκα ότι η κυρία Lamotte έτυχε θερμής υποδοχής στο Βισύ· πάνε πια κάποια χρόνια αφότου είδα τον στρατηγό Brécard στο Σαντιγύ όπου τον είχε φέρει ο στρατάρχης / Je vous remercie de votre lettre et de son contenu. J'ai appris avec plaisir le bon accueil que Madame Lamotte a reçu à Vichy; il y a quelques années déjà, j'ai vu le général Brécard à Chantilly où le Maréchal l'avait amené» · Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 18 Οκτωβρίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1439</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 26 και 29 Ιουνίου 1942, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6. Απόσπασμα της επιστολής δημοσιεύεται στο Kolokytha 2014, 132.

αποκλειστικά από την προσωπική του επιθυμία δεδομένων των συνθηκών. Χωρίς να αμφισβητούμε, επομένως, την αγάπη του Tériade για τα μεσαιωνικά χειρόγραφα, είναι γεγονός ότι η υιοθέτηση αυτής της λύσης ήταν «βολική», προκειμένου να συνεχιστεί η έκδοση του περιοδικού. Ο Tériade, αντιλαμβανόμενος το νέο πολιτικό και πολιτιστικό καθεστώς, βιώνοντας την επιστροφή της λογοκρισίας, τη διακοπή πολλών εκδόσεων, και προσαρμοζόμενος στη νέα κανονικότητα των πολιτιστικών πραγμάτων, επέλεξε αυτή τη λύση προκειμένου να συνεχιστεί η έκδοση του περιοδικού του. Η στάση του αυτή πήγαζε αναμφίβολα από την αγάπη του για τη δουλειά του και την τέχνη, που αποτελούσαν και η μια και η άλλη καταφύγιο για εκείνον στα δύσκολα χρόνια του πολέμου, όμως ταυτόχρονα συνιστούσε μια πολιτική επιλογή συνεννόησης, έστω έμμεσης, με το δωσιλογικό καθεστώς του Βισύ.

Μην έχοντας τα γράμματα του Tériade, δεν γνωρίζουμε ακριβώς την άποψή του για το καθεστώς του Βισύ και το πρόσωπο του Rétain. Παρότι προπολεμικά είχε ασπαστεί τον διαδεδομένο για την εποχή εθνικιστικό αισθητικό λόγο, ο Tériade δεν υπήρξε εθνικιστής, ενώ ο κύκλος του αποτελούνταν κυρίως από διανοούμενους που πρόσκειντο στην αριστερά, φιλειρηνιστές και αντιφασίστες. Όπως έχουμε εξηγήσει, απέρριπτε την πολιτικοποίηση της τέχνης και το προφίλ του συνολικά μπορεί να χαρακτηριστεί μάλλον απολιτικό. Αν και ο ίδιος δεν ήταν κοντά με τα πρόσωπα που ήταν σε θέση ισχύος στην κυβέρνηση του Βισύ, σίγουρα δεν αρνήθηκε και ενδεχομένως εκμεταλλεύτηκε τη συνδρομή του Malo, ο οποίος είχε σχέσεις και επικοινωνία με τον Rétain και άλλα κυβερνητικά στελέχη. Θα λέγαμε επομένως ότι ο Tériade ούτε συμμετείχε στην αντίσταση ούτε συνεργάστηκε ευθέως με το καθεστώς του Βισύ. Ανήκε μάλλον στη μεγάλη μάζα των Γάλλων που μπήκε σε μια διαδικασία προσαρμογής στις νέες συνθήκες της στρατιωτικής ήττας. Όπως σημειώνουν οι Thomas Fontaine και Denis Peschanski, «η μάζα των Γάλλων τοποθετείται μεταξύ αυτών των δύο άκρων, της προσαρμογής και της αντίστασης»<sup>1440</sup>. Βέβαια, και μόνο το γεγονός ότι μπήκε σε αυτή τη διαδικασία προσαρμογής στη νέα κατάσταση, μπορεί να μη σήμαινε συνεργασία, σίγουρα όμως διευκόλυνε και νομιμοποιούσε την εικόνα κανονικότητας που επιθυμούσε να προβάλει το νέο καθεστώς. Με αυτή την έννοια, η απόφασή του να συνεχίσει να εκδίδει στο πλαίσιο του καθεστώτος του

<sup>1440</sup> «la masse des Français se situe entre ces deux extrêmes, dans l'accommodation ou dans la résilience»: Thomas Fontaine και Denis Peschanski, *La collaboration: Vichy, Paris, Berlin, 1940-1945*, κατάλογος έκθεσης, Tallandier – Ministère de la défense – Archives nationales, Παρίσι 2014, 10. Για το ζήτημα της πολυπλοκότητας της συμπεριφοράς των Γάλλων στα χρόνια της κατοχής και τα σύνθετα όρια της συνεργασίας βλ. και Pascal Ory, *Les collaborateurs: 1940-1945*, Éditions du Seuil, Παρίσι 1980.

Βισύ, ενδεχομένως ως αποτέλεσμα της πάγιας απολιτικής του στάσης, εν προκειμένω είχε πολιτική σημασία.

Η κατάσταση ήταν περίπλοκη για όσους επέλεξαν να μείνουν και να συνεχίσουν να δραστηριοποιούνται στη Γαλλία της περιόδου της Κατοχής. Για παράδειγμα, οι Gide και Valéry συνέχισαν να συνεργάζονται με το *NRF* θεωρώντας καθήκον τους να συμβάλουν στην ανατροπή του κατακτητή με τη δύναμη της υπογραφής τους, ενώ, από την άλλη, οι Leiris και Queneau αρνήθηκαν, εκλαμβάνοντας μια τέτοια συνεργασία ως συνεργασία με το υπάρχον καθεστώς. Η σύγχυση, ο δισταγμός, τα πισωγυρίσματα, η αμφιβολία ήταν συνήθη φαινόμενα, ιδιαίτερα τον πρώτο καιρό, στους κύκλους των διανοουμένων, των λογοτεχνών και των εικαστικών καλλιτεχνών<sup>1441</sup>. Στην προσπάθειά τους να προσαρμοστούν στα νέα δεδομένα, χωρίς να προδώσουν τις ιδέες τους, κάποιοι ζούσαν διπλή ζωή. Για παράδειγμα, ο René Huyghe συμμετείχε στην αντίσταση, αλλά παρέμεινε διευθυντής του Λούβρου. Οι Jean Paulhan, Georges Limbour και Sartre συμμετείχαν επίσης στην αντίσταση και έγραφαν στον παράνομο τύπο, π.χ. στο *Les lettres françaises*, αλλά συμμετείχαν και στην επισήμως επανεκδοθείσα *Comœdia*. Επιπλέον ο Sartre δέχτηκε τη θέση του καθηγητή στο Λύκειο Condorcet, αντικαθιστώντας έναν εβραίο που απολύθηκε<sup>1442</sup>. Η Jeanne Bucher, στηριζόμενη στην αλσατική καταγωγή της, άνοιξε την γκαλερί της ξανά στα τέλη του 1940 συνεχίζοντας την πολιτική της να προβάλλει τη μοντέρνα τέχνη και την τέχνη της πρωτοπορίας με συχνά προκλητικές για το καθεστώς συμμετοχές, όπως του Kandinsky και του Klee, αλλά τη διαφήμιση της την είχε αναθέσει σε έντυπα του καθεστώτος, όπως η *Parizer Zeitung*, ενώ ανάμεσα στο κοινό της ήταν και γερμανοί διανοούμενοι και δημοσιογράφοι<sup>1443</sup>. Τέλος, μια σημαντική παράμετρος ήταν εκείνη των προσωπικών σχέσεων. Φιλίες κρατήθηκαν παρά τις διαφορετικές απόψεις από προσωπική ή συναδελφική εκτίμηση. Δύο παραδείγματα είναι οι σχέσεις του Malraux με τον Drieu και του Paulhan με τον Jouhandeau.

---

<sup>1441</sup> Πολύ σημαντική για την κατανόηση αυτού του διλήμματος στο χώρο της διανοήσης είναι η μελέτη Sapiro 1999 και ιδιαίτερα οι σελίδες 21-102.

<sup>1442</sup> Drake 2005, 165.

<sup>1443</sup> Patricia Scheer, «Sous l'occupation: Jeanne Bucher et la presse allemande», στο Christian Derouet (επιμ.), *Jeanne Bucher, une galerie d'avant-garde, 1925-1946: de Max Ernst à de Staël*, κατάλογος έκθεσης, Musées de la Ville de Strasbourg / Skira, Στρασβούργο / Γενεύη 1994, 145-157.

### 10.1β Το 8<sup>ο</sup> τεύχος: Το «τεύχος του πολέμου»

Μοναδική εξαίρεση ανάμεσα στα τεύχη για τα μεσαιωνικά χειρόγραφα αυτά τα χρόνια αποτέλεσε το 8<sup>ο</sup> τεύχος, το οποίο ήταν ποικίλης ύλης (**εικ. 239**). Ο Tériade προετοίμαζε το τεύχος αυτό ήδη το 1939, πιθανόν παράλληλα με το 7<sup>ο</sup> τεύχος. Στις 2 Ιανουαρίου 1940 έστειλε στον Rouault μια επιστολή επισημαίνοντας του ότι μέσα σε αυτήν την απελπιστική κατάσταση θα ήθελε να εκδώσει ένα προπαγανδιστικό τεύχος για τη Γαλλία. Του ζητούσε γι' αυτό τη συνδρομή του υπογραμμίζοντας ότι σε αυτό θα συμμετείχαν οι Matisse και Bonnard, ίσως και ο Maillol. Ήθελε αυτό το τεύχος να έχει το πρόσωπο του πολέμου αλλά και το σύγχρονο πνεύμα της Γαλλίας. Ολοκλήρωνε την επιστολή του λέγοντας ότι υπολόγιζε στη βοήθεια του Rouault γι' αυτό το προπαγανδιστικό τεύχος με το οποίο στόχευε να αναδείξει το μεγαλείο της Γαλλίας σε εθνικό και διεθνές επίπεδο<sup>1444</sup> (**Παράρτημα A23**).

Ο Anthonioz σημειώνει ότι με αυτό το τεύχος, το οποίο ο Tériade σκεφτόταν αν θα ονομάσει «Το τεύχος του πολέμου [Le numéro de la guerre]» ή «Φύση της Γαλλίας [Nature de la France]», ήθελε να πάρει θέση με τον τρόπο του ενάντια στη ναζιστική βαρβαρότητα<sup>1445</sup>. Τελικά προκρίθηκε ο δεύτερος τίτλος (**εικ. 240α**), αν και στον κολοφόνα του βιβλίου καταγράφεται πως «συντέθηκε εξ ολοκλήρου στη διάρκεια του πολέμου και η εκτύπωσή του ολοκληρώθηκε την 1<sup>η</sup> Ιουνίου 1940, στο Παρίσι»<sup>1446</sup>, όταν η γερμανική επίθεση κατά της Γαλλίας βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη. Ας σημειωθεί επίσης πως ήδη στο τέλος του εισαγωγικού κειμένου του 7<sup>ου</sup> τεύχους, που εκδόθηκε τον Μάρτιο του 1940, το 8<sup>ο</sup> τεύχος είχε αναγγελθεί ως αφιερωμένο στη γαλλική φύση και τη Γαλλία: «Το τεύχος 8 του VERVE θα παρουσιάσει τη φύση της σύγχρονης Γαλλίας. Το εξώφυλλο φτιάχτηκε με 26 χρώματα από τον Henri MATISSE. οι μεγαλύτεροι σύγχρονοι ζωγράφοι και συγγραφείς συνεργάστηκαν ειδικά για αυτό το 'ΠΡΟΤΖΕΚΤ - ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ'»<sup>1447</sup>.

Μέσα από τα κείμενα και την εικονογράφησή του, το 8<sup>ο</sup> τεύχος συνιστούσε έναν ύμνο στη γαλλική «φύση» που απειλούνταν από τους ναζί. Με τον όρο «φύση»

<sup>1444</sup> Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 2 Ιανουαρίου 1939 [ορθό: 1940], Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

<sup>1445</sup> Anthonioz 1987, 125.

<sup>1446</sup> «a été entièrement composé pendant la guerre et achevé d'imprimerie le 1er juin 1940, à Paris»

<sup>1447</sup> «Le numéro 8 de VERVE représentera la nature de la France moderne. La couverture a été composé en 26 couleurs par Henri MATISSE; les plus grands peintres et écrivains contemporains ont collaboré spécialement à ce 'PROJET D'HOMMAGE A LA FRANCE'»



ο Tériade εννοούσε όχι μόνο το φυσικό περιβάλλον της Γαλλίας, αλλά και την πολιτιστική της κληρονομιά. Ο Matisse φιλοτέχνησε το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο μέσα σε δύο μέρες στο γραφείο του Tériade, υπό το άγχος της κήρυξης του πολέμου<sup>1448</sup>. Σε μαύρο φόντο τοποθετεί χρωματιστά φυλλόσχημα κομμένα χαρτιά: συνδυάζει έτσι μια έμμεση αναφορά στη φρίκη του πολέμου –το μαύρο χρώμα– με το θέμα του περιοδικού που είναι η φύση<sup>1449</sup>. Στο σύντομο ανυπόγραφο εισαγωγικό σημείωμα του τεύχους, που πιθανότατα συνέταξε ο Tériade, υπογραμμίζεται η δυσκολία τεχνικής υλοποίησης του εξώφυλλου, του οποίου η «χρωματική συμφωνία», όπως την αποκαλούσε ο Matisse, απαιτούσε 26 αλληπάλληλες εκτυπώσεις, όσα και τα χρώματα που περιλάμβανε. Η αναφορά στον καλλιτέχνη επιτρέπει μια διακριτική αναφορά στον πόλεμο και τις δυσκολίες του, καθώς μεταφέρονται τα λόγια του ίδιου του Matisse, που τον Φεβρουάριο του 1940 είχε εκφράσει γραπτώς στον Tériade τη χαρά του για την πραγματοποίηση αυτού του «πολεμικού τεύχους [numéro de guerre]», όπως το χαρακτηρίζει, του οποίου η τύχη έδειχνε «απρόβλεπτη [imprévisible]» λίγο νωρίτερα.

Στο τεύχος αυτό, που συνιστούσε μια ωδή στο πατριωτικό αίσθημα, το παρελθόν της γαλλικής τέχνης, μέσα από τις μεσαιωνικές μικρογραφίες και το έργο του Poussin και του Corot, συνδιαλέγεται με το παρόν και ορισμένους από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της γαλλικής μοντέρνας τέχνης, οι οποίοι έχαιραν αναγνώρισης και θα συνέχιζαν να εκθέτουν και στα χρόνια του καθεστώτος του Βισύ: Matisse, Rouault, Bonnard, Braque, Derain<sup>1450</sup>.

Ειδικότερα, η αρχή του περιοδικού ανήκει στον Matisse: πέρα από το εξώφυλλό του και το παράθεμα από την επιστολή του στο εισαγωγικό σημείωμα, το τεύχος ξεκινάει με ένα πατριωτικό μήνυμα, την αναπαραγωγή του έργου του *Προσωποποίηση της Γαλλίας*, το οποίο αναπαριστά μια γυναικεία μορφή με μεγαλόπρεπο κατακόκκινο φόρεμα να κάθεται σε χρυσό θρόνο (**εικ. 240β**).

Ακολουθούν κείμενα των Claudel και Rouault. Το κείμενο του δεύτερου έχει τίτλο «Πρόσωπο της Γαλλίας [Visage de la France]» και συνοδεύεται από αναπαραγωγές πρόσφατων έργων του. Αναπαράγεται στη χειρόγραφη μορφή του, περιλαμβάνοντας μάλιστα μια διόρθωση, ένα σημείο σβησμένο με μελάνι (**εικ. 241**).

<sup>1448</sup> Szymusiak 1996, 62.

<sup>1449</sup> Ο Anthonioz υποστηρίζει ότι το μαύρο εξώφυλλο που επέλεξαν για το εν λόγω τεύχος οι Tériade και Lamotte δήλωνε την εναντίωσή τους στο καθεστώς του Βισύ και την απόσταση που έπαιρναν από τον ναζισμό· Anthonioz 1987, 125.

<sup>1450</sup> Στον Bonnard μάλιστα ανατέθηκε η δημιουργία του πορτρέτου του Pétain, το οποίο όμως δεν ολοκληρώθηκε· Rabinow 1995, 59-60.

Δεδομένης της τελειομανίας και της καλαισθησίας του Tériade, είναι απίθανο η «μουτζούρα» του Rouault να παρέμεινε λόγω έλλειψης χαρτιού. Πρόκειται προφανώς για συνειδητή επιλογή του Tériade, έτσι ώστε να αποδοθεί με απόλυτη ακρίβεια ο τρόπος γραφής του καλλιτέχνη· κρίνοντας από την αλληλογραφία του με τον Tériade, τα γράμματα του Rouault είναι πάντα γεμάτα τέτοιες «μουτζούρες». Από αισθητική άποψη, το μαύρο μελάνι του κειμένου με την αραιή γραφή «ησυχάζει» τις γεμάτες χρώμα αναπαραγωγές των έργων του Rouault.

Το πάντρεμα λογοτεχνίας και τέχνης που επιτυγχάνεται μέσα από το πινέλο και την πένα του ζωγράφου Rouault συνεχίζεται με αντίστροφο τρόπο στο επόμενο κείμενο: το κείμενο του λογοτέχνη Valéry συνοδεύεται από ένα χαρακτηριστικό και ένα σχέδιο του ίδιου. Ακολουθεί ο διάλογος της μοντέρνας τέχνης με τα μεσαιωνικά χειρόγραφα μέσα από σχέδια του Derain με βουκολικά θέματα, τοπία και σκηνές της καθημερινής ζωής που συνδιαλέγονται με τις μικρογραφίες του Calendrier de Charles d'Angouleme του 15<sup>ου</sup> αιώνα (εικ. 242). Είναι ενδιαφέρον ότι ο Tériade συνεργάζεται σε αυτό το τεύχος με τον Derain, για του οποίου το έργο δεν έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση. Ίσως να πρόκειται για στρατηγική επιλογή προσέγγισης ενός πιο μετριοπαθούς και συντηρητικού κοινού. Η συνέχεια περιλαμβάνει ένα κείμενο του Reverdy για τη νεκρή φύση στη ζωγραφική, με μοναδική εικονογράφηση ένα έργο του Picasso, και δύο σελίδες με αφορισμούς και έργα του Braque. Ακολουθούν ένα έργο του Poussin πλάι σε ένα του Bonnard, που υμνούν το γαλλικό τοπίο και πλαισιώνουν ένα μικρό, γεμάτο πικρία και νοσταλγία, αντιπολεμικό κείμενο του Giraudoux: «Υπήρξε μια εποχή που ήταν δυνατό να σκεφτόμαστε τα τοπία της Γαλλίας ως εικόνες αναλλοίωτες, να σκεφτόμαστε ότι μόνο το τέλος του κόσμου θα μπορούσε να βλάψει τα χαρακτηριστικά της χώρας μας και ότι τα μοντέλα των αντιγράφων που έκαναν ο Lesueur από τους νορμανδικούς λόφους ή ο Courbet από τις ακτές των ποταμών θα επιβίωναν στην ακεραιότητά τους. Αυτή η τελευταία ψευδαίσθηση εξανεμίζεται. Η αρχιτεκτονική του κόσμου γίνεται τόσο φθαρτή όσο και η αρχιτεκτονική των ανθρώπων. Ο πόλεμος τώρα ακρωτηριάζει τα πρόσωπα των επαρχιών όπως τα πρόσωπα των ανθρώπων. Αυτός ο Poussin και αυτός ο Bonnard με κοιτάζουν σήμερα όπως τα πρόσωπα ενός οικογενειακού άλμπουμ, πεθαμένων ή μελλοθανάτων»<sup>1451</sup>. Σειρά έχει η πιο εντυπωσιακή δισέλιδη εικόνα του τεύχους, μια

---

<sup>1451</sup> «Il fut un temps où il était permis de penser aux paysages de la France comme à des images inaltérables, de penser que la fin du globe seule pourrait porter atteinte aux traits de notre pays, et que les modèles des copies que Lesueur a faites des collines normandes ou Courbet des rives de nos fleuves

πρωτότυπη λιθογραφία του Bonnard με θέμα τη δύση του ήλιου στη Μεσόγειο (υπάρχει άραγε κι εδώ κάποιος υπαινιγμός για τον πόλεμο;) και κυρίαρχο ένα εκρηκτικό κίτρινο (εικ. 243). Η λιθογραφία περιστοιχίζεται από ένα κείμενο της Monnier για τη φύση της Γαλλίας, στο οποίο αναλύει τη «φύση», τις αξίες, της γαλλικής τέχνης και λογοτεχνίας και κυρίως το μέτρο. Το τεύχος ολοκληρώνεται με ένα μεγάλο κείμενο του Malraux για την ψυχολογία του κινηματογράφου, ένα μικρό κείμενο του Claudel και την αναπαραγωγή ενός κόκορα –συμβόλου της Γαλλίας– του Miró<sup>1452</sup>.

Η υποδοχή του τεύχους υπήρξε ενθουσιώδης τόσο από τον κύκλο του Tériade όσο και από τον τύπο. Ο Michaud έστειλε συγχαρητήρια επιστολή στον Tériade υπογραμμίζοντας ιδιαίτερα την υψηλή ποιότητα της αναπαραγωγής των έργων του Bonnard<sup>1453</sup>, ενώ ο Gide στη δική του εγκωμιαστική επιστολή χαρακτήρισε το τεύχος «κατόρθωμα [tour de force]» δεδομένων των δυσκολιών που χρειάστηκε να υπερβεί ο Tériade για την κυκλοφορία του<sup>1454</sup>. Στην εφημερίδα *Paris-Soir*, ανακοινώθηκε ενθουσιωδώς η έκδοση του 8<sup>ου</sup> τεύχους, που καθυστέρησε λόγω του πολέμου, και έγινε αναφορά στο ότι το προηγούμενο τεύχος απέσπασε το βραβείο Catenacci<sup>1455</sup>. Στην εφημερίδα *Le Figaro* εκθειάστηκαν η ποιότητα των κειμένων, της εικονογράφησης, αλλά και της εκτύπωσης, και τονίστηκε η σημαντική προσπάθεια που κατέβαλε ο Tériade για να πραγματοποιήσει την έκδοση δεδομένων των δυσκολιών. Ακόμη πιο ενθουσιώδη ήταν τα λόγια που αφορούσαν τη θεματική του τεύχους: «Το θέμα είναι συγκινητικό– Η Φύση της Γαλλίας – και τόση η λάμψη μέσα στην παρούσα μιζέρια, ενός εκδοτικού αριστουργήματος. Θα ξαναδούμε άραγε για μήνες και ίσως χρόνια τέτοια μνημεία της τέχνης;»<sup>1456</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι το

---

survivraient dans leur intégrité. Cette dernière illusion s'envole. L'architecture du monde devient aussi périssable que l'architecture des hommes. La guerre maintenant mutile les faces des provinces comme des faces humaines. Ce Poussin et ce Bonnard me regardent aujourd'hui comme les personnages d'un album de famille, défunts ou futurs défunts»· Jean Giraudoux, «[Χωρίς τίτλο]», *Verve*, 8 (1940), χωρίς σελιδαρίθμηση.

<sup>1452</sup> Για το περιεχόμενο του τεύχους υπήρχαν κι άλλες υποψηφιότητες, όπως, για παράδειγμα, ένα κείμενο του Marc Bernard, το οποίο πρότεινε ο Paulhan στον Tériade, αλλά για άγνωστο λόγο δεν δημοσιεύτηκε· επιστολή Jean Paulhan προς τον Tériade, 23 Φεβρουαρίου 1940, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 3.

<sup>1453</sup> Henri Michaud, επιστολή προς τον Tériade, 8 Ιουνίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 10.

<sup>1454</sup> André Gide, επιστολή προς τον Tériade, 30 Ιουλίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 10.

<sup>1455</sup> «Verve reparait», *Paris-Soir*, 18 Ιουλίου 1941, 3.

<sup>1456</sup> «Le sujet en est émouvant – Nature de la France – et tout autant l'éclat dans la misère présente d'un chef-d'œuvre de l'édition. Reverra-t-on avant bien des mois et des années peut-être de tels monuments d'art?»· «Chez les éditeurs: Nature de la France», *Le Figaro*, 4 Νοεμβρίου 1941, 4.

απόκομμα αυτού του άρθρου επικόλλησε σε επιστολή του προς τον Tériade ο Henri Malo<sup>1457</sup>. Στην *Comœdia* ανακοινώθηκε η κυκλοφορία του τεύχους και λίγους μήνες αργότερα δημοσιεύεται ένα εκτενέστερο κείμενο αφιερωμένο σε αυτό<sup>1458</sup>. Επιπλέον στην ίδια εφημερίδα δημοσιεύονται διαφημίσεις για τα τεύχη 7 και 8 του *Verve* συνοδευόμενα από την αναφορά: «Αυτά τα δύο τεύχη σχηματίζουν ένα σύνολο για την παλιά και σύγχρονη Γαλλία»<sup>1459</sup>. Παρόμοια ήταν η υποδοχή στην Αμερική<sup>1460</sup>.

Η δημιουργική διαδικασία αλλά και η υποδοχή του 7<sup>ου</sup> και του 8<sup>ου</sup> τεύχους πρέπει να έδωσαν στον Tériade μεγάλο κουράγιο και ώθηση για να συνεχίσει. Ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα έγραψε στον φίλο του Matisse ότι ελπίζει να διατηρήσει την επιθυμία να εξελίξει περισσότερο την τεχνική των κομμένων χαρτιών. Επιπλέον τον ενημερώνει ότι το *Verve* δεν πέθανε κι ότι εκείνος είναι σε πλήρη φόρμα για να συνεχίσει<sup>1461</sup> (Παράρτημα Α24).

## **10.2 Η γέννηση των πρώτων «βιβλίων καλλιτεχνών» και των εικονογραφημένων βιβλίων από τις εκδόσεις Verve**

### *10.2α Η χρήση των όρων «εικονογραφημένα βιβλία» και «βιβλία καλλιτεχνών» και η κατηγοριοποίηση της εκδοτικής παραγωγής του Tériade*

Παρά τις πρακτικές δυσκολίες στα χρόνια του πολέμου, ο Tériade, παράλληλα με την έκδοση του περιοδικού *Verve*, θέλησε να πραγματοποιήσει και την έκδοση βιβλίων. Οι εργασίες για τα πρώτα βιβλία ξεκίνησαν το 1941. Από το 1943 ως το 1975 ο Tériade εξέδωσε συνολικά 26 βιβλία σε συνεργασία με μοντέρνους καλλιτέχνες. Τα βιβλία αυτά απαντούν στη βιβλιογραφία με ποικίλους όρους: «βιβλία καλλιτεχνών (*livres d'artistes*)», «βιβλία ζωγράφων (*livres de peintres*)», «μεγάλα βιβλία (*grands livres*)», «εικονογραφημένα βιβλία (*livres illustrés*)», «όμορφα βιβλία (*beaux livres*)», «πολυτελή βιβλία (*livres de luxe*)», «βιβλία τέχνης (*livres d'art*)». Προτού προχωρήσουμε στην πιο λεπτομερή εξέταση των βιβλίων του Tériade, αξίζει

<sup>1457</sup> Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 6 Νοεμβρίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 6.

<sup>1458</sup> «Verve», *Comœdia*, 19 Ιουλίου 1941, 2· Colombier 1940.

<sup>1459</sup> «Ces deux numéros forment un ensemble sur la France ancienne et moderne»: Η διαφήμιση αυτή, στην οποία αναγράφονται και οι τιμές του κάθε τεύχους (156 φράγκα (65 ευρώ) για το 7<sup>ο</sup> και 220 φράγκα (91 ευρώ) για το 8<sup>ο</sup>), δημοσιεύτηκε στο φύλλο της 20<sup>ης</sup> Δεκεμβρίου 1940.

<sup>1460</sup> Jerome Mellquist, «France and its Painting: *Verve* VIII by E. Tériade», *The Kenyon Review*, 2/4 (1940), 478-481.

<sup>1461</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 11 Νοεμβρίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

να πραγματευτούμε έστω εν συντομία το ζήτημα της χρήσης αυτών των όρων που εναλλάσσονται στη βιβλιογραφία και απαντούν συχνά ως συνώνυμοι, αντανακλώντας τη μεγάλη παράδοση της Γαλλίας στο εικονογραφημένο βιβλίο, που κυρίως από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά πήρε τη μορφή πολυτελών συλλεκτικών εκδόσεων.

Ο πιο γενικός όρος είναι αναμφίβολα ο όρος «βιβλίο τέχνης», ο οποίος λειτουργεί ως όρος-ομπρέλα για όλα τα βιβλία και τις εκδόσεις τέχνης. Πιο ειδικοί όροι είναι οι όροι «όμορφα βιβλία» και «πολυτελή βιβλία», που χρησιμοποιούνται συχνά ως συνώνυμοι και οι οποίοι αφορούν αποκλειστικά τις πολυτελείς εκδόσεις με χαρακτηριστικά, φροντισμένη τυπογραφία, εκτύπωση σε υψηλής ποιότητας χαρτί (Arches, Rives), και κυκλοφορία σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων (συντά 100-250)<sup>1462</sup>. Ο όρος «μεγάλα βιβλία» προσδιορίζει επίσης βιβλία πολυτελείας, τα οποία είναι μεγάλου μεγέθους. Πιο συγκεκριμένοι, αν και πάλι αρκετά ευρείς, είναι οι όροι «εικονογραφημένα βιβλία», που δηλώνει βιβλία που περιέχουν εικονογραφημένα κείμενα, και «βιβλία ζωγράφων» και «βιβλία καλλιτεχνών», που προσδιορίζουν ότι η εικονογράφιση έχει γίνει από καλλιτέχνη, στην πρώτη περίπτωση συγκεκριμένα από ζωγράφο. Ο François Charon σημειώνει ότι ο όρος «βιβλία καλλιτεχνών» χρησιμοποιήθηκε αρχικά ώστε να γίνεται διάκριση ανάμεσα στα βιβλία που εικονογραφούσαν επαγγελματίες χαρακτές και εικονογράφοι και στα βιβλία που εικονογραφούσαν ζωγράφοι και γλύπτες, τα οποία είχαν μεγαλύτερη αξία λόγω του κύρους που έδινε η ιδιότητα του καλλιτέχνη<sup>1463</sup>. Τόσο η βιβλιογραφία του μεσοπολέμου, όσο και διάφοροι μεταγενέστεροι σημαντικοί μελετητές, όπως οι Strachan, Charon, Coron και Peyré, είτε ταυτίζουν τα «βιβλία

<sup>1462</sup> Εξαιρέσεις εντοπίζουμε κυρίως σε κείμενα της δεκαετίας του 1920. Για παράδειγμα, ο Charles Saunier κάνει διάκριση ανάμεσα στα «πολυτελή βιβλία» και στα «όμορφα βιβλία». Θεωρεί ότι τα πρώτα μπορεί να φέρουν τα τυπικά χαρακτηριστικά της πολυτέλειας (καλό χαρτί, ιδιαίτερη τυπογραφία, εικονογράφιση με ξυλογραφίες ή χαλκογραφίες, ακριβό δέσιμο), όντας όχι απαραίτητως καλόγουστα αλλά κυρίως εμπορικά αντικείμενα που απευθύνονται σε ένα κοινό συλλεκτών χωρίς κουλτούρα, ενώ τα δεύτερα συνιστούν προσεγμένες καθόλα εκδόσεις. Charles Saunier, *Les décorateurs du livre*, F. Rieder et Cie, Παρίσι 1922, 13-15. Την ίδια διάκριση κάνει λίγο αργότερα ο Raymond Hesse, ο οποίος θεωρεί ότι μόνες η σπανιότητα και η πολυτέλεια δεν καθιστούν ένα βιβλίο «βιβλίο τέχνης»: «Κατά τη γνώμη μας, θα υπάρξει μια έκδοση τέχνης όταν ένα βιβλίο του οποίου το κείμενο θα παρουσιάζει ένα λογοτεχνικό ενδιαφέρον θα τυπωθεί με φροντίδα σε ένα εκλεκτό χαρτί, θα σχολιασθεί από έναν καλλιτέχνη χρησιμοποιώντας μια αυθεντική μέθοδο, η οποία δεν θα είναι ούτε φωτογραφική ούτε μηχανική και θα καταστεί σπάνιο είτε αφού εξαφανιστεί ένας ορισμένος αριθμός αντιτύπων είτε εξαιτίας του εκούσιου περιορισμού του αριθμού των εκδιδόμενων αντιτύπων / A notre sentiment, il y aura édition d'art lorsqu'un livre dont le texte présentera un intérêt littéraire se verra imprimé avec soin sur un papier de choix, que le texte se verra commenté par un artiste au moyen d'un procédé original qui ne sera ni photographique, ni mécanique, et que ce livre sera devenu rare ou par suite de la disparition d'un certain nombre d'exemplaires ou par la limitation volontaire du nombre d'exemplaires tirés». Raymond Hesse, *Le livre d'art du XIXe siècle à nos jours*, La Renaissance du livre, Παρίσι 1927, 6.

<sup>1463</sup> Charon 1987, 48-50.

ζωγράφων/καλλιτεχνών» με τα «εικονογραφημένα βιβλία» είτε τα θεωρούν υποκατηγορία τους. Ως πρώτα δείγματα αυτού του είδους θεωρούν τις εκδόσεις των Kahnweiler και Vollard, οι οποίοι όμως ακολούθησαν και διεύρυναν το δρόμο που είχαν ανοίξει προηγούμενοι εκδότες, όπως οι Édouard Pelletan, Auguste Lepère και Louis Conard, οι οποίοι θεωρούνται εκείνοι που αναγέννησαν το εικονογραφημένο βιβλίο<sup>1464</sup>.

Από την δεκαετία του 1960 και μετά, όταν στο πλαίσιο των νέων κινημάτων της τέχνης ο χαρακτήρας των βιβλίων αυτών διευρύνθηκε, ενώ ταυτόχρονα έπαψαν να είναι ένα κατά βάση γαλλικό προϊόν, διευρύνθηκε και ο λόγος γύρω από αυτά και κατ' επέκταση η ανάγκη για αποσαφήνιση των όρων. Οι μελέτες για τα εν λόγω βιβλία και η επιστημονική συζήτηση γύρω από αυτά είναι μεγάλη<sup>1465</sup>. Η Anne Moeglin-Delcroix, που έχει ασχοληθεί συστηματικά με το εν λόγω ζήτημα, κάνει σαφή διάκριση ανάμεσα στο «εικονογραφημένο βιβλίο» και το «βιβλίο καλλιτέχνη». Σύμφωνα με τον ορισμό της, «εικονογραφημένο» είναι το βιβλίο που είναι προϊόν της συνεργασίας ενός συγγραφέα και ενός εικαστικού καλλιτέχνη και είναι συχνά ένα αντικείμενο πολυτελείας που απευθύνεται στο κοινό των συλλεκτών. Από την άλλη, θεωρεί «βιβλίο καλλιτέχνη» το βιβλίο που είναι καθολικό δημιούργημα ενός καλλιτέχνη από τη σύλληψη ως την εκτέλεση και συχνά και την έκδοσή του· αν υπάρχει κείμενο, είναι και αυτό δικό του. Το «βιβλίο καλλιτέχνη» συνιστά αυτόνομο έργο τέχνης, όχι μέσο διάχυσης εικαστικών έργων τέχνης ή λογοτεχνημάτων. Ας σημειωθεί πως η Moeglin-Delcroix αρχικά απέδιδε την εμφάνιση των «βιβλίων

---

<sup>1464</sup> Hesse 1927· Julien Cain, *L'art du livre à l'imprimerie nationale: des origines à nos jours*, Imprimerie Nationale, Παρίσι 1951· David Bland, *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Faber and Faber, Λονδίνο 1958· Eleanor M. Garvey, *The Artist & the Book, 1860-1960, in Western Europe and the United States*, κατάλογος έκθεσης, Museum of Fine Arts, Boston 1961· Strachan 1969· Antoine Coron, *Le livre et l'artiste: tendances du livre illustré français, 1967-1976*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale, Παρίσι 1977· Coron 1986· Chapon 1987· Yves Peyré, *Peinture et poésie: le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, Παρίσι 2001. Όπως σημειώνει η Anne Moeglin-Delcroix, ο όρος «βιβλίο ζωγράφου» όπως και οι όροι «όμορφο βιβλίο» και «πολυτελές βιβλίο», υιοθετήθηκαν και από τον αγγλοσαξονικό κόσμο για να δηλώσουν το εικονογραφημένο βιβλίο. Παράλληλα χρησιμοποιήθηκε όμως ο όρος «artist's book» που προσδιορίζει το βιβλίο που έχει δημιουργήσει εξ ολοκλήρου ένας καλλιτέχνης. Ο όρος αυτός αντιστοιχείται από την αγγλόγλωσση βιβλιογραφία στον όρο «βιβλίο καλλιτέχνη», ο οποίος όμως πρακτικά έχει ευρύτερο περιεχόμενο στη γαλλόγλωσση βιβλιογραφία· Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*, Bibliothèque nationale, Παρίσι 2012, 26.

<sup>1465</sup> Εκτός από τους όρους «εικονογραφημένα βιβλία» και «βιβλία ζωγράφων/καλλιτεχνών», υπάρχουν και άλλοι ανάλογοι, όπως «βιβλίο-αντικείμενο» και «βιβλίο-έργο». Ο αριθμός τους πολλαπλασιάστηκε κυρίως από τη δεκαετία του 1970 και μετά προκειμένου να οριστούν τα βιβλία τέχνης-αντικείμενα, είτε με πιο παραδοσιακές μορφές είτε με νέα υλικά. Βλ. ενδεικτικά Clive Phillpot, «Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books», *Artforum*, 20/9 (Μάιος 1982), 77-79· Anne Moeglin-Delcroix, *Livres d'artistes*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou – Herscher, Παρίσι 1985· Artur Brall, *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art*, Kretschmer & Großmann, Φρανκφούρτη 1986.

καλλιτεχνών» στα πρωτοποριακά κινήματα της δεκαετίας του 1960 και κυρίως στους καλλιτέχνες της νεοντανταϊστικής ομάδας Fluxus (John Cage, George Maciunas, Dieter Rot) και εκείνους της εννοιακής τέχνης (π.χ. Marcel Broodthaers, Edward Ruscha, Lawrence Weiner). Για τους πρώτους αναφέρει ότι, υπηρετώντας την ιδεολογία υπέρ του εκδημοκρατισμού της τέχνης, θέλησαν να απομακρυνθούν από την ιδέα των πολυτελών και ως εκ τούτου ακριβών εικονογραφημένων βιβλίων, δημιουργώντας και κυκλοφορώντας βιβλία σε πολλά αντίτυπα, όχι υπογεγραμμένα ούτε αριθμημένα, που δεν θα αποτελούσαν συλλεκτικά αντικείμενα στο πλαίσιο μιας ταξικά προσδιορισμένης επενδυτικής λογικής. Για τους δεύτερους υπογραμμίζει ότι δεν έδιναν βαρύτητα στο ωραίο ούτε στην κλασική μορφή του εικονογραφημένου βιβλίου, αλλά στο περιεχόμενο, στο μήνυμά του· ως φορέα μηνύματος αντιμετώπιζαν ότι μόνο τις λέξεις, αλλά και την ίδια την υλικότητα του βιβλίου<sup>1466</sup>. Σε μεταγενέστερη μελέτη της όμως η Moeglin-Delcroix αναγνωρίζει την ύπαρξη βιβλίων καλλιτεχνών και πριν από το 1960, περιλαμβάνοντας σε αυτά τα βιβλία του *Tériade*<sup>1467</sup>.

Από την άλλη, στα πρακτικά του συνεδρίου που συνόδευσε την 1<sup>η</sup> Μπιενάλε Βιβλίου Καλλιτεχνών το 1989 στην Uzerche οι βασικοί ομιλητές Yves Peyré και Pierre Berès χρησιμοποιούν τους όρους με την «παραδοσιακή» τους μορφή και μόνο ο Michel Troche στον πρόλογό του αναφέρεται στην εξέλιξη του είδους από το 1960 και μετά αντιμετωπίζοντας το βιβλίο ως αυτόνομο έργο τέχνης, όχι ως κάτι του οποίου η καλλιτεχνική διάσταση συνίσταται μόνο στην εικονογράφησή του<sup>1468</sup>. Επίσης, στην εισαγωγή του καταλόγου, η Alette Armel θίγει επίσης το περίπλοκο ζήτημα της ορολογίας, υποστηρίζοντας ότι ο όρος «εικονογραφημένο βιβλίο» χρησιμοποιήθηκε από όσους μελετούν μια τυπική μορφή εικονογραφημένων βιβλίων σε ιστορική βάση, ενώ ο όρος «βιβλίο ζωγράφου» χρησιμοποιήθηκε για τα βιβλία στα οποία ο συγγραφέας είτε παίζει δευτερεύοντα ρόλο είτε απουσιάζει πλήρως και η

---

<sup>1466</sup> Mœglin-Delcroix 1985, 7-11. Βλ. επίσης Anne Mœglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste (articles et écrits de circonstance, 1981-2005)*, Le Mot et le reste, Μασσαλία 2006. Στο ίδιο πνεύμα με τη Mœglin-Delcroix, βλ. και Malou Georges-Majerus, *Livres illustrés et livres d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de Luxembourg, Λουξεμβούργο 2002· Leszek Brogowski, *Éditer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éditions Incertain Sens, Ρεν 2016 (α' έκδ.: Σατού 2010).

<sup>1467</sup> Άλλα βιβλία που περιλαμβάνει σε αυτή την κατηγορία είναι τα: Maurice Vlamincq, *Communications*, Éd. de la Galerie Simon, Παρίσι 1921· Georges Rouault, *Cirque de l'étoile filante*, Ambroise Vollard, Παρίσι 1938· Jean Dubuffet, *Ler dla canpane, L'art brut*, Παρίσι 1948· Moeglin-Delcroix 2012, 26.

<sup>1468</sup> *Biennale du livre d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Pays paysage, Υζέρς 1990. Βλ. ειδικότερα τα κείμενα Michel Troche, «Avant-propos», 5· Yves Peyré, «La connivence agonale, digression sur le livre illustré», 17-27· Pierre Berès, «Le mythe du livre de peintre», 29-36.

έμφαση δίνεται στην πλαστικότητα της εικόνας (δίνει μάλιστα ως παράδειγμα το *Jazz* του Matisse, όπου και ο ίδιος ο καλλιτέχνης αξιολογεί την πλαστική αξία της γραφής του). Υποστηρίζει όμως ότι κανένας από τους δύο όρους, ούτε ο όρος «βιβλίο βιβλιοφιλίας», ο οποίος δίνει ελιτίστικο χαρακτήρα στο βιβλίο, ανταποκρίνεται στην σύγχρονη βιβλιοπαραγωγή και την αντίληψη των καλλιτεχνών για το βιβλίο και γι' αυτό, όπως εξηγεί, επέλεξαν για την μπιενάλε τον όρο «βιβλίο καλλιτέχνη», ο οποίος ανταποκρίνεται στον αγγλικό όρο «artist's book» και δηλώνει καθαρά το βιβλίο ως αντικείμενο τέχνης<sup>1469</sup>.

Ο ορισμός του «βιβλίου καλλιτέχνη» είναι σημαντικός γιατί συνδέεται με τρία καίρια ζητήματα. Πρώτον συνδέεται με την πατρότητα του βιβλίου, αν δηλαδή δημιουργός του είναι αποκλειστικά ο καλλιτέχνης ή αν συνιστά προϊόν συλλογικής δημιουργίας στο οποίο, εκτός από τον καλλιτέχνη, συμμετέχουν ο εκδότης, ο συγγραφέας (αν υπάρχει), ο τυπογράφος, ο χαρακτήρας κ.ά. Η πιο παραδοσιακή θεώρηση για τα βιβλία καλλιτεχνών και τα εικονογραφημένα βιβλία αντιμετωπίζει ως κατεξοχήν υπεύθυνο για τη δημιουργία ενός βιβλίου τον εκδότη, καθώς εκείνος αναλαμβάνει το στήσιμο και την αρχιτεκτονική του, φροντίζει για όλα τα στάδια υλοποίησής του (χρηματοδότηση, παραγωγή, διακίνηση) και συντονίζει την ομάδα που αποτελείται από τον καλλιτέχνη/χαρακτή, τον συγγραφέα (αν πρόκειται για σύγχρονο κείμενο) και τον τυπογράφο. Κείμενα του μεσοπολέμου όχι μόνο αναγνωρίζουν τη σημασία του εκδότη, αλλά τονίζουν και την καλλιέργεια που αυτός οφείλει να έχει. Το 1922 ο Charles Saunier γράφει ότι για τη δημιουργία ενός εικονογραφημένου βιβλίου χρειάζεται ένας «καλλιεργημένος εκδότης [editeur lettré]», ο οποίος λειτουργεί ως «διευθυντής ορχήστρας [chef d'orchestre]»<sup>1470</sup>. Λίγο αργότερα, το 1927, ο Raymond Hesse γράφει επίσης ότι ένας εκδότης βιβλίων τέχνης «οφείλει να είναι ταυτόχρονα κριτικός λογοτεχνίας και κριτικός τέχνης, ικανός στη σελιδοποίηση και οφείλει να έχει μια πολύ ευρεία γενική παιδεία»<sup>1471</sup>. Αναφορικά με τη μεταγενέστερη βιβλιογραφία, χαρακτηριστική είναι η μελέτη *Le peintre et le livre* του François Chapon, ενός από τους πρώτους βασικούς μελετητές του εικονογραφημένου βιβλίου, την οποία διαρθρώνει με βάση τον εκδότη, τον οποίο

<sup>1469</sup> Alette Armel, «Introduction», στο *Biennale du livre d'artiste* 1990, 15.

<sup>1470</sup> Saunier 1922, 5.

<sup>1471</sup> «devra être à la fois critique littéraire et critique artistique, habile metteur en page, et il devra avoir une très grande culture générale»· Hesse 1927, 5.



αντιλαμβάνεται ως αρχιτέκτονα του βιβλίου<sup>1472</sup>, και όχι τον καλλιτέχνη, παρότι εκείνον αναφέρει στον τίτλο του βιβλίου<sup>1473</sup>. Ανάλογη αξία στο πρόσωπο του εκδότη δίνει ο Antoine Coron, ο οποίος μάλιστα διακρίνει δέκα κατηγορίες εκδοτών: τους εξειδικευμένους εκδότες [éditeurs spécialisés], τους βιβλιοπώλες-εκδότες [libraires-éditeurs], που εκδίδουν μόνο περιστασιακά, τους εκδότες λογοτεχνίας, άτομα από τον χώρο της τέχνης, κυρίως έμποροι (εδώ εντάσσει τους Tériade και Σκιρά), τις εταιρείες βιβλιόφιλων, τους φιλότεχνους, τους τυπογράφους, τους χαρακτες, τους βιβλιοδέτες και τέλος τους ίδιους τους συγγραφείς και ζωγράφους<sup>1474</sup>.

Πιο σύγχρονες θεωρήσεις, όπως οι μελέτες της Moeglin-Delcroix, αντιμετωπίζουν ως μόνο υπεύθυνο για τη δημιουργία του βιβλίου τον καλλιτέχνη, ακόμα κι αν δεν λειτουργεί ο ίδιος ως εκδότης. Ας σημειωθεί πάντως πως από τη δεκαετία του 1960 και μετά οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται το βιβλίο ως «Gesamtkunstwerk», για τη δημιουργία του οποίου επιθυμούν να είναι οι καθ' όλα υπεύθυνοι και να δρουν με απόλυτη ελευθερία και αυτονομία, χειραφετημένοι από τους μεσολαβητές της τέχνης, όπως είναι οι εκδότες. Αν δεν πρόκειται για αυτοεκδόσεις, ο ρόλος του εκδότη έχει, κατ' αυτή την άποψη, ελάχισονα σημασία και ο ίδιος δεν είναι καθόλου παρεμβατικός στη δημιουργία και τις επιλογές, αισθητικές ή τεχνικές, του καλλιτέχνη<sup>1475</sup>. Σε κάθε περίπτωση, η ελευθερία των καλλιτεχνών από τους εκδοτικούς οίκους ήταν ένα αίτημα και σε κάποιες περιπτώσεις μια πραγματικότητα που είχε εμφανιστεί πολύ νωρίτερα από τη δεκαετία του 1960. Το 1922 ο Saunier αναφέρει ότι η Société artistique du livre [Καλλιτεχνική εταιρεία βιβλίου], μια ένωση εικονογράφων και χαρακτών που πραγματοποιούσαν οι ίδιοι τις εκδόσεις των βιβλίων τους, ιδρύθηκε το 1890 στη βάση ακριβώς αυτής της ανησυχίας και της ανάγκης αυτονόμησης από τους εκδοτικούς οίκους προκειμένου να ελέγχουν οι ίδιοι εξ ολοκλήρου το εκδοτικό αποτέλεσμα. Ο Saunier θεωρεί ότι τότε γεννιέται το «βιβλίο καλλιτέχνη», «δηλαδή, που έχει συλληφθεί, ταξινομηθεί, διακοσμηθεί από έναν καλλιτέχνη, με δική του ευθύνη και ρίσκο χωρίς κανέναν έλεγχο από εκδότη ή βιβλιοφιλική εταιρεία»<sup>1476</sup>. Επομένως ο Saunier ορίζει το «βιβλίο καλλιτέχνη» με

<sup>1472</sup> Ο γκαλερίστας και εκδότης Pierre Berès αντιμετωπίζει επίσης το εικονογραφημένο βιβλίο σαν αρχιτεκτονική κατασκευή· Berès 1990, 33.

<sup>1473</sup> Με άξονα τον εκδότη στήθηκαν και εκθέσεις για τα «εικονογραφημένα βιβλία»: για παράδειγμα, *Le livre illustré français et la reliure d'art de 1940 à 1950*, κατάλογος έκθεσης, Chambre syndicale du livre d'amateur, Παρίσι 1950· Coron 1977.

<sup>1474</sup> Coron 1986, 417-418.

<sup>1475</sup> Moeglin-Delcroix 2012, 26.

<sup>1476</sup> «c'est-à-dire conçu, ordonné, décoré par un artiste, à ses risques et périls en dehors de tout contrôle d'éditeur ou de société de bibliophiles»· Saunier 1922, 15

βάση την αυτονόμηση του τελευταίου από τον εκδότη, αλλά δεν θέτει καθόλου το ζήτημα του κειμένου. Ας σημειωθεί τέλος πως ο Saunier χρησιμοποιεί στο βιβλίο του τους όρους «βιβλίο καλλιτέχνη» και «εικονογραφημένο βιβλίο» ως συνώνυμους και θεωρεί αυτονόητο πως τα βιβλία αυτής της κατηγορίας αφορούν εικονογραφήσεις κειμένων που δεν έχουν συντάξει οι ίδιοι οι καλλιτέχνες<sup>1477</sup>.

Δεύτερον, ο όρος «βιβλίο καλλιτέχνη» συνδέεται με το ερώτημα σε ποιον απευθύνεται η τέχνη, γεγονός που στην περίπτωση των βιβλίων συναρτάται με την υλικότητά τους, τη μορφή τους και το κόστος παραγωγής τους. Με άλλα λόγια, τίθεται το ζήτημα αν ένα βιβλίο καλλιτέχνη πρέπει να έχει την ταυτότητα ενός αντικείμενου πολυτελείας (εικονογράφηση με πρωτότυπα χαρακτηριστικά, φροντισμένη τυπογραφία, περιορισμένος αριθμός αντιτύπων, χειροποίητο χαρτί εκτύπωσης, κ.ά.) ή όχι (εικονογράφηση με φωτογραφίες και άλλες τεχνικές μηχανικής αναπαραγωγής, τυποποιημένη τυπογραφία, πολλά αντίτυπα, κοινό χαρτί εκτύπωσης, κ.ά.). Σε σχέση και με αυτό το ζήτημα είναι κρίσιμη η δεκαετία του 1960, καθώς από τότε και μετά καλλιτέχνες που απέρριπταν το καπιταλιστικό σύστημα και στο πλαίσιο του το εμπόριο τέχνης αλλά και την εν μέρει συνδεδεμένη με αυτό παράδοση της βιβλιοφιλίας και οι οποίοι στόχευαν στον εκδημοκρατισμό της τέχνης, θέλησαν να παραγάγουν βιβλία που, χωρίς να στερούνται δημιουργικότητας, δεν θα ήταν πολυτελείας και θα μπορούσαν να πωλούνται σε χαμηλή τιμή. Ως εκ τούτου η διανομή και διάχυση των βιβλίων αυτών μπορούσε να γίνει ανεξάρτητα από γκαλερί και μουσεία, μέσα από απλά βιβλιοπωλεία και το ταχυδρομείο. Αυτού του είδους οι φτηνές εκδόσεις δεν πληρούσαν προφανώς τα παραδοσιακά κριτήρια συλλεκτισμού των βιβλιόφιλων και ως εκ τούτου δεν τραβούσαν το ενδιαφέρον τους, αμφισβητώντας έτσι μια κατηγορία του εμπορίου τέχνης που είναι τα βιβλία πολυτελείας.

Τέλος, το τρίτο σημαντικό ζήτημα είναι ποιος είναι ο ρόλος του «βιβλίου καλλιτέχνη», αν δηλαδή αυτό συνιστά τον φορέα ενός μηνύματος ή αν, στη λογική του MacLuhan ότι «το μέσο είναι το μήνυμα»<sup>1478</sup>, το ίδιο το βιβλίο μέσω της σύλληψης και της υλικότητάς του συνιστά το μήνυμα. Μέσα από το πιο «παραδοσιακό» πρίσμα, που ταυτίζει το «βιβλίο καλλιτέχνη» με το «εικονογραφημένο βιβλίο», κάποιοι υπογραμμίζουν την προτεραιότητα και τον

---

<sup>1477</sup> Ο.π., 15 και 21.

<sup>1478</sup> Marshall McLuhan, *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, Penguin Books, Μίντλσεξ 1967.

βασικό ρόλο που κατέχει στο βιβλίο το κείμενο. Για παράδειγμα, ο Yves Peyré θεωρεί ότι πρώτιστο συστατικό του βιβλίου είναι το κείμενο, όχι το μήνυμα, άρα ό,τι δεν έχει κείμενο συνιστά παραδοξότητα από τη σκοπιά της έννοιας του βιβλίου<sup>1479</sup>. Ωστόσο, στα μεταγενέστερα χρόνια πολλοί καλλιτέχνες αντιμετώπισαν το βιβλίο ως αυτόνομο έργο τέχνης, ως αντικείμενο τέχνης που μέσα από τη φόρμα του, όποιο ύφος κι αν αυτή ακολουθεί και ανεξάρτητα από την ύπαρξη ή την απουσία κειμένου, συνιστά το ίδιο το μήνυμα. Ως πιο πρόσφατο και ακραίο παράδειγμα μπορούμε να θεωρήσουμε τα βιβλία-εγκαταστάσεις του Anselm Kiefer<sup>1480</sup>.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω και δεδομένου ότι ναι μεν η αρχική ιδέα του Tériade ήταν η δημιουργία ενός «μοντέρνου χειρόγραφου», στη συνέχεια όμως εξέδωσε και άλλους τύπους βιβλίων, μπορούμε να κατηγοριοποιήσουμε τις εκδόσεις του ως εξής: α) εννιά βιβλία καλλιτεχνών, δηλαδή βιβλία στα οποία οι εικόνες και το κείμενο ανήκουν στον ίδιο δημιουργό· αυτά τα εξέτασε στη διατριβή της η Rabinow, β) 17 εικονογραφημένα βιβλία, γ) ένα λεύκωμα με λιθογραφίες του Léger για το Παρίσι, δ) δύο φωτογραφικά λευκώματα του Henri Cartier Bresson, ε) δύο μονογραφίες για τους καλλιτέχνες Beaudin και Borès, στ) μία σειρά τεσσάρων τόμων πολυτελείας με μεσαιωνικά χειρόγραφα και ζ) μία σειρά τεσσάρων τόμων αφιερωμένων σε σημαντικά αρχιτεκτονήματα της Γαλλίας (**Παραρτήματα Β6 και Β7**).

Σε σχέση με τις δύο πρώτες κατηγορίες βιβλίων, ο ρόλος του Tériade ήταν στις περισσότερες περιπτώσεις πολύ ενεργός, έως σαφώς παρεμβατικός. Είναι πιθανό ότι αντιλαμβανόταν τον εαυτό του ως συνδημιουργό του εκάστοτε βιβλίου, γεγονός που δικαιολογεί την προσωποποίηση του εκδοτικού οίκου, ο οποίος δεν εμφανίζεται στα βιβλία με το επίσημο όνομά του «Editions de la revue Verve» (παρά μόνο με μικρά γράμματα στην τελευταία σελίδα κάθε τόμου) αλλά ως «Tériade éditeur». Με αυτόν τον τρόπο, το όνομά του φιγουράρει πάντα στη σελίδα τίτλου με μεγάλους χαρακτήρες. Παρομοίως ο Piazd θεωρούσε το έργο που εξέδιδε και δικό του και γι' αυτό προσέθετε την υπογραφή του σε εκείνες του συγγραφέα και του ζωγράφου, προσδιορίζοντας μάλιστα: «mise en lumière et en page par Piazd»<sup>1481</sup>.

<sup>1479</sup> Peyré 2001. Ο Jacques Guignard δήλωνε στην ίδια λογική αρκετά χρόνια νωρίτερα: «Un beau livre est d'abord un bon texte» Jacques Guignard, «Préface», στο *Grands livres du XXe siècle*, κατάλογος έκθεσης, Musée des beaux-arts, Νανσύ 1971, χ.σ.

<sup>1480</sup> Jean-Michel Bouhours (επιμ.), *Anselm Kiefer*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2015· Marie Minssieux-Chamona (επιμ.), *Anselm Kiefer: l'alchimie du livre*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France – Éditions du Regard, Παρίσι 2015.

<sup>1481</sup> Mœglin-Delcroix 2012 26.

Για τον Tériade η υλικότητα ήταν πιο σημαντική από το μήνυμα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα κείμενα που βρίσκονται στα βιβλία του, πρωτότυπα ή μη, δεν είναι αξιόλογα. Εκεί που ο ίδιος έδινε έμφαση ήταν η δημιουργία ενός καλλιτεχνικού προϊόντος υψηλής αισθητικής και πολυτέλειας, πράγμα που εξέφραζε το προσωπικό του γούστο, αλλά και εκείνο του βιβλιόφιλου κοινού της ελίτ που υπηρετούσε. Όλα τα βιβλία του Tériade συνιστούν βιβλία πολυτελείας μεγάλου μεγέθους, με εξαίρεση αφενός τα δύο πρώτα, των Rouault και Bonnard, τα οποία θεωρούνται ημιπολυτελή λόγω του μεγαλύτερου αριθμού αντιτύπων τους, αφετέρου τις σειρές για τα μεσαιωνικά χειρόγραφα και τα αρχιτεκτονήματα. Κάθε αντίτυπο ήταν αριθμημένο και έφερε την υπογραφή του καλλιτέχνη. Μια πρακτική που εφάρμοζαν πολλοί εκδότες, συμπεριλαμβανομένου του Tériade, και που τους επέφερε επιπλέον κέρδος από τα βιβλία καλλιτεχνών και τα εικονογραφημένα βιβλία, των οποίων το κόστος παραγωγής ήταν υψηλό, ήταν η έκδοση ενός περιορισμένου αριθμού υπερπολυτελών αντιτύπων. Πρόκειται για αντίτυπα (στην περίπτωση του Tériade, συνήθως 20-60 με εξαίρεση το Jazz για το οποίο έγιναν 100) που συνοδεύονταν από ένα επιπλέον λεύκωμα το οποίο περιλάμβανε μόνο τα χαρακτηριστικά τυπωμένα σε ακόμη πιο πολυτελές χαρτί, συχνά μεγαλύτερου μεγέθους, και υπογεγραμμένα ένα-ένα από τον καλλιτέχνη<sup>1482</sup>. Την πρακτική αυτή εφάρμοσε για πρώτη φορά ο Tériade εκδίδοντας τα 40 πρώτα αντίτυπα του *Divertissement* συνοδευόμενα από μία επιπλέον σειρά εικόνων. Οι εκτυπώσεις ήταν σε ξεχωριστά φύλλα χαρτιού που δεν ήταν δεμένα μεταξύ τους, άρα μπορούσαν εύκολα να αποσπαστούν. Η σκοπιμότητα αυτών των επιπλέον σειρών είναι μάλλον προφανής και συνδέεται με τη μεταπωλητική αξία των εκτυπώσεων ως μεμονωμένων έργων τέχνης. Οι έμποροι ήταν διατεθειμένοι να πληρώσουν ακριβά αυτά τα αντίτυπα γιατί ήταν μια καλή επένδυση λόγω του πολλαπλάσιου κέρδους που θα μπορούσαν να έχουν κατά τη μεταπώληση.

Είναι ενδιαφέρον ότι αυτή η κερδοσκοπική πτυχή των εκδόσεων συχνά αποσιωπάται και από τους ίδιους τους εκδότες, οι οποίοι πιθανόν να μη θέλουν να συνδεθεί η εκδοτική τους δραστηριότητα με το εμπόριο τέχνης. Σε αδημοσίευτη συνέντευξη του προς τον Anthonioz, την οποία παραθέτει η Rabinow, ο Tériade αρνείται ότι τα βιβλία του εμπίπτουν στην κατηγορία «πολυτελή βιβλία» και τα

---

<sup>1482</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι ένα απλό αντίτυπο του βιβλίου *Divertissement* του Rouault πουλήθηκε το 1952 από τον έμπορο Pierre Berès για 16.000 φράγκα (354 ευρώ), ενώ ένα αντίτυπο του ίδιου βιβλίου από την περιορισμένη σειρά του πουλήθηκε την ίδια χρονιά 50.000 φράγκα (1.105 ευρώ)· Rabinow 1995, 32.

παρουσιάζει ως απλά «βιβλία καλλιτεχνών»<sup>1483</sup>. Παρόμοια, όταν ο Francis Cremieux σε συνέντευξή του με τον Kahnweiler αναφέρει τα βιβλία πολυτελείας που εξέδωσε, εκείνος τον διακόπτει λέγοντάς του: «Δεν εξέδωσα παρά μόνο βιβλία των εκατό αντιτύπων. Αυτό μόνο»<sup>1484</sup>.

#### 10.2β Τα πρώτα βιβλία του Tériade: Rouault-Bonnard-Matisse-Laurens

Το εγχείρημα του Tériade να εκδώσει βιβλία καλλιτεχνών, παράλληλα με το περιοδικό *Verve*, ήταν απαιτητικό, όπως του επεσήμανε και ο Bonnard σε επιστολή του: «vous avez aussi beaucoup à travailler pour l'établissement d'un livre ce n'est pas une petite affaire»<sup>1485</sup>. Πέρα όμως από το ότι είχε εξασφαλίσει τη συναίνεση των σταθερών τεχνικών συνεργατών του, Draeger Frères και Mourlot, είναι πολύ πιθανό ότι η εντατική ενασχόληση του Tériade με το πάθος του για την τέχνη και τις εκδόσεις του έδινε κουράγιο και τον κινητοποιούσε μέσα στη δύσκολη συγκυρία των συνεπειών της γαλλικής συνθηκολόγησης. Σε επιστολή του στις 10 Ιουνίου 1941 προς τον Matisse έγραφε πόσο τον απασχολούσε η ιδέα της δημιουργίας ενός χειρογράφου πλαισιωμένου με μοντέρνα ζωγραφική. Θεωρούσε ότι κάτι τέτοιο δεν είχε ξαναγίνει και ότι ανταποκρινόταν στις σύγχρονες τεχνικές δυνατότητες. Του έλεγε ότι παρόλο που γενικά δεν υπήρχε χαρτί, το πολυτελές χαρτί Arches εξακολουθούσε να είναι διαθέσιμο<sup>1486</sup> **(Παράρτημα A25)**.

Η αγάπη του Tériade για τη μοντέρνα τέχνη, σε συνδυασμό με την αγάπη του για τα μεσαιωνικά χειρόγραφα, στάθηκε σίγουρα το εφελτήριο για τη δημιουργία των βιβλίων. Σε μεταγενέστερη συνέντευξή του δήλωνε σχετικά: «η προτίμησή μου για τη γαλλική ζωγραφική του 15<sup>ου</sup> αιώνα και για τα βιβλία της ίδιας περιόδου με οδήγησε στο να εκδώσω χειρόγραφα καλλιτεχνών της δικής μου εποχής. Εν ολίγοις, ήθελα να ανασυστήσω την ίδια νοοτροπία με εκείνη του 15<sup>ου</sup> αιώνα. Το ίδιο άτομο δημιουργούσε τις εικόνες και το κείμενο. Μια ολοκληρωμένη γλώσσα. Στο πλαίσιο

<sup>1483</sup> Rabinow 1995, 1-2. Δεν προσδιορίζεται πώς ο Tériade εννοούσε τον όρο «βιβλία καλλιτεχνών».

<sup>1484</sup> «Je n'ai jamais édité autre chose que des livres tirés à cent exemplaires. C'est tout»·Kahnweiler 1982.

<sup>1485</sup> Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, 15 Οκτωβρίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 1. Το σημείο αυτό παρατίθεται και στο Rabinow 1995, 59 και στο Papadopoulou 2004, 123.

<sup>1486</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 10 Ιουνίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Μικρά αποσπάσματα της εν λόγω επιστολής έχουν δημοσιευτεί στα Claude Duthuit (επιμ.), *Henri Matisse: catalogue raisonné des ouvrages illustrés*, C. Duthuit, Παρίσι 1988, 162, Szymusiak 1996, 67, Szymusiak 2002, 135.

του 'Verve', είχα ήδη εισάγει αναπαραγωγές έγχρωμων μικρογραφιών, έτσι ώστε να μπορεί να τις εκτιμήσει ένα ευρύτερο κοινό»<sup>1487</sup>. Αυτό που οραματίστηκε συνεπώς ο Tériade ήταν ένα σύγχρονο ανάλογο των μεσαιωνικών χειρογράφων.

Φαίνεται απίθανο να μη γνώριζε ο Tériade την πλούσια γαλλική παράδοση στα εικονογραφημένα βιβλία που φιλοτέχνησαν ήδη τον 19<sup>ο</sup> αιώνα σημαντικοί καλλιτέχνες όπως οι Delacroix, Daumier, Manet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Odilon Redon, Degas<sup>1488</sup>. Σε κάθε περίπτωση, σίγουρα γνώριζε τα εικονογραφημένα βιβλία της εποχής του (Galerie Simon, Au sens pareil, NRF και ειδικά οι εκδόσεις των εμπόρων Kahnweiler και Vollard, με τους οποίους, όπως έχουμε εξηγήσει πιο πάνω, γνωριζόταν και προσωπικά ήδη από τη δεκαετία του 1920 και είχε γράψει για τη δράση τους στα *Cahiers d'art*, *L'Intransigent* και *Minotaure*).

Οι Ambroise Vollard και Henri Kahnweiler είναι εκείνοι που πιστώνονται την καινοτομία της συστηματικής έκδοσης βιβλίων εικονογραφημένων από σύγχρονους καλλιτέχνες, τους οποίους προωθούσαν και μέσω των γκαλερί τους. Ο Vollard επέλεγε παλαιότερα κλασικά κείμενα και μια μεγαλύτερη γκάμα μοντέρνων ζωγράφων, μεταξύ των οποίων ήταν οι Bonnard, Dufy και Matisse, ενώ ο Kahnweiler

---

<sup>1487</sup> «ma prédilection pour la peinture française du XVe siècle et pour les livres de cette même époque me conduit à éditer des manuscrits d'artistes de mon temps à moi. En somme, j'ai voulu reconstituer le même état d'esprit qu'au XVe siècle. Le même individu créait les images et le texte. Un langage complet. Au sein de 'Verve', j'avais déjà introduit des reproductions de miniatures en couleurs afin qu'un public plus large puisse les apprécier». Bouyere 1973, 13. Ο Anthonioz αναφέρει επίσης: «Ο Tériade συνήθιζε να λέει ότι η αναγέννηση των 'βιβλίων των ζωγράφων' ήταν μια επιστροφή στην παράδοση των μικρογραφημένων χειρογράφων. Σε αυτές τις ζωγραφιές σε χαρτί, μικρών διαστάσεων έβλεπε την ιδιαιτερότητα της γαλλικής ζωγραφικής: μια τέχνη του μέτρου, αλλά και της επινοητικότητας και της χάρις. Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του 15ου αιώνα άνοιγαν έναν δρόμο: τη συνάντηση ανάμεσα σε ένα συγγραφέα και ένα καλλιτέχνη, οι οποίοι μερικές φορές συγγέονταν / Tériade avait l'habitude de dire que la renaissance des 'livres de peintres' était un retour à la tradition des manuscrits enluminés. Il voyait dans ces peintures sur papier, de dimensions réduites, la spécificité de la peinture française : un art fait de mesure, mais aussi d'invention et de grâce. Les manuscrits à peinture du XVe siècle ouvraient une voie: la rencontre entre un écrivain et un artiste, l'un et l'autre se confondant quelquefois». Anthonioz 1987, 165.

<sup>1488</sup> Ο Antoine Coron αναφέρει ως πρώτο εικονογραφημένο βιβλίο πολυτελείας το *Δάφνις και Χλόη*, που εικονογραφήθηκε και τυπώθηκε το 1718 σε 250 αντίτυπα από τον γάλλο αντιβασιλιά Φίλιππο Β', δούκα της Ορλεάνης, με δικά του έξοδα για να δωρηθεί στον ανήλικο Λουδοβίκο ΙΕ'. Antoine Coron, «Du 'livre a gravures' au 'livre d'artiste': Illustration et bibliophilie du XVIIIe au XXe siècle», στο Armand Israël (επιμ.), *Livres d'art: histoire et techniques*, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne / Éd. des catalogues raisonnés, Λωζάννη / Παρίσι 1994, 43. Τα εικονογραφημένα βιβλία πολυτελείας του 18<sup>ου</sup> αιώνα προορίζονταν για τις βιβλιοθήκες των ευγενών και γενικότερα των μελών της άρχουσας τάξης, αλλά σε πιο περιορισμένο βαθμό σε σχέση με τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, όταν προφανώς οι τεχνολογικές εξελίξεις και αλλαγές στην αγορά τέχνης επέτρεψαν την ευρύτερη διάδοσή τους. Σε ό,τι αφορά τον 19<sup>ο</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, μπορούμε να επισημάνουμε ενδεικτικά τις εξής εκδόσεις εικονογραφημένων βιβλίων: έκδοση του Faust από τον Delacroix (1828): εικονογράφηση του Manet για το *Le Corbeau* του Poe (1875): του Maurice Denis για το *Le voyage d'Urien* του Gide (1893): του Bonnard για το *Parallèlement* του Verlaine (1900): του Derain για το *L'enchanteur pourissant* του Apollinaire (1909). Βλ. Léopold Carteret, *Le trésor du bibliophile. Livres illustrés modernes, 1875 à 1945 et souvenirs d'un demi-siècle de bibliophilie de 1887 à 1945*, 3 τόμοι, L. Carteret, Παρίσι 1946-1948· Bland 1958· Garvey 1961· Chapon 1987.

ήταν πιο προσηλωμένος, συνδυάζοντας σύγχρονους συγγραφείς της πρωτοπορίας με κυβιστές εικαστικούς καλλιτέχνες<sup>1489</sup>. Οι εκδόσεις τους, άρτιες όχι μόνο ως προς την εικονογράφηση, αλλά και ως προς τις τυπογραφικές μεθόδους και την επιλογή του χαρτιού, ήταν κάτι διαφορετικό από τις εκδόσεις χαμηλού κόστους που υπερτερούσαν ως την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου<sup>1490</sup>.

Το 1930 ο Tériade έγραψε μια εγκωμιαστική κριτική για το εκδοτικό έργο του Volland, ενώ μαζί με τον Raynal δημοσίευαν τακτικά από το 1928 ως το 1933 στη στήλη «Τέχνες» της *L'Intransigeant*, άρθρα και παρουσιάσεις βιβλίων τέχνης είτε ανυπόγραφα, πράγμα που σημαίνει ότι μπορεί να τα έγραφαν οι ίδιοι, είτε υπογεγραμμένα από ειδικούς, όπως οι Volland, Skira, Vitrac και άλλοι. Επιπλέον ο Tériade, κατά το διάστημα της συνεργασίας του με τον Skira, βίωσε τη διαδικασία έκδοσης του *Poésies* του Mallarmé με εικονογράφηση από τον Matisse<sup>1491</sup>. Έχοντας αυτή την εμπειρία από τη δεκαετία του 1930 και πατώντας στο δρόμο που άνοιξαν οι Kahnweiler, Volland και Skira, θέλησε να απομακρυνθεί από την «παραδοσιακή» λογική και πρακτική της έκδοσης εικονογραφημένων βιβλίων, εφαρμόζοντας αυτό που, σε άρθρο του στη *L'Intransigeant* το 1931, ο Skira αποκαλούσε «πνευματικό χαρακτήρα της εικονογράφησης»: «Τον πνευματικό χαρακτήρα της εικονογράφησης, τον οφείλουμε ιδιαίτερα στους μοντέρνους ζωγράφους. Αυτοί οι τελευταίοι, αντιδρώντας στο υπερβολικά περιγραφικό ή διακοσμητικό πνεύμα των εικονογράφων στο επάγγελμα, όχι μόνο ξαναβρήκαν την αληθινή παράδοση της χαρακτηριστικής, της χαρακτηριστικής που απελευθερώθηκε από τις ψεύτικες συμβάσεις της, αλλά μας έδωσαν επίσης τη δυνατότητα να αντιπαραβάλλουμε δημιουργούς με άλλους δημιουργούς, δηλαδή, τους μεγάλους ζωγράφους με τους μεγάλους ποιητές. Αυτοί οι ζωγράφοι δεν αρκούνται πλέον στο να εικονογραφήσουν κατά γράμμα ένα επιλεγμένο κείμενο, πράττουν ακόμη καλύτερα, συνθέτουν ελεύθερα το πλαστικό τους παιχνίδι, παράλληλα με το λογοτεχνικό παιχνίδι του ποιητή. Από όλες τις ποιητικές αντιστοιχίες που γεννιούνται μέσα σε αυτές τις παράλληλες εκφράσεις πρέπει να αναδυθεί η βαθιά και αυθεντική ενότητα. Το καθήκον του εκδότη είναι να

---

<sup>1489</sup> Ο Coron αναφέρει ότι πρώτη η Société du livre d'art, που ιδρύθηκε το 1904, εξέδωσε βιβλία με φροντισμένη τυπογραφία και κείμενα σύγχρονων λογοτεχνών (Albert Samain, Maeterlinck, André Suarès, Loti) εικονογραφημένα από ζωγράφους (Gervais, G. La Touche, P. A. Laurens). Αυτή την εκδοτική πρακτική εξέλιξε ο Kahnweiler εκδίδοντας, για παράδειγμα, κείμενα των Apollinaire, Max Jacob, Malraux, Reverdy, Leiris με εικονογράφηση των Derain, Picasso, Léger, Braque, J. Gris: Coron 1994, 78.

<sup>1490</sup> Για τις εκδόσεις των Volland και Kahnweiler βλ. Chapon 1987, 51-129.

<sup>1491</sup> Βλ. Duthuit 1988, 15-33.

προαισθανθεί και να πραγματοποιήσει αυτή την ενότητα και όχι να δημοσιεύσει αυτά που αποκαλούμε ‘βιβλία πολυτελείας’»<sup>1492</sup>. Ο Tériade κινήθηκε σε αυτό ακριβώς το πνεύμα, δίνοντας στους καλλιτέχνες την ελευθερία να δημιουργήσουν το σύνολο του βιβλίου, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο ίδιος δεν επενέβαινε, αφού όλα εντέλει υπάκουαν στη δική του αισθητική. Έτσι ένα βιβλίο, από την επιλογή των εικόνων, του κειμένου, των διακοσμητικών μοτίβων, της καλλιγραφίας, της τυπογραφίας, ήταν συχνά σύλληψη και δημιουργία αποκλειστικά του καλλιτέχνη, υπό την επίβλεψη και με την έγκριση του Tériade<sup>1493</sup>.

Ο Tériade θα γνώριζε σίγουρα όχι μόνο τη γαλλική βιβλιοφιλική παράδοση, αλλά και το συλλεκτικό ενδιαφέρον των βιβλιόφιλων για τα εικονογραφημένα βιβλία. Η κατεξοχήν περίοδος έκδοσης τέτοιων βιβλίων εκτείνεται από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, με τη μεγάλη έξαρση να παρατηρείται στα χρόνια του μεσοπολέμου. Ας σημειώσουμε πάντως πως κάποια ύφεση σημειώνεται στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και στα χρόνια 1931-1934 λόγω της οικονομικής κρίσης που είχε χτυπήσει τη Γαλλία<sup>1494</sup>. Σύμφωνα με τον Raymond Mahe, το 1923 καταγράφονται 470 τίτλοι εικονογραφημένων βιβλίων και το 1928 καταγράφονται 1.128<sup>1495</sup>. Το γεγονός αυτό οφείλεται αφενός στην συνολική άνθιση της αγοράς τέχνης εκείνα τα χρόνια, όπως είδαμε στο προηγούμενο μέρος, αφετέρου στην επενδυτική και όχι απλώς συλλεκτική αξία που αποκτούσαν κατά κοινή ομολογία τα εικονογραφημένα βιβλία<sup>1496</sup>. Μάλιστα το 1925

---

<sup>1492</sup> Le caractère spirituel de l'illustration, nous le devons particulièrement aux peintres modernes. Ces derniers, réagissant contre l'esprit par trop étroitement descriptif ou décoratif des illustrateurs de métier, non seulement retrouvèrent la véritable tradition de la gravure, de la gravure libérée de ses fausses conventions, mais ils nous donnèrent aussi la possibilité d'opposer des créateurs à d'autres créateurs, c'est-à-dire des grands peintres à des grands poètes. Ces peintres ne se contentent plus d'illustrer à la lettre tel texte choisi, ils font mieux, ils composent librement leur jeu plastique, parallèlement au jeu littéraire du poète. De toutes les correspondances poétiques qui naissent entre ces expressions parallèles doit jaillir l'unité profonde et authentique. Le devoir de l'éditeur est de pressentir et de réaliser cette unité et non pas de publier ce que l'on appelle des 'livres de luxe'» Skira 1931.

<sup>1493</sup> Μια σύνδεση, σημειολογική ως προς το περιεχόμενό της, ανάμεσα στις εκδόσεις του Tériade και του Vollard επιχειρεί ο Nicolas Surlapierre, στο Surlapierre 2005. Ο Surlapierre υποστηρίζει πως οι εκδοτικές επιλογές του Tériade γενικά βασίστηκαν στις επιλογές του Vollard. Όπως ο Vollard, έτσι κι ο Tériade –που αναμφίβολα επηρεάστηκε και εμπνεύστηκε από τον πρώτο– εξέδιδε ό,τι ήταν ή θεωρούσε πως ήταν δημοφιλές στο βιβλιόφιλο κοινό. Περισσότερο όμως από το να ακολουθήσε πιστά ο Tériade τον Vollard, είναι ακριβέστερο να πούμε πως και οι δύο εξέδιδαν δημοφιλή στους βιβλιοφίλους κύκλους βιβλία.

<sup>1494</sup> Coron 1994, 73.

<sup>1495</sup> Raymond Mahé, *Bibliographie des livres de luxe de 1900 à 1928*, 4 τόμοι, R. Kieffer, Παρίσι 1931-1943. Αντλώ από Coron 1986, 417.

<sup>1496</sup> Για παράδειγμα, ο Clément-Janin υπογραμμίζει την επενδυτική αξία αυτών των εκδόσεων, επισημαίνοντας, προφανώς για λόγους ισορροπιών, ότι αυτό δεν σημαίνει ότι ο κερδοσκόπος βιβλιόφιλος δεν στήνει τη συλλογή του με αγάπη: Clément-Janin, «L'année bibliophilique (1924-1925)», στο *Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie*, Παρίσι 1926, I-II. Παρόμοιο



ιδρύθηκε το Syndicat des éditeurs d'art et negociants en tableaux modernes (Συνδικάτο εκδοτών τέχνης και εμπόρων έργων μοντέρνας τέχνης), με πρόεδρο τον Bernheim-Jeune και πρώτα μέλη, ανάμεσα σε άλλους, τους Paul Rosenberg, Georges Bernheim, Durand-Ruel. Και μόνο ο τίτλος του σωματείου αρκεί για να καταστεί σαφής η σχέση μεταξύ εκδοτών τέχνης και εμπορίου τέχνης<sup>1497</sup>.

Η βιβλιοφιλία ήταν βασικό χαρακτηριστικό της γαλλικής κουλτούρας ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και οι γάλλοι βιβλιόφιλοι οργανώθηκαν σε ενώσεις· ενδεικτικά: Société des amis des livres (1873), Les cent bibliophiles (1895), Le livre contemporain (1903), Le livre d'art (1904), Cercle parisien du livre (1926), Cent femmes amies des livres (1927). Η πρώτη ένωση βιβλιόφιλων ιδρύθηκε το 1820 (Société des bibliophiles français), ο αριθμός των ενώσεων αυξήθηκε ιδίως στα τέλη του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα και εκτοξεύθηκε στη διάρκεια του μεσοπολέμου: ήταν 5 ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, έγιναν 7 ως το 1921 και ως το 1931 ανέρχονταν σε 35<sup>1498</sup>. Στο πλαίσιο του βιβλιοφιλικού κινήματος δόθηκε ιδιαίτερη αξία στα εικονογραφημένα βιβλία· όπως προαναφέραμε, κάποιες ενώσεις εξέδιδαν οι ίδιες τέτοια βιβλία. Ιδρύθηκαν επίσης περιοδικά που απευθύνονταν στους βιβλιόφιλους, όπως, για παράδειγμα, τα *Byblis* (1921-1931), *L'ami du lettré* (1923-1929), *Plaisir de bibliophile* (1925-1931), *Arts et métiers graphiques* (1926-1939)<sup>1499</sup>.

Άλλες, θεσμικές, εκδηλώσεις της βιβλιοφιλίας και ειδικότερα της απήχησης των εικονογραφημένων βιβλίων αποτέλεσαν η έκθεση των τελευταίων στα Φθινοπωρινά Σαλόν και στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού το 1925, το *Salon international du livre d'art* [Διεθνές σαλόνι βιβλίου τέχνης] που έλαβε χώρα στο Petit Palais το 1931<sup>1500</sup>, η έκθεση σταθμός των μεσαιωνικών χειρογράφων το 1937, που

---

σχόλιο συναντάμε στο Hesse 1927, 10, 148. Η πληροφορία για την άνθιση αυτή βρήκε χώρο και στον αγγλικό τύπο της εποχής: «τα βιβλία πολυτελείας γνωρίζουν μια τρομερή άνθιση στη Γαλλία [...] ασυναγώνιστη στον κόσμο / fine edition books have enjoyed a tremendous vogue in France [...] unparalleled in any other country in the world» Marcel Valotaire, «Fine Edition Books in France», *The Penrose Annual*, 32 (1930), 48. Αντλώ από Rabinow 1995, 2.

<sup>1497</sup> Le Rapin, «Nouvelles au fusain: un nouveau Syndicat», *Comœdia*, 3 Οκτωβρίου 1925, 5. Το σωματείο αυτό είχε ποικίλες δραστηριότητες. Μεταξύ άλλων, απένεμε ένα χρηματικό βραβείο σε ένα καλλιτέχνη και οργάνωνε εκθέσεις. Διαλύθηκε το 1940 και στη θέση του ίδρυσε αργότερα, το 1947, ο Louis Carré την Comité professionnel des galeries d'art.

<sup>1498</sup> Ο αριθμός αυτός διατηρήθηκε γενικά σταθερός ως το 1955 και στη συνέχεια ο αριθμός των ενώσεων άρχισε σταδιακά να μειώνεται, ενώ σταμάτησε η ίδρυση νέων· Coron 1994, 74.

<sup>1499</sup> Την εξέλιξη της βιβλιοφιλίας και της παραγωγής εικονογραφημένων βιβλίων στη Γαλλία, μαζί με περισσότερο ή λιγότερο εξαντλητικές καταγραφές τους, προσφέρουν εκτός από τα ετήσια *Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie*, εγχειρίδια της εποχής, που ουσιαστικά συνιστούν και οδηγούς για το κοινό των βιβλιόφιλων-συλλεκτών: Hesse 1927· Mahé 1931-1943· Carteret 1946-1948.

<sup>1500</sup> *Catalogue du Salon international du livre d'art*, κατάλογος έκθεσης, Petit Palais des beaux-arts de la ville de Paris, Παρίσι 1931.

πρόβαλε τα βιβλία ως σημαντική πτυχή της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς, η συγκρότηση της Comité national du livre illustré français (Εθνική επιτροπή γαλλικού εικονογραφημένου βιβλίου) από τον Julien Cain και τον εικονογράφο Jean-Gabriel Daragnes την ίδια χρονιά. Ας σημειωθεί πως ένα χρόνο νωρίτερα, το 1936, είχε διοργανωθεί στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη η έκθεση *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*. Ο επιμελητής της αναλύει στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης πως η έκδοση πολυτελών εικονογραφημένων βιβλίων είναι γαλλική παράδοση, ενώ η Αμερική και άλλες ευρωπαϊκές χώρες δεν έχουν να επιδείξουν παρά ελάχιστα δείγματα τέτοιων εκδόσεων<sup>1501</sup>.

Ο Tériade έλαβε υπόψη το γούστο και τις προτιμήσεις των βιβλιόφιλων συλλεκτών στις εκδοτικές του επιλογές, αφού, πέρα από φιλότεχνος, δεν έπαυε να είναι επιχειρηματίας που ενδιαφερόταν για την εμπορική επιτυχία του εκδοτικού του οίκου. Το ίδιο υποχρεώνονταν ή επέλεγαν να πράττουν εξάλλου συχνά και οι καλλιτέχνες, εφόσον τους ενδιέφερε η απήχηση του έργου τους. Για παράδειγμα, ο Matisse δήλωνε κάπως ρομαντικά στον Tériade το 1943 ότι «Η δημιουργία πολλών βιβλίων δεν έχει νόημα - πρέπει κανείς να δημιουργεί λίγα [...] χωρίς να υποκύπτει στο γούστο των τυπογράφων και των βιβλιόφιλων»<sup>1502</sup>, αλλά δύο χρόνια νωρίτερα, όταν είχε ναυαγήσει η έκδοση των εικονογραφημένων απομνημονευμάτων του από τον Skira, συμφώνησε να εικονογραφήσει ποιήματα του ποιητή του 16<sup>ου</sup> αιώνα Pierre de Ronsard και έγραψε σχετικά στον φίλο του André Rouveyre: «Έτσι, [ο εκδότης] θα μπορέσει να αναγγείλει τους Έρωτες του Ρονσάρ σε αντικατάσταση των *Απομνημονευμάτων* και οι βιβλιόφιλοι δεν θα απογοητευθούν»<sup>1503</sup>. Ας σημειωθεί επίσης, για να φανεί ακόμα περισσότερο η αντίφαση μεταξύ της απάντησης του Matisse στον Tériade και της πράξης του, ότι δημοσίευσε 38 βιβλία στη διάρκεια της ζωής του, εκ των οποίων τα 28 μετά το 1943<sup>1504</sup>! Στην ίδια συνέντευξη του 1943 ο Matisse δήλωνε επίσης ότι το βιβλίο ήταν πιο σημαντικό από έναν πίνακα, καθώς αυτός μπορεί για κάποιο λόγο να καταστραφεί, ενώ ένα βιβλίο, που εκδίδεται σε 250

---

<sup>1501</sup> Monroe Wheeler (επιμ.), *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, κατάλογος έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1947 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη 1936).

<sup>1502</sup> «There is no point in creating many books – one must create few [...] without bowing to the taste of printers and bibliophiles»· αδημοσίευτη συνέντευξη που έδωσε ο Matisse στον Tériade στις 30 Οκτωβρίου και 10 Νοεμβρίου 1943. Τη συνέντευξη κατέγραφε η Lamotte. Το κείμενο της συνέντευξης είναι προσβάσιμο μόνο ως προς τα αποσπάσματα στην αγγλική μετάφραση τα οποία παραθέτει η Rabinow 1995, 100-101.

<sup>1503</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον André Rouveyre, 30 Οκτωβρίου 1941· Matisse 1999, 218.

<sup>1504</sup> Duthuit 1988.

αντίτυπα, ακόμα κι αν μια βιβλιοθήκη καταστραφεί, σίγουρα θα σωθεί χάρη στα αντίτυπά του που θα υπάρχουν αλλού<sup>1505</sup>.

Με δεδομένα τα παραπάνω, φαίνεται πως ο Tériade έκρινε ότι, παρά τις δυσκολίες της περιόδου, το έδαφος ήταν γόνιμο για να τολμήσει την έκδοση πολυτελών εικονογραφημένων βιβλίων στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1940. Πρέπει να τονίσουμε ότι, παρά την έλλειψη χαρτιού εκείνα τα χρόνια, οι πολυτελείς εκδόσεις δεν έπαψαν, απλώς είχαν συγκεκριμένο πατριωτικό προσανατολισμό –είτε από τη σκοπιά του περιεχομένου είτε επειδή πρόβαλλαν καθιερωμένους γάλλους καλλιτέχνες– που συμβάδιζε με την ιδεολογία του καθεστώτος του Βισύ. Μάλιστα ο ανταποκριτής του *Art Digest*, John Groth, έγραφε το 1944 για την ύπαρξη μιας ζωντανής καλλιτεχνικής ζωής στο Παρίσι, ενώ σημείωνε και την έκπληξή του και για την πληθώρα των καλλιτεχνικών εκδόσεων: «Εμεινα έκπληκτος με τον μεγάλο αριθμό εκδόσεων τέχνης των τελευταίων τεσσάρων ετών. Βιβλία με έγχρωμες αναπαραγωγές έργων τέχνης των παλιών δασκάλων [...] και των σύγχρονων δασκάλων»<sup>1506</sup>. Παρόμοια ο Matisse γράφει στον Tériade αναφερόμενος στη συνεργασία τους για το βιβλίο *Jazz*: «Ο αριθμός των σημερινών εκδόσεων πολυτελείας είναι συγκλονιστικός. Υπολογίσαμε ότι κάθε δεκαπενθήμερο ανακοινώνονται στη Bibliographie de France καινούρια βιβλία πολυτελείας αξίας 20 έως 25 εκατομμυρίων φράγκων. Ποιος θέλετε να τα αγοράσει; Όχι, μόνο η ποιότητα μπορεί να σώσει τα βιβλία αυτής της υπερβολικά τρελής παραγωγής. Το *Jazz* τα έχει όλα, χάρη σε σας, και σας υπόσχομαι να κάνω τα αδύνατα δυνατά για να υλοποιηθεί σωστά, ως την παραμικρή λεπτομέρεια»<sup>1507</sup>.

Οι πρώτες συνεργασίες και τα πρώτα βιβλία που έξεδωσε ο Tériade με την πολύ σημαντική βοήθεια της συνεργάτιδάς του Lamotte, η οποία πραγματοποιούσε όλες τις απαραίτητες μετακινήσεις στο Παρίσι και όχι μόνο, ήταν με τους Rouault, Bonnard, Matisse και Laurens. Τους καλλιτέχνες αυτούς προσέγγισε λίγο πολύ την ίδια περίοδο χωρίς να γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποιον προσέγγισε πρώτο. Η αρχική

---

<sup>1505</sup> Αδημοσίευτη συνέντευξη που έδωσε ο Matisse στον Tériade στις 30 Οκτωβρίου και 10 Νοεμβρίου 1943· Rabinow 1995, 100-101.

<sup>1506</sup> «I was astounded at the great number of art publications of the last four years. Books of color reproductions of the paintings of the old masters [...] and of the modern masters»· John Groth, «Letter from Paris», *Art Digest*, 1 Δεκεμβρίου 1944. Αντλώ από Cone 1992, 85-86.

<sup>1507</sup> «Le nombre d'édition de luxe actuel est ahurissant. Nous avons calculé qu'il y a chaque quinzaine dans la Bibliographie de France l'annonce de 20 à 25 millions de francs de livres de luxe nouveaux. Qui voulez-vous que les achète ? Non, il n'y a que la qualité qui puisse sauver les livres de cette super folle production. Jazz a tout pour lui, grâce à vous, et je vous promets de faire l'impossible pour qu'il soit bien réalisé, dans le plus petit détail»· Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, Μάιος 1944, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

του ιδέα ήταν να κάνει «βιβλία καλλιτεχνών» και αυτό το πραγματοποίησε με τους τρεις πρώτους, ενώ με τον Laurens στράφηκε εξ αρχής στην εικονογράφηση κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Παρόλο που σε μεταγενέστερη συνέντευξή του ο Tériade υποβάθμιζε την παρέμβασή του στις εκδόσεις («Όλα γίνονταν σε συνεργασία. Παρενέβαινα το λιγότερο δυνατό»<sup>1508</sup>) και οπωσδήποτε έδινε ελευθερία έκφρασης στους καλλιτέχνες, πρέπει να έχουμε υπόψη, όπως γράψαμε και παραπάνω, πως ο τελικός λόγος ανήκε στον ίδιο και πως συμμετείχε στη δημιουργία των βιβλίων με την καθοδήγηση και τις συζητήσεις του με τους καλλιτέχνες, αλλά κυρίως με την ένθερμη φροντίδα του για το καλύτερο δυνατό τυπογραφικό και εκδοτικό αποτέλεσμα.

Τα πρώτα βιβλία καλλιτεχνών του Tériade, με εξαίρεση εκείνου του Laurens, έχουν κάποια κοινά γνωρίσματα: α) οι καλλιτέχνες φιλοτέχνησαν επί τούτου πρωτότυπες δημιουργίες (αυτό ισχύει για όλα τα βιβλία που εξέδωσε ο Tériade), β) έγραψαν οι ίδιοι το κείμενο, του οποίου το περιεχόμενο αναφέρεται και στις τρεις περιπτώσεις σε προσωπικά βιώματα, αλλά και απόψεις τους πάνω σε ζητήματα ζωής και τέχνης, και γ) το κείμενο τυπώθηκε στη χειρόγραφη μορφή του, πράγμα που αναδεικνυε ακόμη περισσότερο τον προσωπικό και «χειροποίητο» χαρακτήρα του κάθε έργου. Μεμονωμένα, κανένα από αυτά τα γνωρίσματα δεν ήταν πρωτότυπο. Οι καλλιτέχνες παρήγαν αυθεντικές δημιουργίες, σχέδια ή χαρακτηριστικά ειδικά για την έκδοση βιβλίων ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Επιπλέον, κείμενα των καλλιτεχνών –αισθητικά, ταξιδιωτικές εμπειρίες, συνεντεύξεις που είχαν πιο προσωπικό χαρακτήρα– κυκλοφορούσαν ευρέως σε εφημερίδες και περιοδικά. Όσο για την έκδοση πανομοιότυπων των χειρογράφων των καλλιτεχνών, ήταν καθιερωμένη πρακτική των εκδοτών, αφού θεωρούσαν ότι η χειρόγραφη γραφή επέτρεπε στον θεατή-αναγνώστη να προσπελάσει την ιδιοσυγκρασία και την ψυχοσύνθεση του καλλιτέχνη, αποκαλύπτοντας ένα στοιχείο της ταυτότητάς του<sup>1509</sup>. Ο ίδιος ο Tériade είχε υιοθετήσει αυτή την πρακτική στο *Verve* ήδη πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ένα παράδειγμα είναι το κείμενο του Claudel που τυπώθηκε σε χειρόγραφη μορφή στο τρίτο τεύχος του περιοδικού το 1938. Η ζήτηση για τις χειρόγραφες,

<sup>1508</sup> «Tout se faisait en collaboration. J'intervenais le moins possible»· Demoriane 1973, 80.

<sup>1509</sup> Η ψυχαναλυτική πτυχή των χειρογράφων είχε απασχολήσει εκείνα τα χρόνια ιδιαίτερα τους σουρεαλιστές, αλλά όχι μόνο. Βλ. ενδεικτικά Pierre Menard, «Analyse de l'écriture de Lautréamont», *Minotaure*, 11-12 (1939), 83-84· Pierre Foix, *L'influence du caractère sur l'écriture*, J. Tallandier, Παρίσι 1941.

καλλιγραφημένες σελίδες φαίνεται και από επιστολή της Bucher<sup>1510</sup> προς τον Tériade, στην οποία του ζητάει μεμονωμένες σελίδες του *Verve* για να τις δώσει σε γνωστούς της<sup>1511</sup>. Τέλος, αξίζει να σημειώσουμε ότι ιδιαίτερα γνωστός κι εμπορικός για τα χειρόγραφα του ήταν εκείνη την εποχή ο Cocteau, στον οποίο ανέθεταν επιπλέον αφίσες και διαφημίσεις. Μάλιστα όταν αργότερα ο Tériade ρωτήθηκε σε μια συνέντευξη για την τέχνη του Cocteau, απάντησε ότι «τη βλέπεις παντού» και ότι γι' αυτό δεν συνεργάστηκε ποτέ μαζί του στο *Verve*<sup>1512</sup>.

Αυτό που καθιστούσε καινοτόμο και αυθεντικό το εγχείρημα του Tériade ήταν ο συστηματικός συνδυασμός των παραπάνω γνωρισμάτων για τη δημιουργία βιβλίων ως «Gesamtkunstwerke» μοντέρνων καλλιτεχνών. Ασφαλώς μπορούμε να θεωρήσουμε αντίστοιχες προηγούμενες περιπτώσεις τα βιβλία του William Blake, καθώς και το βιβλίο του Oskar Kokoschka, *Der gefesselte Kolumbus* (1921). Αφενός όμως αυτές οι περιπτώσεις είναι μεμονωμένες, αφετέρου δεν γνωρίζουμε αν ο Tériade τις είχε υπόψη. Αυτό που σίγουρα γνώριζε είναι το βιβλίο *Cirque de l'étoile filante* που εξέδωσε ο Volland σε συνεργασία με τον Rouault, στον οποίον ανήκαν και το κείμενο και οι εικόνες. Ας σημειωθεί πάντως πως αυτές οι εικόνες δεν φιλοτεχνήθηκαν ειδικά για το βιβλίο.

Η βασική αρχή του Tériade ήταν ότι η εικονογράφηση δεν πρέπει να ακολουθεί ή να συμπληρώνει το κείμενο, αλλά να συνιστά ένα πλαστικό ισοδύναμό του. Αυτή την αντίληψη, εκτός από τον Skira, είχε εκφράσει νωρίτερα και ο Matisse, όταν ολοκλήρωσε την εικονογράφηση των ποιημάτων του Mallarmé: «Είναι ευχάριστο να βλέπει κανείς έναν καλό ποιητή να εξάπτει τη φαντασία ενός καλλιτέχνη με άλλο τρόπο και να του επιτρέπει να δημιουργεί κάτι που να αποτελεί ισοδύναμο της ποίησης»<sup>1513</sup>.

Η επιλογή των καλλιτεχνών με τους οποίους ο Tériade συνεργάστηκε για τα πρώτα τέσσερα βιβλία του δεν ήταν τυχαία. Αναμφίβολα, πρόκειται για καλλιτέχνες τους οποίους εκτιμούσε και πρόβαλλε από παλιά<sup>1514</sup>. Επιπλέον, το γεγονός ότι οι

---

<sup>1510</sup> Και η Bucher είχε εκδώσει βιβλία σε χειρόγραφη μορφή. Βλ., για παράδειγμα, το βιβλίο της Lise Hirtz (Deharme), *Il était une petite pie*, που εξέδωσε το 1928 με εικονογράφηση του Miró.

<sup>1511</sup> Jeanne Bucher, επιστολή προς τον Tériade, 1 Φεβρουαρίου 1938, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 5. Αναφορά στην επιστολή γίνεται και στο Rabinow 1995, 131.

<sup>1512</sup> Jean-Jaques Hauwuy, «Dans deux pièces aux murs nus, Tériade a créé la plus célèbre des revues d'art», *Paris Presse, L'Intransigeant*, 3 Ιουλίου 1953, 2.

<sup>1513</sup> Matisse 1999, 214.

<sup>1514</sup> Σε επιστολή του προς τον Matisse, λίγο μετά την κατάληψη της Γαλλίας, ο Tériade γράφει: «Je crois qu'il est inutile de penser aujourd'hui au chaos dans lequel se trouvent nos affaires. Il faut avoir

Rouault, Bonnard και Matisse ήταν εγκατεστημένοι στο γαλλικό νότο πρέπει να διευκόλυνε τη συνεργασία τους. Καταλυτικό ρόλο πρέπει να έπαιξε όμως το ότι και οι τέσσερις καλλιτέχνες συνιστούσαν ασφαλείς εκδοτικές επιλογές και λόγω της φήμης τους καθεαυτήν και με δεδομένη την αναγνώριση και αποδοχή που έχαιραν ως γάλλοι μοντέρνοι καλλιτέχνες και από τους Γερμανούς και από το καθεστώς του Βισύ. Τα έργα τους εξακολουθούσαν να εκτίθενται στις παρισινές γκαλερί και στα ετήσια Σαλόν και συμπεριλήφθηκαν στην έκθεση που εγκαινίασε το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης το 1942<sup>1515</sup>.

### 10.2γ Η συνεργασία με τον Georges Rouault

Όπως επισημάναμε παραπάνω, ο Tériade εκτιμούσε το έργο αλλά και τις απόψεις του Rouault για την τέχνη. Πέρα από τη συνέντευξη που πήρε από εκείνον για τη *L'Intransigent*, τον καλούσε επανειλημμένα να συμμετέχει σε έρευνες γνώμης και στη *L'Intransigent* και στο *Minotaure*. Ο Rouault, που δημοσίευε σκέψεις του για την τέχνη σε περιοδικά τέχνης και εφημερίδες εκείνη την εποχή<sup>1516</sup>, ανταποκρινόταν στο κάλεσμα του Tériade, έστω κι αν σε επιστολή του στον Tériade υποστηρίζει πως δεν θεωρούσε τον εαυτό του διανοούμενο: «Γιατί μου ζητάτε να μιλήσω ή να γράψω; Δεν είμαι στοχαστής, ούτε φιλότεχνος ή ρυθμιστής, ούτε σπουδαίος θεωρητικός, ακόμα λιγότερο κριτικός»<sup>1517</sup>. Το ότι ο Tériade θεωρούσε σημαντικό τον Rouault φαίνεται επίσης, όπως αναλύσαμε παραπάνω, από το ότι στράφηκε σε εκείνον ζητώντας τη συνδρομή του για την έκδοση του 8<sup>ου</sup> τεύχους του *Verve*, πράγμα που είχε κάνει νωρίτερα και για τεύχος του *Minotaure*<sup>1518</sup>. Ιδίως στο *Verve*, ο Tériade πρόβαλλε αρκετά το έργο του Rouault. Ας σημειωθεί, τέλος, πως ο Tériade εκτιμούσε όχι μόνο το ζωγραφικό αλλά και το χαρακτηριστικό έργο του Rouault· στην κριτική που δημοσίευσε στην *L'Intransigent* για έκθεση του Vollard ξεχωρίζει

---

confiance. Moi, j'en ai beaucoup, en pensant que vous etes ici, car la France apres tout, c'est quelques hommes comme vous»· Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 29 Ιουλίου 1940, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1515</sup> Cone 1992, 48-49.

<sup>1516</sup> Για μια ανθολογία κειμένων και ποιημάτων του Rouault της περιόδου 1910-1953 βλ. Georges Rouault, *Sur l'art et sur la vie*, επιμ. Bernard Dorival, Denoël – Gonthier, Παρίσι 1971.

<sup>1517</sup> «Pourquoi me demander de parler ou d'écrire. Je ne suis pas penseur, ni amateur ou régulateur, ni théoricien majeur, moins encore critique»· Georges Rouault, χειρόγραφο επιστολή (ή σχέδιο επιστολής;) προς τον Tériade, χ.χ. [1933], Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι. Η επιστολή αφορά αίτημα του Tériade, το οποίο αποδέχτηκε, να συμμετάσχει σε έρευνα γνώμης στο *Minotaure*.

<sup>1518</sup> Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 20 Φεβρουαρίου 1934, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

την έκδοση του *Les réincarnations du Père Ubu*<sup>1519</sup>, ενώ στο τέταρτο τεύχος του *Verve* περιέλαβε μια εικόνα από την εικονογράφηση του Rouault για το *Cirque de l'étoile filante*<sup>1520</sup>.

Ο Tériade πρότεινε στον Rouault να συνεργαστούν σε μια στιγμή κατάλληλη και για τους δύο. Από την πλευρά του ο Tériade έκανε μια μάλλον ασφαλή επιλογή-επένδυση δεδομένου ότι ο Rouault έχαιρε σημαντικής αναγνώρισης στη Γαλλία και διεθνώς. Το 1932 το Μουσείο του Λουξεμβούργου στο Παρίσι απέκτησε ένα έργο του, στην έκθεση *Les maîtres de l'art indépendant* του 1937 εκτέθηκαν 42 έργα του, το 1938 το χαρακτηριστικό του έργο εκτέθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, το 1940-1941 τα έργα του εκτέθηκαν στη Βοστώνη, την Ουάσινγκτον και το Σαν Φραντσίσκο, ενώ είχε πραγματοποιήσει πολλές ατομικές εκθέσεις σε γκαλερί. Η στιγμή όμως ήταν κατάλληλη και για τον Rouault, καθώς μετά τον αιφνίδιο θάνατο του Vollard το 1939, οι κληρονόμοι του κατέλαβαν το σπίτι του εμπόρου, αποκλείοντας τον Rouault από την είσοδο στο εργαστήρι του και διεκδικώντας τα έργα του, τελειωμένα και μη. Την απογοήτευσή του από το εν λόγω γεγονός επιδείνωσε το ξέσπασμα του πολέμου, που τον ανάγκασε να μετακομίσει με την οικογένειά του τον Αύγουστο του 1940 στο γαλλικό νότο, στο Golfe-Juan<sup>1521</sup>. Κάνοντας εκεί μια νέα αρχή ήταν πιθανόν έτοιμος να δεχτεί νέες προτάσεις συνεργασίας.

Την ιδέα για τη δημιουργία ενός βιβλίου φαίνεται πως είχε εκφράσει ο Tériade στον Rouault το αργότερο στις αρχές του 1941<sup>1522</sup> και στη συνέχεια αντάλλαξε αλληλογραφία μαζί του σχετικά με τη μορφή και το θέμα που θα είχε

---

<sup>1519</sup> Tériade, «Expositions», *L'Intransigeant*, 29 Δεκεμβρίου 1930, 6. [Tériade 1996, 314-315].

<sup>1520</sup> Για το χαρακτηριστικό και εικονογραφικό έργο του Rouault βλ. François Chapon και Isabelle Rouault, *Rouault: œuvre gravé*, A. Sauret, Μόντε Κάρλο 1978· François Chapon, *Le livre des livres de Rouault / The Illustrated Books by Rouault*, Éditions André Sauret / Éditions Michèle Trinckvel, Μονακό / Παρίσι 1992.

<sup>1521</sup> Για τη ζωή και το έργο του Rouault βλ. ενδεικτικά Lionello Venturi, *Rouault: étude biographique et critique*, Skira, Γενεύη 1959. Αξίζει να σημειώσουμε ότι σε αυτή την έκδοση του Skira, παρόλο που υπάρχει κεφάλαιο αφιερωμένο στο εικονογραφικό και συγγραφικό έργο του Rouault, αναφορά γίνεται μόνο στον Vollard, ενώ ο Tériade και η συνεργασία τους για το *Divertissement* απουσιάζουν τελείως και δεν εμφανίζονται παρά στον βιβλιογραφικό κατάλογο στο τέλος του βιβλίου, γεγονός που ίσως μπορεί να αποδοθεί στις συνθήκες λήξης της συνεργασίας του Tériade με τον Skira· Pierre Courthion, *Georges Rouault*, Flammarion, Παρίσι 1962· Chapon και Rouault 1978· Danielle Molinari (επιμ.), *Georges Rouault, 1871-1958: catalogue raisonné*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Παρίσι 1983· Bernard Dorival και Isabelle Rouault, *Rouault: l'œuvre peint*, Éditions André Sauret, Μόντε Κάρλο 1988· Rudy Chiappini (επιμ.), *Georges Rouault*, κατάλογος έκθεσης, Skira, Μιλάνο 1997· Fabrice Hergott (επιμ.), *Georges Rouault: «forme, couleur, harmonie»*, κατάλογος έκθεσης, Musées de Strasbourg, Στρασβούργο 2006.

<sup>1522</sup> «Je suis très touché que vous avez malgré tous ces bouleversements continué de penser au livre»· Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 29 Μαρτίου 1941, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

αυτό το βιβλίο, αλλά και με τις συνθήκες εκτύπωσής του: «Η βασική ιδέα της έκδοσης είναι να δημιουργήσουμε ένα χειρόγραφο. Ζωγραφισμένο και γραμμένο από εσάς»<sup>1523</sup>. Ο Rouault πιθανόν αντέδρασε σε αυτήν την ιδέα, ο Tériade όμως επέμεινε στην ιδέα του «μοντέρνου χειρόγραφου», η οποία θεωρούσε ότι θα έχει απήχηση. Σε άλλη επιστολή του γράφει: «Σε ό,τι αφορά το χειρόγραφο, ξέρω καλά ότι αυτό σας δυσκολεύει, αλλά είμαι σίγουρος ότι κι εσείς πιστεύετε ότι είναι πολύ σημαντικό να δώσουμε στο ποίημα την πλήρη αξία του διατηρώντας την όψη του, τη φόρμα του. Είμαι βέβαιος ότι το μοντέρνο χειρόγραφο έχει ένα τεράστιο ενδιαφέρον και ότι θα δώσει την εντύπωση ότι ολόκληρο το χειρόγραφο θα έχει γίνει από εσάς, θα εξαφανίσουμε την ιδέα της αναπαραγωγής, θα έχουμε ένα βιβλίο με αυθεντική εμφάνιση. Και νομίζω ότι τίποτα δεν μπορεί να σας κάνει να το καταλάβετε και να το εκτιμήσετε καλύτερα»<sup>1524</sup>.

Ως προς το θέμα που θα είχε το βιβλίο, ο Tériade και ο Rouault συζητούσαν στην αλληλογραφία τους το ενδεχόμενο έκδοσης του *Miserere*, που δεν πρόλαβε να εκδώσει ο Vollard, ή μιας έκδοσης με μύθους ζώων, ή για το τσίρκο, θεματικών δηλαδή που είχαν απασχολήσει τον Rouault από την αρχή της καριέρας του. Μια άλλη πρόταση που έγινε από τον Rouault ήταν να εκδώσουν μια ανθολογία κειμένων του και απεικονιστικών θεμάτων με τα οποία είχε ασχοληθεί όλα αυτά τα χρόνια. Τελικά επικράτησε η θεματική του τσίρκου και η ιδέα να αποδώσει σε γκουάς σχετικά έργα που είχε συνθέσει στο παρελθόν. Το τσίρκο ήταν ένα θέαμα που είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό ως και τα χρόνια του μεσοπολέμου και τόσο το ίδιο, όσο και οι επιμέρους χαρακτήρες που το συναποτελούν, είχαν εμπνεύσει πολλούς μοντέρνους καλλιτέχνες, όπως τους Degas, Seurat, Toulouse-Lautrec, Picasso, Van Dongen, Dufy, Derain, Vlaminck, Chagall<sup>1525</sup>. Έτσι και ο Rouault καταπιάστηκε από

<sup>1523</sup> «L'idée base de la publication est d'en faire un manuscrit. Peint et écrit par vous»· Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 30 Απριλίου 1941, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι. Το απόσπασμα παρατίθεται και στο Anne Coron, «Georges Rouault», στο *La donation Alice Tériade: la collection d'un éditeur d'art*, κατάλογος έκθεσης, Gourcuff Gradenigo, Μοντρέιγ 2008, 97.

<sup>1524</sup> «Pour ce qui est du manuscrit, je sais bien que cela vous donne de mal mais je suis sûr que vous pensez aussi que c'est très important de donner au poème sa valeur entière en lui gardant son aspect, sa forme. Je suis sûr que le manuscrit moderne a un immense intérêt et qu'il donnera l'impression que le manuscrit entier sera fait par vous, on perdra l'idée de la reproduction, on aura un livre d'aspect original. Et je crois que rien ne peut vous faire mieux comprendre et admirer»· Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 24 Μαΐου 1941, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι. Αναφορά στην εν λόγω επιστολή γίνεται και στο Coron 2008β, 97. Για τη συνεργασία του Tériade με τον Rouault βλ. Rabinow 1995, 23-57· Isabelle Monod-Fontaine, «Georges Rouault», στο Surlapierre 2002β, 180-187· Papadopoulou 2004, 78-118· Coron 2008β, 94-105.

<sup>1525</sup> Για το θέμα του τσίρκου στη μοντέρνα τέχνη βλ. επίσης Jean Laude, «Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture», *Revue d'esthétique*, 6 (1953), 411-433.



τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα με την απόδοση μορφών του τσίρκου, στις οποίες επανερχόταν στη συνέχεια, όπως έκανε, για παράδειγμα, στο *Cirque de l'étoile filante*<sup>1526</sup>. Ίσως η επιλογή του θέματος του τσίρκου για τη συνεργασία του με τις εκδόσεις του Tériade του έδινε την ευκαιρία να ξεφύγει από τη δύσκολη πραγματικότητα της εποχής προετοιμασίας του βιβλίου, πηγαίνοντας πίσω στις αναμνήσεις των παιδικών του χρόνων. Από την άλλη, και για τον ίδιο τον καλλιτέχνη και για τον Tériade η επιλογή του τσίρκου ήταν μια αρκετά ασφαλής θεματική επιλογή σε σχέση με την εμπορευσιμότητα και την απήχηση του βιβλίου.

Αναφορικά με την εκτύπωση, ο Tériade επεσήμανε σε επιστολή του στον Rouault ότι ήθελε να είναι τέλεια. Επιθυμούσε να φροντίσει ώστε τα χρώματα του καλλιτέχνη να αποδοθούν στις αναπαραγωγές σε όλη τους την ένταση θερμώντας ότι η αξία της έκδοσης έγκειτό σε αυτό ακριβώς, δηλαδή, αφενός στην πιστότητα της απόδοσης, αφετέρου στο να αφήσει τον καλλιτέχνη να δημιουργήσει ελεύθερα χωρίς το άγχος για το τι μπορεί να αποδοθεί και τι όχι μηχανικά<sup>1527</sup> (**Παράρτημα Α26**). Σε επόμενη επιστολή του υπογράμμιζε ότι η τεχνική διαδικασία που μπορεί να αποδώσει το χρώμα σε όλη του την ένταση είναι εκείνη που χρησιμοποίησε για την έκδοση του Fouquet<sup>1528</sup>, επιβεβαιώνοντας την πρόταση του Rouault να χρησιμοποιηθούν για το βιβλίο οι ίδιες τυπογραφικές μέθοδοι με εκείνες του *Verve*<sup>1529</sup>. Η εκτύπωση του βιβλίου του Rouault έγινε στους Draeger Frères, στων οποίων τη δουλειά, όπως και στους Mourlot, ο Tériade είχε απόλυτη εμπιστοσύνη. Μάλιστα στις 5 Νοεμβρίου 1941 υπέγραψε διετές συμβόλαιο μαζί τους για την εκτέλεση των βαθυτυπιών για τα βιβλία καλλιτεχνών<sup>1530</sup>.

Ένα γεγονός που αξίζει να επισημανθεί, καθώς αναδεικνύει την ανταγωνιστική σχέση που υπήρχε ανάμεσα στα μέλη ενός δικτύου, παράλληλα με τη συνεργατική, είναι ένα περιστατικό με τον έμπορο τέχνης και συνεργάτη του Tériade, Louis

---

<sup>1526</sup> Συγκεκριμένα για το θέμα του τσίρκου στο έργο του Rouault βλ. *Georges Rouault et le cirque*, κατάλογος έκθεσης, Musées de Chambéry – Éd. Comp'Act, Σαμπερί 2004.

<sup>1527</sup> Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 30 Απριλίου 1941, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

<sup>1528</sup> Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 24 Μαΐου 1941, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

<sup>1529</sup> Georges Rouault, επιστολή προς τον Tériade, 21 Μαρτίου 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2. Βλ. και Rabinow 1995, 40-41 και Papadopoulou 2004, 80.

<sup>1530</sup> Καθώς ετοιμαζόταν το βιβλίο του Rouault, ο Tériade του γράφει: «Vous pouvez vous fier à Robert Draeger qui est la conscience même dans son travail». Tériade, επιστολή προς τον Rouault, 3 Δεκεμβρίου 1942, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

Carré<sup>1531</sup>. Πιθανόν στις αρχές του 1941 ο Carré προσέγγισε τον Rouault καθώς ήθελε να οργανώσει μια έκθεση με το έργο του, αλλά και για να του προτείνει και το ενδεχόμενο συνεργασίας τους για ένα βιβλίο. Ο Rouault απάντησε θετικά και στα δυο, γεγονός που κοινοποίησε στον Tériade<sup>1532</sup>, προκαλώντας τη δυσαρέσκεια του τελευταίου ο οποίος του έγραψε ότι λυπήθηκε που δεν κράτησε κρυφά τα σχέδια τους εκφράζοντας την πικρία του για το ότι οι έμποροι τέχνης επωφελούνται από τη δουλειά των εκδοτών<sup>1533</sup> **(Παράρτημα A27)**. Ο Tériade εξέφρασε την πικρία και το παράπονό του στον Rouault για δύο λόγους. Πρώτον, γιατί αποκάλυψε στον Carré τη συνεργασία τους και το βιβλίο που ετοίμαζαν μαζί, δεχόμενος μια παρόμοια συνεργασία μαζί του, πράγμα που έθετε σε κίνδυνο την πρωτοτυπία και την εμπορική επιτυχία του εγχειρήματος του Tériade. Δεύτερον και μάλλον πιο σημαντικό, γιατί ένας έμπορος τέχνης επιχειρεί να παίξει το ρόλο του εκδότη, μην αρκούμενος στο ότι ούτως ή άλλως το έργο του τελευταίου εξυπηρετεί τα συμφέροντά του, προβάλλοντας τους καλλιτέχνες του, αλλά επιχειρώντας να τον υποκαταστήσει. Ας σημειωθεί πως, παρότι ο Carré τελικά δεν εξέδωσε βιβλίο με τον Rouault, κυκλοφόρησε έναν ημιπολυτελή μικρό κατάλογο της έκθεσής του (15 Απριλίου-9 Μαΐου 1942) στο Palais de Tokyo, ο οποίος περιλάμβανε εισαγωγικό κείμενο του Dorival, αναπαραγωγές έργων του καλλιτέχνη και ένα χειρόγραφο κείμενό του, παρόμοια με το βιβλίο που ετοίμαζε με τον Tériade<sup>1534</sup>.

Παρά τα εμπόδια και τις δυσκολίες, το συμβόλαιο μεταξύ του Tériade και του Rouault υπογράφηκε στις 16 Αυγούστου 1941 και σε αυτό ορίζονται τα τεχνικά δεδομένα του κειμένου (οι σελίδες και η χειρόγραφη μορφή του) και της εικονογράφησης (ο αριθμός, οι διαστάσεις, η τεχνική και οι τίτλοι των αναπαραγωγών), ο αριθμός των αντιτύπων, η προοπτική εκτύπωσης κάποιων πολυτελών αντιτύπων σε περίπτωση που βρισκόταν χαρτί καλής ποιότητας (Chine ή Japon) και τέλος η τιμή πώλησής τους. Τυπογράφοι ορίζονται οι Draeger Frères. Επίσης ορίζεται ότι τα καλλιγραφημένα κείμενα θα παραμείνουν στην ιδιοκτησία του καλλιτέχνη, ο οποίος θα διατηρούσε τα δικαιώματα αναπαραγωγής και μετάφρασής τους. Όσο για τα πρωτότυπα σχέδια σε γκούας, αυτά χωρίζονται σε δύο κατηγορίες.

<sup>1531</sup> Σύντομη μνεία σε αυτό το γεγονός κάνει η Rabinow 1995, 39.

<sup>1532</sup> Georges Rouault, επιστολή προς τον Tériade, Μάρτιος 1941, Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, κουτί 2. Βλ. και Rabinow 1995, 39-40.

<sup>1533</sup> Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 30 Απριλίου 1941, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

<sup>1534</sup> *Rouault: œuvres récentes*, κατάλογος έκθεσης, Louis Carré, Παρίσι 1942. Τυπώθηκε σε 800 αντίτυπα σε χαρτί velin d'Arches και επιπλέον 50 εκτός εμπορίου.

Ο Τέριαντ αγόρασε τα πρώτα οκτώ για 40.000 φράγκα (13.970 ευρώ), με την προοπτική είτε να τα κρατήσει είτε να τα επιστρέψει στον καλλιτέχνη αποζημιωνόμενος πλήρως σε περίπτωση που το βιβλίο δεν ολοκληρωνόταν. Για τα υπόλοιπα επτά γκούας όφειλε να καταβάλει 35.000 φράγκα (12.224 ευρώ) στον Rouault το αργότερο μέσα σε έξι εβδομάδες από την ολοκλήρωση του βιβλίου. Συνολικά, η αμοιβή του Rouault ορίζεται ως εξής: 75.000 φράγκα (26.193 ευρώ) για τα 15 γκούας, 8 αντίτυπα του βιβλίου, δυο πολυτελή αντίτυπα, αν τελικά κυκλοφορούσαν, και 5% της διαφημιζόμενης τιμής του βιβλίου<sup>1535</sup>. Το συμβόλαιο αναφέρει και την προοπτική της συνεργασίας τους για ένα δεύτερο βιβλίο, το οποίο όμως δεν υλοποιήθηκε<sup>1536</sup>.

Οι συνθήκες παραγωγής του βιβλίου ήταν δύσκολες και συχνά ο Rouault ζητούσε από τον Τέριαντ να του προμηθεύσει υλικά (γκούας, λάδια, πινέλα, χαρτί, μελάνι), ενώ, όντας μακριά από τους τυπογράφους, ο Rouault συχνά ανησυχούσε για την ποιότητα της εκτύπωσης. Ο Τέριαντ του παρείχε τα υλικά που είχε ανάγκη και τον επισκεπτόταν συχνά στο Golfe-Juan για να συζητήσουν για το βιβλίο. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε πάλι η Lamotte, καθώς ήταν εκείνη που μετακινούνταν στο Παρίσι και έκανε τις απαραίτητες συνεννοήσεις με τους τυπογράφους. Παρά τα όποια εμπόδια, το βιβλίο ολοκληρώθηκε με επιτυχία τον Φεβρουάριο του 1943<sup>1537</sup>. Στα 15 γκούας ο Rouault αποδίδει χαρακτήρες του τσίρκου, κλόουν, πιερότους, χορευτές, ακροβάτες με το χαρακτηριστικό εξπρεσιονιστικό του ύφος που αναδεικνύει την ψυχοσύνθεση τους (**εικ. 244**). Για παράδειγμα στη σύνθεση του *Le moqueur* απεικονίζει τη μορφή

<sup>1535</sup> Η εκτίμηση της σχετικής αξίας αυτών των ποσών την εν λόγω περίοδο είναι αρκετά δύσκολη δεδομένης της συνεχούς υποτίμησης του φράγκου και του σύνθετου και διαφοροποιημένου από ζώνη σε ζώνη χρηματοοικονομικού καθεστώτος. Βλ. σχετικά: Jérôme Blanc, «Pouvoirs et monnaie durant la seconde guerre mondiale en France: la monnaie subordonnée au politique», Ανακοίνωση στο συνέδριο *Monetary and Financial Structures: The Impact of Political Unrests and Wars*, Ιούνιος 2008, Παρίσι, Nanterre :

[https://www.researchgate.net/publication/254418941\\_Pouvoirs\\_et\\_monnaie\\_durant\\_la\\_seconde\\_guerre\\_mondiale\\_en\\_France\\_la\\_monnaie\\_subordonnee\\_au\\_politique](https://www.researchgate.net/publication/254418941_Pouvoirs_et_monnaie_durant_la_seconde_guerre_mondiale_en_France_la_monnaie_subordonnee_au_politique) (πρόσβαση 25 Αυγούστου 2019). Βλ. και Kuisel 1981, 128-156. Πάντως ενδεικτικά μπορούμε να πούμε ότι σύμφωνα με τη μελέτη του Piketty το 1941 ο ανώτερος ετήσιος μισθός δημοσίου υπαλλήλου κυμαινόταν 99.000 φράγκα (**Παράρτημα Β8**). Επομένως η εν λόγω αμοιβή του Rouault μοιάζει αρκετά υψηλή.

<sup>1536</sup> Συμφωνητικό με τον Georges Rouault, 17 Αυγούστου 1941, Αρχείο Τέριαντ, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Η Rabinow πιθανολογεί ότι το δεύτερο βιβλίο ήταν το *Stelle Vespertina*, που εξέδωσε ο Rouault το 1947 από τις εκδόσεις του René Drouin· Rabinow 1995, 43. Ωστόσο πιστεύουμε ότι πρόκειται για το *Alleluia*, στο οποίο αναφερόμαστε παρακάτω.

<sup>1537</sup> Ο Τέριαντ στέλνει στον Rouault το ποσό των 90.000 φράγκων (21.111 ευρώ), ποσό που αντιστοιχούσε στο 5% της αξίας των πωλήσεων των 600 αντιτύπων, πράγμα που σημαίνει ότι η τιμή πώλησης του βιβλίου ήταν 3.000 φράγκα (704 ευρώ): Τέριαντ, επιστολή προς τον Rouault, 28 Ιουνίου 1943, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι. Αναφορά σε αυτήν την επιστολή γίνεται και στο Rabinow 1995, 35. Η τιμή αυτή επιβεβαιώνεται και στο *Bibliographie de la France: journal general et officiel de la librairie française et de la Bibliothèque Nationale*, 133e année, 3e série, 46-47 (19-26 Νοεμβρίου 1943), 793. Αντλώ από Rabinow 1995, 56.

ενός πιερότου σε προφίλ. Με το παχύ μαύρο περίγραμμα που χρησιμοποιεί, τα έντονα γήινα χρώματα, τη στιβαρή στάση του σώματος που συνδυάζει με ένα θλιμμένο, ανέκφραστο αλλά γεμάτο ένταση πρόσωπο ο Rouault καταφέρνει να αναιρέσει τη χιουμοριστική πλευρά που θα περίμενε κανείς από μια τέτοια φιγούρα αποτυπώνοντας περισσότερο την ευαισθησία, τη μελαγχολία, την ειρωνία και την πικρία (εικ. 245). Οι σελίδες με τα χρωματιστά γκουάς εναλλάσσονται ρυθμικά και αρμονικά με τις σελίδες του καλλιγραφημένου από τον καλλιτέχνη κειμένου με το μαύρο μελάνι. Το θέμα του τσίρκου λειτουργεί μάλλον ως πρόφαση για το κείμενο του Rouault, το οποίο έχει κυρίως αυτοβιογραφικό χαρακτήρα με σαφείς αναφορές στον πόλεμο, στην τρέχουσα πολιτική κατάσταση, αλλά και στην τέχνη.

Το *Divertissement* εντάσσεται στην κατηγορία των ημιπολυτελών (semi-luxe) βιβλίων, καθώς τυπώθηκε σε 1.240 αντίτυπα (και 30 εκτός εμπορίου): περιλαμβάνει έγχρωμες αναπαραγωγές τυπωμένες με τη μέθοδο της βαθυτυπίας, ενισχυμένης με γκουάς που εφαρμόστηκε με στένσιλ. Όπως παρατηρεί η Rabinow, η επιλογή του ημιπολυτελούς βιβλίου δείχνει συνετή από την πλευρά του Tériade για την εκκίνηση του εγχειρήματος, αφού, λόγω της χαμηλότερης τιμής του από ένα βιβλίο πολυτελείας, θα μπορούσε να απευθυνθεί σε ένα πιο ευρύ αγοραστικό κοινό, ενώ το κόστος παραγωγής του δεν ήταν τόσο υψηλό. Ταυτόχρονα συμβάδιζε με την απέχθεια του Rouault για τα βιβλία πολυτελείας, τα οποία θεωρούσε ότι ήταν συχνά μέτρια ως προς τα κείμενα και την εικονογράφησή τους, επιφανειακά και ελιτίστικα<sup>1538</sup>. Βέβαια, παρόλο που ο Rouault επιθυμούσε την κυκλοφορία πιο λαϊκών εκδόσεων, οι συμβιβασμοί που ήταν διατεθειμένος να κάνει ήταν μάλλον πεπερασμένοι: όταν τέθηκε το ενδεχόμενο ασπρόμαυρων αναπαραγωγών, που θα καθιστούσαν αυτομάτως την έκδοση ακόμη φτηνότερη, ο Rouault αρνήθηκε, θεωρώντας το χρώμα βασικό στοιχείο του έργου του, αλλά και της αποτίμησής του<sup>1539</sup>.

Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Le Portique*, που κυκλοφόρησε τον Ιανουάριο του 1945, ο Jacques Guignard σημειώνει ότι το *Divertissement* ήταν το μόνο βιβλίο καλλιτέχνη που εκδόθηκε το 1943 παρόλο που και άλλοι ετοίμαζαν βιβλία (Derain, Matisse, Picasso, de Segonzac)<sup>1540</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι, πριν καν ολοκληρωθεί η έκδοση του βιβλίου, ο Rouault σχεδίαζε ένα δεύτερο με τον

<sup>1538</sup> Rabinow 1995, 31-32.

<sup>1539</sup> Ο.π., 41-42.

<sup>1540</sup> Jacques Guignard, «Chronique du Beau Livre: livres de peintres», *Le Portique*, 1 (Ιανουάριος 1945), 128-129.

προτεινόμενο τίτλο «Alleluia», το οποίο όμως δεν εκδόθηκε ποτέ. Στο αρχείο του καλλιτέχνη υπάρχουν έξι σχετικά χειρόγραφα και ένα δακτυλογραφημένο κείμενο με τους όρους της συνεργασίας του με τον Tériade για το εν λόγω έργο<sup>1541</sup>. Το έργο θα περιλάμβανε 34 γκούας με διάφορες θεματικές και κείμενο του Rouault επίσης σε χειρόγραφη μορφή. Την κυριότητα των κειμένων και των εικόνων θα είχε ο Rouault και την εκτύπωση θα αναλάμβαναν οι Draeger Frères. Λίγους μήνες μετά την εκτύπωση του *Divertissement*, ο Tériade έγραψε στον Rouault επιμένοντας στην ιδέα έκδοσης ενός δεύτερου βιβλίου: «Θέλετε να συνεχίσουμε την επιτυχία, θα ήταν τόσο κρίμα να ανακόψουμε την πορεία της – και είμαι σίγουρος ότι θα μπορούσαμε να τα πάμε ακόμη καλύτερα»<sup>1542</sup>. Ωστόσο ο Rouault του απέκλεισε τελικά αυτό το ενδεχόμενο με κύριο επιχείρημα την δυσκολία μετακίνησής του στο Παρίσι και κατ' επέκταση την αδυναμία του να παρακολουθεί τις εργασίες των τυπογράφων<sup>1543</sup>.

Η στιγμή που κυκλοφόρησε το βιβλίο προφανώς δεν ήταν ιδεώδης από τη σκοπιά της προβολής και της διακίνησής του. Πάντως ο Tériade έγραψε ικανοποιημένος στον Rouault ότι τήρησε την υπόσχεση του κι έκανε ό,τι μπορούσε για το καλύτερο αποτέλεσμα στην εκτύπωση του βιβλίου και τον ευχαριστούσε για την εμπιστοσύνη που του έδειξε και για τη συνεργασία του με τους τυπογράφους, συμπληρώνοντας ότι όσοι είδαν την έκδοση ενθουσιάστηκαν<sup>1544</sup> **(Παράρτημα Α27)**. Λίγο μετά, τον Ιούνιο του 1943, οι Draeger Frères έγραψαν στον Tériade ότι έκαναν ό,τι μπορούσαν και χαίρονται που και ο ίδιος και ο Rouault είναι ευχαριστημένοι με το αποτέλεσμα<sup>1545</sup>. Τον Αύγουστο του 1943, ο Tzara έστειλε στον Tériade συγχαρητήρια επιστολή επειδή κατάφερε, σε δύσκολους καιρούς, να κυκλοφορήσει μια έκδοση υψηλής ποιότητας<sup>1546</sup>. Ενάμιση χρόνο αργότερα, τον Μάρτιο του 1945, εγκωμιαστικά λόγια για την έκδοση έγραψε και ο Léon Degand, ο οποίος επισημαίνει

<sup>1541</sup> Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

<sup>1542</sup> «Voulez-vous que nous poursuivrions le succès, il serait tellement dommage de l'arrêter en chemin – et je suis sûr que nous pourrions faire mieux encore»· Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 29 Μαΐου 1943. Αργότερα του ξαναγράφει ότι το χαρτί για το δεύτερο βιβλίο είναι έτοιμο και ότι περιμένει νέα του, 8 Οκτωβρίου 1943, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

<sup>1543</sup> Georges Rouault, επιστολή προς τον Tériade, Απρίλιος 1944, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1544</sup> Tériade, επιστολή προς τον Rouault, 29 Μαΐου 1943, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.

<sup>1545</sup> Draeger Frères, επιστολή προς τον Tériade, 29 Ιουνίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1546</sup> Tristan Tzara, επιστολή προς τον Tériade, 7 Αυγούστου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3. Τμήμα της επιστολής δημοσιεύεται στο Monod-Fontaine 2002δ, 184 και στο Papadopoulou 2004, 96-97.

την αρμονία συνύπαρξης κειμένου και εικόνας που υπάρχει στο βιβλίο του Rouault<sup>1547</sup>.

Το βιβλίο αυτό του Rouault έχει μελετηθεί στις διατριβές των Rabinow και Papadopoulou καθώς και από τις Isabelle Monod-Fontaine και Anne Coron στο πλαίσιο των εκδόσεων που έχει πραγματοποιήσει το Musée départemental Matisse για τη συλλογή του Tériade<sup>1548</sup>. Με το βιβλίο αυτό όμως ασχολήθηκε και ο Charon που είναι ο βασικός μελετητής του χαρακτηριστικού και εικονογραφικού έργου του Rouault περιλαμβάνοντας το στις σχετικές εκδόσεις του<sup>1549</sup>. Βέβαια, αξίζει να σημειώσουμε ότι πιθανόν γιατί η εικονογράφηση δεν είναι πρωτότυπη, δεν έχει τραβήξει το ενδιαφέρον που έχουν τραβήξει άλλα βιβλία του με αυθεντικές δημιουργίες, όπως το *Cirque de l'étoile filante* (1938), το *Passion* (1939) ή το *Miserere* (1948) τα οποία έχουν αποτελέσει θέμα εκθέσεων ή σχολιασμένων επανεκδόσεων, π.χ. από τις εκδόσεις Cerf. Πάντως το βιβλίο εξακολουθεί να εκτίθεται σε εκθέσεις που όχι μόνο αφορούν τα βιβλία και το εικονογραφικό έργο του Rouault, αλλά και εκθέσεις αφιερωμένες στις μορφές που εμφανίζονται στο βιβλίο<sup>1550</sup>.

#### 10.2δ Η συνεργασία με τον Pierre Bonnard

Η επόμενη επιλογή του Tériade ήταν ο Bonnard, το έργο του οποίου μνημόνευε στα τεχνοκριτικά του κείμενα και στις παρουσιάσεις εκθέσεων ήδη από το 1926, θεωρώντας τον τη γέφυρα ανάμεσα στους ιμπρεσιονιστές και τον Matisse<sup>1551</sup>, ενώ, όπως προαναφέραμε, το έργο του Bonnard κατείχε επίσης εξέχουσα θέση και στο *Verve*. Ο Bonnard στα μεσοπολεμικά χρόνια αντιμετωπιζόταν ως ένας μοντέρνος ζωγράφος που συνέχιζε τη γαλλική παράδοση και αυτή η αναγνώριση συνέχισε να υπάρχει και ενισχύθηκε στα χρόνια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Σημαντική υπήρξε επίσης η ενασχόλησή του με τη χαρακτηριστική ήδη από το 1889, ενώ ήταν και καταξιωμένος εικονογράφος ως αποτέλεσμα κυρίως της συνεργασίας του με τον Vollard. Την εικονογράφηση του κειμένου του Paul Verlaine *Parallèlement* (1900)

---

<sup>1547</sup> Léon Degand, «Grandeurs secrètes de l'illustration», *Les lettres françaises*, 24 Μαρτίου 1945, 4.

<sup>1548</sup> Βλέπε υποσημείωση 1523.

<sup>1549</sup> Charon 1992.

<sup>1550</sup> Ενδεικτικά βλ. *Georges Rouault: judges, clowns and whores*, κατάλογος έκθεσης, Mitchell-Innes & Nash, Νέα Υόρκη 2007.

<sup>1551</sup> Tériade, «Les expositions», *L'Intransigeant*, 3 Δεκεμβρίου 1928, 5 [Tériade 1996, 163]

ακολούθησε εκείνη του κειμένου του Λόγγου *Les pastorales de Longus ou Daphne et Chloe* (1902) και αργότερα του κειμένου του Octave Mirbeau *Dingo* (1924)<sup>1552</sup>.

Ο Bonnard είχε εγκατασταθεί στο νότο της Γαλλίας, στο Λε Κανέ (Le Cannet), ήδη από το 1939<sup>1553</sup> και οι συζητήσεις του με τον Τέριαντ για τη δημιουργία ενός βιβλίου πρέπει να ξεκίνησαν το καλοκαίρι του 1941. Το βασικό ζήτημα που τέθηκε ήταν το κείμενο του βιβλίου. Η πρώτη ιδέα, την οποία μάλιστα εξέλιξαν αρκετά, ήταν η εικονογράφηση της *Οδύσσειας* του Ομήρου. Ωστόσο αυτή η ιδέα τελικά εγκαταλείφθηκε. Η ικανοποίηση του Τέριαντ από το *Divertissement*, που βρισκόταν στο στάδιο της ολοκλήρωσής του, τον ώθησε πιθανόν να προτείνει στον Bonnard να γράψει ένα δικό του κείμενο. Ο Bonnard δεν ήταν συνηθισμένος σε κάτι τέτοιο και προφανώς του πρότεινε ως εναλλακτική την ιδέα της αλληλογραφίας του<sup>1554</sup>. Αυτή η πρόταση ήταν τελικά εκείνη που υιοθετήθηκε και συγκεκριμένα η έκδοση των νεανικών επιστολών του<sup>1555</sup>. Ο Bonnard συμφώνησε να δημοσιευτούν σε χειρόγραφο και όχι σε τυπωμένη μορφή: «Σκέφτηκα πολύ σχετικά με το βιβλίο μας. Πιστεύω πως τα χειρόγραφα γράμματα θα ταίριαζαν καλύτερα από τα τυπογραφικά στοιχεία. Έτσι θα δινόταν η αίσθηση του αυτοσχέδιου»<sup>1556</sup>.

Στις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης που συνεπαγόταν ο πόλεμος, ο Τέριαντ συμπαραστάθηκε στον Bonnard στέλνοντάς του διαρκώς τρόφιμα, όπως αποκαλύπτουν οι πολυάριθμες, σχεδόν σε μηνιαία βάση, ευχαριστήριες επιστολές του

---

<sup>1552</sup> Η βιβλιογραφία για τη ζωή και το έργο του Bonnard είναι πολύ πλούσια. Βλ. ενδεικτικά Jean και Henri Dauberville, *Bonnard: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 4 τόμοι, Editions Bernheim-Jeune, Παρίσι 1966-1974· *Bonnard*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1984· Antoine Terrasse, *Bonnard*, Gallimard, Παρίσι 1988· Timothy Hyman, *Bonnard*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1998· Georges Roque, *La stratégie de Bonnard: couleur, lumière, regard*, Gallimard, Παρίσι 2006· *Pierre Bonnard: l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2006· Guy Cogeval, *Bonnard*, Hazan, Παρίσι 2015. Για το εικονογραφικό έργο του Bonnard βλ. και Francis Bouvet, *Bonnard, l'œuvre gravé: catalogue complet*, Flammarion, Παρίσι 1981· Antoine Terrasse, *Bonnard illustrateur: catalogue raisonné*, A. Biro, Παρίσι 1988· Colta Ives, Helen Giambruni και Sasha M. Newman, *Pierre Bonnard: the Graphic Art*, κατάλογος έκθεσης, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1990.

<sup>1553</sup> *Bonnard et Le Cannet: dans la lumière de la Méditerranée*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Le Musée Bonnard, Παρίσι / Λε Κανέ 2011.

<sup>1554</sup> Το πρώτο εντοπισμένο γράμμα που στέλνει ο Bonnard στον Τέριαντ για την έκδοση της αλληλογραφίας του είναι στις 17 Ιανουαρίου 1943. Η σχετική συζήτηση πρέπει να είχε ξεκινήσει πολύ πρόσφατα, αφού σε προηγούμενες επιστολές δεν γίνεται σχετική αναφορά. Σχετικά με την αλληλογραφία του Bonnard, η οποία είναι πολύ πλούσια, αξίζει να σημειωθεί ότι πολλά από τα γράμματα είναι αχρονολόγητα, κι ότι ο Bonnard βάζει σπάνια σημεία στίξης.

<sup>1555</sup> Για τη συνεργασία του Τέριαντ με τον Bonnard βλ. Rabinow 1995, 58-82· Rebecca A. Rabinow, «The Creation of Bonnard's Correspondances», *Print Quarterly*, 15/2 (Ιούνιος 1998), 173-185· Papadopoulou 2004, 119-132· Claude Laugier, «Pierre Bonnard», στο *Surlapierre* 2002β, 32-41.

<sup>1556</sup> «J'ai pensé beaucoup à notre petit livre. Je crois que les lettres manuscrites feraient mieux que l'imprimé. Cela donnerait un air impromptu»· Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Τέριαντ, χ.χ. Αρχείο Τέριαντ, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.

καλλιτέχνη ήδη από το δεύτερο μισό του 1941<sup>1557</sup>. Οι προμήθειες αυτές ήταν εξαιρετικά σημαντικές για τον Bonnard δεδομένου ότι η γυναίκα του, Marthe, ήταν σοβαρά άρρωστη. Στα τέλη Ιανουαρίου 1942 η Marthe πέθανε με αποτέλεσμα η μοναξιά και η θλίψη, σε συνδυασμό με τον πόλεμο, να καταβάλουν ιδιαίτερα τον Bonnard.

Με δεδομένες τις παραπάνω δυσκολίες που προφανώς ανέκοψαν το έργο του, η συμφωνία με τον Tériade για το βιβλίο που θα είχε τον τίτλο *Αλληλογραφίες (Correspondances)* υπογράφηκε πολύ αργότερα. Σε επιστολή του στις 14 Σεπτεμβρίου 1943 ο Bonnard επιβεβαίωσε τους όρους της συμφωνίας. Σύμφωνα με αυτή, ο Bonnard αναλαμβάνει να εκτελέσει το εξώφυλλο, 28 αναπαραγωγές και το κείμενο του βιβλίου. Ο συνολικός αριθμός αντιτύπων ορίζεται σε 1.000-1.200 με τιμή πώλησης στα 1.000-1.500 φράγκα (235-352 ευρώ). Ο Bonnard θα έπαιρνε ως αμοιβή 20 αντίτυπα και 6% της λιανικής τιμής του βιβλίου, ποσό που υπολογιζόταν γύρω στα 100.000 φράγκα (23.457 ευρώ)<sup>1558</sup>. Τα 50.000 θα τα λάμβανε αμέσως μετά την κυκλοφορία του βιβλίου και τα υπόλοιπα σε δόσεις. Από την πλευρά του ο Tériade θα κρατούσε τη μακέτα του βιβλίου με τα αυθεντικά σχέδια και τα χειρόγραφα κείμενα του Bonnard, με τη δέσμευση ότι, αν ποτέ χρειαζόταν να τη διαθέσει, θα τη διέθετε ακέραιη<sup>1559</sup>.

Το βιβλίο άρχισε να τυπώνεται τους τελευταίους μήνες του πολέμου υπό δύσκολες συνθήκες και ολοκληρώθηκε τον Αύγουστο του 1944, γεγονός αξιοσημείωτο και παράδοξο αν λάβει κανείς υπόψη ότι το Παρίσι παρουσίαζε τότε μια εικόνα παράλυσης με τις απεργιακές κινητοποιήσεις των εργαζομένων και τις οδομαχίες που θα κατέληγαν σε λίγο στην απελευθέρωση της Γαλλίας (εικ. 246)<sup>1560</sup>. Τυπώθηκαν 1.200 αντίτυπα σε χαρτί velin d'Arches, 35 αντίτυπα εκτός εμπορίου και 25 πολυτελείας που περιλάμβαναν ένα επιπλέον λεύκωμα με τις εικόνες τυπωμένες σε χαρτί Chine. Ο Bonnard φιλοτέχνησε ειδικά για το βιβλίο 28 σχέδια, χωρίς να δώσει κάποια ιδιαίτερη ονομασία στο καθένα, που έχουν έναν βιαστικό και αυθόρμητο χαρακτήρα ο οποίος ανταποκρίνεται στη χαλαρότητα, τη φρεσκάδα και την «παιδικότητα» των επιστολών. Με μπλε πενάκι εκτελεί τα περισσότερα από αυτά με λίγες γρήγορες γραμμές, αφήνοντας την εντύπωση μιας μισοτελειωμένης, τελείως

<sup>1557</sup> Αλληλογραφία Bonnard, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.

<sup>1558</sup> Το 1943 ο ανώτερος μισθός ενός δημοσίου υπαλλήλου κυμαινόταν στα 128.000 φράγκα (30.025 ευρώ). Βλ. **Παράρτημα Β8**.

<sup>1559</sup> Pierre Bonnard, επιστολή (συμφωνία) προς τον Tériade, 14 Σεπτεμβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Βλ. και Kolokytha 2014, 137.

<sup>1560</sup> Pierre Bonnard, *Correspondances*, Tériade éditeur – Éditions de la revue *Verve*, Παρίσι 1944.



σηματικής και λιτής σύνθεσης που δεν θυμίζει τις κατά τα άλλα πλούσιες και γεμάτες συνθέσεις του (εικ. 247). Είναι μόνο λίγα εκείνα που με την πυκνότητα των γραμμών παραπέμπουν καθαρά στο ζωγραφικό ιδίωμα του Bonnard (εικ. 248). Ο Bonnard χρησιμοποιεί παρόμοιο πενάκι και για την αντιγραφή των κειμένων, πράγμα που καθιστά πιο μονότονο το αποτέλεσμα, χαρίζοντας του όμως αυτήν την αίσθηση ενός προσωπικού ημερολογίου που ίσως ήθελε να δώσει ο Bonnard. Με αρκετή σχολαστικότητα ο Bonnard αντέγραψε πολλές φορές τα γράμματα προκειμένου να μείνει ικανοποιημένος από τη μορφή τους. Το εκτυπωτικό αποτέλεσμα, που οφειλόταν στην εξαιρετική δουλειά του Sol, τον ενθουσίασε: «Βρίσκω πολύ καλές τις αναπαραγωγές των σχεδίων, είναι αληθινά πανομοιότυπα. Αν υπήρχαν και δακτυλικά ίχνη, νομίζω ότι και αυτά θα είχαν αναπαραχθεί!»<sup>1561</sup>.

Οι δημοσιευμένες επιστολές έχουν ως κύριο θέμα τις καλοκαιρινές διακοπές του καλλιτέχνη με την οικογένειά του. Δεν αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο καλοκαίρι ούτε απαιτητάς πάντα σε πραγματικά γεγονότα, αλλά είναι μάλλον ένα συμπύλημα ευχάριστων αναμνήσεων από τη νεότητα του Bonnard. Η οικογενειακή ευτυχία και θαλπωρή, η ξεγνοιασιά και η αφθονία αγαθών, όλα όσα προφανώς εκείνη τη στιγμή του έλειπαν, πλημμυρίζουν τις εικόνες και το κείμενο<sup>1562</sup>. Ο Bonnard έκανε αλλαγές, αλλά και φανταστικές προσθήκες, στα πραγματικά γράμματα. Μάλιστα για να τονίσει την αληθοφάνειά της μορφής που τους έδωσε, ζήτησε από τη Lamotte να αντιγράψει εκείνη τις επιστολές της μητέρας του, ενώ σε επιστολή του προς τον Tériade γράφει πως είχε αναθέσει σε άλλους τις επιστολές της γιαγιάς του<sup>1563</sup>.

---

<sup>1561</sup> «Je trouve très bien les reproductions des dessins, ce sont des véritables facsimilés. S'il y avait eu des traces de doigt je crois que cela aurait reproduit!» Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, [Ιούνιος 1944;], Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται και στο Laugier 2002β, 36.

<sup>1562</sup> Για το ζήτημα της αναπαράστασης σκηνών με θέμα τις οικογενειακές στιγμές στο χαρακτηριστικό έργο του Bonnard βλ. Helen Giambruni, «Domestic Scenes», στο Ives, Giambruni Newman 1990, 39-92.

<sup>1563</sup> Προφανώς όταν το βιβλίο ήταν ακόμα στα αρχικά στάδια δημιουργίας, γράφει στον Tériade: «Η κυρία Lamotte θα μπορούσε να γράψει τα γράμματα της μητέρας και θα βρείτε επίσης κάποιον για εκείνα της γιαγιάς. Χρειάζεται μια γραφή παχιά και αποφασιστική. Τι λέτε; / Mme Lamotte pourrait écrire les lettres de la mère et vous trouverez bien quelqu'un pour celle de la grande mère. Il faut une écriture grosse et décidée. Qu'en pensez-vous?» Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, χ.χ. Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Η επιστολή αυτή αναφέρεται στο Rabinow 1995, 74 και στο Laugier 2002β, 35-36. Σε μεταγενέστερη επιστολή, όταν το βιβλίο είχε πια προχωρήσει, γράφει: «Έχω αντιγράψει όλες τις επιστολές μου και τις προσθέτω στο εξώφυλλο. Αυτές της γιαγιάς και της μητέρας μου είναι αντιγραμμένες από άλλους ανθρώπους. Θα είναι ακόμα περισσότερο ευπαρουσίαστες / J'ai recopié toutes mes missives je les joins à la couverture. Celles de la grand-mère et de la maman je les fais copier par d'autres personnes. Ce sera tout de même plus présentables» Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, χ.χ. Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Μέρος της επιστολής παρατίθεται στο Laugier 2002β, 36.

Η εμπορική επιτυχία του βιβλίου ήταν κάτι που απασχολούσε προφανώς όχι μόνο τον Tériade, αλλά και τους καλλιτέχνες. Εν προκειμένω, αξίζει να σημειωθεί ότι η δημιουργία του εξωφύλλου απασχόλησε τον Bonnard τόσο από αισθητική όσο και από εμπορική σκοπιά. Ήθελε δηλαδή να βρίσκεται σε αισθητική αρμονία με το κύριο σώμα του βιβλίου, αλλά και να είναι θελκτικό για τον υποψήφιο αγοραστή: «Σας στέλνω ένα εξώφυλλο για το *Correspondances*. Εάν δεν σας φαίνεται αρκετά εμπορικό, μην το χρησιμοποιήσετε. Μπορούμε να το δοκιμάσουμε με ένα χρώμα κάπως ζωντανό κόκκινο ή μπλε»<sup>1564</sup>. Σε άλλη επιστολή γράφει: «Επιθυμώ και την ίδια στιγμή φοβάμαι τη δημοσίευση του μικρού μου χειρογράφου. Αναρωτιέμαι μήπως αυτό δεν παρουσιάσει το παραμικρό ενδιαφέρον. Το αποκορύφωμα της τέχνης, αλλά αυτό είναι πολύ δύσκολο, θα ήταν να μιμηθούμε την αταξία και την χαλαρότητα του αυτοσχεδιασμού»<sup>1565</sup>.

Η πρώτη δημόσια έκθεση του βιβλίου έγινε στην γκαλερί του Pierre Berès, στην έκθεση *L'œuvre graphique de Bonnard* (5-20 Δεκεμβρίου 1944), η οποία περιλάμβανε τα εικονογραφημένα βιβλία του Bonnard και είχε προγραμματιστεί έτσι ώστε να συμπέσει με την κυκλοφορία του βιβλίου. Ήδη τον Οκτώβριο ο Tériade έστειλε επιστολή-συμβόλαιο στον Berès, στην οποία του ανέθετε μέρος της διανομής του βιβλίου. Σε αυτήν ορίζεται ότι ο Berès μπορεί να πουλήσει μέσω της γκαλερί του 400 απλά αντίτυπα του βιβλίου και 20 αριθμημένα αντίτυπα πολυτελείας (συμπεριλαμβανομένου του πρώτου). Αυτά τα αντίτυπα ο Tériade του τα διέθετε με 40% έκπτωση, εκτός από τα πολυτελείας, που τα χρέωνε 3.000 φράγκα (575 ευρώ) έκαστο. Από την πλευρά του, ο Berès δεσμευόταν να χρεώνει το απλό αντίτυπο 1.500 φράγκα (287 ευρώ), αλλά θα ήταν ελεύθερος να χρεώσει όσο θέλει τα αντίτυπα πολυτελείας. Η επίσημη ημερομηνία έναρξης πώλησης του βιβλίου ορίστηκε οκτώ μέρες πριν από το κλείσιμο της έκθεσης, το αργότερο 11 Δεκεμβρίου 1944. Τέλος, ο Tériade δεσμευόταν να μην πουλήσει κανένα από τα 15 αντίτυπα πολυτελείας που

---

<sup>1564</sup> «Pour *Correspondances* je vous adresse une couverture. Si elle ne vous semble pas assez libraire ne vous en servez pas. On peut faire un essai avec une couleur un peu vive rouge ou bleu»· Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, χ.χ., Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Αναφορά στην εν λόγω επιστολή γίνεται και στο Rabinow 1995, 73.

<sup>1565</sup> «Je souhaite et je crains à la fois la publication de mon petit manuscrit. Je me demande si cela ne paraîtra pas d'un bien mince intérêt. Le comble de l'art, mais c'est bien difficile, ce serait d'imiter le désordre et le laisser-aller de l'improvisation»· Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, χ.χ., Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στο Laugier 2002β, 36.

παρέμειναν στην κατοχή του, παρά μόνο «για ιδιωτική χρήση», και σε κάθε περίπτωση μετά το πέρας ενός έτους από την έναρξη της πώλησης του βιβλίου<sup>1566</sup>.

Η έκθεση ήταν επιτυχημένη και αυτό λειτούργησε ενθαρρυντικά για τον Bonnard, ο οποίος γράφει στον Tériade: «Η έκθεση των εικονογραφήσεων μου λέγεται ότι πάει πολύ καλά, τόσο το καλύτερο, και αυτό με ενθαρρύνει να κάνω κι άλλες. Είναι τα κείμενα που μου λείπουν. Διστάζω ανάμεσα στη μυθολογία και στο οικείο κωμικό»<sup>1567</sup>. Πιθανόν μάλιστα να συζήτησε το ενδεχόμενο για ένα νέο βιβλίο με τον Tériade, και συγκεκριμένα για την έκδοση των «Ιστοριών του Περώ» (*Les contes de Perrault*) του τέλους του 17<sup>ου</sup> αιώνα, όπως προκύπτει από σχετική επιστολή του ανιψιού του Charles Terrasse<sup>1568</sup>. Το σχέδιο αυτό δεν ευοδώθηκε, πιθανόν γιατί ο Bonnard ήταν σε προχωρημένη ηλικία. Ωστόσο, όπως θα αναπτύξουμε παρακάτω, η συνεργασία τους συνεχίστηκε για το διπλό τεύχος 17-18 του *Verve*, που ήταν αφιερωμένο στο χρώμα του Bonnard.

Οι κριτικές στον τύπο για το *Correspondances* ήταν άκρως ευνοϊκές<sup>1569</sup>. Αναγνωριζόταν όχι μόνο το ταλέντο του καλλιτέχνη, αλλά και η προσπάθεια του εκδότη. Από την άλλη, η Rabinow αναφέρει ότι οι πωλήσεις ούτε του βιβλίου του Bonnard ούτε εκείνου του Rouault πήγαν καλά.

Η βιβλιογραφία για το *Correspondances* είναι αρκετά περιορισμένη. Την πληρέστερη παρουσίαση και ανάλυση έχει κάνει η Rabinow<sup>1570</sup>. Η Papadopoulou αφιερώνει ένα μικρό κεφάλαιο στο εν λόγω βιβλίο εμμένοντας περισσότερο στις συνθήκες δημιουργίας του παρά στην ανάλυση εικόνας-κειμένου και παρόμοια η Claude Laugier το παρουσιάζει συνοπτικά στην έκδοση για τη συλλογή βιβλίων του Tériade στο Musée départemental Matisse<sup>1571</sup>. Το βιβλίο καταγράφεται και στα βιβλία που είναι αφιερωμένα στο εικονογραφικό του έργο και στα σχέδια του, για παράδειγμα των Francis Bouvet και Antoine Terrasse, αλλά χωρίς να προσφέρουν

---

<sup>1566</sup> Tériade, επιστολή προς τον Pierre Berès, 24 Οκτωβρίου 1944, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1567</sup> «L'exposition de mes illustrations fait dit-on très bien, tant mieux et cela m'encourage à en faire encore. Ce sont les textes qui me manquent. J'hésite entre la mythologie et le comique familier»· Pierre Bonnard, επιστολή προς τον Tériade, 23 Ιανουαρίου 1945, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στο Laugier 2002b, 37.

<sup>1568</sup> Charles Terrasse, επιστολή προς τον Tériade, 3 Νοεμβρίου 1945, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1569</sup> Degand 1945· Jacques Guignard, «Chronique du beau livre», *Le Portique*, 2 (30 Ιουλίου 1945), 136-137· «Bonnard et *Verve*», *Panorama des arts*, 1947, 208, 210.

<sup>1570</sup> Βλέπε υποσημείωση 1554.

<sup>1571</sup> Ο.π.

κάποια ανάλυση<sup>1572</sup>. Είναι γεγονός, ότι αυτό το βιβλίο απουσιάζει αρκετά από τη βιβλιογραφία για τον Bonnard. Σε σχέση με αυτό μπορούμε να υποθέσουμε ότι αφενός το ενδιαφέρον των ερευνητών έχει τραβήξει το χρώμα στο έργο του Bonnard, παρά το σχέδιο, αφετέρου σε σχέση με τις υπόλοιπες εικονογραφήσεις ή άλλα σχέδια της περιόδου, αυτά στο *Correspondance* είναι λιγότερο περίτεχνα και μοιάζουν περισσότερο σαν ένα πρόχειρο τετράδιο με σκίτσα της στιγμής.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούμε και σε μια διατριβή που υποστηρίχθηκε πρόσφατα από τον Rodney Swan, ο οποίος ερμηνεύει ορισμένα βιβλία καλλιτεχνών που εκδόθηκαν στα χρόνια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στη Γαλλία ως πολιτιστική και πολιτική έκφραση αντίστασης στη γερμανική κατοχή<sup>1573</sup>. Υπό αυτό το πρίσμα αναλύει σε σχετικό του άρθρο τα βιβλία *Correspondances* και *Divertissement* μελετώντας την αντίσταση μέσα από το μοντέρνο χειρόγραφο, το οποίο παρουσιάζει ως ένα στρατηγικό όπλο διάσωσης της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς<sup>1574</sup>. Θεωρεί ότι τα κείμενα και των δύο βιβλίων είναι γεμάτα από κωδικοποιημένα μηνύματα πολιτιστικής αντίστασης, τα οποία είναι συνειδητά διατυπωμένα για να τονίσουν την ανθεκτικότητα και τη μακροζωία της γαλλικής εθνικής κληρονομιάς και να δώσουν στους Γάλλους την ελπίδα για απελευθέρωση. Εξετάζοντας κυρίως τα κείμενα, αλλά και τις εικόνες των βιβλίων θεωρεί ότι το *Divertissement* συνιστά μια κραυγή αλληλεγγύης, πατριωτισμού και φόβου της ναζιστικής απειλής και το *Correspondances* μέσα από τις εικόνες των παιδικών χρόνων του Bonnard ανακαλεί τις ξέγνοιαστες μέρες της Γαλλίας πριν από την κατοχή και αντανakλά την ελπίδα για επιστροφή σε αυτές, υιοθετώντας τον ίδιο συμβολισμό της γης που και η κυβέρνηση του Βισύ επικαλούνταν. Ο Swan αναπτύσσει περαιτέρω το επιχείρημα του υποστηρίζοντας πως ο Tériade δημιούργησε το μοντέρνο χειρόγραφο ως μέσο πολιτιστικής αντίστασης ορμώμενος από τα μεσαιωνικά χειρόγραφα και ότι ο ίδιος μάλιστα παραλλήλιζε την καταστροφή της Γαλλίας από τους Γερμανούς με τις δύσκολες κοινωνικοπολιτικές συνθήκες κατά τη διάρκεια της ζωής του Duc de Berry<sup>1575</sup>. Είναι αναμφίβολο ότι και τα δύο κείμενα

---

<sup>1572</sup> Βλέπε υποσημείωση 433.

<sup>1573</sup> Rodney T. Swan, *Resistance and Resurgence: The Cultural and Political Dynamic of the Livre d'Artiste and the German Occupation of France*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of New South Wales, Σίδνεϋ 2016. Δεν μπόρεσα να βρω την εν λόγω διατριβή, παρά μόνο την περίληψη.

<sup>1574</sup> Rodney T. Swan, «Cultural Resistance Through the Manuscript Moderne: Tériade's editions of Rouault's *Divertissement* and Bonnard's *Correspondances*», *Relief* 11/1 (2017), 40-65.

<sup>1575</sup> Ο Swan αναπτύσσει περαιτέρω αυτήν την ακροβασία: «Τόσο ο Tériade όσο και ο Duc de Berry έζησαν δύσκολες στιγμές της Γαλλίας και προσπάθησαν και οι δύο να εμπνεύσουν τους Γάλλους με ξεχωριστά για την εμφάνιση τους βιβλία που απαθανάτισαν την κληρονομιά του έθνους τους. Όπως ο

φέρουν υπαινιγμούς για τη δύσκολη κατάσταση στο πλαίσιο της οποίας εξάλλου γεννήθηκαν, αλλά μάλλον είναι υπερβολή του Swan να διακρίνει σε αυτά στοιχεία αντιφασιστικά και αντιστασιακά<sup>1576</sup>. Εξάλλου, δεδομένου ότι αυτές οι εκδόσεις δεν προτάθηκαν ως αντιφασιστικές ούτε από τον εκδότη ούτε από τους καλλιτέχνες, αλλά αντίθετα ως δείγματα της παραγωγής της σύγχρονης γαλλικής τέχνης, θα ήταν δύσκολο στο αγοραστικό τους κοινό να διακρίνει σε αυτές κάτι το αντιφασιστικό. Επομένως θεωρούμε ότι ο Swan κάνει μια υπερερμηνεία των κειμένων, ιστορικούς ακροβατισμούς και εικασίες, μην έχοντας επιπλέον λάβει καθόλου υπόψη το αρχαικό υλικό που μάλλον θα του αποκάλυπτε ότι δεν πρόκειται για πολιτιστική αντίσταση αλλά για πολιτιστική προσαρμογή.

#### 10.2ε Η συνεργασία με τον Henri Matisse: α' μέρος

Η συνεργασία με τον Matisse για τη δημιουργία ενός βιβλίου ήταν παραπάνω από αναμενόμενη. Η προτίμηση του Tériade στο έργο του Matisse ήταν ευδιάκριτη σχεδόν από την αρχή της καριέρας του: ο Matisse κατείχε ιδιαίτερη θέση στα τεχνοκριτικά του κείμενα, ο Tériade δημοσίευσε πολλές συνεντεύξεις και απόψεις του καλλιτέχνη στα έντυπα με τα οποία συνεργάστηκε, ενώ είναι το έργο του που πρόβαλλε συστηματικά και περισσότερο από κάθε άλλου ιδιαίτερα μέσω του *Verve*. Επιπλέον, ο Tériade, στα χρόνια της συνεργασίας του με τον Skira, συμμετείχε στη δημιουργία του πρώτου βιβλίου του Matisse, ο οποίος εικονογράφησε το *Poésies* του Stephane Mallarmé (Skira, Λωζάνη 1932)<sup>1577</sup>. Κατά συνέπεια ήταν λογικό ο Matisse να είναι ένας από τους πρώτους με τους οποίους ο Tériade μοιράστηκε το όνειρό του για την έκδοση βιβλίων καλλιτεχνών ως μοντέρνων χειρογράφων και θέλησε να συνεργαστεί. Με τον Matisse εξέδωσε συνολικά τέσσερα βιβλία: *Lettres portugaises* (1946), *Jazz* (1947), *Poèmes de Charles d'Orléans* (1950) και *Une fête en Cimmérie* (1963-1964). Η συνεργασία και η στενή φιλία τους διήρκεσε πάνω από 20 χρόνια.

---

Duc de Berry του δέκατου τέταρτου αιώνα ανέθεσε στους καλύτερους καλλιτέχνες και τυπογράφους να δημιουργήσουν τα μεσαιωνικά χειρόγραφα του, έτσι έκανε και ο Tériade στον εικοστό αιώνα / Both Tériade and the Duc de Berry lived through difficult times for France, and they both sought to inspire the French with remarkable-looking books that captured the heritage of their nation. In the same way that the Duc de Berry of the fourteenth century commissioned the best artists and printers to create his medieval manuscripts, so too did Tériade in the twentieth century»· ό.π., 43.

<sup>1576</sup> Για να αναφέρουμε δυο μόνο παραδείγματα που δίνει ο Swan, στο *Divertissement* σ.14 διαβάζουμε: «Le feu est-il à ta maison? / et Paris ne serait-il plus ton village?» και παρακάτω στη σ. 47 «n'avons jamais la paix / toujours inquiets / l'esprit tournant / en un cercle vicieux / nous périrons».

<sup>1577</sup> Ο Tériade περιέλαβε τέσσερις εικόνες από το εν λόγω βιβλίο ως εικονογράφιση του άρθρου του «Emancipation de la peinture», *Minotaure*, 3-4 (1933).

Στην ενότητα αυτή θα εξετάσουμε την έκδοση του τεύχους 13 του *Verve* αλλά και την προετοιμασία των βιβλίων *Jazz* και *Poèmes de Charles d'Orléans*, γιατί, ενώ εκδόθηκαν στα μεταπολεμικά χρόνια, η σύλληψη και σχεδόν η ολοκλήρωσή τους έλαβαν χώρο στα χρόνια του πολέμου<sup>1578</sup>.

Ήδη το 1938, ο Matisse πρότεινε ο ίδιος στον Tériade να συνεργαστούν για την εικονογράφηση του κειμένου *Pasiphaé* του Henry de Montherlant. Όμως ο Tériade αρνήθηκε επικαλούμενος τις δυσκολίες που αντιμετώπιζε με το περιοδικό *Verve*, καθώς ήταν η στιγμή της διακοπής της συνεργασίας του με τον Smart και προσπαθούσε να διασφαλίσει τη συνέχειά του διατηρώντας την υψηλή του ποιότητα<sup>1579</sup> (Παράρτημα A28).

Το 1940, όταν ο Tériade ένωσε προφανώς έτοιμος για την έκδοση βιβλίων καλλιτεχνών, προσέγγισε τον Matisse, ο οποίος είχε τότε εγκατασταθεί στη Νίκαια: «Η αδράνεια είναι αφόρητη. Αλλά καλλιεργώ τα όνειρα. Ονειρεύομαι ένα βιβλίο για 'το χρώμα του Matisse' το οποίο θα περιλάμβανε όλες τις παλιές και νέες σκέψεις σας για το χρώμα και θα ήταν εικονογραφημένο με μεγάλους πίνακες (πολύ μεγαλύτερου μεγέθους από το *Verve*) όπως η Χρωματική Συμφωνία και ο Χορός. Θα ήταν συναρπαστικό να εκφράσετε όλη την δυνατή εξέλιξη του χρώματος με τη μεγαλύτερη ελευθερία, αφού η αναπαραγωγή έγχρωμων κολλάζ μπορεί να είναι απόλυτα πιστή. Θα σας ενδιέφερε αυτή η ιδέα; Θα μπορούσατε να το σκεφτείτε στον ελεύθερο χρόνο σας;»<sup>1580</sup>. Ο Matisse απάντησε επιφυλακτικά: «Το όνειρό σας για ένα μεγάλο βιβλίο, όσο κι αν δεν το βλέπω, μου αρέσει αν αυτό σας βοηθά να

---

<sup>1578</sup> Για τη συνεργασία του Tériade με τον Matisse βλέπε κυρίως Rabinow 1995, 84-136· *Matisse et Tériade* 1996· Papadopoulou 2004, 133-156. Συνολικά για τα βιβλία και το εικονογραφικό έργο του Matisse βλ. Duthuit 1983· Pierre Schneider, *Matisse*, Flammarion, Παρίσι 1984, 627-633· Claude Duthuit (επιμ.), *Henri Matisse: catalogue raisonné des ouvrages illustrés*, C. Duthuit, Παρίσι 1988· John Bidwell, *Graphic Passion: Matisse and the Book Arts*, κατάλογος έκθεσης, The Pennsylvania State University Press / The Morgan Library & Museum, Πενσυλβάνια / Νέα Υόρκη 2015. Για το *Jazz* βλ. και Beatrice Lavarini, *Henri Matisse: Jazz (1943 - 1947), ein Malerbuch als Selbstbekenntnis*, Scaneg, Μόναχο 2000.

<sup>1579</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 14 Δεκεμβρίου 1938, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Για την εν λόγω επιστολή βλ. και Duthuit 1988, 438. Όλη η αλληλογραφία των Teride-Matisse φυλάσσεται στο αρχείο του Matisse, εκτός από ελάχιστα γράμματα του Matisse που βρίσκονται στο αρχείο του Tériade. Η έκδοση πραγματοποιήθηκε τελικά από τον Martin Fabiani, τον έμπορο του Matisse στα χρόνια της κατοχής και κυκλοφόρησε το 1944.

<sup>1580</sup> «L'inaction est insupportable. Mais je cultive les rêves. Je rêve d'un livre sur 'la couleur de Matisse' qui contiendrait toutes vos pensées déjà exprimées et nouvelles sur la couleur et serait illustré de grandes planches (beaucoup plus grand format que *Verve*) à la manière de la Symphonie chromatique et de la Danse. Ce serait passionnant que vous exprimez tout le développement possible de la couleur avec la plus grande liberté puisque la reproduction des collages colorés peut être absolument fidèle. L'idée vous intéresserait-elle? Pourriez-vous y penser à vos heures de loisir?»· Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 20 Αυγούστου 1940, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Μικρό απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στο Szymusiak 2002, 135.

ζήσετε»<sup>1581</sup>. Τον Ιανουάριο του 1941 ο Matisse χειρουργήθηκε στη Λυών λόγω μιας σοβαρής εντερικής πάθησης και στη συνέχεια επέστρεψε στη Νίκαια, όπου όμως έμεινε για μεγάλο διάστημα στο κρεβάτι και στη συνέχεια σε αναπηρική καρέκλα<sup>1582</sup>. Κατά τη διάρκεια της ανάρρωσής του ο Matisse αλληλογραφούσε τακτικά με τον Tériade, ο οποίος του έστελνε τρόφιμα προκειμένου να βοηθήσει. Παράλληλα, προσπαθούσε να τον κινητοποιήσει μιλώντας του για το βιβλίο, αλλά και για ένα επόμενο τεύχος του *Verve* αφιερωμένο στην τέχνη του Matisse. Σε επιστολή του τού Ιουνίου 1941 που παραθέσαμε παραπάνω, τον ενημέρωνε για το όραμά του για το «μοντέρνο χειρόγραφο» και συνέχιζε να εκφράζει τον ενθουσιασμό του για το τεύχος-αφιέρωμα του περιοδικού στο χρώμα του Matisse. Του υπογράμμιζε ότι ονειρεύεται ένα «βιβλίο-λουλούδι»<sup>1583</sup> **(Παράρτημα Α25)**.

Το 13<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve* ξεκίνησε να ετοιμάζεται στα τέλη του 1941, αλλά προχώρησε αργά λόγω τόσο των πρακτικών δυσκολιών που δημιουργούσε ο πόλεμος όσο και των πολλών παράλληλων δραστηριοτήτων και του Matisse και του Tériade. Πάντως από την αλληλογραφία τους προκύπτει πως και οι δύο προσδοκούσαν ένα άρτιο τεχνικά αποτέλεσμα. Στα γράμματά τους συζητούν επισταμένα τεχνικά ζητήματα και ιδιαίτερα σχετικά με την απόδοση των αυθεντικών χρωμάτων στις αναπαραγωγές. Ο Matisse ήταν πολύ σχολαστικός στην αναπαραγωγή των έργων του και στα τεύχη του *Verve*, δίνοντας πάντα σχετικές λεπτομερείς οδηγίες και απαιτώντας να βλέπει τα τυπογραφικά δοκίμια πριν από την οριστική εκτύπωση κάθε τεύχους. Ιδιαίτερη συζήτηση έκαναν γύρω από τη μέθοδο εκτύπωσης με τέσσερα χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, μπλε και μαύρο) που χρησιμοποιούνταν ως τότε και ο Matisse θεωρούσε ελλιπή απομίμηση των αυθεντικών χρωμάτων<sup>1584</sup>.

Για τον Tériade το τεύχος αυτό του *Verve* ήταν σημαντικό όχι μόνο γιατί θα αποτελούσε ένα τεύχος-αφιέρωμα στον δεξιότηχνη του χρώματος, αλλά και γιατί θα

---

<sup>1581</sup> «Votre rêve d'un grand livre quoique je ne le vois pas, me plaît s'il vous aide à vivre»· Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 31 Αυγούστου 1940, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Το σημείο αυτό της επιστολής επισημαίνεται και στο Rabinow 1995, 86 και στο Papadopoulou 2004, 141.

<sup>1582</sup> Η βιβλιογραφία για τη ζωή και το έργο του Matisse με μελέτη αναφοράς εκείνη του Schneider 1984 είναι πολύ μεγάλη. Εκτός από τα βιβλία που αναφέρονται στις υποσημειώσεις της εν λόγω ενότητας συμβουλευτήκα επίσης τα: Russell 1999· Rémi Labrusse, *Matisse: la condition de l'image*, Gallimard, Παρίσι 1999· Spurling 2005· Hanne Finsen (επιμ.), *Matisse: une seconde vie*, κατάλογος έκθεσης, Hazan, Παρίσι 2005.

<sup>1583</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 10 Ιουνίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1584</sup> Βλ. σχετική επιστολή του Henri Matisse προς τον Tériade, 29 Δεκεμβρίου 1943, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Μέρος της επιστολής έχει δημοσιευτεί στο Anthonioz 1987, 150.

ήταν το πρώτο τεύχος του περιοδικού που θα έχει τιμητικό χαρακτήρα. Σε επιστολή του 1943 του έγραφε: «Θα έπρεπε να ρυθμιστούν κάποιες λεπτομέρειες, διότι θα ήθελα να κάνω μια πολύ όμορφη έκδοση, ένα παραπάνω αφού θα ήταν το πρώτο ‘τεύχος αφιέρωμα’ του *Verve* και αφού το 1939 απέρριψα την πρόταση του Πικάσο να κάνει ένα τεύχος με θέμα τις νεκρές φύσεις του»<sup>1585</sup>. Τα λόγια αυτά του Tériade και κυρίως η αναφορά στην απόρριψη της πρότασης του Picasso αποσκοπούσαν προφανώς στο να κολακέψουν τον Matisse. Επ’ αυτού πάντως αξίζει να σημειώσουμε ότι, αν αυτή η πρόταση του Picasso έγινε πράγματι, αν δηλαδή ο ίδιος ζήτησε από τον Tériade να αφιερώσει ένα τεύχος του *Verve* στις νεκρές φύσεις του, τότε επιβεβαιώνεται η αναγνώριση που είχε πετύχει από πολύ νωρίς και ο Tériade ως εκδότης και το *Verve* ως περιοδικό, δεδομένου ότι ο Picasso ήταν ταυτισμένος και συνεργαζόταν σταθερά με τον Zervos και τις εκδόσεις *Cahiers d’art*.

Στην ίδια επιστολή ο Tériade ζητούσε από τον Matisse τέσσερα πράγματα: α) να συμφωνήσουν για τις εικόνες που θα δημοσιευτούν, β) να γράψει ο ίδιος ένα κείμενο πάνω στα έργα του που θα αναπαράγονταν στο εν λόγω τεύχος, γ) να μην προβληθούν αλλού τα έργα που θα αναπαραγάγει, ώστε προφανώς να υπάρχει το στοιχείο της αποκλειστικότητας, και δ) να σκεφτεί το ενδεχόμενο δημιουργίας κάποιων αυθεντικών συνθέσεων εξαιρετικά για το τεύχος του *Verve*, οι οποίες θα έδιναν αξία και λόγο ύπαρξης σε μια ξεχωριστή, προφανώς υπερπολυτελή, έκδοση του τεύχους. Ο Matisse συμφώνησε για τις εικόνες, όμως διαφώνησε στο να γράψει κείμενο<sup>1586</sup>. Ο Tériade επέμεινε και δύο χρόνια αργότερα ο Matisse του απάντησε, ενώ ετοίμαζε τα σχέδια για το *Jazz*: «Νιώθω τέτοια κούραση στα χέρια και στο μυαλό ώστε δεν έγραψα το κείμενο για το χρώμα. Για να πω μάλιστα την αλήθεια, το χρώμα με αηδιάζει αυτήν την εποχή και δεν τολμώ να γράψω αυτό το κείμενο»<sup>1587</sup>. Στο τρίτο αίτημα, του απάντησε ότι θα μπορούσε να κρατήσει τα έργα στο ατελιέ του, αλλά ότι το θεωρούσε υπερβολικό. Στο τέταρτο αίτημα δεν απάντησε. Προφανώς πάντως δεν ανταποκρίθηκε θετικά, αφού μια τέτοια πολυτελής και άρα ακριβότερη έκδοση του

---

<sup>1585</sup> «Il y aurait alors des détails à régler car je voudrais faire une très belle édition d’autant plus que ce serait le premier “numéro hommage” de *Verve* et que je n’ai pas accepté en 1939 la proposition de Picasso de faire un numéro de ses natures mortes» Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 1 Ιανουαρίου 1943, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1586</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 22 Φεβρουαρίου 1943, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Αναφορά στην εν λόγω επιστολή γίνεται και στο Rabinow 1995, 93.

<sup>1587</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 7 Μαρτίου 1944, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Για μια μεταφρασμένη ανατύπωση της επιστολής βλ. Matisse 1999, 197.



τεύχους, που δείχνει το επιχειρηματικό πνεύμα του εκδότη Tériade, δεν πραγματοποιήθηκε.

Η εκτύπωση του τεύχους ολοκληρώθηκε στις 8 Νοεμβρίου 1945. Το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο, που ο Matisse φιλοτέχνησε ειδικά για το *Verve* το καλοκαίρι του 1943, χρησιμοποιώντας την τεχνική των κομμένων χρωματιστών χαρτιών, απεικονίζουν την *Πτώση του Ίκαρου* (εικ. 249). Η μορφή του Ίκαρου, ο τίτλος του περιοδικού και τα μοτίβα σε μορφή αστεριών, αποδοσμένα σε λευκό, μοιάζουν να αιωρούνται σε ένα φωτεινό πράσινο φόντο. Το τεύχος περιλαμβάνει αναπαραγωγές έργων του καλλιτέχνη της περιόδου 1941-1944 συνιστώντας, όπως ήθελε ο Tériade, έναν ύμνο στο χρώμα του Matisse. Τα περισσότερα από τα έργα αυτά συνοδεύονται από τα σκίτσα τους και τις σημειώσεις του καλλιτέχνη για τις χρωματικές αναλογίες που χρησιμοποιεί, ενώ υπάρχουν και λίγες σελίδες με προσωπογραφίες σκιτσαρισμένες, αισθητική επιλογή που ενισχύει την αντιπαραβολή σχεδίου και χρώματος που απασχολεί τον καλλιτέχνη (εικ. 250). Ως προς τα κείμενα, εκτός από ένα μικρό εισαγωγικό κείμενο του Matisse σε σχέση με τα εκφραστικά μέσα του καλλιτέχνη, ανατυπώνονται αποσπάσματα από κείμενα του Matisse στα *Minotaure* και *L'Intransigent*, ενώ ο επιστήθιος φίλος του Matisse, André Rouveyre, συντάσσει ένα κείμενο στο οποίο σχολιάζει το χρώμα στο ζωγραφικό του έργο. Σε αντίθεση με τη ζωντάνια των χρωμάτων του Matisse, το τεύχος κλείνει με το γεμάτο θλίψη κείμενο της Monnier για το θάνατο της Lamotte στις 15 Ιανουαρίου 1945. Το κείμενο, το οποίο περιγράφει τον χαρακτήρα της και τη σημασία της συμβολής της στη λειτουργία των εκδόσεων *Verve*, αλλά και το μεγάλο φορτίο που σήκωσε ιδιαίτερα στα χρόνια του πολέμου, εικονογραφείται με δυο λιτά σχέδια-προσωπογραφίες της Lamotte από τον Matisse.

Παράλληλα με τη δημιουργία του τεύχους του *Verve* ο Tériade καλλιέργησε το έδαφος για τη δημιουργία ενός βιβλίου από τον Matisse με τη χρήση της τεχνικής των κομμένων χαρτιών. Μέσα από την αλληλογραφία τους προκύπτει πως, μετά το εξώφυλλο του 8<sup>ου</sup> τεύχους, ο Tériade πίστεψε στις δυνατότητες αυτής της τεχνικής, η οποία θα μπορούσε να οδηγήσει σε εναλλακτικές και ακριβέστερες μεθόδους εκτύπωσης ως προς την ένταση των χρωμάτων του πρωτοτύπου και θα προσέλυε το βιβλιόφιλο κοινό. Μετά από αρκετές συζητήσεις, καθώς ο Matisse ήταν τρομερά διστακτικός και έβρισκε διαρκώς ανεπαρκή τα χρώματα των εκτυπώσεων όταν ετοιμάζαν τα τυπογραφικά δοκίμια για το *Verve*, ο Tériade του πρότεινε τα κομμάτια χαρτιού να χρωματιστούν με χρώματα που χρησιμοποιούσαν οι τυπογράφοι στην

εκτύπωση. Βέβαια, είναι πιθανόν η ιδέα αυτή να μην ανήκε στον Tériade αλλά στη Lamotte, αφού, σύμφωνα με μαρτυρία της Lydia Delectorskaya, ήταν εκείνη που πρότεινε τη χρήση τυπογραφικών μελανιών για να να χρωματίσει τα χαρτιά ο Matisse: «Αφού κρίνετε ότι οι αναπαραγωγές των έργων σας εξακολουθούν να είναι κακές, γιατί δεν τις αναπαραγάγετε εσείς ο ίδιος κόβοντας χαρτί χρωματισμένο με τα μελάνια του τυπογραφείου, των οποίων η παλέτα είναι πολύ εκτενής και με πολλές αποχρώσεις;»<sup>1588</sup>. Ο Tériade του υποσχέθηκε ότι, με αυτόν τον τρόπο, η εκτύπωση θα έχει το ακριβές χρωματικό αποτέλεσμα που επιθυμούσε<sup>1589</sup>. Χάρη στην επιμονή του Tériade, ενώ ο Matisse είχε αρχίσει να προετοιμάζει ένα επόμενο τεύχος του *Verve*, το 13<sup>ο</sup>, πείστηκε για την καινοτομία και τις δυνατότητες που θα μπορούσαν να προσφέρουν τα κομμένα χαρτιά στο χρώμα και την τεχνική. Όταν τον Ιούνιο του 1943 ο Tériade, πάντα με τη συνοδεία της Lamotte, τον επισκέφτηκε προκειμένου να οριστικοποιήσουν το σχεδιασμό του 13<sup>ου</sup> τεύχους, ο Matisse τους έδειξε όχι μόνο το εξώφυλλο που ετοίμασε, αλλά και τις δύο πρώτες συνθέσεις για το βιβλίο *Jazz*. Επιπλέον, ο Matisse έστειλε μια επιστολή στον φίλο του Rouveyre, ζητώντας του να γράψει ένα κείμενο για το 13<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve* σχετικά με την καινοτομία στην τεχνική του χρώματος και τις νέες δημιουργίες του, πράγμα που ο Tériade προφανώς δέχτηκε. Παρόλο που ο Tériade είχε καταρχήν τον τελευταίο λόγο για τις εκδόσεις, σε γενικές γραμμές δεχόταν τις προτάσεις και τις υποδείξεις του Matisse ως προς την τεχνική που θα χρησιμοποιούνταν και τους συνεργάτες, καθώς αφενός έτρεφε μεγάλη εκτίμηση και αγάπη στο πρόσωπο και την τέχνη του, αφετέρου πιθανόν να μην είχε στην πραγματικότητα επιλογή λόγω του κύρους και της φήμης του καλλιτέχνη σε συνδυασμό με τον απαιτητικό και τελειομανή χαρακτήρα του<sup>1590</sup>.

---

<sup>1588</sup> «Puisque vous jugez que les reproductions de vos tableaux sont toujours mauvaises, pourquoi ne les reproduiriez-vous pas vous-même en découpant du papier colorié avec des encres d'imprimerie, dont la palette est très vaste et nuancé?» Lydia Delectorskaya, *Henri Matisse: contre vents et marées, peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Éditions Irus et Vincent Hansma, Παρίσι 1996, 513-514.

<sup>1589</sup> «Σας εγγυώμαι ότι θα μπορέσουμε να εκτυπώσουμε το ακριβές χρώμα σας. Από τη στιγμή που η εκτύπωση είναι επίπεδη δεν υπάρχει τίποτα να φοβάστε, θα μπορούμε πάντα να βρούμε τον απόλυτο τόνο, ειδικά αφού η εκτύπωση κάθε χρώματος είναι διαφορετική. Επομένως, μην φοβάστε τίποτα / Je vous garantie que nous obtiendrons à l'impression votre couleur exacte. Du moment que l'impression est 'à plat' il n'y a rien à craindre, l'on réussit toujours à trouver le ton absolu, d'autant plus que le tirage de chaque couleur est différent. Alors n'ayez aucune crainte» Tériade, επιστολή στον Henri Matisse, 14 Ιουλίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Η επιστολή αναφέρεται και στα Duthuit 1988, 162, Rabinow 1995, 91 και Szymusiak 2002, 135.

<sup>1590</sup> Σε ένα αδημοσίευτο κείμενο που έγραψε ο Fabiani για τον Matisse και έστειλε στην κόρη του γράφει: «Συνάντησα και πάλι τον μεγάλο δάσκαλο στο γραφείο του Tériade, στην οδό Férou: μικροσκοπικά δωμάτια γεμάτα βιβλία κι έγγραφα. Έφερε αδρά σχέδια που έπρεπε να αναπαραχθούν για ένα τεύχος του 'Verve'. Ο Matisse είχε ζωγραφίσει στη γωνία κάθε φύλλου μια τελεία. [...] Και ο Tériade ήξερε ότι δεν ετίθετο θέμα συζήτησης για καθετί που ζητούσε / J'ai rencontré de nouveau le grand maître dans le bureau de Tériade, rue Férou: pièces minuscules encombrées de livres et de

Στις 4 Αυγούστου 1943 υπογράφηκε το συμβόλαιο, στο οποίο ορίζεται ότι ο Matisse θα δημιουργήσει 18-20 νέες συνθέσεις για το βιβλίο, του οποίου δεν καταγράφεται ο τίτλος ούτε ο χρόνος της έκδοσης, και ο Tériade θα αναλάβει όλο το κόστος και τη φροντίδα της έκδοσης. Ορίζεται ότι η αναπαραγωγή θα πρέπει να γίνει με τη μεγαλύτερη δυνατή φροντίδα, τα πιο σύγχρονα διαθέσιμα τυπογραφικά μέσα, ενώ η τελική εκτύπωση θα πραγματοποιηθεί μόνο αφού ο καλλιτέχνης εγκρίνει τα τυπογραφικά δοκίμια. Συμφωνούν οι συνθέσεις να τυπωθούν σε ειδικά φτιαγμένο χαρτί Arches και κάθε αντίτυπο να φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη. Η έκδοση θα περιλάμβανε 350 αντίτυπα (εκ των οποίων 100 πολυτελείας). Ο Matisse θα λάμβανε ως αμοιβή το 20% των αντιτύπων, δηλαδή 70. Τέλος, ορίζεται ότι τα πρωτότυπα μαζί με όλες τις προπαρασκευαστικές μακέτες θα παρέμεναν στην ιδιοκτησία του καλλιτέχνη, και, αν ο Tériade επιθυμούσε να αποκτήσει τις μακέτες, θα έπρεπε ως αντίτιμο να δώσει στον καλλιτέχνη 40 επιπλέον αντίτυπα<sup>1591</sup>.

Ως τον Νοέμβριο 1943 ο Matisse, ενθουσιασμένος με την τεχνική των χρωματισμένων κομμένων χαρτιών, είχε ολοκληρώσει τουλάχιστον τις μισές συνθέσεις για το βιβλίο που επιλέγει ο ίδιος να ονομάσει *Jazz*. Σε αδημοσίευτη συνέντευξη που έδωσε στον Tériade περιγράφει την ικανοποίηση και τη χαρά που του έδινε αυτό το εγχείρημα και προσθέτει: «Το βιβλίο θα ονομαστεί ‘Jazz’ [...] Όταν άκουσα τον σπουδαίο πιανίστα Wiener να παίζει Bach και λίγη Jazz - ήταν το ίδιο πράγμα. Σε ένα βιβλίο, όπως και στην ποίηση, υπάρχει κάτι για όλους»<sup>1592</sup>. Πηγή έμπνευσης του Matisse ήταν το τσίρκο, αλλά και η αφρικανική τέχνη, τα θεάματα, το τοπίο της Ωκεανίας. Ο Matisse δεν είχε ασχοληθεί ξανά στο παρελθόν με το θέμα του τσίρκου, όμως, σε αδημοσίευτη μεταγενέστερη συνέντευξη που έδωσε στον

---

documents. Il apportait des dessins au trait qui devaient être reproduits dans un numéro de ‘Verve’. Matisse avait fait un point dans chaque coin de la feuille du dessin. [...] Et Tériade savait qu’il n’était pas question de discuter ce qu’il demandait»· Martin Fabiani, επιστολή στην Marguerite Duthuit, 15 Οκτωβρίου 1969, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Το ότι ο Matisse ήθελε να έχει έλεγχο των συνεργασιών του φαίνεται και σε άλλες περιπτώσεις. Για παράδειγμα, αναφορικά με την συνεργασία του με τον Skira για την εικονογράφηση του *Florilège des amours* του Ronsard, γράφει στον Rouveyre στις 8 Δεκεμβρίου 1941: «Ο Σκιρά θα έρθει τη Δευτέρα. Θα ήθελα να του δείξω τη σύνθεση του βιβλίου έτσι όπως εγώ τη θέλω, για να μην με υποχρεώσει!!; να δεχτώ τη δική του»· Matisse 1999, 220. Ολόκληρη η επιστολή στο Hanne Finsen (επιμ.), *Matisse – Rouveyre: correspondance*, Flammarion, Παρίσι 2001, 83-84.

<sup>1591</sup> Δακτυλογραφημένο κείμενο συμβολαίου, 4 Αυγούστου 1943, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Η Rabinow αναφέρει ότι ο Tériade αγόρασε τα αυθεντικά κομμένα χαρτιά του Matisse, τα οποία η γυναίκα του δώρισε μετά το θάνατο του στο Centre Georges Pompidou· Rabinow 1995, 95.

<sup>1592</sup> «The book will be called ‘Jazz’ [...] Once I heard the great pianist Wiener play some Bach and some Jazz – it was the same thing. In a book, as in poetry, there is something for everyone»· Rabinow 1995, 100-101.

Anthonioz, ο Tériade δήλωσε ότι τόσο ο τίτλος όσο και το θέμα του βιβλίου ήταν ιδέες του Matisse<sup>1593</sup>.

Παρά την αρχική άρνηση του Matisse, που δεν θεωρούσε τον εαυτό του ικανό για κάτι τέτοιο, ο Tériade τελικά τον έπεισε να γράψει ο ίδιος το κείμενο του βιβλίου. Το κείμενο αφορά αισθητικού και υπαρξιακού, συχνά αυτοβιογραφικού, περιεχομένου σκέψεις που έκανε ο Matisse καθώς δημιουργούσε τα σχέδια για το *Jazz*, καθώς και την επιθυμία του να εξηγήσει τη νέα κατεύθυνση που είχε πάρει η τέχνη του. Ο καλλιτέχνης ολοκληρώνει το κείμενο αποτίοντας φόρο τιμής στην Lamotte και τον Tériade γιατί το βιβλίο δημιουργήθηκε χάρη στην επιμονή τους.

Ως προς τη μορφή, το κείμενο είναι γραμμένο με μαύρο μελάνι και με μεγάλου σχήματος γραφή που διακόπτει τη ροή των γεμάτων έντονα πλακάτα χρώματα εικόνων και ξεκουράζει το μάτι του αναγνώστη-θεατή: «Εφόσον έγραψα: ‘Όποιος θέλει να αφοσιωθεί στη ζωγραφική το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει είναι να κόψει τη γλώσσα του’, γιατί πρέπει να χρησιμοποιώ άλλα μέσα εκτός από τα δικά μου; Αυτή τη φορά πρέπει να παρουσιάσω χρωματικές επιφάνειες στις ευνοϊκότερες γι’ αυτές συνθήκες. Γι’ αυτό πρέπει να τις χωρίσω με διαφορετικά διαστήματα. Θεώρησα ότι η χειρόγραφη γραφή ταίριαζε απόλυτα σε αυτό που ήθελα να κάνω. Το μεγάλο μέγεθος της γραφής μου φαίνεται απαραίτητο ώστε να είναι σε διακοσμητική αναλογία με τις χρωματικές επιφάνειες. Οι σελίδες αυτές δε χρησιμεύουν συνεπώς παρά ως συνοδεία στα χρώματά μου [...] Ο ρόλος τους είναι συνεπώς καθαρά θεαματικός»<sup>1594</sup>. Με δεδομένη την καθαρά οπτική και πλαστική λειτουργία του κειμένου, ο Matisse δεν μπόρεσε στη διαδικασία να διορθώσει τα γραμματικά και συντακτικά λάθη που έκανε, θεωρώντας πως κάτι τέτοιο θα διατάρασσε το ρυθμό της γραφής του. Θα λέγαμε ότι ο Matisse αντιλαμβανόταν το *Jazz* σαν ένα συνολικό έργο τέχνης ή, όπως σημειώνει ο Xavier Girard, ο Matisse αντιλαμβανόταν τα βιβλία του όπως την εκκλησία στη Vence: «σαν μια ολοκληρωμένη αρχιτεκτονική, σαν μια πλήρη ορχήστρα, ένα οργανικό σύνολο εντός του οποίου μετακινείται ο αναγνώστης όπως μετακινείται και ο ίδιος ο ζωγράφος μέσα στο εργαστήρι του, *εικονογραφημένου* από τους δικούς του πίνακες, που συνδέονται μεταξύ τους μέσα από το συγκινητικό υδατόσημο της ανάγνωσή του»<sup>1595</sup>.

---

<sup>1593</sup> Ο.π., 96.

<sup>1594</sup> Matisse 1999, 237.

<sup>1595</sup> «comme une architecture complète, comme une totalité concertante, un ensemble organique à l’intérieur duquel le lecteur se déplace ainsi que le peintre lui-même à l’intérieur de son atelier, *illustré*

Η τεχνική που ο Matisse χρησιμοποίησε για όλες τις συνθέσεις είναι εκείνη των χρωματισμένων με γκούας κομμένων χαρτιών. Αναφερθήκαμε πιο πάνω στη χρήση αυτής της τεχνικής για τα εξώφυλλα του 8<sup>ου</sup> και του 13<sup>ου</sup> τεύχους του *Verve*. Πρέπει να συμπληρώσουμε πως ο Matisse είχε χρησιμοποιήσει την τεχνική των κομμένων, όχι όμως χρωματισμένων από τον ίδιο, χαρτιών και παλιότερα: πρώτα, το 1930-1932 για τα προπαρασκευαστικά σχέδια της σύνθεσης *Ο χορός* για το ίδρυμα του Dr Barnes στη Φιλαδέλφεια και αργότερα, το 1935, για το εξώφυλλο του τεύχους 3-5 του *Cahiers d'art*, που ήταν αφιερωμένο στα πρόσφατα σχέδιά του. Ωστόσο, όπως προκύπτει από δηλώσεις και επιστολές του, είναι μέσω της δουλειάς του για το *Jazz* που συνειδητοποίησε ότι οι συνθέσεις αυτές έχουν μια δύναμη που μπορεί να τις κάνει να σταθούν ως αυτόνομα ολοκληρωμένα έργα. Με τα ψαλίδια διείσδυε στο χρώμα, σμιλεύοντάς το και αποκαλύπτοντας μορφές και σχήματα, προκαλώντας συγκίνηση μέσα από απλά μέσα και μια λιτή γεωμετρία. Ο ίδιος έλεγε στον Tériade ότι, παρόλο που αρχικά σχεδίαζε τις συνθέσεις, εντέλει, όταν έπαιρνε στο χέρι του το ψαλίδι, αφηνόταν ελεύθερα στο κόψιμο. Τα κολλάζ που προέκυπταν ήταν συχνά διαφορετικά από τα προπαρασκευαστικά σχέδια, γιατί η θέση και η σύνθεση των χρωμάτων γεννιόντουσαν πηγαία και αυθόρμητα. Η εκτέλεση του έργου εξελισσόταν με τρόπο απρόβλεπτο και αυτό ήταν που ενίσχυε το πάθος του<sup>1596</sup>.

Οι συνθέσεις για το *Jazz* έγιναν από τον Ιούνιο του 1943 ως τον Αύγουστο του 1944 (εικ. 251). Κοινό στοιχείο όλων είναι η έντονη γλυπτικότητα και η έμφαση στην αρχιτεκτονική του χώρου μέσα από μοτίβα και χρώματα που επανέρχονται παραλλαγμένα και σε νέους συνδυασμούς. Πολλές από τις συνθέσεις του («Le tobogan», «Le clown», «Icare») έχουν την ίδια αισθητική προσέγγιση με εκείνες που ετοίμαζε για το 13<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve*, καθώς φιλοτεχνούνταν λίγο-πολύ ταυτόχρονα: απεικονίζουν μια ανθρώπινη φιγούρα να αιωρείται στο χώρο που ορίζεται από μια σειρά με γεωμετρικά σχήματα. Ο *Ικαρος* είναι η πιο αφαιρετική από τις τρεις καθώς η

---

par ses propres tableaux, liés entre eux par le filigrane émotif de sa lecture»· Xavier Girard, «Matisse: les lecteurs du livre», στο *Matisse et Tériade* 1996, 77.

<sup>1596</sup> Rabinow 1995, 100-101. Για την εν λόγω τεχνική στο έργο του Matisse και τη σημασία που ο ίδιος της απέδιδε βλ. Matisse 1999, 235-255· Jack Cowart, *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, κατάλογος έκθεσης, St. Louis Art Museum and the Detroit Institute of Arts, Νέα Υόρκη 1977· John Elderfield, *The Cut-outs of Henri Matisse*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1978· Schneider 1984, 659-713· Anne Coron, *La gouache découpée dans l'œuvre de Henri Matisse: pratique, esthétique, réception*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université de Picardie, Αμιέν 2005· Patrice Deparpe (επιμ.), *Matisse, la couleur découpée: une donation révélatrice / Matisse, Cutting into Color: a Revealing Donation*, κατάλογος έκθεσης, Somogy, Παρίσι 2013 και ιδιαίτερα το κείμενο της Anne Coron, «La gouache découpée: de la technique à l'esthétique / Gouache Cut-Outs: Technique to Aesthetics», 16-31· Karl Buchberg, Nicholas Cullinan, Jodi Hauptman και Nicholas Serota (επιμ.), *Henri Matisse: the Cut-Outs*, κατάλογος έκθεσης, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 2014.

μαύρη φιγούρα με την κόκκινη καρδιά αιωρείται σε ένα πλακάτο μπλε που υποδηλώνει τον ουρανό και κίτρινα γεωμετρικά ακτινωτά σχήματα που παραπέμπουν στα αστέρια (εικ. 252). Οι μεταγενέστερες συνθέσεις είναι πιο λιτές και γεωμετρικές με συχνό το μοτίβο της ελικοειδούς γραμμής που αποκτά άλλη υπόσταση κάθε φορά ανάλογα με το σύνολο των χρωμάτων στα οποία εντάσσεται και σε ισορροπία με τα υπόλοιπα μοτίβα, αν υπάρχουν («Le lagon», «Le cow-boy», «Le lanceur des couteaux») (εικ. 253). Όπως σωστά παρατηρεί ο Schneider, το *Jazz* είναι ένα βιβλίο σκοτεινό, παρά το παιχνίδι των έντονων χρωμάτων. Παρόλο που εκδίδεται το 1947, είναι ένα δημιούργημα των χρόνων του πολέμου, το οποίο αντανακλά (ιδιαίτερα οι πρωιμότερες συνθέσεις) τόσο τις δυσκολίες και το άγχος για την περιρρέουσα κατάσταση, όσο και τις προσωπικές δυσκολίες και την αρρώστια, αλλά και τα προσωπικά και οικογενειακά άγχη που περνούσε ο Matisse<sup>1597</sup>.

Παρόλο που ο Matisse απολάμβανε αρκετά τη δημιουργική διαδικασία, ήταν, όπως πάντα, αγχωμένος και ενίοτε πειστικός για την ποιότητα της αναπαραγωγής. Ο Tériade και η Lamotte προσπαθούσαν να βρουν την καλύτερη δυνατή λύση, αλλά αντιμετώπιζαν ποικίλες δυσκολίες, πρακτικές και οικονομικές, οι οποίες είναι και μία αιτία για την καθυστέρηση που παρατηρείται ανάμεσα στο χρόνο ολοκλήρωσης της εργασίας του Matisse και τον χρόνο έκδοσης του βιβλίου. Η διαδικασία που επιθυμούσαν ήταν ακριβή και έπρεπε να διαπραγματευτούν με τους Draeger, με τους οποίους ο Tériade δεσμευόταν ακόμη με συμβόλαιο, τα ζητήματα της μεθόδου και της τιμής, καθώς τα υπάρχοντα μελάνια ήταν πολύ λιπαρά και δεν ανταποκρίνονταν στις απαιτήσεις της συγκεκριμένης αναπαραγωγής<sup>1598</sup> (Παράρτημα Α29).

Η διαδικασία εύρεσης και τελειοποίησης της τεχνικής αναπαραγωγής πήρε αρκετό χρόνο και ο Matisse διαμαρτυρόταν. Η αντίδραση αυτή απογοήτευσε τον Tériade, ο οποίος γνώριζε από πρώτο χέρι τις προσπάθειες των τυπογράφων και δεν ήθελε να τους πιέσει ακόμη περισσότερο, στοχεύοντας στην καλύτερη δυνατή σχέση μαζί τους, που θα έφερνε και το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα<sup>1599</sup> (Παράρτημα Α30). Τελικά τη λύση για τον τρόπο εκτύπωσης που θα έδινε το πιο πιστό αποτέλεσμα έδωσε ο χαράκτης Edmond Vairel, ο οποίος πρότεινε την πιο σπάνια τεχνική του rochoir, δηλαδή χρησιμοποίησε τα κενά που έμεναν μετά το κόψιμο των

<sup>1597</sup> Schneider 1984, 661-662.

<sup>1598</sup> Angèle Lamotte, επιστολή προς τον Tériade, 7 Ιανουαρίου 1944, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3. Μέρος της επιστολής παρατίθεται στο Rabinow 1995, 103-104 και στο Papadopoulou 2004, 127.

<sup>1599</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 23 Ιανουαρίου 1944, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

σχημάτων με το ψαλίδι ως αρνητικά, τα οποία γέμιζε με τα ίδια χρώματα Linel που είχε χρησιμοποιήσει ο Matisse για τα έργα του. Ας σημειωθεί πως τα χρώματα αυτά παρασκευάστηκαν ειδικά για το *Jazz*.

Όπως και στην περίπτωση του Rouault, ο Tériade παρακάλεσε από την αρχή σχεδόν τον Matisse να μην ξεκινήσει κάποια άλλη παρόμοια συνεργασία ενώ βρισκόταν σε ισχύ η δική τους<sup>1600</sup>. Ωστόσο σύντομα ανακάλυψε μέσα από τις συνεντεύξεις του Matisse στις εφημερίδες ότι είχε πρόσφατα δεχτεί και άλλες προτάσεις για τη δημιουργία βιβλίων συμπεριλαμβανομένης μάλιστα μιας του Skira, τον οποίο ο Tériade έβλεπε πλέον ως ανταγωνιστή<sup>1601</sup>. Συγκεκριμένα, ο Skira είχε συζητήσει ήδη από τις αρχές του 1941 με τον Matisse την έκδοση ενός βιβλίου με τίτλο *Bavardages avec Henri Matisse*, το οποίο θα περιλάμβανε μια σειρά συζητήσεων-συνεντεύξεων του με τον Pierre Courthion πάνω σε όλη του την καλλιτεχνική ζωή και αντίστοιχη εικονογράφηση. Τελικά το βιβλίο αυτό δεν εκδόθηκε<sup>1602</sup>. Το Νοέμβριο του 1941 αποπειράθηκαν όμως μια δεύτερη συνεργασία για την εικονογράφηση του βιβλίου *Florilège des amours* του Pierre de Ronsard

---

<sup>1600</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 14 Ιουλίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Η επιστολή αναφέρεται και στο Rabinow 1995, 91.

<sup>1601</sup> «Είμαι πολύ ευαίσθητος στις μικρές μομφές της επιστολής σας. Είναι αλήθεια ότι υποβλήθηκα σε μερικές συνεντεύξεις που δεν είναι παρά φλυαρίες μετά την δουλειά. Παραδεχθείτε ότι είναι τυπωμένο και τόσο εύκολο σε σύγκριση με αυτό που θέλετε εσείς από μένα και όταν είμαι σε μια στιγμή που είμαι τόσο απορροφημένος από ουσιαστικές αναζητήσεις και αισθάνομαι τη συντομία της ζωής μου. Καθώς μου είναι αδύνατο να κάνω αυτό που περιμένετε από μένα, όσο κολακευτικό κι αν είναι, τα μικρά πακέτα σας μας φέρνουν σε αμηχανία και σας ζητώ, αν δεν θέλετε να δεχθείτε χρήματα, να τα σταματήσετε / Je suis très sensible aux petits reproches de votre lettre. C'est vrai j'ai subi quelques interviews qui ne sont que des bavardages après le travail. Avouez que c'est imprimé et si facile en comparaison de ce que vous désirez de moi et quand je suis tellement pris par des recherches essentielles en sentant la brièveté de ma vie. Comme il m'est impossible de faire ce que vous attendez de moi, aussi flatteur que ça puisse être, vos petits envois nous gênent, et je vous demande si vous ne voulez pas me les faire payer, de les cesser» Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 29 Μαρτίου 1942, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται και στο Rabinow 1995, 92-93.

<sup>1602</sup> Οι προδιαγραφές του βιβλίου καθορίζονται σε επιστολή του Albert Skira στον Henri Matisse, 11 Απριλίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Για τον Skira η έκδοση αυτή ήταν πολύ σημαντική καθώς λίγους μήνες μετά γράφει στον Matisse: «αυτό το έργο, το οποίο θεωρούσα το αποκορύφωμα της εκδοτικής μου καριέρας και το οποίο σημάδεψε τη δέκατη επέτειο του πρώτου βιβλίου που κάναμε μαζί· έβλεπα σε αυτό ένα καλό σημάδι της μοίρας και ήμουν αποφασισμένος να καταβάλω κάθε δυνατή προσπάθεια για να δώσω σε αυτή τη δημοσίευση όλη την λάμψη που της άξιζε / cet ouvrage, que je considérais comme le couronnement de ma carrière d'éditeur, et qui marquait le dixième anniversaire du premier livre que nous avons fait ensemble; j'y voyais là un bon signe du destin et j'étais décidé à mettre tout en œuvre pour donner à cette publication tout l'éclat qu'elle méritait» Albert Skira, επιστολή προς τον Henri Matisse, 15 Οκτωβρίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Το κείμενο που προοριζόταν για το βιβλίο εκδόθηκε πρόσφατα: Serge Guilbaut, *Chatting with Henri Matisse: the Lost 1941 Interview*, Getty Research Institute, Λος Άντζελες 2013.

(1552), το οποίο λόγω ποικίλων δυσκολιών εκτυπώθηκε πολύ αργότερα, το 1948<sup>1603</sup>. Παρότι τα παράλληλα εκδοτικά εγχειρήματα μπορεί να ενόχλησαν τον Tériade, δεν κλόνισαν πάντως τη συνεργασία και τη φιλία του με τον Matisse.

Ενώ ολοκλήρωνε την εικονογράφηση του *Florilège des amours*, ο Matisse ξεκίνησε στα τέλη του 1942 να διαβάσει τα ποιήματα του Καρόλου της Ορλεάνης<sup>1604</sup>, τα οποία θέλησε να εικονογραφήσει. Τον Ιανουάριο του 1943 έγραφε στον Aragon: «Ο Ρονσάρ τελείωσε, εκτός από δύο ή τρία σχέδια – και έχω συνδεθεί στενά με τον Κάρολο της Ορλεάνης, που τον έχω στο χέρι μου. Ανακαλύπτω συνεχώς σε αυτόν νέες απολαύσεις. Σαν τις βιολέτες που βρίσκουμε κάτω από την πρασινάδα. Αν τον εικονογραφούσα, θα ήταν συναρπαστικό να βρω έναν τρόπο έκφρασης, μέσω του σχεδίου μου, εφάμιλλο της μουσικότητάς του. Καθώς τον διαβάζω καθημερινά, νωρίς το πρωί, είμαι σαν κάποιος που σηκώνεται από το κρεβάτι και γεμίζει τα πνευμόνια του με καθαρό αέρα. Την ίδια διαδικασία ακολούθησα και για τον Mallarmé»<sup>1605</sup>. Ο Matisse προχώρησε πολύ γρήγορα στη σύλληψη αυτού του βιβλίου, δηλαδή την επιλογή των ποιημάτων του Καρόλου της Ορλεάνης και την εικονογράφησή τους<sup>1606</sup>. Στα τέλη του 1942 άρχισε να αντιγράφει ποιήματα του Καρόλου και να τα στέλνει στον Rouveyre, άλλοτε για να μοιραστεί τη χαρά του, άλλοτε για να επιβεβαιώσει την επιλογή του<sup>1607</sup>. Εκείνος του πρότεινε να εκδώσει τα ποιήματα αντιγραμμένα από το χέρι του και να δημιουργήσει για αυτά φυλλάσχημα κάδρα. Κατά τη συνέντευξη που έδωσε το 1950, ο Matisse δούλευε ήδη το 1943 την προμετωπίδα, μια προσωπογραφία του Καρόλου, καθώς και τα φυλλοειδή θέματα, ενώ την άνοιξη του ίδιου έτους ξεκίνησε και την αντιγραφή των ποιημάτων<sup>1608</sup>.

<sup>1603</sup> Βλ. σχετικές επιστολές της περιόδου 1941-1948 από τον Albert Skira στον Matisse, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1604</sup> Matisse 1999, 225.

<sup>1605</sup> Ο.π., 226. Η Lydia Delectorskaya αναφέρει πως σε αυτή την πολύ γόνιμη περίοδο εικονογράφησης που διένυσε μετά το 1941 ο Matisse σημαντικό ρόλο έπαιξε η ασθένειά του, που τον κρατούσε καθηλωμένο κι έτσι διάβαζε πολύ· Delectorskaya 1996, 16-19.

<sup>1606</sup> Σε συνέντευξή του που δημοσιεύτηκε το 1950, στην ερώτηση ποιος είχε την ιδέα της εν λόγω εικονογράφησης και ποιος έκανε την επιλογή των ποιημάτων, απαντά: «Εγώ ο ίδιος. Είχα την ευκαιρία να ακούσω να μιλούν γι' αυτούς τους στίχους. Διάβασα το έργο του. Έκανα κάποια επιλογή κι ένα είδος οργάνωσης των ποιημάτων του. Είναι ταξινομημένα έτσι ώστε το ένα να απαιτεί το άλλο». Matisse 1999, 229-230. Στην ίδια συνέντευξη, με αφορμή την εικονογράφιση των ποιημάτων του Καρόλου της Ορλεάνης, δήλωνε επίσης ότι ένιωθε πολύ οικεία με το μεσαιωνικό στοιχείο, το οποίο μπορούσε να μεταφράσει με τον πιο άμεσο τρόπο τα συναισθήματά του.

<sup>1607</sup> Η αλληλογραφία του με τον Rouveyre από τον Νοέμβριο του 1942 μέχρι το τέλος του 1943 βρίθεται από αναφορές και συζητήσεις γύρω από την προετοιμασία για έκδοση των ποιημάτων του Καρόλου της Ορλεάνης· Finsen 2001.

<sup>1608</sup> Matisse 1999, 229-230. Η διαδικασία της αντιγραφής αποσπούσε την προσοχή του Matisse από τα γεγονότα του πολέμου και λειτουργούσε στην ουσία ψυχοθεραπευτικά. Σε επιστολή του στον φίλο του Theodor Pallady το 1943 γράφει: «Αγαπητέ φίλε, λυπάμαι που ξέρω ότι δεν είσαι χαρούμενος/καλά!



Ο Matisse πρέπει να πρότεινε την εν λόγω έκδοση αρχικά στον Fabiani, με τον οποίο είχε συμβόλαιο και είχαν εκδώσει μαζί το *Thèmes et variations*. Ετοίμασε μάλιστα τυπογραφικά δοκίμια με τη σελίδα τίτλου και το όνομα του Fabiani ως εκδότη. Όμως ο Fabiani αρνήθηκε όταν είδε ότι δεν θα περιλαμβάνονταν αυθεντικές γκραβούρες<sup>1609</sup>. Ο Mourlot ήταν η επόμενη επιλογή· αρνήθηκε όμως κι εκείνος εξαιτίας των τεχνικών δυσκολιών και του κόστους που απαιτούσε μια τέτοια έκδοση. Το εγχείρημα αυτό πρέπει να παραμερίστηκε ως τον Απρίλιο του 1947<sup>1610</sup>, ίσως λίγο νωρίτερα, οπότε πιθανόν ο ίδιος ο Matisse πρότεινε στον Tériade να αναλάβει την έκδοση. Εικάζουμε πως ο Tériade ήταν πρόθυμος να πραγματοποιήσει αυτή την έκδοση για πολλούς λόγους. Πρώτον, εκτιμούσε την τέχνη του Matisse και αναμφίβολα και την αναγνωρισιμότητά του, επομένως κάθε συνεργασία μαζί του ήταν παραπάνω από ευπρόσδεκτη. Δεύτερον, το εν λόγω βιβλίο συνδύαζε ένα μεσαιωνικό κείμενο με μια μοντέρνα εικονογράφηση, κάτι που βρισκόταν σε

---

Δεν μπορείς να κάνεις τίποτα υπέρ ή κατά των γεγονότων. Είσαι σαν εμένα· κάνε λοιπόν αυτό που κάνω κι εγώ και πιάνει: δούλεψε, απασχόλησε το μυαλό σου [...] Πρέπει, χωρίς να αφηθείς σε μια αόριστη ονειροπόληση ή έστω ονειροπολώντας αμυδρά, να κάνεις κάτι που να σε εμποδίζει να βλέπεις το σκοτάδι της εποχής μας. Εγώ ζωγραφίζω τρεις ώρες την ημέρα. Από τις δύο έως τις πέντε. Αφού εικονογράφησα τον Ronsard με απορρόφησε ο Charles d'Orléans. Θα γράψω ακόμη και το κείμενο, πράγμα που θα με κρατήσει απασχολημένο για ώρες. Δημιουργώ λοιπόν σελίδες γραφής για να ετοιμάσω την έκδοση μου. Δημιούργησε σελίδες γραφής, θα δαμάσεις έτσι τη νευρική σου. Πρέπει να βγεις από τη νευρική σου εάν θέλεις να με ακούσεις καλά. Πόση αποφασιστικότητα χρειάζεται για να πάρεις μια πένα και να κάνεις κύκλους και ποδαράκια που συνδυάζουν, σχηματίζουν γράμματα; Βρες λοιπόν μερικούς θρύλους στην παλιά γλώσσα της χώρας σου / Cher ami, je suis ennuyé de te savoir pas bien heureux ! Tu ne peux rien pour ou contre les événements. Tu es comme moi ; fais donc ce que je fais qui me réussit très bien : travaille, occupe ton esprit [...] Tu dois, sans te laisser aller à une rêverie vague, ou même en rêvant vaguement, faire quelque chose qui t'empêche de voir le noir de notre moment. Moi je peins trois heures par jour. De deux heures à cinq heures. Après avoir illustré Ronsard, je suis pris par Charles d'Orléans. Je vais même écrire le texte, ce qui me fera passer des heures. Je fais donc des pages d'écriture pour préparer mon Edition. Fais des pages d'écriture, tu domineras ta nervosité. Tu dois sortir de ta nervosité si tu veux bien m'écouter. Que faut-il de décision pour prendre un porte-plume et faire des ronds et des jambages qui, combinent, forment des lettres ? Trouve donc quelques légendes en vieux langage de ton pays»· αντλώ από Schneider 1986, 633.

<sup>1609</sup> «Η κυρία Lydia μου ανέφερε τη συζήτησή σας σχετικά με την έκδοση του Charles d'Orléans διακοσμημένου από εμένα. Δεδομένου ότι αυτή η έκδοση μπορεί να γίνει μόνο με μια μηχανική διαδικασία, καταλαβαίνω πολύ καλά ότι δεν πρόκειται να ασχοληθείτε. Παρόλο που δεν υπήρξε τελική συμφωνία μεταξύ μας για το θέμα αυτό, θα χαιρόμουν αν θέλετε να μου γράψετε ότι δεν σας ενδιαφέρει αυτή η έκδοση, επειδή ένα από τα σχέδια για αυτόν τον τόμο έφερε το όνομά σας και ένας μελλοντικός εκδότης θα μπορούσε να δυσανασχετήσει- θα ήθελα να καταστήσω σαφές ότι είμαι εντελώς ελεύθερος πάνω σε αυτό το θέμα /Madame Lydia m'a rapporté votre conversation au sujet de l'édition de Charles d'Orléans ornée par moi. Comme cette édition ne peut se faire que par un procédé mécanique je comprends très bien que vous ne teniez pas à vous en occuper. Quoiqu'il n'y ait eu aucun accord définitif entre nous à ce sujet, je serais content que vous vouliez bien m'écrire que vous n'êtes pas intéressé par cette édition, car un des projets pour ce volume portait votre nom et un éditeur éventuel pourrait en prendre ombrage – je voudrais pouvoir faire constater que je suis entièrement libre à ce sujet»· Henri Matisse, επιστολή προς τον Martin Fabiani, 2 Μαΐου 1945, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1610</sup> Επιστολή Henri Matisse προς τον Rouveyre, 27 Απριλίου 1947· αντλώ από Finsen 2001, 432.

απόλυτη συμφωνία με τα προσωπικά του ενδιαφέροντα και τη λογική του περιοδικού *Verve*. Με αυτό τον τρόπο ενίσχυε και προωθούσε τη συνέχεια της γαλλικής πολιτιστικής παράδοσης συνδέοντας τη γαλλική μεσαιωνική τέχνη με τη σύγχρονη και την ποίηση με τη ζωγραφική. Τρίτον, είναι πολύ πιθανόν ότι υπέβασκε κάποιος ανταγωνισμός με τον Skira, ο οποίος εξέδωσε τα ποιήματα του Ronsard το 1948. Ως εκ τούτου η έκδοση των ποιημάτων του Καρόλου της Ορλεάνης μπορεί να λειτουργούσε ως απάντηση στην έκδοση του Ronsard.

Το συμβόλαιο για το εν λόγω βιβλίο υπογράφηκε προς το τέλος, όταν αυτό είχε σχεδόν ολοκληρωθεί. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειώσουμε ότι, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ακόμα κι αν η προετοιμασία ενός βιβλίου διαρκούσε 4 με 5 χρόνια ο Tériade έκανε το συμβόλαιο με τον καλλιτέχνη και τους υπόλοιπους συνεργάτες τις παραμονές της έκδοσης του. Είναι πολύ πιθανό ότι ο Tériade ήθελε να είναι σίγουρος για όλες τις παραμέτρους της έκδοσης πριν την υπογραφή του συμβολαίου. Η κυριότερη, όμως, από αυτές ήταν η οικονομική, η οποία καθοριζόταν από την αξία του φράγκου. Ο Tériade βιώνοντας τη νομισματική αστάθεια που επικρατούσε στη Γαλλία και που συνεχίστηκε και στα χρόνια της απελευθέρωσης με το πρόβλημα του υψηλού πληθωρισμού και τις διαρκείς υποτιμήσεις του φράγκου ως το 1960, που ο De Gaulle εξέδωσε το νέο φράγκο, ήθελε να είναι εξασφαλισμένος από επιχειρηματική σκοπιά και γι'αυτό ρύθμιζε τις οικονομικές παραμέτρους την τελευταία στιγμή<sup>1611</sup>.

Σε επιστολή του ο Matisse γράφει στον Tériade ότι σε συνέχεια των συζητήσεών τους συμφωνεί στα εξής: Ο αριθμός των αντιτύπων θα είναι 1.200 και 20 εκτός εμπορίου. Το βιβλίο θα τυπωθεί σε χαρτί Arches από την εταιρεία Mourlot Frères. Ο Tériade θα αναλάβει όλα τα έξοδα της έκδοσης και ο Matisse θα έχει τον πλήρη έλεγχο των εργασιών, που θα πρέπει να γίνουν με βάση τις υποδείξεις του, ενώ η τελική εκτύπωση θα πρέπει να γίνει αφού πρώτα την εγκρίνει. Όλα τα αντίτυπα θα είναι υπογεγραμμένα. Μετά την εκτύπωση και πριν από την καταστροφή των μητρών, θα τυπωθούν τρία επιπλέον αντίτυπα: ένα για τους Mourlot, ένα για τον καλλιτέχνη και ένα για τη Βιβλιοθήκη Doucet. Ως αμοιβή του Matisse ορίζονται το ¼ των εμπορεύσιμων αντιτύπων (δηλαδή 300) και δύο από τα εκτός εμπορίου. Η

---

<sup>1611</sup> Για την οικονομική και νομισματική κατάσταση στη Γαλλία μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου βλ. Jean-Guy Mérigot και Paul Coulbois, «Le problème monétaire français depuis la fin du deuxième conflit mondial», *Revue économique*, 1/3 (1950), 259-277·Kuisel 1981, 187-271· Michel-Pierre Chélini, *Inflation, État et opinion en France de 1944 à 1952*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Παρίσι 1998.

μακέτα του βιβλίου και τα προπαρασκευαστικά σχέδια θα παραμείνουν στην ιδιοκτησία του Matisse και θα πρέπει να επιστραφούν σε αυτόν αμέσως μετά την εκτύπωση του έργου<sup>1612</sup>.

Το βιβλίο εκτυπώθηκε τον Φεβρουάριο του 1950 και δεν φέρει κανένα τυπογραφικό στοιχείο, αλλά είναι εκτελεσμένο εξ ολοκλήρου από το χέρι του Matisse (**εικ. 254**). Ο καλλιτέχνης αντιγράφει τα ποιήματα, υπερβαίνοντας, όπως και στο *Jazz*, τη δυαδικότητα του λόγου και της εικόνας και κάνοντάς τα περισσότερο δικά του και τα τοποθετεί μέσα σε ανάλαφρα πλαίσια σαν αραβουργήματα. Τη διακόσμηση συμπληρώνουν φυτικά μοτίβα, όπως κρίνοι (σύμβολο του οίκου των Βουρβόνων)<sup>1613</sup>, αλλά και ζωικά, συγκεκριμένα το μοτίβο του λαγού που ήταν χαρακτηριστικό μοτίβο στις μεσαιωνικές μικρογραφίες. Τα μοτίβα αυτά επαναλαμβάνονται με νέους συνδυασμούς χρωμάτων ενισχύοντας τη ρυθμικότητα των ποιημάτων. Για τη διακόσμηση των *Ποιημάτων* του Καρόλου της Ορλεάνης ο Matisse χρησιμοποιεί απλά σχολικά μολύβια σε μια μεγάλη γκάμα χρωμάτων, όχι όμως πάνω από δύο ή τρία ανά σελίδα (**εικ. 255**). Εκτός από την προσωπογραφία του Καρόλου στην αρχή, ο Matisse φιλοτεχνεί μια ακόμη μορφή ενός νεαρού άνδρα στο τέλος, ενώ στο εσωτερικό απεικονίζονται και τρεις γυναικείες μορφές με τη χαρακτηριστική λιτή κι εκφραστική γραμμή του (**εικ. 256**). Στόχος του Matisse, τόσο με την εικονογράφηση όσο και με τη χειρόγραφη μορφή των ποιημάτων, ήταν να αποδώσει την ευαισθησία και τα συναισθήματα του έρωτα και της χαράς της ζωής που εκφράζουν τα ποιήματα. Παρόμοια μοτίβα χρησιμοποιούσε ο Matisse και στην αλληλογραφία του με τον φίλο του Rouveyre, εκείνο το διάστημα, τον οποίο κρατούσε ενήμερο και συμβουλευόταν για την δημιουργική διαδικασία (**εικ. 257**)<sup>1614</sup>.

---

<sup>1612</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 4 Δεκεμβρίου 1947, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2· επιστολή Tériade προς τον Matisse με την οποία επιβεβαιώνει τους όρους του συμβολαίου, 22 Δεκεμβρίου 1947, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1613</sup> «Οι κρίνοι αυτοί, που διαδέχονται ασταμάτητα ο ένας τον άλλον και δημιουργούν σε κάθε σελίδα μια νέα αρμονία, μου φέρνουν στο νου τα διακοσμητικά θέματα της ρωμανικής νοπογραφίας: ορισμένα πολύ απλά μοτίβα, πάντα τα ίδια, παλμέτες, ανθέμια, έλικες, τα οποία κάθε φορά είναι μια νέα έκπληξη...» Matisse 1999, 229-230.

<sup>1614</sup> Για το εν λόγω βιβλίο βλ. Papadopoulou 2004, 175-190.

## 10.2στ Η συνεργασία με τον Henri Laurens

Όπως δείχνουν τα κείμενα που δημοσίευσε στο *Cahiers d'art* και στη *L'Intransigent* στη διάρκεια του μεσοπολέμου, ο Tériade θεωρούσε τον Laurens έναν από τους σημαντικότερους γάλλους γλύπτες, που βάδιζε πάνω στις παραδοσιακές γαλλικές αξίες του μέτρου, της ισορροπίας και της αρμονίας. Ένδειξη της εκτίμησής του συνιστούν τρία έργα του που βρίσκονταν στη συλλογή του: τα γλυπτά *Sirène ailée* (1938) και *La lune* (1946), καθώς και το κεραμικό *La Fontaine*, που φιλοτέχνησε μαζί με την κεραμίστρια σύζυγό του. Ο Tériade εκτιμούσε εξίσου την κυβιστική φάση της παραγωγής του και τις πιο κλασικές καμπύλες φόρμες που υιοθέτησε αργότερα. Παράλληλα με την γλυπτική, ο Laurens ασχολιόταν με το σχέδιο. Μάλιστα το 1921 είχε εκδώσει μια σειρά χαρακτηριστικών σε συνεργασία με τον Kahnweiler χρησιμοποιώντας την τεχνική του κολλάζ που είχαν υιοθετήσει οι κυβιστές ζωγράφοι<sup>1615</sup>.

Επιθυμώντας να συνδέσει την αρχαία ελληνική γραμματεία με τον γαλλικό μοντερνισμό, ο Tériade στράφηκε στον Laurens εκτιμώντας πιθανότατα ότι η λιτότητα, η απλότητα και η στιβαρότητα της τέχνης του άρμοζαν σε αυτά τα κείμενα. Η έκδοση εικονογραφημένων κειμένων από την αρχαία ελληνική γραμματεία δεν ήταν σπάνια και είχε απήχηση στους συλλέκτες, οι οποίοι θέλγονταν από το συνδυασμό ενός κειμένου «αξίας» με μια καλή εικονογράφηση. Το πρώτο κείμενο που ο Tériade πρότεινε για εικονογράφηση στον Laurens ήταν τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου, μια σειρά ποιημάτων του 3<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ., που είχαν κυρίως βουκολικό, αλλά ενίοτε μυθικό και ερωτικό περιεχόμενο. Πολλές μεταφράσεις και εκδόσεις των *Ειδυλλίων* είχαν γίνει στα γαλλικά και από το δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα άρχισαν να συνοδεύονται από εικονογράφηση. Δύο από τις πρώτες εικονογραφημένες εκδόσεις πραγματοποιήθηκαν μάλιστα από ενώσεις βιβλιόφιλων και προορίζονταν για το αντίστοιχο κοινό, η μία με οξυγραφίες του Émile Lény και ξυλογραφίες του Giacomelli (*Librairie des bibliophiles*, Παρίσι 1888) και η δεύτερη με οξυγραφίες του Armand Berton (*Société des cent bibliophiles*, Παρίσι 1910). Ακολούθησαν δυο ακόμη τη δεκαετία του 1920 με ξυλογραφίες του Jean-Baptiste Vettiner (R. Kieffer, Παρίσι 1923) και του Constant Le Breton (J. Schiffrin, Παρίσι 1927), ενώ το 1943

<sup>1615</sup> Για την καλλιτεχνική παραγωγή του Laurens βλ. Norbert Nobis (επιμ.), *Henri Laurens (1885-1954): Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, κατάλογος έκθεσης, Sprengel Museum Hannover, Αννόβερο 1985· *Henri Laurens: retrospective*, Réunion des musées nationaux / Musée d'art moderne, Παρίσι / Λιλ 1992· Racz 2000· Anisabelle Berès και Michel Arveiller, *Henri Laurens, 1885-1954*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Berès, Παρίσι 2004.

κυκλοφόρησε μία ακόμη έκδοση για τον Θεόκριτο που περιλάμβανε και κάποια ειδύλλια και ξυλογραφίες του Paul-Émile Colin (P.-E. Colin, Μπουρ-λα-Ρεν 1943).

Για τη συνεργασία του Tériade με τον Laurens έχουμε στη διάθεση μας ελάχιστα γραπτά τεκμήρια, ως εκ τούτου δεν μπορούμε να εξετάσουμε με πολλή λεπτομέρεια τη συμφωνία των δύο ανδρών ούτε τις συνθήκες και τους όρους παραγωγής του βιβλίου. Πιθανόν ο Tériade προσέγγισε τον Laurens κάποια στιγμή το 1942 ή στις αρχές του 1943, αφού στις 3 Απριλίου 1943 ο δεύτερος του γράφει: «Χαίρομαι πολύ που θα εικονογραφήσω για εσάς τον Θεόκριτο. Έκανα επτά γκουάς, εκτός κειμένου, από τα δεκαπέντε. Θα ήθελα πολύ να σας τα δείξω. Πιστεύω ακράδαντα ότι θα είμαστε ευχαριστημένοι κι οι δύο»<sup>1616</sup>. Λίγο μετά, στις 16 Απριλίου 1943, του γράφει ότι έχει έτοιμα τα πρώτα τυπογραφικά δοκίμια σε συνεργασία με τον χαρακτή Θεό Schmied, με τη δουλειά του οποίου είναι πολύ ικανοποιημένος· ζητάει ωστόσο τη γνώμη του Tériade<sup>1617</sup>. Τις εργασίες στο Παρίσι επέβλεπε, όπως πάντα, η Lamotte, αλλά αυτές προχωρούσαν με αργό ρυθμό που απέλιζε τον Laurens. Στις 7 Ιανουαρίου 1944 η Lamotte γράφει στον Tériade ότι είδε τον Laurens και ότι αυτός «διαμαρτυρήθηκε πικρά για την αργοπορία του Schmied, ο οποίος δεν του υποσχέθηκε ότι θα έχει τελειώσει τον Οκτώβριο. [...] Για τον Laurens ο χρόνος μοιάζει απελπιστικός. Σας εκλιπαρεί για βοήθεια και δηλώνει ότι οφείλετε να δείτε τον Schmied για να τον πιέσετε»<sup>1618</sup>. Στην επιστολή δεν εξηγείται αν η βραδύτητα του Schmied ήταν θέμα χαρακτήρα ή αν συνδεόταν με τις περιστάσεις του πολέμου.

Τελικά το βιβλίο εκτυπώθηκε στις 10 Ιανουαρίου 1945, λίγους μήνες πριν από το τέλος του πολέμου. Κυκλοφόρησαν 220 αντίτυπα και τα πρώτα 30 συνοδεύονταν από ένα λεύκωμα με όλες τις ξυλογραφίες τυπωμένες σε πολυτελέστερο χαρτί και υπογεγραμμένες από τον καλλιτέχνη. Το βιβλίο περιλαμβάνει ολοσέλιδες συνθέσεις, αλλά και μικρότερα διακοσμητικά σχέδια που παρεμβάλλονται στο κείμενο (**εικ. 258**). Σε αντίθεση με τον χρωματικό πλούτο του *Jazz*, ο Laurens, σε συνεννόηση

---

<sup>1616</sup> «Je suis bien content d'illustrer Théocrite pour vous. J'ai fait sept gouaches, pour les hors textes, sur les quinze. Je voudrais bien vous les montrer. Je pense fermement que nous serons contents ensemble»· Henri Laurens, επιστολή προς τον Tériade, 3 Απριλίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Μικρό απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στο Isabelle Monod-Fontaine, «Henri Laurens», στο Surlapierre 2002β, 97.

<sup>1617</sup> Henri Laurens, επιστολή προς τον Tériade, 16 Απριλίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.

<sup>1618</sup> «(il) s'est amèrement plaint de la lenteur de Schmied qui ne lui promet pas d'avoir terminé en octobre. [...] Pour Laurens le temps le désespère. Il vous crie au secours et affirme que vous devez voir Schmied pour le presser»· Angèle Lamotte, επιστολή προς τον Tériade, 7 Ιανουαρίου 1944, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3. Μικρό απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στο Monod-Fontaine 2002β, 97.

προφανώς με τον *Tériade*, χρησιμοποιεί για τις συνθέσεις του ένα μόνο χρώμα, το κόκκινο κεραμιδί, με λίγες λευκές γραμμές που ορίζουν τους όγκους. Για παράδειγμα στη σύνθεση με τον Ηρακλή που σκοτώνει το λιοντάρι παρατηρούμε πως ο Laurens δίνει έμφαση στη γλυπτικότητα των μορφών που μοιάζουν να εξέρχονται από το λευκό φόντο (**εικ. 259**). Με ένα λιτό πλάσιμο των μορφών και ελάχιστες γραμμές που ορίζουν τις φόρμες ο Laurens καταφέρνει να δώσει βάθος στη σύνθεση και κίνηση κι εκφραστικότητα στις μορφές. Η χρωματική λιτότητα και ο πριμιτίφ χαρακτήρας του σχεδίου παραπέμπουν στη διακόσμηση των αρχαίων ελληνικών αγγείων, δημιουργώντας έναν έμμεσο συσχετισμό με την αρχαία Ελλάδα και το κείμενο το οποίο καλείται να εικονογραφήσει.

Πριν καν εκτυπωθεί το βιβλίο ο *Tériade* ήρθε σε επαφή με τον Pierre Berès για την έκθεση και διανομή του. Σε δακτυλογραφημένη επιστολή του στις 24 Οκτωβρίου 1944 ο *Tériade* παραχωρεί στον Berès την αποκλειστική διανομή της έκδοσης των *Idylles* του Laurens (120 κανονικά αντίτυπα σε χαρτί Arches και 18 πολυτελείας, συμπεριλαμβανομένου του πρώτου) με εξαίρεση 50 κανονικά αντίτυπα και 12 πολυτελείας, τα οποία θα κρατούσε για ιδιωτική χρήση, δεσμευόμενος να μην πουλήσει κανένα από αυτά παρά μόνο για ιδιωτικούς σκοπούς και σε κάθε περίπτωση μετά το πέρας ενός έτους από την έναρξη πώλησης του βιβλίου. Ο *Tériade* θα λάμβανε ως αντίτιμο αυτών των αντιτύπων το ποσό των 410.000 φράγκων (78.580 ευρώ) αναλαμβάνοντας να πληρώσει τους απαιτούμενους φόρους και εισφορές<sup>1619</sup>. Ορίζει την τιμή πώλησης στα 5.000 φράγκα (958 ευρώ) για τα απλά αντίτυπα και 10.000 (1.917 ευρώ) για τα πολυτελείας, δίνοντας στον Berès το περιθώριο να αλλάξει τις τιμές, αν το απαιτούσαν οι συνθήκες, αλλά εφόσον προηγουμένως έρθει σε συμφωνία με τον *Tériade*. Επίσης ο *Tériade* θα του διέθετε δωρεάν 10 από τα 20 αντίτυπα εκτός εμπορίου. Δεσμεύεται μάλιστα να του παραδώσει όλα τα αντίτυπα πριν από τις 15 Δεκεμβρίου 1944, δέσμευση που προφανώς δεν τηρήθηκε με δεδομένη την πραγματική ημερομηνία έκδοσης του βιβλίου<sup>1620</sup>.

Το βιβλίο κυκλοφόρησε το 1945 και απέσπασε ενθουσιώδη σχόλια στον τύπο. Ο Raymond Cogniat έχοντας πρώτα εκθειάσει τον εκδοτικό οίκο Verve για την ποιότητα των εκδόσεων του γράφει: «Είναι πιθανώς ένα από τα πιο όμορφα επιτεύγματα των τελευταίων ετών, ένα επίτευγμα γεμάτο μέτρο και απλότητα. Αυτή η

<sup>1619</sup> Το 1944 ο ανώτερος ετήσιος μισθός ενός δημοσίου υπαλλήλου ανερχόταν στα 145.000 φράγκα (27.790 ευρώ). Βλ. **Παράρτημα Β8**.

<sup>1620</sup> *Tériade*, επιστολή προς τον Pierre Berès, 24 Οκτωβρίου 1944, Αρχείο *Tériade*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Βλ. και Rabinow 1995, 80-81.

λιτότητα ανήκει στην καλύτερη παράδοση του όμορφου βιβλίου [...] Ένα πολυτελές βιβλίο μόνο με μαύρο και καφέ! Πόση διακριτικότητα μέσα στην πολυτέλεια!»<sup>1621</sup>. Πρέπει να σημειώσουμε ότι όλες οι εκδόσεις του Tériade απέσπασαν θετικά σχόλια από τον τύπο και από τεχνοκρίτες, όπως ο Cogniat, που προέρχονταν από το δίκτυο του Tériade ή άλλα φιλικά δίκτυα προς αυτόν. Οι θετικές αυτές κριτικές συνιστούν προϊόν του δικτύου καταδεικνύοντας την αποτελεσματικότητα του, που εν προκειμένω ενίσχυε την αξία των εκδόσεων του Tériade. Βέβαια δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο της άδοξης, ειλικρινούς κριτικής – κάτι που δεν μπορεί εύκολα να τεκμηριωθεί –, όμως συχνά πρόκειται για κριτικές που προέρχονται από τις πένες κριτικών ή δημοσιεύονται σε έντυπα των οποίων οι συντάκτες ήταν θετικά διακείμενοι απέναντι είτε στον Tériade, είτε στον εκάστοτε καλλιτέχνη, είτε και στους δυο.

### 10.2ζ Ένα φωτογραφικό λεύκωμα για τις Βερσαλλίες

Στο πλαίσιο του συμβολαίου που είχαν συνάψει με τον Tériade το 1941, οι αδερφοί Draeger του πρότειναν να εκδώσουν ένα λεύκωμα με θέμα τις Βερσαλλίες, καθώς είχαν συγκεντρώσει έναν μεγάλο αριθμό ασπρόμαυρων και έγχρωμων φωτογραφιών για εκείνες. Οι Draeger ζήτησαν τη συνδρομή του Tériade για τη δημιουργία και την αρχιτεκτονική του λευκώματος προφανώς εμπιστευόμενοι το όνομα, την εμπειρία και το γούστο του.

Η ιδέα αυτή κυοφορήθηκε τουλάχιστον από τις αρχές του 1942<sup>1622</sup>. Οι Draeger έστειλαν στον Tériade φωτογραφίες και μακέτες για να του δείξουν πώς είχαν συλλάβει αυτή την έκδοση, και ζητούσαν τη γνώμη του, επισημαίνοντας ότι είναι ανοιχτοί σε αλλαγές, προσθήκες και δικές του παρεμβάσεις. Του ζητούσαν δηλαδή να κατευθύνει την αρχιτεκτονική του λευκώματος προκειμένου να δημιουργήσουν ένα «όμορφο βιβλίο». Όσο για το κείμενο, του γράφουν: «Είχαμε

---

<sup>1621</sup> Il est probablement une des plus belles réussites de ces dernières années, une réussite pleine de mesure et de simplicité. Cette sobriété est dans la meilleure tradition du beau livre [...] Un livre de luxe avec seulement du noir et du brun! Quelle discrétion dans le somptueux!»· Cogniat 1945·Jacques Lassaïgne, «Les beaux livres», *La Bataille*, 30 Αυγούστου 1945 (απόκομμα από το Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 20). Θετικές κριτικές γράφτηκαν και στον ελληνικό τύπο, βλ. Α. Αποστολόπουλος, «Παρισινά Γράμματα: Τα ειδύλλια του Θεόκριτου: μια εξαιρετική έκδοσις», *Το Βήμα*, 19 Οκτωβρίου 1945, 1.

<sup>1622</sup> «Σκεφτόμαστε επίσης τις Βερσαλλίες, που θα μπορέσει να είναι κάτι καλό / Nous pensons aussi au Versailles qui pourra être quelque chose de bien»· Louis Sol, επιστολή προς τον Tériade, 6 Ιανουαρίου 1942, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

σκεφτεί να γραφτεί το κείμενο του Jean και του Jérôme Tharaud, αλλά αυτό παρέμεινε σχέδιο. Θα ήταν λοιπόν λογικό να σκεφτούμε τη λογοτεχνική πτυχή, η οποία από την άποψη της βιβλιοφιλίας θα έχει επίσης κρίσιμη σημασία»<sup>1623</sup>. Φαίνεται επομένως ότι είχαν στο νου τους το κοινό των βιβλιόφιλων και γι' αυτό απευθύνθηκαν στον Tériade, που είχε γνώση αυτής της αγοράς και σχετικό κύκλο γνωριμιών.

Ο Tériade δέχτηκε αυτή τη συνεργασία, αφού όπως φαίνεται στην αλληλογραφία με τον Sol, ενθουσιάστηκε με την πρότασή τους<sup>1624</sup> **(Παράρτημα A31)**. Μια έκδοση αφιερωμένη στις Βερσαλλίες και γενικότερα στο αρχιτεκτονικό παρελθόν της Γαλλίας είναι πολύ πιθανό να ενδιέφερε τον Tériade, καθώς βρισκόταν στην ίδια γραμμή με την αναπαραγωγή των μεσαιωνικών χειρογράφων, δηλαδή εξυμνούσε τη γαλλική πολιτιστική κληρονομιά, και ταυτόχρονα ήταν μια έκδοση που θα είχε εγγυημένη αποδοχή και άρα ήταν πραγματοποιήσιμη. Τους επόμενους μήνες ακολούθησε εκτεταμένη αλληλογραφία<sup>1625</sup> καθώς οι Draeger κρατούσαν ενήμερο τον Tériade για την πρόοδο της έκδοσης: τα στάδια της φωτογράφισης, τις δυσκολίες της εκτύπωσης, τον υπολογισμό της τιμής πώλησης της έκδοσης. Ο Sol σε επιστολή του στη Lamotte υπογραμμίζει το πόσο εκτιμάει την ποιητική προσέγγιση του Tériade στη δημιουργία του λευκώματος αντί μιας πιο ρηχής προσέγγισης που θα είχε απλώς τεκμηριωτικό χαρακτήρα<sup>1626</sup> **(Παράρτημα A32)**.

Στην πορεία προέκυψαν κάποιες διαφωνίες ως προς τον τρόπο προσέγγισης ανάμεσα στους Draeger και αυτό που επιθυμούσε ο Tériade, πρωτίστως γιατί οι απαιτήσεις του δεύτερου ενείχαν έναν σημαντικό βαθμό δυσκολίας στην πραγμάτωσή τους. Ο Sol γράφει εκ μέρους των αδερφών Draeger: «Έδωσα την επιστολή σας. Φώτιζε τόσο καλά την κατάσταση που ήταν καλύτερα να το κάνω έτσι. Θα σας απαντήσω επίσημα. Η απάντηση είναι ήδη η παρακάτω: δεν ζητάμε τίποτα καλύτερο από το να ακολουθήσουμε τον κ. Tériade αλλά είναι αδύνατο να κάνουμε ξανά εσωτερικές λήψεις και η φωτογραφία της αίθουσας με τους καθρέφτες δεν μπορεί να

---

<sup>1623</sup> «Nous avions pensé faire écrire le texte par Jean et Jérôme Tharaud, mais cela est resté en projet. Il y aurait donc lieu de penser au côté littéraire, qui au point de vue bibliophile, aura une importance capitale aussi»· Louis Sol, επιστολή προς τον Tériade, 7 Σεπτεμβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1624</sup> Louis Sol, επιστολές προς τον Tériade και την Angèle Lamotte, 8 και 13 Οκτωβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1625</sup> Οι περισσότερες επιστολές προέρχονται από τον Louis Sol και απευθύνονται στην Angèle Lamotte.

<sup>1626</sup> Louis Sol, επιστολή προς την Angèle Lamotte, 20 Οκτωβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.



αποκτηθεί λόγω των αντανακλάσεων και των διαστάσεών της και ελλείπει απόσταση στο πλάτος. Για τα επίχρυσα εξωτερικά, θα προετοιμαστούμε- πείτε μας επειγόντως τις φωτογραφίες που πρέπει να ληφθούν. Μην νομίζετε ότι πετάμε αυτό το πρότζεκτ στους τέσσερις ανέμους, όχι, είμαστε πιο διακριτικοί, μη φοβάστε. Για το οικονομικό ζήτημα κάνατε καλά που το θέσατε τόσο καθαρά και θα χρησιμεύσει ως βάση για τη μελέτη μας. Ωστόσο, θα πρέπει να ορίσετε την τιμή πώλησης όταν η κατασκευή προχωρήσει περισσότερο. Θα μπορέσουμε να κάνουμε διπλές σελίδες όπως το επιθυμείτε»<sup>1627</sup>. Είτε για λόγους που σχετίζονται με τα παραπάνω ζητήματα είτε για λόγους συγκυριακούς, η έκδοση αυτή δεν πραγματοποιήθηκε παρά πολύ αργότερα, το 1949.

## 11. Οι εκδοτικές επιλογές του *Tériade* στα μεταπολεμικά χρόνια, 1945-1975

### 11.1 Η εκδοτική δραστηριότητα του *Tériade* συμπνέει με την μεταπολεμική γαλλική κρατική πολιτιστική πολιτική

Την επαύριο του πολέμου, υπήρχε η ανάγκη ανασυγκρότησης της Γαλλίας για να ξεπεραστεί το βαθύ τραύμα της πολεμικής ήττας και της επακόλουθης γερμανικής κατοχής με όλα όσα αυτή επέφερε όπως η γενοκτονία των εβραίων και ο αυταρχισμός της ξένης και της δωσιλογικής εξουσίας. Ο Charles de Gaulle ανέλαβε επικεφαλής της προσωρινής κυβέρνησης από το 1944 έως το 1946, στη συνέχεια όμως σχηματίστηκε κυβέρνηση συνεργασίας κέντρου-χριστιανοδημοκρατών, με πρώτο και μακροβιότερο πρόεδρο τον Vincent Auriol (1947-1954). Η κρίση στην Αλγερία έφερε την πτώση της Τέταρτης Δημοκρατίας και την ίδρυση της Πέμπτης Δημοκρατίας στις 5 Οκτωβρίου 1958 με πρόεδρο τον de Gaulle (1958-1969). Ιδιαίτερα στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια οι αντιθέσεις, η ρευστότητα και η αβεβαιότητα χαρακτήριζαν τη γαλλική κοινωνία που καλούνταν, πέρα από το τραύμα του πολέμου, να

---

<sup>1627</sup> «J'ai passé votre lettre. Elle mettait les choses si bien au jour qu'il valait mieux que je fasse ainsi. Je vous répondrai officiellement. La réponse est déjà ceci: nous ne demandons pas mieux que de suivre M. Tériade mais il est impossible de reprendre des vues d'intérieur et la photo de la salle des glaces ne peut s'obtenir à cause des reflets et de ses dimensions et du manque de recul dans la largeur. Pour les extérieurs dorés nous prenons normalement nos dispositions – dites-nous d'urgence les photos à prendre. Ne croyez pas que nous envoyons balader ce projet aux quatre vents, non, nous sommes plus discrets, n'ayez crainte. Pour la question financière vous avez bien fait de la poser aussi clairement et elle va servir de base à notre étude. Cependant il sera temps de fixer le prix de vente quand la fabrication sera plus avancée. On pourra faire des doubles pages comme vous le souhaitez» Louis Sol, επιστολή προς την Angèle Lamotte, 30 Οκτωβρίου 1943, Αρχείο *Tériade*, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

αντιμετωπίσει τη φτώχεια, τον πληθωρισμό, τις αλληπάλληλες απεργίες, τους αποικιακούς πολέμους, αλλά και τον ψυχρό πόλεμο<sup>1628</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο η τέχνη χρησιμοποιήθηκε από το κράτος για να ενισχύσει τη γαλλική εθνική ταυτότητα και υπερηφάνεια. Συνεχίζοντας την ανάλογη πολιτική και του Λαϊκού Μετώπου και του καθεστώτος του Βισύ, οι μεταπολεμικές κυβερνήσεις υποστήριξαν και προέβαλαν την ιδέα της συνέχειας της εθνικής παράδοσης στην τέχνη από το μεσαίωνα ως τη σύγχρονη εποχή ως σημαντικής παραμέτρου της γαλλικής πολιτιστικής ταυτότητας.

Μετά τον πόλεμο υπήρχε η πεποίθηση ότι η μοντέρνα τέχνη, με τον Picasso ως εμβληματική φιγούρα, ήταν η τέχνη της αντίστασης και της ανακτηθείσας ελευθερίας. Όπως υπογραμμίζει η Dorléac, η εγγραφή του Picasso τον Οκτώβριο του 1944 στο Κομμουνιστικό Κόμμα, το οποίο βγήκε ενισχυμένο από τον πόλεμο και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην πολιτιστική σκηνή των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, ήταν το καθοριστικό κριτήριο για την επίσημη αναγνώρισή του ως γάλλου καλλιτέχνη και της τέχνης του ως γαλλικής, καθώς το γαλλικό κομμουνιστικό κόμμα αποτελούσε βασικό συμμετέχοντα της προσωρινής κυβέρνησης των ετών 1944-1946<sup>1629</sup>. Ως εκ τούτου η μοντέρνα τέχνη εγγράφηκε ως κομμάτι της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς και ξεκίνησε μια συστηματική προβολή του έργου των μοντέρνων καλλιτεχνών. Η Γαλλία, σε επίπεδο κρατικής πλέον πολιτικής, άρχισε να περηφανεύεται και να προωθεί τη μοντέρνα παράδοση και ένα συγκεκριμένο πάνθεον καλλιτεχνών που περιλάμβανε μεταξύ άλλων τους Matisse, Bonnard, Rouault, Braque, Léger, Picasso, Delaunay<sup>1630</sup>.

---

<sup>1628</sup> Για την ιστορία της περιόδου βλ. ενδεικτικά Jean-Pierre Rioux, *La France de la IV<sup>e</sup> République*, 2 τόμοι, Seuil, Παρίσι 1980-1983· Serge Berstein, *La France de l'expansion: 1. La République gaullienne, 1958-1969*, Seuil, Παρίσι 1989· Serge Berstein και Jean-Pierre Rioux, *La France de l'expansion: 2. L'apogée Pompidou: 1969-1974*, Seuil, Παρίσι 1995· Jean-Jacques Becker, *Histoire politique de la France depuis 1945*, Armand Colin, Παρίσι 2015 (α' έκδ.: Παρίσι 1988).

<sup>1629</sup> Laurence Bertrand-Dorléac, *Après la guerre*, Gallimard, Παρίσι 2010, 22-28. Βέβαια και μετά την απελευθέρωση εθνικιστικές και ρατσιστικές απόψεις, όπως των Mauclair και Rebatet, εξακολούθησαν να κυκλοφορούν μέσω του τύπου, αλλά πολύ πιο περιορισμένα· ό.π., 56-58.

<sup>1630</sup> Για την πολιτιστική πολιτική μετά το 1945 βλ. Ernest Goldschmidt (επιμ.), *Depuis 1945: L'art de notre temps*, 3 τόμοι, La Connaissance S.A, Βρυξέλλες 1969-1972· *Art et idéologies: l'art en Occident, 1945-1949*, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Σαιντ-Ετιέν 1978· *Paris, Paris: créations en France, 1937-1957*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1981· *L'art en Europe: les années décisives: 1945-1953*, κατάλογος έκθεσης, Skira – Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Γενεύη και Σαιντ-Ετιέν 1987 και ιδιαίτερα το κείμενο του Bernard Ceysson, «L'histoire et la mémoire, tradition et modernité», 36-47· Pascal Ory, *L'aventure culturelle française: 1945-1989*, Flammarion, Παρίσι 1989· Monnier 1995, 316-423· Harry Bellet (επιμ.), *Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'évènement historique*, κατάλογος έκθεσης, Flammarion – Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1996· Cone 2001· Richard Leeman, *Le critique, l'art et l'histoire: de Michel Ragon à Jean Clair*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2010· Bertrand-Dorléac 2010.

Η πιο σημαντική κίνηση που επισφράγισε την επίσημη αναγνώριση της μοντέρνας τέχνης ήταν το άνοιγμα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης το 1946. Στο πνεύμα της ανασυγκρότησης, στο οποίο ευνοήθηκαν και πήραν θέσεις ισχύος οι προσωπικότητες του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου που είχαν συμμετάσχει στην αντίσταση, διευθυντής του μουσείου ορίστηκε από τον Georges Salles, διευθυντή των γαλλικών εθνικών μουσείων ως το 1956, ο Cassou που ήταν υπέρμαχος των «δασκάλων της μοντέρνας τέχνης». Ο Cassou μαζί με μια επιτροπή διαμόρφωσαν τη συλλογή του μουσείου μέσω αγορών και δωρεών έργων των Matisse, Bonnard, Braque, Picasso, Rouault, Léger, Gris, Chagall, Utrillo, Soutine και άλλων. Η ιστορική εικαστική διαδρομή που πρόσφεραν στον επισκέπτη ξεκινούσε από τον πουαντιγισμό και τη σχολή της Pont-Aven και συνέχιζε με τη γαλλική απεικονιστική παράδοση, τους ναΐφ ζωγράφους, τον φωβισμό και τον κυβισμό. Ας σημειωθεί ωστόσο πως, παρά τη βούληση του Cassou, το μουσείο άνοιξε με τρομερή ανισομέρεια ως προς τα ρεύματα και τις τάσεις που κάλυπτε, καθώς επικράτησαν συντηρητικές εικαστικές επιλογές και δόθηκε προτεραιότητα στους γάλλους καλλιτέχνες. Για παράδειγμα, παρά τα 3.000 έργα της συλλογής του μουσείου, ο φωβισμός και ο κυβισμός εκπροσωπούσαν στοιχειωδώς, ο σουρεαλισμός ελάχιστα και η αφηρημένη τέχνη καθόλου<sup>1631</sup>. Ο ίδιος ο Cassou δήλωνε ότι κύρια αποστολή ενός μουσείου είναι «η προοδευτική ιστορικοποίηση του καλλιτεχνικού φαινομένου [la progressive historisation du phénomène artistique]» και «η κατασκευή της ιστορίας [la fabrique d’histoire]»<sup>1632</sup> και αυτό έκανε στην περίπτωση του μουσείου που διηύθυνε.

Οδηγός για το στήσιμο του μουσείου στάθηκε σε μεγάλο βαθμό η οργάνωση της ιστορίας της γαλλικής μοντέρνας τέχνης στο έργο του Bernand Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine* (1943-1946), αν και σε μια πιο συντηρητική κατεύθυνση από τη δική του. Για παράδειγμα, ο Dorival υιοθέτησε μια συγκεκριμένη γενεαλογία εθνικά προσανατολισμένη που παρέβλεπε σχεδόν εντελώς

---

<sup>1631</sup> Αναλυτικά βλ. *Musée national d’art moderne*, κατάλογος μουσείου, Musées nationaux, Παρίσι 1947. Όπως έχουμε αναφέρει, το αίτημα για ένα μουσείο μοντέρνας τέχνης είχε διατυπωθεί από τη δεκαετία του 1920 και άρχισε να υλοποιείται τη δεκαετία του 1930, όταν ο Louis Hautecœur, επιμελητής του Μουσείου του Λουξεμβούργου, έκανε τις πρώτες ενέργειες στο πλαίσιο της πολιτιστικής πολιτικής του Λαϊκού Μετώπου προκειμένου να ενώσει τις δύο παρισινές συλλογές σύγχρονης τέχνης (Μουσείο του Λουξεμβούργου και Μουσείο Jeu de Paume) σε ένα μουσείο μοντέρνας τέχνης. Το Palais de Tokyo, που το 1937 φιλοξένησε τα εγκαίνια της Διεθνούς Έκθεσης, προοριζόταν να στεγάσει το μουσείο αυτό. Το μουσείο άνοιξε εξαιρετικά για μία έκθεση το 1942 και εγκαίνιασθηκε κανονικά το 1947. *Musée national d’art moderne: historique et mode d’emploi*, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1986. Joyeux-Prunel 2017, 611-617.

<sup>1632</sup> Leeman 2010, 122.

την αφηρημένη τέχνη και το σουρεαλισμό, ευνοώντας τις αναπαραστατικές τάσεις, έδινε όμως σημαντικό χώρο στο φωβισμό και τον κυβισμό<sup>1633</sup>.

Μια από τις επιλογές του μουσείου ήταν η συστηματική επαναπροβολή και ένταξη στη γαλλική εικαστική παράδοση της αποκαλούμενης «Ecole de Paris», που πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο εκτίθετο σε διαφορετικό μουσείο (το Jeu de Paume) από εκείνο των γάλλων μοντέρνων καλλιτεχνών και κατόπιν είχε αγνοηθεί από το καθεστώς του Βισύ. Στον κατάλογο του μουσείου που εκδόθηκε το 1947, ο Cassou, αφού τονίζει τα εμπόδια που αντιμετώπισε για το στήσιμο του μουσείου και τις ελλείψεις, δηλώνει ότι στοχεύει να αποβάλει κάθε εθνικιστική προκατάληψη και να μην κάνει καμία διάκριση ανάμεσα σε γάλλους και μη γάλλους καλλιτέχνες, επισημαίνοντας ότι η Ecole française ταυτίζεται με την Ecole de Paris<sup>1634</sup>. Αυτή η προσέγγιση υιοθετήθηκε τόσο από τις κρατικές εκθέσεις όσο και από ιδιωτικές γκαλερί (για παράδειγμα, Cent chefs d'œuvres de l'Ecole de Paris, Galerie Charpentier, 1946), μέσα από άρθρα στον τύπο, αλλά και μελέτες όπως του Pierre Francastel, *Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'Ecole de Paris* (Librairie de Médicis, Παρίσι 1946)<sup>1635</sup>. Πρέπει πάντως να τονιστεί πως η υπέρβαση της διάκρισης γάλλων και ξένων καλλιτεχνών γινόταν σε ένα πρίσμα που παρέμεινε αισθητικά συντηρητικό και ιδεολογικά εθνικιστικό με την έννοια ότι πρόβαλλε το «génie français».

Η συντηρητική κατεύθυνση της νέας κρατικής πολιτικής ήταν εμφανής και μέσα από άλλους καλλιτεχνικούς θεσμούς. Το 1946 ξεκίνησε ο θεσμός του Εθνικού Βραβείου (Prix National) που πήρε τη θέση του Βραβείου της Ρώμης (Prix de Rome). Το πρώτο βραβείο απέσπασε ο Fougeron, νέος, αριστερός καλλιτέχνης της μοντέρνας παράδοσης, αλλά με ύφος αναπαραστατικό, που δεν προσέγγιζε ούτε τις τάσεις της αφαίρεσης ούτε το σοβιετικό ρεαλισμό, εκπροσωπώντας περισσότερο την Ecole de Paris. Το βραβείο αυτό δινόταν ως το 1952, οπότε αντικαταστάθηκε από το «grand prix national des arts [μεγάλο εθνικό βραβείο των τεχνών]», το οποίο απονεμήθηκε

---

<sup>1633</sup> Bernard Dorival, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 3 τόμοι, Gallimard, Παρίσι 1943-1946. Παρόλο που ο Dorival ήταν δεξιός και ο Cassou αριστερός, μοιράζονταν κάποιες βασικές απόψεις για την τέχνη και αυτό ευνόησε τη συνεργασία τους. Για τον Dorival, τις ιδέες του και τη δράση του βλ. Leeman 2010, 128-133· *Bernard Dorival: de Champaigne à Zao Wou-Ki*, κατάλογος έκθεσης, Yvelin édition / Musée Port Royal des Champs, Μοντινύ-λε-Μπρετονέ / Μανί-λεζ-Αμό 2014.

<sup>1634</sup> Jean Cassou, «Introduction», στο *Musée national d'art moderne* 1947, I-VI.

<sup>1635</sup> Για την αλλαγή στη χρήση της έννοιας «Ecole de Paris» στα μεταπολεμικά χρόνια βλ. Laurence Bertrand Dorléac, «L'Ecole de Paris, un problème de définition», *Revista de História da Arte e Arqueologia*, 2 (1995-96), 250-270· Natalie Adamson, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Ashgate, Φάραμ 2009.

ανάμεσα σε άλλους στους Masson (1954) και Lhote (1955)<sup>1636</sup>. Παρόμοια, στην Μπιενάλε της Βενετίας εκτίθονταν κυρίως μεγαλύτεροι σε ηλικία και καταξιωμένοι γάλλοι καλλιτέχνες, κάποιοι από τους οποίους κέρδισαν και το μεγάλο βραβείο του θεσμού (1948: Rouault, 1950: Matisse και Laurens). Δεν έλειπαν βέβαια και οι νεότεροι ή μάλλον λιγότερο γνωστοί καλλιτέχνες, οι οποίοι όμως συχνά είχαν τύχει υποστήριξης ήδη πριν από τον πόλεμο και ήταν Γάλλοι, πολιτική που υπηρετούσε το αφήγημα ότι η Γαλλία είναι η πατρίδα της μοντέρνας τέχνης και ότι αυτή η τελευταία συνιστά κομμάτι της δικής της εθνικής ιστορίας και πολιτιστικής συμβολής. Πιο συγκεκριμένα, ο Raymond Cogniat, γενικός επιθεωρητής καλών τεχνών (inspecteur général des Beaux-Arts) από το 1943 ως το 1966 και υπεύθυνος (commissaire) για το γαλλικό περίπτερο στην Μπιενάλε της Βενετίας από το 1950 ως το 1962, υποστήριξε ιδιαίτερα τους Maurice Brianchon, Raymond Lagueult και Roland Oudot, τους οποίους υπερασπιζόταν και στο μεσοπόλεμο ως «peintres de la réalité poétique [ζωγράφους της ποιητικής πραγματικότητας]», θεωρώντας τους καλλιτέχνες που είχαν συνθέσει τις αρχές του κυβισμού και του φωβισμού με ένα τρόπο κλασικό (άρα ελεγχόμενο) και απεικονιστικό<sup>1637</sup>, μια ιδέα που αναμφίβολα παραπέμπει στη σύλληψη περί νεοφωβισμού του Tériade. Επιπλέον ο Cogniat πίστευε ότι βραβεία όπως εκείνο της Μπιενάλε της Βενετίας έπρεπε να δίνονται σε καταξιωμένους και ώριμους (καλλιτεχνικά και ηλικιακά<sup>1638</sup>) καλλιτέχνες του μοντερνισμού ως αναγνώριση του έργου τους<sup>1639</sup>.

Η κατασκευή μιας παράδοσης γαλλικού μοντερνισμού, στο πλαίσιο του μεταπολεμικού πατριωτικού κλίματος, υποστηρίχθηκε επίσης από γραπτά κείμενα. Αναφερθήκαμε ήδη στα βιβλία των Dorival και Francastel, ο οποίος εντάσσει κι αυτός τους μοντέρνους καλλιτέχνες στο εθνικό αφήγημα περί τέχνης διατηρώντας ένα εθνικό και αντιγερμανικό πρόσημο στην προσέγγισή του. Ανάλογες περιπτώσεις συνιστούν τα έργα άλλων σημαντικών ιστορικών και κριτικών τέχνης, όπως οι Cogniat, Jacques Lassaigne, Robert Lebel, Courthion και Cassou<sup>1640</sup>. Αυτά τα έργα

---

<sup>1636</sup> Monnier 1995, 319-320.

<sup>1637</sup> Leeman 2010, 52.

<sup>1638</sup> Στα μεταπολεμικά χρόνια υπάρχει επίσης μια συζήτηση για το ποιος καλλιτέχνης ορίζεται «νέος». Σε αυτό το πλαίσιο, όσοι, όπως ο Cogniat, πρόβαλλαν μεγαλύτερους σε ηλικία καλλιτέχνες, υποστήριζαν ότι η νεότητα, η φρεσκάδα και η καινοτομία στην τέχνη δεν είναι ζήτημα βιολογικής ηλικίας. Αναλυτικότερα βλ. Leeman 2010, 48-52. Όπως έχουμε αναφέρει, αυτή την άποψη είχε εκφράσει και ο Tériade παλαιότερα.

<sup>1639</sup> Leeman 2010, 45-47, 113.

<sup>1640</sup> Βλ. ενδεικτικά Jacques Lassaigne, Raymond Cogniat και Marcel Zahar, *Panorama des arts 1946* και *Panorama des arts 1947*, Aimery Somogy, Παρίσι 1947 και 1948 αντίστοιχα· Robert Lebel (επιμ.),

παρέμειναν αρκετά προσκολλημένα στο πνεύμα της ιστορίας του μοντερνισμού του πρώτου μισού του 20<sup>ου</sup> αιώνα και συνέβαλαν στην κατασκευή της μοντέρνας τέχνης ως γαλλικής υπόθεσης, περιλαμβάνοντας μόνο ή κυρίως τους κλασικούς μοντέρνους και παραβλέποντας ή υποτιμώντας τους καλλιτέχνες του σουρεαλισμού και της αφαίρεσης, και παλαιότερους και της νέας γενιάς<sup>1641</sup>. Αξίζει να σταθούμε στην περίπτωση του Cassou, ο οποίος το 1960, 13 χρόνια μετά τα εγκαίνια του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, κυκλοφόρησε το *Panorama des arts plastiques contemporains*, στο οποίο εξακολουθούσε να ασπάζεται την εθνική γαλλική προσέγγιση της μοντέρνας τέχνης, έστω κι αν ενσωμάτωσε επιλεκτικά την παρουσίαση διεθνών τάσεων<sup>1642</sup>. Ενσάρκωση της ίδιας προσέγγισης αποτέλεσε εξάλλου η έκθεση που διοργανώθηκε το 1960 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης με τίτλο «Les sources du XXeme siècle [Οι πηγές του 20ού αιώνα]». Σε αυτή την έκθεση, μια από τις πρώτες πολιτιστικές εκδηλώσεις που έλαβαν χώρα υπό την αιγίδα του Συμβουλίου της Ευρώπης, περιλήφθηκαν εκ των πραγμάτων μη γάλλοι καλλιτέχνες (Balla, Boccioni, Kandinsky, Mondrian, Malevitch) που δεν μπορούσαν να αγνοηθούν ως πηγή της μοντέρνας τέχνης, αλλά και πάλι το προβάδισμα είχε η γαλλική τέχνη. Η προσέγγιση αυτή μπορεί να ερμηνευθεί ως μια μορφή άμυνας και αντίδρασης στην εδραιωμένη από καιρό κυριαρχία της Αμερικής στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης, αλλά και στον τρόπο καταγραφής της ιστορίας του μοντερνισμού από αμερικανούς και άγγλους θεωρητικούς, όπως οι Alfred Barr, Roger Fry και Clement Greenberg.

Οι κατηγοριοποιήσεις και ιεραρχήσεις που γίνονταν από τα γαλλικά μουσεία και τις γαλλικές γκαλερί υιοθετούνταν και από περιοδικά όπως τα *Arts de France*, *Le portique*, *Le courrier graphique* και *Musées de France*, αλλά και την εβδομαδιαία καλλιτεχνική εφημερίδα *Arts*, της οποίας αρχισυντάκτης ήταν ο Cogniat. Η εικόνα της σύγχρονης εικαστικής πραγματικότητας στη Γαλλία και διεθνώς που πρόβαλλαν, υπηρετούσε το ίδιο πνεύμα: η πρωτοκαθεδρία ανήκε πάντα στα μεγάλα ονόματα του μοντερνισμού, ενώ οι λιγότεροι γνωστοί και νεότεροι καλλιτέχνες που προβάλλονταν ήταν εκείνοι που αντλούσαν στοιχεία από τον κυβισμό ή τον φωβισμό: Edouard

---

*Premier bilan de l'art actuel: 1937-1953*, Presses du livre français, Παρίσι 1953· Pierre Courthion, *L'art indépendant: panorama international de 1900 à nos jours*, A. Michel, Παρίσι 1958· Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Gallimard, Παρίσι 1960.

<sup>1641</sup> Για το ζήτημα αυτό βλ. και Leeman 2010, 17-22. Ο Richard Leeman παρατηρεί ότι αυτός ο σωβινιστικός, γαλλοκεντρικός τρόπος κατασκευής της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης έτυχε κριτικής στα μεταγενέστερα χρόνια μέσα από εκθέσεις και μελέτες, όπως *Paris-Paris* 1981 και *L'art en Europe* 1987, οι οποίες αναθεωρούν το παλιότερο αφήγημα χωρίς τελικά να αμφισβητούν τη γαλλική πολιτιστική υπεροχή. Ο.π., 10-11.

<sup>1642</sup> Cassou 1960.

Goerg, Yves Alix, Marcel Gromaire, André Favory, Le Fauconnier, Beaudin, Borès, Suzanne Roger. Σπανιότερα προβάλλονταν και κάποιοι αφηρημένοι καλλιτέχνες.

Πέρα όμως από την παλιά ένδοξη γενιά των μοντέρνων καλλιτεχνών και την Ecole de Paris, καθώς και τους επιγόνους τους, που αναβίωναν χάρη στην κρατική και την ιδιωτική στήριξη, η εικαστική πραγματικότητα στη μεταπολεμική Γαλλία ήταν σύνθετη και παρουσίαζε μεγάλη ποικιλία. Η απογοήτευση από τον πόλεμο και η αβεβαιότητα που συνεπαγόταν η πολιτική και κοινωνική ρευστότητα των μεταπολεμικών χρόνων είχαν μοιραία αντίκτυπο στην τέχνη. Άλλοι καλλιτέχνες θέλησαν να δράσουν συλλογικά ως κοινότητα, άλλοι ατομικά, αποστασιοποιημένα και μοναχικά. Άλλοι επέλεξαν απεικονιστική εικαστική γλώσσα, ενώ άλλοι αφηρημένη. Άλλοι ήθελαν να μεταφέρουν κάποιο κοινωνικό μήνυμα, άλλοι να αναπαραστήσουν το χάος. Οι ποικίλες κοινωνικές, πολιτικές και ευρύτερα ιδεολογικές αντιλήψεις και αποχρώσεις αντανάκλωνταν στις ποικίλες καλλιτεχνικές τάσεις. Έτσι συνυπήρχαν οι νέες ρεαλιστικές τάσεις (Balthus, André Marchand, Francis Gruber, Bernard Buffet), η στρατευμένη απεικονιστική τέχνη της αριστεράς (Fougeron, Boris Taslitsky), οι σουρεαλιστές (Oscar Dominguez, Victor Brauner, Roberto Matta), η «γαλλική παράδοση» της Académie Ranson (Alfred Manessier, Jean Bazaine, Maurice Estève) και ποικίλες τάσεις της αφαίρεσης, όπως η λυρική αφαίρεση (Nicolas De Staël, Serge Poliakoff, Pierre Soulages), η γεωμετρική αφαίρεση (César Domela, Alberto Magnelli) η ομάδα Cobra (Corneille, Jean-Michel Atlan) και η art brut (Jean Dubuffet, Wols, Jean Fautrier). Από τη δεκαετία του 1960 προστέθηκαν και νέες τάσεις, όπως οι νέοι ρεαλιστές (Yves Klein, Jean Tinguely, Arman)<sup>1643</sup>.

Τη σύγχρονη αυτή παραγωγή της Γαλλίας, αλλά και τις νέες τάσεις στη διεθνή σκηνή, πρόβαλλαν κάποιες πιο «τολμηρές» γκαλερί, όπως των Aimé Maeght, Denise René και René Drouin, και τεχνοκρίτες, όπως οι Léon Degand και Charles Estienne. Το γεγονός ότι οι τάσεις αυτές δεν αναγνωρίστηκαν και δεν προβλήθηκαν από τους κρατικούς πολιτιστικούς μηχανισμούς, οι οποίοι έμειναν προσκολλημένοι σε μια πιο συντηρητική αντίληψη για τη γαλλική παράδοση του μοντερνισμού, καθώς και στην προβολή της εθνικής ταυτότητας έναντι του διεθνισμού, εμπόδιζε τη Γαλλία να συμβαδίσει και να ανταγωνιστεί τις αμερικανικές σύγχρονες τάσεις των δεκαετιών

---

<sup>1643</sup> Ας σημειωθεί πως υπάρχουν πολλές αλληλεπικαλυπτόμενες κατηγοριοποιήσεις και τυπολογίες για την αφηρημένη τέχνη, ενώ ούτε η ορολογία που χρησιμοποιείται για τα διάφορα κινήματα και ρεύματα είναι απολύτως τυποποιημένη.

του 1950 και του 1960, όπως ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός και η ποπ αρτ, διεκδικώντας την πολιτιστική πρωτοκαθεδρία έναντι των Ηνωμένων Πολιτειών<sup>1644</sup>. Σε αυτό το πλαίσιο, αξίζει να σημειωθεί ότι, το 1946, η έκθεση που διοργάνωσε για τη σύγχρονη τέχνη ο Christian Zervos στην Αβινιόν ήταν πολύ πιο αντιπροσωπευτική των νέων τάσεων από ό,τι η συλλογή του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης.

Αργότερα, το 1958, όταν την προεδρία της Γαλλίας ανέλαβε ο de Gaulle, ο Malraux, που οραματιζόταν μια κοινότητα εθνών που τους ενώνει η τέχνη (ιδέες που είχε διατυπώσει στο *Le musée imaginaire* του 1947), ανέλαβε υπουργός πολιτισμού και, εκπροσωπώντας τόσο την πολιτική του de Gaulle όσο και τις απόψεις ενός κύκλου διανοουμένων στον οποίο ο ίδιος ανήκε από τα μεσοπολεμικά χρόνια, έδωσε έμφαση στην προβολή της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς και της εθνικής παράδοσης, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό. Σε αυτή περιέλαβε και τη μοντέρνα τέχνη, της οποίας ήταν έτσι κι αλλιώς υπέρμαχος<sup>1645</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Malraux επιδίωξε επίσης να συνδεθούν οι γαλλικοί θεσμοί με τη σύγχρονη τέχνη θεσπίζοντας το 1959 την Μπιενάλε του Παρισιού με υπεύθυνο τον Cogniat, προφανώς λόγω της εμπειρίας του από την Μπιενάλε της Βενετίας.<sup>1646</sup> Αυτή η κίνηση εξυπηρετούσε την επιβεβλημένη πλέον ανάγκη για ένα δραστικότερο άνοιγμα στο διεθνή χώρο, καθώς τα ανταγωνιστικά προς το Παρίσι νέα κέντρα σύγχρονης τέχνης είχαν αρχίσει να πολλαπλασιάζονται. Πλέον δεν υπήρχε μόνο η Νέα Υόρκη και η Βενετία, αλλά και το Σάο Πάολο και το Κάσελ. Η ίδρυση της Μπιενάλε συνήδε με το στόχο της πολιτικής του de Gaulle το Παρίσι να έχει σε όλα τα πεδία διεθνώς πρωταγωνιστικό ρόλο, αναδεικνύοντας παράλληλα την «ακτινοβολία της γαλλικής κουλτούρας (rayonnement de la culture française)» και στα χρόνια της Πέμπτης

<sup>1644</sup> Αυτή είναι η θέση των Cone 2001 και Dorléac 2010, που αποκλίνουν από την άποψη των Serge Guilbaut και Bernard Ceysson, οι οποίοι δίνουν μεγαλύτερη βαρύτητα στην ισχύ της παρουσίας του αμερικανικού εξπρεσιονισμού· Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Σικάγο 1983· Ceysson 1987.

<sup>1645</sup> Σε διάταγμα που εκδόθηκε στις 22 Ιουλίου 1959, οριζόταν ως σκοπός του υπουργείου πολιτισμού «να καταστήσει προσβάσιμα τα θεμελιώδη έργα της ανθρωπότητας και πρώτα απ'όλα της Γαλλίας, να εξασφαλίσει το μεγαλύτερο κοινό στην πολιτιστική μας κληρονομιά και να ευνοήσει τη δημιουργία έργων τέχνης και έργων του πνεύματος που την εμπλουτίζουν / de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent»· Monnier 1995, 333. Τα λόγια αυτά παραπέμπουν στην πολιτιστική πολιτική του Λαϊκού Μετώπου. Για τον Malraux, τις ιδέες και την πολιτική του βλ. André Malraux, *La politique, la culture: discours, articles, entretiens, 1925-1975*, επιμ. Janine Mossuz-Lavau, Gallimard, Παρίσι 1996· *André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, κατάλογος έκθεσης, Paris-musées, 2001.

<sup>1646</sup> Το 1967 τον διαδέχτηκε ο Jacques Lassaingne. Βλ. Monnier 1995, 347-350· Leeman 2010, 45-47.



Δημοκρατίας<sup>1647</sup>. Στη δεύτερη Μπιενάλε του Παρισιού, ο Malraux δήλωνε: «Σε καμία άλλη πόλη - ακόμα και στην πιο ισχυρή του κόσμου - δίπλα σε ένα ποτάμι που πλαισιώνουν τα κουτιά των βιβλιοπωλών και τα καταστήματα των πωλητών πουλιών, δεν υπάρχουν ολόκληροι δρόμοι που να αντιπαραβάλλουν με άνεση τους καμβάδες των μεγαλύτερων δασκάλων με τους πίνακες των αρχάριων, την ιδιοφυΐα του χθες με την ελπίδα του σήμερα. Μόνο εκεί η ζωγραφική μοιάζει να ανθίζει ανάμεσα στα πλακόστρωτα [...] Και σ'αυτούς τους πίνακες που επιλέχτηκαν μεταξύ όλων εκείνων που ο κόσμος μόλις έστειλε στο Παρίσι και των οποίων ο Raymond Cogniat θα σας δώσει τώρα τη λίστα, δεν θα μπορούσα να μη δω τον φόρο τιμής όλων των ζωγράφων στην πόλη, για την οποία κάποιος θα πει, όταν θα έχει εξαφανιστεί: 'Εδώ η ζωγραφική έζησε ελεύθερα'»<sup>1648</sup>.

Όλοι όσοι –κρατικοί αξιωματούχοι και διευθυντικά στελέχη δημόσιων θεσμών, επιμελητές, ιστορικοί και κριτικοί τέχνης, έμποροι και άλλοι πολιτιστικοί μεσολαβητές– έχτισαν το αφήγημα της μοντέρνας τέχνης στη μεταπολεμική Γαλλία μέσα από κρατικές αγορές, εκθέσεις, βιβλία και περιοδικά, ανήκαν λίγο-πολύ στην ίδια γενιά και συνιστούσαν ένα δίκτυο ανθρώπων που μοιράζονταν ένα κοινό σύστημα αισθητικών αξιών και είχαν υποστηρίξει συγκεκριμένους καλλιτέχνες και τάσεις της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης ήδη από τα χρόνια του μεσοπολέμου. Ένα στοιχείο που τους συνέδεε είναι πως όλοι προβάλλαν λίγο-πολύ το ίδιο πάνθεον μοντέρνων καλλιτεχνών, τη λεγόμενη «παλιά φρουρά» (*vielle garde*)<sup>1649</sup>. Ο λόγος τους για την τέχνη στα μεταπολεμικά χρόνια διατηρούσε το ύφος του μεσοπολέμου, το οποίο ήταν πια παλιακό, και η ρητορική τους ήταν σε μεγάλο βαθμό τυποποιημένη, στη βάση ενός αξιολογικού συστήματος που είχε αισθητικό, αλλά συχνά και ηθικό και πολιτικό, περιεχόμενο και πάνω απ' όλα πρέσβευε την υπεροχή της γαλλικής τέχνης και πρόβαλλε τις αξίες που θεωρούσε πως της προσέδιδαν αυτή την υπεροχή: το μέτρο, την τάξη, τη χρωματική έκρηξη, την ευαισθησία, την

---

<sup>1647</sup> Leeman 2010, 70-71.

<sup>1648</sup> «Dans aucune autre ville – fut-elle la plus puissante du monde –, auprès d'un fleuve que bordent les boîtes des bouquinistes, et les boutiques des marchands d'oiseaux, des rues entières n'opposent familièrement les toiles des plus grands maîtres aux tableaux de débutants, le génie d'hier a l'espoir d'aujourd'hui. C'est là seulement que la peinture semble pousser entre les pavés [...] Et dans ces tableaux, choisis entre tous ceux que le monde vient d'envoyer à Paris et dont Raymond Cogniat va maintenant vous donner la liste, je ne puis m'empêcher de voir l'hommage de tous les peintres à la ville dont on dira, lorsqu'elle aura disparu: 'Ici, la peinture vécut en liberté'» *Perspectives. Bulletin d'informations et d'études critiques publiée par la Biennale de Paris*, 2 (Οκτώβριος 1959), 1. Αντλή από ό.π., 71.

<sup>1649</sup> Τον όρο αυτό χρησιμοποιεί ο Charles Estienne, «De Matisse à Delaunay», *Combat*, 18 Δεκεμβρίου 1946 (απόκομμα από το Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 21).

οργάνωση, την αρμονία. Παρά τις επιμέρους ιδεολογικές και πολιτικές τους διαφορές, οι πολιτιστικοί αυτοί μεσολαβητές συνεργάζονται στο πλαίσιο διάφορων πρωτοβουλιών και θεσμών, εκπροσωπώντας έναν μοντερνιστικό κομφορμισμό, ο οποίος εκφραζόταν αφενός μέσα από τον κλασικό πλέον μοντερνισμό της «παλιάς φρουράς», αφετέρου μέσα από μια επανεμφάνιση των μορφοπλαστικών αξιών του από νεότερους καλλιτέχνες, που δεν έφταναν όμως σε «ακρότητες».

Σε αυτό το δίκτυο των ανθρώπων που ουσιαστικά κατασκεύασαν-έγραψαν την ιστορία της μοντέρνας τέχνης στα μεταπολεμικά χρόνια, έχοντας ρόλο και μεταξύ τους σχέσεις και στα προπολεμικά χρόνια, εγγράφηκε και ο Tériade. Όπως αναπτύξαμε στα προηγούμενα κεφάλαια, ο Tériade είχε μεσοπολεμικά και ως τεχνοκρίτης και ως εκδότης πολλές συνεργασίες με σημαίνουσες προσωπικότητες της μεταπολεμικής Γαλλίας. Για παράδειγμα, οι Cassou, Paulhan, Gide και Salles, μέλη της επιτροπής του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, συνεργάστηκαν με τον Tériade σε περιοδικά του μεσοπολέμου. Ο Tériade είχε συνεργαστεί επίσης με τον Malraux, τον Julien Cain, που ήταν ο διευθυντής της Εθνικής Βιβλιοθήκης, και αναγνωρισμένους λογοτέχνες, όπως οι Reverdy, Bataille, Paulhan, Jean Grenier και Georges Limbour<sup>1650</sup>. Η συνεργασία αυτή και η αλληλοϋποστήριξη συνεχίστηκε, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, και στα μεταπολεμικά χρόνια.

Ο Tériade συνέχισε την εκδοτική του δραστηριότητα στα μεταπολεμικά χρόνια διατηρώντας σχεδόν αναλλοίωτο το αισθητικό προφίλ που είχε χτίσει στα χρόνια του μεσοπολέμου και που αντιστοιχούσε, όπως η επίσημη γαλλική γραμμή, στην υποστήριξη ενός μετριοπαθούς μοντερνισμού και στην πεποίθηση της υπεροχής

---

<sup>1650</sup> Η σύντροφος του Chagall, Virginia Haggard, στο βιβλίο της για τη ζωή της με τον Chagall περιγράφει ακριβώς αυτό το δίκτυο των ανθρώπων του κόσμου της τέχνης που τους επισκέπτονταν τακτικά μετά τον πόλεμο στο σπίτι τους στο Ορζεβάλ (Orgeval): «Είχαμε πολλούς επισκέπτες στο Ορζεβάλ και κάναμε εξίσου πολλά κεφάτα γεύματα γύρω από το μεγάλο οβάλ τραπέζι. Μεταξύ των επισκεπτών που θυμάμαι ιδιαίτερα ήταν οι Tériade και Zervos, οι δύο πιο διάσημοι εκδότες της αβανγκαρντ στο Παρίσι την εποχή εκείνη [...] Μια ομάδα κριτικών και ιστορικών τέχνης ήταν συχνόι επισκέπτες, ειδικά ο Jacques Lassaigne και ο Charles Estienne. Ο Louis Carré, ο Aimé Maeght ήταν δύο από τους πιο δυναμικούς, ανερχόμενους γκαλερίστες. Ο Jean Cassou, συγγραφέας και ιστορικός τέχνης, είχε οργανώσει την πρώτη μεγάλη αναδρομική έκθεση του Marc στο Musée nationale d'art moderne. Οι Paul Eluard, Claire Goll και Pierre Reverdy ήταν οι αγαπημένοι ποιητές φίλοι του Marc. Ο Jean Paulhan ήρθε επίσης μία ή δύο φορές / We had many visitors in Orgeval, and there were as many animated meals around the big oval table. Among the visitors I especially remember were Tériade and Zervos, the two most famous avant-garde editors in Paris at the time [...] A group of art critics and historians were frequent visitors, especially Jacques Lassaigne and Charles Estienne. Louis Carré, Aimé Maeght were two of the most dynamic, up-and-coming gallery directors. Jean Cassou, writer and art historian, had organized Marc's first big retrospective exhibition at the Musée national d'art modern. Paul Eluard, Claire Goll and Pierre Reverdy were Marc's favorite poet friends. Jean Paulhan also came once or twice» Virginia Haggard, *My Life with Chagall: Seven Years of Plenty*, Hale, Λονδίνο 1987, 82.

της γαλλικής ζωγραφικής παράδοσης. Η αισθητική εμπειρία και απόλαυση, όπως εκφράζεται μέσα από τις παραδοσιακές μορφοπλαστικές αξίες, παρέμεινε για εκείνον η πιο σημαντική αξία της τέχνης. Στις σελίδες τόσο του *Verve* όσο και των εικονογραφημένων βιβλίων και των βιβλίων καλλιτεχνών, η ενέργεια και η ένταση του χρώματος, η λιτότητα και η εκφραστικότητα του σχεδίου, καθώς και οι καθαροί όγκοι, δημιουργούν δυναμικές συνθέσεις που ενσαρκώνουν τη λυρική οπτική που ο Τέριαντ πρέσβευε και απαρέγκλιτα προωθούσε.

Ο Τέριαντ έμεινε κατά συνέπεια πιστός στην προβολή της γενιάς των μεγάλων δασκάλων του μοντερνισμού αποστασιοποιούμενος από το δυναμικό εικαστικό περιβάλλον της μεταπολεμικής Γαλλίας που περιλάμβανε όλες τις τάσεις που αναφέραμε παραπάνω. Δεν προσέγγισε –τουλάχιστον εκδοτικά– καλλιτέχνες της νέας γενιάς και παρέμεινε αρνητικός απέναντι στον σουρεαλισμό και τις διάφορες εκδηλώσεις αφαιρετικής και αφηρημένης τέχνης. Μάλιστα μια από τις ελάχιστες δηλώσεις που έκανε, το 1953, αναφέρεται απαξιωτικά στο θέμα της αφηρημένης τέχνης: «Όλοι οι Αμερικανοί κάνουν αφηρημένη ζωγραφική. Μια γυναίκα ενός δισεκατομμυριούχου που βαριέται, αγοράζει πινέλα και ‘κάνει αφαίρεση’»<sup>1651</sup>. Βέβαια, όπως προκύπτει από τις εκδόσεις του, και θα αναφέρουμε παρακάτω, ήταν διατεθειμένος να κάνει κάποιες εξαιρέσεις, όπως να δεχθεί την αφαίρεση που προερχόταν από το χέρι του Picasso στην περίπτωση της εικονογράφησης του *Le chant des morts* ή το σουρεαλισμό του Μιρό στα δυο τελευταία βιβλία που φιλοτέχνησε με θέμα τον βασιλιά *Ubu*. Τέτοιου είδους εξαιρέσεις μπορούν να ερμηνευθούν ως το αποτέλεσμα της προσωπικής εμπιστοσύνης που είχε σε συγκεκριμένους καθιερωμένους καλλιτέχνες, γνωρίζοντας επιπλέον ότι λόγω του ονόματός τους δεν υπήρχε εμπορικό ρίσκο. Η εικόνα ενός συντηρητικού εκδότη που υπήρχε για τον Τέριαντ επιβεβαιώνεται από την απόρριψή του γι’ αυτό το λόγο από καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν τις νέες εικαστικές τάσεις, όπως ο Christo<sup>1652</sup>.

Επιπλέον ο Τέριαντ εκφραζόταν δημοσίως σχεδόν αποκλειστικά μέσα από τις εκδόσεις του και δεν συμμετείχε στις δημόσιες συζητήσεις που γίνονταν γύρω από τη

---

<sup>1651</sup> «Tous les Américains font de la peinture abstrait. Une épouse de milliardaires s’ennuie-t-elle, elle achète des pinceaux et ‘fait de l’abstrait’»· Hauwuy 1953.

<sup>1652</sup> Ο Burt Chernow αναφέρει ότι ο Christo γνώρισε τον Τέριαντ τη δεκαετία του 1960, μέσω ενός κοινού γνωστού, ως σημαντικό εκδότη του Picasso. Ο Τέριαντ κάλεσε τον Christo να πάνε μαζί στην γκαλερί Louise Leiris για να του γνωρίσει τον Picasso, αλλά εκείνος αρνήθηκε: «Ηθελα να είμαι πολύ ριζοσπάστης». Σύμφωνα με τον Chernow, ο Christo θεωρούσε ότι τόσο ο Picasso, όσο και ο Τέριαντ, εκπροσωπούσαν ένα κατεστημένο στο οποίο ο ίδιος ήταν αντίθετος· Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: A Biography*, St. Martin’s Press, Νέα Υόρκη 2002, 89-90.

μοντέρνα και τη σύγχρονη τέχνη, αποφεύγοντας έτσι να προκαλέσει δυσαρέσκεις με τις δηλώσεις του. Για παράδειγμα, δεν πήρε θέση στη σημαντική διαμάχη για την αφηρημένη και την αναπαραστατική τέχνη που διεξάγεται σε πολλά έντυπα των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων.

Βεβαίως, αυτή η συζήτηση διεξήχθη κυρίως στο *Les lettres françaises*, που ήταν όργανο του κομμουνιστικού κόμματος, και είναι γνωστό πως ο Τέριαντ ούτε κομμουνιστής ήταν ούτε υποστήριζε τη στρατευμένη τέχνη. Θα ήταν αναμφίβολα αρνητικός απέναντι στις θέσεις που εξέφραζε ο Αραγον, ο οποίος θεωρούσε ότι ο ρεαλισμός έπρεπε να εκφράζει την πρωτοπορία στην τέχνη, αποβάλλοντας κάθε στοιχείο αφαίρεσης δυσανάγνωστο από το λαό<sup>1653</sup>. Αν συνεργαζόταν με τον Picasso και τον Léger που υπήρξαν μέλη του κομμουνιστικού κόμματος, αυτό πιθανότατα συνέβαινε γιατί οι εν λόγω καλλιτέχνες δεν παρήγαν πολιτικά φορτισμένη τέχνη και επιπλέον ανταποκρίνονταν στο αισθητικό ιδεώδες του. Υποθέτουμε ότι ο Τέριαντ θα ήταν πιο κοντά στις θέσεις του Léon Degand που, συμμετέχοντας στην ίδια συζήτηση με τον Αραγον, υπερασπιζόταν τον πλουραλισμό, υποστηρίζοντας ότι η φόρμα είχε ίση αξία με το θέμα ενός έργου. Εντέλει βέβαια μπορούμε να πούμε ότι αυτή η συζήτηση δεν άγγιζε τον Τέριαντ γιατί δεν επηρέαζε τη δραστηριότητά του. Τόσο μέσω του *Verve* όσο και μέσω των βιβλίων που εξέδιδε στόχος του ήταν η δημιουργία αντικειμένων τέχνης υψηλής αισθητικής, αλλά και εμπορικής, αξίας που εξυμνούσαν τη γαλλική μοντέρνα ζωγραφική παράδοση και απευθύνονταν σε ένα κοινό συλλεκτών και βιβλιόφιλων που δεν είχε ιδιαίτερους θεωρητικούς ή ιδεολογικούς προβληματισμούς.

Ο Τέριαντ υπηρέτησε ως το τέλος αυτή τη βιβλιοφιλία εκφράζοντας συγκεκριμένες αισθητικές αντιλήψεις. Η προσέγγιση του, όμως, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1950 και μετά, έμοιαζε όλο και πιο συντηρητική, αφού όχι μόνο εμφανίζονταν νέες αισθητικές τάσεις εικονογράφησης τις οποίες ο Τέριαντ παρέβλεψε, αλλά άλλαζε και συνολικά η αντίληψη και η προσέγγιση των καλλιτεχνών γύρω από το βιβλίο, όπως εξηγήσαμε στο υποκεφάλαιο για το βιβλίο ως αντικείμενο τέχνης. Παρόλο που το βιβλίο που έκανε με τον Picasso καθώς και τα δυο τελευταία βιβλία με τον Μιρό ακολουθούσαν μια πιο προοδευτική κατεύθυνση, δεν επρόκειτο για πρωτοβουλία του Τέριαντ, που ήταν πια και ηλικιακά ώριμος, έστω

---

<sup>1653</sup> Για το εν λόγω ζήτημα βλ. J. P. Hodin, «L'art figurative face à l'abstraction», στο Goldschmidt 1969-1972 (τ. 2, 1970), 8-34· Bernard Ceysson, «Réalismes et engagement», στο *L'art en Europe* 1987, 75-82· Dorléac 2010, 17-19.

κι αν βεβαίως τελικά ο ίδιος την ενέκρινε. Ο Skira ακολουθούσε μια προσέγγιση παρόμοια με εκείνη του Tériade, αλλά υπήρχαν άλλοι εκδότες που πειραματίστηκαν περισσότερο ή λιγότερο με καλλιτέχνες διαφόρων τάσεων, επιλέγοντας κατά βάση σύγχρονα κείμενα. Για παράδειγμα, ο Aimé Maeght, παρόλο που συνεργάστηκε επίσης με κλασικούς μοντέρνους καλλιτέχνες, στήριξε και πρόβαλε μέσω των εκδόσεών του και ονόματα της αφαίρεσης, του σουρεαλισμού και άλλων καλλιτεχνικών τάσεων, όπως οι Jean-Michel Atlan, Raoul Ubac και Pierre Tal-Coat. Πιο τολμηρός ακόμη ήταν ο ρωσικής καταγωγής Iliasz (Ilya Zdanevich), ο οποίος μέσα από τις εκδόσεις του Degré 41 συνεργάστηκε επίσης με τα μεγάλα ονόματα της μοντέρνας τέχνης, αλλά και με τους Ernst Survage, Hausman, Ribemont-Dessaignes, και πρωτοτύπησε μέσα από τη δημιουργική χρήση των τυπογραφικών στοιχείων, διεκδικώντας μαζί με τον Jean Isidore Isou την πατρότητα του κινήματος του λετρισμού. Άλλη περίπτωση είναι του Pierre Lecuire, που συνεργάστηκε σχεδόν αποκλειστικά με αφηρημένους ζωγράφους, όπως οι Nicolas de Staël, Andre Lanskoj Etienne Hajdu, Ubac και Vieira da Silva<sup>1654</sup>.

Η επιλογή του Tériade να προωθήσει τους μοντέρνους καλλιτέχνες, συμμετέχοντας στην ένταξή τους στην πολιτιστική κληρονομιά της Γαλλίας, εξέφραζε σαφώς τις προσωπικές του αισθητικές προτιμήσεις, αλλά συμπορευόταν, όπως επισημάναμε, με την κρατική πολιτιστική πολιτική και τις αισθητικές αντιλήψεις εκείνων των πολιτιστικών παραγόντων που ανέλαβαν τα ηνία της μετά την απελευθέρωση. Στο πλαίσιο αυτής της κρατικής πολιτικής, τόσο τα εικονογραφημένα από μοντέρνους καλλιτέχνες βιβλία όσο και τα βιβλία των μοντέρνων καλλιτεχνών προβλήθηκαν μετά τον πόλεμο ως κομμάτι της πολιτιστικής κληρονομιάς της Γαλλίας, όπως είχε γίνει πολύ νωρίτερα με τα μεσαιωνικά χειρόγραφα. Η Εθνική Βιβλιοθήκη και η Comité du livre illustré français, με πρωτεργάτη και οι δύο τον Cain, οργάνωναν συχνά σχετικές εκθέσεις, στις οποίες περιλαμβάνονταν σχεδόν αδιαλείπτως τα βιβλία του Tériade, όπως συνέβαινε άλλωστε και σχεδόν σε κάθε έκθεση για τα εικονογραφημένα βιβλία ή «όμορφα

---

<sup>1654</sup> Για τους εκδότες βιβλίων τέχνης βλ. *Livres de Pierre Lecuire*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1973· Françoise Woimant και Marcelle Elgrishi, «Iliasz, Tériade et Pierre Lecuire, trois grands éditeurs de notre temps», *Nouvelles de l'Estampe*, 15 (Μάιος-Ιούνιος 1974), 17-23· Chapon 1986· Audrey Isselbacher, *Iliasz and the Illustrated Book*, κατάλογος έκθεσης, Thames and Hudson, Λονδίνο 1987· Peyre 2001· Artemisia Calgani, «Cinque editori a Parigi: Vollard, Kahnweiler, Iliasz, Tériade, Lecuire», στο Lucia Cimirri (επιμ.), *Figurare la parola: editorial e avanguardia artistica del Novecento nel Fondo Bertini*, κατάλογος έκθεσης, Vallecchi, Φλωρεντία 2003, 23-28· *Behind the Mirror: Aimé Maeght and his Artists: Bonnard, Matisse, Miró, Calder, Giacometti, Braque*, κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts, Λονδίνο 2008.

βιβλία», ή «βιβλία καλλιτεχνών» κ.ο.κ. Μάλιστα το 1946 συζητήθηκε η ίδρυση ενός μουσείου στο Παρίσι για το γαλλικό βιβλίο, το οποίο θα φιλοξενούσε μια διεθνή έκθεση για τα «όμορφα βιβλία», ιδέα που τελικά δεν υλοποιήθηκε<sup>1655</sup>.

Παρόμοιες εκθέσεις, στις οποίες εκτίθονταν και τα βιβλία του Tériade, διοργανώνονταν για λόγους πολιτιστικής και πολιτικής προπαγάνδας και στο εξωτερικό<sup>1656</sup>. Παραδείγματα τέτοιων εκθέσεων είναι η έκθεση που διοργανώθηκε το 1945 στη Βέρνη και στο Λονδίνο για την εικονογράφηση των γαλλικών βιβλίων (η οποία περιλάμβανε το *Divertissement* του Rouault)<sup>1657</sup>, η αντίστοιχη έκθεση που έγινε το 1946 στην Πράγα (η οποία περιλάμβανε το *Correspondances* του Bonnard)<sup>1658</sup> και η έκθεση *Livres illustrés français et reliures d'art de 1940 à 1950*, την οποία διοργάνωσε το Chambre syndicale du livre d'amateur (Ένωση ερασιτεχνών παραγωγών βιβλίου) στο Παρίσι το 1950 και η οποία περιόδευσε σε πολλές πόλεις της Γαλλίας και της Ευρώπης το διάστημα 1950-1951 με στόχο να προβάλει το εικονογραφημένο βιβλίο ως γαλλικό δημιούργημα. Ο Georges Duhamel ξεκινάει τον πρόλογό του στον κατάλογο της έκθεσης με έντονα εθνικιστικό τόνο ως εξής: «Αν ποτέ έμπαινα στον πειρασμό, ο μη γένοιτο, να αμφιβάλλω για ένα ολόκληρο λεπτό γι'αυτό που θεωρώ αποστολή της πατρίδας μου, θα έψαχνα στα ράφια της βιβλιοθήκης μου μερικά από τα καλά και όμορφα βιβλία που οι καλλιτέχνες και οι τεχνίτες μας τύπωσαν, διακόσμησαν και τελικά κυκλοφόρησαν κατά τη διάρκεια των πικρών χρόνων, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας από το 1940 έως το 1950»<sup>1659</sup>. Λίγα χρόνια μετά, το 1957, οργανώθηκε από την Comité national du livre illustré (Εθνική

---

<sup>1655</sup> Rabinow 1995, 278.

<sup>1656</sup> Το ζήτημα της προβολής, στη Γαλλία και το εξωτερικό, του εικονογραφημένου βιβλίου ως στοιχείου της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς θίγει και η Rabinow 1995, 278-279. Η Rabinow τονίζει το ενδιαφέρον του Tériade για την έκθεση των βιβλίων του, αλλά παρόλο που εντάσσει την προβολή των εκδόσεων του Tériade στην πολιτική προώθησης του γαλλικού βιβλίου, γράφει στα συμπεράσματά της ότι εκείνος δεν επιδοτήθηκε από την κυβέρνηση, ούτε ήταν ο στόχος του να αποδείξει την πολιτιστική υπεροχή της Γαλλίας· Rabinow 1995, 278. Η Rabinow έχει ασφαλώς δίκιο για το ότι τον Tériade τον ενδιέφερε να αυξήσει το συμβολικό του κεφάλαιο μέσα από τη συμμετοχή των βιβλίων του σε επίσημες εκθέσεις. Όμως θεωρώ ότι τόσο τα τεχνοκритικά του κείμενα όσο και η εκδοτική του δραστηριότητα, συμπεριλαμβανομένων των αναπαραγωγών των μεσαιωνικών χειρογράφων και των λευκωμάτων για τα μεγάλα γαλλικά αρχιτεκτονήματα, αποδεικνύουν ότι ασπαζόταν και πρόβαλλε και ο ίδιος την πολιτιστική υπεροχή της Γαλλίας και στο παρελθόν και στο παρόν, μέσα από τους μοντέρνους ζωγράφους.

<sup>1657</sup> *An Exhibition of French Book Illustration, 1895-1945*, Council for the Encouragement of Music and the Arts, Λονδίνο 1945.

<sup>1658</sup> Rabinow 1995, 278.

<sup>1659</sup> «Si jamais j'étais tenté, ce qu'à Dieu ne plaise, de douter une minute entier de ce que je tiens pour la mission de ma patrie, j'irais chercher, sur les rayons de ma bibliothèque, quelques-uns des bons et beaux livres que les artistes et les artisans de chez nous ont imprimés, ornés, publiés enfin pendant les saisons amères, pendant la décennie qui va de 1940 à 1950»· Georges Duhamel, «Préface pour les temps difficiles», στο *Le livres illustré français et la reliure d'art de 1940 à 1950*, κατάλογος έκθεσης, Chambre syndicale du livre d'amateur, Παρίσι [1950], XVII-XVIII.

επιτροπή εικονογραφημένου βιβλίου) η έκθεση *Exposition du livre d'art moderne de 1900 à nos jours*, της οποίας ο κατάλογος έχει έναν αντίστοιχο εθνικιστικό προσανατολισμό<sup>1660</sup>. Επομένως τα εικονογραφημένα βιβλία, περιλαμβανομένων των βιβλίων του Tériade, μετατράπηκαν σε εθνικό θησαυρό, που όχι μόνο προστατευόταν στην εθνική κιβωτό που συνιστούσε η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, αλλά και προβαλλόταν και εξαγόταν ως τέτοιος. Σε αυτό το πνεύμα μάλιστα ο γάλλος πρόεδρος Vincent Auriol έγραψε στον Tériade όταν του έστειλε τεύχη του *Verve* προκειμένου να του εκφράσει τις ευχαριστίες και το θαυμασμό του για τις εκδόσεις του, σημειώνοντας το πώς αυτές είναι ικανές να υπηρετήσουν τη γαλλική τέχνη και τη διανοητική ακτινοβολία της Γαλλίας<sup>1661</sup> (Παράρτημα A33).

Επιπλέον, όπως θα αναπτύξουμε παρακάτω, λιθογραφίες των βιβλίων του Tériade, αλλά και τευχών του *Verve*, συμπεριλαμβάνονταν αμέσως μετά την έκδοσή τους –καμιά φορά και πριν από αυτή– στις εκθέσεις που διοργάνωνε ο Cassou στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης των καλλιτεχνών που τις φιλοτέχνησαν. Συμπεριλαμβάνονταν βέβαια και σε πολλές άλλες εκθέσεις καλλιτεχνών, κρατικές και μη, στη Γαλλία και στο εξωτερικό, καθώς η μεταφορά και η έκθεση του βιβλίου, ως φορητού και υλικού έργου τέχνης, ήταν ευκολότερη και οικονομικότερη από εκείνη ενός πίνακα, ενώ επιπλέον το βιβλίο πρόσφερε με ευσύνοπτο τρόπο μια πλούσια εικόνα για την πρόσφατη παραγωγή του εκάστοτε καλλιτέχνη. Παρόμοια, τα βιβλία του Tériade, αλλά και τα τεύχη του *Verve*, παρουσίαζαν συστηματικά στον τύπο θεσμικά πρόσωπα όπως ο Cogniat και ο Lassaigne. Ακόμα πιο επίσημες ενδείξεις της κρατικής αναγνώρισης για την προσφορά του Tériade στο γαλλικό πολιτισμό ήταν τόσο η απονομή του τίτλου του ιπότη της λεγεώνας της τιμής στις 17 Αυγούστου 1951 όσο και η διοργάνωση της έκθεσης «Homage à Tériade», που διοργανώθηκε στο Grand Palais το 1973 προβάλλοντας το σύνολο του εκδοτικού του έργου (την έκθεση αυτή θα εξετάσουμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο).

Εξετάζοντας συνολικά την εκδοτική δραστηριότητα του Tériade, πρέπει να λάβουμε υπόψη πως οι επιλογές του δεν ανταποκρίνονταν μόνο στις αισθητικές του προτιμήσεις που ήθελε να προβάλλει, αλλά και σε επιχειρηματικές αναγκαιότητες. Με τα λόγια του Bourdieu: «ο εκδότης αποτελεί επίσης μια διπλή προσωπικότητα, η οποία οφείλει να ξέρει να συμφιλιώνει την τέχνη με το χρήμα, την αγάπη για τη

<sup>1660</sup> Francis Peyraube, *Exposition du livre d'art moderne de 1900 à nos jours*, Comité national du livre illustré, Παρίσι 1957.

<sup>1661</sup> Vincent Auriol, επιστολή προς τον Tériade, 2 Απριλίου 1952, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

λογοτεχνίας με την αναζήτηση του κέρδους, μέσα από στρατηγικές που βρίσκονται κάπου ανάμεσα στα δύο άκρα, την ρεαλιστική ή κυνική υποταγή σε εμπορικούς υπολογισμούς και την ηρωική ή απερίσκεπτη αδιαφορία για τις ανάγκες της οικονομίας»<sup>1662</sup>. Δεδομένου ότι ο Tériade ήταν ένας επιχειρηματίας που τον ενδιέφερε να πουλήσει, η επένδυση σε καθιερωμένα ονόματα καλλιτεχνών αποτελούσε μια ασφαλή, χωρίς ρίσκο επιλογή από τη σκοπιά του βιβλιόφιλου κοινού. Υπό το ίδιο πρίσμα η επιλογή «ακίνδυνων» κειμένων για τα βιβλία, είτε αυτοβιογραφικού χαρακτήρα είτε δημοφιλών κειμένων της κλασικής λογοτεχνίας ενισχύει τον μετριοπαθή και εμπορικά ασφαλή προσανατολισμό της εκδοτικής δραστηριότητας του Tériade<sup>1663</sup>. Το 1945 το περιοδικό *Le portique* έκανε μια έρευνα γνώμης αναφορικά με την εικονογράφηση των βιβλίων ζητώντας από 15 ειδικούς να εξηγήσουν τη γενική προτίμηση προς την κλασική λογοτεχνία. Τα επιχειρήματα υπέρ των κλασικών κειμένων ήταν ποικίλα και αφορούσαν 1) την ποιότητά τους, 2) το ότι είναι πιο πρόσφορα για την ανάπτυξη αγαπημένων εικονογραφικών μοτίβων, 3) το ότι οι βιβλιόφιλοι ήταν συχνά συντηρητικοί και προτιμούσαν τους γνωστούς συγγραφείς, 4) την πρακτική των βιβλιόφιλων να συλλέγουν διαφορετικές εικονογραφημένες εκδόσεις του ίδιου κειμένου, έτσι ώστε να συγκρίνουν τις διαφορετικές προσεγγίσεις των διαφόρων καλλιτεχνών και εκδοτών, και 5) το ότι τα γνωστά κείμενα ενείχαν μικρότερο οικονομικό ρίσκο για τον εκδότη, αφού ήταν δεδομένη η ζήτησή τους, ενώ ταυτόχρονα ο εκδότης δεν χρειαζόταν να καταβάλει πνευματικά δικαιώματα στον συγγραφέα<sup>1664</sup>. Όπως θα αναλύσουμε παρακάτω, ο Tériade εξέδωσε κλασικά κείμενα εικονογραφημένα από μοντέρνους καλλιτέχνες (*Daphnis et Chloe*, *Fables* του La Fontaine, *Macbeth*, *Ubu Roi*), θεωρώντας ότι η εξοικείωση του κοινού με τα κείμενα αυτά λειτουργούσε απελευθερωτικά για τους καλλιτέχνες, που δεν ένιωθαν –όπως θα έκαναν με ένα λιγότερο γνωστό κείμενο– πως δεσμεύονταν να εικονογραφήσουν πιστά μια ιστορία που ήταν γνωστή στους αναγνώστες<sup>1665</sup>. Οι επιλογές κλασικών κειμένων που έκανε ο Tériade προέρχονταν

---

<sup>1662</sup> «l'éditeur est aussi un personnage double, qui doit savoir concilier l'art et l'argent, l'amour de la littérature et la recherche du profit, dans des stratégies qui se situent quelque part entre les deux extrêmes, la soumission réaliste ou cynique aux considérations commerciales et l'indifférence héroïque ou insensée aux nécessités de l'économie» Bourdieu 1999, 16.

<sup>1663</sup> Μοναδική εξαίρεση, όπως θα εξηγήσουμε παρακάτω, αποτέλεσε το κείμενο του Reverdy *To άσμα των νεκρών* με εικονογράφηση του Picasso, τόσο γιατί ήταν το μοναδικό κείμενο σύγχρονου συγγραφέα όσο και γιατί αναφέρεται ρητώς στον πόλεμο.

<sup>1664</sup> «Où va la bibliophilie? Une enquête du "Portique"», *Le portique*, 2 (καλοκαίρι 1945), 123-124. Υπεύθυνος της έρευνας ήταν ο M. Fleurent. Στην έρευνα αυτή αναφέρεται και η Rabinow 1995, 61-62.

<sup>1665</sup> Αδημοσίευτη συνέντευξη του Tériade στον Anthonioz' ό.π., 62.



και από τη μεγάλη δεξαμενή κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, πιθανόν λόγω της καταγωγής και της εξοικείωσής του με αυτή τη γραμματεία, αλλά και της απήχησής της στο γαλλικό βιβλιόφιλο κοινό. Κυκλοφόρησε πέντε βιβλία με ελληνικά θέματα: τρία με τον Laurens, ένα με τον Chagall και ένα με τον Villon. Στα απραγματοποίητα σχέδιά του ήταν επίσης η έκδοση της Οδύσσειας με εικονογράφηση του Bonnard και του Πελοποννησιακού Πολέμου με τον Giacometti.

Στα μεταπολεμικά χρόνια η ζήτηση για εικονογραφημένα βιβλία και βιβλία καλλιτεχνών και κατά συνέπεια η άνθισή τους ως αντικειμένων τέχνης και προϊόντων συλλεκτισμού του βιβλιόφιλου και ευρύτερα φιλότεχνου κοινού, ήταν μεγάλη<sup>1666</sup>. Αναφερθήκαμε ήδη σε προπαγανδιστικές εκθέσεις που είχαν ως αντικείμενο τα βιβλία, καθώς και στην αντιμετώπιση του εικονογραφημένου βιβλίου και του βιβλίου καλλιτέχνη ταυτόχρονα ως βιβλίου και ως αντικείμενου τέχνης. Τα βιβλία ως αντικείμενα τέχνης εκτίθεντο σε μεγάλες διεθνείς εκθέσεις και πέραν της Γαλλίας, όπως στην Documenta στο Κάσελ και στην Μπιενάλε της Βενετίας. Στην ίδια τη Γαλλία, το 1967 διοργανώθηκε στο Musée d'art moderne de la ville του Παρισιού το πρώτο Salon International du livre d'art et de bibliophilie (Διεθνές σαλόνι βιβλίου τέχνης και βιβλιοφιλίας). Ο Léopold Carteret επισημαίνει το 1947 πως οι νέοι φιλότεχνοι αγόραζαν βιβλία με εικονογράφηση μοντέρνων καλλιτεχνών σαν να συνέλεγαν έργα τέχνης κυβιστικά ή φωβιστικά<sup>1667</sup>. Κατά συνέπεια, πέρα από τους αμιγώς εκδότες βιβλίων και τις ενώσεις των βιβλιόφιλων, από πολύ νωρίς σημαντικοί εκδότες τέτοιων βιβλίων υπήρξαν οι ίδιοι οι έμποροι τέχνης. Τα βήματα των Kahnweiler και Vollard ακολούθησαν μέσα στον πόλεμο έμποροι όπως οι Carré και Fabiani, ενώ στα μεταπολεμικά χρόνια τη σκυτάλη πήρε δυναμικά ο Maeght. Μάλιστα, στο πλαίσιο της βιβλιοφιλίας, από το 1959 ο Maeght είχε την πρόθεση να ιδρύσει ένα εργαστήρι χαρακτηριστικής αποκλειστικά για ζωγράφους, το οποίο πραγματοποίησε τελικά το 1963, δίνοντάς του το όνομα Arte<sup>1668</sup>. Κατ' επέκταση, αγοραστές των εικονογραφημένων βιβλίων και των βιβλίων καλλιτεχνών δεν ήταν μόνο οι βιβλιόφιλοι, αλλά –και ίσως κυρίως– και οι έμποροι και οι συλλέκτες έργων μοντέρνας τέχνης. Ως έργα τέχνης αντιλαμβάνονταν όμως τα βιβλία και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες. Για παράδειγμα, το 1946, όταν ο Chagall αναζητούσε να εκδώσει τα

---

<sup>1666</sup> Για τη γενικότερη άνθιση της αγοράς των βιβλίων τέχνης στα μεταπολεμικά χρόνια βλ. Adam Biro, Laurence Golstenne και Alain Nave, «Le livre d'art», στο Pascal Fouche (επιμ.), *L'édition française depuis 1945*, Editions du Cercle de la Librairie, Παρίσι 1998, 201-225.

<sup>1667</sup> Carteret 1947, τ. Γ': 13.

<sup>1668</sup> Chapon 1987, 200.

βιβλία του που άφησε ανέκδοτα ο Vollard, δήλωνε: «Το τιράζ έχει σχεδόν τελειώσει, αλλά όλα είναι στην αποθήκη και υπάρχουν πράγματα που δεν έχουν τελειώσει. Το πολυτελές βιβλίο, το οποίο αποτελεί ένα αντικείμενο τέχνης, πρέπει να είναι τέλειο. Δεν θα μπορούσα να δεχτώ κάτι διαφορετικό»<sup>1669</sup>.

Οι έμποροι και οι συλλέκτες διαπίστωναν πως η λιθογραφία έδινε στο εκδομένο βιβλίο μια εντύπωση πολύ κοντά σε αυτή του ζωγραφικού έργου: διατηρούνταν η φρεσκάδα και ο αυθορμητισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενώ δεν υπήρχε περιορισμός στη χρωματική κλίμακα. Επιπλέον δεδομένης της υπογραφής του καλλιτέχνη και του περιορισμένου αριθμού αντιτύπων, δηλαδή της σπανιότητάς της, μπορούσε να αποτελέσει η ίδια έργο τέχνης. Επομένως, πολλοί έβλεπαν στις λιθογραφίες ένα νέο πεδίο επένδυσης και κερδοσκοπίας με δεδομένο μάλιστα ότι η τιμή αγοράς τους ήταν πολύ πιο οικονομική σε σχέση με έναν πίνακα ζωγραφικής<sup>1670</sup>. Αυτή την αγορά εξυπηρετούσαν οι περιορισμένες αριθμητικά υπερπολυτελείς σειρές βιβλίων που περιλάμβαναν μόνο τις λιθογραφίες τυπωμένες σε καλύτερης ποιότητας χαρτί, μεγαλύτερο μέγεθος και με την υπογραφή του καλλιτέχνη σε καθεμιά τους.

Η υπογραφή του καλλιτέχνη ήταν σημαντική τόσο ως τεκμήριο γνησιότητας όσο και ως απόδειξη ότι μια λιθογραφία ανήκε στην πολυτελή σειρά ενός βιβλίου περιορισμένης κυκλοφορίας. Ως προς αυτό αξίζει να αναφέρουμε ενδεικτικά τη μαρτυρία του Mourlot, ο οποίος αναφέρει ότι ο Dr Roudinesco, ένας σημαντικός συλλέκτης, επικεφαλής της ομάδας βιβλιόφιλων «Scripta et Picta», ανέθεσε στον Villon την εικονογράφηση του *Bucoliques* του Βιργίλιου σε μετάφραση του Paul Valéry, το οποίο κυκλοφόρησε το 1953. Ο Roudinesco έμεινε πολύ ευχαριστημένος από το αποτέλεσμα, αλλά ένας φιλότεχνος που είχε αγοράσει ένα σεβαστό αριθμό αντιτύπων για την Société de bibliophiles Lyonnais διαμαρτυρήθηκε γιατί ο Villon είχε υπογράψει περισσότερες σειρές από ό,τι είχε ανακοινωθεί. Πήγε τότε στο εργαστήριο του Mourlot μαζί με ένα δικαστικό κλητήρα και απαίτησε να καταστραφούν μπροστά του οι υπεράριθμες υπογεγραμμένες σειρές. Ο Mourlot αναφέρει ότι κάτι παρόμοιο έκανε η Isabelle Rouault, η οποία πήγε στο εργαστήριό του με ανυπόγραφες οξυγραφίες του πατέρα της που είχε κάνει για τον Vollard, τις οποίες ήθελε να καταστρέψει προφανώς για να αποτρέψει τον κίνδυνο της

---

<sup>1669</sup> Le tirage est presque fini, mais tout est en cave et il y a des choses qui ne sont pas terminées. Il faut que le livre de luxe qui est un objet d'Art, soit parfait. Je ne puis accepter qu'il en soit autrement»· Myrtille Girard, «Chagall et Verve», στο *Chagall et Tériade* 2006, 205.

<sup>1670</sup> Rabinow 1995, 146-147.

μελλοντικής πώλησής τους με πλαστογραφημένη υπογραφή του πατέρα της<sup>1671</sup>. Υπήρχαν έμποροι και συλλέκτες που αγόραζαν ένα εικονογραφημένο βιβλίο και λίγους μήνες αργότερα αποσπούσαν από αυτό τις λιθογραφίες και τις πουλούσαν με το κομμάτι, πρακτική που μπορούσε να ευνοήσει την πλαστογράφησή τους. Για παράδειγμα, μια λονδρέζικη γκαλερί απέσπασε τις λιθογραφίες από το τεύχος του *Nerve* που ήταν αφιερωμένο στη *Βίβλο* του Chagall, τις αριθμήσε από το 1 ως το 200, πρόσθεσε μια πλαστή υπογραφή και τις πουλούσε ως «περιορισμένη έκδοση (limited edition)»<sup>1672</sup>.

Υπήρχαν γκαλερίστες μάλιστα όπως οι Pierre Berès και Heinz Berggruen<sup>1673</sup> που εμπορεύονταν κατά κύριο λόγο εικονογραφημένα βιβλία πολυτελείας, βιβλία καλλιτεχνών και χαρακτηριστικά εν γένει. Ο Tériade συνεργαζόταν με όλους αυτούς τους εμπόρους, που περιλάμβαναν κάποιους από τους πιο σημαντικούς στο εμπόριο της μοντέρνας τέχνης. Αμέσως μετά την κυκλοφορία τους, καμιά φορά και πριν από αυτή, τα βιβλία εκθέτονταν σε μια από τις γκαλερί των Berès, Carré, Berggruen, Maeght και Pierre Matisse και τα παρουσίαζαν έγκριτοι τεχνοκρίτες σε περιοδικά και στήλες τέχνης. Η τιμή των βιβλίων ως συλλεκτικών αντικειμένων ανέβαινε διαρκώς μετά το πρώτο εξάμηνο από την κυκλοφορία τους και, όπως θα επισημάνουμε παρακάτω, πολλές φορές οι έμποροι αγόραζαν αντίτυπα με έκπτωση από τον Tériade έτσι ώστε να μεγιστοποιήσουν το κέρδος τους μεταπωλώντας τα. Καθένας που πουλούσε εικονογραφημένα βιβλία και βιβλία καλλιτεχνών –έμπορος, συλλέκτης, ο Tériade ή ο ίδιος ο καλλιτέχνης– αύξανε διαρκώς την τιμή καθώς περνούσαν τα χρόνια<sup>1674</sup>. Επιπλέον, η έκθεση και η διακίνηση των βιβλίων αυτών από τόσο

---

<sup>1671</sup> Mourlot 1979, 154-156. Ο Mourlot σημειώνει επίσης ότι, παρόλο που όλοι οι καλλιτέχνες συνεργάζονταν με έναν ή περισσότερους χαρακτές, αυτοί δεν αναφέρονται πουθενά για οικονομικούς λόγους. Για παράδειγμα, μια λιθογραφία του Chagall στην οποία αναγράφεται το όνομα του χαρακτή «Charles Sorlier graveur» κόστιζε 10 φορές λιγότερο από ό,τι αν αναφερόταν μόνο ο Chagall ως δημιουργός. Επομένως οι γκαλερί δεν ενδιαφέρονταν για τις λιθογραφίες στις οποίες εμφανιζόταν το όνομα του χαρακτή-chromiste· ό.π., 102.

<sup>1672</sup> Rabinow 1995, 229.

<sup>1673</sup> Ο Heinz Berggruen αποφάσισε να γίνει έμπορος τέχνης όταν, έξι μήνες αφότου αγόρασε για τον ίδιο το λεύκωμα *Elles* του Toulouse-Lautrec, το πούλησε στη διπλάσια τιμή. Έκτοτε η κύρια δραστηριότητά του ήταν το εμπόριο χαρακτηριστικών μοντέρνων καλλιτεχνών. Μάλιστα στα τέλη της δεκαετίας του 1960 υπέγραψε συμβόλαιο με τον Picasso και τον Kahnweiler, το οποίο τον εξουσιοδοτούσε για την πώληση του 30% της παραγωγής χαρακτηριστικών του καλλιτέχνη. Μια φορά τον χρόνο τουλάχιστον εξέδιδε έναν μεγάλο μεγέθους εικονογραφημένο κατάλογο με τα χαρακτηριστικά της γκαλερί του και τα κείμενα γνωστών λογοτεχνών, όπως των Queneau, Reverdy, Tzara, Grohmann, Daix και Cassou· το εξώφυλλό του διακοσμούνταν με μια αυθεντική λιθογραφία ενός διάσημου καλλιτέχνη. Προφανώς οι επίσης μεγάλοι σχήματος κατάλογοι που εξέδιδε απευθύνονταν στο κοινό των βιβλιόφιλων· Berggruen 1997, 78-79, 90, 108-109.

<sup>1674</sup> Σήμερα τα αντίτυπα των βιβλίων του Tériade είναι δυσσεύρετα. Για παράδειγμα, μια έρευνα στο διαδίκτυο δείχνει πως το παρισινό βιβλιοπωλείο-παλαιοπωλείο Patrice Jeudy – Livres anciens et

σημαντικές γκαλερί συνιστά επίσης μια χαρακτηριστική περίπτωση ανταλλαγής συμβολικού κεφαλαίου προς συμβολικό και πραγματικό όφελος όλων: ο έμπορος ωφελούνταν γιατί εξέθετε τη δημιουργία ενός φημισμένου καλλιτέχνη σε μια ακριβή έκδοση που είχε επιμεληθεί ο εκδότης, ο καλλιτέχνης ωφελούνταν από την παραγωγή ενός ακριβού βιβλίου-έργου του από τον εκδότη και την έκθεσή του σε μια αναγνωρισμένη γκαλερί με μεγάλη πελατεία, ενώ ο εκδότης ωφελούνταν και από το όνομα των καλλιτεχνών που εξέδιδε και από τη φήμη των γκαλερί που εξέθεταν και διακινούσαν τα βιβλία του.

### 11.2 Η εξέλιξη του περιοδικού *Verve*

Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια ο Τέριαντ θέρισε όλους τους καρπούς που έσπειρε μέσα στον πόλεμο. Κυκλοφόρησαν τα τεύχη 13-16 του *Verve* και εκδόθηκαν τα βιβλία που ετοιμάζε με τους Matisse και Laurens. Στο πλάι του πλέον ήταν η Marguerite Lang, αδερφή της Lamotte, η οποία, μετά το θάνατο της τελευταίας, ανέλαβε όλη τη γραμματειακή υποστήριξη των εκδόσεων *Verve*. Ωστόσο, κρίνοντας από την σωζόμενη αλληλογραφία, η Lang μοιάζει να μην επενέβαινε καθόλου στο δημιουργικό κομμάτι, σε αντίθεση με την αδερφή της. Ασχολείτο κυρίως με τους πελάτες και τις πωλήσεις των τευχών και κανόνιζε συναντήσεις και ραντεβού για τον Τέριαντ. Μετά το θάνατο της Lamotte λοιπόν, ο Τέριαντ μοιάζει να ανέλαβε εξ ολοκλήρου τη δημιουργική ευθύνη των εκδόσεών του, έχοντας ως σταθερούς συνεργάτες στην τυπογραφία τους Draeger Frères και τον Fernand Mourlot<sup>1675</sup>.

Ο Τέριαντ μετά τον πόλεμο έδωσε νέα μορφή στο περιοδικό *Verve*. Από τα τεύχη ποικίλης ύλης και τα τεύχη-αναπαραγωγές μεσαιωνικών χειρογράφων πέρασε στα τεύχη με χαρακτήρα μονογραφίας. Έτσι, με εξαίρεση τα τεύχη 14-16, που συνιστούν αναπαραγωγές μεσαιωνικών χειρογράφων, όντας στην πραγματικότητα προϊόντα του πολέμου, καθώς και το τεύχος 27-28, που ανήκει στα ποικίλης ύλης,

---

modernes πουλάει το βιβλίο του Léger *Le cirque* 24.000 ευρώ, το *Loukios ou l'ane* του Laurens 4.000 ευρώ και το *Poèmes de Charles d'Orléans* του Matisse 3.000 ευρώ: [https://www.livre-rare-book.com/search/results?hasImage=false&resultsPerPage=25&q=Verve+Tériade&sorting=PRICE\\_DESCENDING&l=fr&ageFilter=ALL](https://www.livre-rare-book.com/search/results?hasImage=false&resultsPerPage=25&q=Verve+Tériade&sorting=PRICE_DESCENDING&l=fr&ageFilter=ALL) (πρόσβαση: 21/12/2018). Βλέπε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο 15,

<sup>1675</sup> Με βάση τους ισολογισμούς των εκδόσεων *Verve* που διαθέτουμε και οι οποίοι αφορούν το περιοδικό και τα βιβλία, παρατηρούμε ότι στην αρχή η εταιρεία παρουσίασε κέρδος, τα δύο πρώτα χρόνια του πολέμου παρουσίασε ζημιές, στη συνέχεια ανέκαμψε και στα μεταπολεμικά χρόνια τα κέρδη πολλαπλασιάστηκαν. Πιο συγκεκριμένα, 1939: κέρδος 91.255,47 φρ.· 1940: ζημιά 50.083,37· 1941: ζημιά: 70.510,59· 1942: κέρδος 10.061,49· 1943: κέρδος 51.789,83· 1944: κέρδος 101.034,90· 1946: κέρδος 250.272,11· 1947: 1.426.792,97· Αρχείο Τέριαντ, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 6.

όλα τα υπόλοιπα προβάλλουν την πρόσφατη παραγωγή ενός μόνο καλλιτέχνη. Οι καλλιτέχνες αυτοί δεν είναι άλλοι από εκείνους που συγκροτούν το πάνθεον των μοντέρνων καλλιτεχνών που τόσα χρόνια ο Tériade υποστήριζε.

Η δομή και το περιεχόμενο κάθε τεύχους προσαρμόζονται ανάλογα με τον καλλιτέχνη που προβάλλεται. Κοινό χαρακτηριστικό πάντως όλων είναι ότι οι αναπαραγωγές έργων καταλαμβάνουν τη μεγαλύτερη έκταση κάθε τεύχους, ενώ τα κείμενα μειώνονται δραστικά. Επιπλέον τα κείμενα έχουν πάντοτε χαρακτήρα εισαγωγής, παρουσίασης και σχολιασμού πτυχών της παραγωγής του εκάστοτε καλλιτέχνη και πολύ σπάνια εμφανίζονται κείμενα ή ποιήματα που δεν σχετίζονται με την παραγωγή του καλλιτέχνη. Για τα κείμενα αυτά πάντως ο Tériade φρόντιζε να επιλέγει συνήθως είτε πρόσωπα κύρους, που είχαν, για παράδειγμα, κάποιο θεσμικό ρόλο ή ήταν διάσημοι λογοτέχνες, είτε ειδικούς μελετητές στο έργο του εκάστοτε καλλιτέχνη. Στόχος του προφανώς ήταν να εξασφαλίζει και να προβάλλει την παραγωγή φημισμένων καλλιτεχνών πλαισιωμένη από κείμενα εξίσου σημαντικών συγγραφέων. Με αυτό τον τρόπο ικανοποιούσε το δικό του γούστο και την αντίληψή του για την τέχνη, αλλά ταυτόχρονα αύξανε τις πιθανότητες εμπορικής επιτυχίας του περιοδικού<sup>1676</sup>.

Μια άλλη εξέλιξη του περιοδικού στα μεταπολεμικά χρόνια ήταν η αραίωση των τευχών του σε σχέση με τα προπολεμικά χρόνια. Αυτό είναι πιθανό να οφείλεται στην παράλληλη δραστηριότητα έκδοσης των βιβλίων που ανέπτυξε πλέον πολύ πιο δυναμικά ο Tériade και απαιτούσε εύλογα χρόνο και ενέργεια. Είναι επίσης πιθανόν ότι ο Tériade φρόντιζε ιδιαίτερα κάθε τεύχος, καθιστώντας το αντικείμενο πολυτελείας συλλεκτικού ενδιαφέροντος, που έμοιαζε με τα βιβλία που εξέδιδε, κάτι στο οποίο βοηθούσε ο μονογραφικός χαρακτήρας που είχε δώσει στα τεύχη του περιοδικού. Ας σημειωθεί πάντως πως τα τεύχη αυτά δεν ήταν ανάλογης αξίας με τα βιβλία, καθώς τα πρώτα κυκλοφορούσαν σε λίγες χιλιάδες αντίτυπα, ενώ τα δεύτερα σε λίγες εκατοντάδες. Από την άλλη, κρίνοντας από τη μορφή των μεταπολεμικών τευχών, είναι προφανές ότι ο Tériade τα προετοιμάζε και τα αντιμετώπιζε κι αυτά ως αντικείμενα τέχνης<sup>1677</sup>. Το 1954 μάλιστα πραγματοποιήθηκε στην γκαλερί Samlaren

---

<sup>1676</sup> Ο ενθουσιασμός για τη συνέχιση της κυκλοφορίας του περιοδικού απηχείται στον τύπο της εποχής. Βλ. ενδεικτικά: «Verve Comes Back», *Art Digest*, 20/12 (1 Απριλίου 1946)· Roger Marx Claude, «Les grands mariages du texte et de l'image», *Le Figaro littéraire*, 26 (14 Σεπτεμβρίου 1946), 4· «Triumph in Print», *Newsweek*, 27 (1946), 2· Everett N. Petersen, «Printed in Paris», *Print*, 4/4 (1946), 50-51.

<sup>1677</sup> Γύρω στο 1953 μάλιστα φαίνεται να ήθελε να πραγματοποιήσει μια έκθεση για το *Verve*: «Η Widlund μου μιλούσε στο τηλέφωνο όλο το πρωί. Μου είπε ότι συμφωνούσατε μαζί της για πολλά πράγματα, κυρίως για μια έκθεση του Verve τον Ιούνιο και μια έκθεση του βιβλίου του Gris τον

της Στοκχόλμης μια έκθεση αφιερωμένη στο περιοδικό *Verve* (31 Μαρτίου-30 Απριλίου 1954)<sup>1678</sup>. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι κριτικές για τα τεύχη του *Verve* συναντάμε συχνά στις στήλες όχι για τα περιοδικά, αλλά για τα βιβλία τέχνης. Μια τέτοια περίπτωση είναι οι κριτικές που γράφει για τα τεύχη του περιοδικού ο Cogniat, που ήταν συντάκτης της στήλης για τα βιβλία τέχνης της εβδομαδιαίας καλλιτεχνικής εφημερίδας *Arts*. Η πολυτέλεια και η δημοφιλία (αλλά και η διαφήμιση) του περιοδικού, πάντα στους κύκλους των συλλεκτών, γίνονται εμφανείς στα άφθονα άρθρα που γράφονται μετά την κυκλοφορία κάθε τεύχους, ενώ ο Jean Bouret σημειώνει σε άρθρο του το 1953 ότι, σε παγκόσμια δημοσκόπηση για τα πιο επιτυχημένα περιοδικά τέχνης, το *Verve* κατέλαβε την πρώτη θέση<sup>1679</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε πάντως ότι ήδη από τα χρόνια του πολέμου παρατηρείται μια γενικότερη τάση να δίνεται σε καταλόγους εκθέσεων αλλά και σε περιοδικά τέχνης η μορφή πολυτελών εκδόσεων, με στόχο κυρίως το κοινό των βιβλιόφιλων<sup>1680</sup>. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο κατάλογος της έκθεσης του Rouault στην γκαλερί Louis Carré (15 Απριλίου-9 Μαΐου 1942), που τυπώθηκε μόνο σε 800 αντίτυπα και 50 εκτός εμπορίου και σε πολυτελές χαρτί velin d'arches<sup>1681</sup>.

Στα τέλη του 1945 κυκλοφόρησε το 13<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve* με θέμα το χρώμα του Matisse. Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν ο Tériade φρόντισε να συμπέσει χρονικά η έκδοση με σημαντικές εκθέσεις που διοργανώθηκαν τους τελευταίους μήνες εκείνου του έτους για τον Matisse, πάντως ήταν κάτι που αναμφίβολα θα είχε θετικό αντίκτυπο στην υποδοχή και στις πωλήσεις του τεύχους. Πρόκειται για μια αναδρομική έκθεση του Matisse στο πλαίσιο του Σαλόν του Φθινοπώρου (28

---

Οκτώβριο / La Widlund m'a tenu au téléphone toute la matinée. Elle m'a dit que vous étiez d'accord avec elle pour bien des choses, notamment une exposition Verve en juin et une exposition livre Gris en octobre» Marguerite Lang, επιστολή προς τον Tériade, 16 Φεβρουαρίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3. Πρόκειται μάλλον για την έμπορο τέχνης Agnes Widlund.

<sup>1678</sup> *La revue Verve: Collection musée des grandes architectures-éditions de luxe*, κατάλογος έκθεσης, Galleri Samlaren, Στοκχόλμη 1954. Το εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου συντάξε ο Maurice Jardot.

<sup>1679</sup> «Το 'Verve', η τιμή αγοράς του οποίου ήταν σχετικά υψηλή και ήταν γνωστό παρά μόνο από κάποιους φιλότεχνους, γνώρισε γρήγορα επιτυχία αφού στο παγκόσμιο δημοψήφισμα για τα περιοδικά κατέλαβε την πρώτη θέση, περνώντας τα αμερικανικά και αγγλικά περιοδικά, που ως τότε θριάμβευαν. Οι βιβλιοπώλες στις όχθες, οι οποίοι παραμένουν το μεγάλο βαρόμετρο της επιτυχίας, πολλαπλασιάζουν επί τριάντα, έπειτα επί εκατό, την τιμή των διαθέσιμων τευχών / 'Verve', dont le prix d'achat était relativement élevé et n'était connue que de quelques amateurs d'art, connu très vite le succès lorsqu'au referendum mondial des revues elle fut classée numéro 1, devant les revues américaines et anglaises, jusque-là triomphantes. Les bouquinistes des quais qui restent le grand baromètre du succès multiplièrent par trente, puis par cent le prix des numéros disponibles» Jean Bouret, «'Verve' qui fut qualifiée le No 1 des revues d'art fait sa réapparition», *Franc-Tireur*, 12 Μαρτίου 1953 (απόκομμα από το Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 21).

<sup>1680</sup> Βλ. το σχετικό άρθρο του Jacques Guignard, «Chronique du beau livre», *Le portique*, 3 Μαρτίου 1946, 133.

<sup>1681</sup> Την εισαγωγή του καταλόγου υπογράφει ο Bernard Dorival.

Σεπτεμβρίου-29 Οκτωβρίου), για μια έκθεση που είχε τον Matisse ως τιμώμενο καλλιτέχνη ως εγκαίνια της γκαλερί του Aimé Maeght στο Παρίσι (7-29 Δεκεμβρίου) και για μια ατομική έκθεση του καλλιτέχνη στο Victoria and Albert Museum στο Λονδίνο (Δεκέμβριος 1945)<sup>1682</sup>. Όχι άδικα ο Cogniat έκανε λόγο για «εποχή του Matisse»<sup>1683</sup>.

Η υποδοχή του τεύχους υπήρξε ενθουσιώδης στη Γαλλία, αλλά και στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ο Tériade έγραψε αμέσως στον Matisse για να μοιραστεί μαζί του την επιτυχία που γνώριζε το τεύχος σημειώνοντας μάλιστα ότι θα μπορούσε τελικά να είχε ορίσει μια πιο υψηλή τιμή πώλησης για να έχει επιπλέον κέρδος<sup>1684</sup> **(Παράρτημα A39)**. Ένα μήνα πριν ο Matisse είχε μεταφέρει στον Tériade τα λόγια του γιου του Pierre από την Αμερική: «Το *Verve* σημειώνει τρελή επιτυχία, όλοι μιλάνε και γράφουν γι'αυτό στις εφημερίδες. Εσωκλείω ένα άρθρο του Macbride για το περιοδικό»<sup>1685</sup> και στη συνέχεια του γράφει: «Είναι αλήθεια ότι πρόκειται για διπλή επιτυχία. Η δική σου πρώτα από όλα κι έπειτα εκείνη της γαλλικής τεχνικής αναπαραγωγής που τους αφήνει όλους άναυδους»<sup>1686</sup>. Στην ίδια επιστολή μάλιστα του προτείνει και την επαυξημένη επανεκτύπωση του τεύχους: «Δεν νομίζετε ότι είναι ενδιαφέρον για εσάς και για μένα να κάνετε ένα νέο τιράζ που θα ανταποκρινόταν στην τρομερή επιτυχία αυτού του *Verve*! Κάτι που δεν θα εμπόδιζε να κάνετε το οριστικό βιβλίο σας για το σύνολο των πινάκων μου. Δεν πρέπει να κερδοσκοπούμε σε τέτοιο βαθμό στηριζόμενοι στη σπανιότητα ενός περιοδικού (γιατί το *Verve* δεν είναι παρά ένα περιοδικό) δεδομένου ότι η επιτυχία του σας επιβάλλει να υπηρετείτε το κοινό και να μην παραλύετε τη διανομή που καλείται να έχει ως περιοδικό - δεν είναι ο κύριος στόχος μου. Θα μπορούσατε σε μια νέα έκδοση να προσθέσετε σχέδια, κάτι που θα ενδιαφέρει τους αγοραστές του πρώτου τιράζ»<sup>1687</sup>.

<sup>1682</sup> Rabinow 1995, 115.

<sup>1683</sup> Raymond Cogniat, «Les beaux livres», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 21 Δεκεμβρίου 1945, 6.

<sup>1684</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 27 Δεκεμβρίου 1945, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1685</sup> «*Verve* a un succès fou, tout le monde en parle et on a écrit dans les journaux. Je joins un article de Macbride sur la revue» Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 25 Νοεμβρίου 1945, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Duthuit 1988, 438.

<sup>1686</sup> «Il est vrai que c'est une double réussite. La tienne pour commencer puis celle de la technique française de la reproduction qui en bouche un coin à tout le monde»· ό.π.

<sup>1687</sup> «Ne trouvez-vous pas qu'il est intéressant pour vous et pour moi que vous fassiez un nouveau tirage qui correspondrait au succès extraordinaire de ce *Verve* ! Ce qui n'empêcherait pas de faire votre ouvrage définitif sur l'ensemble de mes tableaux. Il ne faut pas spéculer à ce point sur la rareté d'une revue (car *Verve* n'est qu'une revue) lorsque son succès vous commande de servir le public et de ne pas paralyser la diffusion qu'elle est appelée à donner comme revue – ce n'est pas mon but principal. Vous pourrez dans une nouvelle édition ajouter des dessins ce qui intéressera les acheteurs du 1er tirage» ό.π.

Στη συνέχεια κυκλοφόρησαν τα τεύχη 14-15 (1946) και 16 (1946) που ήταν αφιερωμένα στα μεσαιωνικά χειρόγραφα και ετοιμάζονταν ήδη από τα χρόνια του πολέμου. Το επόμενο διπλό τεύχος 17-18 κυκλοφόρησε το 1947 και ήταν αφιερωμένο στο χρώμα του Bonnard (**εικ. 260**). Αυτή η θεματική ανταποκρινόταν στις αισθητικές προτιμήσεις του Tériade και είναι πολύ λογικό μετά τον Matisse να απευθύνθηκε στον Bonnard, που ήταν ένας ακόμη δεξιότεχνης του χρώματος. Επιπλέον, οι δυο τους είχαν ήδη συνεργαστεί για το βιβλίο *Correspondances*. Η προετοιμασία του τεύχους ξεκίνησε το 1944 με τη βοήθεια της Lamotte και τυπώθηκε τον Αύγουστο του 1947, λίγο μετά το θάνατο του Bonnard, περιλαμβάνοντας ανέκδοτα έργα του καλλιτέχνη των τελευταίων 15 χρόνων. Ο Tériade εναλλάσσει στο τεύχος πολύχρωμες και ασπρόμαυρες αναπαραγωγές έργων, αλλά και σκίτσα, δίνοντας ένα πλούσιο και αρμονικό αποτέλεσμα που συνιστά ένα πανόραμα της καλλιτεχνικής παραγωγής του Bonnard των τελευταίων χρόνων. Το εξώφυλλο, με ένα σχέδιο αφαιρετικό και πριμιτιβιστικό με μπλε μελάνι και πινελιές ενός γεμάτου φως και ζωντάνια κίτρινου που παραπέμπουν στον εκθαμβωτικό ήλιο και στη θάλασσα, που απαντούν σε πολλές από τις συνθέσεις που παρουσιάζονται στο συγκεκριμένο τεύχος του *Verve*, φιλοτεχνήθηκε το 1946, όταν πλέον ο εφιάλτης του πολέμου είχε παρέλθει. Τα κείμενα του τεύχους είναι ελάχιστα. Το μικρό εισαγωγικό κείμενο ανέθεσε ο Tériade στον ανιψιό του καλλιτέχνη, Charles Terrasse, ο οποίος είχε ήδη δημοσιεύσει κείμενα για τον Bonnard<sup>1688</sup>. Εκτός από αυτό, δημοσιεύονται εικαστικοί αφορισμοί του καλλιτέχνη που συνοδεύουν τις εικόνες, καθώς και δυο κείμενα με ανέκδοτες απόψεις του Bonnard για την τέχνη, έτσι όπως τις κατέγραψαν ο Tériade το 1942 και η Lamotte το 1943.

Οι εκθέσεις του Bonnard που είχαν προηγηθεί το 1945 και 1946 στις γκαλερί των Bernheim-Jeune, Maeght και Drouin θα συνέβαλαν αναμφίβολα, όπως και στην περίπτωση του Matisse, στη θετική υποδοχή του τεύχους, που περιλαμβάνει και την εμπορική του επιτυχία. Ο τύπος γέμισε εγκωμιαστικά άρθρα όπως αυτό του Jacques Lassaigne, σταθερού υποστηρικτή της εκδοτικής δραστηριότητας του Tériade: «Ο Tériade μας προσφέρει σε ένα νέο τεύχος του *Verve*, το οποίο είναι πραγματικά εκθαμβωτικό, ένα αξιοθαύμαστο δείγμα αυτών των προσωπικών Bonnard που μπορούμε να συστήσουμε. Συγκεντρώνοντας σελίδες με σκίτσα γυμνών, τοπίων με

---

Ευνοϊκές κριτικές για το εν λόγω τεύχος του *Verve* κυκλοφόρησαν ευρέως στον τύπο. Βλ. ενδεικτικά Gaston Diehl, «Livres d'art: *Verve* vol IV – No 13», *La gazette des lettres*, 19 Ιανουαρίου 1946 (απόκομμα από το Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 21).

<sup>1688</sup> Βλ. ενδεικτικά Charles Terrasse, *Bonnard*, H. Floury, Παρίσι 1927.



χρωματιστά μολύβια, μερικές εξαιρετικές αναπαραγωγές πρόσφατων πινάκων ή άγνωστες διακοσμήσεις, ανέγειρε ένα μνημείο χάρης και απλότητας στη μνήμη του φίλου του. Μπορεί να είναι το πιο πολύτιμο επίτευγμα του *Verve*»<sup>1689</sup>. Αλλά και ο Pierre Matisse από την Αμερική ήταν ενθουσιώδης: «Μια γρήγορη σημείωση, αγαπητέ μου Tériade, για να σας πω ότι το τελευταίο τεύχος του ‘Verve’ αφιερωμένο στον Bonnard είναι ένα αριστούργημα. Είναι μια τελειότητα γούστου και ευφυΐας, και χάρης επίσης. Μπράβο»<sup>1690</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, καθώς το τεύχος κυκλοφόρησε μετά τον θάνατο του καλλιτέχνη, ήταν εύλογο να προκύψει το ζήτημα των πνευματικών δικαιωμάτων των εικόνων. Ωστόσο ο Terrasse διαβεβαίωσε με επιστολή του τον Tériade ότι ενημέρωσε την αρμόδια υπηρεσία του Συνδικάτου Καλλιτεχνικής Πνευματικής Ιδιοκτησίας ότι δεν έπρεπε να διεκδικηθούν δικαιώματα για τις αναπαραγωγές του τεύχους, γιατί πρόθεση του Bonnard ήταν να απαλλάξει το τεύχος από τα δικαιώματά του<sup>1691</sup>.

Με το επόμενο, επίσης διπλό, τεύχος 19-20, που κυκλοφόρησε τον Οκτώβριο του 1948, ο Tériade ολοκλήρωσε μια τριλογία αφιερωμένη στο χρώμα. Το τρίτο αυτό μέρος το αφιέρωσε στο χρώμα του Picasso (**εικ. 261**). Ο Tériade δεν είχε συνεργαστεί ως τότε με τον Picasso, έχοντας περιλάβει μόνο μία αναπαραγωγή έργου του στο τεύχος 8 που συνόδευε κείμενο του Reverdy, πιθανότατα γιατί ο καλλιτέχνης συνεργαζόταν συστηματικά με τον Zervos και προωθούνταν από τις σελίδες του *Cahiers d'art*. Ωστόσο, όπως θα παρουσιάσουμε παρακάτω, το 1948 ξεκίνησε μια συνεργασία μεταξύ τους για τη δημιουργία ενός βιβλίου. Με αφορμή ενδεχομένως αυτή τη συνεργασία άνοιξε ο δρόμος και για το *Verve*.

Το διπλό τεύχος 19-20 είναι αφιερωμένο στα έργα και στα σχέδια που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης κατά την παραμονή του στην πόλη Antibes, στο νότο της Γαλλίας, το 1946<sup>1692</sup>. Το τεύχος ξεκινάει με τη μορφή ενός σάτυρου που παίζει

---

<sup>1689</sup> «Tériade nous donne dans un nouveau numéro de Verve qui est un véritable éblouissement un admirable exemple de ces Bonnard personnels que l'on peut se constituer. Groupant des feuilles de croquis de nus, des paysages aux crayons de couleurs, quelques excellentes reproductions de tableaux récents ou de décorations inconnues, il a édifié un monument de charme et de simplicité à la mémoire de son ami. C'est peut-être la plus précieuse réussite de *Verve*». Jacques Lassaigne, «Retrospective Bonnard», στο Lassaigne, Cogniat και Zahar 1947, 208.

<sup>1690</sup> «Un petit mot, mon cher Tériade, pour vous dire que le dernier numéro de “Verve” consacré à Bonnard est un chef d'œuvre. C'est une perfection de gout et d'intelligence, de charme aussi. Bravo». Pierre Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 1 Νοεμβρίου 1947, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1691</sup> Charles Terrasse, επιστολή προς τον Tériade, 17 Οκτωβρίου 1947, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1692</sup> Ακριβώς την ίδια χρονιά, το 1948, το τεύχος 1 του *Cahiers d'art* ήταν επίσης αφιερωμένο στον Picasso προβάλλοντας μέρος της εικαστική του παραγωγής από το Vallauris. Για αυτή την περίοδο

φλογέρα σε μπλε φόντο στη μια σελίδα, και στην άλλη το γραμμένο από το χέρι του Picasso ελληνικό όνομα Antipolis που παραπέμπει στο αρχαίο παρελθόν της πόλης, που είχε ιδρυθεί ως ελληνική αποικία τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. Εμπνεόμενος από τη φύση, τη θάλασσα, το φως και το ήπιο μεσογειακό κλίμα, αλλά και από τη μυθολογία, ο Picasso φιλοτεχνεί ήρεμες, χαμογελαστές και κάποτε γκροτέσκες μορφές σατύρων, τράγων, αυλητών, κενταύρων, παιδιών και γυναικών και μόνο λίγες νεκρές φύσεις. Τα βουκολικά και μυθολογικά θέματά του δεν θα μπορούσαν παρά να συγκινήσουν τον Tériade που ήταν λάτρης και της μυθολογίας και της φύσης. Και σε αυτό το τεύχος, τα κείμενα που συνοδεύουν τις εικόνες είναι ελάχιστα. Το πρώτο εισαγωγικό κείμενο ανήκει στον φίλο του Picasso Jaime Sabartés, ο οποίος δηλώνει, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο της διατριβής, ότι παίζει το μεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό προκειμένου το δεύτερο να κατανοήσει την τέχνη του πρώτου. Το τεύχος περιλαμβάνει επίσης απόψεις του Picasso για την τέχνη αντλημένες από τη συνέντευξή του στον Tériade το 1928 και ένα χειρόγραφο κείμενο του ίδιου, που δείχνει την αγάπη του Tériade γι' αυτού του είδους τις εκτυπώσεις, οι οποίες είχαν γίνει μόδα τη δεδομένη στιγμή, καθώς θεωρούνταν ότι ενίσχυαν την αμεσότητα της επικοινωνίας του καλλιτέχνη με το κοινό και έδιναν βαρύτητα και μεγαλύτερη αξία στις εκδόσεις στις οποίες δημοσιεύονταν.

Η υποδοχή του τεύχους ήταν αναμενόμενα θετική, υπήρξαν όμως και κάποιες αρνητικές αντιδράσεις. Για παράδειγμα, ο Greenberg αναγνώριζε το λυρισμό στις συνθέσεις και τη δύναμη της γραμμής και του σχεδίου του Picasso, διαπίστωνε όμως αδυναμία στο χρώμα, που αποτελούσε τη θεματική του τεύχους, καθώς έκρινε πως δεν είχε την ένταση που είχε άλλοτε στην τέχνη του Picasso.<sup>1693</sup> Πράγματι, οι συνθέσεις του Picasso που δημοσιεύτηκαν στο τεύχος είναι όλες σε απαλές αποχρώσεις του μπλε, του ροζ, του κίτρινου, του πράσινου και του βιολετί. Επιπλέον ήταν τα σχέδια που υπερτερούσαν στο τεύχος και όχι οι χρωματικές συνθέσεις. Γιατί ο Tériade έκανε αυτή την επιλογή δεδομένου ότι δεν μπορεί με τις γνώσεις και το υψηλό αισθητήριό του να μην αντιλαμβανόταν ότι στο τεύχος που ετοίμαζε για το χρώμα, θα υπερτερούσαν η γραμμή και το σχέδιο, για τα οποία ούτως ή άλλως ο Picasso ήταν διάσημος; Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μη αναμενόμενη προβολή

---

παραμονής του Picasso στον νότο της Γαλλίας βλ. *Picasso: la joie de vivre, 1945-1948*, Palazzo Grassi / Skira, Βενετία / Μιλάνο 2006.

<sup>1693</sup> Clement Greenberg, «Review of a Special Issue of Verve on Picasso», *The New York Times Review*, 8 Αυγούστου 1948· αντλώ από Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, επιμ. John O'Brian, τ. 2, University of Chicago Press, Σικάγο 1986, 258-259.

του χρώματος ως χαρακτηριστικού του έργου του Picasso ήταν μια επιχειρηματική εκδοτική επιλογή. Ο Tériade γνώριζε ότι οι σειρές με την ίδια θεματική αποδοσμένη από διαφορετικούς καλλιτέχνες είχαν απήχηση στους βιβλιόφιλους. Δεδομένου ότι ο Tériade έδωσε στα μεταπολεμικά χρόνια στο περιοδικό το χαρακτήρα ενός συλλεκτικού «όμορφου βιβλίου», δεν αποκλείεται να σκέφτηκε να κλείσει την τριλογία για το χρώμα με ένα εγγυημένα επιτυχημένο εμπορικά τεύχος που θα έφερε την υπογραφή του Picasso, εκμεταλλευόμενος τη συνεργασία που είχαν εκείνη τη στιγμή για το βιβλίο του καλλιτέχνη. Οι συλλέκτες θα έσπευδαν να αγοράσουν όχι μόνο το τεύχος για τον Picasso, αλλά και κάποιο από τα προηγούμενα αν δεν το είχαν. Με αυτήν την κίνηση δηλαδή, θα μπορούσε να ενισχύσει ακόμα περισσότερο τις πωλήσεις και των προηγούμενων τευχών.

Το διπλό τεύχος 21-22 τυπώθηκε τον Οκτώβριο του 1948 με τον τίτλο «Vence, 1944-1948» (εικ. 262). Με αυτό το τεύχος ο Tériade συνέχιζε τη συνεργασία του με τον Matisse, που είχε αποδειχθεί καθ' όλα επιτυχημένη. Όπως δηλώνει ο τίτλος του, το τεύχος περιλαμβάνει 24 αναπαραγωγές έργων που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης το διάστημα 1944-1948, ευρισκόμενος στη Βανς (Vence), όπου το 1947 ξεκίνησε τη διακόσμηση της εκκλησίας του Ροζαρίου. Το τεύχος περιλαμβάνει επίσης 40 σχέδια με διακοσμητικά μοτίβα φρούτων και φυλλωμάτων, τα οποία, μαζί με το εξώφυλλο και την προμετωπίδα, δημιούργησε ο Matisse εξαιρετικά για το *Verve*. Για το εξώφυλλο χρησιμοποίησε την τεχνική των κομμένων χαρτιών τοποθετώντας αφαιρετικά μαύρα φυτικά μοτίβα σε μια επιφάνεια με έντονο, πλακάτο κίτρινο χρώμα. Για την αρχιτεκτονική του εν λόγω τεύχους υπεύθυνος είναι ο Matisse, ο οποίος προχώρησε στην εναλλαγή των ασπρόμαυρων σχεδίων με τα έγχρωμα έργα, που θέμα έχουν κυρίως εσωτερικούς χώρους, με στόχο πάντα να ησυχάζει το μάτι του θεατή. Με εξαίρεση μια χειρόγραφη φράση του Matisse που εξηγεί πού και πότε δημιούργησε αυτά τα έργα, δεν υπάρχουν κείμενα σε αυτό το τεύχος<sup>1694</sup>.

Αξίζει ωστόσο να σημειώσουμε ότι, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του Matisse με τον Tériade, υπήρχε πρόθεση να περιληφθεί στο τεύχος ένα κείμενο του Breton. Ο Matisse είχε αναπτύξει προσωπική επαφή με τον Breton στα χρόνια του πολέμου και πιθανόν το συγκεκριμένο κείμενο να ήταν δική του ιδέα. Δεδομένων των τεταμένων σχέσεων του Tériade με τον Breton τη δεκαετία του 1930 και της

---

<sup>1694</sup> Για το εν λόγω τεύχος βλ. και Szymusiak 1996, 71-72.

απουσίας οποιασδήποτε επαφής μεταξύ τους στα χρόνια που ακολούθησαν, είναι απίθανο ο Tériade να είχε την πρωτοβουλία να προσκληθεί ο Breton να συνεισφέρει στο *Verve*, παρότι σε επιστολή του Μαρτίου του 1948 ο Matisse γράφει στον Tériade πως επικοινωνήσε με τον Breton εξ ονόματός του: «Ο Breton δέχεται με μεγάλη χαρά να ετοιμάσει ένα κείμενο για μένα στο επόμενο *Verve*, δηλαδή σε αυτό που θα κυκλοφορήσει το φθινόπωρο. Εννοείται ότι δεν θα κάνει πολεμική. Θα ήθελα να μάθω τι έκταση πρέπει να έχει το κείμενο. Του είπα ότι εσείς είστε ο εκδότης που θα το όριζε αυτό - ότι εσείς είσαι αυτός που του το ζητάτε μέσω εμού και ότι θα του γράψετε σχετικά»<sup>1695</sup>. Η καθησυχαστική αναφορά στην «πολεμική» που κάνει ο Matisse αφορά ίσως στο γενικότερο πολεμικό ύφος του Breton που είναι πέρα από βέβαιο ότι ο Tériade δεν ήθελε στο περιοδικό του. Είναι πιθανόν όμως, όπως υποστηρίζει ο John Russell, να σχετίζεται ειδικότερα με την πολεμική του Breton κατά του Picasso, καθώς ήταν ανάμεσα σε εκείνους που καταδίκασαν το γεγονός ότι ο τελευταίος προσχώρησε στο Κομμουνιστικό Κόμμα το 1944. Το 1948, που ο Tériade συνεργαζόταν με τον Picasso και για το *Verve* και για το εικονογραφημένο βιβλίο *Chant des morts*, το οποίο τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, είναι εύλογο να μην ήθελε να γραφτεί κάτι προσβλητικό γι' αυτόν στο περιοδικό<sup>1696</sup>.

Φαίνεται πως πέρασαν δύο μήνες και ο Tériade δεν είχε επικοινωνήσει με τον Breton. Ο Matisse του γράφει και τον παρακινεί σχετικά: «Θα ήταν καλό να το κάνετε το συντομότερο δυνατό, όπως είπατε εδώ. Δεν θα κερδίσετε τίποτα με το να τον εκνευρίσετε ξανά [...] Βάλτε τον εαυτό σας στη θέση του»<sup>1697</sup>. Ο Tériade συνέχισε να μην ανταποκρίνεται και πιθανόν ζήτησε από τον Matisse να γράψει ο ίδιος ένα κείμενο. Τρεις μήνες αργότερα ο τελευταίος του έγραψε σε έντονο ύφος να μην υπολογίζει στο κείμενο του ενοχλημένος που αγνόησε τον Breton και δεν του απάντησε ποτέ σχετικά με το κείμενο που είχε ζητήσει και τονίζοντάς του ότι τον είχε φέρει σε πολύ δύσκολη θέση αφού χρειάστηκε να τον δικαιολογήσει επανειλημμένα. Και σε αυτή την επιστολή ο Matisse υπογράμμισε πως η πρωτοβουλία για το κείμενο

---

<sup>1695</sup> «Breton accepte avec grand plaisir de faire un texte sur moi dans le prochain *Verve*, cad celui qui paraîtra en automne. Il est entendu qu'il ne fera pas de polémique. Je voudrais savoir quelle quantité de texte. Je lui ai dit que c'est vous l'éditeur qui fixerait ça – que c'est vous qui lui demandez par ma bouche et que vous lui écririez à ce sujet» Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 10 Μαρτίου 1948, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Αυτό το σημείο της επιστολής δημοσιεύεται και στο Anthonioz 1987, 198.

<sup>1696</sup> Russell 1999, 303-309.

<sup>1697</sup> «Il serait bien que vous le fassiez le plus tôt possible comme vous l'avez dit ici. Il n'y aura rien à gagner à le remettre énérvé [...] Mettez-vous à sa place» Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 9 Μαΐου 1948, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Αυτό το σημείο της επιστολής δημοσιεύεται και στο Anthonioz 1987, 198.

του Breton ανήκε στον *Tériade*<sup>1698</sup> (**Παράρτημα Α34**). Παραμένει ωστόσο ένα μυστήριο γιατί ο *Tériade* να ήθελε κάτι τέτοιο και γιατί να το μοϊκόταρε στη συνέχεια, αν πράγματι το ζήτησε. Παρόλο που ο Flam αναφέρει ότι ήταν απόφαση του Matisse να μην δημοσιευτεί τελικά το κείμενο<sup>1699</sup>, από τα παραπάνω προκύπτει ότι η ευθύνη ανήκει μάλλον στον *Tériade*. Αυτό εξάλλου επιβεβαιώνει και ο Ελύτης μιλώντας στον Anthonioz: «Το τεύχος 21-22 του *Verve*, συγκεντρώνοντας τα έργα που ζωγράφισε στη Vence, έπρεπε αρχικά να περιλαμβάνει ένα κείμενο του André Breton. Αλλά ο *Tériade* δεν έδωσε συνέχεια»<sup>1700</sup>.

Η δυσαρέσκεια του Matisse για τον *Tériade* δεν κράτησε πολύ. Όταν κυκλοφόρησε το τεύχος του *Verve*, του έγραψε με ενθουσιασμό: «Αγαπητέ Ερημίτη της οδού Ferou, δείτε το *Combat* της 15ης Νοεμβρίου: Ο κ. Charles Estienne, τον οποίο δεν γνωρίζω μιλά για το τελευταίο μας *Verve*, το οποίο θεωρεί βάσει της εμφάνισης του ‘σαν ένα γεγονός, γιατί μας δίνει μέσα από τέλειες έγχρωμες αναπαραγωγές τους πρώτους πίνακες που ζωγράφισε στη Βανς ο Matisse’. Αυτό είναι προφανώς αυτό που όλοι θέλαμε – γι’αυτό ας είμαστε χαρούμενοι, καταχαρούμενοι»<sup>1701</sup>. Το περιεχόμενο της επιστολής είναι ενδιαφέρον όχι μόνο γιατί δείχνει την αποκατάσταση των σχέσεων των δύο ανδρών, αλλά κυρίως γιατί επιβεβαιώνει ότι στόχος τόσο του εκδότη όσο και του καλλιτέχνη ήταν να δημιουργήσουν με το τεύχος ένα «γεγονός», να ακουστούν και να εντυπωσιάσουν το βιβλιόφιλο κοινό με την ποιότητα της έκδοσης και να απολαύσουν τη σχετική επιτυχία και αναγνώριση.

Για τα επόμενα δύο τεύχη ο *Tériade* ένωσε πάλι τη μοντέρνα τέχνη με τις μεσαιωνικές μικρογραφίες. Στο τεύχος 23, που τυπώθηκε τον Απρίλιο του 1949, αναπαράγει τις 16 μικρογραφίες από το χειρόγραφο του βασιλιά René d’Anjou *Le cœur d’amour épris* (1457) (**εικ. 263**). Το χειρόγραφο αυτό φυλασσόταν στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας στη Βιέννη και είχε εκτεθεί το 1947 στο Petit Palais στο

<sup>1698</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον *Tériade*, 21 Αυγούστου 1948, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Μεγάλο μέρος της επιστολής δημοσιεύεται στο Anthonioz 1987, 198-199.

<sup>1699</sup> Flam 1996, 21-22.

<sup>1700</sup> «Le numéro 21-22 de *Verve*, réunissant les œuvres peintes à Vence, devait originellement comporter un texte d’André Breton. Mais *Tériade* n’avait pas donné suite»· Anthonioz 1988, 111.

<sup>1701</sup> «Cher Solitaire de la rue Ferou, Regardez le *Combat* du 15 nov. dernier: monsieur Charles Estienne que je ne connais pas parle de notre dernier *Verve* qu’il veut bien regarder en son genre ‘comme un évènement, car il nous donne en de parfaites reproductions en couleur la primeur des tableaux peints à Vence par Matisse’. C’est évidemment ce que nous avons tous désiré – Donc soyons contents et tous contents»· Henri Matisse, επιστολή προς τον *Tériade*, 18 Νοεμβρίου 1948, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Μέρος της επιστολής δημοσιεύεται στο Anthonioz 1987, 199.

πλαίσιο της έκθεσης *Trésors des musées de Vienne*. Πιθανότατα ο Tériade αποφάσισε να κάνει την εν λόγω έκδοση έχοντας επισκεφτεί προηγουμένως την έκθεση. Στο τέλος εξάλλου του τεύχους ευχαριστεί ιδιαίτερος τον διευθυντή της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Αυστρίας που του επέτρεψε την αναπαραγωγή με αφορμή την εν λόγω έκθεση. Το εξώφυλλο του τεύχους δεν είναι απλό όπως των προηγούμενων τευχών που ήταν αφιερωμένα στα μεσαιωνικά χειρόγραφα. Αυτή τη φορά ο Tériade ανέθεσε στον Matisse τη σύνθεσή του και εκείνος φιλοτέχνησε μια λιτή δημιουργία: σε άσπρο φόντο ζωγράφησε μια κόκκινη καρδιά, η οποία περιβάλλεται από τον τίτλο του βιβλίου γραμμένο στο χέρι από τον καλλιτέχνη και τον τίτλο του περιοδικού. Η καλλιγραφία των γραμμάτων και η οπτική τους αξία χαρίζουν έντονη λυρικήτητα στην κατά τα άλλα απλή σύνθεση. Την εισαγωγή για τις μικρογραφίες και ένα ακόμα κείμενο ανέθεσε ο Tériade στον André Chamson, επιμελητή τότε του Petit Palais<sup>1702</sup>.

Το τεύχος 24, που τυπώθηκε ακριβώς ένα χρόνο αργότερα, τον Απρίλιο του 1950, είναι ακόμη πιο πλούσιο και δημιουργικό ως προς τον διάλογο της μοντέρνας τέχνης με τις μεσαιωνικές μικρογραφίες (**εικ. 264**). Ο Tériade ανέθεσε αυτή τη φορά στον Chagall να φιλοτεχνήσει μια σειρά συνθέσεων για το βιβλίο *Contes du Decameron de Boccace*, οι οποίες θα αντιπαραβάλλονταν με τις μικρογραφίες του χειρογράφου των δούκων της Βουργουνδίας που φυλασσόταν στη βιβλιοθήκη Αρσενάλ. Στις σελίδες εναλλάσσονται οι αναπαραγωγές των σχεδίων με σινική μελάνη του Chagall με εκείνες των πολύχρωμων μεσαιωνικών μικρογραφιών, θυμίζοντας ως ύφος το τεύχος 5-6. Το αποτέλεσμα της παράλληλης εικονογράφησης, ο διάλογος της μεσαιωνικής με τη μοντέρνα τέχνη, των χρωματιστών μικρογραφιών με τις ασπρόμαυρες ολοσέλιδες συνθέσεις του Chagall, είναι εντυπωσιακό. Το εξώφυλλο φιλοτέχνησε επίσης ο Chagall: ένα σχέδιο με σινική μελάνη και με μόνο χρώμα το πράσινο που χρησιμοποιήθηκε για τα γράμματα του τίτλου του χειρογράφου και του περιοδικού. Την εισαγωγή στο κείμενο επιμελήθηκε ο διευθυντής της βιβλιοθήκης, Fratz Callot, ενώ δημοσιεύτηκε και ένα γεμάτο λογοπαίγνια ποίημα του Jacques Prevert που συνέθεσε εξαιρετικά για το τεύχος.

Ακολουθεί ακόμη ένα διπλό τεύχος, 25-26, αφιερωμένο επίσης στον Picasso, που τυπώθηκε τον Οκτώβριο του 1951 (**εικ. 265**). Το τεύχος αυτό παρουσιάζει την καλλιτεχνική παραγωγή του καλλιτέχνη την περίοδο 1949-1951 στο Βαλωρίς (Vallauris), ένα χωριό κοντά στην Αντίμπ (Antibes), με παράδοση στην κεραμική,

---

<sup>1702</sup> Για το εν λόγω τεύχος βλ. και Szymusiak 1996, 74.

όπου ο καλλιτέχνης έμεινε από το 1948 ως το 1955. Το εξώφυλλο, ένα κολλάζ με το σχέδιο ενός καβαλάρη και την προμετωπίδα με την πολύχρωμη χειρόγραφη γραφή, φιλοτέχνησε ο Picasso εξαιρετικά για το περιοδικό. Το τεύχος αποκαλύπτει τον ποσοτικό και ποιοτικό πλούτο της παραγωγής του Picasso στο διάστημα αυτών των τριών χρόνων αλλά και την χαρακτηριστική πλαστικότητα των έργων του ανεξάρτητα από την τεχνική, το υλικό ή το θέμα. Όπως προαναφέραμε, ο Zervos είχε ήδη εκδώσει ένα αντίστοιχο τεύχος του *Cahiers d'art* το 1948 αλλά με έργα της πρωιμότερης περιόδου.

Η ζωγραφική παραγωγή του Picasso δημοσιεύεται στην αρχή και στο τέλος του τεύχους με έγχρωμες και ασπρόμαυρες αναπαραγωγές έργων ποικίλων θεματικών: τοπία, προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις, κόκορες, ιππότες. Ο Tériade επέλεξε να τις συνοδεύσει ένα κείμενο του Kahnweiler, του βασικότερου εμπόρου του Picasso, ο οποίος συνεργάζεται πρώτη φορά με το *Verve*. Ο Kahnweiler γράφει για το θέμα στη ζωγραφική του Picasso, συνεχίζοντας εν μέρει το ίδιο μοτίβο με τον Sabartés, ότι δηλαδή το κοινό, ή τουλάχιστον ένα μέρος του, δεν κατανοεί και δεν μπορεί να εκτιμήσει την παραγωγή του Picasso και άρα αυτή πρέπει να εξηγείται. Στη συνέχεια προβάλλεται, αν και σε σχετικά περιορισμένη έκταση, το γλυπτικό έργο του καλλιτέχνη με ασπρόμαυρες αναπαραγωγές έργων και ιδιαίτερα τρία μοτίβα της παραγωγής του: η κατσίκια, η έγκυος γυναίκα και η κουκουβάγια. Εδώ ο Tériade τυπώνει κυρίως φωτογραφίες που έχουν τραβηχτεί στο εργαστήριο του καλλιτέχνη ώστε να προβάλλονται τα έργα *in situ*. Την επικοινωνιακή αξία αυτών των φωτογραφιών αναλύσαμε παραπάνω. Είναι όμως σημαντικό ότι ο Tériade επανέρχεται στη χρήση τέτοιων φωτογραφιών γιατί αυτό δείχνει πως έχει συνείδηση της εμπορικότητας που μπορεί να έχουν, ειδικά όταν αφορούν σε διάσημους καλλιτέχνες όπως ο Picasso. Τη γλυπτική του Picasso συνοδεύει το μοναδικό κείμενο σύγχρονου έλληνα λογοτέχνη που συναντάμε στις εκδόσεις *Verve*. Πρόκειται για το κείμενο «Equivalences chez Picasso» του Οδυσσέα Ελύτη, στο οποίο εντοπίζει αναλογίες ανάμεσα στην τρέχουσα ενστικτώδη παραγωγή του Picasso και την πριμιτιβιστική διάσταση της αρχαίας Ελλάδας υπογραμμίζοντας και προβάλλοντας τη σύνδεση του καλλιτέχνη με την Ελλάδα: «Δεν επεδίωξε ποτέ του να συναντηθεί με την Ελλάδα, η Ελλάδα όμως βρήκε τον τρόπο να σταθεί στο δρόμο του»<sup>1703</sup>. Το

---

<sup>1703</sup> Αρκετά έργα αυτής της περιόδου εκτέθηκαν στην έκθεση «Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος» που πραγματοποιήθηκε στην Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου το 1983· *Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος / Picasso et la Méditerranée*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο

τεύχος καλύπτει και την παραγωγή κεραμικών του Picasso, ο οποίος κατά την παραμονή του στο Βαλωρίς επιδόθηκε ιδιαίτερα σε αυτή τη μορφή τέχνης, πειραματιζόμενος με διαφορετικές τεχνικές και αναβιώνοντας την τεχνική των αττικών ερυθρόμορφων αγγείων<sup>1704</sup>. Στις σελίδες του *Verve* φιγουράρουν πολλά από τα κεραμικά του αντικείμενα που διακοσμεί με αγαπημένα του μοτίβα, όπως ανθρώπινα κεφάλια, γυναικείες φιγούρες, μορφές σατύρων και κάποιες μορφές πουλιών και ψαριών. Για αυτό το μέρος του τεύχους ο Τέριαντ επέλεξε να αναθέσει ένα κείμενο στον Georges Ramié, τον ιδιοκτήτη του εργαστηρίου κεραμικής στο οποίο δούλεψε ο Picasso στο Βαλωρίς, ο οποίος μιλά για τον καλλιτέχνη ως κεραμίστα μέσα από την προσωπική του εμπειρία.

Το τεύχος αυτό είναι εκείνο που έχει τις περισσότερες αναφορές στην Ελλάδα και τη Μεσόγειο, τόσο λόγω της παραγωγής του Picasso όσο και της συμμετοχής του Ελύτη, στην οποία αξίζει να σταθούμε. Ο Τέριαντ είχε όλα αυτά τα χρόνια απομακρυνθεί από την Ελλάδα, κρατώντας επιλεκτικά κάποιες προσωπικές επαφές όπως ήταν, για παράδειγμα, η σχέση του με τον Άγγελο Κατακουζηνό. Στην συνέντευξή του στον Anthonioz, ο Ελύτης λέει ότι πρώτα γνώρισε τα περιοδικά του, το *Minotaure* και το *Verve* στην Αθήνα, και στη συνέχεια τον ίδιο τον Τέριαντ: «Αλλά δεν γνώρισα τον Τέριαντ παρά μόνο το 1948, κατά τη διάρκεια της πρώτης μου παραμονής στο Παρίσι. Ήξερα ότι αποφεύγει τους Έλληνες. Και είχε δίκιο: ήταν κυρίως οι ζωγράφοι, οι νεαροί ζωγράφοι, που επιθυμούσαν να τον γνωρίσουν από συμφέρον, ελπίζοντας κάποιου είδους ‘τακτοποίηση’. Ο Τέριαντ ήταν λοιπόν πολύ σκληρός απέναντι στους Έλληνες. Αλλά όσον αφορά τη συνάντησή μας, το γεγονός ότι δεν ήμουν ζωγράφος με βοήθησε. Κι έπειτα είχα καταγωγή όπως κι εκείνος από τη Μυτιλήνη, και είχε μια αδυναμία για τους ανθρώπους που προέρχονταν από το νησί του. Έτσι με δέχτηκε εύκολα. Μετά από μερικές συναντήσεις, όταν συνειδητοποίησε ότι γνώριζα αρκετά για τη ζωγραφική, δέθηκε μαζί μου και επέμεινε να μου γνωρίσει τους μεγάλους ζωγράφους»<sup>1705</sup>. Στη συνέντευξη αυτή λέει επίσης ότι

---

Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1983. Στον κατάλογο της έκθεσης αναδημοσιεύεται ένα μεγάλο απόσπασμα από αυτό το κείμενο του Ελύτη, σ. 320.

<sup>1704</sup> Για την κεραμική του Picasso βλ. Alain Ramié, *Picasso: catalogue de l'œuvre céramique éditée: 1947-1971*, Galerie Madoura, Βαλωρίς 1988· Bruno Gaudichon (επιμ.), *Picasso céramiste et la Méditerranée*, κατάλογος έκθεσης, Gallimard, Παρίσι 2013· *Picasso: les années Vallauris*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 2018.

<sup>1705</sup> «Mais je n'ai fait la connaissance de Tériade qu'en 1948, lors de mon premier séjour à Paris. Je savais qu'il évitait les Grecs. Et il avait raison : c'était surtout les peintres, les jeunes peintres grecs qui souhaitaient le rencontrer par intérêt, en espérant une sorte de "placement". Tériade était donc très dur envers les grecs. Mais pour ce qui concerne notre rencontre, le fait que je n'étais pas peintre m'a aidé.



ο Τέριαντ του γνώρισε τον Picasso, όταν αυτός τον επισκέφθηκε στη Βίλα Νατάσα στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά. Εμπνεόμενος κυρίως από ένα συγκεκριμένο γλυπτό κατσίκας του Picasso, ο Ελύτης έγραψε το εν λόγω κείμενο για το τεύχος 25-26 του *Verve*, που πλαισιώνεται από την αντίστοιχη εικονογράφηση.

Όταν το τεύχος κυκλοφόρησε και το παρέλαβε ο Ελύτης, που βρισκόταν στην Ελλάδα, έγραψε στον Τέριαντ: «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 χτες ένα αντίτυπο στο βιβλιοπωλείο “Ίκαρος” και καθώς μαθαίνω όλοι παρελαύνουν για να το δουν. Θα τους κάνει καλό να μάθουν πού 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»<sup>1706</sup>.

Το επόμενο διπλό τεύχος 27-28, που τυπώθηκε τον Ιανουάριο του 1953, είναι τεύχος ποικίλης ύλης και αποτελεί το μόνο τέτοιο τεύχος στα μεταπολεμικά χρόνια (εικ. 266). Σε ένα χειρόγραφο από το αρχείο του Τέριαντ, που πιθανόν είναι το κείμενο για το δελτίο τύπου ή για διαφήμιση του τεύχους, διαβάζουμε: «Ένας πολυτελής τεύχος του *Verve* συγκρίσιμο με εκείνα της προπολεμικής περιόδου, στο οποίο συνεργάστηκαν οι μεγάλοι σύγχρονοι ζωγράφοι και συγγραφείς»<sup>1707</sup>. Έχει την ίδια λογική των πρώτων τευχών του περιοδικού και είναι πολυτελής, αν και όχι όσο εκείνα. Πάντως, παρά την απουσία δηλωμένης θεματικής, τα κείμενα του τεύχους περιστρέφονται γύρω από το ζήτημα της πραγματικότητας και της σχέσης του καλλιτέχνη με αυτή. Τη δημιουργία του εξωφύλλου ο Τέριαντ ανέθεσε στον Braque,

---

Et puis, je venais comme lui de Mytilène, et il avait une faiblesse pour les gens qui venaient de son île. Alors il m'a reçu aisément. Après quelques rencontres, lorsqu'il eut compris que j'étais assez avancé dans la connaissance de la peinture, il s'est attaché à moi et il a insisté pour me faire rencontrer les grands peintres»· Anthonioz 1988, 116. Για τη σχέση του Teriade με τους Έλληνες ζωγράφους, αλλά και για το πως αυτός ωφελήθηκε που ήταν Μυτιληνός μιλάει και στη συνέντευξη του που δημοσιεύτηκε στο: Ιουλίτα Ηλιοπούλου, «Ποιητές και ζωγράφοι στη μεταπολεμική Γαλλία – Μια συνομιλία με τον Οδυσσέα Ελύτη», *Αντί*, 492 (24 Απριλίου 1992), 11.

<sup>1706</sup> Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή προς τον Τέριαντ, 9 Ιανουαρίου 1952· Νικορέτζος 2006, 115.

<sup>1707</sup> «Un somptueux numéro de *Verve* comparable à eux d'avant-guerre auquel ont collaboré les grands peintres et écrivains contemporains»· χειρόγραφες σημειώσεις του Τέριαντ, Αρχείο Τέριαντ, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 7.

με τον οποίο είχε συνεργαστεί και στα προπολεμικά τεύχη του *Verve*. Ο Braque συνέθεσε με το χαρακτηριστικό μετακυβιστικό του ύφος έναν λευκό αμφορέα σε μαύρο φόντο με μόνη πινελιά χρώματος το σάπιο μήλο που τοποθετεί σε κεντρική θέση του έργου.

Εκτός από το εξώφυλλο, ο Braque φιλοτέχνησε και δυο λιθογραφίες που ανοίγουν το τεύχος, ενώ αμέσως μετά ο *Tériade* τοποθετεί όχι τυχαία ένα κείμενο του σταθερού συνεργάτη του Reverdy, με τον οποίο μάλιστα εκείνη την περίοδο, όπως θα αναπτύξουμε παρακάτω, συνεργαζόταν για τη δημιουργία δυο βιβλίων. Το κείμενο του Reverdy δεν διακόπτεται από εικόνες και είναι μακράν το μεγαλύτερο σε έκταση του τεύχους (7 σελίδες), πράγμα που αποτελεί ένδειξη της εκτίμησης που έτρεφε ο *Tériade* προς τις απόψεις του. Το κείμενο πραγματεύεται ποικίλα ζητήματα, όχι μόνο αισθητικά, αλλά και κοινωνικά και υπαρξιακά. Ακολουθούν λίγες σελίδες με έργα του Matisse: σχέδια του 1946 και *Η θλίψη του βασιλιά*, μια σύνθεση με κομμένα χρωματιστά χαρτιά που ολοκλήρωσε το 1952. Στη συνέχεια ο *Tériade* δημοσιεύει δύο κείμενα του Alberto Giacometti: το πρώτο αφορά τον Laurens, αγαπημένο καλλιτέχνη των εκδόσεων *Verve*<sup>1708</sup>, ενώ το δεύτερο έχει πιο αυτοβιογραφικό και νοσταλγικό χαρακτήρα. Τα κείμενα του Giacometti συνοδεύουν φυσικά γλυπτικές και ζωγραφικές συνθέσεις του Laurens και του ίδιου. Ακολουθεί ένα σύντομο κείμενο του Camus, με επίσης υπαρξιακό περιεχόμενο, συνοδευόμενο από έργα των Balthus, Francis Gruber και Masson. Στη συνέχεια του τεύχους δημοσιεύεται ένα κείμενο του διευθυντή του Stedelijk Museum, ο οποίος μιλάει για την λειτουργία του καλλιτέχνη μέσα από το παράδειγμα των Rembrandt, Hokusai και Van Gogh· και αυτό το κείμενο συνοδεύεται από την αντίστοιχη εικονογράφηση. Ακολουθούν δύο κείμενα που εξυμνούν το έργο του Monet, γραμμένα από τους Gaston Bachelard και Masson, πλαισιωμένα από μια επίσης πλούσια εικονογράφηση. Στη συνέχεια ο *Tériade* μεταφέρει λίγες σκέψεις του Braque για την τέχνη, όπως τις κατέγραψε στη διάρκεια συζητήσεών τους το 1952, συνοδευόμενες φυσικά από έργα του. Ένα ακόμη κείμενο αυτοβιογραφικού χαρακτήρα ανήκει στον Sartre που περιγράφει τις εντυπώσεις του από τη Βενετία. Το κείμενο δεν διακόπτεται από εικόνες, προηγείται όμως μια σειρά έργων του Léger και έπεται μια σειρά έργων του Miró. Το επόμενο κείμενο είναι του Cassou, έχει ως θέμα τις νεκρές φύσεις στην ισπανική τέχνη και συνοδεύεται και αυτό από αντίστοιχη εικονογράφηση. Ακολουθεί ένα κείμενο του Jean Wahl για την

---

<sup>1708</sup> Σε σημείωση στο τέλος του κειμένου για τον Laurens, ο Giacometti αναφέρει ότι το προόριζε για το περιοδικό *Labyrinthe* και συγκεκριμένα για το τεύχος της 15<sup>ης</sup> Μαρτίου 1945.

«πραγματικότητα» που απεικονίζεται στην τέχνη με μια λιθογραφία του Borès στο πλάι, ενώ έπονται αναπαραγωγές έργων των Derain, Jean Hélion,<sup>1709</sup> Roux και Gromaire και ένα κείμενο του Jean Grenier για τα φαγιουμ, Λίγες γραμμές του Chagall για το Παρίσι συνοδεύουν στη συνέχεια μια σειρά από λιθογραφίες του γι' αυτό<sup>1710</sup>. Το τεύχος περιλαμβάνει επίσης ένα κείμενο του λογοτέχνη Louis Guilloux με αναπαραγωγές των Rouault και Degas και ολοκληρώνεται όπως τα προπολεμικά τεύχη με την αναπαραγωγή μικρογραφιών από τη βιβλιοθήκη Αρσενάλ και σχετικό σχολιασμό του Callot.

Το τεύχος αυτό εντυπωσίασε το βιβλιόφιλο κοινό, όπως φανερώνει η πληθώρα άρθρων στον τύπο. Για παράδειγμα, ο Claude Roy έγραφε: «Ο Tériade, σε μεγάλο οίστρο, ξαναρχίζει σήμερα την παράδοση των προπολεμικών τευχών του *Verve!*»<sup>1711</sup>. Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι οι σελίδες του εν λόγω τεύχους εκτέθηκαν στους τοίχους του βιβλιοπωλείου-γκαλερί La Hune, όπως εκτίθενται τα έργα τέχνης, «Σε αυτούς - και είναι δυστυχώς η πλειοψηφία - που δεν έχουν τα μέσα να αποκτήσουν αυτόν τον τόμο»<sup>1712</sup>. Ο ιδιοκτήτης του La Hune, Bernard Gheerbrant, περιέγραφε σε επιστολή του στον Tériade την έκθεση και την επιτυχία της εκφράζοντας την ικανοποίησή του<sup>1713</sup> (**Παράρτημα A35**). Ωστόσο, παρόλο που κατά κοινή ομολογία το τεύχος ήταν αισθητικά και τεχνικά άψογο, ασκήθηκε κριτική στον Tériade από ορισμένους κριτικούς για την απουσία της αφηρημένης τέχνης από το τεύχος: «Παρά την ποιότητά του, το 'Verve' δεν ξεφεύγει από τον πόλεμο των περιοδικών. Πράγματι, το τεύχος του δεν αφήνει χώρο στην αφηρημένη ζωγραφική και οι οπαδοί της ανησυχούν ήδη. Είναι αλήθεια ότι θα είναι σε θέση να απαντήσουν

---

<sup>1709</sup> Ο Hélion έγραφε στον Tériade το 1947, επιδιώκοντας να προσελκύσει το ενδιαφέρον του: «Ίσως να με θυμάστε. Οι Renon και Colle κάνουν μια έκθεση με τους νέους μου πίνακες. Καθώς είναι η πρώτη μου στο Παρίσι, εδώ και δέκα χρόνια, και καθώς η ζωγραφική μου έχει εξελιχθεί πολύ, θα ήθελα να τα δείτε / Peut-être vous souvenez-vous de moi. Renon et Colle font une exhibition de mes nouveaux tableaux. Comme c'est la première à Paris, depuis dix-ans, et que ma peinture a beaucoup évolué, j'aimerais que vous les voyiez». Jean Hélion, επιστολή προς τον Tériade, 10 Μαΐου 1947, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.

<sup>1710</sup> Ας σημειωθεί πως τον επόμενο χρόνο η γκαλερί Maeght οργάνωσε έκθεση Chagall-Paris.

<sup>1711</sup> «Tériade, très en verve, reprend aujourd'hui la tradition des numéros de *Verve* d'avant la guerre!»· Claude Roy, «Les livres d'art: Verve, Dessins, Matisse», *Les lettres françaises*, 19 Μαρτίου 1953, 8.

<sup>1712</sup> «à ceux –et ils sont hélas la majorité– qui n'ont pas les moyens d'acquérir ce volume»· G. B., «Une réussite technique: Le nouveau numéro de *Verve* », *Actualité artistique*, 56 (21 Μαρτίου 1953) (απόκομμα από το Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 21).

<sup>1713</sup> Bernard Gheerbrant, επιστολή προς τον Tériade, 10 Φεβρουαρίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 4.

μέσα από τους όχι αμελητέους, αν και λιγότερο πολυτελείς, ανταγωνιστές του: το ‘Cahiers d’art’ του Christian Zervos ή το ‘Cahiers du XXe siècle’»<sup>1714</sup>.

Παρατηρούμε ότι αυτό το τεύχος παραπέμπει με τις θεματικές του και τους καλλιτέχνες που προβάλλει περισσότερο στο μεσοπόλεμο παρά σε περιοδικό που παρακολουθεί τις εξελίξεις του 1953 σε επίπεδο εικαστικό και ιδεών. Μόνες μη αναμενόμενες παρουσίες θα λέγαμε ότι είναι των Héliou, Gruber και Roux, με τους οποίους ο Tériade δεν είχε ασχοληθεί σχεδόν καθόλου στο παρελθόν. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ίσως ήθελε να κάνει ένα άνοιγμα προς πιο νέα ονόματα καλλιτεχνών, αλλά, αν είναι έτσι, αυτή η πολιτική δεν έχει καμία συνέχεια στο εκδοτικό του έργο. Όλοι οι άλλοι εικαστικοί καλλιτέχνες και συγγραφείς που συνεργάστηκαν στο τεύχος είχαν συνεργαστεί με τον Tériade στο παρελθόν και θα συνέχιζαν να συνεργάζονται με εκείνον στο μέλλον.

Το επόμενο διπλό τεύχος, 29-30, είναι το τρίτο που ο Tériade αφιέρωσε στον Picasso (εικ. 267). Τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1954 και συγκεντρώνει 180 σχέδια που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης την περίοδο από τις 28 Νοεμβρίου 1953 ως τις 3 Φεβρουαρίου 1954, κατά την παραμονή του στο Βαλωρίς, καθώς και το εξώφυλλο που φιλοτέχνησε εξαιρετικά για το περιοδικό. Σε αυτό το τεύχος ο Tériade παραθέτει, ίσως κατόπιν υπόδειξης του Picasso, με χρονολογική σειρά τα σχέδια του καλλιτέχνη. Τα σχέδια, τα περισσότερα εκ των οποίων έγιναν με μαύρο μελάνι και λίγα με χρωματιστά μολύβια, αναπαριστούν σχεδόν στο σύνολό τους τη σχέση ανάμεσα στον ζωγράφο και το μοντέλο του, ενώ εμφανίζεται συχνά και η μορφή του σαλιμπάγκου.

Αυτή τη φορά ο Tériade έκανε μια εξαίρεση, αποφασίζοντας να γράψει ο ίδιος το εισαγωγικό κείμενο. Σε αυτό εξυμνεί τη σημασία της αυθεντικότητας στην παραγωγή ενός καλλιτέχνη που βρίσκεται σε μια αέναη αναζήτηση της φόρμας. Στο τεύχος επίσης συμπεριέλαβε ένα κείμενο του Leiris που αναφέρεται στο σύνολο του έργου του Picasso και ένα της αγγλίδας συγγραφέως και δημοσιογράφου Rebecca West, η οποία κάνει μια εισαγωγή στα εν λόγω σχέδια υπερασπιζόμενη τον Picasso απέναντι σε κατηγορίες που του προσάπτουν εκείνη την εποχή ότι δεν κατανοεί την ουμανιστική παράδοση.

---

<sup>1714</sup> «Malgré sa qualité, ‘Verve’ n’échappe pas à la guerre des revues. En effet, son numéro ne laisse pas de place à la peinture abstraite, et les tenants de celle-ci se sont déjà émus. Il est vrai qu’ils pourront répondre dans ces concurrentes non négligeables, bien que moins luxueuses : les ‘Cahiers d’art’ de Christian Zervos, ou les ‘Cahiers du XXe siècle’» Bouret 1953. Σκληρή κριτική για την απουσία της αφαίρεσης άσκησε και ο Charles Estienne: Charles Estienne, «Réalité de l’art», *L’Observateur*, 16 Απριλίου 1953, 20-21.

Το διπλό τεύχος 31-32 τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1955 και παρουσιάζει σχέδια προερχόμενα από τα προσωπικά σημειωματάρια του Braque με ένα εξώφυλλο ειδικά φιλοτεχνημένο για το περιοδικό (εικ. 268). Η συνεργασία αυτή πιθανόν προέκυψε μετά τη συμμετοχή του Braque στο τεύχος 27-28. Ο Tériade σημειώνει στην αρχή του τεύχους ότι ο Braque κρατούσε από τη νεαρή του ηλικία αυτά τα σημειωματάρια με σκέψεις, αλλά και σχέδια, παστέλ και ακουαρέλες, τα οποία θα πρέπει να γίνουν αντιληπτά ως ένα προσωπικό ημερολόγιο του καλλιτέχνη, αφού μέσω αυτών οπτικοποιεί τα συναισθήματά του και τις αισθητικές του ιδέες. Για να δώσει μεγαλύτερη αξία στο περιεχόμενο αυτού του τεύχους ο Tériade προσθέτει ότι ο καλλιτέχνης δεν ήθελε να μοιραστεί τα σημειωματάρια του, ωστόσο δέχτηκε τελικά να δημοσιεύσει ένα μέρος τους στο *Verve*. Σημειώνει επιπλέον ότι την επιλογή αυτών των σχεδίων την έκαναν από κοινού. Ο Tériade δεν αναφέρει πότε έγιναν τα εν λόγω σχέδια, όμως, σύμφωνα με το κείμενο του Will Grohman που δημοσιεύεται στο τεύχος, πρόκειται για σχέδια που φιλοτεχνήθηκαν στη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και στα μεταπολεμικά χρόνια. Ο Cain, ενθουσιασμένος με το εν λόγω τεύχος, έγραψε στον Tériade: «Εδώ και μερικές μέρες ζω με τον Braque σας. Τι αξιοθαύμαστη συλλογή και τι επιστήμη στην παρουσίαση! Σας ευχαριστούμε ειλικρινά»<sup>1715</sup>.

Ο Will Grohman, στον οποίο ο Tériade ανέθεσε την εισαγωγή, είχε συνεργαστεί, όπως έχουμε αναφέρει, με τον Zervos στο *Cahiers d'art* στα χρόνια του μεσοπολέμου, ασχολούμενος κυρίως με την παραγωγή των γερμανών εξπρεσιονιστών καλλιτεχνών, καθώς και των Klee και Kandinsky. Το ενδιαφέρον του για τον Braque, το οποίο φαίνεται και από τη μελέτη που εξέδωσε τη δεκαετία του 1960 γι' αυτόν (*Braque*, Νέα Υόρκη 1962), πηγάζει πιθανόν από το εξπρεσιονιστικό στοιχείο που εντοπίζει στο έργο του.

Στο τεύχος αυτό δημοσιεύτηκε επίσης ένα ποίημα του Antoine Toudal, πιθανόν κατόπιν πρότασης του φίλου του Tériade Reverdy, ο οποίος στήριξε αρκετά την ποιητική του δραστηριότητα. Μάλιστα το 1945 προλόγισε την ποιητική του ανθολογία *SouSpente*, της οποίας το εξώφυλλο φιλοτέχνησε ο Braque<sup>1716</sup>. Ο Tériade δημοσίευσε, τέλος, στο ίδιο τεύχος ένα κείμενο της West. Συνισταμένη όλων των

---

<sup>1715</sup> «Depuis quelques jours je vis avec votre Braque. Quel admirable recueil, et quelle science dans la présentation ! Nous vous remercions bien sincèrement» Julien Cain, επιστολή προς τον Tériade, 9 Ιανουαρίου 1959, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3

<sup>1716</sup> Την παρατήρηση αυτή κάνει η Χαρά Κολοκυθά στην διπλωματική της εργασία: Κολοκυθά 2011, 201.

συγγραφέων του τεύχους, ανεξάρτητα από το ποια αναγνωρίζουν ως αφετηρία της τέχνης του Braque, είναι η επισήμανση του ορθολογισμού και του μέτρου που χαρακτηρίζουν τις συνθέσεις του καλλιτέχνη.

Το επόμενο διπλό τεύχος, 33-34, είναι αφιερωμένο στον Chagall και την εικονογράφηση της *Βίβλου*, και τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1956, δηλαδή λίγο πριν την έκδοση του βιβλίου αυτού (εικ. 269). Ο Chagall ξεκίνησε την εικονογράφηση το 1930 με στόχο την έκδοσή της από τον Vollard, πράγμα που όμως δεν συνέβη λόγω του αιφνίδιου θανάτου του. Το ζήτημα αυτό θα εξετάσουμε όμως αναλυτικότερα παρακάτω. Εδώ ας σημειώσουμε ότι το τεύχος 33-34 του *Verve* περιλάμβανε το σύνολο των 105 οξυγραφιών για το βιβλίο της *Βίβλου*, αλλά ο Chagall φιλοτέχνησε επιπλέον γι' αυτό 16 έγχρωμες και 12 ασπρόμαυρες νέες οξυγραφίες<sup>1717</sup>, καθώς και το εξώφυλλο και την προμετωπίδα. Το κυρίως κείμενο υπογράφει ο Meyer Schapiro και σε αυτό διακρίνει το μοντέρνο πνεύμα με το οποίο ο καλλιτέχνης πραγματεύεται το θέμα της Βίβλου τονίζοντας την υπαρξιακή αξία των βιβλικών θεμάτων. Το τεύχος περιλαμβάνει επίσης λίγους στίχους του φιλόσοφου Jean Wahl<sup>1718</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το εν λόγω τεύχος κυκλοφόρησε και σε αμερικανική έκδοση, γεγονός που πιθανόν δικαιολογεί την επιλογή του Schapiro ως συντάκτη του βασικού κειμένου. Ο Schapiro δίδασκε στο University of Columbia από το 1928 και το 1952 είχε εκλεγεί στη βαθμίδα του καθηγητή και διατηρούσε στενές σχέσεις με τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας στη Νέα Υόρκη, τη στιγμή που αυτή είχε πάρει τη σκυτάλη από το Παρίσι ως κέντρο της σύγχρονης τέχνης. Είναι επομένως πιθανόν ότι ο Tériade, σκεπτόμενος το αμερικανικό κοινό, επέλεξε να έχει την υπογραφή ενός έγκυρου αμερικανού ιστορικού τέχνης, που θα ενίσχυε και το κύρος του τεύχους, αλλά και την εμπορικότητά του στην απέναντι ακτή του Ατλαντικού. Όμως είναι επίσης πιθανόν να ήταν κι άλλοι λόγοι που οδήγησαν τον Tériade σε αυτήν την επιλογή. Ο Schapiro, όπως και ο Chagall, ήταν εβραίος, γεγονός που δεν αποκλείεται να συνυπολόγισε ο Tériade στοχεύοντας στο εβραϊκό κοινό, αλλά και στα σχετικά εβραϊκά δίκτυα στον χώρο της αγοράς της τέχνης και της βιβλιοπαραγωγής. Επιπλέον, παρόλο που ο Schapiro υπήρξε μια ισχυρή φωνή της πολιτιστικής

---

<sup>1717</sup> Ο Chagall έγραψε στην κόρη του Ida ότι δεν ήθελε να χρησιμοποιήσει τα ίδια μοτίβα που χρησιμοποίησε για το βιβλίο, αλλά να κάνει νέα πράγματα: Marc Chagall, επιστολή προς την Ida Chagall, 17 Νοεμβρίου 1955· αντλώ από Girard 2006, 200-213.

<sup>1718</sup> Ο Tériade είχε ενημερώσει τον Chagall πως είχε ζητήσει κείμενα από τους Jean Wahl και Charles Estienne και πως ήλπιζε να εξασφαλίσει τη συνεργασία και του Schapiro: Tériade, επιστολή προς τον Marc Chagall, 18 Μαΐου 1956, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

πολιτικής της αριστεράς, έστω κι αν αυτός δεν είχε ενταχθεί σε κάποιο πολιτικό κόμμα, πράγμα που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως τροχοπέδι στην εν λόγω επιλογή αυτή του Tériade, όταν μάλιστα ο μακαρθισμός ήταν ακόμα ισχυρός στις Η.Π.Α., αυτό δε συνέβη. Ο Tériade εξάλλου και προπολεμικά αλλά και μεταπολεμικά ήταν ανοικτός στην αριστερά αφού συνεργάστηκε με πολλούς καλλιτέχνες και διανοουμένους που εξέφραζαν αριστερές αντιλήψεις. Επομένως στην αντίληψη του Tériade οι πολιτικές αντιλήψεις του Schapiro δεν ήταν πρόβλημα, ενώ μοιάζει να αξιολόγησε περισσότερο όσα είπαμε παραπάνω, δηλαδή το όνομα και την επιρροή του στον κόσμο της αμερικανικής τέχνης, αλλά και την εβραϊκή του ταυτότητα.

Τέλος, ένας ακόμη παράγοντας για τον οποίο ο Tériade μπορεί να επέλεξε τον Schapiro ήταν οι αισθητικές του αντιλήψεις. Ως τότε ο Schapiro είχε εκδώσει δύο μελέτες για τον Vincent van Gogh (Νέα Υόρκη 1950) και για τον Paul Cézanne (Νέα Υόρκη 1952) και θεωρούνταν σημαντικός υποστηρικτής των φορμαλιστικών θεωριών και της μοντέρνας τέχνης στις ΗΠΑ εντασσόμενος στα αντίστοιχα δίκτυα του κόσμου της τέχνης εκεί. Δεν είναι τυχαίο, ότι η υποδοχή του τεύχους υπήρξε θετική στην Αμερική από ανθρώπους του κύκλου του. Σχολιάζοντάς το, ο Greenberg υποστηρίζει ότι ο Chagall είναι ο μόνος χαρακτήρας που μπορεί να συγκριθεί με τον Picasso και προσθέτει πως θεωρεί την εικονογράφηση της *Βίβλου* ανυπέρβλητη ως προς την ακεραιότητα και την έντασή της ακόμη και σε σχέση με την παραγωγή του Picasso<sup>1719</sup>. Ο Greenberg που έγραψε θετικά για την έκδοση, ήταν επίσης υποστηρικτής των φορμαλιστικών θεωριών, εβραίος και ανήκε στο ίδιο δίκτυο με τον Schapiro, με τον οποίο εκείνα τα χρόνια συνεργάζονταν<sup>1720</sup>.

Για το εν λόγω τεύχος υπογράφηκε σχετικό συμβόλαιο τον Μάιο του 1956, ανάλογο με εκείνα που έκανε ο Tériade για τα βιβλία, γεγονός που επιβεβαιώνει ότι πλέον και το περιοδικό είχε πάρει τη μορφή μιας έκδοσης τέχνης πολυτελείας προοριζόμενης κυρίως για τους βιβλιόφιλους. Στο συμβόλαιο ορίζονται τα χαρακτηριστικά του τεύχους και ο τρόπος εκτύπωσης. Ο αριθμός των αντιτύπων ορίζεται στα 7.500-8.000, ενώ δηλώνεται ότι, εκτός από τη γαλλική έκδοση, θα κυκλοφορήσει και αμερικανική. Ο Chagall θα λάβει 75 αντίτυπα και συμφωνεί,

---

<sup>1719</sup> Clement Greenberg, «Review of *Chagall's Illustrations for the Bible* by Meyer Schapiro and *Chagall* by Lionello Ventury», *Commentary*, Μάρτιος 1957· αντλώ από Greenberg Greenberg 1986-1993, τ. Δ' (1993): 15-18.

<sup>1720</sup> Για παράδειγμα οργάνωσαν από κοινού την έκθεση Talent 1950 στην γκαλερί του Samuel Kootz, στη Νέα Υόρκη το 1950. Ευχαριστώ τον Ευγένιο Μαθιόπουλο για την επισήμανση του αναφορικά με την περίπτωση του Schapiro.

τουλάχιστον για την πρώτη έκδοση, να αποποιηθεί των δικαιωμάτων του δημιουργού, πράγμα που προβλέπεται να τύχει επαναδιαπραγμάτευσης σε περίπτωση επανέκδοσης<sup>1721</sup>. Επιπλέον ορίζεται ότι, πέρα από τα κοινά αντίτυπα, θα τυπωθούν ακόμα 75, σε χαρτί Arches, αριθμημένα, τα οποία θα υπογράψει ο Chagall. Από αυτή τη σειρά 30 αντίτυπα θα λάβει ο Chagall και 45 θα κρατήσει ο Tériade.

Από την επιχειρηματική σκοπιά είναι ενδιαφέρον ότι στο υστερόγραφο της επιστολής που συνιστά το συμβόλαιο ο Tériade υπενθυμίζει στον Chagall ότι η κόρη του, Ida, του εγγυήθηκε ότι μια γερμανική έκδοση αφιερωμένη στο χαρακτηριστικό του έργο δεν επρόκειτο να κυκλοφορήσει πριν από το Πάσχα του 1957. Αυτό που θα ενδιέφερε τον Tériade στην προκειμένη περίπτωση θα ήταν να περιληφθούν στην έκδοση αυτή και το βιβλίο που ετοιμάζε με τον Chagall για τη *Βίβλο* αλλά και το τεύχος του περιοδικού, πράγμα που θα αύξανε την αξία τους και θα τα ενέτασσε στην ιστορία της χαρακτηριστικής παραγωγής του καλλιτέχνη. Η έκδοση στην οποία αναφέρεται ο Tériade είναι πιθανότατα εκείνη του Franz Meyer, η οποία πράγματι κυκλοφόρησε το 1957 περιλαμβάνοντας και το βιβλίο και το περιοδικό για τη *Βίβλο* του Chagall<sup>1722</sup>.

Για το προτελευταίο διπλό τεύχος του *Verve*, 35-36, ο Tériade συνεργάστηκε πάλι με τον επιστήθιο φίλο του Matisse δημοσιεύοντας τα τελευταία έργα του, της περιόδου 1950-1954 (**εικ. 270**)<sup>1723</sup>. Σε αυτά περιλαμβάνονται έργα που έκανε με την τεχνική των κομμένων χρωματιστών χαρτιών, αλλά και σχέδια της ίδιας περιόδου, κυρίως γυναικεία γυμνά. Το εξώφυλλο με ένα φυτικό μοτίβο σε ένα εκτυπωτικό χαρούμενο πορτοκαλί σε δύο αποχρώσεις το φιλοτέχνησε ο Matisse εξαιρετικά για το *Verve* το 1954, ενώ επόπτευσε επίσης την εκτύπωση των πρώτων λιθογραφιών για το τεύχος. Όμως πέθανε το Νοέμβριο του 1954 κι έτσι δεν πρόλαβε να δει το τεύχος εκτυπωμένο τέσσερα χρόνια αργότερα, τον Ιούλιο του 1958. Πλάι στις αναπαραγωγές των έργων του Matisse ο Tériade δημοσίευσε μόνο δύο κείμενα, ένα του Pierre Reverdy και ένα του γαμπρού του ιστορικού τέχνης και βυζαντινολόγου, Georges Duthuit, με τον οποίο επρόκειτο να ξανασυνεργαστούν σύντομα, όπως θα δούμε στη

<sup>1721</sup> Ο Tériade στέλνει στον Chagall το συμβόλαιο στις 18 Μαΐου 1956 και εκείνος του το επιστρέφει υπογεγραμμένο στις 26 Μαΐου 1956, αυξάνοντας τα κοινά αντίτυπα της αμοιβής του από 50 σε 75· Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτιά 3 και 5 αντίστοιχα.

<sup>1722</sup> Franz Meyer, *Marc Chagall: das graphische Werk*, Hatje, Στουτγάρδη 1957.

<sup>1723</sup> Ο Matisse σε επιστολή του διευκρινίζει την αμοιβή του για το τεύχος αυτό: «Όπως συμφωνήθηκε, με την κυκλοφορία αυτού του τεύχους θα μου καταβάλλετε το 5% της υψηλότερης τιμής αυτού του τираζ, είτε σε μετρητά είτε ένα μέρος σε αντίτυπα αυτής της έκδοσης και το υπόλοιπο σε μετρητά / Comme convenu, à la parution de ce numéro vous me verserez 5% du prix fort sur ce tirage, soit en espèces soit une partie en exemplaires de cette publication et le reste en espèces». Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 18 Μαΐου 1954, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2.



συνέχεια. Ο Reverdy επισημαίνει ότι το έργο του Matisse είναι κλασικό ως προς τη σύνθεση και τη δομή του και τονίζει τη δύναμη του φωτός που «καταβροχθίζει» τα χρώματα και τις φόρμες στις συνθέσεις του, αλλά και την ευδαιμονία που χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τις συνθέσεις των οκτώ τελευταίων ετών της καριέρας του. Ο Duthuit, από την άλλη, αφιερώνει το κείμενό του στην τεχνική των χρωματισμένων και κομμένων χαρτιών, αλλά και στην εφαρμογή της στα βιτρώ που έκανε τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Matisse βασιζόμενος στην ίδια τεχνική<sup>1724</sup>.

Το τελευταίο διπλό τεύχος, 37-38, του *Verve* κυκλοφόρησε το καλοκαίρι του 1960 (εικ. 271). Στο τεύχος αυτό ο Tériade παρουσιάζει μια σειρά από σχέδια για τη *Βίβλο* που φιλοτέχνησε ο Chagall το διάστημα 1958-1959. Στο σύντομο εισαγωγικό του σημείωμα –άλλη μια μεμονωμένη περίπτωση διακοπής της μεταπολεμικής συγγραφικής σιωπής του– ο Tériade αναφέρει ότι στα σχέδια αυτά ο Chagall πραγματεύεται βιβλικά θέματα που δεν τον απασχόλησαν στην αρχική εικονογράφηση της Βίβλου. Στα σχέδια αυτά, που αναπαράγονται με την τεχνική της οξυγραφίας, ενσωματώνει περισσότερες σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, ενώ οι γυναικείες μορφές υπερισχύουν αριθμητικά έναντι των αντρικών σε σχέση με το παλιότερο τεύχος. Το κυρίως κείμενο του τεύχους ο Tériade το ανέθεσε στον φιλόσοφο Gaston Bachelard, ο οποίος αφενός είχε ένα ισχυρό ακαδημαϊκό προφίλ έχοντας διδάξει για χρόνια στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης και έχοντας λάβει σημαντικές ακαδημαϊκές διακρίσεις αφετέρου είχε αναπτύξει μια επιστημολογική θεωρία της λογοτεχνίας και της ποίησης και το 1957 δημοσίευσε το *La poétique et l'espace*.

Με αυτό το τεύχος ο Tériade ολοκλήρωσε τον εκδοτικό κύκλο του περιοδικού *Verve* χωρίς να συγγράψει κάποιο κείμενο που να δικαιολογεί αυτή την απόφαση. Είναι πιθανόν ότι, καθώς είχε πλέον μεγαλώσει (το 1960 ήταν 63 ετών), αποφάσισε να ασχοληθεί πια αποκλειστικά με την έκδοση των βιβλίων, που έτσι κι αλλιώς ήταν πιο πολυτελή και ακριβά<sup>1725</sup>. Εξάλλου από καιρό το περιοδικό προσομοίαζε εξαιρετικά στα βιβλία, επομένως δεν υπήρχε ουσιαστική διαφορά μεταξύ των δύο,

<sup>1724</sup> Για το εν λόγω τεύχος βλ. και Szymusiak 1996, 76.

<sup>1725</sup> Την ίδια χρονιά σταματάει η έκδοση και του περιοδικού *Cahiers d'art*, με το οποίο η σχέση παρέμενε πάντα ανταγωνιστική: «Ο Berggruen έκανε έναν όμορφο κατάλογο Τέχνη, Κυβισμός, Φουτουρισμός, Εξπρεσιονισμός κλπ. και το *Verve* έχει δικαίωμα σε μια ολόκληρη σελίδα σε διαφορετικό χαρτί (είναι αλήθεια ότι βρισκόμαστε στο πίσω μέρος του *Cahier d'art* που έχει 2 σελίδες) / Berggruen a fait un beau catalogue Art, Cubisme, Futurisme, Expressionnisme, etc. et *Verve* a droit à une page entière en papier différent (il est vrai que nous sommes au dos de *Cahier d'art* qui en a 2)» Marguerite Lang, επιστολή προς τον Tériade, 5 Φεβρουαρίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

πέραν ασφαλώς του αριθμού των αντιτύπων και της ποιότητας της εκτύπωσης. Από την άλλη, ο Tériade είχε διαμορφώσει με τον καιρό τη σχέση μεταξύ του περιοδικού και των βιβλίων ως σχέση αλληλοτροφοδοσίας από πλευράς αισθητικής, θεματικής, τυπογραφικής τεχνολογίας και συνεργατών. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι πιθανόν ότι ο Tériade αποφάσισε να δώσει το χαρακτήρα μονογραφίας στο περιοδικό εξαιτίας της εμπορικής επιτυχίας που είχαν τα βιβλία. Κάποια τεύχη μάλιστα του περιοδικού λειτούργησαν ως προπομποί βιβλίων καλλιτεχνών. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι το αφιερωμένο στο χρώμα του Matisse τεύχος 13, που λειτούργησε ως προπομπός του Jazz, και το αφιερωμένο στη *Βίβλο* του Chagall τεύχος 33-34, που κυκλοφόρησε μόλις τέσσερις μήνες πριν από την κυκλοφορία του ίδιου του βιβλίου για τη *Βίβλο*. Σε κάθε περίπτωση, ο Tériade συνέχισε την εκδοτική του καριέρα ως το 1975, ασχολούμενος πια αποκλειστικά με τα βιβλία.

### **11.3 Η συνέχεια των εικονογραφημένων βιβλίων και των βιβλίων καλλιτεχνών**

#### **11.3α Η συνεργασία με τον Henri Matisse: β' μέρος**

Όπως αναπτύξαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρόλο που το 13<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve*, το *Jazz* και το *Poèmes de Charles d'Orléans* δημιουργήθηκαν και ωρίμασαν στα χρόνια του πολέμου, κανένα τους δεν δημοσιεύτηκε τότε. Η καθυστέρηση αυτή οφειλόταν τόσο στο ότι και ο Matisse και ο Tériade έκαναν πολλά πράγματα ταυτόχρονα όσο και στον χρόνο που απαιτούσε η τελειοποίηση της διαδικασίας της αναπαραγωγής των εικόνων σε συνδυασμό συχνά με την υπερβολική σχολαστικότητα του Matisse που ενίοτε ενοχλούσε τον Tériade. Σημαντικό ρόλο όμως στην καθυστέρηση έκδοσης των συνεργασιών τους θα έπαιζαν και προσωπικοί παράγοντες που υποχρέωσαν και τους δύο να ανακόψουν για λίγο το ρυθμό εργασίας τους. Το καλοκαίρι του 1944 ήταν δύσκολο για τον Matisse, που ανησυχούσε τόσο για το γιο του, που ζούσε σε μια πόλη που βομβαρδίστηκε, όσο και για τη γυναίκα και την κόρη του, που είχαν συλληφθεί από την Gestapo λόγω της συμμετοχής τους στην αντίσταση<sup>1726</sup>.

Για τον Tériade τα πράγματα δυσκόλεψαν πολύ στα μέσα του 1944, όταν η σύντροφος και συνεργάτιδά του Lamotte αρρώστησε σοβαρά. Λόγω και των πρακτικών δυσκολιών που υφίσταντο (πολύ κρύο, έλλειψη τροφίμων, φαρμάκων και

---

<sup>1726</sup> Spurling 2005, 420-425.

θέρμανσης) η κατάστασή της ολοένα χειροτέρευε, ώσπου τελικά απεβίωσε τον Ιανουάριο του 1945<sup>1727</sup>. Ο Tériade παρέμεινε στο πλευρό της όλο αυτό το διάστημα: εργαζόταν, αλλά λιγότερο εντατικά. Τόσο οι μήνες της ασθένειας της Lamotte όσο και εκείνοι που ακολούθησαν το θάνατό της ήταν αρκετά δύσκολοι για τον Tériade, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του με τον Matisse, τον οποίο θεωρούσε έναν από τους πιο κοντινούς του φίλους. Ο Tériade χρειάστηκε κάποιο διάστημα μετά το θάνατό της για να αρχίσει να επανέρχεται βρίσκοντας προφανώς παρηγοριά στις εκδόσεις του και ιδιαίτερα σε ό,τι ετοίμαζε με τον Matisse<sup>1728</sup> **(Παράρτημα Α36)**.

Λίγο πριν από την έκδοση του 13<sup>ο</sup> τεύχους του *Verve*, και ενώ οι εργασίες για το *Jazz* προχωρούσαν, ξεκίνησε μια νέα συνεργασία μεταξύ των δύο ανδρών, την οποία αυτή τη φορά πρότεινε ο Matisse, γεγονός που επιβεβαιώνει αφενός την καλή συνεργασία που είχε με τον Tériade, αφετέρου την εμπιστοσύνη που είχε στην ποιότητα της δουλειάς του και στο όνομα που είχε χτίσει. Πρόκειται για την εικονογράφιση πέντε ερωτικών επιστολών που χρονολογούνται το 1669, αποδίδονται στη νεαρή μοναχή Marianna Alcaforado και απευθύνονται προς έναν αξιωματικό του γαλλικού στρατού που την εγκατέλειψε.

Οι εργασίες για το βιβλίο *Lettres portugaises* προχώρησαν πολύ γρήγορα και το σχετικό συμβόλαιο υπογράφηκε τον Δεκέμβριο του 1945<sup>1729</sup> **(Παράρτημα Α37)**. Στο συμβόλαιο ορίζεται ότι η έκδοση, τα έξοδα της οποίας αναλαμβάνει εξ ολοκλήρου ο Tériade, θα περιλαμβάνει 250 αντίτυπα, 80 εκ των οποίων θα συνοδεύονται από μια πολυτελή σειρά με 12 επιπλέον σπουδές που έγιναν στο πλαίσιο της εν λόγω εικονογράφισης. Η εικονογράφιση θα περιλαμβάνει αυθεντικές

---

<sup>1727</sup> Ο Fernand Lapessé γράφει στον Tériade: «Σε αυτήν την οδυνηρή κατάσταση, θρηνώ για τον χαμό, μετά από όλα όσα υπέφερε, μιας νέας γυναίκας που γνώρισα τόσο δραστήρια, τόσο λαμπερή, τόσο γενναία κι ευχάριστη, μέσα σε όλες τις περιπλοκές που αντιμετώπιζε καθημερινά. / Της άξιζε τόσο να δει την επιχείρησή σας να αναπτύσσεται και να παίρνει ικανοποίηση από αυτό. Θρηνώ επίσης για την αναντικατάστατη απώλεια για εσάς, για τους δικούς της και σας σκέφτομαι με όλη μου την καρδιά [...] Μην εγκαταλείψετε το έργο σας. / En cette douloureuse circonstance je déplore la disparition, après tant de souffrances, d'une jeune femme que j'ai vue si active, si brillante, si vaillante et agréable, parmi toutes les complications auxquelles elle faisait face journellement. Elle méritait tant de voir se développer votre entreprise et d'en tirer satisfaction. Je déplore aussi la perte irréparable pour vous, pour les siens et je suis avec vous de tout cœur. J'avais bien vu que vous n'aviez plus grand espoir et pourtant je doutais encore [...] N'abandonnez pas votre œuvre» Fernand Lapessé, επιστολή προς τον Tériade, 22 Ιανουαρίου 1945, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3. Μέρος της επιστολής παρατίθεται και στο Κολοκυθά 2011, 157. Ο θάνατος της Lamotte σχολιάστηκε στον τύπο, αν και περιορισμένα: Paul Ackerman, «Le fruit de la collaboration d'un homme et d'une femme, la revue *Verve*», *Les heures nouvelles*, 25 Δεκεμβρίου 1945, 4.

<sup>1728</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 20 Μαρτίου 1945, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Η επιστολή παρατίθεται και στο Duthuit 1983, 446.

<sup>1729</sup> Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 27 Δεκεμβρίου 1945, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

λιθογραφίες (από τον έμπιστο και σταθερό πλέον συνεργάτη του Tériade, Mourlot), και θα ολοκληρωθεί μόνο κατόπιν έγκρισης του Matisse, ο οποίος υποχρεούται στη συνέχεια να υπογράψει όλα τα αντίτυπα. Μετά την ολοκλήρωση της εκτύπωσης, από τις μήτρες θα τυπωθούν τρεις τελευταίες σειρές των λιθογραφιών –για τον Matisse, τον Tériade και τη βιβλιοθήκη Doucet– και μετά οι μήτρες θα καταστραφούν. Ο Matisse θα λάβει ως αμοιβή τα μισά κοινά αντίτυπα (85), 35 πολυτελείας με την επιπλέον σειρά σπουδών και τέσσερα από τα 20 αντίτυπα που προβλεπόταν να τυπωθούν εκτός εμπορίου. Όλα τα προπαρασκευαστικά σχέδια, τις μακέτες και τα πρωτότυπα έργα θα τα κρατούσε στην κατοχή του ο Matisse<sup>1730</sup>.

Η εικονογράφηση αποτελείται από μια σειρά πορτρέτων της μοναχής, που την ψυχογραφούν, αποδίδοντας την αγνότητα της ερωτευμένης γυναίκας, αλλά και τις μεταπτώσεις της ψυχολογίας της. Το σχέδιο είναι ακόμη πιο λιτό από εκείνο με το οποίο αποδίδει τις γυναικείες μορφές τη δεκαετία του '30 (**εικ. 272**). Έχοντας απαλλαγεί από την ανάγκη της παραμικρής υποδήλωσης του χώρου ο Matisse επικεντρώνεται μόνο στη μορφή και την έκφραση, όπως είχε κάνει τόσο σε σχέδια του που είχαν δημοσιευθεί στο *Verve*, όσο και στην εικονογράφηση του *Thèmes et variations* το 1941, αν και εδώ η λιτότητα του σχεδίου είναι ακόμη εντονότερη. Μόνο με λίγες καμπύλες γραμμές επιτυγχάνει να αποδώσει το βλέμμα και την έκφραση του προσώπου της μοναχής, αλλά και το γλυπτικό παιχνίδι της καλύπτρας, αποκαλύπτοντας το πάθος, τον πόνο και την απελπισία της. Ενώ στα πρώτα πορτρέτα η μοναχή έχει ένα πρόσωπο πιο χαμογελαστό, στην πορεία η μορφή της γίνεται όλο πιο συνοφρυωμένη και μελαγχολική (**εικ. 273**). Εκτός από τα σκίτσα της μοναχής, ο Matisse φιλοτέχνησε επιπλέον στολίδια με διάφορα διακοσμητικά μοτίβα, όπως το ρόδι, το ροδάκινο, τον υάκινθο, που παρεμβάλλονται στο κείμενο, καθώς και τις λετρίνες (**εικ. 274**). Σε αυτό το βιβλίο το κείμενο δεν αντιγράφηκε χειρόγραφα από τον Matisse, αλλά τυπώθηκε μηχανικά υπό την επιμέλεια του Tériade. Όταν όμως ο Matisse είδε τα πρώτα τυπογραφικά δοκίμια, βρήκε πολύ πυκνή την εκτύπωση του κειμένου και γι' αυτό η Lang, μαζί με τη Lydia Délectorskaya, έκοψαν κάθε γραμμή

---

<sup>1730</sup> Τους όρους του συμβολαίου στέλνει ο Matisse στον Tériade σε επιστολή του με ημερομηνία 25 Νοεμβρίου 1945. Ο Tériade επικυρώνει τους όρους σε επόμενη επιστολή του με ημερομηνία 28 Δεκεμβρίου 1945 στέλλοντας το συμβόλαιο δακτυλογραφημένο και υπογεγραμμένο στον Matisse· Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Βλ. και Rabinow 115-116.

της μακέτας ξεχωριστά για να προσθέσουν τα ελάχιστα χλιοστά που ήθελε ο καλλιτέχνης και που ήταν αδύνατο να προστεθούν με μηχανικά μέσα<sup>1731</sup>.

Η εκτύπωση ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του 1946 και αμέσως μετά την κυκλοφορία του, τον Δεκέμβριο του 1946, το βιβλίο εκτέθηκε στην γκαλερί του Berès, ο οποίος ανέλαβε την πώλησή του (βλ. σχετικά παρακάτω, στην ενότητα για τον Laurens). Όπως προαναφέραμε, ο Berès είχε ήδη εκθέσει και εμπορευτεί το *Divertissement* του Rouault και το *Idylles* του Laurens και συνέχισε να συνεργάζεται με τον Tériade συνάπτοντας συμφωνίες αποκλειστικότητας μαζί του. Η έκθεση προσέλκυσε το ενδιαφέρον του φιλότεχνου κοινού και γράφτηκαν πολυάριθμες κριτικές για το βιβλίο<sup>1732</sup>.

Μετά τη θερμή υποδοχή του *Lettres portugaises*, ο Berès θέλησε να είναι εκείνος που θα εξέθετε πρώτος το *Jazz*, την επόμενη δημιουργία των Matisse-Tériade, πράγμα που συνέβη. Η έκθεση έγινε στις 3-20 Δεκεμβρίου 1947 και περιλάμβανε επιπλέον επτά αυθεντικές μακέτες. Σύμφωνα με τη συμφωνία του με τον Tériade, ο Berès είχε το δικαίωμα πώλησης 40 αντιτύπων και 10 πολυτελών λευκωμάτων<sup>1733</sup>. Ο Berès είχε φροντίσει για την καλύτερη δυνατή δημοσιοποίηση της έκθεσης με διαφημίσεις στις πιο σημαντικές γαλλικές εφημερίδες και περιοδικά, προβάλλοντας τη νέα δημιουργία του Matisse ως το «πρώτο βιβλίο με χρώμα» του και ανακοινώνοντας την παράλληλη έκθεσή του στο Παρίσι, τη Νέα Υόρκη και το Ρίο Ντε Τζανέιρο. Ο Matisse δεν παραβρέθηκε και ζήτησε νέα από τον Tériade<sup>1734</sup>, ο οποίος του τηλεγράφησε αμέσως: «Έκθεση σημαντική επιτυχία. Όλο το Παρίσι παρέλασε για 4 ώρες μπροστά από το *Jazz* στοπ. Ζωγράφοι και κριτικοί βρίσκουν καταπληκτικό το βιβλίο και ένα σπουδαίο έργο σας στοπ. Εκπρόσωπος Μπιενάλε Βενετίας προσκαλεί για έκθεση *Jazz* αυτό το καλοκαίρι στοπ. Τα συγχαρητήρια μου και τους θερμούς χαιρετισμούς μου σε εσάς και την κυρία Lydia. Σας ξαναστέλνω την αφίσα. Tériade»<sup>1735</sup>. Την ίδια μέρα του τηλεγράφησε και ο ίδιος ο Berès στον ίδιο

---

<sup>1731</sup> Για την εικονογράφηση του *Lettres portugaises* από τον Matisse βλ. Szymusiak 1996, 69-71· Dominique Szymusiak, «Henri Matisse», στο *Tériade et les livres* 2002, 145.

<sup>1732</sup> Βλ. ενδεικτικά: Estienne 1946· Raymond Cogniat, «Les beaux livres», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 20 Δεκεμβρίου 1946, 2· René Barotte, «Matisse illustrateur des 'Lettres Portugaises'», *Libération*, 27 Δεκεμβρίου 1946, 6.

<sup>1733</sup> Tériade, επιστολή προς τον Pierre Berès, 11 Οκτωβρίου 1947, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1734</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 20 Δεκεμβρίου 1947, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse. Στην επιστολή γίνεται αναφορά και στο Rabinow 1995, 122.

<sup>1735</sup> «Exposition succès considérable. Tout Paris a défilé pendant 4 heures devant *Jazz* stop. Peintres et critiques trouvent livre sensationnel et une grande œuvre de vous stop. Délégué Biennale Venise invite pour exposition *Jazz* cet été stop. Toutes mes félicitations et mes meilleurs souvenirs à vous et à ML

θριαμβευτικό τόνο: «Υποδοχή Jazz με τεράστιο θαυμασμό από κριτικούς και δημόσιος ενθουσιασμός στοπ. Έκθεση με μεγάλη επιτυχία νομίζω θα σας άρεσε στοπ. Λύπη για την απουσία σας»<sup>1736</sup>.

Οι επαινετικές κριτικές πλημμύρισαν τον τύπο ήδη από τον Ιανουάριο του 1948, εγκωμιάζοντας την ένταση του χρώματος, τη μεγάλη φόρμα της γραφής, την καινοτομία και την αυθεντικότητα της διαδικασίας δημιουργίας και φυσικά τον ίδιο τον Matisse ως μεγάλο καλλιτέχνη και εικονογράφο, ακούραστο, τολμηρό και παθιασμένο. Θετικά σχόλια βέβαια απέσπασε και ο Tériade ως εκδότης. Ο Waldemar George τον χαρακτήρισε ως τον εκδότη των πιο όμορφων σύγχρονων βιβλίων τέχνης που διαδεχόταν τον Vollard<sup>1737</sup>. Ο συσχετισμός του Tériade με τον Vollard και η προβολή του ως συνεχιστή του ήταν κοινός τόπος για πολλούς τεχνοκρίτες που παρουσίαζαν την παραγωγή του στα μεσοπολεμικά χρόνια<sup>1738</sup>.

Βέβαια υπήρξαν και εξαιρέσεις, όπως ο Zervos. Σε σχέση με την έκθεση για τον Matisse που πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης τον Ιούνιο-Σεπτέμβριο 1949 και η οποία περιλάμβανε λιθογραφίες από το *Jazz*<sup>1739</sup>, ο Zervos κατακεραύνωσε την τεχνική των κομμένων χαρτιών: «Από την πλευρά μου, παρά τον θαυμασμό μου για εκείνον που έχει δείξει χίλιες φορές ότι η ανάμνηση του παραμένει ξεχωριστή και πάντα ανανεωμένη στη μνήμη της γενιάς μας και εκείνων που θα έρθουν, αρνούμαι να δω σε αυτά τα κομμένα χαρτιά ένα καλλιτεχνικό γεγονός, ακόμη και πολύ μικρής αξίας. Όσο κι αν προσπαθούμε, δεν βλέπουμε το ενδιαφέρον που αυτά τα ντεκουπάζ μπορούν να παρουσιάσουν στα μάτια του καλλιτέχνη που ανακάλυψε τόσα πολλά. Θα προχωρήσω παραπέρα: όλα αυτά τα χάρτινα αστεία είναι τόσο υποδεέστερα της αξίας του Matisse που δεν θα έπρεπε να μιλάμε καθόλου

---

stop. Vous envoie à nouveau affiche Tériade»· Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 22 Δεκεμβρίου 1947, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1736</sup> «Jazz accueilli avec immense admiration par critiques et public enthousiasme stop exposition grand succès pense vous plairait stop votre absence très regrettée»· Pierre Berès, επιστολή προς τον Henri Matisse, 22 Δεκεμβρίου 1947, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1737</sup> Waldemar George, «Matisse nous parle», *Ce matin*, 30 Ιανουαρίου 1948 (απόκομμα από το αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 21· Jacques Lassaigne, «Matisse», στο Lassaigne, Cogniat και Zahar 1947, 270-271· Jacques Lassaigne, «Les expositions», *La maison française*, Ιανουάριος 1948, 49· Raymond Cogniat, «A propos d'un livre de Matisse», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 2 Ιανουαρίου 1948, 2· Claude Roger-Marx, «Les découpages de Matisse», *Le figaro littéraire*, 3 Ιανουαρίου 1948· Claude Morgan, «Matisse montre toujours des nouveaux chemins», *Les lettres françaises*, 6 Ιανουαρίου 1948, 4· Frank Elgar, «Triomphe de Matisse», *Carrefour*, 7 Ιανουαρίου 1948.

<sup>1738</sup> Lassaigne 1945· Jean Dagrón, «Un ami des grands peintres, l'éditeur Tériade, *Verve*, la plus célèbre des revues d'art», *Nice Matin*, 28 Αυγούστου 1953, 6.

<sup>1739</sup> *Henri Matisse, Œuvres récentes: 1947-1948*, κατάλογος έκθεσης, Editions des Musées Nationaux, Παρίσι 1949.

γι'αυτά»<sup>1740</sup>. Μπορούμε να εικάσουμε πως πίσω από αυτή την αντίδραση υπέβασκε ο προσωπικός ανταγωνισμός του Zervos με τον Tériade, αφού, όπως έχουμε αναφέρει, ο Zervos ήταν από τους πρώτους που λάνσαρε την εν λόγω τεχνική σε εξώφυλλο του *Cahiers d'art* (τχ. 3-5, 1936). Πράγματι, λίγα χρόνια αργότερα, ο Zervos δείχνει να αναθεωρεί, αφού στην κριτική του για το Salon de mai το 1954, γράφει: «Τα κομμένα χαρτιά του Matisse επιβεβαιώνουν το εκλεπτυσμένο και καλό γούστο του»<sup>1741</sup>. Ένας λόγος που μπορεί να συνέβαλε στην αλλαγή της γνώμης του Zervos ήταν η επιτυχία των έργων αυτών του Matisse. Για παράδειγμα, ο Berggruen οργάνωσε έκθεση στην γκαλερί του στο Παρίσι με συνθέσεις του Matisse στις οποίες είχε χρησιμοποιήσει την τεχνική των κομμένων χαρτιών (27 Φεβρουαρίου-28 Μαρτίου 1953)<sup>1742</sup>, για τον κατάλογο της οποίας ο Tériade έγραψε μάλιστα μια σύντομη εισαγωγή. Ένα χρόνο αργότερα, με αφορμή την τεχνική των κομμένων χαρτιών, ο Gaston Diehl κυκλοφόρησε μια μονογραφία για τον Matisse<sup>1743</sup>.

Παρά τη γενικά ενθουσιώδη υποδοχή, εμπορικά η έκδοση του *Jazz* δεν πήγε καλά αρχικά, τόσο λόγω της υψηλής τιμής του βιβλίου όσο και γιατί η έλλειψη αυθεντικών χαρακτηριστικών προβλημάτιζε τους συλλέκτες, οι οποίοι αμφισβητούσαν τη συλλεκτική και επενδυτική αξία του βιβλίου λόγω της μεθόδου εκτέλεσης και εκτύπωσής του. Βέβαια, σύμφωνα με τον Pierre Matisse, ο οποίος έστειλε μια εμπιστευτική επιστολή στον πατέρα του, που με τη σειρά του τη μετέφερε εμπιστευτικά στον Tériade, ο Berès δεν λάνσαρε αποτελεσματικά το βιβλίο στις Ηνωμένες Πολιτείες<sup>1744</sup> (**Παράρτημα A38**). Φυσικά, αργότερα, η τιμή του *Jazz* ακολούθησε διαρκή ανοδική πορεία και το βιβλίο εξαντλήθηκε<sup>1745</sup>.

<sup>1740</sup> «Pour ma part, en dépit de mon admiration pour celui qui a mille fois montré que son souvenir reste distinct et toujours renouvelé dans la mémoire de notre génération et de celles à venir, je me refuse à voir dans ces papiers découpés un événement artistique, même de très faible portée. On a beau se défendre, on ne voit pas l'intérêt que ces découpages peuvent présenter aux yeux de l'artiste qui s'est avisé de tant de trouvailles. Je vais plus loin ; toutes ces boutades en papier sont si fort au-dessous de la valeur de Matisse qu'il n'en faudrait même point parler». Christian Zervos, «A propos de l'exposition Matisse au musée de l'art moderne de Paris», *Cahiers d'art*, 24 (1949), 159-170. Αρνητική στάση τήρησε και ο Cogniat, «A la maison de la pensée française. La sérénité d'Henri Matisse», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 271 (14 Ιουλίου 1950).

<sup>1741</sup> «Les papiers découpés de Matisse confirment son goût raffiné et sûr». Christian Zervos, «Jeune peinture et critique. A propos du Xe Salon de mai», *Cahiers d'art* (1954), 5-6.

<sup>1742</sup> *Henri Matisse, papiers découpés*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Berggruen, Παρίσι 1953.

<sup>1743</sup> Gaston Diehl, *Henri Matisse*, P. Tisné, Παρίσι 1954.

<sup>1744</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 25 Φεβρουαρίου 1948, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1745</sup> Rabinow 1995, 124. Η προβολή και έκθεση του *Jazz* από τη στιγμή της κυκλοφορίας του ως σήμερα είναι συνεχής και στη Γαλλία και στο εξωτερικό και είναι μεγαλύτερη από κάθε άλλου βιβλίου καλλιτέχνη, όχι μόνο από αυτά που εξέδωσε ο Tériade, αλλά εν γένει. Μια εικόνα των εκθέσεων του

Μετά την έκθεση του Berès, το *Jazz* προβλήθηκε ιδιαίτερος από τους κρατικούς θεσμούς. Έτσι κι αλλιώς ο Matisse ανήκε στους καλλιτέχνες που μεταπολεμικά προβάλλονταν ως οι μεγάλοι δάσκαλοι της γαλλικής μοντέρνας τέχνης. Ενώ έως το 1945 το γαλλικό κράτος είχε αγοράσει μόνο δύο έργα του Matisse, το 1945 αγόρασε ακόμη επτά και το 1947 το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης αφιερώνει μία αίθουσα αποκλειστικά στους Matisse και Picasso<sup>1746</sup>. Ενδεικτικά ο Cassou γράφει στον πρόλογο που συντάσσει για την έκθεση του Matisse στην γκαλερί Braun το 1947: «ένας καλλιτέχνης του οποίου η καριέρα, σε κάθε σημείο της ανάπτυξής της, δονείται και πάλλεται... Η δόξα του Matisse είναι απόλυτη και αδιαμφισβήτητη. Εξασφάλισε στη μοντέρνα γαλλική τέχνη ένα σπάνιο κύρος: αν, σε όλες τις χώρες του κόσμου η θεώρηση για τα πράγματα μεταμορφώθηκε, αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον Henri Matisse, τον τέλειο εκπρόσωπο της τολμηρής και διαγούς γαλλικής ιδιοφυίας»<sup>1747</sup>. Όπως αναφέραμε ήδη, μετά τις εκθέσεις που διοργάνωσε ο Berès, το *Jazz* εκτέθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, στην έκθεση που ήταν αφιερωμένη στον Matisse. Σύντομα μάλιστα άρχισε να προβάλλεται ως ένα εμβληματικό έργο της μοντέρνας γαλλικής ζωγραφικής και βιβλιοφιλικής παράδοσης. Για παράδειγμα, στο πλαίσιο της προβολής της μοντέρνας τέχνης ως μέρους της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς, διοργανώθηκε το 1948 η έκθεση *Jazz de Henri Matisse* από τον Maurice Jardot, που ήταν στέλεχος του πολιτιστικού τμήματος του γαλλικού υπουργείου εξωτερικών, αρμόδιος για την κατεχόμενη από τους συμμάχους Γερμανία. Η έκθεση περιόδευσε μέσα στη χρονιά σε πολλές γερμανικές πόλεις, όπως το Φράμπουργκ (γκαλερί Herbert Hermann, 29 Απριλίου-13 Μαΐου) και η Στουτγάρδη (Οκτώβριος-Νοέμβριος)<sup>1748</sup>.

Αξίζει να σημειώσουμε πάντως ότι ο Matisse δεν ήταν τόσο ευχαριστημένος από το αποτέλεσμα της έκδοσης, παρόλο που αναγνώριζε ότι σε επίπεδο τεχνικής είχε γίνει το καλύτερο δυνατό. Θεωρούσε ότι, παρά την επιτυχημένη απόδοση του χρώματος, η αλλαγή κλίμακας έπληττε την ευαισθησία των έργων του. Σε επιστολή του στον φίλο του Rouveyre γράφει: «Έτσι, πριν από την έκθεση [στην γκαλερί του

---

ως το 1992 δίνει η Rabinow 1995, 136-137. Από τότε το βιβλίο έχει λάβει μέρος και σε πολλές άλλες εκθέσεις, τόσο του Matisse όσο και βιβλίων καλλιτεχνών και εικονογραφημένων βιβλίων.

<sup>1746</sup> Spurling 2005, 438-439.

<sup>1747</sup> «un artiste dont la carrière, à tout point de son développement, vibre et frémit... La gloire de Matisse est parfaite et incontestée. Elle a assuré à l'art français moderne un prestige extraordinaire: si, dans tous les pays du monde, la vision des choses se trouve transformée, cela est dû pour une grande part, à Henri Matisse, représentant accompli de l'audacieux et lucide génie français». Jean Cassou, «Préface», στο *Matisse*, κατάλογος έκθεσης, Éditions Braun & Cie, Παρίσι 1947.

<sup>1748</sup> Rabinow 1995, σ.



Pierre Berès] ομολόγησα στον Tériade τη μικρή επαφή που ένιωθα με το έργο. Και να που έγινε επιτυχία χωρίς προηγούμενο, να που το βιβλίο θα αφήσει εποχή κλπ κλπ. Τι να πει κανείς για να μην αποθαρρύνει εκείνους που έχουν εμπλακεί σε αυτό και έχουν μεγάλα συμφέροντα;»<sup>1749</sup>. Λίγο αργότερα, σε επιστολή του πάλι στον Rouveyre, γράφει: «Έγινε κάποια παρεξήγηση σχετικά με το *Jazz*. Εγώ δεν το ήθελα καθόλου, ήταν επιθυμία του T. Κατά βάθος, το *Jazz* είχε τέτοια απήχηση στη Γαλλία και στο εξωτερικό, ώστε αν ήθελα να σου ζητήσω κάτι πολύ σοβαρό, θα σου ζητούσα να το αποδοκιμάσεις και αν έκανες κάποιες συζητήσεις γι' αυτό και αναγκάστηκες να υποδείξεις το αδύνατο σημείο του, σ' ευχαριστώ και τόσο το χειρότερο για εκείνους που δε διακρίνουν τις αρετές του»<sup>1750</sup>.

Ωστόσο το *Jazz* στάθηκε αναμφίβολα σταθμός στην καριέρα του Matisse, σε επίπεδο κυρίως προσωπικών καλλιτεχνικών αναζητήσεων. Η τεχνική των κομμένων χαρτιών του έδωσε την ευκαιρία να συνδυάσει τη ζωγραφική, τη γλυπτική και το σχέδιο, ανακαλύπτοντας πιο αφαιρετικά μονοπάτια. Πολύ σύντομα υιοθέτησε αυτή την τεχνική για τη δημιουργία αυτόνομων έργων, με πρώτο το *Η λύρα* του 1946, συνεχίζοντας με τις μνημειακές συνθέσεις *Ωκεανία, ο ουρανός και Ωκεανία, η θάλασσα (εικ. 275)*. Στα τέλη του 1947 ξεκίνησε τα έργα για την δομινικανή εκκλησία του Ροζαρίου στη Vence, τα οποία στηρίχτηκαν στην ίδια τεχνική<sup>1751</sup>.

Η επιτυχής συνεργασία του καλλιτέχνη με τον Tériade συνεχίστηκε με την κυκλοφορία του τεύχους 21-22 του *Verve* το 1948 και με το εξώφυλλο του τεύχους 23. Ακολούθησε η έκδοση του *Poèmes de Charles d'Orléans* που περίμενε στο συρτάρι για καιρό. Η κριτική ήταν επίσης ένθερμα θετική και μάλιστα κάποιοι πιο συντηρητικοί κριτικοί αντιμετώπισαν αυτό το βιβλίο πιο θετικά από το *Jazz*. Για παράδειγμα, ο Jacques Guignard παρατήρησε ότι η γραφή του Matisse ήταν πιο συμπαγής σε σχέση με εκείνη του *Jazz*, την οποία θεωρούσε πιο διακοσμητική, και επεσήμανε πως επρόκειτο για θετική εξέλιξη στο έργο του καλλιτέχνη<sup>1752</sup>.

Ένα χρόνο μετά την έκδοση του *Poèmes de Charles d'Orléans*, τον Νοέμβριο του 1951, πραγματοποιήθηκε μια μεγάλη αναδρομική έκθεση του έργου του Matisse στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη. Το περιοδικό *Art News* αφιέρωσε το ετήσιο ένθετό του, *Arts Annual*, στον Matisse προκειμένου να συνοδεύσει την εν

<sup>1749</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον André Rouveyre, 25 Δεκεμβρίου 1947· Matisse 1990, 242.

<sup>1750</sup> Henri Matisse, επιστολή προς τον André Rouveyre, 15 Φεβρουαρίου 1948· Matisse 1990, 243.

<sup>1751</sup> Για το έργο του Matisse στη δομινικανή εκκλησία του Ροζαρίου στη Vence βλ. ενδεικτικά Schneider 1984, 605-658· Matisse 1990, 261-276.

<sup>1752</sup> Jacques Guignard, «Chronique du beau livre: lithographies», *Le portique*, 8 (Ιούνιος 1951), 101. Βλ. επίσης Régine Pernoud, «Charles d'Orléans», *Le figaro littéraire*, 14 Οκτωβρίου 1950.

λόγω έκθεση. Το επαινετικό εισαγωγικό κείμενο υπέγραψε ο Georges Salles, ενώ το κυρίως κείμενο ανατέθηκε στον Tériade. Με τον τίτλο «Matisse speaks» ο Tériade παρουσίασε το έργο του καλλιτέχνη χωρισμένο σε περιόδους και για την παραγωγή του στα μεσοπολεμικά χρόνια παράθεσε αποσπάσματα από συνεντεύξεις που είχε πάρει από τον Matisse την περίοδο 1929-1931, πλαισιωμένα από σύντομες δικές του πληροφοριακού κυρίως χαρακτήρα φράσεις. Για την περίοδο 1943-1951 ο Matisse «δεν μιλάει», αλλά είναι ο Tériade που περιγράφει την πιο πρόσφατη καλλιτεχνική του περίοδο. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο αυτού του κειμένου είναι πως, μετά από αρκετά χρόνια, ο Tériade επανέρχεται στην έννοια του νεοφωβισμού. Συγκεκριμένα, στην ενότητα για την επιστροφή του καλλιτέχνη στο έντονο χρώμα το 1936 σχολιάζει ως εξής ένα παράθεμα από συνέντευξη του Matisse: «Αυτή η δήλωση μου φαίνεται πολύ σημαντική, όχι μόνο για το συνολικό έργο του Matisse από εκείνη την εποχή μέχρι σήμερα, αλλά γιατί έχει γίνει σημαία για μια ολόκληρη γενιά νέων ζωγράφων που προσπαθούν να βιώσουν για τους ίδιους ένα κάποιο κίνημα που θα μπορούσε να ονομαστεί ‘νεοφωβισμός’»<sup>1753</sup>. Η αναφορά αυτή στο νεοφωβισμό δεν είχε καμία συνέχεια στο συγγραφικό ούτε στο εκδοτικό έργο του Tériade.

Το κείμενο του Tériade στο *Arts Annual* προλογίζεται ως εξής: «Καταγράφηκε σε μια σειρά εβδομαδιαίων συνεντεύξεων από τον E. Tériade, έναν από τους πιο στενούς φίλους και βαθύτερους γνώστες του ζωγράφου. Ο ίδιος είναι ένας γνωστός κριτικός και συντάκτης του περιοδικού *Verve*»<sup>1754</sup>. Με αυτό τον τρόπο ενισχύεται η αξία του κειμένου-συνέντευξης, αφού τονίζεται το κύρος και η εγκυρότητα εκείνου που μεταφέρει τα λόγια του καλλιτέχνη με το να περιγράφεται αφενός ως οικείο πρόσωπο του καλλιτέχνη και βαθύς γνώστης του έργου του, αφετέρου ως σημαντικός παράγοντας του κόσμου της τέχνης. Από την πλευρά του περιοδικού, η επιλογή του Tériade να παρουσιάσει το έργο του Matisse ήταν λογική λόγω της στενής σχέσης και συνεργασίας των δύο ανδρών και της φήμης του Tériade ως εκδότη. Στην επιλογή του Tériade είναι πολύ πιθανό πάντως να ενεπλάκη ο συντάκτης (contributing editor) του περιοδικού *Art News*, Henry McBride, ο οποίος τον γνώριζε από παλιά και πρόβαλλε συστηματικά από το περιοδικό τις εκδόσεις του.

<sup>1753</sup> This statement seems to me to be of the utmost importance, not only for all Matisse's work from that time until now, but it has also been a banner for a whole generation of young painters who seek to experience for themselves a certain movement which could be called 'Neo-fauvism'. E. Tériade, «Matisse Speaks», *Art News Annual*, 21 (1952), 63.

<sup>1754</sup> «It was recorded in a series of week-long interviews by E. Tériade, one of the painter's closest friends and keenest appreciators. He himself a well-known critic and editor of the magazine *Verve*» ό.π., 40.

Το τελευταίο βιβλίο του Matisse που εξέδωσε ο Tériade ήταν το *Une fête en Cimmérie* (εικ. 276). Το βιβλίο εκδόθηκε πολύ μετά το θάνατο του καλλιτέχνη, ωστόσο η προετοιμασία του είχε ξεκινήσει στα τέλη της δεκαετίας του 1940. Ο Georges Duthuit<sup>1755</sup>, σύζυγος της κόρης του Matisse, Marguerite, γοητευμένος από τον πολιτισμό των λαών της Βόρειας Αμερικής, ξεκίνησε να γράφει το 1945 ένα αρκετά λυρικό κείμενο για τους Εσκιμώους, την τέχνη και τις τελετουργίες τους και ζήτησε από τον Matisse να το εικονογραφήσει. Ο Matisse δέχτηκε και το 1947 ξεκίνησε την εικονογράφηση<sup>1756</sup>.

Πηγές έμπνευσης του Matisse στάθηκαν τόσο οι μάσκες των Εσκιμώων της συλλογής του Duthuit, όσο και τα εικονογραφημένα βιβλία των εξερευνητών Knud Rasmussen (*Across Arctic America*, G.P. Putnam's Sons, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1927) και Gontran de Poncins (*Kabloona*, Reynal & Hitchcock, Νέα Υόρκη 1941), ενώ τη φαντασία του θα είχαν εξάψει οι διηγήσεις και το κείμενο του Duthuit. Αυτό που τον ενδιέφερε να απεικονίσει δεν ήταν οι δραστηριότητες των Εσκιμώων, αλλά τα πρόσωπά τους. Η απόδοση της ψυχολογίας μέσα από απλές γραμμές είχε απασχολήσει τον Matisse σχεδόν σε όλη του την καριέρα. Έτσι, στην ίδια λογική με την εικονογράφηση των γραμμάτων της Marianna Alcaforado, ο Matisse μέσα από λιτά σχέδια με καθαρές γραμμές, επιτυγχάνει να αποδώσει την εκφραστικότητα των προσώπων. Η διάθεση που τους δίνει ποικίλει: άλλοτε τα αποτυπώνει συνοφρωμένα από τις δυσκολίες διαβίωσης, άλλοτε καλυμμένα με χοντρά ρούχα για να προστευτούν από το κρύο κι άλλοτε τους δίνει ένα παιχνιδιάρικο ύφος και μια αθωότητα (εικ. 277). Οι περισσότερες μορφές είναι συχνά παραμορφωμένες, γκροτέσκες και χαμογελαστές και παραπέμπουν στις μάσκες, στις φωτογραφίες και στα σχέδια που είχε δει ο Matisse στα βιβλία που είχε μελετήσει (εικ. 278).

Ο Matisse ολοκλήρωσε την εικονογράφηση το 1950 και έδωσε την έγκρισή του να τυπωθούν οι λιθογραφίες. Αναφέρεται πως μια παρεξήγηση μεταξύ πατέρα

---

<sup>1755</sup> Ο Georges Duthuit ήταν συγγραφέας και ιστορικός τέχνης και τακτικός συνεργάτης του *Cahiers d'art*. Έφυγε για τη Νέα Υόρκη στη διάρκεια του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου και εκεί συνδέθηκε με τους σουρεαλιστές. Επηρέαστηκε από τη σκέψη του Mauss, είχε ασπαστεί το μεσοπολεμικό ενδιαφέρον για τις πρωτόγονες τέχνες και την εθνολογία και συμμετείχε στις συναντήσεις του Κολέγιου της Κοινωνιολογίας. Όντας στην Αμερική, μελέτησε επισταμένα τους λαούς της Βόρειας Αμερικής. Για τον Duthuit βλ. Claude Duthuit και Rémi Labrusse, *Autour de Georges Duthuit*, κατάλογος έκθεσης, Actes Sud, Απρ 2003· Rémi Labrusse, «Chimérique Cimmérie: Georges Duthuit et les arts amérindiens», στο *Les esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit: Une fête en Cimmérie*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2010, 25-45.

<sup>1756</sup> Για το εν λόγω βιβλίο βλ. τον κατάλογο *Les esquimaux vus* 2010 και ιδιαίτερα τα κείμενα της Dominique Szymusiak, «Illustrer la civilisation esquimaude», 67-69 και «Matisse illustre le texte de Georges Duthuit, *Une fête en Cimmérie*», 71-103.

και κόρης καθυστέρησε την έκδοση, χωρίς να δίνονται πληροφορίες για το περιεχόμενό της. Γνωρίζουμε πάντως πως η Marguerite πρότεινε αρχικά ως εκδότη τον François Lachenal, έχοντας στο μυαλό της την ιδέα δύο εκδόσεων, μιας πολλών αντιτύπων με μηχανική αναπαραγωγή κειμένου και εικόνας, που θα ήταν πιο προσιτή στο ευρύ κοινό, και μιας πολυτελείας. Τελικά τις δύο αυτές εκδόσεις πραγματοποίησε ο Tériade, ο οποίος επιμελήθηκε αποκλειστικά ο ίδιος τη μορφή του βιβλίου, ξεκινώντας από την έκδοση πολυτελείας, η οποία έγινε το 1963, κυκλοφόρησε σε 130 αντίτυπα και περιλάμβανε 31 λιθογραφίες. Όπως είναι λογικό να εικάσουμε, ο Tériade δεν ενδιαφερόταν να εκδώσει μια φτηνότερη εκδοχή του βιβλίου για το ευρύ κοινό, αφού το δικό του κοινό ήταν εκείνο των συλλεκτών-βιβλιόφιλων. Τον επόμενο χρόνο, κυκλοφόρησε πράγματι μια δεύτερη έκδοση, που περιλάμβανε τα προπαρασκευαστικά σχέδια της πρώτης, αλλά μόνο σε 50 αντίτυπα.

Για τον Tériade, η συνεργασία με τον Matisse όχι μόνο προσέφερε αισθητική ικανοποίηση και σίγουρη εκδοτική επιτυχία<sup>1757</sup>, αλλά ήταν και ειλικρινής πτυχή μιας πολύ στενής φιλικής σχέσης που κράτησε στο χρόνο και απαθανάτισε ο φακός του Bresson. Ένδειξη τόσο της φιλίας τους, όσο κυρίτερα της αγάπης που έτρεφε ο Tériade για το έργο του Matisse, αλλά και της εκτίμησης και της αναγνώρισης που έτρεφε ο δεύτερος για το πρόσωπο του εκδότη του, ήταν η διακόσμηση της Βίλα Νατάσα με κάποιες σημαντικές δημιουργίες του Matisse. Ο καλλιτέχνης μετέτρεψε το σαλόνι του Tériade σε μια μικρή Βανς (**εικ. 279**). Στη γωνία της τραπεζαρίας ζωγράφησε ένα μνημειακό δέντρο σε μαύρο χρώμα πάνω σε λευκά κεραμικά πλακάκια, πράγμα που έδινε την ψευδαίσθηση ενός μεγαλύτερου χώρου. Τα κλαδιά του δέντρου, αποδοσμένα με πλατιές πινελιές, εκτείνονταν οριζόντια εκατέρωθεν, καλύπτοντας σχεδόν το σύνολο δύο τοίχων (**εικ. 280**)<sup>1758</sup>. Για να ισορροπήσει το ασπρόμαυρο του δέντρου, ο Matisse φιλοτέχνησε ένα πολύχρωμο βιτρώ με θέμα *Το κινέζικο ψάρι* (**εικ. 281**). Το βιτρώ κάλυπτε το παράθυρο στον τοίχο δεξιά του δέντρου και δημιουργούσε πλούσιες χρωματιστές αντανάκλασεις στο χώρο, όπως τα βιτρώ της Vence. Τη μακέτα του έργου ετοίμασε ο Matisse τον Ιούλιο του 1951

---

<sup>1757</sup> Ο Tériade πρότεινε ακόμη μια συνεργασία στον Matisse, την εικονογράφηση του *Cantique des Cantiques*, η οποία όμως δεν πραγματοποιήθηκε: Szymusiak 1996, 74.

<sup>1758</sup> Για τα έργα του Matisse αλλά και των υπολοίπων καλλιτεχνών στη Βίλα Νατάσα βλ. *La donation* 2008. Το δέντρο αποτέλεσε για τον Matisse ένα θέμα με το οποίο καταπιάστηκε από το 1928 και στο οποίο επανερχόταν σε διάφορες φάσεις της καριέρας του. Δεν το θεωρούσε απλό μοτίβο, αλλά αναγνώριζε σε αυτό τη ζωτική του δύναμη και αξία, καθώς και τον συμβολισμό της διαδικασίας ανάπτυξης, θεωρώντας την ανθοφορία ως το πιο ολοκληρωμένο στάδιο της ζωής. Για τη σημασία του δέντρου στο έργο του Matisse βλ. Schneider 1984, 594-599· Finsen 2005, 67-79.

χρησιμοποιώντας την τεχνική των κομμένων χαρτιών, όπως εξάλλου έκανε και για επτά βιτρώ που φιλοτέχνησε εκείνη την περίοδο σε συνεργασία με τον υαλοργό Paul Bony<sup>1759</sup>. Ο ίδιος, έχοντας στο μεταξύ αποδεχτεί την αξία της τεχνικής που χρησιμοποίησε στο *Jazz*, σχολίαζε: «Είναι από το βιβλίο *Jazz*, από τα κομμένα χαρτιά μου, που γεννήθηκαν αργότερα τα βιτρώ μου»<sup>1760</sup>. Οι εργασίες στη Βίλα Νατάσα ολοκληρώθηκαν το 1952.

Αναφορικά με τα βιβλία που έκανε ο Tériade με τον Matisse, αλλά και σε σχέση με όλα τα υπόλοιπα βιβλία του Tériade, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι για το *Jazz* έχει χυθεί το περισσότερο μελάνι, ενώ αντίστοιχα περιζήτητο είναι και σε εκθεσιακό επίπεδο μέχρι σήμερα. Ο λόγος δεν είναι μόνο η υψηλή αισθητική του, στοιχείο που εξάλλου βρίσκουμε και σε πολλές άλλες εκδόσεις του Tériade και όχι μόνο, όσο, πρώτον, η καινοτομία της τεχνικής του και ως προς τη δημιουργία (χρωματιμένα με γκούας κομμένα χαρτιά) και την εκτύπωση (τεχνική του *pochoir*) και δεύτερον ότι αποτέλεσε σταθμό στην καριέρα του Matisse εγκαινιάζοντας μια νέα εικαστική γλώσσα που υιοθέτησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Αυτή η δεύτερη παράμετρος είναι και η πιο σημαντική και έχει αναλυθεί επαρκώς από σημαντικούς μελετητές του Matisse, όπως ο Pierre Schneider, η Hanna Finsen και πολλοί άλλοι<sup>1761</sup>. Σε κάθε περίπτωση το *Jazz* φιγουράρει σε κάθε σχεδόν μελέτη για τον Matisse που αφορά στην καριέρα του μετά το 1940. Όσο για τα άλλα βιβλία, περιλαμβάνονται σε πραγματείες για το εικονογραφικό έργο του Matisse, αλλά συγκριτικά έχουν τραβήξει λιγότερο το ενδιαφέρον. Τα περισσότερα που έχουν γραφτεί για αυτά είναι στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας για τον Tériade.

### 11.3β Η συνεργασία με τον Henri Laurens: β' μέρος

Μετά την κυκλοφορία των *Idylles* του Θεόκριτου και την θερμή υποδοχή τους, ο Tériade συνέχισε τη συνεργασία του με τον Laurens στην ίδια κατεύθυνση εικονογράφησης της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Εξάλλου, η Ελλάδα που τροφοδοτούσε τον αισθητικό λόγο τη δεκαετία του 1930, αλλά και κατά τη διάρκεια του πολέμου, εξακολουθούσε να παρουσιάζεται στα μεταπολεμικά χρόνια από έναν κύκλο γάλλων διανοουμένων ως σύμβολο ελευθερίας και δημοκρατίας, εκπρόσωπος

<sup>1759</sup> Patrice Deparpe, «Matisse, du papier découpé au vitrail / Matisse, from Paper Cut-Outs to Stained-glass Window», στο Deparpe 2013, 102-103.

<sup>1760</sup> «C'est du livre *Jazz*, de mes papiers découpés que par la suite sont nés mes vitraux», αντλώ από Coron 2013, 26.

<sup>1761</sup> Βλέπε υποσημειώσεις 1578 και 1582.

ηθικών και αισθητικών αξιών<sup>1762</sup>. Για παράδειγμα, τα φιλελληνικά κείμενα διανοουμένων όπως οι André Gide, Albert Camus, Georges Bataille και Jean Cassou που συγκροτούσαν την ύλη του τεύχους του έτους 1946 του περιοδικού *Le voyage en Grèce* με θέμα «Messages de la Grèce», κινούνται γύρω από τον άξονα που ο εκδότης του Ηρακλής Ιωαννίδης προσδιορίζει στο κύριο άρθρο του ως εξής: «τη στιγμή που ο κόσμος μόλις ξέφυγε από την απειλή μιας τυραννίας χωρίς προηγούμενο, πρέπει να αναρωτηθούμε αν η νέα ελευθερία που θέλουμε να απολαύσουμε μπορεί να βρει προηγούμενο στην ιστορία της Ελλάδας, αν τα παραδείγματα της απελευθέρωσης που έχει δώσει αυτή η χώρα στον κόσμο εξακολουθούν να ισχύουν»<sup>1763</sup>. Όπως επισημάναμε παραπάνω, η Ελλάδα στην οποία αναφέρεται ο Ιωαννίδης, δεν είναι η σύγχρονη Ελλάδα, αλλά η Ελλάδα του μύθου και του φυσικού τοπίου, την οποία συνδέει με τη μοντέρνα καλλιτεχνική παραγωγή στη Γαλλία. Το εξώφυλλο μάλιστα του τεύχους φιλοτέχνησε ο Laurens χρησιμοποιώντας την ίδια τεχνική με εκείνη των *Idylles* (εικ. 282). Την ίδια εικόνα της Ελλάδας ως μύθου και φωτεινού φυσικού τοπίου πρόβαλλε ο Tériade ζητώντας από εκπροσώπους του γαλλικού μοντερνισμού να εικονογραφήσουν κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.

Το επόμενο βιβλίο που ο Tériade ανέθεσε στον Laurens να εικονογραφήσει ήταν το *Λούκιος ή Όνος* του Λουκιανού από τα Σαμόσατα. Στο σατιρικό αυτό κείμενο του 2<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνα ο Λουκιανός αφηγείται τις ερωτικές κυρίως περιπέτειες ενός ταξιδιώτη που μια μάγισσα μεταμόρφωσε σε γάιδαρο. Εκδόσεις αυτού του κειμένου στα γαλλικά είχαν κυκλοφορήσει πολλές. Μεταξύ άλλων, το 1922 κυκλοφόρησε εικονογραφημένο από τον Marcel Roux (*La Renaissance du livre*, Παρίσι 1922), ενώ τη δεκαετία του 1940 κυκλοφόρησαν δύο ακόμη εικονογραφημένες εκδόσεις, η μία με συνθέσεις του Maurice Leroy (Éditions du Mouflon, Παρίσι 1945) και η άλλη με συνθέσεις του André Didier (Éditions de la Couronne, Παρίσι 1946).

Το βιβλίο ολοκληρώθηκε σχετικά γρήγορα και τυπώθηκε στις 31 Δεκεμβρίου 1946. Κυκλοφόρησαν 270 αντίτυπα, εκ των οποίων τα 40 πρώτα συνοδεύονταν από μια σειρά με όλες τις ξυλογραφίες τυπωμένες σε πιο πολυτελές χαρτί και υπογεγραμμένες από τον καλλιτέχνη. Το βιβλίο περιλαμβάνει ολοσέλιδες εικόνες,

<sup>1762</sup> Basch 1995, 405-471.

<sup>1763</sup> «au moment où le monde vient d'échapper à la menace d'une tyrannie sans précédent, il s'agit de se demander si la liberté nouvelle dont nous voulons jouir peut trouver dans l'histoire de la Grèce des antécédents, si les exemples de la libération que ce pays a donnés au monde sont toujours valables»· Héraclès Joannides], «Enquête», *Message de la Grèce*, numéro spécial de la revue *Le voyage en Grèce*, 1946, 2.

αλλά υπάρχουν και μικρότερες που παρεμβάλλονται στο κείμενο. Μια μικρή φρίζα σε χρυσό στην αρχή των παραγράφων συμπληρώνει την αρχιτεκτονική σύνθεση του βιβλίου (εικ. 283). Ο Laurens, ακολουθεί ένα παρόμοιο λιτό ύφος με αυτό των *Idylles*. Με ένα απλό σχηματικό σχέδιο με μαύρο μελάνι αποδίδει τις μορφές του γαιδάρου, του άνδρα και της γυναίκας, οι οποίες διασταυρώνονται και αλληλεπικαλύπτονται δημιουργώντας περίτεχνα επίσης γλυπτικά συμπλέγματα. Παράλληλα με το σχέδιο χρησιμοποιεί και μια ελαφριά σκίαση σε μαύρο ή χρυσό, η οποία άλλοτε είναι άμορφη και έχει μια αυτόνομη ύπαρξη στη σύνθεση άλλοτε αποκτά μορφή και συμμετέχει στο σύμπλεγμα (εικ. 284). Οι αλλόκοτοι συνδυασμοί, η αυθαιρεσία του σχεδίου και το χιουμοριστικό συχνά ύφος των μορφών ταιριάζει στο επίσης παιχνιδιάρικο και αλλόκοτο περιεχόμενο του κειμένου<sup>1764</sup>.

Τη διακίνηση αυτού του βιβλίου ανέλαβε και πάλι ο Berès, ο οποίος στην επιστολή-συμβόλαιο προς τον Tériade γράφει: «Θα είμαι επομένως ο μοναδικός επίσημος και πραγματικός διανομέας των δύο βιβλίων που δημοσιεύετε: του *l'Ané de Lucien*, εικονογραφημένου από τον Laurens και του *Lettres portugaises*, εικονογραφημένου από τον Matisse. Κανένα αντίτυπο αυτών των βιβλίων δεν θα μπορεί να πωληθεί μέσα στον πρώτο χρόνο από την κυκλοφορία του καθενός, πέρα από εμένα. Στο τέλος αυτής της προθεσμίας θα μπορέσετε να διαθέσετε αντίτυπα που θα έχετε κρατήσει, αλλά με την υποχρέωση να τα πουλήσετε μόνο ως εξαντλημένα βιβλία σε προσφορά. Εννοείται ωστόσο ότι θα μπορέσετε να εξυπηρετήσετε απευθείας τους φίλους του *Verve* και εκείνους του καλλιτέχνη που δεν θα μπορούσα να προβλέψω στη διανομή σε βάρος των αντιτύπων που μου διαθέσατε. Εξυπακούεται ότι θα μου κοινοποιήσετε τα ονόματα των προσώπων στα οποία θα παρέχετε αντίτυπα με φιλικό ή διαφημιστικό τρόπο. Ανυπομονώ να μου διαθέσετε 135 αντίτυπα του βιβλίου του Laurens, εκ των οποίων 25 με σουίτα και 65 αντίτυπα του βιβλίου του Matisse εκ των οποίων 15 με σουίτα»<sup>1765</sup>. Στον τύπο δημοσιεύτηκαν

<sup>1764</sup> Isabelle Monod-Fontaine, «Henri Laurens», στο Surlapierre 2002β, 99.

<sup>1765</sup> «Je serai donc l'unique distributeur officiel et réel des deux ouvrages, *l'Ané de Lucien*, illustré par Laurens et les *Lettres portugaises*, illustrées par Matisse que vous publiez. Aucun exemplaire de ces ouvrages pourra être vendu sinon par mon entremise dans un délai de un an à courir pour chaque ouvrage à partir de sa parution. A l'expiration de ce délai vous pourrez disposer des exemplaires que vous aurez conservés mais sous l'obligation de ne les vendre que comme ouvrages épuisés d'occasion. Il est entendu toutefois que vous pourrez servir directement les amis de *Verve* et ceux de l'artiste que je n'aurai pu prévoir dans la distribution sur le compte des exemplaires que vous mettez à ma disposition. Il est entendu que vous me communiquerez les noms des personnes à qui vous auriez ainsi fourni des exemplaires à titre amical ou publicitaire. J'ai hâte que vous mettez à ma disposition 135 exemplaires du livre de Laurens dont 25 avec suite et 65 exemplaires du livre de Matisse dont 15 avec suite» Pierre

εγκωμιαστικά λόγια για την πρωτοτυπία που προσέφερε σε σχέση με το *Idylles* η νέα δημιουργία του Laurens<sup>1766</sup>.

Η εκτίμηση που έτρεφε ο Tériade για την κλασικότητα και την ισορροπία που απέπνεαν οι συνθέσεις του Laurens μέσα από την οικονομία των μέσων και την έντονη πλαστικότητα τους έφερε σύντομα μια τρίτη συνεργασία. Πρόκειται για την εικονογράφηση των *Διαλόγων*, επίσης του Λουκιανού. Με τους *Διαλόγους*, οι οποίοι διαιρούνται σε πολλές κατηγορίες ανάλογα με το περιεχόμενό τους, ο Λουκιανός καυτηριάζει την καθημερινότητα του ανθρώπου, τις ιδέες του για τον θάνατο, τους θεούς κλπ. Πρόκειται για εξαιρετικά αγαπητό κείμενο με πάρα πολλές εκδόσεις στα γαλλικά που περιλαμβάνουν συχνά ένα διαφορετικό συνδυασμό *Διαλόγων*. Η εικονογράφησή του ξεκίνησε από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και μέχρι την έκδοση του Tériade με τον Laurens είχαν κυκλοφορήσει πολλές εικονογραφημένες εκδόσεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εικονογραφήσεις των Coubine (Montaigne, Παρίσι 1918), Constant Le Breton (Ed. du Trianon, Παρίσι 1928), Mariette Lydis (Govone, Παρίσι 1930), Edgar Degas (A. Vollard, Παρίσι 1935), Edouard Chimot (E. Chamontin, Παρίσι 1936), Antoine de Roux (R. Laffont, Μασσαλία 1942), Dan Sigros (Éditions du Mouflon, Παρίσι 1946), André Ravaute (Éditions du Courrier graphique, Παρίσι 1947) και Aristide Maillol (H. Creuzevault, Παρίσι 1948).

Στις 16 Μαρτίου 1948 ο Laurens έστειλε στον Tériade την καθιερωμένη επιστολή-συμφωνητικό. Σε αυτήν ορίζονται τα τεχνικά χαρακτηριστικά του βιβλίου και η εκτύπωσή του με την τεχνική της ξυλογραφίας, αλλά και ότι η μακέτα του βιβλίου με την εικονογράφηση με γκουάς θα ανήκει, όπως οι μακέτες των δύο προηγούμενων βιβλίων, στον Tériade. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ ότι η συμφωνία αυτή διαφέρει από τη συνήθη πρακτική στα συμβόλαια του Tériade τη μακέτα του βιβλίου να την κρατάει ο καλλιτέχνης. Ως αμοιβή του Laurens ορίζεται το ποσό των 500.000 φράγκων (17.900 ευρώ) και 12 αριθμημένα αντίτυπα του βιβλίου<sup>1767</sup>. Το βιβλίο κυκλοφόρησε στις 31 Μαΐου 1951 και, σύμφωνα με το συμβόλαιο, τυπώθηκε σε 275 αντίτυπα, εκ των οποίων τα 40 πρώτα συνοδεύονταν από ένα επιπλέον πολυτελές λεύκωμα με τις ξυλογραφίες υπογεγραμμένες. Οι ξύλινες μήτρες είχε

---

Berès, επιστολή προς τον Tériade, 23 Νοεμβρίου 1946, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1766</sup> Βλ. ενδεικτικά Raymond Cogniat, «Les beaux livres: Henri Laurens», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 9 Μαΐου 1947, 2.

<sup>1767</sup> Το 1948 το ποσό αυτό ήταν αρκετά σημαντικό δεδομένου ότι ο ανάτατος ετήσιος μισθός ενός δασκάλου κυμαινόταν στα 376.475 φράγκα (13.478 ευρώ) και εκείνος ενός καθηγητή Πανεπιστημίου στα 840.028 φράγκα (30.073 ευρώ). Βλ. **Παράρτημα Β8**.



συμφωνηθεί να καταστραφούν μετά την παραγωγή του συγκεκριμένου αυτού αριθμού αντιτύπων<sup>1768</sup>.

Για τις συνθέσεις του ο Laurens χρησιμοποιεί και σε αυτό το βιβλίο τις λιτές, σχηματικές, γεωμετρικές φόρμες και την τεχνική της αλληλεπικάλυψης των μορφών, όμως αυτή τη φορά εμπλουτίζει την παλέτα του. Με σταθερό το μαύρο χρώμα, κάθε κεφάλαιο, που αντιστοιχεί σε άλλο διάλογο, έχει έναν διαφορετικό συνδυασμό χρωμάτων: μαύρο, καφέ και κόκκινο για τους διαλόγους των θεών (**εικ. 285**), μαύρο, πράσινο και μπλε για τους διαλόγους των ναυτών (**εικ. 286**), ψυχρό μπλε και μαύρο για τους διαλόγους των νεκρών (**εικ. 287**), κίτρινο, ροζ και μαύρο για τους διαλόγους των εταίρων (**εικ. 288**). Με άλλα λόγια, τον διάλογο του κειμένου συνοδεύει ο διάλογος των χρωμάτων, αλλά το ίδιο συμβαίνει και με τη φόρμα. Ο διάλογος ανάμεσα στις καμπύλες και τους γωνιώδεις σχηματισμούς, στη στατικότητα και την κίνηση, αλλά ανάμεσα και στο φως και το σκοτάδι, ενισχύουν το διαλογικό πνεύμα του βιβλίου<sup>1769</sup>. Ο Laurens σε αυτές τις συνθέσεις πετυχαίνει ακόμη καλύτερα την απόδοση του βάθους με τα αλληπάλληλα αυτόνομα στρώματα χρώματος και σχεδίου και κατ'επέκταση δίνει ακόμη μεγαλύτερη γλυπτικότητα στις μορφές.

Είναι ενδιαφέρον ότι οι περισσότερες συνθέσεις αυτού του βιβλίου, παραπέμπουν στην κυβιστική παραγωγή του Laurens της δεκαετίας του '20. Η απόδοση των μορφών θυμίζει τόσο τα κυβιστικά του γλυπτά όσο και τις κυβιστικές συνθέσεις που φιλοτέχνησε ο Laurens, αν και σίγουρα είναι εμποτισμένη με την αγάπη που ανέπτυξε στη συνέχεια για την καμπύλη (**εικ. 289**). Επιπλέον αξίζει να σημειώσουμε ότι οι μορφές που πρωταγωνιστούν στους διαλόγους των νεκρών θυμίζουν επίσης τις γυναικείες θάλασσες μορφές που φιλοτέχνησε τη δεκαετία του '30. Μία από αυτές μάλιστα είχε δωρήσει και στον Teriade και κοσμούσε τη Βίλα Νατάσα (**εικ. 290**).

Ο Laurens ήταν, όπως ο Matisse, ανάμεσα σε εκείνους τους μοντέρνους καλλιτέχνες, εν προκειμένω γλύπτες, που προβλήθηκαν ως η ενσάρκωση της συνέχειας της γαλλικής γλυπτικής παράδοσης. Τον Ιούλιο του 1946 το περιοδικό *Le point* κυκλοφόρησε ένα τεύχος αφιερωμένο σε εκείνον. Σε αυτό ο Raynal επισημαίνει τη διαρκή λυρική έκφραση του έργου του, ο Reverdy την αφοσίωσή του στη δουλειά και την προσπάθειά του να κάνει την πέτρα να «μιλήσει», ενώ η Françoise Leibowitz,

<sup>1768</sup> Υπογεγραμμένο συμφωνητικό μεταξύ Henri Laurens και Teriade, 16 Μαρτίου 1948, Αρχείο Teriade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Το έγγραφο παρατίθεται και στο Monod-Fontaine 2002β, 101.

<sup>1769</sup> Monod-Fontaine 2002β, 101.

επιχειρώντας μια πιο ιστορική προσέγγιση, υπογραμμίζει πώς στο έργο του εμφανίζονται ξανά ποιότητες της γλυπτικής που είχαν χαθεί από την αρχαιότητα. Στο εν λόγω τεύχος δημοσιεύεται ένα σχέδιο του Laurens από τα *Idylles* με το εξής ανυπόγραφο συνοδευτικό κείμενο: «Το POINT χαιρέται που μπορεί να τιμήσει τον κ. Tériade, ο οποίος αφού συμμετείχε στο *Minotaure*, το *Cahiers d'Art* και το *Trésors de la peinture française*, συνεχίζει εδώ και χρόνια στο *Verve*, μία από τις πιο αξιόλογες προσπάθειες των γαλλικών εκδόσεων. Θα θυμάται πάντα με ευγνωμοσύνη την κ. Angèle Lamothe, για την έντονη συμπάθεια που πάντα εκδήλωνε γι' αυτό»<sup>1770</sup>.

Το 1951 ο Cassou διοργάνωσε μια μεγάλη αναδρομική έκθεση του έργου του Laurens στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσης εκθειάζει την πλαστική καθαρότητα του γλύπτη, την ισορροπία των συνθέσεών του και άλλες αρετές για τις οποίες παρατηρεί ότι: «Επιβάλλονται με μια αναμφισβήτητη μεγαλοπρέπεια και μια ευγένεια και μαρτυρούν την καθαρότητα της καρδιάς και του πνεύματος που τις συνέλαβε και τις έφτασε ως το τέρμα, δηλαδή την τελειότητα. Επίσης, δεν υπάρχει καμιά αλαζονεία μέσα στην ξαφνική τελειότητα, αλλά - αντίθετα - υπερηφάνεια, εννοώ τις αρετές της περήφανης ταπεινότητας, της περήφανης γαλήνης που τιμούν τους μεγάλους γάλλους δημιουργούς. Ο Laurens, πνεύμα ειλικρινές και απλοϊκό, υπομονετικός τεχνίτης, είναι ένας από αυτούς»<sup>1771</sup>. Παρόλο που ο κατάλογος αναφέρει ότι στην έκθεση περιλαμβάνονταν σχέδια, κολλάζ και εικονογραφήσεις του καλλιτέχνη, αυτές δεν καταγράφονται αναλυτικά. Λαμβάνοντας ως δεδομένο όμως ότι λιθογραφίες από όλα σχεδόν τα βιβλία του Tériade εκτίθεντο στις εκθέσεις του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης, υποθέτουμε ότι θα εκτέθηκαν αν μη τι άλλο τα δύο πρώτα βιβλία του Laurens στις εκδόσεις *Verve* και ενδεχομένως και λιθογραφίες από το τρίτο, αφού η έκθεση πραγματοποιήθηκε από τις 9 Μαΐου ως τις 17 Ιουνίου, δηλαδή ακριβώς την περίοδο που το βιβλίο αυτό τυπώθηκε και κυκλοφόρησε.

---

<sup>1770</sup> «LE POINT est heureux de pouvoir rendre hommage à M. Tériade qui après avoir participé à *Minotaure*, aux *Cahiers d'Art* et aux *Trésors de la peinture française*, poursuit depuis des années dans *Verve* un des plus méritoires efforts de l'édition française. Il gardera à Mme Angèle Lamothe, pour la vive sympathie qu'elle lui a toujours témoignée, le souvenir le plus reconnaissant». «[Χωρίς τίτλο]», *Le point*, 33 (Ιούλιος 1946), 48.

<sup>1771</sup> «Elles s'imposent avec une majesté et une noblesse irrécusables et témoignent de la pureté de cœur et d'esprit avec quoi elles ont été conçues et menées à leur terme, c'est à dire à leur perfection. Aussi bien n'y a-t-il nul orgueil dans l'abrupt de cette perfection, mais - au contraire - de la fierté, j'entends ces vertus de fière humilité, de fière sérénité qui font l'honneur des grands créateurs français. Laurens, esprit probe et ingénu, patient artisan, est de ceux-là». Jean Cassou, «[Préface]», στο *Henri Laurens*, κατάλογος έκθεσης, Éditions des Musées nationaux, Παρίσι 1951, 6.

Το ενδιαφέρον μελέτης για τα τρία αυτά βιβλία που εικονογράφησε ο Laurens σε συνεργασία με τον Tériade είναι πενιχρό. Στην περίπτωση του Laurens ωστόσο το πρόβλημα είναι ότι, παρόλο που υπάρχουν αρκετοί κατάλογοι εκθέσεων για το έργο του, απουσιάζει μια καλή μονογραφία γι' αυτό συνολικά<sup>1772</sup>. Προφανώς οι λίγες μελέτες που υπάρχουν είναι στραμμένες στην γλυπτική του παραγωγή και ελάχιστα έχουν γραφτεί για το χαρακτηριστικό του έργο. Παρόμοια και η Imogen Racz στην σχετικά πρόσφατη διατριβή της αναφέρεται στη συνεργασία του Laurens με τον Tériade αλλά και για τα τρία βιβλία δεν αφιερώνει παρά μόνο δύο σελίδες<sup>1773</sup>. Επομένως και σε αυτήν την περίπτωση τα λίγα πράγματα που μπορεί κανείς να εντοπίσει είναι στη βιβλιογραφία για τα βιβλία του Tériade<sup>1774</sup>.

### 11.3γ Η συνεργασία με τον Pierre Reverdy και τον Pablo Picasso

Ένα χρόνο μετά την κυκλοφορία του *Jazz*, το επόμενο βιβλίο που κυκλοφόρησε ο Tériade ήταν το *Le chant des morts*, μια σειρά ποιημάτων του Reverdy με εικονογράφιση του Picasso<sup>1775</sup>. Όπως έχουμε αναφέρει, ο Reverdy υπήρξε ο μόνος σύγχρονος λογοτέχνης με τον οποίο συνεργάστηκε ο Tériade για τη δημιουργία ενός βιβλίου. Η επιλογή αυτή δεν ήταν τυχαία, δεδομένου ότι ο Reverdy, όχι μόνο επηρέασε με τα κείμενά του τη διαμόρφωση της αισθητικής αντίληψης του Tériade στα νεανικά του χρόνια, αλλά και στάθηκε πιστός συνεργάτης του για πολλά χρόνια. Το πλήθος επιστολών του Reverdy προς τον Tériade, αν και σε μεγάλο βαθμό αχρονολόγητο, δείχνει τη στενή σχέση και επικοινωνία που είχαν οι δύο άντρες από τις αρχές της δεκαετίας του 1930. Μάλιστα ο Reverdy επισκέφθηκε την Ελλάδα επανειλημμένα και έγραφε πάντα στον Tériade γι' αυτήν. Στον πόλεμο η επικοινωνία τους συνεχίστηκε τόσο για την προετοιμασία του 8<sup>ου</sup> τεύχους του *Verve* όσο και γιατί ο Tériade του έστειλε συχνά τρόφιμα στο Σολέμ (Solesmes), όπου βρισκόταν. Η

---

<sup>1772</sup> Βλέπε υποσημείωση 1615.

<sup>1773</sup> Racz 2000, 261-262.

<sup>1774</sup> Monod-Fontaine 2002β, 95-97.

<sup>1775</sup> Για το *Le chant des morts* βλ. Patrick Cramer, Sebastian Goepfert και Herma C. Goepfert-Frank, *Pablo Picasso: catalogue raisonné des livres illustrés*, P. Cramer, Γενεύη 1983, 136· Claude Laugier, «Pablo Picasso», στο Surlapierre 2002β, 167-173· Papadopoulou 2004, 157-190· Irene Small, «Le Chant des Morts (the Song of the Dead), Pierre Reverdy» στο Susan Greenberg Fisher και Mary Ann Caws (επιμ.), *Picasso and the Allure of Language*, κατάλογος έκθεσης, Yale University Art Gallery, Νιου Χέιβεν, 2009, 163-167· Rodney T. Swan, «Turning Point – the Aesthetic Genealogy Surrounding Picasso's Illustrations of Reverdy's *Le chant des morts*», στο Peter Stupples (επιμ.), *Art and Book. Illustration and Innovation*, Cambridge Scholars Publishing, Νιούκασλ 2016, 85-104. Μια επανέκδοσή του σε μορφή βιβλίου τσέπης κυκλοφόρησε από τη σειρά Poésie της Gallimard το 2016 με εισαγωγή του François Chapon, 2016.

εκτίμησή τους ήταν αμοιβαία, όπως φαίνεται από επιστολή του Reverdy: «Δεν θα αρνηθώ τίποτα στον Tériade, αλλά υποσχέθηκα ότι δεν θα δημοσιεύσω τίποτα για όσο χρονικό διάστημα κρατήσει αυτή η οδυνηρή κατάσταση. Έχω ήδη απορρίψει αρκετές προτάσεις. Το λέω αυτό γιατί δεν έχω πραγματικά την επιθυμία να δημοσιεύσω - ούτε το μυαλό εξάλλου για να γράψω- παγιδευμένος σε ένα φρικτό μαρτύριο, από το οποίο αναρωτιέμαι πώς και πότε θα μπορέσω να βγω. Δεν μπορώ να αντέξω τις συνθήκες της τρέχουσας ύπαρξής μου και λιμάρω τα νύχια μου για να προσπαθήσω να απελευθερωθώ από την παγίδα - και δεν είναι ιδιαίτερα ευχάριστη ασχολία»<sup>1776</sup>.

Από την άλλη, ο Picasso ήταν για τον Tériade, όπως σχεδόν για όλους, η ηγετική μορφή στο χώρο της μοντέρνας τέχνης και ένα μέτρο σύγκρισης στα τεχνοκριτικά του κείμενα. Τον πρόβαλλε τόσο μέσω του *Minotaure*, αναθέτοντάς του μάλιστα και το πρώτο εξώφυλλο του περιοδικού, όσο και μέσα από τις σελίδες του *Verve*. Στα μεταπολεμικά χρόνια, όταν ο Picasso αποθεωνόταν πλέον και από ιδιωτικούς και από κρατικούς φορείς ως σύμβολο της μοντέρνας τέχνης, είναι εύλογο ότι ο Tériade θα επιθυμούσε και θα επεδίωκε μια συνεργασία μαζί του για ένα βιβλίο, παρόλο που τα πράγματα ήταν σύνθετα λόγω της στενής σχέσης και της συνεργασίας του καλλιτέχνη με τον Zervos. Όπως ήδη αναλύσαμε, το 1948 ο Tériade και ο Picasso συνεργάστηκαν για το τεύχος 19-20 του *Verve*. Δεν ξέρουμε ποια συνεννόηση προηγήθηκε και ποια συνεργασία έφερε την άλλη. Δεδομένης της απουσίας του Picasso από τα προηγούμενα τεύχη του *Verve* μπορούμε να υποθέσουμε ότι αφορμή για τη συνεργασία τους στο περιοδικό στάθηκε η συνεργασία τους για το βιβλίο.

Πιθανόν ήταν ο Reverdy που πρότεινε την έκδοση αυτής της συλλογής ποιημάτων από τον Tériade, αλλά δεν είναι βέβαιο αν η ιδέα εικονογράφησής τους από τον Picasso ήταν του ίδιου ή του Tériade. Σε κάθε περίπτωση, στις 3

---

<sup>1776</sup> «Je ne refuserai rien à Tériade, mais je m'étais bien promis de ne rien publier tant que durera cette odieuse situation. J'ai déjà repoussé plusieurs propositions. C'est vous dire que le désir de publier, vraiment, je ne l'ai pas – ni la tête d'ailleurs à écrire – me trouvant pris dans une affreuse tourmente d'où je me demande comment et quand je pourrai me tirer. Je ne peux pas supporter les circonstances de mon existence actuelle et je lime ma patte pour essayer de me libérer du piège – et ce n'est pas une occupation fort agréable»· αποσπασματική χρονολόγητη επιστολή του Reverdy, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2. Η επιστολή θα μπορούσε να απευθύνεται είτε στη Lamotte, αν στάλθηκε μέσα στον πόλεμο και σχετίζεται με το κείμενό του στο 8ο τεύχος του *Verve*, είτε στη Lang, αν χρονολογείται αργότερα. Η Papadopoulou δίνει τη χρονολογία 10 Οκτωβρίου 1942 και παραλήπτη την Lamotte, βλ. Papadopoulou 2004, 164. Βλ. και Etienne-Alain Hubert, «Notice sur le texte», στο Pierre Reverdy, *En vrac. Notes, suivi de Un morceau de pain noir*, επιμ. Etienne-Alain Hubert, Flammarion, Παρίσι 1989, 284. Για τη ζωή και το έργο του Reverdy βλ. *À la rencontre de Pierre Reverdy*, κατάλογος έκθεσης, Fondation Maeght, Παρίσι 1970· Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, επιμ. Etienne-Alain Hubert, 2 τόμοι, Flammarion, Παρίσι 2010.

Φεβρουαρίου 1945 ο Reverdy γράφει στον Picasso: «Δεν ξέρω αν είσαι πάντα πρόθυμος να εικονογραφήσεις αυτό το χειρόγραφο σε αυτή τη μεγάλη μακέτα που έφερα. Σε κάθε περίπτωση έγραψα ένα κείμενο ποιημάτων μέσα σε αυτό το σκληρό κρύο, για να παρηγορηθώ»<sup>1777</sup>. Σε μια αχρονολόγητη επιστολή, που πιθανόν είναι της ίδιας χρονιάς, ο Reverdy γράφει στον Tériade ικανοποιημένος από την πραγματοποίηση αυτής της ιδέας: «Αγαπητέ μου φίλε, σας ευχαριστώ για την ευγενική σας επιστολή και τα καλά νέα που μου δίνει για την πορεία του βιβλίου μας. Ελπίζω ότι η αδιατάραχτη ομορφιά αυτού του ασύγκριτου καλοκαιριού θα διατηρήσει την καλή διάθεση του Picasso κι έτσι αυτή η μακέτα θα μετατραπεί από το χέρι του σε ένα σημαντικό μνημείο»<sup>1778</sup>.

Το συμβόλαιο για το βιβλίο υπογράφηκε τον Μάρτιο του 1948 και από τους τρεις συμβαλλομένους. Η συμφωνία προέβλεπε την έκδοση σε χειρόγραφη μορφή των ποιημάτων του Reverdy με την εικονογράφιση του Picasso. Ο Tériade θα αναλάμβανε όλα τα έξοδα της έκδοσης, η οποία ορίζεται ότι θα περιλαμβάνει 250 αντίτυπα και 20 εκτός εμπορίου, όλα υπογεγραμμένα και από τον καλλιτέχνη και από τον ποιητή. Ως αμοιβή των Reverdy και Picasso ορίζεται ότι θα έπαιρνε ο καθένας από 75 αντίτυπα, ενώ 100 θα κρατούσε ο Tériade<sup>1779</sup>.

Καθώς η διαδικασία δημιουργίας του βιβλίου προχωρούσε και ο Reverdy αντίκρισε τα πρώτα δείγματα της εικονογράφισης που εκτέλεσε ο Picasso το διάστημα 1946-1947, έγραψε με ενθουσιασμό στον καλλιτέχνη: «Χάρηκα πολύ που είδα τι γίνεται με το βιβλίο πριν φύγω. Φαντάζομαι πως θα είναι όταν τελειώσει. Απολύτως καταπληκτικό. Τώρα ανυπομονώ να το δω περισσότερο από ποτέ»<sup>1780</sup>. Ας σημειωθεί πάντως πως, σύμφωνα με μαρτυρία του Mourlot, όταν ο Picasso ολοκλήρωσε την εικονογράφιση, πρότεινε στον Tériade να την κάνει από την αρχή,

---

<sup>1777</sup> «Je ne sais pas si tu serais toujours décidé à illustrer ce manuscrit sur cette grande maquette que j'ai emportée. En tous cas j'ai écrit un texte de poèmes pendant ce rude froid, pour me consoler»·αντλώ από Laugier 2002ζ, 171.

<sup>1778</sup> «Mon cher ami, Je vous remercie de votre aimable lettre et des bonnes nouvelles qu'elle me donne de la marche de notre livre. J'espère que l'imperturbable beauté de cet été sans égal maintiendra Picasso dans ses bonnes dispositions et que cette maquette deviendra sous sa main un monument considérable»· Pierre Reverdy, επιστολή προς τον Tériade, αχρονολόγητη [καλοκαίρι 1945 ή 1946;], Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται και στο Laugier 2002ζ, 171.

<sup>1779</sup> Οι επιστολές-συμφωνητικά που ανταλλάσσουν οι Tériade και Pablo Picasso χρονολογούνται στις 2 και 8 Μαρτίου 1948 και οι αντίστοιχες ανάμεσα στον Tériade και τον Pierre Reverdy στις 17 και 19 Μαρτίου 1948, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1780</sup> «J'ai été très heureux de voir ce qui est fait du livre avant de partir. J'imagine ce que sera une fois fini. Absolument extraordinaire. Il me tarde à présent plus que jamais de voir ça»· Pierre Reverdy, επιστολή προς τον Pablo Picasso, 3 Φεβρουαρίου 1947· Laugier 2002ζ, 171-173.

γιατί πλέον ήθελε να προσεγγίσει το θέμα με άλλο τρόπο, αλλά ο Tériade αρνήθηκε<sup>1781</sup>.

Το βιβλίο τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1948. Η συλλογή περιλαμβάνει 43 ποιήματα που έγραψε ο Reverdy το 1944 και αναφέρονται στην πρόσφατη μνήμη των νεκρών του πολέμου (**εικ. 291**). Ο τίτλος του βιβλίου προέρχεται από τον τίτλο ενός ποιήματος της συλλογής. Τα ποιήματά του ο Reverdy τα έχει γράψει με το χέρι με μια πλατιά γραφή που θυμίζει του Matisse, αν και τα γράμματα είναι πιο μικρά και ευανάγνωστα. Η τόσο εικαστική γραφή του Reverdy είχε προβληματίσει τον Picasso, ο οποίος, σύμφωνα με τα απομνημονεύματα της συντρόφου του Françoise Gilot, έλεγε: «Είναι σχεδόν ένα σχέδιο από μόνο του », και γι 'αυτό ήθελε να βρει τον κατάλληλο τρόπο εικονογράφησης: «Με αυτό τον τρόπο η εικονογράφηση θα είναι οργανική και η ενότητα του βιβλίου θα είναι πολύ πιο ολοκληρωμένη»<sup>1782</sup>. Σύμφωνα με τη Gilot, πηγή έμπνευσης για τον Picasso στάθηκε ένα μεσαιωνικό βιβλίο μουσικής, του οποίου το κείμενο ήταν γραμμένο σε γοτθική γραφή, αλλά τα αρχικά γράμματα ήταν κόκκινα διακοσμημένα και αφηρημένα στην όψη τους. Η Gilot προσθέτει ότι, μόλις είδε το μεσαιωνικό αυτό βιβλίο, ο Picasso ενθουσιάστηκε: «Ο Pablo ενθουσιάστηκε και το αγόρασε. Επέστρεψε να εργαστεί σχεδόν αμέσως πάνω στο *Le chant des morts*, με την ιδέα να αξιοποιήσει τα περιθώρια του χειρόγραφου του Reverdy κάνοντας μεγάλες αφηρημένες διακοσμήσεις με κόκκινο χρώμα, με τη μέθοδο της λιθογραφίας»<sup>1783</sup>. Στην επιβλητική γραφή του Reverdy ο Picasso δε συνοδεύει, αλλά παρεμβαίνει, εισχωρεί, μέσα από μια αφαιρετική και άκρως υποβλητική εικαστική γλώσσα: η δυναμική αυτόνομη παρουσία του κόκκινου μελανιού, τοποθετημένου με πλατιές πινελιές σε μορφή γραμμής, τελείας ή αραβουργήματος, άλλοτε ορίζει το χώρο του χειρόγραφου κειμένου και άλλοτε εισχωρεί επιθετικά σε αυτόν (**εικ. 292**). Η επιθετικότητα αλλά και το κόκκινο μελάνι

<sup>1781</sup> «Όταν το έργο τελείωσε και ολοκληρώθηκε η εκτύπωση, ο Πικάσο πρότεινε στον Tériade να ξαναξεκινήσουν το βιβλίο· το έβλεπε πλέον με άλλο τρόπο. Ο εκδότης, αν και πολύ έξυπνος, τον αποτρέπει, πιστεύω ότι, για μια φορά, είχε άδικο. Σκεφτείτε δύο βιβλία με το ίδιο κείμενο εικονογραφημένα από τον Πικάσο με διαφορετικό τρόπο / Quand cet ouvrage a été terminé et achevé d'imprimer, Picasso proposa à Tériade de recommencer le livre ; il le voyait alors d'une autre manière. L'éditeur, pourtant bien habile, l'en dissuade, je crois que, pour une fois, il a eu tort. Vous pensez, deux livres du même texte illustrés par Picasso d'une manière différente» Mourlot 1972, 109-110.

<sup>1782</sup> «It's almost a drawing in itself» «In that way the illustration will be organic and the unity of the book that much more complete» Gilot και Lake 1966, 189.

<sup>1783</sup> «Pablo was quite taken with it and bought it. He went back to work almost at once on *Le chant des morts*, with the idea of utilizing the margins of Reverdy's manuscript for large abstract decorations in red, done in lithography» ό.π. Ο Reverdy είχε πει στον Chapon: « Αυτό δεν είναι ένα εικονογραφημένο βιβλίο, αλλά ένα βιβλίο μικρογραφημένο από τον Picasso / Ce n'est pas un livre illustré, mais un livre illuminé par Picasso» François Chapon, «Préface», στο Pierre Reverdy, *Le chant des morts*, Gallimard, Παρίσι 2016, VIII.

παραπέμπουν ευθέως στη φρίκη του πολέμου και στο αίμα των νεκρών<sup>1784</sup>. Πρόκειται ίσως για μια από τις πιο αφαιρετικές στιγμές του Picasso. Την ίδια χρονιά, το 1948, ολοκληρώνει και την εικονογράφηση της συλλογής *Vingt poèmes de Gongora*<sup>1785</sup>, η οποία έχει πολλά κοινά στοιχεία με το *Chant des morts*: η χειρόγραφη μορφή του κειμένου συνδυάζεται με μια παρόμοια αφαιρετική γλώσσα, με παρόμοιες πινελιές, γραμμές και σημεία (εικ. 293). Ωστόσο υπάρχουν τρεις διαφορές. Πρώτον ο Picasso χρησιμοποιεί μαύρο μελάνι με αποτέλεσμα να μην προκαλείται η αντίθεση που προκαλείται στο *Chant des morts*. Δεύτερον η εικονογράφηση βρίσκεται μόνο στα περιθώρια και σπάνια εισχωρεί στο κείμενο, ενώ στο βιβλίο υπάρχουν και ολοσέλιδες εικόνες. Τρίτον η εικονογράφηση δεν είναι αποκλειστικά αφηρημένη, αλλά και αναπαραστατική. Ανάμεσα στα σημεία ζωγραφίζει μορφές ή λουλούδια, ενώ στις ολόκληρες σελίδες απεικονίζει γυναικείες μορφές.

Δεν έχουμε λόγο να αμφισβητήσουμε την εκδοχή της Gilot, ότι δηλαδή ο Picasso εμπνεύστηκε από τη γραφή σε ένα μεσαιωνικό χειρόγραφο. Ωστόσο, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι αυτή η πιο αφαιρετική και γραμμική γλώσσα εντοπίζεται και στη ζωγραφική παραγωγή του εκείνη την περίοδο (εικ. 294). Αυτό που όμως είναι το πιο σημαντικό να παρατηρήσουμε είναι ότι η εξοικίωση του με τις παχιές πινελιές, τις καμπύλες και τα μοτίβα της τελείας, του κύκλου, ή της πούλας πιθανόν να προέρχονται από την επαφή του με την κεραμική. Παρόλο που στο Βαλωρίς εγκαταστάθηκε το 1948 και ασχολήθηκε συστηματικά με την κεραμική, ο Picasso είχε περάσει εκεί το καλοκαίρι του 1946 και το καλοκαίρι του 1947 δημιουργώντας τα πρώτα του κεραμικά. Τη διακόσμηση των κεραμικών γλυπτών ή πιάτων που φιλότεχνησε την εκτέλεσε μέσα από αυτές τις παχιές πινελιές και παρόμοια μοτίβα που συναντάμε στο *Chant des morts* (εικ. 295). Επομένως παρόλο που στη ζωγραφική αυτή η εικαστική γλώσσα μπορεί να θεωρηθεί ως κάτι ασυνήθιστο για τον Picasso, εντούτοις, δεν είναι καθόλου κάτι άγνωστο σε αυτόν αν λάβουμε υπόψη την παραγωγή του στην κεραμική<sup>1786</sup>.

Επιπλέον, αξίζει να σημειώσουμε ότι το εν λόγω βιβλίο αποτελεί διπλή εξαίρεση στη συνολική παραγωγή βιβλίων του Tériade γιατί αφενός, όπως

<sup>1784</sup> Για μια συνεξέταση κειμένου και εικόνας βλ. Richard L. Hattendorf, «The 'ensemble concertant' of Reverdy and Picasso's 'Le chant des morts'», *The Comparatist*, 16 (Μάιος 1992), 123-139.

<sup>1785</sup> Luis de Góngora y Argote, *Vingt poèmes de Gongora*, μτφρ. Z. Milner, R. Lacourrière, Παρίσι 1948.

<sup>1786</sup> Για την παραγωγή κεραμικής του Picasso βλ. Gaudichon 2013· Anne Dopffer και Johanne Lindskog (επιμ.), *Picasso, les années Vallauris*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Παρίσι 2018. Βλέπε και υποσημείωση 1701.

επισημάναμε, αφορά σε σύγχρονο κείμενο, αφετέρου το εικαστικό λεξιλόγιο είναι το πιο αφηρημένο από εκείνο των άλλων βιβλίων του Tériade. Με δεδομένο το γούστο του Tériade η αφηρημένη αυτή εικονογράφηση μοιάζει παράδοξη. Ως προς αυτό μπορούμε να κάνουμε δύο υποθέσεις: είτε ο Tériade προσέγγισε τα σχέδια του Picasso ως αραβουργήματα που παρέπεμπαν στα μεσαιωνικά χειρόγραφα, την αισθητική αξία των οποίων εκτιμούσε πολύ και ο ίδιος, είτε ήταν κάτι που δέχτηκε απλώς και μόνο ως δημιουργία που προερχόταν από τον «αδιαμφισβήτητο» καλλιτέχνη Picasso.

Το βιβλίο εκτέθηκε αμέσως στην γκαλερί του Louis Carré (*Lithographies de Pablo Picasso pour Le chant des morts de Pierre Reverdy*, 17-31 Δεκεμβρίου 1948) και αργότερα συμμετείχε και σε άλλες εκθέσεις, όπως *Picasso, œuvres récentes* (Galerie Louise Leiris, 1953) και *Picasso de 1900 à 1953* (Festival de Lyon, 1954), *Deux périodes, 1900-1914 – 1950-1954* (Maison de la pensée française, 1954). Παρόλο που το βιβλίο έτυχε θετικής υποδοχής από τον τύπο, δεν συνέβη το ίδιο με τους βιβλιόφιλους. Όπως σημειώνει ο Chapon, παρόλο που η συνήθης πελατεία των βιβλιόφιλων έδειξε μεγάλο ενθουσιασμό για ένα βιβλίο μόνο 250 αντιτύπων με λιθογραφίες του Picasso, στη συνέχεια απογοητεύτηκε βλέποντας το ίδιο το βιβλίο. Η συνύφανση του χειρόγραφου κειμένου του Reverdy με την εικαστική παρέμβαση του Picasso δημιούργησε αμηχανία σε πολλούς συλλέκτες, καθώς απέκλινε από τα ως τότε δεδομένα ενός πολυτελούς εικονογραφημένου βιβλίου. Επιπλέον η συνύφανση κειμένου και εικόνας και η απουσία σελίδων που θα μπορούσαν να αποσπαστούν και να πουληθούν αυτόνομα ως εικαστικά έργα τέχνης απογοήτευσε επιπλέον όσους αντιμετώπιζαν τα εικονογραφημένα βιβλία και τα βιβλία καλλιτεχνών ως κερδοσκοπική επένδυση<sup>1787</sup>.

Παράλληλα με το *Le chant des morts*, γύρω στο 1947, αν κρίνουμε από αχρονολόγητη επιστολή που θα παραθέσουμε αμέσως παρακάτω, ο Reverdy πρότεινε μια ακόμη συνεργασία στον Tériade. Πάλι επρόκειτο για μια συλλογή ποιημάτων του που είχε εικονογραφήσει παλαιότερα ο στενός του φίλος Juan Gris. Πιο συγκεκριμένα, το βιβλίο αυτό έχει τις ρίζες του στο 1916 και σε ένα κυβιστικό έργο του Gris, με τίτλο «*Nature morte au roème*», το οποίο συνέθεσε εμπνεόμενος από το ποίημα σε μορφή πρόζας του Reverdy, *La bouteille*, μια χειρόγραφη μορφή του οποίου μάλιστα ενσωμάτωσε στο έργο που φιλοτέχνησε. Τότε ο Léonce Rosenberg, ο

---

<sup>1787</sup> Chapon 2016, IX.



οποίος είχε υπογράψει το 1916 συμβόλαιο αποκλειστικότητας με τον Gris<sup>1788</sup>, σκέφτηκε ότι θα μπορούσαν να τυπώσουν πάνω σε μεγάλα πανό χειρόγραφα κυβιστικά ποιήματα εικονογραφημένα με τέμπρες από κυβιστές ζωγράφους. Το σχέδιο-πείραμα αυτό πρότεινε αρχικά στους Reverdy και Gris και ήθελε να το αποκαλέσει «Στους τέσσερις τοίχους». Τελικά το σχέδιο αυτό δεν πραγματοποιήθηκε, αλλά συμφωνήθηκε οι εκδόσεις της γκαλερί του Rosenberg, Editions de l'Effort Moderne, να εκδώσουν ένα βιβλίο με 20 ποιήματα του Reverdy εικονογραφημένα από τον Gris, με πρόλογο του Raynal<sup>1789</sup>. Ωστόσο ούτε αυτό το βιβλίο εκδόθηκε, λόγω διαφωνιών μεταξύ των συντελεστών του που εκδηλώθηκαν γύρω στο 1920<sup>1790</sup>.

Όταν η ιδέα εγκαταλείφθηκε, ο Gris είχε ολοκληρώσει 11 γκουάς, τα οποία βρέθηκαν στο αρχείο του Rosenberg μετά το θάνατο του τελευταίου το 1947. Ο Reverdy, μαζί με τους κληρονόμους του Gris, πήραν το υλικό από τους κληρονόμους του Rosenberg ψάχνοντας νέο εκδότη, που για τον Reverdy δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον επιστήθιο φίλο του αλλά και φημισμένο πλέον εκδότη Tériade. Ο Tériade δεν μπορούσε να αρνηθεί μια τέτοια έκδοση, η οποία αφενός προερχόταν από τον φίλο του, αφετέρου αποτελούσε ανάμνηση του συνθετικού κυβισμού, που τόσο εκτιμούσε.

Ο Reverdy ξαναδούλεψε τη μορφή του χειρόγραφου κειμένου, γιατί δεν ήταν ευχαριστημένος από το αισθητικό αποτέλεσμα, και, όπως φαίνεται από επιστολή του προς τον Tériade το μέτρο σύγκρισης που χρησιμοποίησε ήταν η γραφή του Matisse στο *Jazz*<sup>1791</sup> (**Παράρτημα A39**). Εκτός από τη μορφή, τον ενδιέφερε βέβαια και το περιεχόμενο, έχοντας πάντα και εκείνος στο πίσω μέρος του μυαλού του το βιβλιόφιλο κοινό, που ήξερε εξάλλου ότι ενδιέφερε και τον Tériade: «Έκανα από την αρχή όλο το μέρος των ποιημάτων της μακέτας και νομίζω ότι είναι πολύ καλύτερα. Το βελτιώνω επιπλέον, ξαναπερνώντας με πιο παχύ μαύρο όλους τους τίτλους.

<sup>1788</sup> Για τη σχέση του Gris με τον Rosenberg βλ. Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris: sa vie, son œuvre, ses écrits*, Gallimard, Παρίσι 1990, 29-45.

<sup>1789</sup> Ένα χρόνο πριν ο Reverdy είχε κυκλοφορήσει μια ακόμη συλλογή ποιημάτων του με εικονογράφιση των Gris και Laurens· Pierre Reverdy, *Poèmes en prose*, Παρίσι 1915.

<sup>1790</sup> Για την προϊστορία αυτού του βιβλίου βλ. Pierre Reverdy, *Note éternelle su présent: écrits sur l'art (1923-1960)*, επιμ. Etienne-Alain Hubert, Flammarion, Παρίσι 1973, 260-262. Για μια ανάλυση του βιβλίου βλ. Claude Laugier, «Juan Gris», στο Surlapierre 2002β, 83-87· Papadopoulou 2004, 191-219. Βλέπε επίσης: Andrew Rothwell, «Cubism and the Avant-garde Prose-Poem: Figural Space in Pierre Reverdy's *Au soleil du Plafond*», *French Studies*, 42/3 (Ιούλιος 1988), 302-319· Richard L. Hattendorf, «The Aesthetics of the Visual and the Verbal: Successful Interference in Pierre Reverdy and Juan Gris's *Au Soleil du Plafond*», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 48/2 (1994), 91-104· Serge Linarès, «Images de la poésie: les recueils illustrés de Pierre Reverdy», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107/1 (2007), 181-200.

<sup>1791</sup> Pierre Reverdy, *αχρονολόγητη επιστολή προς τον Tériade* [1952;], Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2.

Βρήκα έναν νέο γενικό τίτλο. Θα το έχω έτοιμο για εκτύπωση περιλαμβάνοντας ένα σύντομο ιστορικό αυτού του έργου, που ίσως να ενδιαφέρει τους βιβλιόφιλους»<sup>1792</sup>.

Παρόλο που το βιβλίο μοιάζει να είχε ολοκληρωθεί το 1952<sup>1793</sup>, τυπώθηκε πάνω από δυο χρόνια αργότερα. Κρίνοντας από μια σειρά σχεδίων επιστολών που βρίσκονται στο αρχείο του Reverdy, τα οποία πιθανόν χρονολογούνται το 1953, φαίνεται να υπήρξε κάποια παρεξήγηση μεταξύ Reverdy και Tériade αναφορικά με την αμοιβή του πρώτου, την οποία ο ίδιος έκρινε ανεπαρκή: «Όπως κι αν έχει, η ανισορροπία ανάμεσα στο μερίδιο του εκδότη και στο μερίδιο των δημιουργών έγινε προφανώς υπερβολικά μεγάλη, απολύτως καταχρηστική και απαράδεκτη»<sup>1794</sup>. Και σε άλλο σχέδιο επιστολής αναφέρει: «Εν συντομία εκτιμώ ότι η συνεισφορά μου στη δημιουργία αυτού του νέου βιβλίου είναι πάρα πολύ σημαντική για να δεχτώ ότι λιγότερο από το 25% αναλογεί σε κάθε συγγραφέα και περισσότερο από το 50% στον εκδότη»<sup>1795</sup>. Στο ίδιο κείμενο παραπονιέται λέγοντας ότι, πέρα από την αγάπη και τη φροντίδα που έβαλε για τη δημιουργία του βιβλίου, του στοίχισε αρκετά για να δεχτεί ένα τέτοιο ποσοστό, ενώ σε άλλο, επίσης αχρονολόγητο, σχέδιο γράφει ειρωνικά: «Και μέσα σε άλλα [γράμματα] βρίσκεται η απόδειξη ότι χάρη σε μένα η έκδοση ανατέθηκε (!) στον Tériade. Ανταμείφθηκα πολύ καλά γι' αυτό»<sup>1796</sup>. Ωστόσο από ένα άλλο σχέδιο επιστολής, προς τη Lang, χρονολογημένο αυτή τη φορά, φαίνεται να προκύπτει πως δεν θέλει το ζήτημα της αμοιβής του να επηρεάσει τη φιλία του με την ίδια και τον Tériade: «Αγαπητή μου φίλη, Το τέλος της επιστολής σας με εκπλήσσει λίγο. Δεν καταλαβαίνω γιατί αυτός ο εκβιασμός. Αυτή η υπόθεση - συμβαίνει με τέτοια πράγματα - θα σας εμπόδιζε να με αποκαλείτε φίλο. Τέλος, το ερώτημα προς

---

<sup>1792</sup> J'ai refait toute la partie poèmes de la maquette et je crois que c'est bien mieux. Je l'améliore encore en refaisant en plus fort, noir, tous les titres. J'ai trouvé un nouveau titre général. J'écrirai un achevé d'imprimer composé du bref historique de cette œuvre, ce qui ne sera peut-être pas indifférent aux bibliophiles»· Pierre Reverdy, επιστολή προς τον Tériade, 28 Αυγούστου 1952, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2.

<sup>1793</sup> «O Juan Gris είναι εδώ. Πολύ όμορφο, σύμφωνα με τη γνώμη όλων όσων το είδαν»· «Le Juan Gris est là. Très beau, de l'avis de tous ceux qui l'ont vu»· Pierre Reverdy, επιστολή προς τον Tériade, 6 Αυγούστου 1952, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2. Απόσπασμα της εν λόγω επιστολής παρατίθεται και στο Papadopoulou 2004, 200.

<sup>1794</sup> «Quoi qu'il en soit le déséquilibre entre la part éditeur et la part auteurs est devenu manifestement trop grand, absolument abusif et inacceptable»· Pierre Reverdy, σχέδιο επιστολής προς τον Tériade, αχρονολόγητο [1953;], Bibliothèque Jacques Doucet, Αρχείο Pierre Reverdy: RVD 346.

<sup>1795</sup> «Bref j'estime mon apport dans la création de ce nouveau livre beaucoup trop considérable pour accepter que moins de 25% revienne à chaque auteur, plus de 50% à l'éditeur»· ό.π. Στο αρχείο του Reverdy υπάρχουν τουλάχιστον πέντε σχέδια επιστολών με αυτό το περιεχόμενο.

<sup>1796</sup> «Et dans les autres [lettres] se trouve la preuve que c'est grâce à moi que l'édition a été confiée (!) à Tériade. J'en suis fort bien récompensé»· ό.π.

το παρόν δεν είναι εκεί. Πιστεύω ότι η αποδοχή του Tériade φέρνει τα πράγματα σε ένα πιο δίκαιη βάση»<sup>1797</sup>.

Τελικά στις 13 Μαΐου 1955 υπογράφηκε το συμβόλαιο για το βιβλίο. Αυτό προέβλεπε ότι από τα 205 αντίτυπα ο Reverdy θα έπαιρνε ως αμοιβή είτε τα 42 (30 κανονικά και 12 πολυτελείας) είτε το ανάλογο τους σε χρήματα, δηλαδή 1.350.000 φράγκα (29.925 ευρώ), τα οποία θα λάμβανε σε δόσεις<sup>1798</sup>. Προστίθεται όμως ότι σε αυτόν, εκτός από τα παραπάνω αντίτυπα, θα δοθούν ούτως ή άλλως ακόμη 14 (8 κανονικά, 3 πολυτελείας και 3 εκτός εμπορίου)<sup>1799</sup>. Αυτό σημαίνει ότι ο Reverdy μάλλον κέρδισε κάτι μετά τη διένεξή του με τον Tériade, αφού αυτό το ποσοστό υπερβαίνει το 25% της έκδοσης.

Το βιβλίο τυπώθηκε τον Φεβρουάριο του 1955, δηλαδή σχεδόν τρεις μήνες πριν από την υπογραφή του συμβολαίου, και κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Au soleil du plafond* (εικ. 296). Περιλαμβάνει 20 ποιήματα του Reverdy και μια μικρή χειρόγραφη εισαγωγή, τα οποία συνοδεύουν οι 11 συνθέσεις που είχε προλάβει να ολοκληρώσει ο Gris. Οι λιθογραφίες έγιναν βάσει των αυθεντικών γκουάς του καλλιτέχνη. Παρόλο που τυπώθηκε το 1955, το βιβλίο συνιστά τον διάλογο ενός κυβιστή καλλιτέχνη και ενός κυβιστή ποιητή στα χρόνια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και ίσως λίγο μετά. Οι συνθέσεις του Gris εντάσσονται σε μια ύστερη φάση του συνθετικού κυβισμού του έργου του<sup>1800</sup>. Ο Gris δημιουργεί πολυεπίπεδες συνθέσεις, με μια περιορισμένη παλέτα γήινων χρωμάτων, στις οποίες εντάσει αρμονικά σαν ένα ακόμη στοιχείο του χώρου αντικείμενα όπως όπως η πίπα, το μπουκάλι, η λάμπα και η κιθάρα (εικ. 297). Παρόλο που φαινομενικά το θέμα της σύνθεσης είναι μια νεκρή φύση με αντικείμενα πάνω σε ένα τραπέζι, στην πραγματικότητα, αυτό που ενδιαφέρει τον Gris είναι πως θα αποδόσει έναν χώρο που έχει αποδομήσει και επανασυνθέσει προσφέροντας πολλαπλά επίπεδα οπτικής στο θεατή. Οι συνθέσεις του Gris, επομένως, συνιστούν ένα παιχνίδι σχηματικών και

<sup>1797</sup> «Ma chère amie, La fin de votre lettre m'étonne un peu. Je ne vois pas pourquoi ce chantage. De cette affaire – ça arrive avec choses-là – vous aurait empêché de m'appeler ami. Enfin, la question pour le moment n'est pas là. Je crois que l'acceptation de Tériade ramène les choses à un niveau plus juste»· Pierre Reverdy, επιστολή στη Marguerite Lang, 22 Ιουλίου 1953, Bibliothèque Jacques Doucet, Αρχείο Pierre Reverdy: RVD 346.

<sup>1798</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι ο ετήσιος ανώτερος μισθός ενός δημοσίου υπαλλήλου το 1955 ανερχόταν στα 2.345.344 φράγκα (51.988 ευρώ) ενώ ο μισθός ενός δασκάλου στα 869.600 φράγκα (19.276 ευρώ). Βλ. αναλυτικά το **Παράρτημα Β8**. Για τους μισθούς των Γάλλων κατά την περίοδο 1950-1975 βλ. συμπληρωματικά και Christian Baudelot και Anne Lebeau, «Les salaires de 1950 à 1975», *Economie et statistique*, 113 (Ιούλιος-Αύγουστος 1979), 15-22.

<sup>1799</sup> Bibliothèque Jacques Doucet, Αρχείο Pierre Reverdy: RVD 346.

<sup>1800</sup> Για το έργο του Gris βλ. Kahnweiler 1991· Christopher Green, *Juan Gris*, κατάλογος έκθεσης, Whitechapel Art Gallery - Yale University Press, Λονδίνο 1992.

χρωματικών όγκων που μέσα από την αλληλεπικάλυψη γεννούν το χώρο. Η έντονη πλαστικότητα, η καθαρότητα, και ο λυρισμός χαρακτηρίζουν εξίσου τις φόρμες του Gris και τον λόγο του Πικάσο, εκφράζοντας απολύτως το αισθητικό ιδεώδες του Tériade. Το βιβλίο εκτέθηκε αμέσως μόλις κυκλοφόρησε στην γκαλερί Leiris (13-28 Μαΐου 1955)<sup>1801</sup>.

Και για τα δυο αυτά βιβλία που πραγματοποιήθηκαν με άξονα τον Reverdy η βιβλιογραφία είναι αρκετά περιορισμένη και συχνά πηγάζει από μελετητές του Reverdy ή όσους ασχολούνται με την αντιπαραβολή κειμένων και εικόνας στη λογοτεχνία<sup>1802</sup>. Τα γκουάς του Gris απαντώνται σποραδικά σε συνολικότερες μελέτες για τη ζωγραφική του παραγωγή χωρίς να εξετάζονται υπό το πρίσμα κατασκευής του εν λόγω βιβλίου. Ωστόσο θα μπορούσε να εξεταστεί ως προϊόν του κύκλου του Rosenberg το 1916 και την επιθυμία τους να εξελίξουν μέσα από συλλογικές ενέργειες τον κυβισμό.

### 11.3δ Η συνεργασία με τον Chagall

Ο Tériade πρόβαλλε το έργο του Chagall στο κοινό από την αρχή της καριέρας του ως τεχνοκρίτης. Σχεδόν σε όλες τις έρευνες γνώμης που διεξήγε με τον Raynal αναπαρήγε τις απαντήσεις με τις απόψεις του, ενώ στην εφημερίδα *L'Intransigeant* δημοσίευσαν κάποια αποσπάσματα από την αυτοβιογραφία του *Manie*<sup>1803</sup> αλλά και ταξιδιωτικές του εντυπώσεις<sup>1804</sup>. Επιπλέον ο Tériade σε κείμενό του για τον Vollard το 1930 είχε εκθειάσει, εκτός από τις λιθογραφίες του Rouault, και εκείνες του Chagall<sup>1805</sup>. Τέλος, όπως είδαμε, πρόβαλλε το έργο του και στο *Verve* τόσο στα μεσοπολεμικά όσο και στα μεταπολεμικά χρόνια.

Μετά την επιστροφή του στο Παρίσι το 1923, συμφώνησε με τον Vollard να εικονογραφήσει το βιβλίο *Les âmes mortes* (*Νεκρές ψυχές*) του Nikolai Gogol. Παρόλο που ως το 1927 τα 118 χαρακτηριστικά που φιλοτέχνησε ο Chagall είχαν τυπωθεί, το βιβλίο έμεινε στο συρτάρι. Στο μεταξύ, το 1925 ο Vollard ξεκίνησε μια ακόμη συνεργασία με τον Chagall, την εικονογράφιση του *Fables* (*Μύθοι*) του Jean de La

<sup>1801</sup> Δεν υπάρχει κατάλογος, αντλώ την πληροφορία από ό.π., 87.

<sup>1802</sup> Βλ. υποσημείωση 1775 και 1790.

<sup>1803</sup> Οι δημοσιεύσεις αυτές έγιναν στις 17 Φεβρουαρίου 1930, 5· 6 Ιανουαρίου 1931, 6· 2 Νοεμβρίου 1931, 5.

<sup>1804</sup> Πρόκειται για τα «Voyage en Palestine», 8 Ιουνίου 1931, 5 και «Voyage en Hollande», 3 Μαΐου 1932, 6.

<sup>1805</sup> Tériade, «Expositions», *L'Intransigeant*, 29 Δεκεμβρίου 1930, 6 [Tériade 1996, 314-315].

Fontaine, έκδοση του 17<sup>ου</sup> αιώνα εμπνευσμένη από τους μύθους του Αισώπου. Είχαν ήδη γίνει πολλές εικονογραφήσεις αυτού του κλασικού γαλλικού κειμένου, αλλά είναι πιθανόν ο Vollard να σκέφτηκε αφενός ότι το βιβλίο θα είχε απήχηση στους συλλέκτες, αφετέρου ότι οι *Μύθοι* ταίριαζαν στο «παραμυθένιο» ύφος του Chagall. Ο Vollard αντιλαμβανόταν μια συγγένεια ανάμεσα στον κόσμο του Chagall και τον κόσμο του La Fontaine, έστω κι αν ο καθένας παρουσίαζε τις δικές του εκφραστικές συμβάσεις και το δικό του λεξιλόγιο, εικαστικό ή λεκτικό. Η φύση και η ένωση ανθρώπινου και ζωικού στοιχείου συγκινούσαν τον Chagall και είναι ούτως ή άλλως κυρίαρχα στο έργο του. Ωστόσο η προοπτική αυτής της έκδοσης δέχτηκε αυστηρή κριτική από συντηρητικούς ξενοφοβικούς κύκλους, καθώς θεωρήθηκε πρόκληση ένας ξένος καλλιτέχνης να εικονογραφήσει ένα κλασικό γαλλικό κείμενο. Όταν κυκλοφόρησαν οι πρώτες λιθογραφίες του βιβλίου (π.χ., έκθεση στην Galerie Bernheim, 1929) προκλήθηκαν έντονες αντιδράσεις από συντηρητικούς και ξενοφοβικούς κύκλους, που κατηγόρησαν μεταξύ άλλων τον Chagall για «εξανατολισμό» του κειμένου. Ο Vollard χρειάστηκε να υπερασπιστεί την επιλογή του μέσα από κείμενά του που δημοσίευσαν οι Tériade και Raynal στην εφημερίδα *L'Intransigeant*: «Κι αν με ρωτάνε 'Γιατί τον Chagall;', απαντώ: 'γιατί ακριβώς η αισθητική του μου φαίνεται πολύ κοντινή και, κατά κάποιο τρόπο, συγγενική με εκείνη του La Fontaine, ταυτόχρονα πυκνή και οξυδερκής, ρεαλιστική και φανταστική'»<sup>1806</sup>. Επιπλέον, οι Tériade και Raynal στήριξαν τον Vollard και τον Chagall, δημοσιεύοντας και δικά τους κείμενα στη στήλη τους στη *L'Intransigeant*<sup>1807</sup>. Ο Chagall ολοκλήρωσε τα χαρακτηριστικά για την έκδοση αυτή, τα οποία τυπώθηκαν ανάμεσα στο 1927 και 1930. Ωστόσο ο Vollard ανέβαλε την έκδοση του βιβλίου. Η τρίτη πρόταση του Vollard ήταν η εικονογράφηση της *Βίβλου*. Ο Chagall ξεκίνησε την εικονογράφησή της το 1931 με ιδιαίτερο ζήλο. Εκείνο το έτος μάλιστα πήγε στη Συρία και την Παλαιστίνη για να εμπνευστεί, γιατί τα πρώτα σχέδια που είχε κάνει δεν του άρεσαν. Σύμφωνα με την κόρη του Ida Chagall, ανάμεσα στο 1931 και το 1939 ο Chagall χάραξε 105 πλάκες για τη Βίβλο, η οποία

<sup>1806</sup> Et si on me demande 'Pourquoi Chagall?', je répons: 'mais précisément, parce que son esthétique m'apparaît toute proche, et en un sens, apparentée à celle de La Fontaine, à la fois dense et subtile, réaliste et fantastique'». Ambroise Vollard, «Autour d'une édition; de La Fontaine à Chagall», *L'Intransigeant*, 14 Ιανουαρίου 1929, 6. Βλ. επίσης Ambroise Vollard, «Autour d'une édition; de La Fontaine à Chagall», *L'Intransigeant*, 8 Ιανουαρίου 1929, 5.

<sup>1807</sup> Maurice Raynal, «On expose; les Fables de la Fontaine par Chagall», *L'Intransigeant*, 17 Φεβρουαρίου 1930, 5. «Poil de pinceau; limites de la sottise», *L'Intransigeant*, 1 Απριλίου 1930, 5.

επίσης έμεινε ανέκδοτη λόγω του αιφνίδιου θανάτου του Vollard<sup>1808</sup>. Μετά τον θάνατο του τελευταίου, η περιουσία του και τα δικαιώματα περιήλθαν στους πολλούς κληρονόμους του<sup>1809</sup>.

Ο Chagall, είχε από νωρίς ασχοληθεί με τη χαρακτηριστική, και ιδιαίτερα κατά την παραμονή του στο Βερολίνο, εμπνεύστηκε αρκετά από τα σχέδια και τα χαρακτηριστικά των καλλιτεχνών της αποκαλούμενης «Νέας Αντικειμενικότητας», και ιδιαίτερα του George Grosz. Ξεκινώντας από ένα σχέδιο ή ένα γκουάς, ο Chagall έκανε ο ίδιος τη χάραξη και επιχειρούσε να μεταφέρει στον χαλκό ή την πέτρα τις πλαστικές του αναζητήσεις όσον αφορά και στο χρώμα και στο σχέδιο. Ωστόσο κατά τη χάραξη ο Chagall δεν αντέγραφε τα ζωγραφικά του έργα, αλλά δημιουργούσε πιο ελεύθερα, εξερευνώντας τις δυνατότητες που του προσφέρουν οι διαφορετικές τεχνικές χάραξης προκειμένου να πετύχει το επιθυμητό αποτέλεσμα. Έτσι συχνά ενάλλασε τις τεχνικές της οξυγραφίας, της βελονογραφίας και της ακουατίνας προκειμένου να αποδώσει τη γραμμή που ήθελε<sup>1810</sup>. Ο ίδιος έγραφε για το πόσο σημαντική ήταν γι' αυτόν η διαδικασία της χάραξης: «Κρατώντας μια λιθογραφική πέτρα ή μια πλάκα χαλκού, νόμιζα ότι άγγιζα ένα φυλακτό. Νόμιζα ότι σε αυτές θα μπορούσα να εναποθέσω όλη μου τη λύπη, όλη μου τη χαρά»<sup>1811</sup>.

Με το ξέσπασμα του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου ο Chagall έφυγε στη Νέα Υόρκη. Όταν το 1946 επέστρεψε για λίγο στο Παρίσι, εξέφρασε σε συνέντευξη που έδωσε στον Warnod την ανησυχία του για την τύχη των ανέκδοτων βιβλίων που είχε εικονογραφήσει για τον Vollard και για τα οποία είχε δουλέψει τόσο σκληρά γνωρίζοντας τις υψηλές απαιτήσεις του τελευταίου. Στην ίδια συνέντευξη

---

<sup>1808</sup> Δακτυλογραφημένο κείμενο της Ida Chagall στο αρχείο του Tériade, 1 Ιανουαρίου 1949, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1809</sup> Για τον Vollard βλ. ενδεικτικά Rebecca Rabinow (επιμ.), *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*, κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, Νέα Υόρκη / Νιου Χέιβεν 2006· Jean-Paul Morel, *C'était Ambroise Vollard*, Fayard, Παρίσι 2007· Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, A. Michel, Παρίσι 2007 (α' έκδ.: Παρίσι 1937).

<sup>1810</sup> Βλ. αναλυτικότερα Celine Chicha, «Chagall et le livre de l'estampe», στο *Chagall et Tériade* 2006, 71-94.

<sup>1811</sup> «En tenant une pierre lithographique ou une plaque de cuivre, je croyais toucher un talisman. En elles il me semblait que je pouvais placer toutes mes tristesses, toutes mes joies»· Marc Chagall, *Ma vie*, Stock, Παρίσι 2003, 47 (α' έκδ.: Παρίσι 1931). Για το χαρακτηριστικό έργο του Chagall υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία και πολλοί κατάλογοι εκθέσεων. Ενδεικτικά βλ. Meyer 1957· *Chagall lithographe*, 6 τόμοι, A. Sauret, Παρίσι 1960-1986· *Marc Chagall: l'œuvre gravé*, κατάλογος έκθεσης, Éd. de la Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1987· Franz Meyer και Susan Compton, *Marc Chagall, My Life-My Dream: Berlin and Paris, 1922-1940*, Prestel, Μόναχο 1990· Charles Sorlier, *Le livre des livres*, Sauret, Παρίσι, 1990· Patrick Cramer, *Marc Chagall: The Illustrated Books, Catalogue Raisonné*, Cramer, Γενεύη 1995· *Chagall et Tériade* 2006.

αναρωτιέται ποιος θα μπορούσε να εκδώσει αυτά τα βιβλία<sup>1812</sup>. Η Ida Chagall γράφει σχετικά: «Μετά τον θάνατο του Vollard ο πατέρας μου στοιχειώθηκε, θεωρώντας ότι ένας πίνακας είχε τη δική του ζωή, αλλά ότι τα χαρακτηριστικά που είχαν συγκεντρωθεί με την προοπτική να εκδοθούν, κινδύνευαν να ξεπουληθούν»<sup>1813</sup>. Στις 22 Νοεμβρίου 1946 ο Chagall υπέγραψε μια συμφωνία, σύμφωνα με την οποία κατέβαλε το ποσό του ενός εκατομμυρίου φράγκων (84.951 ευρώ) για να πάρει το σύνολο των δοκιμών, τιράζ και δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας για τα τρία βιβλία *Les âmes mortes*, *Fables* και *La Bible*<sup>1814</sup>.

Η υποδοχή που επιφυλάχτηκε στον Chagall κατά την επιστροφή του στη Γαλλία ήταν θερμή. Ο Cassou φρόντισε να διοργανώσει στα τέλη του 1947 (17 Οκτωβρίου-22 Δεκεμβρίου) μια έκθεση στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, η οποία θα αναδείκνυε τη γαλλική επιρροή στη ζωγραφική του<sup>1815</sup>. Παράλληλα το μουσείο εμπλούτισε τη συλλογή του με επιπλέον έργα του Chagall.

Είναι πολύ πιθανό ότι ο Tériade ήρθε σε επαφή με τον Chagall το καλοκαίρι του 1946, όταν εκείνος επέστρεψε για λίγο στο Παρίσι, και ότι τότε συζήτησαν το ενδεχόμενο της συνεργασίας τους και την τύχη των εκδόσεων του Vollard<sup>1816</sup>. Ο Chagall είδε στον Tériade, του οποίου αναγνώριζε το κύρος ως εκδότη, τον αντικαταστάτη του Vollard, τον άνθρωπο που θα εξέδιδε όσα βιβλία είχαν μείνει στο συρτάρι. Σύμφωνα και με τη μαρτυρία της κόρης του, ο Chagall θεωρούσε ότι ο Tériade ήταν ο μόνος ικανός να ολοκληρώσει το έργο του Vollard: «Ο πατέρας μου, καθώς δεν ήταν ο ίδιος εκδότης, εμπιστεύτηκε την τεχνική εκτέλεση του βιβλίου (τυπογραφία, παραγγελία του χαρτιού, σελιδοποίηση κλπ.) στον Tériade και στις Editions de la Revue Verve. Ο Tériade του φαινόταν ο μόνος ικανός να ολοκληρώσει με τιμή ένα έργο που αποτελούσε σύλληψη του Ambroise Vollard και αυτό με τη στενή συνεργασία του καλλιτέχνη»<sup>1817</sup>. Οι συζητήσεις τους πρέπει να προχώρησαν

<sup>1812</sup> André Warnod, «Chagall est rentré à Paris», *Arts, Beaux-Arts, Littérature, Spectacles*, 77 (19 Ιουλίου 1946), 4.

<sup>1813</sup> «Mon père était hanté dès la mort de Vollard, disant qu'un tableau avait une vie propre, mais que des gravures assemblées en vu d'être éditées risquaient d'être bazardees». Δακτυλογραφημένο κείμενο της Ida Chagall στο αρχείο του Tériade, 1 Ιανουαρίου 1949, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3. Μικρά αποσπάσματα αυτού του κειμένου δημοσιεύονται στο Chapon 2006, 27, 34, 40, 48-49, 52, 55.

<sup>1814</sup> Στο αρχείο του Tériade υπάρχει αντίγραφο της συμφωνίας και σχετική επιστολή του αδερφού του Vollard, Lucien: Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2. Για περισσότερα βλ. Chapon 2006, 50-52.

<sup>1815</sup> *Marc Chagall: Peintures 1908-1947*, κατάλογος έκθεσης, MNAM, Παρίσι.

<sup>1816</sup> Anne Coron, «Chagall et Tériade», στο *La donation* 2008, 42.

<sup>1817</sup> «N'étant pas éditeur lui-même, mon père a confié l'exécution technique du livre (typographie, commande de papier, mise en pages etc.) à Tériade et aux Editions de la Revue Verve. Tériade lui

αρκετά γρήγορα, αφού στις 7 Μαρτίου 1947 ο Chagall έγραψε στον Tériade από τη Νέα Υόρκη, όπου ακόμη διέμενε, ότι ονειρεύεται ήδη τη συνεργασία μαζί του<sup>1818</sup>.

Στις 31 Οκτωβρίου 1947 ο Chagall απέστειλε στον Tériade υπογεγραμμένο από εκείνον και την κόρη του το συμφωνητικό για τη δημοσίευση του *Les âmes mortes* και *Fables*, αφήνοντας ανοικτό το ενδεχόμενο της *Βίβλου*, εγγυώμενος ότι θα ήταν ο Tériade η πρώτη του επιλογή για την έκδοσή της<sup>1819</sup>. Το πρώτο βιβλίο, *Les âmes mortes*, τυπώθηκε τον Οκτώβριο του 1948 στο Εθνικό Τυπογραφείο, όπου τυπώθηκαν και τα άλλα βιβλία του Chagall στη συνέχεια. Σε αυτό το βιβλίο ο καλλιτέχνης καυτηριάζει τη διαφθορά του τσαρικού καθεστώτος όχι απλώς εικονογραφώντας αλλά συμπληρώνοντας την ιστορία του Gogol, στην οποία ήρωας είναι ένας απατεώνας που ζει μια πολυτελή ζωή εξαπατώντας διάφορες κατηγορίες πλουσίων. Ο Chagall στις εικόνες που δημιουργεί και στις οποίες δεν δίνει τίτλους, σκιαγραφεί και σατιρίζει μορφές της ρωσικής αγροτικής κοινωνίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα μέσα από ένα σχέδιο πλούσιο σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, όπως ρούχα και στοιχεία του ρωσικού τοπίου (εικ. 298). Μάλιστα σε μία εικόνα βάζει παραπάνω στοιχεία και στιγμές από την καθεαυτή αφήγηση της ιστορίας, όπως συνέβαινε στις μεσαιωνικές μικρογραφίες<sup>1820</sup>. Για παράδειγμα στη σύνθεση που αναπαριστά τον Μανίλοφ, ο Chagall αποδίδει τον ονειροπόλο αλλά αντιφατικό γαιοκτήμονα ως έναν ογκώδη άντρα με γκροτέσκα χαρακτηριστικά (εικ. 299). Με το ένα του χέρι κρατάει την πίπα του και με το άλλο, που αποδίδεται αφύσικα μεγάλο και χοντροκομένο, πιάνει το κεφάλι του δίνοντας την εντύπωση ενός αφελούς ανισσόροπου ανθρώπου που συμπληρώνει την σκιαγράφηση του χαρακτήρα από τον Γκόγκολ. Ο Chagall τοποθετεί τον Μανίλοφ στο κέντρο της σύνθεσης, μπρόστα από την πόρτα της πολυτελούς κατοικίας του, αλλά ολόγυρα, με τη λεπτή χάραξη που του επιτρέπει η τεχνική της οξυγραφίας, παραθέτει μια σειρά από ανεκδοτολογικές πληροφορίες, όπως τη γυναίκα που κοιτά από το παράθυρο στα δεξιά ή, το χωριό στο λόφο με τους χωρικούς σε ώρα εργασίας στα αριστερά. Επίσης αποδίδει τα διακοσμητικά μοτίβα της πόρτας ή της πύλης της οικίας του Μανίλοφ, αλλά και των ρούχων του, στα οποία

---

semblait seul capable d'achever avec hommage une œuvre conçue par Ambroise Vollard et cela en étroite collaboration avec l'artiste»· Δακτυλογραφημένο κείμενο της Ida Chagall στο αρχείο του Tériade, 1 Ιανουαρίου 1949, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1818</sup> Rabinow 1995, 210.

<sup>1819</sup> Marc Chagall, επιστολή προς τον Tériade, 31 Οκτωβρίου 1947, κουτί 5. Σε αυτήν επισυνάπτεται και το συμφωνητικό λήψης των δικαιωμάτων από τους κληρονόμους του Vollard, με ημερομηνία 15 Δεκεμβρίου 1946. Βλ. και Rabinow 1995, 210· Tarenne 2002, 61.

<sup>1820</sup> Για το βιβλίο *Les âmes mortes* βλ. Vivianne Tarenne, «Marc Chagall», στο Surlapierre 2002β, 47· Chapon 2006, 19-27.



μάλιστα με την πύκνωση ή την αραίωση της χάραξης επιδιώκει να αποδώσει τις διαφορετικές υφές των υφασμάτων. Τα συνθετικά χαρακτηριστικά της εικονογράφησης του Chagall συναντάμε και στην υπόλοιπη παραγωγή αυτής της περιόδου, όπως πχ. στις συνθέσεις του *Ο πράσινος βιολιστής* και *Αγροτική ζωή* (εικ. 300).

Αξίζει να σημειώσουμε ότι στην προμετωπίδα του βιβλίου ο Chagall φιλοτεχνεί μια σύνθεση, στην οποία αναπαριστά τον ίδιο και τον Gogol ως ισότιμους δημιουργούς του (εικ. 301). Στο πρώτο πλάνο αριστερά απεικονίζει τον Gogol να γράφει σε ένα χαρτί την ιστορία και στα δεξιά τον εαυτό του κρατώντας την παλέτα του. Ο ζωγράφος και ο συγγραφέας τοποθετούνται πλάτη με πλάτη και ο καθένας σκυμμένος και αφιερωμένος στη δική του τέχνη. Στην υπόλοιπη σύνθεση απεικονίζονται διάσπαρτα μορφές και σημεία της ιστορίας.

Τον Μάρτιο του 1952 τυπώθηκε το δεύτερο βιβλίο, το *Fables*, τα σχέδια και τα χαρακτηριστικά του οποίου είχε ολοκληρώσει ο Chagall το διάστημα 1926-1931. Ο Chagall είχε φιλοτεχνήσει όλες τις συνθέσεις με γκουάς, αλλά κατόπιν της επιθυμίας του Vollard τις χάραξε ο ίδιος με τη μέθοδο της ξηρογραφίας προσθέτοντας σε σημεία ελάχιστες κηλίδες χρώματος. Ωστόσο η πυκνότητα της χάραξης και η τόσο υψηλή τεχνική ικανότητα του Chagall είχε ως αποτέλεσμα η ασπρόμαυρη εικόνα να μην υστερεί σε σχέση με τα πολύχρωμα γκουάς (εικ. 302). Στο βιβλίο αυτό ο Chagall επιστράτευσε ένα κόσμο που ήδη κατείχε και μέσα από ένα πιο ζωγραφικό ύφος σε σχέση με την εικονογράφηση του *Les âmes mortes* αποτύπωσε τη διαχρονικότητα των καταστάσεων που περιγράφουν οι μύθοι. Τα ζώα, η φύση και το βουκολικό τοπίο που αποκτά συμβολικό χαρακτήρα στις ιστορίες του La Fontaine υπήρχε ήδη στην τέχνη του Chagall με έναν επίσης συμβολικό τρόπο (εικ. 303). Επομένως, αυτός ο φανταστικός φυσικός χώρος ήταν οικείος στον Chagall<sup>1821</sup>. Για την έκδοση του *Tériade* ο Chagall φιλοτέχνησε επιπλέον μόνο το εξώφυλλο (εικ. 304).

Τον επόμενο χρόνο, στις 18 Δεκεμβρίου 1953, οι Tériade και Chagall υπέγραψαν σύμφωνο συνεργασίας για την έκδοση και της *Βίβλου*. Η συμφωνία προέβλεπε ότι ο Tériade θα εξαγόραζε τις χαλκογραφίες από τον Maurice Potin έναντι 600.000 φράγκων (13.490 ευρώ) και στον Chagall θα πλήρωνε 1.500.000 φράγκα (33.725 ευρώ) έναντι των χρημάτων που είχε καταβάλει για να εξαγοράσει από τους κληρονόμους του Vollard τα σχέδιά του που είχαν ήδη τυπωθεί και τα

<sup>1821</sup> Για το βιβλίο *Fables* βλ. *Marc Chagall: les 'Fables' de La Fontaine*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1995· Tarenne 2002, 51· Chapon 2006, 27-40.

δικαιώματά του γι' αυτή την έκδοση<sup>1822</sup>. Η αποπληρωμή του ποσού προς τον Chagall θα γινόταν ως εξής: 700.000 φράγκα (15.738 ευρώ) με την υπογραφή της συμφωνίας και 800.000 φράγκα (17.987 ευρώ) κατά την κυκλοφορία του βιβλίου. Σε περίπτωση ζημίας ο Chagall συναινούσε να αποπληρωθεί για τη δεύτερη δόση του ποσού με τόμους από τα τρία έργα στα οποία συνεργάστηκαν. Το έργο θα αποτελείτο από 105 πρωτότυπες οξυγραφίες, εκ των οποίων είχε ήδη εκτελέσει τις 66 και έμεναν να ολοκληρωθούν οι 39. Ο αριθμός των αντιτύπων θα ήταν 275 και 15 εκτός εμπορίου, καθώς και μια επιπλέον σειρά 100 αντιτύπων σε μορφή λευκώματος, τα οποία θα περιείχαν τις πρωτότυπες οξυγραφίες τονισμένες με χρώματα στο χέρι, όπως είχε κάνει ο Chagall και στο *Fables*, και θα ήταν όλες υπογεγραμμένες μία-μία<sup>1823</sup>.

Η *Βίβλος* τυπώθηκε το 1956 με βάση την παραπάνω συμφωνία. Για την εικονογράφηση αυτή υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία που αναζητά τις θρησκευτικές και εικονογραφικές πτυχές της (**εικ. 305**). Ο Chagall έχοντας πιθανόν ποικίλα πρότυπα, όπως ο Rembrandt, ο Goya και ο Velázquez, δημιουργεί μια σειρά συνθέσεων πολύ πιο σοβαρών και συμμετρικών από ότι στα προηγούμενα βιβλία. Για την εκτέλεση τους φιλοτέχνησε πρώτα τις συνθέσεις σε γκουάς και μετά τις χάραξε ο ίδιος σε πλάκες χωρίς χρώμα. Σε αυτές ο Chagall αποδίδει τις μορφές του θρησκευτικού κειμένου χρησιμοποιώντας έντονα περιγράμματα και επικεντρώνόμενος στα πρόσωπα και την έκφραση τους. Στόχος του είναι να δώσει έμφαση στην ανθρώπινη διάσταση των μορφών και τον συναισθηματικό τους κόσμο γι' αυτό σε πολλές συνθέσεις αφαιρεί σε μεγάλο βαθμό τις πληροφορίες που σχετίζονται με τον περιβάλλοντα χώρο, ή αλλα φανταστικά στοιχεία. Η απλότητα που και στα γκουάς παρατηρούμε ότι συνοδεύεται από μια σκοτεινή χρωματική παλέτα είναι το μέσο υποβολής του θρησκευτικού μηνύματος του κειμένου. Από τις συνθέσεις άλλες έχουν ένα αφηγηματικό χαρακτήρα με περισσότερες λεπτομέρειες στην απόδοση τους όπως *Ο Μωϋσής και το φίδι* και *Η Προσευχή του Σολομώντα* (**εικ. 306**), άλλες είναι βαθιά συναισθηματικές και εσωτερικές χάρη στην έκφραση που πετυχαίνει στα πρόσωπα και τις χειρονομίες ο Chagall όπως *Ο θρήνος του Αβραάμ για τη Σάρα* ή *Τα δάκρυα του Ιερεμία* (**εικ. 307**) και άλλες όπως ο *Χορός της Μύριαμ* (**εικ. 308**) είναι μεν πιο χαρούμενες αλλά με έναν τρόπο αποστασιοποιημένο.

<sup>1822</sup> Το ποσό αυτό ήταν εξαιρετικά μεγάλο αφού ο ετήσιος ανώτατος μισθός ενός δημοσίου υπαλλήλου ανερχόταν στα 1.856.176 φράγκα (41.733 ευρώ). Βλ. **Παράρτημα Β8**.

<sup>1823</sup> Tériade, επιστολή-συμφωνητικό προς τον Marc Chagall, 18 Δεκεμβρίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Η επιστολή αυτή αναφέρεται στο Charon 2006, 56 και παρατίθεται στο Κολοκυθά 2011, 205-206.

Τα 66 χαρακτηριστικά που ο Chagall είχε ολοκληρώσει ως το 1939 τα είχε κάνει με τη βοήθεια του Rotin, ενώ τα υπόλοιπα 39, για τα οποία πρέπει να είχε ήδη κάνει τα προσχέδια, τα ολοκλήρωσε και τα χάραξε από το 1952 ως το 1956 με τη βοήθεια του χαράκτη Raymond Haasen. Αυτά τα τελευταία διαφέρουν από τα πρώτα ως προς την ένταση και την ελευθερία στην εκτέλεση. Στην αρχική τους μορφή ο Chagall δεν είχε τοποθετήσει χρώματα, τα οποία πρόσθεσε στο τέλος κατόπιν παρέμβασης του Tériade. Στις 6 Απριλίου 1955 έγραψε στην Ida: «Έστειλα στον Haasen τέσσερα δοκίμια της *Βίβλου*, από το λεύκωμα του Tériade, για να χρωματιστούν. Ζήτησα να κάνουν δοκιμαστικά με απλά χρώματα και να μου τα στείλουν πίσω αμέσως. Ο Tériade είναι που θέλει να τα χρωματίσω, εγώ όχι ιδιαίτερα»<sup>1824</sup>. Η Ida απάντησε αμέσως: «Προσωπικά, προτιμώ κι εγώ μόνο τις έντονες κηλίδες των χρωμάτων όπως αυτές που έκανες για το *Fables de La Fontaine*, διότι αυτές οι έντονες κηλίδες δεν μοιάζουν να διορθώνουν το υπέροχο ασπρόμαυρο της χαρακτηριστικής αλλά να δημιουργούν μια άλλη αρχιτεκτονική»<sup>1825</sup>. Η αγάπη του Tériade για το χρώμα ήταν δεδομένη. Ωστόσο, και από εμπορική σκοπιά οι έγχρωμες εικονογραφήσεις τράβηγαν περισσότερο το ενδιαφέρον των συλλεκτών<sup>1826</sup>. Γι' αυτό, ο Tériade ζήτησε από τον Chagall να επιχρωματίσει την επιπλέον πολυτελή σειρά των πρώτων αντιτύπων.

Με δεδομένο ότι τα περισσότερα χαρακτηριστικά ήταν ήδη έτοιμα, η προβολή και διαφήμιση των τριών αυτών βιβλίων ξεκίνησε πολύ πριν από την κυκλοφορία τους<sup>1827</sup>. Κάποιες από τις λιθογραφίες εκτέθηκαν στην αναδρομική έκθεση του Chagall στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης το 1947. Η έκθεση αυτή ταξίδεψε στη συνέχεια στο Άμστερνταμ (Stedelijk Museum) και το Λονδίνο (Tate Gallery).

---

<sup>1824</sup> «J'ai envoyé à Haasen quatre épreuves de la *Bible*, de l'album Tériade, à colorier. J'ai demandé qu'ils fassent des essais de couleurs simples, et de me renvoyer tout cela tout de suite. C'est Tériade qui veut que je colorie cela, moi pas trop»· αντλώ από Girard 2006, 206. Για τη *Βίβλο* βλ. Tarenne 2002, 57-65· Meyer Schapiro, «Les illustration de Chagall pour la Bible», στο *Chagall: connu et inconnu*, Reunion des musees nationaux, Παρίσι 2003, 83-89· Chapon 2006, 40-56· Juliette Braillon-Philippe (επιμ.), *Chagall et la Bible*, Skira – Flammarion – Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Παρίσι 2011.

<sup>1825</sup> «Personnellement je préfère aussi juste des tâches fortes de couleurs comme tu avais fait pour les *Fables de La Fontaine*, car ces tâches fortes n'ont pas l'air alors de corriger le merveilleux noir et blanc de la gravure mais de faire une autre architecture»· Ida Chagall, επιστολή προς τον Marc Chagall, 24 Απριλίου 1955· αντλώ από Girard 2006, 206.

<sup>1826</sup> Ο Mourlot αναφέρει σχετικά: «O Chagall εξακολουθεί να είναι ένας δάσκαλος του χρώματος και οι φιλότεχνοι που έχουν χρήματα δεν αγοράζουν παρά μόνο αντικείμενα με χρώμα, είναι πολύ δύσκολο να πουληθούν βιβλία με μαύρο, ακόμη και εκείνα του Chagall / Chagall, c'est tout de même un maître de la couleur, et les amateurs qui ont de l'argent n'achètent que des choses en couleur, c'est très difficile à vendre les livres en noir, même ceux de Chagall»· Mourlot 1979, 136.

<sup>1827</sup> J. P. Crespelle, «Trois ouvrages font de Chagall la vedette de l'édition cette saison», *France-soir*, 14 Δεκεμβρίου 1956 (απόκομμα από το Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 21).

Επιπλέον, στην 24<sup>η</sup> Μπιενάλε της Βενετίας, το 1948, ο Chagall βραβεύτηκε με το βραβείο χαρακτηριστικής, απόφαση που βασίστηκε στις λιθογραφίες των τριών βιβλίων που εκτέθηκαν εκεί<sup>1828</sup>. Εύλογα, ο Tériade δεν θα μπορούσε να είχε εξασφαλίσει καλύτερες εμπορικές προοπτικές για τα βιβλία.

Η επαγγελματική συνεργασία του Tériade με τον Chagall ενισχυόταν ολοένα περισσότερο: πέρα από τα τρία βιβλία, συνεργάστηκαν, όπως προαναφέραμε, για τεύχη του Verve, αλλά και σε δύο νέα βιβλία. Παράλληλα ενδυναμώνονταν και η προσωπική τους φιλία. Για τον Chagall, ο οποίος επιστρέφοντας οριστικά στη Γαλλία το 1948, πέρασε ορισμένες προσωπικές και επαγγελματικές δυσκολίες, ο Tériade στάθηκε πολύ σημαντικός, υποστηρίζοντας και ενθαρρύνοντάς τον σε όλα τα επίπεδα και φυσικά προωθώντας τη δουλειά του. Η Virginia Haggard έγραφε στον Tériade το 1949: «Χάρη σε εσάς ο Chagall έκανε τα νέα του γκουάς που δεν θα έκανε αλλού και η επαφή του μαζί σας ήταν από τις πιο πολύτιμες. Μου ζητά να σας πω πόσο σας ευγνωμονεί για τη φιλία και την ενθάρρυνσή σας και ότι θα θυμάται πάντα τις υπέροχες ώρες που πέρασε συζητώντας μαζί σας»<sup>1829</sup>.

Το διάστημα από τον Ιανουάριο ως τον Ιούνιο του 1949 ο Chagall έμεινε στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά, κοντά στη Βίλα Νατάσα και τον Tériade. Τότε έκανε τα πρώτα σχέδια για την εικονογράφηση του *Contes du Decameron de Boccace* του Verve<sup>1830</sup>. Επίσης πιθανόν τότε, και ενώ οι εκδόσεις των βιβλίων του Vollard ήταν σε εξέλιξη, ο Tériade πρότεινε στον Chagall την εικονογράφηση του βουκολικού μυθιστορήματος του Λόγγου, *Δάφνις και Χλόη*<sup>1831</sup>. Ο Tériade πιθανόν επέλεξε αυτό το κείμενο λόγω της λεσβιακής καταγωγής του συγγραφέα του, αλλά και επειδή η ιστορία διεξαγόταν στη Λέσβο, καθώς και επειδή συνιστά μια αναφορά στο ελληνικό τοπίο, που ο Tériade είχε εξυμνήσει ιδιαίτερα στα κείμενά του που είχαν δημοσιευτεί στο *Le voyage en Grèce*. Όμως σίγουρα θα έλαβε υπόψη και ότι αποτελούσε ένα κείμενο αγαπητό στους βιβλιόφιλους. Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα είχαν κυκλοφορήσει αρκετές εικονογραφημένες εκδόσεις του, για παράδειγμα, των Emile Lévy (Jouaust –

<sup>1828</sup> Jacques Lassaigne, «Chagall», *Graphis*, 4/23 (1948), 206-215.

<sup>1829</sup> «C'est grâce à vous que Chagall a fait ses nouvelles gouaches qu'il n'aurait pas fait ailleurs et son contact avec vous a été des plus précieux. Il me demande de vous dire combien il est reconnaissant à vous pour votre amitié et pour votre encouragement et il se rappellera toujours des heures merveilleuses passées en conversation avec vous»· Virginia Haggard, επιστολή προς τον Tériade, 1 Μαΐου 1949, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στο Dominique Szymusiak, «Il est impossible de capturer l'Oiseau Bleu' Chagall et Tériade», στο *Chagall et Tériade* 2006, 64.

<sup>1830</sup> Βλ. τη σχετική αφήγηση της παραμονής του Chagall στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά από τη σύντροφό του Virginia Haggard 1987, 87-97.

<sup>1831</sup> Coron 2008α, 42.

Librairie des bibliophiles, Παρίσι 1872), Paul Leroy (Alphonse Lemerre Editeur, Παρίσι 1895) και Bonnard (Vollard, Παρίσι 1902).

Προκειμένου να εμπνευστεί για να εικονογραφήσει το εν λόγω κείμενο, ο Chagall, όπως έκανε προηγουμένως για την εικονογράφηση της Βίβλου, πραγματοποίησε δύο ταξίδια στη Ελλάδα. Το πρώτο ήταν το 1952, οπότε επισκέφθηκε την Αθήνα, τους Δελφούς και τον Πόρο, κάνοντας κάποια πρώτα γκούας, από τα οποία όμως δεν έμεινε ευχαριστημένος. Γι' αυτό επέστρεψε, πραγματοποιώντας ένα δεύτερο ταξίδι στην Ελλάδα το 1954, προκειμένου να εμπλουτίσει την εμπειρία και τις εικόνες του<sup>1832</sup>. Τότε επισκέφθηκε τον Πόρο, το Ναύπλιο και την Ολυμπία και φιλοτέχνησε όλες σχεδόν τις τέμπρες για το *Daphnis et Chloé*. Παρόλο που δεν επισκέφθηκε τη Μυτιλήνη, ο Chagall άντλησε από τα ταξίδια του στην Ελλάδα το μπλε του ουρανού και της θάλασσας, το έντονο φως και το δραματικό μεσογειακό ανάγλυφο το οποίο μετέφερε στα σχέδιά του για να πλαισιώσει τον έρωτα των δύο νέων. Βέβαια η παλέτα του είχε γεμίσει ήδη μεσογειακό φως μετά από την παραμονή του στο Νότο της Γαλλίας. Ο ίδιος δήλωνε σε συνέντευξή του μετά το πρώτο ταξίδι: «Για πολύ καιρό ήθελα να δω την Ελλάδα, αυτήν την όμορφη χώρα, που ο παλιός μου φίλος Teriade που γεννήθηκε στη Μυτιλήνη, μου είχε τόσο επαινέσει... Εκεί όλα είναι φως. Ένα μοναδικό φως, μιας απaráμιλλης καθαρότητας και γλυκύτητας. Η λεπτομέρεια εμφανίζεται πάντοτε με πολύ ήπια ακρίβεια. Δεν έχω αισθανθεί ποτέ τίποτα παρόμοιο με αυτό που ένιωσα σε

---

<sup>1832</sup> Ο Chagall φαίνεται πως ήθελε να επισκεφθεί τη Μυτιλήνη που ήταν ο τόπος που παρήχθη το *Δάφνης και Χλόη*, αλλά ο Ελύτης μοιάζει να τον απέτρεψε. Σε επιστολή του στον Tériade, όπου αφηγείται την άφιξη του Chagall στην Αθήνα, γράφει: «Ο μπελάς όμως ο μεγάλος ήταν ότι ήθελε οπωσδήποτε να πάει στη Μυτιλήνη εξαιτίας του *Δάφνης και Χλόη*. Του εξήγησα ότι τα ξενοδοχεία είναι πανάθλια και ότι θα κουρασθεί άδικα [...] Τώρα, φυσικά, του είπα ότι στην ανάγκη μπορώ να γράψω σε διάφορους εκεί να τον περιποιηθούν, αλλά δεν είναι δυνατόν να του βρω στέγη και ότι θαναι καλλίτερα να παραιτηθεί από το σχέδιο. Άλλωστε, το ουσιάδες είναι να συλλάβει την ελληνική ατμόσφαιρα στο γενικό της χαρακτήρα, κι αυτό μπορεί εξίσου καλά να το κάνει στην Αττική. Του συνέστησα να πάει και στους Δελφούς, όχι μόνο για τις αρχαιότητες, αλλά και γιατί κατεβαίνοντας στον κάμπο Ιτέας-Αμφίσσης, θα δει απέραντους ελαιώνες που φτάνουν ως τη θάλασσα και δίνουν μια αρκετά καλή ιδέα του λεσβιακού τοπίου. Το εδέχθηκε, και φεύγει αύριο με αυτοκίνητο. Επίσης του είπα, επειδή ήθελε οπωσδήποτε να δει ένα νησί, να πάει στον Πόρο, που απέχει μόλις τέσσερις ώρες με το πλοίο, και που είναι ένα νησί αισθησιακό, με βλάστηση και χαρακτήρα» Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή στον Tériade, 26 Σεπτεμβρίου 1952· αντλώ από Νικορέτζος 2006, 143-145. Βλ. επίσης την αφήγηση της Λητώς Κατακουζηνού για την άφιξη του Chagall και την εκδήλωση που διοργάνωσαν στο σπίτι τους με εκπροσώπους της ελληνικής τέχνης και διανοήσης: Κατακουζηνού 2013, 229-235. Για την επίσκεψη του Chagall στην Ελλάδα και την επιρροή της στο έργο του γράφει και ο Jacques Lassaigne, «Chagall en Grèce», *Prisme des arts*, 15 (Μάρτιος 1956)· αντλώ από Jacques Lassaigne, «Chagall en Grèce», στο *Chagall monumental*, Société internationale d'art XXe siècle, Παρίσι 1973, 133. Βλ. και Viviane Tarenne, «Η Ελλάδα με τα μάτια του Chagall / Vision de la Grèce par Marc Chagall», *Ο Chagall της Μεσογείου / Chagall mediterraneen*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος 1994, 75-91.

αυτή τη χώρα... Ήμουν ευτυχής που πάτησα αυτό το διάσημο χρώμα, που αγνάντεψα τα κατάλοιπα του μεγαλείου του»<sup>1833</sup>.

Το συμφωνητικό για το βιβλίο υπογράφηκε τον Ιούλιο του 1956. Σε αυτό οριζόταν η κυκλοφορία 275 αντιτύπων και 25 εκτός εμπορίου, που θα ήταν όλα υπογεγραμμένα από τον καλλιτέχνη. Επιπλέον, θα τυπώνονταν 100 λευκώματα σε μεγάλου μεγέθους χαρτί, με όλες τις λιθογραφίες αριθμημένες και υπογεγραμμένες. Ο Chagall θα λάμβανε ως αμοιβή το 36% των κανονικών αντιτύπων (100) και το 40% των λευκωμάτων (40). Τέλος διευκρινιζόταν ότι τη μακέτα θα την κρατούσε ο Chagall<sup>1834</sup>.

Η δημιουργία των έγχρωμων ολοσέλιδων και δισέλιδων λιθογραφιών, που έγινε σε στενή συνεργασία με τον Charles Sorlier, διήρκεσε από το 1957 ως το 1960. Κάθε λιθογραφία περιλάμβανε 20-25 χρώματα και απαιτούσε τον αντίστοιχο αριθμό μελανιών, τα οποία εφαρμόζονταν διαδοχικά. Καθένα έπρεπε πρώτα να στεγνώσει για να περαστεί το επόμενο, γεγονός που συνεπαγόταν ότι για να ολοκληρωθεί η εκτύπωση μιας σελίδας χρειαζόταν σχεδόν ένα μήνας<sup>1835</sup>. Η εκτύπωση του βιβλίου ολοκληρώθηκε τον Μάρτιο του 1961. Ο Chagall, με τα εκρηκτικά του χρώματα και τις πλούσιες συνθέσεις του, σίγουρα θα ανταποκρίθηκε στην προσδοκία του Tériade να μεταφέρει τη λυρική του κειμένου με το προσωπικό του «σαγκαλικό» ύφος, αλλά και να αποδώσει το ειδυλλιακό μεσογειακό τοπίο (**εικ. 309**). Με την ίδια λυρική αλλά και με την αθωότητα και την πληθωρικότητα του αποδίδει τόσο τη φύση όσο και τις μορφές του Δάφνι και της Χλόης<sup>1836</sup>. Ενδεικτικά στη σύνθεση *Θερινό μεσημέρι* απεικονίζεται η Χλόη ξαπλωμένη στη φύση και ένας βοσκός της παίζει φλογέρα (**εικ. 310**). Ο Chagall έχει χρωματίσει όλη τη σύνθεση με ένα εκτυφλωτικό κόκκινο-πορτοκαλί που σκεπάζει σχεδόν όλα τα υπόλοιπα χρώματα με εξαίρεση λίγες πινελιές πράσινου στα δέντρα, κίτρινο στους καρπούς και μπλέ στο

---

<sup>1833</sup> «Il y avait si longtemps que je voulais voir la Grèce, ce beau pays que mon vieil ami Tériade qui est né à Mytilène m'avait tant vanté... Là-bas, tout est lumière. Une lumière unique, d'une netteté et d'une douceur indicible. Le détail apparaît toujours avec une précision très douce. Je n'ai jamais rien senti de pareil à ce que j'ai éprouvé dans ce pays... j'ai été heureux de fouler ce sol fameux, de contempler les restes de sa grandeur». Jean Dagrón, «Marc Chagall, revenant de Grèce et d'Italie nous confie ses impressions de voyage et ses projets», *Nice-Matin*, 30 Οκτωβρίου 1952.

<sup>1834</sup> Επιστολή-συμφωνητικό από τον Marc Chagall στον Tériade, 10 Ιουλίου 1956, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1835</sup> Ευχαριστώ τη ζωγράφο και χαράκτρια Ρένα Τσολάκη, η οποία έχοντας και η ίδια δουλέψει στο εργαστήριο του Mourlot, μου εξήγησε και μου έδειξε αναλυτικά αυτή τη διαδικασία εκτύπωσης.

<sup>1836</sup> Για το *Daphnis et Chloé* βλ. Charles Sorlier, «Le 'Daphnis et Chloé' de Chagall: un chef d'œuvre d'art graphique», στο *Chagall monumental* 1973, 113-116· Tarenne 1994· Tarenne 2002, 67· Sylvie Forestier, «Longus et Chagall ou l'heureuse fortune de Daphnis et Chloé», στο *Chagall et Tériade* 2006, 171-179.

ρούχο του βοσκού. Ο Chagall θέλει προφανώς να αποδώσει το θερμό καλοκαιρινό μεσημεριανό φως που είναι τόσο έντονο που σκεπάζει τα πάντα και όλα μοιάζουν να χάνονται μέσα σε αυτό.

Το *Daphnis et Chloé* άρχισε να προβάλλεται πριν καν ολοκληρωθεί η εκτύπωσή του. Το 1957 η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας οργάνωσε μια σημαντική έκθεση για το χαρακτηριστικό έργο του Chagall, η οποία συμπεριέλαβε και μια σελίδα από το υπό προετοιμασία ακόμα βιβλίο<sup>1837</sup>. Η προβολή αυτή του βιβλίου μέσα από έγκυρες, σημαντικές και δη κρατικές εκθέσεις μπορούσε να ευνοήσει την εμπορική του επιτυχία, μόλις αυτό θα εκδιδόταν. Το 1958 μάλιστα ανετέθη στον Chagall να σχεδιάσει τα σκηνικά και τα κουστούμια για το μπαλέτο *Δάφνις και Χλόη* του Ravel που θα ανέβαινε στην Όπερα του Παρισιού.

Πιθανόν όταν ο Chagall ολοκλήρωνε τη δημιουργία του *Daphnis et Chloé*, στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο Tériade του πρότεινε τη δημιουργία ενός νέου βιβλίου με ένα θέμα που εξέφραζε και τους δύο, το τσίρκο. Ο Chagall είχε ασχοληθεί με τη θεματική του τσίρκου και παλαιότερα. Το 1927 είχε συμμετάσχει στην έκθεση *Les peintres du cirque* (Παρίσι, Cirque d'hiver, Μάιος 1927) με δύο έργα του<sup>1838</sup>. Επιπλέον, την προηγούμενη χρονιά, το 1926, ο Chagall είχε φιλοτεχνήσει μια σειρά από γκουάς με θέμα το τσίρκο και σκοπό να δημοσιευτούν από τον Vollard, πράγμα που όμως τελικά δεν συνέβη. Ωστόσο αυτή η δουλειά του Chagall είχε γίνει γνωστή και ο ίδιος ο Tériade τη γνώριζε, αφού στην εικονογράφηση άρθρου του στο *Cahiers d'art* το 1926 χρησιμοποίησε τρία από αυτά τα προπαρασκευαστικά γκουάς. Όμως, και κατά τις δεκαετίες του 1940 και του 1950 ο Chagall φιλοτέχνησε έργα, λιθογραφίες και αφίσες με θέμα το τσίρκο, τα οποία ο Tériade ασφαλώς είχε υπόψη. Όσο για τον Tériade, αυτός θα ήθελε αναμφίβολα να συμπληρώσει τη σειρά των βιβλίων καλλιτεχνών με θέμα το τσίρκο με ένα ακόμη φτιαγμένο από τον Chagall, που θα γινόταν σίγουρα ανάρπαστο από τους συλλέκτες, και ιδιαίτερα από εκείνους που συνέλεξαν σειρές.

Ο Chagall ολοκλήρωσε τις συνθέσεις του για το τσίρκο και πάνω σε αυτές ο Tériade του ζήτησε, όπως είχε κάνει και στις προηγούμενες συνεργασίες του, να συντάξει ένα κείμενο. Ο Chagall, όντας εξοικειωμένος με τη συγγραφή, έγραψε ένα ποίημα σε μορφή πρόζας για να συνοδεύσει τις συνθέσεις του, παρόλο που ανήκε σε

<sup>1837</sup> Chagall, *l'œuvre gravé*, πρόλογος Julien Cain, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale, Παρίσι 1957.

<sup>1838</sup> Jean Clair (επιμ.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*, κατάλογος έκθεσης, Gallimard / Musée des beaux-arts du Canada, Παρίσι / Οτάβα 2004.

εκείνους που πρέσβευαν ότι είναι το έργο του καλλιτέχνη, όχι τα λόγια του, που αποκαλύπτει αυτό που έχει να πει. Ωστόσο, σε αντίθεση με τα προηγούμενα βιβλία, το κείμενο του Chagall δεν εκδόθηκε σε χειρόγραφο, αλλά σε δακτυλογραφημένη μορφή. Δεν γνωρίζουμε γιατί ελήφθη αυτή η απόφαση, είναι όμως πιθανό ο Chagall να δίστασε να συνθέσει ένα χειρόγραφο που επρόκειτο να τυπωθεί αυτούσιο σε μια γλώσσα που δεν ήταν η μητρική του. Μπορεί επίσης ο Tériade να συμεριζόταν αυτό τον δισταγμό.

Το βιβλίο τυπώθηκε τον Μάρτιο του 1967 σε 250 αντίτυπα και 20 εκτός εμπορίου. Στις περισσότερες λιθογραφίες, έγχρωμες και ασπρόμαυρες, οι οποίες στο σύνολο τους δεν φέρουν συγκεκριμένο τίτλο, ο Chagall απεικονίζει τη στρογγυλή αρένα με τον έντονο φωτισμό και τα καθισμένα πλήθη να παρακολουθούν **(εικ. 311)**. Μορφές χωρικών, η νύφη στο ρόλο της μπαλαρίνας, ή της αμαζόνας, ακροβάτες, ζώα, λουλούδια, αλλά και κάποιες θρησκευτικές αναφορές, γεμίζουν τις σελίδες ενός βιβλίου που για τον Chagall έχει συμβολικό και αυτοαναφορικό χαρακτήρα. Οι πολυπρόσωπες γεμάτες σκηνές, οι αιωρούμενες μορφές, τα ζώα, ή ένταση των χρωμάτων και των περιγραμμάτων είναι χαρακτηριστικά της συνολικής ζωγραφικής πορείας του Chagall. Στο κείμενό του ο Chagall περιγράφει τι σημαίνει το τσίρκο για εκείνον με την κυριολεκτική αλλά και τη μεταφορική έννοια, κάνοντας κάποιες έμμεσες αναφορές στο ναζισμό και στον πόλεμο, ανακαλώντας μνήμες από τη νεότητά του στη Ρωσία, τους γονείς του, αλλά και αναφερόμενος στην τέχνη του<sup>1839</sup>. Μετά την ολοκλήρωση του βιβλίου ο Chagall συνέχισε να απεικονίζει το τσίρκο. Για παράδειγμα, ένα χρόνο μετά, το 1968 φιλοτέχνησε *Το Μεγάλο Τσίρκο* **(εικ. 312)**.

Ενώ για το *Daphnis et Chloé* ο Chagall αμείφθηκε με το 36-40% των αντιτύπων της έκδοσης, για το *Le cirque* αμείφθηκε με το 50%. Η Rabinow σημειώνει σχετικά ότι, την εποχή που δούλευε το *Le cirque*, ανέλαβε και το *Poèmes* (Gerald Cramer, Γενεύη 1975), για το οποίο συμφώνησε να πάρει το 50% της έκδοσης. Πιθανόν αυτό να επηρέασε τη διαπραγματεύσή του με τον Tériade<sup>1840</sup>.

Το βιβλίο συμπεριλήφθηκε αμέσως σε διάφορες εκθέσεις, όπως στην έκθεση *Hommage à Marc Chagall: estampes, monotypes, paravent* (Γενεύη, Galerie Gerald Cramer, Δεκέμβριος 1967-Ιανουάριος 1968). Η καριέρα του Chagall όλα αυτά τα χρόνια απογειωνόταν και η κρατική στήριξη και προβολή ενδυναμωνόταν. Το 1963 ο

<sup>1839</sup> Για το *Le cirque* βλ. Rabinow 1995, 204-232· Tarenne 2002, 71-75· Emilie Ovaere, «Chagall, metteur en scène de ses rêves», στο *Chagall et Tériade* 2006, 191-199.

<sup>1840</sup> Η Rabinow υποστηρίζει ότι, σύμφωνα με επιστολή του εμπόρου Alexander Lowey προς τον Karl Kup, η τιμή του *Le cirque* κυμαινόταν το 1968 στα 22.500 φράγκα (27.691 ευρώ)· Rabinow 1995, 225.



Malraux του ανέθεσε να φιλοτεχνήσει μια σύνθεση για την οροφή της όπερας Garnier στο Παρίσι. Το 1968 δέχτηκε μια ακόμη κρατική παραγγελία μέσω του Malraux, αυτή τη φορά για τη Νομική Σχολή της Νίκαιας. Εκεί, εμπνευσμένος πιθανόν από την ελληνική του εμπειρία και τη Μεσόγειο, συνέθεσε ένα μεγάλο μωσαϊκό με θέμα «Οδυσσέας, μεσόγειος ήρωας της ευφύιας [Ulysse, héros méditerranéen de l'intelligence]»<sup>1841</sup>. Επιπλέον, το 1969 ανεγέρθηκε το Μουσείο Βιβλικού Μηνύματος στη Νίκαια, που ήταν το πρώτο μουσείο στη Γαλλία που αφιερώθηκε σε εν ζωή καλλιτέχνη. Την ίδια χρονιά οργανώθηκε μεγάλη αναδρομική του έκθεση στο Grand Palais.

Τα βιβλία που φιλότεχνησε ο Chagall και για τον Vollard και εξέδωσε ο Tériade, και για τον ίδιο τον Tériade έχουν μελετηθεί αρκετά και ξεχωριστά και συλλογικά. Η έκδοση της *Βίβλου* έχει μελετηθεί περισσότερο από όλες με πολλές μελέτες και εκθέσεις αφιερωμένες σε αυτήν. Όμως, και οι υπόλοιπες εκδόσεις έχουν μελετηθεί αρκετά, ιδιαίτερα σε συνάρτηση με το χαρακτηριστικό έργο του Chagall, από μελετητές όπως οι Franz Meyer και Patrick Cramer καθώς αυτό κατέχει σημαντική θέση στη συνολική παραγωγή του καλλιτέχνη<sup>1842</sup>. Γι'αυτό εξάλλου το λόγο, περισσότερο ή λιγότερο λεπτομερείς αναφορές σε αυτές κάνουν και βασικοί μελετητές της συνολικής ζωγραφικής παραγωγής του Chagall όπως οι Sylvie Forestier, Pierre Schneider, Meret Meyer, Monica Bohm-Duchen<sup>1843</sup>.

### 11.3ε Fernand Léger, Le cirque και La ville

Ο Léger υπήρξε ένας από τους αγαπημένους κυβιστές καλλιτέχνες του Tériade και ο μόνος για τον οποίο έγραψε ένα εκτεταμένο κείμενο, το οποίο εκδόθηκε ως μονογραφία από τις εκδόσεις του *Cahiers d'art* το 1928. Παράλληλα, όπως έχουμε προαναφέρει, ο Tériade αφιέρωσε πολλά εγκωμιαστικά άρθρα και κριτικές στον Léger, ενώ μαζί με τον Raynal δημοσίευαν συστηματικά άρθρα του στη στήλη τους *Les arts*. Στη συνέχεια ο Tériade πρόβαλε και στα πρώτα τεύχη του *Verve* τον Léger. Όταν ξέσπασε ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Léger ήταν ανάμεσα στους

---

<sup>1841</sup> Για το πώς η Ελλάδα στάθηκε πηγή έμπνευσης για το έργο του Chagall βλ. *Ο Chagall της Μεσογείου / Chagall méditerranéen*, κατάλογος έκθεσης, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος 1994.

<sup>1842</sup> Βλέπε υποσημείωση 1811.

<sup>1843</sup> Βλ. ενδεικτικά: Sylvie Forestier, *Marc Chagall: 1908-1985*, Artificio : Leonardo-De Luca, Φλωρεντία, 1992· Pierre Schneider και Meret Meyer, *Chagall à travers le siècle*, Flammarion, Παρίσι 1995· Μόνικα Μπομ-Ντούχεν, *Σαγκάλ*, Καστανιώτης, Αθήνα 2004 (α' έκδ.: Λονδίνο 1998).

καλλιτέχνες που έφυγαν από το Παρίσι και πήγαν στις Η.Π.Α., πράγμα που αποτέλεσε τροχοπέδη για τη συνέχιση της συνεργασίας τους. Με το πέρας του πολέμου ο καλλιτέχνης επέστρεψε στο Παρίσι, το οποίο του επεφύλαξε θερμή υποδοχή. Ο Louis Carré οργάνωσε το 1946 έκθεση με τα έργα που ο Léger είχε φιλοτεχνήσει κατά την παραμονή του στην Αμερική<sup>1844</sup> και ως το 1952 διοργάνωνε συστηματικά μία ατομική έκθεση του Léger στην γκαλερί του κάθε χρόνο. Πολύ σύντομα ο Cassou άρχισε την προετοιμασία για τη διοργάνωση μιας αναδρομικής έκθεσης προς τιμήν του, η οποία πραγματοποιήθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης το 1949<sup>1845</sup>. Ο Tériade ήταν βεβαίως ανάμεσα σε εκείνους που προσέγγισαν τον Léger μετά την επιστροφή του, προτείνοντάς του να συνεργαστούν για τη δημιουργία ενός βιβλίου. Ο Léger, παρόλο που είχε κάνει ένα δυναμικό ξεκίνημα εικονογραφώντας τα έργα του Blaise Cendrars *J'ai tué* (1918) και *La fin du monde, filmée par l'ange Notre Dame* (1919), καθώς και το βιβλίο του André Malraux, *Lunes en papier* (1921), δεν ασχολήθηκε συστηματικά στην καριέρα του με την εικονογράφηση βιβλίων. Τη δεκαετία του 1940, με δεδομένη την επιτυχία που γνώριζαν τότε τα εικονογραφημένα βιβλία και τα βιβλία των καλλιτεχνών, συνεργάστηκε με τον Tériade, ενώ έκανε δυο ακόμη σχετικές εκδόσεις, την εικονογράφηση με πρωτότυπες λιθογραφίες του *Les illuminations* του Rimbaud (L. Grosclaude, Λωζάνη 1949) και του *Les constructeurs*, με κείμενο του Claude Roy (Falaize, Παρίσι 1951)<sup>1846</sup>.

Ο Tériade πρότεινε στον Léger τη δημιουργία ενός βιβλίου με θέμα το τσίρκο. Με αφορμή το έργο του Rouault, αναφέραμε ήδη πόσο δημοφιλές ήταν το τσίρκο στις αρχές του 20<sup>ού</sup> αιώνα. Άρθρα δημοσιεύονταν γι' αυτό σε περιοδικά και εφημερίδες, ενώ έχαιρε σημαντικής αναγνώρισης και από τον καλλιτεχνικό κόσμο. Όπως προαναφέραμε, πολλοί καλλιτέχνες θέλησαν να αναπαραστήσουν τη μαγεία των κλόουν, των ακροβατών, της σκηνης και των φώτων, ενώ κάποιοι από αυτούς, ανάμεσα τους και ο Léger, αναλάμβαναν την επιμέλεια σκηνικών τσίρκου<sup>1847</sup>. Από τη

---

<sup>1844</sup> F. Léger: *œuvres d'Amerique, 1940-1945*, κατάλογος έκθεσης, Louis Carré, Παρίσι 1946.

<sup>1845</sup> Fernand Léger: *exposition rétrospective, 1905-1949*, κατάλογος έκθεσης, Éd. des Musées nationaux, Παρίσι 1949.

<sup>1846</sup> Jean Cassou και Jean Leymarie, *Fernand Léger: dessins et gouaches*, Éditions du Chêne, Παρίσι 1972, 187-201· Lawrence Saphire, *Fernand Léger: The Complete Graphic Work*, Blue Moon Press, Νέα Υόρκη 1978.

<sup>1847</sup> Για το τσίρκο στο μεσοπόλεμο και στο έργο του Léger βλ. Rabinow 1995, 143-144. Βλ και τις διατριβές: Corinne Pencenat, *Fernand Léger et le cirque comme objet représentatif de l'esprit moderne*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, École des hautes études en sciences sociales, Παρίσι

δεκαετία του 1930 και ιδιαίτερα μέσα στον πόλεμο, αλλά και αργότερα, το τσίρκο έχασε την παλιά του αίγλη, αφού στο μεταξύ επικράτησαν άλλοι τρόποι διασκέδασης, όπως ο κινηματογράφος. Όμως, όπως σωστά παρατηρεί η Rabinow, το τσίρκο, παρόλο που παρήκμαζε στα μεταπολεμικά χρόνια, εξακολουθούσε να είναι ένα αγαπητό θέμα για πολλούς καλλιτέχνες, υπό το πρίσμα της ανάμνησης της νεότητάς τους ή ως ένα μεταφορικό σχήμα, αλλά και πάντα ως αφορμή για να εντάξουν το χρώμα και την κίνηση στο έργο τους.

Η ιδέα για το βιβλίο υπήρχε ήδη το 1947, αφού ο Léger σε επιστολή του στις 5 Μαρτίου 1947 προς το φίλο του Henry Miller του πρότεινε να γράψει ένα κείμενο γι' αυτό, εκθέτοντάς του συνολικά την ιδέα και τη θεματική. Πιο συγκεκριμένα, του εξηγούσε ότι ο Tériade ήθελε να εκδώσει ένα βιβλίο που θα περιλάμβανε 25 έγχρωμες εικόνες, οι οποίες θα εναλλάσσονταν με ασπρόμαυρες. Ως προς το κείμενο, δεν ήθελε απλώς μια εισαγωγή, αλλά ένα κείμενο θα συνόδευε τις εικόνες του βιβλίου. Εάν ο Miller δεχόταν να δημοσιευτεί η χειρόγραφη μορφή του κειμένου του, τότε χρειαζόνταν 2.000-3.000 λέξεις. Αν επρόκειτο όμως να είναι σε δακτυλογραφημένη μορφή, θα χρειαζόταν ο διπλάσιος αριθμός λέξεων. Ο αριθμός των αντιτύπων θα ήταν 250 και καθένα θα πωλούνταν στην αρχική τιμή των 25.000 φράγκων (1.418 ευρώ) . Ο Miller μπορούσε να επιλέξει να αμειφθεί είτε με χρήματα είτε με αντίτυπα του βιβλίου (5% των αντιτύπων), αλλά ο Léger τον συμβουλεύει να προτιμήσει το δεύτερο, αφού οι τιμές των βιβλίων αυτού του είδους διπλασιάζονταν ή τριπλασιάζονταν μόλις έξι μήνες μετά την κυκλοφορία τους. Ο Léger έστειλε μάλιστα στον Miller λίγα γκουάς που είχε ήδη ετοιμάσει ως πηγή έμπνευσης για το κείμενό του. Ο Miller δέχτηκε την πρόταση και έγραψε ένα κείμενο, αλλά με σχετική δυσκολία, αφού ένιωσε ότι το θέμα κατά κάποιο τρόπο του επιβλήθηκε και αυτό τον περιόριζε<sup>1848</sup>.

Το αποτέλεσμα δεν άρεσε στους Tériade και Léger, καθώς θεώρησαν ότι δεν ανταποκρινόταν στην ένταση των ζωγραφικών συνθέσεων. Ο Léger έγραψε σχετικά στον Miller: «Πιστεύω ότι οι εικόνες μου έχουν την ίδια ένταση με τα βιβλία σας.

---

1991· Bénédicte Duvernoy, *Fernand Léger: peinture, poésie et 'vie moderne'*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, École des hautes études en sciences sociales, Παρίσι 2017.

<sup>1848</sup> Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε το 1953 με τον τίτλο *The Smile at the Foot of the Ladder* και στον επίλογό του ο Miller αναφέρει την ιστορία της συνεργασίας με τον Léger. Ωστόσο ο Miller δεν μοιάζει να δυσαρεστήθηκε από τη διακοπή αυτής της συνεργασίας, καθώς στις 14 Μαΐου 1951 έστειλε μια εγκάρδια επιστολή στον Léger, εκδηλώνοντας το θαυμασμό του για το βιβλίο και το κείμενο που ο καλλιτέχνης έγραψε γι' αυτό· Georges Bauquier, *Fernand Léger: vivre dans le vrai*, A. Maeght, Παρίσι 1987, 308-309.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο [...] επιμένουμε να έχουμε ένα ‘πολύ Τροπικό’ κείμενο από εσάς. Θέλουμε να κάνουμε ένα πολύ όμορφο βιβλίο που θα αποτελέσει σταθμό στην ιστορία των πολυτελών βιβλίων»<sup>1849</sup>. Ο Léger αποφάσισε πάντως λίγο αργότερα να χρησιμοποιήσει το κείμενο και έγραψε στον Tériade: «Τελικά θα χαρώ να χρησιμοποιήσω το κείμενό του. Αυτό πρέπει να είναι, κυριολεκτικά μιλώντας, εξαιρετικό και να έχει το στοιχείο της ‘έκπληξης’, επειδή όλος ο κόσμος περιμένει από αυτόν να κάνει κάτι παρόμοιο με τον Αιγόκερω. Από εμπορική σκοπιά έχουμε το όνομά του και αυτό μετράει επίσης, το πιστεύω απόλυτα αυτό»<sup>1850</sup>. Τελικά όμως η απόφαση αυτή αναιρέθηκε, αφού ή ο ίδιος ο Léger ή ο Tériade ή από κοινού οι δυο τους άλλαξαν γνώμη. Ο Léger έγραψε εκ νέου στον Miller για να τον ενημερώσει, επικαλούμενος το επιχείρημα ότι οι συλλέκτες εικονογραφημένων βιβλίων προτιμούσαν κλασικά κείμενα σε σχέση με τα σύγχρονα<sup>1851</sup>. Ένα χρόνο αργότερα ο Léger έγραψε ξανά στον Miller: «το συμπέρασμα του Cirque είναι το εξής. Ο Rouault και ο Matisse, που προηγήθηκαν, δημιούργησαν τα βιβλία τους με το δικό τους κείμενο. Για εμπορικούς λόγους, ο Tériade αποφάσισε να μου ζητήσει να κάνω το ίδιο ώστε τα τρία αυτά βιβλία να αποτελέσουν μια σειρά για να είναι πιο ‘ευπώλητα’»<sup>1852</sup>. Είναι πιθανό αυτό το επιχείρημα να χρησιμοποιήθηκε ως δικαιολογία, γιατί γνωρίζουμε ότι εξαρχής το κείμενο του Miller δεν είχε ικανοποιήσει τον Léger. Από την άλλη, μπορεί πράγματι ο Tériade να θεωρούσε από επιχειρηματική εκδοτική σκοπιά καλύτερο το κείμενο του βιβλίου να είναι γραμμένο από τον καλλιτέχνη. Σε κάθε περίπτωση, η σύνθεση του κειμένου για το βιβλίο δεν πρέπει να ήταν δύσκολη υπόθεση για τον Léger, ο οποίος όχι μόνο είχε συγγράψει

---

<sup>1849</sup> «I believe my images are of the same intensity as your books. That is why [...] we insist on having a ‘very Tropic’ text from you. We wish to make a very beautiful book that will be a date in the history of deluxe books»· Fernand Léger, επιστολή προς τον Henry Miller, 2 Ιουλίου 1947· Rabinow 1995, 154.

<sup>1850</sup> «Je serai finalement ravi d’utiliser son texte. Il doit être excellent littérairement parlant et il a valeur de ‘surprise’ car tout le monde attend de lui le même genre que le Capricorne. On a son nom, commercialement et cela compte aussi, moi je suis tout à fait d’avis de cela»· Fernand Léger, επιστολή προς τον Tériade, 10 Αυγούστου 1947, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Αναφορά στην εν λόγω επιστολή γίνεται στο Rabinow 1995, 155, 159 και στο Laugier 2002στ, 115-116.

<sup>1851</sup> Fernand Léger, επιστολή προς τον Henry Miller, 24 Οκτωβρίου 1947· Rabinow 1995, 155.

<sup>1852</sup> «the conclusion of *Cirque* is as follows. Rouault and Matisse, who precede me, each made their books with their own text. For commercial reasons Tériade decided to ask me to do the same thing so that these three books will form a series from a ‘bookstore’ point of view»· Fernand Léger, επιστολή προς τον Henry Miller, 14 Ιουλίου 1948· Rabinow 1995, 155.

αισθητικά κείμενα στο παρελθόν, αλλά επίσης τη δεκαετία του 1920 είχε γράψει για το ίδιο το τσίρκο<sup>1853</sup>.

Το συμφωνητικό για την έκδοση του βιβλίου υπογράφηκε τον Απρίλιο του 1949<sup>1854</sup>. Είναι ενδιαφέρον ότι σε αυτό το βιβλίο ο Τέριαντ παρεμβαίνει περισσότερο, αφού, σύμφωνα με το συμφωνητικό, αναλαμβάνει τη μακέτα. Ο Λέζερ γράφει σχετικά: «Εκτελώ τις πρωτότυπες έγχρωμες κι ασπρόμαυρες λιθογραφίες και γράφω το χειρόγραφο κείμενο του βιβλίου επίσης με την τεχνική της λιθογραφίας, σύμφωνα με τη μακέτα που φτιάξαμε από κοινού»<sup>1855</sup>. Στο συμφωνητικό αναγράφεται επίσης ότι το κόστος της έκδοσης το αναλαμβάνει ο Τέριαντ. Ο αριθμός των αντιτύπων ορίζεται ανάμεσα στα 250 και τα 300, όλα υπογεγραμμένα από τον καλλιτέχνη. Τα πρώτα θα περιλαμβάνουν και κάποια από τα προπαρασκευαστικά σχέδια. Στο συμφωνητικό αναγράφεται επίσης ότι ο Λέζερ έχει λάβει ήδη 250.000 φράγκα (7.905 ευρώ) ως αμοιβή και θα λάβει ακόμη 50.000 (1.581 ευρώ) κατά την εκτέλεση των λιθογραφιών και 100.000 (3.162 ευρώ) όταν κυκλοφορήσει το βιβλίο μαζί με 10 κανονικά αντίτυπα και 4 εκτός εμπορίου<sup>1856</sup>. Η μακέτα θα ανήκει στον Τέριαντ.

Το *Le cirque* του Λέζερ τυπώθηκε τον Οκτώβριο του 1950 με εικονογράφηση και κείμενο του καλλιτέχνη. Ο Λέζερ δεν έδωσε συγκεκριμένα ονόματα στις ασπρόμαυρες και έγχρωμες συνθέσεις του που άλλοτε καλύπτουν μία ή δυο σελίδες και άλλοτε συνοδεύουν το κείμενο, δημιουργώντας την ευχάριστη αντίθεση ανάμεσα στο μαύρο μελάνι και το χρώμα (**εικ. 313**). Μέσα σε αυτές ξεπροβάλλουν ποδηλάτες, κλόουν, ακροβάτες, ζογκλέρ, χορεύτριες να αιωρούνται σε έναν κυρτό, περιστρεφόμενο, χωρίς βαρύτητα, χώρο σκηνης τσίρκου. Εκεί σπάνε οι ευθείες γραμμές και όλα γίνονται καμπύλα. Οι γραμμές και τα έντονα, πλακάτα χρώματα ορίζουν τις φόρμες μέσα από ένα λιτό και σχηματικό σχέδιο. Το μοτίβο του κύκλου είναι εκείνο που κυριαρχεί και διατρέχει σχεδόν όλες τις συνθέσεις του Λέζερ. Δεν είναι όμως μόνο η απόδοση του χώρου και της γραμμής αυτό που απασχολεί τον καλλιτέχνη, αλλά και η απόδοση του χρώματος σε σχέση με το χώρο. Στις πρώτες συνθέσεις έντονα μαύρα περιγράμματα περικλείουν το χρώμα ορίζοντας τα σχήματα

<sup>1853</sup> Fernand Léger, «Le spectacle. Lumière. Couleur. Image mobile. Objet-spectacle», *Bulletin de L'Effort moderne*, 7 (Ιούλιος 1924), 4-7 και 8 (Οκτώβριος 1924), 5-9.

<sup>1854</sup> Οι Τέριαντ και Fernand Léger αντάλλαξαν και υπέγραψαν τις επιστολές που περιλάμβαναν το συμφωνητικό στις 31 Μαρτίου και 1 Απριλίου 1949· Αρχείο Τέριαντ, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1855</sup> «J'exécute les lithographies originales en couleur et en noir et j'écris le texte manuscrit également lithographique du livre selon la maquette établie par vous en accord avec moi» ό.π.

<sup>1856</sup> Το 1949 ο ετήσιος μισθός ενός ανώτερου δημοσίου υπαλλήλου ανερχόταν στα 998. 700 φράγκα (31.581 ευρώ) ενώ, ο μισθός ενός δασκάλου στα 475.345 φράγκα (15.031 ευρώ). Βλ. **Παράρτημα Β8**.

και τις μορφές (εικ. 314). Στη συνέχεια όμως το χρώμα απελευθερώνεται από το περίγραμμα, αναπτύσσοντας αυτόνομα την ύπαρξή του, μια τεχνική που ο Léger ανέπτυξε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Αμερική (εικ. 315). Με την ίδια τεχνοτροπία εκτέλεσε ο Léger και το βιβλίο του *Les Constructeurs* που κυκλοφόρησε ένα χρόνο αργότερα<sup>1857</sup>.

Στο κείμενό του ο Léger ανακαλεί με ενθουσιασμό, λυρικότητα και δυναμισμό τις αναμνήσεις της νεότητάς του για το τσίρκο στη Νορμανδία και στο Παρίσι, με συγκεκριμένες αναφορές στο τσίρκο Medrano. Το παρουσιάζει ως ένα θέαμα που του κινούσε το ενδιαφέρον όχι μόνο για την εικαστική πρόκληση που πρόσφερε, αλλά και για την ελευθερία που εξέπεμπε. Ο Léger χρησιμοποιεί το τσίρκο μεταφορικά για να αναφερθεί στη σχέση του ανθρώπου με τη φύση και την κοινωνία. Ως εκ τούτου, το μοτίβο του κύκλου επανέρχεται και στο κείμενο συχνά με συμβολική ζωτική σημασία. Σε επιστολή του 1949 γράφει στον Tériade: «Αφού η γη είναι στρογγυλή, πώς θέλετε να παίζετε σε τετράγωνο; Από την στεφάνη που κυλάει στο πεζοδρόμιο και τον τροχό που έχει στον ώμο του ο εργάτης ως την τάρτα που έχει στο κεφάλι του ο μικρός ζαχαροπλάστης. Υφιστάμεθα την υπέροχη περιπέτεια της σφαίρας, του κύκλου»<sup>1858</sup>.

Σε επίπεδο αρχιτεκτονικής του βιβλίου, η τεχνική είναι παρόμοια. Σελίδες με έγχρωμες λιθογραφίες εναλλάσσονται με σελίδες είτε κειμένου είτε ασπρόμαυρων λιθογραφιών, προκειμένου να επιτευχθεί ένα αρμονικό και ισορροπημένο αποτέλεσμα. Ο Léger είχε δει τα προηγούμενα βιβλία του Tériade και ιδιαίτερα το *Jazz* τον είχε εντυπωσιάσει και κατά κάποιο τρόπο στάθηκε ένα πρότυπο για εκείνον. Η γραφή του Léger ωστόσο είναι πιο μικρή και πιο ευανάγνωστη από εκείνη του Matisse. Στις σελίδες του βιβλίου εμφανίζονται κάθε φορά λίγες γραμμές κειμένου, τις οποίες ο Léger κοσμεί με πολυάριθμα μικρά μοτίβα<sup>1859</sup>.

Και σε αυτή την περίπτωση, η προβολή του βιβλίου ξεκίνησε πριν από την κυκλοφορία του. Παρόλο που η εκτύπωση του βιβλίου ολοκληρώθηκε τον Οκτώβριο του 1950, τρεις από τις λιθογραφίες του Léger για αυτό εκτέθηκαν στην αναδρομική

---

<sup>1857</sup> *Fernand Léger: les Constructeurs*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 2008.

<sup>1858</sup> «Puisque la terre est ronde, comment voulez-vous jouer carré? Depuis le cerceau qui roule sur le trottoir et la roue que porte à l'épaule l'ouvrier et la tarte que porte sur sa tête le petit pâtissier. Nous subissons l'aventure fabuleuse du cercle, du cycle». Léger, επιστολή προς τον Tériade, 1949, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.

<sup>1859</sup> Για το *Le cirque* του Léger βλ. Rabinow 1995, 140-165· Sapphire 1978, 98-170· Claude Laugier, «Fernand Léger», στο Surlapierre 2002β, 111-116.

έκθεση του καλλιτέχνη που οργανώθηκε το φθινόπωρο του 1949 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Ο Cassou είναι πολύ πιθανό να γνώριζε είτε από τον Léger είτε από τον Tériade, με τον οποίο είχε επαφή, ότι το *Le cirque* επρόκειτο να κυκλοφορήσει σύντομα. Σε κάθε περίπτωση, στο τέλος του καταλόγου της έκθεσης, ο οποίος τυπώθηκε κι αυτός από τον Mourlot, εκεί όπου καταγράφονται οι εικονογραφήσεις του καλλιτέχνη, αναγγέλλεται η έκδοση του *Le cirque*<sup>1860</sup>. Προφανώς η έκθεση των λιθογραφιών στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, όπως και η προβολή του Léger ως ενός από τους δασκάλους της μοντέρνας γαλλικής τέχνης, ήταν μια πολύ καλή διαφήμιση για το βιβλίο. Στο εξυμνητικό εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου της έκθεσης, ο Cassou υπογραμμίζει τη βόρεια, τη μηχανική και την πριμιτίφ αξία του έργου του καλλιτέχνη<sup>1861</sup>. Αλλά και το περιοδικό *Le portique*, ένα από τα πιο έγκυρα περιοδικά των βιβλιόφιλων, διαφήμιζε την επερχόμενη έκδοση του βιβλίου<sup>1862</sup>.

Λιθογραφίες του *Le cirque* από το βιβλίο εκτέθηκαν επίσης στην έκθεση του Léger στο Λονδίνο (The National Gallery, 17 Φεβρουαρίου-19 Μαρτίου 1950), καθώς και σε εκθέσεις με βιβλία καλλιτεχνών και εικονογραφημένα βιβλία, όπως στο Ίνσμπρουκ (Γαλλικό Ινστιτούτο, 5 Μαΐου-5 Ιουνίου 1950), όπου εκτέθηκαν και τα *Jazz και Divertissement*, και στην έκθεση *Exposition du livre français* στο Αμβούργο (Volkerkundemuseum, 3-16 Ιουνίου 1950). Στα τέλη του 1950 ο Curt Valentin οργάνωσε στη Νέα Υόρκη έκθεση με θέμα *Léger, Recent Painting and Le Cirque* (Buchholz Gallery, 6 Νοεμβρίου-2 Δεκεμβρίου 1950), στην οποία το βιβλίο πωλούνταν στην τιμή των 135 δολαρίων<sup>1863</sup>. Επιπλέον, το εξώφυλλο του τεύχους Ιουνίου-Αυγούστου 1950 του περιοδικού *Art News* είχε μια λιθογραφία από το βιβλίο και το περιοδικό προέβλεπε ότι το *Le cirque* θα ήταν το πιο επιθυμητό εικονογραφημένο βιβλίο της χρονιάς. Από το εξώφυλλο αυτό συνάγεται επίσης πως η συνεργασία του Tériade με τον Berès για τη διανομή των βιβλίων του πρώτου ίσχυσε και γι' αυτό το βιβλίο.

Θετικά σχόλια για το βιβλίο δημοσιεύτηκαν και στον γαλλικό τύπο. Για παράδειγμα, ο Jacques Guignard έγραψε στο *Le portique*: «Για μια ακόμη φορά βλέπουμε ότι ένας εκδότης όπως ο Tériade είχε δίκιο να ενθαρρύνει τους ζωγράφους

---

<sup>1860</sup> Fernand Léger 1949, 22.

<sup>1861</sup> Jean Cassou, «[Préface]», στο *Fernand Léger: exposition rétrospective, 1905-1949*, 1949, 7-10.

<sup>1862</sup> Διαφήμιση του βιβλίου στο *Le portique*, 7 (Ιούνιος 1950), 130.

<sup>1863</sup> Rabinow 1995, 164.

να στραφούν στην εικονογράφηση»<sup>1864</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι, από την άλλη, στη μονογραφία που εξέδωσε το 1952 ο Christian Zervos για το έργο του Léger το διάστημα 1905-1952 δεν κάνει καμία αναφορά στο *Le cirque*, παρόλο που αναφέρεται στο βιβλίο του *Les constructeurs*<sup>1865</sup>.

Η συνεργασία του Tériade με τον Léger συνεχίστηκε με τη συμμετοχή του δεύτερου στο τεύχος 27-28 του *Verve*, ενώ πολύ σύντομα ο Tériade του πρότεινε επίσης μια νέα συνεργασία για ένα βιβλίο με θέμα την πόλη του Παρισιού, πιθανόν γιατί το έργο του Léger είχε ταυτιστεί σε μεγάλο βαθμό με την αστική εμπειρία, όπως και με την αποθέωση της μηχανής. Τον Φεβρουάριο του 1953 η Lang γράφει στον Tériade: «Είδα τον Léger το πρωί. Δεν θα μαντέψετε γιατί ήθελε να με δει, απλώς για να σας ρωτήσω αν θα σας ενδιέφερε να εκδώσετε σε 17 στροφές το *Liberté* του Eluard, το οποίο η χήρα του ήθελε να εικονογραφήσει. Του έβαλε στο νου ότι ήταν η τελευταία επιθυμία του Eluard. Ρωτάει αν αυτό το πράγμα σας ενδιαφέρει, αλλιώς ίσως το αναλάμβανε ο Carré, αν και δεν φαίνεται πολύ πιθανό. Του είπα να σκεφτεί το *La Ville*, και ότι θα σας έγραφα για το *Liberté*»<sup>1866</sup>. Η συνεργασία για το *Liberté* που επιθυμούσε ο Léger δεν προχώρησε, αλλά υλοποιήθηκε η πρόταση του Tériade για τη δημιουργία ενός βιβλίου για το Παρίσι, με λιθογραφίες του Léger και κείμενο του Blaise Cendrars. Η επιλογή του Cendrars θα προερχόταν πιθανότατα από τον Léger δεδομένης της μακρόχρονης φιλίας του με τον λογοτέχνη<sup>1867</sup>.

Το συμφωνητικό για το *La ville* υπογράφηκε τον Ιούνιο του 1953<sup>1868</sup>. Οι όροι ήταν γενικά ίδιοι με τη συμφωνία για το *Le cirque*. Εκτός από τα κανονικά αντίτυπα, προβλεπόταν να εκδοθούν και 75 λευκώματα με τις αυθεντικές λιθογραφίες. Η αμοιβή του Léger οριζόταν σε 800.000 φράγκα (17.988 ευρώ) κατά την υπογραφή της συμφωνίας, 400.000 φράγκα (8.993 ευρώ) κατά την παράδοση της μακέτας του βιβλίου και 400.000 φράγκα ή το ανάλογό τους σε αντίτυπα όταν αυτό

<sup>1864</sup> Guignard 1951, 102.

<sup>1865</sup> Christian Zervos, *Fernand Léger: œuvres de 1905 à 1952*, Éditions Cahiers d'art, Παρίσι 1952.

<sup>1866</sup> «J'ai vu Léger ce matin. Vous ne devinez pas pourquoi il voulait me voir, simplement pour vous faire demander si vous seriez intéressé de publier en 17 versets d'Eluard *Liberté*, que sa veuve voudrait qu'il illustre. Elle lui a mis dans la tête que c'était le dernier désir d'Eluard. Il demande si le truc vous intéresse, sinon peut-être Carré s'en chargerait mais ça n'a pas l'air très chaud. Je lui ai dit de penser à la *Ville*, que j'allais vous écrire pour *Liberté*» Marguerite Lang, επιστολή προς τον Tériade, Φεβρουάριος 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται και στο Laugier 2002στ, 121.

<sup>1867</sup> Claude Leroy, «L'atelier du double: Cendrars et Léger en Miroir», στο *Dis-moi, Blaise: Léger, Chagall, Picasso et Blaise Cendrars*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des Musées nationaux, Παρίσι 2009, 15-23.

<sup>1868</sup> Επιστολές-συμφωνητικά υπογεγραμμένες από τους Fernand Léger και Tériade, 8 και 9 Ιουνίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.



κυκλοφορήσει<sup>1869</sup>. Ωστόσο, ο θάνατος του Léger τον Αύγουστο του 1955 ανέτρεψε αυτή τη συμφωνία. Στις 29 Οκτωβρίου 1955 ο Tériade υπέγραψε συμβόλαιο με τη χήρα του, Nadia Léger, για την πραγματοποίηση τελικά ενός λευκώματος με τις λιθογραφίες που είχε φιλοτεχνήσει ο Léger<sup>1870</sup>. Στο συμβόλαιο ορίζεται ότι θα εκδοθούν 25 σχέδια και γκουάς σε μορφή λευκώματος, τα οποία επέλεξαν από κοινού ο Tériade και η χήρα του Léger. Καθορίζεται επίσης αναλυτικά ποια αυθεντικά έργα θα πάρει ο καθένας τους. Ο αριθμός των αντιτύπων μειώθηκε σε 180 και 20 εκτός εμπορίου. Όλα τα χαρακτηριστικά θα έφεραν το αποτύπωμα της υπογραφής του Léger. Η χήρα του Léger θα λάμβανε αντίτυπα που αναλογούσαν στο ποσό των 400.000 φράγκων, με την τιμή τους να υπολογίζεται στο 50% της επίσημης πρώτης τιμής πώλησης του βιβλίου στο κοινό, καθώς και επτά αντίτυπα εκτός εμπορίου. Ουσιαστικά η χήρα του Léger θα λάμβανε το ήμισυ της αμοιβής που θα λάμβανε ο καλλιτέχνης.

Στο μεταξύ ο Tériade συνέχισε να είναι σε επαφή με τον Cendrars και μετά τον θάνατο του Léger σχετικά με το κείμενο του βιβλίου και μάλιστα στις 11 Ιουλίου 1956 υπέγραψαν και οι δυο τη σχετική επιστολή-συμφωνητικό στην οποία οριζόταν ότι ο Cendrars θα αναλάμβανε το κείμενο για το λεύκωμα του Léger, *La ville*, που θα περιλάμβανε 28 λιθογραφίες. Η αμοιβή του θα ήταν 300.000 φράγκα (6.389 ευρώ) και 5 αντίτυπα του λευκώματος<sup>1871</sup> (**Παράρτημα A40**). Ο Tériade άρχισε να στέλνει στη συνέχεια τις λιθογραφίες του Léger στον Cendrars, προκειμένου αυτός να συντάξει το κείμενο<sup>1872</sup>, και τον Φεβρουάριο του 1957 του έστειλε με καθυστέρηση μια επιταγή 150.000 φράγκων (3.098 ευρώ)<sup>1873</sup>. Ωστόσο ο Tériade απέρριψε τελικά το κείμενο, αν και σε κάποια φάση φαίνεται να σκεπτόταν τη μερική δημοσίευσή του. Σε τηλεγράφημά του τον Οκτώβριο του 1957 προς τη χήρα του Léger γράφει: «Λυπάμαι δεν μπορώ να δεχτώ τη δημοσίευση ολόκληρου κειμένου του Cendrars για

<sup>1869</sup> Το ποσό αυτό ήταν αρκετά σημαντικό δεδομένου ότι ο ετήσιος ανώτερος μισθός ενός δημοσίου υπαλλήλου ανερχόταν το 1953 στα 1.856. 176 φράγκα (41.733 ευρώ). Βλ. **Παράρτημα B8**.

<sup>1870</sup> Συμβόλαιο ανάμεσα στον Tériade και τη Nadia Léger, 29 Οκτωβρίου 1955, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Βλ. και Laugier 2002στ, 121.

<sup>1871</sup> Tériade, επιστολή προς τον Blaise Cendrars, 11 Ιουλίου 1956, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1872</sup> «Αγαπητέ κύριε, Έλαβα τις πρώτες έξι λιθογραφίες του Léger. Παρακαλώ συνεχίστε με τις επόμενες το συντομότερο δυνατό και υποδείξτε μου τον τίτλο κάθε λιθογραφίας και τη σειρά εμφάνισης της στο λεύκωμα / Cher Monsieur, Bien reçu les six premières lithographies de Léger. Veuillez faire activer la suite le plus possible, m'indiquer le titre de chaque lithographie et leur ordre de parution dans l'album» Blaise Cendrars, επιστολή προς τον Tériade, 16 Ιουλίου 1956, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3. Η επιστολή παρατίθεται και στο Laugier 2002στ, 121.

<sup>1873</sup> Tériade, επιστολή προς τον Blaise Cendrars, 19 Φεβρουαρίου 1957, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

το *La ville*, στοπ. Απευθύνω με επιστολή καταργήσεις που θεωρώ απαραίτητες, στοπ. Παρακαλώ ενημερώσετε τον Blaise Cendrars γι' αυτή την απόφαση. Θερμούς χαιρετισμούς στην χήρα του Fernand Léger»<sup>1874</sup>. Ο Claude Leroy αναφέρει επ' αυτού ότι, δύο χρόνια μετά το θάνατο του Léger, ο Cendrars αντικατέστησε το κείμενο για την πόλη με ένα άλλο για τις τελευταίες μέρες του Léger, το οποίο τιτλοφόρησε «J'ai vu mourir Fernand Léger (Είδα τον Fernand Léger να πεθαίνει)» και το οποίο υπέβαλε στον Tériade. Ο Leroy, μελετώντας το χειρόγραφο του κειμένου, του οποίου οι δύο πρώτες σελίδες σκιαγραφούν ένα αρνητικό και σκληρό πορτρέτο της γυναίκας του Nadia, παρατηρεί εύστοχα ότι, αν μη τι άλλο, αυτές οι σελίδες θα προβλημάτισαν τον Tériade σε σχέση με τις αντιδράσεις που θα μπορούσε να προκαλέσει και γι' αυτό το απέριψε<sup>1875</sup>.

Παρόλο που στο συμβόλαιο με τη Nadia Léger γίνεται λόγος για 25 έργα<sup>1876</sup>, τελικά στο εκδεδωμένο λεύκωμα εμφανίζονται 29, τα οποία τυπώθηκαν με την τεχνική της λιθογραφίας τον Απρίλιο του 1959<sup>1877</sup>. Αντί για το κείμενο του Cendrars, εμφανίζεται μια ανυπόγραφη μικρή εισαγωγή γραμμένη κατά πάσα πιθανότητα από τον ίδιο τον Tériade: «Ο Fernand Léger συνέλαβε την ιδέα εικονογράφησης ενός βιβλίου με θέμα την πόλη, δηλαδή το Παρίσι. Το Παρίσι που είχε εμπνεύσει το έργο του [...] Ο Léger είχε πολλά πράγματα να πει για την πόλη του, για τους δρόμους, όπου πάντα ήθελε να βρει ένα νέο στοιχείο για να εντάξει μια μέρα ζωγραφική του. Τον Αύγουστο του 1955, σε μια φιλική βραδιά που είχε διοργανώσει για να μπορέσει να εργαστεί επί τόπου, και στην οποία ήταν παρών ο Blaise Cendrars, σχεδίασε την εικόνα 'Moulin Rouge'. Αυτή ήταν η τελευταία εικόνα του βιβλίου, που έμελε να μην ολοκληρωθεί, αλλά να διακοπεί από το θάνατο του μεγάλου καλλιτέχνη. Μετά τον θάνατο του Léger ήταν αδύνατο να πραγματοποιήσουμε βιβλίο βάσει της αρχικής σύλληψης του. Έπρεπε να ενώσουμε όλες τις εικόνες εκτός κειμένου και οι οποίες

<sup>1874</sup> «Regrette ne pouvoir accepter publication texte Cendrars pour ville dans son intégralité stop vous adresse par lettre suppressions que je considère indispensables stop vous prie informer Blaise Cendrars cette décision meilleurs salutations MMe VVe Fernand Léger»· Tériade, τηλεγράφημα προς τη Nadia Léger, 28 Οκτωβρίου 1957, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1875</sup> Leroy 2009, 23.

<sup>1876</sup> «ως συνέχεια της επιστολής του κ. Léger στις 9/6/53 [...] αυτές οι 25 εικόνες καθώς επίσης και τα σχέδια που προορίζονταν να εικονογραφήσουν τον πρόλογο και την εικόνα που θα κοσμούσε το εξώφυλλο επιλέχθηκαν κατόπιν κοινής συμφωνίας από την κ. Léger και τον κ. Tériade / pour faire suite à la lettre de Monsieur Léger du 9/6/53 [...] ces 25 planches ont été choisies d'un commun accord, par Madame Léger et M. Tériade, ainsi que les dessins destinés à illustrer la préface et la planche qui figurera sur la couverture». 29 Οκτωβρίου 1955, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1877</sup> Τα τέσσερα επιπλέον έργα τα μοιράστηκαν επίσης ο Tériade με τη χήρα του Léger στις 19 Μαΐου 1959, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

είχαν πραγματοποιηθεί ή ήταν στη διαδικασία να πραγματοποιηθούν σε ένα λεύκωμα με τον ίδιο τίτλο 'La ville'. Τη λιθογραφική δουλειά που είχε ήδη διεκπεραιώσει Léger την ολοκλήρωσαν ο Fernand Mourlot με τη συνεργασία της κ. Fernand Léger»<sup>1878</sup>.

Στις λιθογραφίες του ο Léger αποτυπώνει την καθημερινότητα του Παρισιού, ορόσημα, χαρακτηριστικές γωνίες και φιγούρες. Οι δρόμοι, τα ερωτευμένα ζευγάρια, οι σταθμοί των τρένων, το Moulin Rouge, η τραγουδίστρια, οι ομπρέλες στη βροχή, αποδίδονται όλα με μια έντονη γεωμετρία και χρώματα περισσότερο ή λιγότερο έντονα που άλλοτε υπακούν στα περιγράμματα και άλλοτε τα παρακάμπτουν, έχοντας, όπως και στο *Le cirque*, μια αυτόνομη ύπαρξη (εικ. 316)<sup>1879</sup>. Όπως είναι ούτως ή άλλως χαρακτηριστικό γνώρισμα της ζωγραφικής παραγωγής του Léger με την έντονη γεωμετρικότητα του χώρου άλλα και των ανθρώπων ερμηνεύει τη σύγχρονη ζωή μιας μητρόπολης όπως το Παρίσι, η οποία καθορίζεται και προσδιορίζεται από την τεχνολογία και τη μηχανή.

Σε σχέση με τα δύο αυτά βιβλία του Léger, μεγαλύτερου ενδιαφέροντος έχει τύχει το *Cirque*, εξαιτίας πιθανόν του κειμένου που γράφτηκε από τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Οι πιο αναλυτικές παρουσιάσεις έχουν γίνει από τη Rabinow, ενώ δυο ακόμα διατριβές ασχολούνται με αυτό η Corinne Pencenat εξετάζει το θέμα του τσίρκου σε όλη τη ζωγραφική παραγωγή του καλλιτέχνη, περιλαμβάνοντας και το εν λόγω βιβλίο, αναδεικνύοντας τις αισθητικές και υπαρξιακές πτυχές του. Πιο πρόσφατα, η Bénédicte Duvernay εξετάζοντας την αναπαράσταση της 'μοντέρνας ζωής' στο έργο του Léger, αναφέρεται και στο τσίρκο μέσα από ένα πρίσμα περισσότερο πολιτικό και κοινωνικό<sup>1880</sup>. Αναφορικά με το *La ville*, είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι παρόλο σχετίζεται με μια θεματική κλειδί στο έργο του Léger, απουσιάζει συχνά από μελέτες και εκθέσεις για την πόλη, οι οποίες επικεντρώνονται

---

<sup>1878</sup> «Fernand Léger avait conçu le projet d'illustrer un livre ayant comme thème la ville, c'est-à-dire Paris. Paris qui avait inspiré son œuvre [...]. Léger avait bien des choses à dire sur sa ville, sur les rues où il aimait toujours trouver un élément nouveau à reprendre un jour dans sa peinture. En août 1955, au cours d'une soirée amicale qu'il avait organisée pour pouvoir travailler sur place, et à laquelle assistait Blaise Cendrars, il dessinait la planche 'Moulin Rouge'. Ce fut la dernière image du livre, qui devait rester inachevée, interrompu par la mort du grand artiste. Il était impossible après la disparition de Léger de réaliser le livre tel qu'il avait été conçu primitivement. Nous avons dû réunir toutes les planches hors-texte devant y figurer et qui étaient réalisées ou en cours de réalisation, en un album portant le même titre 'La ville'. Le travail lithographique déjà accompli par Léger a été complété par Fernand Mourlot avec la collaboration de Madame Fernand Léger»

<sup>1879</sup> Saphire 1978, 238-239· Laugier 2002στ, 121-123.

<sup>1880</sup> Βλέπε υποσημείωση 1847.

κατά κύριο λόγο στην κυβιστική περίοδο του καλλιτέχνη ή στη μεσοπολεμική παραγωγή του.

### 11.3στ Η συνεργασία με τον Le Corbusier

Ο Tériade είχε γνωρίσει τον Le Corbusier όσο δούλευε για το *Cahiers d'art* και είχε δημοσιεύσει κείμενά του στα *L'Intransigeant*, *La bête noire* και *Le voyage en Grèce*. Μετά τη φάση του πουρισμού και τη συνεργασία του με τον Ozenfant, ο Le Corbusier, παράλληλα με την αρχιτεκτονική, συνέχιζε να ζωγραφίζει, αλλά σε πιο προσωπικό επίπεδο. Η καριέρα του ήταν στραμμένη πρωτίστως στην αρχιτεκτονική και μόνο σπάνια εξέθετε ζωγραφικά του έργα. Ωστόσο ο ίδιος δήλωνε ότι η ζωγραφική ήταν το θεμέλιο όλης της καριέρας του, η πηγή της πνευματικής του ελευθερίας, της ανεξαρτησίας και της ακεραιότητας του έργου του. Μάλιστα κατά την περίοδο του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου πέρασε δυο χρόνια στους πρόποδες των Πυρηναίων ζωγραφίζοντας και γράφοντας. Αυτό ήταν πιθανόν το έναυσμα και η αφορμή για τη διοργάνωση ορισμένων εκθέσεων με ζωγραφικά του έργα στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια στη Ζυρίχη (Kunsthaus, 1947), το Άμστερνταμ (Stedelijk Museum, 1947), τη Νέα Υόρκη (Paul Rosenberg Gallery, 1948) και το Παρίσι (Galerie Denise René, 1952)<sup>1881</sup>. Ίσως η ιδέα του Tériade να συνεργαστεί με τον Le Corbusier να γεννήθηκε μέσα από αυτές τις εκθέσεις ή, αν μη τι άλλο, από εκείνη του Παρισιού, που επανέφερε στο προσκήνιο τη ζωγραφική πτυχή του έργου του. Εξάλλου ο Tériade έλεγε ότι αυτό που συντήρησε τη φιλία του με τον Le Corbusier ήταν ότι πάντα αναγνώριζε σε αυτόν την ιδιότητα όχι μόνο του αρχιτέκτονα, αλλά και του ζωγράφου<sup>1882</sup>.

---

<sup>1881</sup> Rabinow 1995, 167.

<sup>1882</sup> Αδημοσίευτη συνέντευξη του Tériade στον Anthonioz: ό.π. Ο Mourlot αναφέρει για τον Le Corbusier: «Είχε μια εξαιρετική δύναμη στη δουλειά: πέρα από τη δραστηριότητα του ως αρχιτέκτονα, έγραφε, ζωγράφιζε, έκανε γλυπτική, έπαιρνε το καλέμι του χαράκτη ή το λιθογραφικό μολύβι. Η αδιαφορία που έδειξαν οι συνάδελφοι του ζωγράφοι για τη ζωγραφική τον δυσαρεστούσε και τον εξόργιζε• δεν βρήκε παρηγοριά παρά δίπλα στον φίλο του Fernand, δηλαδή τον Fernand Léger. Αναγνωρίζαμε σε αυτόν τα χαρίσματα του οραματιστή, το ταλέντο του δημιουργού, ως αρχιτέκτονα, αλλά δεν δώσαμε την ίδια προσοχή στις άλλες του δραστηριότητες• αυτό τον έθλιβε / Il avait une puissance de travail extraordinaire : outre son activité d'architecte, il écrivait, peignait, faisait de la sculpture, prenait le burin du graveur ou le crayon lithographique. L'indifférence que ses confrères peintres témoignaient pour sa peinture l'indisposait et l'exaspérait; il ne trouvait de réconfort qu'auprès de son ami Fernand, c'est-à-dire Fernand Léger. On voulait bien reconnaître ses dons de visionnaire, son talent de créateur, comme architecte, mais on n'accordait pas à ses autres activités la même attention: cela l'affligeait» Mourlot 1973, 121.

Ο Le Corbusier όχι μόνο συμφώνησε να δημιουργήσει ένα βιβλίο με τον *Tériade*, αλλά δέχτηκε από την αρχή να συνθέσει και το κείμενο και τις εικόνες. Η συγγραφή ήταν κάτι το οποίο δεν τον ξένισε, αφού είχε ήδη πλούσιο συγγραφικό έργο, τουλάχιστον σε συνάρτηση με την αρχιτεκτονική. Βέβαια, ακολούθησε την «παράδοση» των προηγούμενων συνεργατών του *Tériade*, δηλαδή πρώτα φιλοτέχνησε τις εικόνες του βιβλίου και στη συνέχεια έγραψε το κείμενο. Την εικονογράφηση ξεκίνησε το 1948, χρησιμοποιώντας την τεχνική του γκουάς και των κομμένων χαρτιών. Σύμφωνα με τον *Tériade*, ο Le Corbusier ήθελε να κάνει τη δική του εκδοχή του ήδη διάσημου *Jazz*<sup>1883</sup>. Η Rabinow αναφέρει ότι ο Le Corbusier συνέθεσε πολλά γκουάς, από τα οποία ο *Tériade* ήταν εκείνος που επέλεξε εκείνα που ήθελε για την τελική μορφή του βιβλίου<sup>1884</sup>. Όταν κατέληξαν στις εικόνες, ο Le Corbusier ξεκίνησε τη συγγραφή του κειμένου<sup>1885</sup>. Έδωσε τα πρώτα προσχέδια στον *Tériade* τον Αύγουστο του 1951 και ολοκλήρωσε το βιβλίο τον Μάρτιο του 1953. Στο τελευταίο προσχέδιο που του έστειλε στις 6 Οκτωβρίου 1952, υποδείκνυε πού ήθελε να μπου οι εικόνες μέσα στο κείμενο. Το τελικό στήσιμο και τη σελίδα τίτλου τα επιμελήθηκαν στο τέλος από κοινού με τον *Tériade*. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα μικρά σχέδια που ενέταξε στο κείμενο, τα ενσωμάτωσε καθώς διάβαζε την τελική μορφή του.

Το βιβλίο, με τίτλο *Poème de l'angle droit* (Ποίημα της ορθής γωνίας), τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1955 και περιλαμβάνει έγχρωμες και ασπρόμαυρες λιθογραφίες (εικ. 317). Το κείμενο του Le Corbusier τυπώθηκε στη χειρόγραφη μορφή του, σταθερή επιλογή έτσι κι αλλιώς του *Tériade* με την οποία θα συμφώνησε ο καλλιτέχνης, ακολουθώντας και ως προς αυτό το πρότυπο του *Jazz*. Ο Le Corbusier ετοίμασε ένα ολόκληρο εικονογραφικό πρόγραμμα για το βιβλίο του, στο οποίο κάθε γραμμή και κάθε χρώμα έχουν έναν συμβολισμό. Σαν να πρόκειται για αρχιτεκτονικό έργο, δόμησε αυστηρά το βιβλίο με θεματικές ενότητες που ορίζονται από γράμματα

<sup>1883</sup> Αδημοσίευτη συνέντευξη του *Tériade* στον Anthonioz· Rabinow 1995, 191.

<sup>1884</sup> Ο.π., 172.

<sup>1885</sup> Στην πορεία της συγγραφής ο Le Corbusier ζητάει τη γνώμη και τις συμβουλές του φίλου του Camus: «Αγαπητέ μου Camus, Χωρίς να έχω καμιά αξίωση επιτρέψτε μου να σας υποβάλλω μια μορφή του 'Poème de l'Angle Droit' (κείμενο) για να τη βάλετε σε μια γωνιά και αν τύχει να έχετε κάτι να με συμβουλευσετε αναφορικά με τις ανακρίβειες ή τις ασάφειες που μπορεί να υπάρχουν, ακόμη και συντακτικά ή άλλα λάθη, θα τα δεχθώ με χαρά / Mon cher Camus, Sans préention aucune je me permets de vous remettre une étape de mon 'Poème de l'Angle Droit' (texte) pour que vous la mettiez dans un coin, et si par hasard vous avez quelques conseils à me donner concernant des obscurités ou des inexactitudes qui peuvent s'y trouver, même des fautes de syntaxe ou autres, je les recevrai avec plaisir»· Le Corbusier, επιστολή στον Albert Camus, 10 Οκτωβρίου 1952, Αρχείο Le Corbusier.

(A-G) και υποενότητες που ορίζονται από αριθμούς<sup>1886</sup>. Ο ίδιος περιέγραφε το βιβλίο ως «μια τακτοποίηση των σκέψεων που, λόγω των καθημερινών δραστηριοτήτων, σπάνια εξωτερικεύονται. Αυτά τα πράγματα δεν συνιστούν μόνο τη ρίζα του χαρακτήρα μου, αλλά και του αρχιτεκτονικού και ζωγραφικού μου έργου»<sup>1887</sup>. Το κείμενο του βιβλίου δεν είναι αρχιτεκτονική πραγματεία αλλά ένα θεωρητικό κείμενο με φιλοσοφικές προεκτάσεις και προσωπικές αναφορές, στο οποίο παρουσιάζει την οικουμενική αρμονία, η οποία συμφιλιώνει τη φύση με τα ανθρώπινα έργα. Για τον Le Corbusier η οριζόντια γραμμή είναι ο ορίζοντας και η κάθετη το νερό που πέφτει από τον ουρανό και ποτίζει τη γη· από τη σχηματιζόμενη ορθή γωνία ξεπροβάλλει ο άνθρωπος. Για εκείνον δηλαδή η ορθή γωνία συνιστά ένα σύμφωνο, μια συνθήκη ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση. Όπως επισημαίνει η Rabinow, δεν αποκλείεται ο Le Corbusier να απαντάει με αυτή την «κάθετη» προσέγγιση στην «κυκλική» προσέγγιση που ανέπτυξε σχεδόν ταυτόχρονα ο φίλος του Léger στο βιβλίο του *Le cirque*<sup>1888</sup>: «Ονειρεύτηκα πολλές φορές μια στρογγυλή αρχιτεκτονική, να κατοικούμε σε μπάλες. Δεν καταλαβαίνω γιατί η μηχανική δεν θα μας προσέφερε αυτή την δυνατότητα»<sup>1889</sup>.

Οι εικόνες και το κείμενο αλληλοσυμπληρώνονται. Καθένα, δηλαδή, συμβάλλει στη νοηματοδότηση του άλλου<sup>1890</sup>. Η γραφή συνδυάζεται με τις εικόνες, τα διακοσμητικά μοτίβα και το χρώμα σχεδόν σε κάθε σελίδα (**εικ. 318**). Ο άνθρωπος, τα στοιχεία της φύσης, το τοπίο, ο χώρος είναι τα κυρίαρχα μοτίβα της εικονογράφησης, που πραγματεύεται τη φυσική βάση της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτό, όμως, που ενδιαφέρει πάνω από όλα τον Le Corbusier η αρχιτεκτονική δομή και ισορροπία της γραμμής και του χρώματος. Το χρώμα άλλοτε υποτάσσεται στη γραμμή και άλλοτε παρεμβαίνει αυτόνομα είτε στη σύνθεση, είτε στο χώρο του κειμένου. Τίποτα όμως δεν μοιάζει τυχαίο, αλλά αντίθετα όλα δείχνουν πολύ καλά

---

<sup>1886</sup> Οι βασικές ενότητες είναι επτά και τις τιτλοφορεί ως εξής: A - Περιβάλλον (milieu), B - Νους (esprit), C - Δέρμα (chair), D - Ένωση (συγγώνευση) (union), E - Χαρακτήρες (caractères), F - Προσφορά (offre), G - Εργαλείο (outil).

<sup>1887</sup> an arrangement of thoughts that, because of everyday activities, are rarely externalized. These things are not only the root of my character, but also of my architectural and painted oeuvre»· 15 Ιανουαρίου 1955, φόρμα επιστολής και συνδρομής για το βιβλίο, Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι.

<sup>1888</sup> Rabinow 1995, 170-172.

<sup>1889</sup> «J'ai souvent rêvé d'architecture ronde, habiter des boules. Je ne vois pas pourquoi la mécanique ne nous fournirait pas cette possibilité»· Fernand Léger, *Le cirque*, Editions Verve, Παρίσι 1950, 34.

<sup>1890</sup> Για το εν λόγω βιβλίο βλ. την αναλυτική παρουσίαση της Rabinow 1995, 166-203. Βλ. επίσης Claude Laugier, «Le Corbusier», στο Surlapierre 2002β, 103-109· Papadopoulou 2004, 220-269· Winfried Nerdinger και Juan Calatrava (επιμ.), *Le Corbusier und das Gedicht vom rechten Winkel*, κατάλογος έκθεσης, Hatje Cantz, Οστφίλντερν 2012.

υπολογισμένα να υπηρετήσουν τη μεταφυσική υπαρξιακή διάθεση του κειμένου. Για παράδειγμα στη σύνθεση με τα σε αντίθεση αλλά και ισορροπία με τον κάθετο ασπρόμαυρο άξονα, πάνω στον οποίο είναι τοποθετημένα. Την αντίθεση-ισορροπία του άσπρου-μαύρου διακόπτουν μόνο δυο γεωμετρικά αφηρημένα μοτίβα, ένα κόκκινο στην πάνω λευκή πλευρά της σύνθεσης και ένα μπλε στην κάτω μαύρη πλευρά της. Τα σχήματα αυτά μοιάζουν να ολοκληρώνουν τη σύνθεση που θυμίζει χρωματικά αλλά και ως ένα βαθμό και εννοιολογικά τις συνθέσεις του Mondrian (εικ. 319). Την ίδια ισορροπία αλλά μέσα από μια πιο πλούσια χρωματική σύνθεση αποδίδει ο Le Corbusier στη σύνθεση με την ανατολή και τη δύση του ήλιου. Τον πάνω οριζόντιο άξονα που αντιστοιχεί στην ανατολή ορίζουν ζώνες θερμών και φωτεινών χρωμάτων καθώς και το μπλε του ουρανού. Τον κάτω οριζόντιο άξονα που αντιστοιχεί στη δύση τα χρώματα είναι σκούρα και ψυχρά. Οι συνεχόμενες καμπύλες του δύοντος και του ανατέλλοντος ηλίου σε συνδυασμό με τα λόγια του κειμένου που βρίσκονται στη διπλανή σελίδα: «Ένας ήλιος ανατέλλει, ένας ήλιος δύει, ένας ήλιος ανατέλλει ξανά»<sup>1891</sup> υποδηλώνουν τη συνεχή ροή και τον ρυθμό της ζωής και του χρόνου (εικ. 320).

Τον Ιούλιο του 1952, ενώ ο Le Corbusier ολοκλήρωνε τα σχέδια και τα κείμενα για το βιβλίο, προέτρεψε τον Tériade να επισπεύσουν τις διαδικασίες για την έκδοσή του, ώστε αυτό να συμπεριληφθεί στην έκθεση που προγραμματίζε να διοργανώσει ο Cassou προς τιμή του στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης τον Νοέμβριο του 1953<sup>1892</sup> (Παράρτημα A41). Το βιβλίο δεν κυκλοφόρησε τελικά παρά το φθινόπωρο του 1955, ωστόσο στην έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (17 Νοεμβρίου 1953-31 Ιανουαρίου 1954) εκτέθηκαν λιθογραφίες που επρόκειτο να συμπεριληφθούν σε αυτό<sup>1893</sup>. Μάλιστα λιθογραφίες του βιβλίου εκτέθηκαν και σε άλλες εκθέσεις αφιερωμένες στον Le Corbusier με την ένδειξη ότι το βιβλίο ήταν υπό προετοιμασία<sup>1894</sup>.

Η έκθεση λιθογραφιών πριν από την έκδοση του βιβλίου ήταν μια πρακτική που ακολουθήθηκε σε σχέση και με άλλα βιβλία που εξέδωσε ο Tériade και

---

<sup>1891</sup> «Un soleil se lève, un soleil se couche, un soleil se lève à nouveau»

<sup>1892</sup> Le Corbusier, επιστολή προς τον Tériade, 7 Ιουλίου 1952, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Αναφορά στην επιστολή γίνεται στο Rabinow 1995, 193, και στο Μικρό απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται στο Laugier 2002ε, 106.

<sup>1893</sup> *Le Corbusier: œuvres plastiques*, κατάλογος έκθεσης, Éditions des Musées nationaux, Παρίσι 1953.

<sup>1894</sup> *Le Corbusier: Paintings, Sculpture, Tapestry, 1918-1953* (Λονδίνο, Institute of Contemporary Art, 1953)· *Le Corbusier: œuvre plastique* (Βέρνη, Kunsthalle, 1954)· Rabinow 1995, 193.

αποτελούσε οπωσδήποτε μια καλή διαφημιστική ενέργεια. Ειδικά στην περίπτωση του Le Corbusier, ενδεχομένως ο Tériade να είχε επιφυλάξεις για την εμπορική επιτυχία του βιβλίου, μια και ο Le Corbusier ήταν κυρίως γνωστός ως αρχιτέκτονας, και να ήθελε ακόμα περισσότερο να διασφαλίσει από πριν την προβολή του και τη διασφάλιση παραγγελιών. Επίσης πριν από την έκδοση του βιβλίου, κυκλοφορήσαν κάποιες λιθογραφίες από αυτό σε διάφορα έντυπα και εκδόσεις στη Γαλλία, την Ιταλία και την Ελβετία, που ανήγγελλαν την έκδοση και συνοδεύονταν από εγκωμιαστικά σχόλια. Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι κυκλοφόρησε μια διαφημιστική μπροσούρα με αναλυτικές πληροφορίες για την έκδοση, τη σελίδα τίτλου και μια ενδεικτική σελίδα του βιβλίου. Σε αυτήν αναγραφόταν ως αναμενόμενος χρόνος έκδοσης του βιβλίου η άνοιξη του 1955, ανακοινωνόταν ως τιμή του τα 450 φράγκα (10 ευρώ) και προσφερόταν έκπτωση 22% σε όσους το παράγγελλαν ως τις 31 Δεκεμβρίου 1954<sup>1895</sup>. Σε κατάλογο του Ιουνίου 1954, που σώζεται στο αρχείο του Le Corbusier, καταγράφονται 32 ονόματα ενδιαφερομένων, ενώ ως τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους στον κατάλογο είχαν προστεθεί και αμερικανικοί θεσμικοί φορείς, όπως το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη και το Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ<sup>1896</sup>. Τέλος, ο ίδιος ο Le Corbusier συνέταξε τον Ιανουάριο του 1955 μια επιστολή την οποία απηύθυνε σε φίλους και γνωστούς παρακινώντας τους να δηλώσουν ενδιαφέρον αγοράς του βιβλίου του (**Παράρτημα Α42**)<sup>1897</sup>. Ίσως να μην υπήρχε ακόμα ο απαιτούμενος αριθμός ενδιαφερομένων και γι' αυτό ο Le Corbusier να προχώρησε στην αποστολή προσωπικών επιστολών<sup>1898</sup>.

Το συμβόλαιο για το βιβλίο υπογράφηκε όταν αυτό είχε σχεδόν ολοκληρωθεί, στις 12 Μαρτίου 1955. Σε αυτό οριζόταν ότι το βιβλίο θα τυπωνόταν βάσει της μακέτας του Le Corbusier με δαπάνη του Tériade. Ο Le Corbusier, που θα υπέγραφε όλα τα αντίτυπα, θα λάμβανε ως αμοιβή 50 από τα 250 κοινά αντίτυπα, 6 από τα 20 εκτός εμπορίου και 12 από τα 60 λευκώματα με τις έγχρωμες λιθογραφίες. Τα κολλάζ και τα σχέδια για τη μακέτα του βιβλίου θα έμεναν στην κατοχή του καλλιτέχνη<sup>1899</sup>.

---

<sup>1895</sup> Rabinow 1995, 195.

<sup>1896</sup> Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι.

<sup>1897</sup> Επιστολή 15 Ιανουαρίου 1955· Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι. Μέρος της επιστολής παρατίθεται και στο Rabinow 1995, 196.

<sup>1898</sup> Η γραμματέας του Le Corbusier έστειλε 81 επιστολές και ο Le Corbusier την ενημέρωσε πως θα ακολουθούσαν άλλες τόσες σε φίλους. Επιπλέον, της ζητάει να περιλάβει σε κάθε επιστολή τρία «bulletin de souscription» για φίλους των φίλων του. 20 Απριλίου 1954, Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι.

<sup>1899</sup> Συμβόλαιο ανάμεσα στον Tériade και τον Le Corbusier, 12 Μαρτίου 1955, Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι. Βλ. και Laugier 2002ε, 106.



Μετά την έκδοσή του τον Σεπτέμβριο του 1955, το βιβλίο εκτέθηκε αμέσως στην γκαλερί του Heinz Berggruen στο Παρίσι (22 Νοεμβρίου-3 Δεκεμβρίου 1955) μαζί με φωτογραφίες και σημειώσεις του Le Corbusier και άλλες εκδοχές του κειμένου του. Στη συνέχεια, το βιβλίο εκτέθηκε στη Στοκχόλμη (Δεκέμβριος 1955-Ιανουάριος 1956, μαζί με το βιβλίο των Reverdy-Gris), στη Γενεύη (Φεβρουάριος 1956), στη Μασσαλία, στη Λυόν, στο Ίνσμπρουκ<sup>1900</sup>. Το βιβλίο εκτέθηκε επίσης στην γκαλερί του Pierre Matisse στη Νέα Υόρκη (17 Ιανουαρίου-11 Φεβρουαρίου 1956) στο πλαίσιο της έκθεσης έργων ζωγραφικής του καλλιτέχνη *Le Corbusier: Les Taureaux*. Το βιβλίο διαφημιζόταν στην τελευταία σελίδα του καταλόγου, ο οποίος περιλάμβανε και ένα μικρό κείμενο του Tériade: «Οι μεγάλοι μοντέρνοι καλλιτέχνες έχουν αποκαλύψει την βαρύνουσα σημασία της πλαστικής. Την έχουν καταστήσει την ουσία της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής. Έχουμε τους ζωγράφους-γλύπτες και τους γλύπτες-ζωγράφους μας. Ο Le Corbusier είναι ο ολοκληρωμένος καλλιτέχνης, ο ζωγράφος-γλύπτης-αρχιτέκτονας, εκείνος που ένωσε τους τρεις τομείς της πλαστικής σε ένα ομοιογενές, δυνατό και δύσκολο έργο»<sup>1901</sup>. Σύμφωνα με τον Russell, ο Pierre Matisse οργάνωσε την έκθεση αυτή με τη μεσολάβηση του Tériade, ο οποίος του σύστησε τον Le Corbusier. Η έκθεση δεν είχε εμπορική επιτυχία και ο Matisse ζήτησε από τον Le Corbusier να μειώσουν τις τιμές των λιθογραφιών του βιβλίου κατά 30% για να έχουν ελπίδα να τις πουλήσουν. Εκείνος του απάντησε πως δεν είχε αντίρρηση ως προς αυτό: «Κάντε ό,τι χρειάζεται, αλλά μην υπονομεύετε την αγοραστική αξία των έργων μου»<sup>1902</sup>.

Κατά τ' άλλα όμως, η υποδοχή που επεφύλαξε ο τύπος και το βιβλιόφιλο κοινό στο βιβλίο ήταν θερμή<sup>1903</sup>. Ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960 το βιβλίο ήταν

---

<sup>1900</sup> Rabinow 1995, 197-198.

<sup>1901</sup> «Les grands artistes modernes ont révélé l'importance prépondérante de la plastique. Ils en ont fait l'essence même de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Nous avons nos peintres-sculpteurs et nos sculpteurs-peintres. Le Corbusier est le plasticien complet, le peintre-sculpteur-architecte, celui qui a réuni les trois domaines de la plastique dans une œuvre homogène, puissante et dure» Tériade, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Le Corbusier: Les Taureaux*, Pierre Matisse Gallery, Νέα Υόρκη 1956, 1. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στα αγγλικά, εδώ όμως παραθέτω το πρωτότυπο κείμενο που εντόπισα στο αρχείο του Le Corbusier. Κάτω από το κείμενο σημειώνεται ότι πρωτοδημοσιεύτηκε ως πρόλογος στον κατάλογο της έκθεσης που έγινε για τον *Le Corbusier* στην γκαλερί Denise René το 1952, τον οποίο όμως δεν μπόρεσα να βρω. Τα άλλα κείμενα που δημοσιεύονται στον κατάλογο του Pierre Matisse είναι των Raynal, Herbert Read και François Le Lionnais.

<sup>1902</sup> «Do whatever is useful, but do not undermine the market value of my paintings» Russell 1999, 387.

<sup>1903</sup> Μόλις έλαβε αντίτυπο του βιβλίου, ο Herbert Read γράφει με ενθουσιασμό στον Le Corbusier: «Το όμορφο βιβλίο σας έφτασε, και είμαι γεμάτος θαυμασμό - έναν θαυμασμό που δεν μπορώ να εκφράσω με ευκολία στη γλώσσα σας. Χίλια ευχαριστώ για αυτή την όμορφη εκδήλωση του αγνού σας πνεύματος - είμαι πολύ περήφανος που το έχω / Votre beau livre est arrivé, et je suis plein d'admiration - une admiration que je ne peux pas exprimer avec facilité dans votre langue. Merci mille fois pour

δυσεύρετο και η τιμή του είχε πολλαπλασιαστεί. Σε επιστολή του προς μια ενδιαφερόμενη να το αγοράσει, ο Le Corbusier γράφει: Το ‘Le poème de l’angle droit’ είναι δυσεύρετο. Κοστίζει 700.000 παλαιά φράγκα για όποιον το βρει. Αλλά ξέρω ότι ετοιμάζουμε μια έκδοση μικρού σχήματος πολύ φροντισμένη (Editions Forces Vives ...)»<sup>1904</sup>. Όπως επισημαίνει η Rabinow, η επιτυχία του βιβλίου είχε ως αποτέλεσμα την ενίσχυση της εμπορικότητας των ζωγραφικών έργων του Le Corbusier και τη διάχυση της φήμης του ως ζωγράφου-σχεδιαστή, ενώ εγκαινίασε και μια νέα περίοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας για τον ίδιο, η οποία περιλάμβανε ταπισερί και λιθογραφίες<sup>1905</sup>.

Για παράδειγμα, ο Berggruen κατέβαλε στον Le Corbusier 75.000 φράγκα (1.597 ευρώ) επιπλέον για την υπογραφή που έβαλε σε 150 αφίσες της έκθεσης του βιβλίου στην γκαλερί του<sup>1906</sup>. Επιπλέον, το 1957 ο εκδότης του διεθνούς περιοδικού για τις γραφιστικές τέχνες *Graphis*, Walter Herdeg, του έγραψε ότι, με αφορμή την έκθεση του ζωγραφικού του έργου στη Ζυρίχη, το κύριο άρθρο του επόμενου τεύχους του περιοδικού θα ήταν αφιερωμένο σε αυτόν και γι’ αυτό ζητούσε άδεια από εκείνον και τον Tériade για να βάλει στο εξώφυλλο μια από τις λιθογραφίες του βιβλίου<sup>1907</sup>. Τέλος, ο Mourlot αναφέρει ότι ο Tériade, μετά την ολοκλήρωση του βιβλίου, ενθάρρυνε τον Le Corbusier να συνεχίσει να ασχολείται με τη λιθογραφία και εκείνος, ακολουθώντας την συμβουλή του, συνεργάστηκε με την ελβετίδα έμπορο Heidi Weber, η οποία οργάνωσε πολλές εκθέσεις για το χαρακτηριστικό και ζωγραφικό του έργο στη Ζυρίχη, ενώ υπέγραψε μαζί του και συμβόλαιο αποκλειστικότητας για τη γραφιστική του παραγωγή<sup>1908</sup>.

Πολύ σύντομα ο Tériade και ο Le Corbusier άρχισαν να συζητούν το ενδεχόμενο μιας νέας συνεργασίας. Αυτή τη φορά επρόκειτο για την εικονογράφηση της Ιλιάδας. Τα πρώτα σχέδια ο Le Corbusier τα φιλοτέχνησε το 1955 και το 1962

---

cette belle manifestation de votre franc esprit – je suis très fier de la posséder»· Herbert Read, επιστολή στον Le Corbusier, 20 Φεβρουαρίου 1956, Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι.

<sup>1904</sup> «‘Le poème de l’angle droit’ est introuvable. Il vaut 700.000 anciens francs pour celui qui le trouve. Mais je sais que l’on prépare une édition petit format très soignée (Editions Forces Vives...)»· Le Corbusier, επιστολή προς την Claude Moser, 23 Νοεμβρίου 1963, Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι. Αναφορά στην επιστολή γίνεται και στο Rabinow 1995, 201 και στο Papadopoulou 2004, 237. Δεν μπόρεσα να εντοπίσω μια τέτοια ανατύπωση. Το βιβλίο ωστόσο έχει ανατυπωθεί σε μικρότερες διαστάσεις δύο φορές από τις εκδόσεις Fondation Le Corbusier – Ed. Connivences, Παρίσι 1989, και Hatje Cantz, Οσφύλντερν 2012.

<sup>1905</sup> Rabinow 1995, 197-202.

<sup>1906</sup> Heinz Berggruen, επιστολή προς τον Le Corbusier, 31 Ιανουαρίου 1956, αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι.

<sup>1907</sup> Walter Herdeg, επιστολή προς τον Le Corbusier, 10 Ιουλίου 1957, αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι.

<sup>1908</sup> Mourlot 1979, 174.

γράφει στον Tériade: «Αγαπητέ μου Tériade, θα την κάνουμε την ‘Ιλιάδα’ σας! Εν τω μεταξύ, χάραξα δέκα εκπληκτικές εικόνες σε χαρτί rhodoïd 43 x 43 εκ. με τον τίτλο: ‘Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΕΙΝΑΙ ΠΑΝΤΟΤΕ ΠΑΡΟΥΣΑ’. Υπάρχει υλικό για να γίνει κάτι πολύ όμορφο, χωρίς κείμενο πιθανότατα. Θα χαιρόμουν πολύ να μπορέσει να το κάνει αυτό το ‘Verve’. Είναι εύκολο και θα μπορούσε να είναι πολύ όμορφο»<sup>1909</sup>. Τελικά όμως το σχέδιο αυτό δεν πραγματοποιήθηκε.

Το *Poème de l'angle droit* συνιστά ίσως το πιο σημαντικό δείγμα ζωγραφικής έκφρασης του Le Corbusier τουλάχιστον μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο και για το λόγο αυτό έχει τύχει συστηματικής μελέτης και ανάλυσης. Πρώτη η Rabinow δίνει την πιο λεπτομερή ανάλυση και ακολουθεί η Παπαδοπούλου<sup>1910</sup>. Όμως μικρότερης έκτασης περιγραφές και αναλύσεις πάντα υπό παρόμοιο πρίσμα προσφέρονται και στη γενικότερη βιβλιογραφία για τον Le Corbusier και το μη αρχιτεκτονικό έργο του.

---

<sup>1909</sup> «Mon cher Tériade, on la fera votre ‘Iliade’! Entre temps, j’ai gravé dix planches magnifiques sur rhodoïde de 43cm x 43 cm sous le titre: ‘LA MER EST TOUJOURS PRESENTE’. Il y a de quoi faire une chose très jolie, sans texte probablement. Je serais content que ‘Verve’ puisse faire cela. C’est facile et cela pourrait être très joli» Le Corbusier, επιστολή προς τον Tériade, 4 Σεπτεμβρίου 1962 αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι. Αναφορά στην επιστολή γίνεται και στο Rabinow 1995, 197 και στο Παπαδοπούλου 2004, 237.

<sup>1910</sup> Βλέπε υποσημείωση 1890.

### 11.3ζ Η συνεργασία με τους προστατευόμενους του Louis Carré: Marcel Gromaire και Jacques Villon

Ως τώρα εξετάσαμε βιβλία που προέκυψαν από τον κύκλο των καλλιτεχνών που εκτιμούσε ο Tériade, τη συνεργασία του με τον ποιητή φίλο του Reverdy, καθώς και τη συνεργασία κατόπιν πρωτοβουλίας των Draeger Frères για το λεύκωμα για τις Βερσαλλίες, στο οποίο θα επανέλθουμε παρακάτω. Σε αυτό το σημείο θα ασχοληθούμε με δυο συνεργασίες του Tériade που πιθανόν προέκυψαν κατόπιν μεσολάβησης του εμπόρου τέχνης και συνεργάτη του Tériade, Louis Carré. Κάνουμε αυτή την εικασία γιατί οι Marcel Gromaire και Jacques Villon ήταν δύο καλλιτέχνες τους οποίους ο Tériade φαίνεται ότι εκτιμούσε, αλλά δεν είχε ασχοληθεί ιδιαίτερα μαζί τους. Ωστόσο και οι δύο είχαν συνάψει στα μεταπολεμικά χρόνια συμβόλαιο με τον Louis Carré, ο οποίος εξέθετε στη γκαλερί του συχνά τα βιβλία που κυκλοφορούσε ο Tériade. Δεν αποκλείεται λοιπόν πίσω από αυτές τις συνεργασίες να στάθηκε συνδετικός κρίκος ο έμπορος Carré<sup>1911</sup>.

Πιο συγκεκριμένα, ο Tériade δεν είχε αφιερώσει κάποιο άρθρο στον Marcel Gromaire, ωστόσο από κριτικές εκθέσεων που είχε δημοσιεύσει γι' αυτόν φαίνεται ότι εκτιμούσε τη δουλειά του<sup>1912</sup>. Μάλιστα, μετά την κριτική που δημοσίευσε στις 18 Φεβρουαρίου 1929 στη *L'Intransigeant*, ο Gromaire κάλεσε τον Tériade στο εργαστήριό του για να δει την πιο πρόσφατη παραγωγή του<sup>1913</sup>. Επιπλέον ο καλλιτέχνης είχε συμμετάσχει με απαντήσεις του και σε έρευνες γνώμης που πραγματοποίησαν οι Tériade και Raynal. Δυστυχώς, οι πολύ περιορισμένες πηγές δεν επιτρέπουν να γνωρίζουμε πολλά για τη σχέση των δύο, ούτε για τις συνθήκες και τη διαδικασία παραγωγής των βιβλίων που έκαναν μαζί.

Φαίνεται πως την πιθανότητα συνεργασίας τους για την έκδοση ενός βιβλίου ο Tériade και ο Gromaire τη συζητούσαν ήδη μέσα στον πόλεμο με την πρωτοβουλία πιθανόν να ανήκει στον πρώτο. Σε επιστολή του στον Serge Gauthier, την οποία του ζητάει να μεταφέρει στον Tériade, ο Gromaire γράφει: «Συνοπτικά ορίστε πως βλέπω τα πράγματα. Θα χαρώ να κάνω ένα βιβλίο μαζί του, αλλά δεδομένης της ποιότητας αυτού που κάνει, θέλω να κάνω το καλύτερο δυνατό από την πλευρά μου. (Δεν έχω

<sup>1911</sup> Για τον Louis Carré βλ. Christian Derouet (επιμ.), *Galerie Louis Carré. Histoire et actualité*, κατάλογος έκθεσης, Association Campredon art et culture, Λ'île sur la Sorgue 2000.

<sup>1912</sup> E. Tériade, «A travers les expositions», *L'Intransigeant*, 18 Φεβρουαρίου 1929, 5 [Tériade 1996, 195]. «A travers les expositions», *L'Intransigeant*, 8 Ιουνίου 1931, 5 [Tériade 1996, 348]. «Compte rendu analytique des expositions du mois», *La bête noire*, 4 (Ιούλιος 1935), 5 [Tériade 1996, 470].

<sup>1913</sup> Marcel Gromaire, επιστολή προς τον Tériade, 23 Φεβρουαρίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.

αυτή τη στιγμή τη δυνατότητα να πάω στο Νότο, έχω πάρα πολλά να κάνω και πολύ λίγο χρόνο για να δουλέψω). Σε ό,τι με αφορά, το μεγάλο ζήτημα είναι ότι δεν μπορώ να ασχοληθώ με τη χάραξη ενόσω είμαι στην Ομπισόν (Aubusson) [...] Χρειάζομαι πρώτα ένα κείμενο του Balzac, του Hugo, του Nerval. Προτιμώ αυτό που είναι γεμάτο σκιές αλλά και γεμάτο όνειρα και ζωή»<sup>1914</sup>. Αναφορικά με το ζήτημα της τεχνικής γράφει: «Τεχνική. Δεν γνωρίζω παρά μόνο εκείνη της μαύρης οξυγραφίας. Η έγχρωμη οξυγραφία με αηδιάζει, είναι η κουζίνα του τυπογράφου. Μένει η έγχρωμη λιθογραφία που δεν γνωρίζω ...»<sup>1915</sup>.

Ωστόσο η συνεργασία των δύο δεν πήρε σάρκα και οστά παρά μόνο πολλά χρόνια αργότερα. Ο γιος του καλλιτέχνη, François Gromaire, αναφέρει ότι ο Carré, που ήταν έμπορος του Gromaire από το 1944, τον ενθάρρυνε να έρθει σε επαφή με τον Tériade και να πραγματοποιήσει το όνειρό του που ήταν η εικονογράφηση του *Μάκβεθ* του William Shakespeare<sup>1916</sup>. Ως εκ τούτου ήταν πιθανότατα ο Gromaire που προσέγγισε τον Tériade με μια πρόταση που δεν τον βρήκε αρνητικό, τόσο γιατί εκτιμούσε την τέχνη του Gromaire όσο και γιατί ο *Μάκβεθ* ήταν ένα κλασικό κείμενο που αναμφίβολα ενδιέφερε τους βιβλιόφιλους<sup>1917</sup>. Επιπλέον ο Gromaire είχε χτίσει ένα ισχυρότερο καλλιτεχνικό όνομα στα μεταπολεμικά χρόνια σε σχέση με τον μεσοπόλεμο, όπως αποδεικνύεται και από τα βραβεία που κέρδισε τη δεκαετία του 1950 (1952: Prix Carnegie, 1956: Prix National Guggenheim, 1958: Prix National des Arts) και υποστηριζόταν από έναν ισχυρό έμπορο, τον Carré. Όλα τα παραπάνω προμήνυαν μια επιτυχημένη έκδοση.

---

<sup>1914</sup> «En gros voici comment je considère la situation. Je serai enchanté de faire un livre avec lui, mais étant donné la qualité de ce qu'il fait, je veux de mon côté donner le maximum. (Je n'ai pas pour l'instant la possibilité d'aller dans le Midi, j'ai trop à faire et trop peu de temps pour travailler). En ce qui me concerne la grosse question est que je ne puis faire de gravure tant que je serai à Aubusson [...] Il faut d'abord un texte Balzac, Hugo, Nerval. J'aime mieux ce qui est plein d'ombres mais aussi plein de rêve et de vie» ...»· Marcel Gromaire, επιστολή προς τον Serge Gauthier κοινοποιημένη στον Tériade, καλοκαίρι 1942, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Η επιστολή αυτή παρατίθεται και στο Isabelle Monod-Fontaine, «Marcel Gromaire», στο Surlapierre 2002β, 91.

<sup>1915</sup> «Technique. Je ne connais que celle de l'eau-forte en noir. L'eau-forte en couleur me dégoûte, c'est de la cuisine d'imprimeur. Reste la litho en couleurs que je ne connais pas...»· ό.π.

<sup>1916</sup> François Gromaire, «Impressions sur le catalogue d'une vie», στο François Gromaire και Françoise Chibret-Plaussy, *Marcel Gromaire, la vie et l'œuvre: catalogue raisonné des peintures*, Bibliothèque des arts, Παρίσι 1993, 32.

<sup>1917</sup> Στα μεσοπολεμικά χρόνια ο Gromaire είχε ασχοληθεί ελάχιστα με την εικονογράφηση βιβλίων, δημιουργώντας συνθέσεις μόνο για το *Petits poèmes en prose* του Charles Baudelaire (Editions des quatre chemins, Παρίσι 1926). Για τη ζωή και το έργο του Gromaire βλ. François Gromaire, *L'œuvre gravé de Marcel Gromaire*, 2 τόμοι, La Bibliothèque des arts, Παρίσι 1976· François Gromaire και Françoise Chibret-Plaussy, *Marcel Gromaire, la vie et l'œuvre: catalogue raisonné des peintures*, Bibliothèque des arts, Παρίσι 1993.

Παρόλο που, σύμφωνα με επιστολή του Gromaire με ημερομηνία 28 Ιουλίου 1952, οι εργασίες για τη δημιουργία του βιβλίου είχαν δρομολογηθεί, το συμφωνητικό με τον Tériade υπογράφηκε πολύ αργότερα, στις 11 Ιουλίου 1956. Σε αυτό ορίζεται ότι θα τυπωθούν 180 αντίτυπα και 20 εκτός εμπορίου. Όλες οι οξυγραφίες θα είναι χαραγμένες και υπογεγραμμένες από τον καλλιτέχνη. Επιπλέον ορίζεται ότι θα τυπωθούν 60 λευκώματα μόνο με τη σειρά των οξυγραφιών, οι οποίες θα είναι όλες αριθμημένες και υπογεγραμμένες από τον καλλιτέχνη. Ορίζεται, τέλος, ότι ο Gromaire θα λάβει ως αμοιβή το 1/3 των αντιτύπων (60 κανονικά, 20 λευκώματα και 5 εκτός εμπορίου)<sup>1918</sup>.

Το βιβλίο τυπώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1958. Η καθυστέρηση στην έκδοσή του μπορεί να οφείλεται στον ίδιο τον Gromaire, καθώς, σύμφωνα με τον γιο του, ήταν τελειομανής και ειδικά η εικονογράφηση των βιβλίων προϋπόθετε για εκείνον πολλή σκέψη και πολλές ώρες δουλειάς<sup>1919</sup>. Παρόλο που στο βιβλίο του απουσιάζει το χρώμα που ο Tériade τόσο αγαπούσε, είναι πιθανόν να δέχτηκε αυτή την εικονογράφηση λόγω του ότι αφενός εκτιμούσε την ικανότητα του καλλιτέχνη στη χαρακτηριστική, αφετέρου ο ίδιος ο Gromaire, κρίνοντας από την επιστολή που παραθέσαμε παραπάνω, δεν θα επιθυμούσε να ακολουθήσει κάποια άλλη μέθοδο χάραξης. Μέσα από τη μέθοδο της οξυγραφίας επιδεικνύει μια εξαιρετική ακρίβεια στο σχέδιο δημιουργώντας πυκνές και σκοτεινές συνθέσεις (**εικ. 321**). Η αυστηρότητα του σχεδίου, η σοβαρότητα του χειρισμού δίνουν ένα επιβλητικό αποτέλεσμα που είναι αυτό που ο Gromaire πιθανότατα επιθυμούσε για το κείμενο του Σαίξπηρ<sup>1920</sup>. Για παράδειγμα στη σύνθεση με τις μάγισσες, που ο Μάκβεθ πήγε να συμβουλευτεί για το μέλλον του, ο Gromaire αποδίδει τις τρεις γυναικείες μορφές πάνω από το καζάνι με πολύ πυκνές γραμμές κάνοντας τις να δείχνουν σαν φαντάσματα, τρομακτικές με μαύρους κύκλους για τα χαρακτηριστικά του προσώπου

<sup>1918</sup> Επιστολή-υπογεγραμμένο συμφωνητικό του Marcel Gromaire προς τον Tériade, 11 Ιουλίου 1952, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1919</sup> «Αναφορικά με τις εικονογραφήσεις του για λογοτεχνικά έργα, αυτές μετρώνται στα δάχτυλα του ενός χεριού· χρειαζόταν να καταβάλει μια τέτοια προσπάθεια σκέψης, ένα σωρό προκαταρκτική έρευνα, και στη συνέχεια πραγματική δουλειά, καλέμι και πρέσα στο χέρι, που δεν μπορούσε να αναλάβει επιτυχώς. Οι είκοσι εικόνες του από τον Macbeth τον αιχμαλώτισαν, νύχτα με τη νύχτα, για οκτώ χρόνια, χάρη σε πολλές εκατοντάδες σκίτσα και σχέδια αρκετά προχωρημένα / Quant à ses illustrations d'ouvrages littéraires, elles se comptent sur les doigts d'une main; elles lui demandaient un tel effort de réflexion, une telle somme de recherches préliminaires, puis de travail proprement dit, burin et presse en main, qu'il n'aurait pu en entreprendre davantage. Les vingt planches de son Macbeth l'ont captivé, soir après soir, pendant huit années, au prix de plusieurs centaines de croquis et de dessins très poussés» Gromaire 1976, τ. 1, 16.

<sup>1920</sup> Για την εικονογράφηση του *Macbeth* βλ. Isabelle Monod-Fontaine, «Marcel Gromaire» στο Surlapierre 2002β, 89-93.

(εικ. 322). Η υποβολή του μυστηρίου και του φόβου εντείνεται από το μοτίβο της σπείρας που επαναλαμβάνει σε όλη τη σύνθεση ο Gromaire καλύπτοντας κάθε κενό σημείο και κάνοντάς τη να ασφυκτιά. Εξίσου έντονη είναι και η σκηνή της δολοφονίας του βασιλιά Ντάνκαν (εικ. 323). Ο Gromaire απεικονίζει την στιγμή με την πιο μεγάλη ένταση, δηλαδή, όταν ο Μάκβεθ σηκώνει το χέρι του για να σκοτώσει τον Ντάνκαν. Αποδίδει τον Μακβεθ με ογκώδη και στιβαρά χαρακτηριστικά, ενώ η κίνηση και στάση του σώματος του είναι σχεδόν μηχανική. Ο Μάκβεθ πλησιάζει το αιχμηρό μαχαίρι που αποδίδεται με μια έντονη οξεία γωνία στο ξαπλωμένο καμπύλο σώμα του Ντάνκαν. Με το πυκνό σκοτεινό του σχέδιο ο Gromaire μεταφέρει την δυνατή αυτή στιγμή του έργου.

Μετά το *Macbeth*, και τη θερμή υποδοχή που είχε στον τύπο το ίδιο το βιβλίο και οι οξυγραφίες του<sup>1921</sup>, ο Gromaire πρότεινε στον Tériade την εικονογράφηση του *Dix contes de Gaspard de la nuit* του Aloysius Bertrand. Πρόκειται για δέκα ασπρόμαυρες οξυγραφίες που είχε ετοιμάσει τη δεκαετία του 1930 σε αντιστοιχία με δέκα ιστορίες του Bertrand. Ο Tériade, όπως είχε φανεί και στις περιπτώσεις του Chagall και του Reverdy για το βιβλίο του Gris, δεν είχε πρόβλημα να βάλει την υπογραφή του ως εκδότης σε βιβλία που δεν ήταν προϊόντα δικής του έμπνευσης και πρωτοβουλίας εφόσον ενέκρινε την ποιότητα και την αρτιότητα των συνθέσεων. Σε επιστολή του 1960 που κοινοποιείται στον Tériade, ο Gromaire παίρνει τα δικαιώματα, πιθανόν από τον προηγούμενο εκδότη, για να εκδώσει αλλού τα σχέδιά του<sup>1922</sup>.

Το βιβλίο τυπώθηκε το 1962. Το ύφος του Gromaire είναι και εδώ λιτό, γεωμετρικό και συμπαγές. Στις συνθέσεις του πρόσωπα, αντικείμενα και φυτά ξεπροβάλλουν μέσα από σκοτεινές μάζες, δίνοντας σε αυτές ένα ονειρικό και μαζί εφιαλτικό στοιχείο, το οποίο ενισχύεται με τη χρήση της ασπρόμαυρης οξυγραφίας. Η αυστηρότητα και η στιβαρότητα των συνθέσεων του «βόρειου» Gromaire μοιάζουν

---

<sup>1921</sup> Jean Grenier, «Gromaire expose cinquante gravures», *L'Express*, 5 Ιανουαρίου 1956, 12· Jacques de Lacretelle, «Huit années de travail: Gromaire a illustré 'Macbeth'», *Le figaro littéraire*, 20 Δεκεμβρίου 1958, 14.

<sup>1922</sup> «Αγαπητέ κύριε (Gromaire), Με την παρούσα επιστολή ακυρώνω κάθε προηγούμενο συμβόλαιο και παραιτούμαι από τα δικαιώματά μου για τις δύο χαλκογραφίες που συνέθεσε το 1930 ο Marcel Gromaire για να εικονογραφήσει τη νύχτα του A. Bertrand. Σας δίνω την ελευθερία να τις δημοσιεύσετε αλλού / Cher Monsieur (Gromaire), Je déclare par la présente annuler tout précédent contrat et renoncer mes droits pour les deux gravures en cuivre composés en 1930 par Marcel Gromaire pour illustrer de la nuit d'A. Bertrand. Je vous donne toutes les libertés de les faire éditer ailleurs»· J. Fourcade, επιστολή προς τον Marcel Gromaire, 12 Μαΐου 1960, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

να εναρμονίζονται με το φλαμανδικό κλίμα των ιστοριών του Bertrand (εικ. 324)<sup>1923</sup>. Ωστόσο το σχέδιο του εδώ δεν είναι τόσο πυκνό όσο στον Μάκβεθ με αποτέλεσμα οι συνθέσεις να είναι πιο φωτεινές.

Τα βιβλία του Gromaire εκτέθηκαν τον επόμενο χρόνο, το 1963, στην έκθεση που διοργάνωσε προς τιμή του ο Cassou στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης του Παρισιού<sup>1924</sup>. Αργότερα την ίδια χρονιά, τμήμα της έκθεσης, συμπεριλαμβανομένων και των βιβλίων, εκτέθηκε στο Σικάγο<sup>1925</sup>. Το 1964 ο Gromaire συμμετείχε στην έκθεση *Peintres graveurs français*, στον κατάλογο της οποίας μάλιστα έγραψε την εισαγωγή μαζί με τον Cain<sup>1926</sup>. Στη συνέχεια, το 1965 τα βιβλία του Gromaire εκτέθηκαν σε μία ακόμη έκθεση προς τιμή του, στο Μουσείο Καλών Τεχνών στην Χάβρη, το οποίο ίδρυσε ο Malraux<sup>1927</sup>.

Στα χρόνια του μεσοπολέμου, ο Tériade, δεν είχε ασχοληθεί ποτέ με την περίπτωση του Jacques Villon (το πραγματικό του όνομα ήταν Gaston Duchamp), πιθανόν γιατί ο τελευταίος ακολουθούσε τα μονοπάτια της αφαιρετικής και αφηρημένης ζωγραφικής, όντας από το 1932 μέλος της ομάδας *Abstraction-Création*. Τα ζωγραφικά έργα του Villon εκείνα τα χρόνια δεν είχαν καθόλου επιτυχία, τουλάχιστον στη Γαλλία, και για να ζήσει εκμεταλλεύτηκε το ταλέντο του στη χαρακτηριστική, δημιουργώντας από το 1922 χαρακτηριστικά πινάκων γνωστών καλλιτεχνών, όπως οι Cezanne, Renoir, Matisse, Picasso και Braque, για λογαριασμό του εμπόρου Bernheim. Η επιτυχία στην καριέρα του Villon ήρθε σχετικά αργά –σε σχέση με τους δύο νεότερους αδερφούς του Raymond Duchamp-Villon και Marcel Duchamp–, μετά την ηλικία των 60, όταν τον ανέλαβε ο Louis Carré και οργάνωσε εκθέσεις του στην γκαλερί του και αλλού<sup>1928</sup>. Το 1950 μάλιστα βραβεύτηκε με το βραβείο Carnegie και το 1956 κέρδισε το βραβείο της Μπιενάλε της Βενετίας σε ηλικία 81 ετών. Επιπλέον, την επόμενη χρονιά κυκλοφόρησαν δυο μονογραφίες για εκείνον<sup>1929</sup>. Λίγο νωρίτερα,

---

<sup>1923</sup> Για την εικονογράφηση του *Dix contes de Gaspard de la nuit* βλ. Isabelle Monod-Fontaine 2002α, 93.

<sup>1924</sup> Marcel Gromaire, κατάλογος έκθεσης, Ministère d'état aux affaires culturelles, Παρίσι 1963.

<sup>1925</sup> Gromaire: *Watercolors, Drawings, Eaux-fortes*, κατάλογος έκθεσης, International Galleries, Σικάγο 1963.

<sup>1926</sup> *Peintres graveurs français*, κατάλογος έκθεσης, Société des peintres graveurs français, Παρίσι 1964.

<sup>1927</sup> *Hommage à Gromaire*, κατάλογος έκθεσης, Nouveau Musée des Beaux-Arts, Χάβρη 1965.

<sup>1928</sup> Για το πώς ο Villon εξελίχθηκε σε έναν από τους προστατευόμενους του Carré βλ. Christian Derouet, «Histoire d'une œuvre: le cheval majeur», στο Derouet 2000, 57.

<sup>1929</sup> Bernard Dorival, *Jacques Villon*, Éditions René Kister, Γενεύη 1957· Dora Vallier, *Jacques Villon: œuvres de 1897 à 1956*, Éditions 'Cahiers d'art', Παρίσι 1957. Για τον Villon βλ. επίσης *Jacques Villon: né Gaston Duchamp (1875-1963)*, κατάλογος έκθεσης, Expressions Contemporaines, Ανζέρ 2011.



το 1954, ο Frank Elgar έγραφε στο *Dictionnaire de la peinture moderne* στο λήμμα για τον Villon: «παρέμεινε πάντα πιστός στη γαλλική παράδοση. Όταν ενδυναμώνει την μη απεικονιστική του τάση, δεν προδίδει τόσο τη φύση. Κι εάν εξυμνεί το χρώμα, προσέχει ακόμα περισσότερο το σχέδιο του»<sup>1930</sup>.

Ελλείψει αρχειακού υλικού μπορούμε να κάνουμε μόνο υποθέσεις για το πώς προέκυψε η συνεργασία του Tériade με τον Villon. Δεδομένου ότι ο συνδετικός κρίκος ανάμεσά τους ήταν, όπως στην περίπτωση του Gromaire, ο Carré, μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτός μεσολάβησε για τη συνεργασία τους και ότι η στήριξη του Villon από τον έμπορό του και η προσωπική σχέση του δεύτερου με τον Tériade θα έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην πραγματοποίηση αυτής της συνεργασίας. Εντούτοις, κρίνοντας από τη συνολική πορεία του Tériade και δεδομένου ότι βρισκόταν σε προχωρημένο στάδιο της καριέρας του, μπορούμε να εικάσουμε ότι δεν θα δεχόταν μια συνεργασία με έναν καλλιτέχνη που δεν τον εξέφραζε και τον οποίο δεν θα θεωρούσε κατάλληλο για να εντάξει στις εκδόσεις του. Στην περίπτωση του Villon, είναι πιθανό ο Tériade να εκτιμούσε το κυβιστικό παρελθόν του καλλιτέχνη και να αναγνώριζε την αξία του ως χαρακτή.

Το βιβλίο που πιθανόν πρότεινε ο Tériade στον Villon προερχόταν για ακόμη μία φορά από την αρχαία ελληνική γραμματεία. Πρόκειται για το *Έργα και Ημέραι* του Ησίοδου. Η ιδέα της εικονογράφησης ενός κειμένου του Ησίοδου πιθανόν προέκυψε από την εικονογράφηση που είχε κάνει λίγα χρόνια πριν, το 1955, ο Braque στη *Θεογονία* με εκδότη τον Maeght, βιβλίο που είχε παραγγελθεί αρχικά από τον Vollard το 1932. Το *Hésiode, Les travaux et les jours* τυπώθηκε τον Ιούλιο 1962 και περιλαμβάνει ασπρόμαυρες και έγχρωμες οξυγραφίες. Πιθανόν ο Matisse λειτούργησε πάλι ως σημείο αναφοράς, αφού στις 26 Φεβρουαρίου 1959 ο Villon γράφει στον Tériade: «Έλαβα τον πολύ όμορφο Matisse. Σας ευχαριστώ και θα ακολουθήσω τα ίχνη του για τον Hésiode»<sup>1931</sup>. Δεν γνωρίζουμε σε ποιο βιβλίο αναφέρεται, ωστόσο δύσκολα εντοπίζουμε ομοιότητες, είτε χρωματικές είτε σχεδιαστικές, ανάμεσα στους δυο καλλιτέχνες<sup>1932</sup>. Η οικονομία των μέσων αποτελεί

---

<sup>1930</sup> «est toujours resté fidèle à la tradition française. Quand il accentue sa tendance non figurative, il n'en trahit pas pour autant la nature. S'il exalte la couleur, il surveille plus encore son dessin»· Frank Elgar, «Villon», στο Raymond Cogniat κ.ά. (επιμ.), *Dictionnaire de la peinture moderne*, Hazan, Παρίσι 1954, 317.

<sup>1931</sup> «Bien reçu le bien beau Matisse. Je vous remercie et je vais jeter Hésiode sur ses traces»· Jacques Villon, επιστολή προς τον Tériade, 26 Φεβρουαρίου 1959, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2.

<sup>1932</sup> Για το *Les travaux et les jours* βλ. Isabelle Monod-Fontaine, «Jacques Villon», στο Surlapierre 2002δ, 189-191.

μεν κοινό χαρακτηριστικό στην ζωγραφική έκφραση και των δύο, αλλά με τρόπο διαφορετικό. Μοιράζονται την οικονομία των μέσων ως κοινό τους χαρακτηριστικό, αλλά με διαφορετικούς τρόπους. Τα χρώματα του Villon, με τα οποία αποδίδει το θαλασσινό ή το ορεινό τοπίο και τις βουκολικές σκηνές, είναι φωτεινά, αλλά διαυγή και απαλά σε αντίθεση για παράδειγμα με εκείνα του Matisse (εικ. 325). Επιπλέον, η γραμμή του είναι πολύ πιο αυστηρή και γεωμετρική σε σχέση με τον Matisse και ο κατακερματισμός της φόρμας και των όγκων μαρτυρά το κυβιστικό παρελθόν του. Ωστόσο, οι συνθέσεις διατηρούν μια κλασική διαρύθμιση του χώρου με αρμονικά κεντραρισμένες τις μορφές και μια λυρική απόδοση του τοπίου. Η τοποθέτηση του χρώματος γενικά υπακούει το σχέδιο, ενώ ακόμα κι όταν αυτονομείται, αυτό γίνεται μετριασμένα, χωρίς σε καμία περίπτωση να φτάνει την σχεδόν αυθαίρετη ύπαρξη του χρώματος στα βιβλία του Léger.

Όλα τα παραπάνω βιβλία δεν έχουν μελετηθεί καθόλου. Λίγο μόνο αναλύονται στη σχετική με τον Teriade βιβλιογραφία. Επίσης αναφορά σε αυτά γίνεται και στις μελέτες για το χαρακτηριστικό έργο των καλλιτεχνών, αλλά δεν συνοδεύονται από περαιτέρω εξέταση. Το γεγονός αυτό βέβαια συμβαδίζει με τη γενικότερη περιορισμένη μελέτη των Gromaire και Villon.

### 11.3η Η συνέχεια της προβολής των νεοφωβιστών André Beaudin και Francisco Borès

Δύο καλλιτέχνες στους οποίους πίστεψε και τους οποίους πρόβαλε από την αρχή της καριέρας του με θέρμη ο Tériade, ήταν οι Beaudin και Borès. Έχουμε αναφέρει ήδη πως τους ενέταξε στο νεοφωβισμό διακρίνοντας στο έργο τους τη λυρική αναπαραστατικότητα που συνιστούσε το αισθητικό ιδανικό του. Έργα τους περιέλαβε και στο *Minotaure* και στα πρώτα ποικίλα τεύχη του *Verve*. Μέσα στον πόλεμο οι δύο καλλιτέχνες συνέχισαν να εκθέτουν στο Παρίσι προσεγγίζοντας περισσότερο την αφαίρεση και συνεκθέτοντας με καλλιτέχνες όπως οι Estève, Pignon και Manessier. Στα μεταπολεμικά χρόνια, ιδιαίτερα τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 οι ατομικές τους εκθέσεις αλλά και οι συμμετοχές τους σε ομαδικές, αυξήθηκαν σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια, χωρίς ποτέ όμως να γίνουν μεγάλα ονόματα της αγοράς τέχνης<sup>1933</sup>. Παρόλο που δεν υπάρχει αρχειακό υλικό που να μας πληροφορεί για την

<sup>1933</sup> Για τη ζωή και το έργο του Beaudin βλ. *André Beaudin: œuvres, 1921-1970*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1970· Patrick-Gilles Persin, *André Beaudin*, ART inprogress, Παρίσι 2007.

επικοινωνία που διατήρησε ο Tériade με τους εν λόγω καλλιτέχνες, η ύστερη συνεργασία του με αυτούς επιβεβαιώνει την εκτίμηση που συνέχισε να τρέφει για το έργο τους.

Ίσως γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1950 ο Tériade και ο Beaudin συμφώνησαν στην εικονογράφηση του βιβλίου *Sylvie* του Gérard de Nerval (1853). Ο Beaudin είχε ήδη ασχοληθεί με την εικονογράφηση βιβλίων, ξεκινώντας το 1936 με την εικονογράφηση του *Les bucoliques* του Βιργίλιου για λογαριασμό των εκδόσεων του Skira. Δεν είναι βέβαιο αν η επιλογή του κειμένου έγινε από τον Tériade ή τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Σε κάθε περίπτωση, η επιλογή αυτή πιθανόν σχετιζόταν με τον κοινό τόπο καταγωγής του Nerval και του Beaudin. Και οι δύο γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στην περιοχή του Βαλουά (Valois), εκεί όπου λαμβάνει χώρα και η ιστορία της *Sylvie*. Επομένως ο Beaudin ήταν εξοικειωμένος με τα μέρη και το περιβάλλον που εξιστορεί ο συγγραφέας, παρόλο που φαίνεται να επέστρεψε σε αυτά για να ανακαλέσει τις μνήμες του, όπως δείχνει μια σειρά από μικρού μεγέθους ελαιογραφίες και υδατογραφίες που φιλοτέχνησε την ίδια περίοδο.

Ο Beaudin και ο Tériade υπέγραψαν το συμφωνητικό για το βιβλίο στις 17 Ιουλίου 1957. Σε αυτό ορίζεται η έκδοση 180 αντιτύπων, εκ των οποίων τα 60 πρώτα θα περιλαμβάνουν και μια επιπλέον σειρά με τις έγχρωμες λιθογραφίες του καλλιτέχνη, και 20 εκτός εμπορίου. Ο Tériade είναι εκείνος που, όπως σε όλα τα βιβλία, αναλαμβάνει όλες τις δαπάνες της έκδοσης. Η αμοιβή του Beaudin ορίζεται σε 500.000 φράγκα (10.326 ευρώ), δέκα κανονικά αντίτυπα, οκτώ λευκώματα και πέντε εκτός εμπορίου αντίτυπα<sup>1934</sup>.

Το βιβλίο τυπώθηκε τον Ιανουάριο του 1960. Οι συνθέσεις του Beaudin χαρακτηρίζονται από την έντονη πλαστικότητα και την πλούσια χρωματικότητα που αγαπούσε ο Tériade. Μέσα από καθαρές, σχηματικές λιτές φόρμες, που όμως διακρίνονται από λεπτότητα και χάρη, και μέσα από μια ποικιλία χρωματική και τονική αποδίδει τα πρόσωπα των ηρωίδων και τα τοπία, αντανακλώντας το ρομαντικό πνεύμα της ποίησης του Nerval και το γλυκό φως της Ιλ-ντε Φρανς (**εικ. 326**). Το βιβλίο εκτέθηκε αμέσως μετά την κυκλοφορία του στην γκαλερί του Georges Leiris

---

<sup>1934</sup> Επιστολή-υπογεγραμμένο συμφωνητικό ανάμεσα προς τους André Beaudin και Tériade, 17 Ιουλίου 1957, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Το ποσό αυτό αντιστοιχούσε περίπου στον ανώτατο ετήσιο μισθό που λάμβανε ένας ταχυδρόμος στο Παρίσι, ο οποίος ανερχόταν στα 509.464 φράγκα (10.521 ευρώ). Βλ. **Παράρτημα Β8**. Βέβαια δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι εκτός από το χρηματικό ποσό που λάμβανε ένας καλλιτέχνης, ήταν σημαντικό ότι λάμβανε και αντίτυπα τα οποία μπορούσε να πουλήσει πολύ ακριβά στα επόμενα χρόνια και άρα να κερδίσει ένα επιπλέον σημαντικό ποσό.

(20 Μαΐου-11 Ιουνίου 1960). Πιθανόν με υποκινητή τον Tériade, η υποδοχή από τον τύπο υπήρξε ενθουσιώδης. Για παράδειγμα, ο Guy Habasque υπογραμμίζει στις συνθέσεις του Beaudin «τη λεπτότητα των πολύχρωμων αναφορών, την πυκνή και λεπτή αρχιτεκτονική, την ακραία πλαστική λιτότητα και τη συγκρατημένη συγκίνηση»<sup>1935</sup>. Το βιβλίο εκτέθηκε επίσης τον ίδιο χρόνο στις γκαλερί των Louise Leiris στο Παρίσι και Renée Ziegler στη Ζυρίχη.

Τον επόμενο χρόνο, το 1961, ο Tériade κυκλοφόρησε τις μόνες δύο μονογραφίες των εκδόσεων Verve, η μία αφιερωμένη στον Beaudin και η άλλη στον Borès. Δεν γνωρίζουμε αν ο Tériade σκόπευε να εκδώσει μια ευρύτερη σειρά μονογραφιών και για κάποιο λόγο αυτό δεν συνέβη ή αν, εκδίδοντας αυτές τις δύο μονογραφίες, απέτιε φόρο τιμής στους δύο καλλιτέχνες που, όσο κι αν εκείνος προσπάθησε να προβάλλει, δεν απέκτησαν ποτέ τη φήμη που αυτός θεωρούσε ότι αναλογούσε στο έργο τους. Το κείμενο για τη ζωγραφική διαδρομή του Beaudin συνέταξε ο Georges Limbour. Η επιλογή αυτή πιθανόν οφείλεται στη στενή σχέση του καλλιτέχνη με τον Limbour, αφού λίγο πριν είχε εικονογραφήσει το βιβλίο του *Le calligraphe*, που εκδόθηκε το 1959 από τις εκδόσεις της Galerie Louise Leiris. Βέβαια, προφανώς και ο Tériade θα εκτιμούσε τον Limbour με τον οποίο είχε συνεργαστεί περιστασιακά τα προηγούμενα χρόνια και ο οποίος ήταν ένας καθιερωμένος λογοτέχνης. Αν και η μονογραφία καλύπτει το διάστημα από το 1921 ως το 1961, η έμφαση δίνεται στην παραγωγή του Beaudin κατά τα μεσοπολεμικά χρόνια (εικ. 327). Το κείμενο ξεκινάει με τρόπο που καθιστά σαφή την πρόθεση των Tériade και Limbour να αποκαταστήσουν τη φήμη του Beaudin: «Το έργο του André Beaudin είναι αρκετά άγνωστο· οι κριτικές που ακούμε μερικές φορές γι' αυτό είναι διαστρεβλωμένες επειδή δεν λαμβάνουν υπόψη παρά μόνο ένα μέρος του χωρίς να βασίζονται το σύνολο του ή δεν μένουν παρά μόνο σε ένα χαρακτηριστικό, το οποίο αποκομμένο από τα υπόλοιπα, χάνει το νόημά του [...] Πολύ συχνά επίσης θεωρούμε τον Beaudin συνεχιστή ή απόγονο του κυβισμού, κάτι που δεν είναι [...] Στα μάτια κάποιων επιφανειακών παρατηρητών αρκετά βιαστικών να γυρίσουν σελίδα στην ιστορία, αυτός ο ζωγράφος θεωρήθηκε σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της καριέρας του, σαν ένας περιθωριακός της εποχής του, ή καθυστερημένος, ξεπερασμένος από τις νέες προσδοκίες ή τις νέες γενιές, τον σουρεαλισμό πρώτα και στη συνέχεια τις

---

<sup>1935</sup> «la finesse des rapports colorés, l'architecture dense et subtile, l'extrême dépouillement plastique et l'émotion contenue»· αντλώ από Claude Laugier, «Beaudin», στο *Surlapierre* 2002β, 31. Για το *Sylvie* βλ. Στο ίδιο, 29-31.

διάφορες θεαματικές εκδηλώσεις της τέχνης που αποκαλείται ‘διαφορετική’, *art informel*, αφηρημένη, λυρική, τασισμός, ζωγραφική της κίνησης κ.λπ. Αλλά ο Beaudin, με μια ήρεμη και θαρραλέα επιμονή, δεν ενοχλήθηκε ποτέ από τον περιορισμένο χώρο που του παραχωρήθηκε και, αντί να κρατήσει απόσταση, παρέμεινε σε αυτόν με αξιοπρέπεια, σίγουρος για τη θέση του, και χωρίς να επιδιώκει τίποτε άλλο από το να ακολουθεί τον προσωπικό του δρόμο, οπουδήποτε κι αν τον πήγαινε»<sup>1936</sup>. Το κείμενο κλείνει αναλόγως με την χαρακτηριστική φράση: «Στον κινούμενο ουρανό της σύγχρονης τέχνης, το αστέρι του Beaudin βρήκε τη θέση του και είναι από τα πιο μεγαλειώδη»<sup>1937</sup>. Η μονογραφία του Limbour ήταν η πρώτη μονογραφία που εκδόθηκε για εκείνον. Ίσως η εικονογράφηση του *Sylvie*, αλλά και η μονογραφία του Limbour να συνέβαλαν στην αναγνώρισή του, αφού το 1962 του απένεμαν το Grand Prix National des Arts, το 1965 έγινε μέλος του Conseil des Arts et Lettres και το 1970, κατόπιν πρότασης του Bernard Anthonioz, διοργανώθηκε έκθεση προς τιμή του στο Grand Palais.

Με τον Borès ο Tériade δεν συνεργάστηκε για τη δημιουργία ενός βιβλίου. Ωστόσο η εκτίμηση που έτρεφε διαχρονικά για το έργο του φαίνεται από την εισαγωγή που δέχτηκε να γράψει για τον κατάλογο έκθεσης της πρόσφατης παραγωγής του στην γκαλερί του Louis Carré το 1954<sup>1938</sup>, ενώ στα μεταπολεμικά χρόνια μόνο κατ’ εξαίρεση είχε γράψει κείμενα, για διάσημους καλλιτέχνες, τον Matisse και τον Picasso. Στο κείμενό του αυτό τον χαρακτηρίζει «μεγάλο ζωγράφο (grand peintre)», «δυνατό άντρα (homme fort)» και τον παρουσιάζει ως έναν από τους λίγους ζωγράφους που, παρότι ανήκε στη δύσκολη νέα γενιά του μεσοπολέμου, κατάφερε να διατηρήσει την ποιότητά του: «Εδώ και σχεδόν τριάντα χρόνια, παρακολουθώ το έργο του και χαίρομαι που μπορώ να πω σήμερα ότι ο Borès ανήκει

---

<sup>1936</sup> «L’œuvre de André Beaudin est assez méconnue; les jugements que l’on entend parfois porter sur elle sont faussés parce qu’ils n’en envisagent qu’une partie sans appuyer sur l’ensemble ou ne retiennent qu’un caractère, qui séparé des autres, perd son sens [...] On a aussi trop souvent considéré Beaudin comme un continuateur ou descendant du cubisme, ce qui n’est pas [...] Aux yeux de certains observateurs superficiels trop pressés de tourner les pages de l’histoire, ce peintre a été considéré presque tout au long de sa carrière, comme en marge de son époque, ou attardé, dépassé par les nouvelles aspirations ou les nouvelles générations, le surréalisme d’abord, et ensuite les diverses manifestations spectaculaires de l’art dit ‘autre’, informel, abstrait, lyrique, tachiste, gestuel, etc. [...] Mais Beaudin, avec une tranquille et courageuse ténacité, ne s’est jamais trop ému de la place étroite qu’on lui accordait, et plutôt que d’être tenu à l’écart, il s’y tenait lui-même avec dignité, sûr de sa position, et ne cherchant pas autre chose qu’à suivre sa voie personnelle, où qu’elle le menât». Georges Limbour, *André Beaudin*, Éditions Verve, Παρίσι 1961, χωρίς σελιδαρίθμηση.

<sup>1937</sup> «Dans le ciel mouvant de l’art contemporain, l’étoile de Beaudin s’est fixée, et elle est de première grandeur». ό.π.

<sup>1938</sup> Από το 1951 ως το 1964 ο Borès είχε υπογράψει συμβόλαιο «πρώτης θέασης» με τον Louis Carré. Για τον Borès βλ. Dechanet 2003.

στην κατηγορία των μεγάλων ζωγράφων, ότι έχει το πολύ σπάνιο χάρισμα να είναι ένας πραγματικός ζωγράφος»<sup>1939</sup>.

Τη συγγραφή της μονογραφίας για τον Borès ανέλαβε ο φιλόσοφος Jean Grenier, που επίσης περιστασιακά είχε συνεργαστεί με τον Tériade, ενώ το 1956 είχε δημοσιεύσει ένα μεγάλο άρθρο για τη συνολική παραγωγή του Borès στο περιοδικό *L'œil*<sup>1940</sup>. Η μονογραφία καλύπτει την παραγωγή του καλλιτέχνη από το 1925 ως το 1960 και η εικονογράφηση περιλαμβάνει οκτώ αυθεντικές νέες λιθογραφίες και μία ακόμη για το εξώφυλλο (εικ. 328). Ο Grenier ξεκινάει παρόμοια με τον Limbour: «Είναι δύσκολο να μεταφέρεις την εντύπωση που αφήνει ο Borès. Αυτός ο σιωπηλός άνθρωπος φαίνεται να περνά απαρατήρητος παντού»<sup>1941</sup>. Η έμφαση που δίνει ο Grenier δεν είναι στο ότι παρερμηνεύτηκε το έργο του Borès, αλλά στο ότι αγνοήθηκε εξαιτίας πρωτίστως της δικής του διακριτικής παρουσίας. Την τελευταία ενότητα τιτλοφορεί «Τοποθέτηση του Borès» και εκεί προσπαθεί να εξηγήσει περαιτέρω τους λόγους που αγνοήθηκε, αλλά και να αποκαταστήσει τη φήμη του ως καλλιτέχνη: «Και για να τοποθετήσουμε τον Borès στην ιστορία της σύγχρονης ζωγραφικής, πρέπει να σκεφτούμε ότι ανήκει σε μια γενιά κατά κάποιο τρόπο θυσιασμένη, και οπωσδήποτε παραγνωρισμένη που παγιδεύτηκε ανάμεσα στην παρακμή του κυβισμού και στην άνοδο της αφηρημένης ζωγραφικής και που έπρεπε να είχε φτάσει πιο νωρίς στη διασημότητα, αν ο πόλεμος του 1939 δεν είχε έρθει να ανακόψει την πρόοδό τους και να τους εξαναγκάσει να ξαναρχίσουν από την αρχή, ενώ οι νεότεροι εμφανίζονταν επί σκηνης, πιο τολμηροί επειδή είχαν λιγότερα κεκτημένα και υιοθετούσαν πιο επαναστατικές μεθόδους. Παρόλα αυτά η αξία της προσφοράς ενός μεγάλου καλλιτέχνη όπως ο Borès, πρέπει να εκτιμηθεί σωστά και ο φόρος τιμής που του οφείλεται, πρέπει επιτέλους να του αποδοθεί το ακέραιο... Τελικά έχουμε να κάνουμε με ένα καλλιτέχνη περισσότερο “καθαρό” και αισθησιακό παρά διανοούμενο»<sup>1942</sup>. Κατά τη δεκαετία του 1950 και ιδίως κατά τη δεκαετία του 1960 οι ατομικές εκθέσεις και οι συμμετοχές του Borès σε ομαδικές εκθέσεις

---

<sup>1939</sup> «Depuis près de trente ans, j'ai suivi son œuvre et je suis heureux de pouvoir dire aujourd'hui que Borès appartient à la classe des grands peintres, qu'il possède la qualité très rare d'être un peintre, un vrai» Jean Grenier, *Borès*, Éditions Verve, Παρίσι 1961, [1]

<sup>1940</sup> Jean Grenier, «Francisco Borès», *L'œil*, 21 (1956), 29-33.

<sup>1941</sup> «Rendre l'impression que cause Borès est difficile. Cet homme taciturne semble devoir passer inaperçu partout» Jean Grenier, *Borès*, Editions Verve, 1961, [1].

<sup>1942</sup> Αντλώ τη μετάφραση από *Κατάλογος Μουσείου-Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη*, Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη, Βαριά, Μυτιλήνη 1985, 79.

πολλαπλασιάστηκαν. Ωστόσο, ο ίδιος παρέμεινε ως το τέλος ένας μέτρια γνωστός καλλιτέχνης.

### 11.3θ Η συνεργασία με τον Alberto Giacometti: μια συνεργασία «χωρίς τέλος»

Αν και οι αναφορές του Tériade στον Giacometti ήταν ελάχιστες στα χρόνια του μεσοπολέμου, ήταν όμως πάντα θετικές. Επιπλέον περιέλαβε έργα του στην πρώτη διεθνή έκθεση γλυπτικής που οργάνωσε το 1929. Αργότερα ενσωμάτωσε αναπαραγωγές έργων του στο τεύχος 5-6 του *Verve*, ενώ στο τεύχος 27-28 περιλήφθηκαν δύο κείμενά του και αναπαραγωγές έργων του. Τη δεκαετία του 1950 η εκθεσιακή δραστηριότητα του Giacometti ήταν αρκετά έντονη. Οι γκαλερί Maeght και Matisse οργάνωναν τακτικά ατομικές εκθέσεις του, αλλά οργανώνονταν και αναδρομικές εκθέσεις του στη Δυτική Γερμανία, το Λονδίνο, τη Νέα Υόρκη και τη Βέρνη<sup>1943</sup>. Επιπλέον, το 1956 συμμετείχε με ένα γλυπτό του στην Μπιενάλε της Βενετίας. Όπως ήταν αναμενόμενο, τις εκθέσεις αυτές συνόδευε πλούσια κριτική στον τύπο. Η γλυπτική ήταν αναμφίβολα το μεγάλο του πάθος, αλλά και η ζωγραφική, με κυρίαρχο είδος την προσωπογραφία, αποτέλεσε σημαντικό κομμάτι της δουλειάς του. Τη δεκαετία του 1950 ασχολήθηκε επίσης με τη λιθογραφία και περιστασιακά δημοσιεύονταν χαρακτηριστικά του σε διάφορες εκδόσεις<sup>1944</sup>. Δύο λιθογραφίες του δημοσιεύτηκαν και στο τεύχος 27-28 του *Verve*.

Εκτιμώντας τη δουλειά του Giacometti, βλέποντας τη φήμη του να αυξάνεται<sup>1945</sup>, αλλά και διακρίνοντας το ενδιαφέρον που είχε δείξει για το σχέδιο και τη χαρακτηριστική, ο Tériade του πρότεινε να συνεργαστούν για τη δημιουργία ενός βιβλίου. Αρχικά του πρότεινε την εικονογράφηση του Πελοποννησιακού Πολέμου του Θουκυδίδη, αλλά εκείνος αρνήθηκε και, σύμφωνα με το ημερολόγιό του, το 1959

<sup>1943</sup> Rabinow 1995, 234.

<sup>1944</sup> Για παράδειγμα, φιλοτέχνησε τέσσερις οξυγραφίες για το *Regards sur la peinture* του Pierre Loeb, (La Hune, Παρίσι 1950), μία προμετωπίδα για το *Poèmes des deux années* του René Char (G.L.M., Παρίσι 1955), μία οξυγραφία για το *Un poème dans chaque livre* του Paul Eluard (Louis Broder, Παρίσι 1956) κ.ά.

<sup>1945</sup> Σύμφωνα με τον Russell, ο Giacometti έγραψε από το Παρίσι στον Pierre Matisse με αφορμή την παράταση της έκθεσης που είχε διοργανώσει προς τιμή του το 1948: «Χαίρομαι πολύ που αποφασίσατε να παρατείνετε την έκθεση. Αυτό πρέπει να είναι καλό σημάδι. Αλλά τι γίνεται με τους κριτικούς; Θα ήθελα πολύ να διαβάσω τι έχουν να πουν. Είδα μια κριτική στο *Time* με δύο φωτογραφίες. Μου φάνηκε εντάξει, με ένα απόσπασμα μάλιστα πολύ καλό. Εδώ στο Παρίσι όλοι θέλουν να αποκτήσουν τον κατάλογο, και όσοι τον έχουν δει τον βρίσκουν πολύ, πολύ καλό. Ειδικά ο Tériade / I'm very glad that you have decided to extend the exhibition. That must be a good sign. But what about the critics? I'd love to read what they have to say. I saw a review in *Time* with two photos. It seemed to me all right, with one passage that was even very good. Here in Paris everyone wants to have the catalogue, and those who have seen it find it very, very good. Tériade especially» Russell 1999, 161-162.

αντιπρότεινε την έκδοση ενός κειμένου για το ταξίδι που πραγματοποίησε στην περιοχή Λα Σαριτέ-Σιρ-Λουάρ (La Charité-sur-Loire) και στην Μπουρζ (Bourges)<sup>1946</sup>. Τελικά όμως κατέληξαν στην ιδέα ενός βιβλίου για την πόλη του Παρισιού. Ο Giacometti πήγε στο Παρίσι σε ηλικία 20 ετών και, με ένα διάλειμμα τριάμισι ετών στα χρόνια του πολέμου, έζησε εκεί όλη την υπόλοιπη ζωή του. Ως εκ τούτου ο Giacometti, όπως ο Τέριαντ, ήταν δεμένος με αυτή την πόλη. Η επιλογή του Παρισιού ήταν επιπλέον μια ασφαλής επιλογή και γι' αυτό αποτελούσε τη θεματική πολλών εκδόσεων στα μεταπολεμικά χρόνια<sup>1947</sup>, καθώς εξακολουθούσε να προβάλλεται ως η πόλη-πόλος έλξης των καλλιτεχνών<sup>1948</sup>.

Κατά τη διάρκεια της έκθεσης του *La ville* του Léger, ακόμη ενός βιβλίου αφιερωμένου στο Παρίσι, στην γκαλερί Louis Leiris τον Μάιο του 1959, ο Giacometti και ο Τέριαντ υπέγραψαν το συμβόλαιο για το βιβλίο τους, χωρίς όμως να προσδιορίζεται ποιο θα είναι αυτό. Σε ένα πρόχειρο χαρτί διαβάζουμε: «Το έγγραφο έγινε στο εστιατόριο La Grenouillère κοντά στο Pont de Chatou [...] Δεσμεύομαι, εκτός απροόπτου που δεν σχετίζεται με την εργασία, να φτιάξω 100 λιθογραφίες μέχρι τις 10 Οκτωβρίου 1959 για εσένα, κύριε Τέριαντ, για το βιβλίο που ετοιμάζουμε. Παρίσι, 17 Μαΐου 1959. Alberto Giacometti»<sup>1949</sup>. Ο Giacometti πρέπει να ξεκίνησε τότε να κάνει σχέδια για το βιβλίο, του οποίου ο τίτλος προέκυψε τυχαία, σύμφωνα με την αδημοσίευτη συνέντευξη του Τέριαντ στον Antonioz. Καθώς έβγαιναν από ένα καφενείο, ο Giacometti είπε στον Τέριαντ «Α! Παρίσι... Παρίσι χωρίς τέλος!» και ο Τέριαντ του απάντησε: «Βρήκατε τον τίτλο σας»<sup>1950</sup>.

Ο ίδιος ο Giacometti, σε σημειώσεις του με ημερομηνία 16 Μαΐου 1964, τοποθετεί στο 1957 την έναρξη της δουλειάς του που κατέληξε στο βιβλίο: «Πάνω

---

<sup>1946</sup> Rabinow 1995, 234.

<sup>1947</sup> Βλ. ενδεικτικά Paul Eluard, *En avril 1944, Paris respirait encore* (Éditions de la Galerie Charpentier, Παρίσι 1945, εικονογράφηση Jean Hugo)· Léon-Paul Fargue, *Charme de Paris* (Denoël, Παρίσι 1945, εικονογράφηση Touchagues)

<sup>1948</sup> Το 1961 ο Dorival υπογράμμισε ότι οι καλλιτέχνες ήθελαν πολύ να έρθουν να ζήσουν στο Παρίσι και γι' αυτό: « Η μόνη εξήγηση είναι ότι το Πνεύμα εξακολουθεί να πνέει σε αυτή την παλιά πόλη και ότι το 'κλίμα' εδώ είναι καθαρότερο απ' ό,τι αλλού για την άνθιση ταλέντων, σε συνθήκες ανεξαρτησίας κι ελευθερίας / La seule explication est que l'Esprit souffle encore dans cette vieille cité et que le 'climat' y est plus propre qu'ailleurs à l'épanouissement des talents, dans l'indépendance et la liberté»· Bernard Dorival, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, A. Somogy, Παρίσι 1961, 18-19.

<sup>1949</sup> «Le document a été fait dans le restaurant La Grenouillère près du Pont de Chatou [...] Je m'engage sauf cas imprévisibles hors du travail à faire 100 lithographies d'ici le 10 octobre 1959 pour toi, Monsieur Tériade, pour notre livre en cours. Paris, le 17 mai 1959. Alberto Giacometti»· Αρχείο Τέριαντ, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Το έγγραφο αυτό παρατίθεται και στο Rabinow 1995, 239· Laugier 2002γ, 79, 81.

<sup>1950</sup> Rabinow 1995, 247-248.



στο κρεβάτι μου τριάντα λιθογραφίες που πρέπει να ξαναγίνουν για το βιβλίο που διεκόπη εδώ και δυο χρόνια. Προσπάθησα να ξαναρχίσω, απόψεις δρόμων, εσωτερικούς χώρους, αυτό δεν προχωράει, και πώς να ξαναρχίσω; Το Παρίσι περιορίζεται τώρα για μένα στο να προσπαθώ να καταλάβω λίγο τη ρίζα μιας μύτης στη γλυπτική... Κι έπειτα έχω κάνει εκατό, διακόσια [σχέδια] και περισσότερες από δύο ή τρεις εκδοχές ανά περίοδο εδώ και δεν ξέρω πια πόσα ακριβώς χρόνια, περίπου από το 1957, κι αργότερα, ένα πρωί, συνθέσαμε με τον Tériade το βιβλίο με πενήντα λιθογραφίες, αλλά τώρα τριάντα δεν ταιριάζουν πια, πρέπει να ξαναγίνουν»<sup>1951</sup>. Ο Giacometti παρήγαγε συνολικά γύρω στα 400 σχέδια εκ του φυσικού, *in situ*<sup>1952</sup>, κάποια από τα οποία καταστράφηκαν από τον ίδιο λόγω της φθοράς που είχε υποστεί στο μεταξύ το χαρτί.

Ο Tériade συμφώνησε και με τον Giacometti να είναι ο ίδιος ο καλλιτέχνης που θα γράψει το κείμενο. Η αρχική σκέψη ήταν και σε αυτή την περίπτωση ένα χειρόγραφο κείμενο, του οποίου μάλιστα ο Giacometti έστειλε κάποια δείγματα στον Tériade. Αλλά επειδή η γραφή του Giacometti κατέκλυζε τα σχέδια, αποφάσισαν ότι η σύνθεσή του με τυπογραφικά στοιχεία θα ήταν πιο ταιριαστή<sup>1953</sup>. Ωστόσο στην πορεία των πραγμάτων η συγγραφή φάνηκε μάταιη στον Giacometti: «Αυτό το κείμενο γίνεται ακατόρθωτο, υπολογίσαμε να γεμίσουμε δεκαοκτώ σελίδες, όχι δεκαεννιά, αλλά λέγοντας τι; Δεν έχω πράγματι τίποτα να πω, αφού δεν βλέπω παρά τις εικόνες, την ανάμνηση των εικόνων. Αρχικά, σκεφτόμουν να πω πώς έγινε αυτό το βιβλίο, αλλά αυτό, μου φαίνεται, δεν έχει πια κανένα νόημα, είμαι εδώ τώρα, σκέφτομαι σχεδόν με νοσταλγία αυτό το βιβλίο, που βρίσκεται απόψε τελειωμένο μέσα σ' ένα ντοσιέ πάνω στο τραπέζι των γραφείων του Verne, στην οδό Ferrou, εγώ εδώ με όλα όσα μου μένουν να κάνω εκτός από αυτό το βιβλίο και τον ύπνο»<sup>1954</sup>.

Εντέλει, ο Giacometti, που πέθανε τον Ιανουάριο του 1966, ολοκλήρωσε τα σχέδια για το Παρίσι, αλλά όχι το κείμενο. Το βιβλίο εκδόθηκε τον Μάρτιο του 1969

---

<sup>1951</sup> «Sur mon lit trente lithos à refaire pour le livre, interrompu depuis deux ans; j'ai essayé de reprendre, vues de rues, intérieurs, cela ne va plus, ou comment reprendre? Paris réduit pour moi maintenant à chercher à comprendre un peu la racine d'une nez en sculpture... Et puis j'en ai fait cent, deux cents et plus à deux ou trois reprises par époque depuis je ne sais plus combien d'années exactement, à peu près depuis 1957, et puis une matinée avec Tériade nous avons composé le livre avec cinquante lithos, mais maintenant trente ne vont plus, à refaire». Thierry Dufrêne, *Le journal de Giacometti*, Hazan, Παρίσι 2007, 316.

<sup>1952</sup> Σύμφωνα με τη Rabinow, ο Giacometti έκανε τα σχέδια του πάνω σε ειδικό χαρτί και με ειδικό λιθογραφικό μολύβι, πράγμα που του έδινε την ελευθερία να δουλεύει επί τόπου. Rabinow 1995, 244-245.

<sup>1953</sup> Rabinow 1995, 252.

<sup>1954</sup> Αντλώ από *Κατάλογος Μουσείου-Βιβλιοθήκης* 1985, 36.

και περιλάμβανε 150 σχέδια<sup>1955</sup>. Σε αυτό αποκαλύπτεται μέσα από το καθαρό και άμεσο σκίτσο του Giacometti το Παρίσι όπως το βίωσε εκείνος: το εργαστήρι του, οι γειτονιές και τα καφέ όπου σύχναζε, το εργαστήρι του Mourlot, το γραφείο του Tériade και πορτρέτα φίλων και γνωστών του προσώπων (εικ. 329). Τη γραμμή αυτή ευθεία και κάποτε καμπύλη, ήρεμη και συχνά νευρική, πυκνή ή αραιή ο Giacometti την είχε υιοθετήσει ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 και στα λάδια του και στα σκίτσα του<sup>1956</sup>. Με αυτήν την τεχνική είχε φιλοτεχνήσει και και πολλά πορτρέτα του Tériade (εικ. 330). Ωστόσο σε σχέση με πολλά προγενέστερα σχέδια του, εκείνα για το *Paris sans fin* είναι πολύ πιο καθαρά και λιγότερο νευρικά και πυκνά σε σχέση με τα προηγούμενα.

Την απλότητα των εικόνων, συνοδεύει το εξίσου απλό, αλλά ποιητικό κείμενό του. Ο Tériade είχε προβλέψει για το κείμενο 16 σελίδες. Σύμφωνα με αυτό, επέλεξε να ενσωματώσει στο βιβλίο τις προπαρασκευαστικές σημειώσεις του καλλιτέχνη, που καταλάμβαναν δέκα σελίδες, αφήνοντας κενές τις υπόλοιπες έξι. Στο σύντομο επιλογικό σημείωμα του βιβλίου διαβάζουμε: «Ο Alberto Giacometti μας έδωσε σημειώσεις οι οποίες ήθελε να δημοσιευτούν σε αυτό σε δυο φάσεις: πρώτα βγαίνοντας από την κλινική, όπου πήγε για να υποβληθεί σε χειρουργική επέμβαση και στη συνέχεια λίγο πριν από το θάνατό του. Δημοσιεύουμε με σεβασμό αυτές τις σημειώσεις σε δέκα σελίδες, ενώ οι υπόλοιπες που προορίζονταν για το κείμενο παραμένουν λευκές. Ο τίτλος *Paris sans fin* είναι εκείνος που ο καλλιτέχνης ήθελε να δώσει σε αυτό το βιβλίο»<sup>1957</sup>. Στο σημείωμα της εισαγωγής ο Tériade αναφέρει επίσης ότι οι λιθογραφίες ταξινομήθηκαν και αριθμήθηκαν από τον καλλιτέχνη, αλλά εκτυπώθηκαν μετά το θάνατό του<sup>1958</sup>.

Βέβαια, η εκτύπωση τουλάχιστον κάποιων σχεδίων είχε γίνει αρκετά χρόνια νωρίτερα, αφού συμπεριλήφθηκαν στην έκθεση της παραγωγής του Tériade που

---

<sup>1955</sup> Σε ένα σημείωμά του με ημερομηνία 10 Απριλίου 1969 ο χαρακτήρας του Mourlot με τον οποίο συνεργάστηκε ο Giacometti, Celestin, γράφει ότι επιστρέφει στον Tériade 25 σχέδια του καλλιτέχνη που τελικά δεν χρησιμοποιήθηκαν για το βιβλίο. Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1. Η Rabinow αναφέρει ότι τα ίχνη αυτών των σχεδίων αγνοούνται. Rabinow 1995, 246.

<sup>1956</sup> Για το έργο του Giacometti υπάρχει μεγάλη βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά: Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti: biographie d'une oeuvre*, Flammarion, Παρίσι 1991· Dufrêne 2007· Catherine Grenier, *Alberto Giacometti*, Flammarion, Παρίσι 2017.

<sup>1957</sup> «Alberto Giacometti nous a remis à deux reprises, des notes qu'il voulait y voir figurer: d'abord à la sortie de la Clinique où il venait de subir une intervention chirurgicale, puis quelque temps avant sa mort. Nous publions respectueusement ces notes sur dix pages, les autres réservées au texte restent blanches. Le titre *Paris sans fin* est celui que l'artiste souhaitait donner à ce livre».

<sup>1958</sup> Για το *Paris sans fin* βλ. Rabinow 1995, 232-255· Claude Laugier, «Alberto Giacometti», στο *Tériade et les livres des peintres* 2002, 77-81.

οργάνωσαν οι Eberhard W. Kornfeld και August Klipstein στη Βέρνη το 1960<sup>1959</sup>. Ας σημειωθεί πως στον κατάλογο της έκθεσης ως τίτλος του βιβλίου δίνεται μόνο η λέξη *Paris*, αφού προφανώς ο Giacometti και ο Tériade δεν είχαν καταλήξει ακόμη στην οριστική μορφή του. Μετά την κυκλοφορία του, το βιβλίο εκτέθηκε στη Villa Medici στη Ρώμη (24 Οκτωβρίου-18 Δεκεμβρίου 1970) και ένα χρόνο αργότερα στις γκαλερί Scheidegger & Mauer στη Ζυρίχη και Gerald Cramer στη Γενεύη<sup>1960</sup>. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι, παρότι η κριτική για το βιβλίο ήταν θετική, κάποιιοι από τους εμπόρους και συλλέκτες-βιβλιόφιλους διαμαρτυρήθηκαν γιατί οι λιθογραφίες ήταν τυπωμένες και στις δύο πλευρές των φύλλων του βιβλίου, πράγμα που συνεπαγόταν οικονομική ζημιά για όσους αποσκοπούσαν στο να τις εκμεταλλευτούν ως μεμονωμένα έργα. Από την άλλη, η Rabinow υποστηρίζει ότι ο Tériade είχε εκδώσει επιπλέον ένα λεύκωμα σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων, στο οποίο οι εικόνες ήταν τυπωμένες μόνο στη μία όψη κάθε φύλλου<sup>1961</sup>.

Η βιβλιογραφία για το *Paris sans fin* είναι αρκετά μεγάλη καθώς αντιμετωπίστηκε σαν μια στιγμή σημαντική του της τελευταίας περιόδου του έργου του. Εκτός από την ανάλυση της Rabinow, βασικοί μελετητές του Giacometti όπως οι Yves Bonnefoy, Thierry Dufrêne, Catherine Grenier και άλλοι έχουν αφιερώσει κάποιες σελίδες της μελέτης του εξετάζοντας το εν λόγω βιβλίο<sup>1962</sup>. Παρόμοια εμφανίζεται και σε πάρα πολλούς καταλόγους εκθέσεων.

### 11.3i Joan Miró: Η τελευταία συνεργασία

Η τελευταία σημαντική συνεργασία του Tériade ήταν με τον Miró, τον οποίο είδαμε πόσο αλλά και πώς εκτίμησε και πρόβαλε στα χρόνια του μεσοπολέμου, αντιμετωπίζοντας δηλαδή τον σουρεαλισμό στο έργο του σαν μια περαστική φάση που του επέτρεψε να εμπλουτίσει το πλαστικό του λεξιλόγιο. Μέσα από τα κείμενά του, κυρίως τις κριτικές εκθέσεων, ο Tériade εκθείαζε τακτικά τις φόρμες, τα χρώματα, την παιδικότητα και τη φαντασία στο έργο του Miró. Είναι όμως κυρίως μέσα από τις σελίδες του *Minotaure* και αργότερα του *Verve* που πρόβαλε

---

<sup>1959</sup> Hans Bolliger (επιμ.), *Tériade éditeur, revue Verve*, κατάλογος έκθεσης, Klipstein und Kornfeld, Βέρνη 1960.

<sup>1960</sup> *Alberto Giacometti (1901-1966)*, κατάλογος έκθεσης, De Luca, Ρώμη 1970. Βλ. και Rabinow 1995, 254. Η Rabinow αναφέρει ότι η Δημόσια Βιβλιοθήκη της Νέας Υόρκης αγόρασε το 1971 ένα αντίτυπο του βιβλίου στην τιμή των 25.000 φράγκων (26.002 ευρώ), δηλαδή 45 φορές περισσότερο από το κόστος παραγωγής του και σε διπλάσια τιμή από εκείνη που είχε πωληθεί δύο χρόνια νωρίτερα.

<sup>1961</sup> Ο.π., 255.

<sup>1962</sup> Βλέπε υποσημείωση 1956.

συστηματικά, σχεδόν σε όλα τα τεύχη ως το 1940, αναπαραγωγές έργων του, αναθέτοντάς του και τη φιλοτέχνηση κάποιων πρωτότυπων λιθογραφιών. Η συνεργασία τους διακόπηκε με το ξέσπασμα του πολέμου, καθώς ο Miró επέστρεψε στην Ισπανία, όπου έμεινε για δύο χρόνια στην Πάλμα ντε Μαγιόρκα και στη συνέχεια μετακινήθηκε στη Βαρκελώνη.

Στο Παρίσι επέστρεψε το 1948 και από τότε το επισκεπτόταν τακτικά. Σε κάποια από αυτές τις επισκέψεις πρέπει να συναντήθηκε με τον Tériade και να συζήτησαν την εικονογράφηση του θεατρικού έργου *Ubu roi* του Alfred Jarry<sup>1963</sup>. Ο Miró είχε ήδη ασχοληθεί με την εικονογράφηση ήδη από τα χρόνια του μεσοπολέμου<sup>1964</sup>. Το κείμενο αυτό ήταν εξαιρετικά αγαπητό και δημοφιλές στους κύκλους της πρωτοπορίας στη λογοτεχνία και την τέχνη. Για τον Miró, όχι μόνο ο Jarry ήταν ένας αγαπητός συγγραφέας<sup>1965</sup>, αλλά το συγκεκριμένο κείμενο ήταν εξαιρετικά επίκαιρο, αφού η κτηνώδης μορφή του βασιλιά Ubu έπαιρνε σάρκα και οστά στις μορφές των φασιστών ηγετών Φράνκο, Μουσολίνι και Χίτλερ. Από την πλευρά του ο Tériade είναι πολύ πιθανό να θεωρούσε ότι η τέχνη του Miró θα μπορούσε να συνδιαλεγεί με επιτυχία με το σαρκαστικό πνεύμα του κειμένου, ενώ αναμφίβολα γνώριζε ότι, αν και δημοφιλές, το έργο του Jarry δεν είχε τύχει πολλών εικονογραφήσεων<sup>1966</sup>.

Παρόλο που το συμφωνητικό μεταξύ Tériade και Miró υπογράφηκε τον Μάρτιο του 1948, το βιβλίο εκδόθηκε 18 χρόνια αργότερα, το 1966. Στο συμφωνητικό οριζόταν ότι ο Miró αναλάμβανε τη δημιουργία και τη χάραξη των έγχρωμων λιθογραφιών, ενώ ο Tériade αναλάμβανε όλα τα έξοδα για την εκτέλεση της έκδοσης. Η τελική μακέτα με τα γκουάς και τις υδατογραφίες θα περιερχόταν στην ιδιοκτησία του Tériade και όλα τα προπαρασκευαστικά σχέδια θα τα κρατούσε ο Miró. Τα αντίτυπα που θα εκδίδονταν θα ήταν 250 και 20 εκτός εμπορίου και θα ήταν όλα υπογεγραμμένα από τον καλλιτέχνη. Μετά την ολοκλήρωση της εκτύπωσης

---

<sup>1963</sup> Σύμφωνα με τη Rabinow, ο Tériade δήλωσε κατά την αδημοσίευτη συνέντευξή του στον Anthonioz ότι ο Miró είχε εκδηλώσει και πριν από το ξέσπασμα του πολέμου το ενδιαφέρον του να συνεργαστούν για την εικονογράφηση του *Ubu roi*: Rabinow 1995, 257.

<sup>1964</sup> Για το χαρακτηριστικό και εικονογραφικό έργο του Miró βλ. Jacques Dupin, *Miró graveur*, 4 τόμοι, D. Lelong, Παρίσι 1984-2001· Patrick Cramer, *Joan Miró: catalogue raisonné des livres illustrés*, P. Cramer, Γενεύη 1989.

<sup>1965</sup> Σε συνέντευξη του στον Francis Lee που δημοσιεύτηκε στο *Possibilités* (1947-1948) δήλωνε: «Τα αγαπημένα μου αναγνώσματα; Οι ποιητές, οι καθαροί ποιητές, οι Rimbaud, Jarry, Blake και οι μυστικιστές / Mes lectures favorites? Les poètes, les poètes purs, Rimbaud, Jarry, Blake et les mystiques»· Margit Rowell (επιμ.), *Joan Miró, écrits et entretiens*, Daniel Lelong, Παρίσι 1995, 223.

<sup>1966</sup> Δύο εικονογραφήσεις του έγιναν από τους Edmond Heuzé (M. Sautier, Παρίσι 1947) και André François (Le Club du meilleur livre, Παρίσι 1958).

οι πλάκες θα καταστρέφονταν. Τέλος οριζόταν ότι ο Μιρό θα λάμβανε ως αμοιβή το 1/3 του αριθμού των κοινών αντιτύπων (84) και το 1/5 των εκτός εμπορίου (4)<sup>1967</sup>.

Ο Μιρό πρέπει να ασχολήθηκε με την εικονογράφηση κατά τη δεκαετία του 1950, όπως προκύπτει από την αλληλογραφία τους. Το 1954 ο Μιρό ανακοίνωσε στον Τέριαντ ότι είχε καταστρέψει όλη τη δουλειά που είχε κάνει ως τότε για το *Ubu roi* και ότι ξεκινούσε νέα σχέδια με την κατεύθυνση των οποίων ήταν πολύ ικανοποιημένος. Ο Τέριαντ πρέπει να πρότεινε στο μεταξύ στον Μιρό ένα βιβλίο μεγαλύτερου μεγέθους που θα αύξανε τη θεατρικότητα του αποτελέσματος, ιδέα που ο τελευταίος βρήκε εξαιρετική<sup>1968</sup>. Μοιάζει να μην υπήρχε βιασύνη για την εν λόγω έκδοση ούτε από την πλευρά του καλλιτέχνη ούτε από εκείνη του εκδότη. Εξάλλου η συνεργασία τους συνεχιζόταν μέσω του *Verve* (τχ. 27-28, 1954), αλλά και του εξωφύλλου που ο Τέριαντ ανέθεσε στον Μιρό για το λεύκωμα *Oi Ευρωπαίοι* του Cartier-Bresson το 1955. Εξάλλου, ο Μιρό μπορεί να ήταν απασχολημένος με άλλες εικονογραφήσεις που είχε αναλάβει εκείνο το διάστημα<sup>1969</sup> και άλλα σχέδια. Πάντως στο μεταξύ πρέπει να ξεκίνησε η ιδέα για ένα δεύτερο βιβλίο με ήρωα τον Ubu που ήταν μια φανταστική κατασκευή του Μιρό με τίτλο *Ubu aux Baléares* και αυτό προφανώς τους πίεσε να ολοκληρώσουν το πρώτο βιβλίο για να προχωρήσουν στο δεύτερο. Σε επιστολή του στις 9 Ιανουαρίου του 1964 ο Μιρό γράφει στον Τέριαντ: «Ελπίζω ότι θα μπορούσαμε να βρεθούμε, γιατί είναι απαραίτητο να ολοκληρώσουμε τον 'Ubu', συμπεριλαμβανομένου του τελευταίου υλικού που αναφέρω για το 'Ubu aux Baléares'. Είναι ώρα να τελειώνουμε και επείγον να ολοκληρώσουμε αυτό το έργο»<sup>1970</sup>.

Η εκτύπωση του βιβλίου *Ubu roi* ολοκληρώθηκε στις 29 Απριλίου 1966. Ο Μιρό φιλοτέχνησε μόνο δισέλιδες συνθέσεις. Οι διπλές σελίδες προκαλούσαν μεγαλύτερη εντύπωση στο θεατή εντείνοντας τη θεατρικότητα του αποτελέσματος.

---

<sup>1967</sup> Joan Miró, επιστολή-συμφωνητικό προς τον Tériade, 3 Μαρτίου 1948, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.

<sup>1968</sup> Joan Miró, επιστολή προς τον Tériade, 16 Ιανουαρίου 1954, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Μέρος της επιστολής παρατίθεται στο Rabinow 1995, 261-262 και στο Papadopoulou 2004, 279.

<sup>1969</sup> Ο Μιρό εικονογράφησε επίσης τα κείμενα των Tristan Tzara, *Parler seul* (Maeght, Παρίσι 1950) και Paul Eluard, *A toute épreuve* (Cramer, Γενεύη 1958).

<sup>1970</sup> «J'espère qu'on pourra se voir, car il est nécessaire qu'on mette entièrement 'Ubu' au point, y compris le dernier matériel que je rapporte pour 'Ubu aux Baléares'. Il est déjà temps d'en venir à bout et grand temps de terminer cet ouvrage». Joan Miró, επιστολή προς τον Tériade, 9 Ιανουαρίου του 1964, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Το ίδιο απόσπασμα παρατίθεται και στα Rabinow 1995, 263, Isabelle Monod-Fontaine, «Joan Miró», στο Surlapierre 2002β, 155. Βλ. και Isabelle Monod-Fontaine, «Les Ubus de Miró», στο *Miró et Tériade: l'aventure d'Ubu*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemantal Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2009, 62-63.

Στο ανοιχτό βιβλίο που παίρνει τη μορφή της θεατρικής σκηνής εκτυλίσσονται όλα: τις μορφές του Jarry ενσαρκώνουν ανθρωπόμορφες φιγούρες, αλλόκοτα πλάσματα συχνά αποδομημένα, χρωματισμένα με έντονα χρώματα, που μοιάζουν να κινούνται ανορθολογικά στο χώρο και να χειρονομούν αλλοπρόσαλλα (**εικ. 331-332**). Αυτά τα φανταστικά πλάσματα, αποδοσμένα με τη σχεδιαστική και χρωματική υπερβολή και πληθωρικότητα του Μιρό, κινούνται οριακά ανάμεσα στο κωμικό και το τρομακτικό και ανταποκρίνονται πλήρως στο σατιρικό πνεύμα του Jarry, ο οποίος μέσα από το σκατολογικό και γεμάτο σεξουαλικά υπονοούμενα λόγο του στρέφεται μέσα από τη μορφή του Père Ubu κατά του βασιλικού αυταρχισμού<sup>1971</sup>. Το κείμενο σε αυτό το βιβλίο εκτυπώθηκε με τυπογραφικά στοιχεία και δεν γνωρίζουμε για ποιο λόγο δεν προτιμήθηκε να μεταγραφεί χειρόγραφα από τον Μιρό.

Όταν εκδόθηκε το *Ubu roi* το 1966, ο Μιρό είχε σχεδόν ολοκληρώσει το δεύτερο βιβλίο του για τον βασιλιά Ubu, το οποίο, παρότι εκτυπώθηκε το 1971, κυκλοφόρησε το 1973. Στο βιβλίο *Ubu aux Baléares* ο Μιρό δημιουργεί μια φανταστική ιστορία τοποθετώντας τον Ubu, που είχε μετατραπεί πλέον σε κλασική φιγούρα της λογοτεχνίας, στις Βαlearίδες νήσους. Η επιλογή του συγκεκριμένου τόπου συνιστά πιθανότατα αναφορά στην καταγωγή της μητέρας του από τη Μαγιόρκα, το μεγαλύτερο νησί των Βαlearίδων, όπου είχε ζήσει και ο ίδιος στην παιδική του ηλικία. Ο Μιρό ήθελε να δώσει συνέχεια με τον δικό του δημιουργικό τρόπο στην ιστορία του Ubu. Παρόλο που και η εικονογράφηση του *Ubu roi* είχε σουρεαλιστικά στοιχεία, σε αυτό το δεύτερο βιβλίο ο Μιρό φέρνει τον σουρεαλισμό και στην εικόνα και στη σύνθεση. Έχουμε αναφέρει ήδη ότι, παρά τη γενική του αποστροφή προς την αφαίρεση και τον σουρεαλισμό, ο Tériade έδειξε διατεθειμένος να αποδεχτεί αυτά τα δύο ύφη όταν εφαρμόζονταν από συγκεκριμένους καλλιτέχνες, δηλαδή τους Picasso και Μιρό, γιατί αφενός τους εκτιμούσε, αφετέρου δεν έπαιρνε κάποιο εμπορικό ρίσκο, δεδομένου ότι κάθε δημιουργία αυτών των καλλιτεχνών γινόταν αμέσως άναρπαστη.

Το *Ubu aux Baléares* μοιάζει με σουρεαλιστικό λεύκωμα, του οποίου ο Μιρό έχει συλλάβει και το κείμενο και τις εικόνες. Τις σελίδες διατρέχουν διάσπαρτες φράσεις και λέξεις, όπως η λέξη «σκατά» (merde), που ήταν λέξη αναφοράς στο κείμενο του Jarry, βασισμένες σε σημειώσεις που ο καλλιτέχνης είχε κρατήσει το

---

<sup>1971</sup> Για την έκδοση του *Ubu roi* βλ. Rabinow 1995, 256-275· Monod-Fontaine 2002γ, 151-155· Papadopoulou 2004, 270-298· *Miró et Tériade: l'aventure d'Ubu*, κατάλογος έκθεσης, Hazan /Musée Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2009.

διάστημα 1936-1937 (εικ. 333). Το περιεχόμενο του κειμένου παραπέμπει στην αυτόματη γραφή και στο σουρεαλιστικό συνειρμικό τρόπο γραφής των μεσοπολεμικών χρόνων. Επιπλέον, είναι τυπωμένο σε χειρόγραφη μορφή<sup>1972</sup>, καθώς η εικαστική λειτουργία των λέξεων είναι σημαντική, όπως ήταν για τον Matisse στο *Jazz*. Ωστόσο, το αποτέλεσμα δεν έχει την αρμονία της γραφής του Matisse. Η γραφή του Miró είναι άλλοτε μεγάλη και αραιή και άλλοτε μικρή και πυκνή, άλλοτε οριζόντια και άλλοτε κάθετη ή πλάγια, άλλοτε καλύπτει ολόκληρη τη σελίδα κι άλλοτε στριμώχνεται σε ένα σημείο της. Τα γράμματα που αποκτούν πλαστική αξία, εναλλάσσονται με αφαιρετικά σχεδόν ζωγραφικά μοτίβα, σεξουαλικά σύμβολα, γραμμές, καμπύλες, τελείες, δίνοντας την αίσθηση του γκράφιτι. Είναι πολύ πιθανόν ότι στόχος του Miró ήταν, συμπνέοντας με το αυθεντικό κείμενο του Jarry, να σοκάρει τον αναγνώστη-θεατή του βιβλίου τόσο μέσα από το περιεχόμενο του κειμένου όσο και μέσα από την απρόσμενη διάταξή του στο χώρο της σελίδας, αλλά και την αλλόκοτη σύνδεσή του με τα ζωγραφικά μοτίβα<sup>1973</sup>. Τα ζωγραφικά μοτίβα που χρησιμοποιεί εδώ είναι πολύ πιο λιτά από το προηγούμενο βιβλίο, ενώ απουσιάζει και το χρώμα το οποίο εμφανίζεται μόνο μέσα από τα χρωματιστά κραγιόνια που χρησιμοποιεί για να σχεδιάσει τις μορφές του (εικ. 334). Σε αντιστοιχία με την περίπτωση του Picasso, θα λέγαμε ότι τα μοτίβα αυτά, παρόλο που είναι χαρακτηριστικά της εικαστικής γλώσσας του Miró θυμίζουν πολύ την διακόσμηση των κεραμικών του από τη δεκαετία του 1940 και μετά που φιλοτεχνούσε μαζί με τον Artigas<sup>1974</sup>.

Παρόλο που η εκτύπωση του βιβλίου ολοκληρώθηκε τον Νοέμβριο του 1971, δεν κυκλοφόρησε παρά το 1973, συνοδεύοντας την έκθεση *Hommage à Tériade* στο Grand Palais. Εκτέθηκε στην αίθουσα που ήταν αφιερωμένη στον Miró και στον Ubu, μαζί με ένα μεγάλο κεραμικό γλυπτό της φιγούρας του Ubu που φιλοτέχνησε ο καλλιτέχνης με τη βοήθεια του κεραμίστα Llorens Artigas και προσέφερε ως δώρο στον Tériade για τον κήπο του στη Βίλα Νατάσα<sup>1975</sup>. Προφανώς επρόκειτο για μία

---

<sup>1972</sup> Τη χειρόγραφη γραφή του Miró είχε δημοσιεύσει ήδη ο Tériade στα τεύχη 4 και 27-28 του *Verve*.

<sup>1973</sup> Για το *Ubu aux Baléares* βλ. Rabinow 1995, 256-275· Isabelle Monod-Fontaine, «Joan Miró», στο *Surlapierre* 2002β, 159· Papadopoulou 2004, 270-298· *Miró et Tériade* 2009.

<sup>1974</sup> Για το έργο του Miró βλ. Jacques Dupin, *Miró*, Flammarion, Παρίσι 2004.

<sup>1975</sup> Anne Coron, «Un grand buste a la gloire d'Ubu», στο *Miró et Tériade* 2009, 150-153. Η σημασία που έδινε στην έκθεση του εν λόγω γλυπτού ο Miró φαίνεται από την παρακάτω επιστολή: «Στις 14 Απριλίου, η Fondation Maeght ανοίγει μια μεγάλη έκθεση με γλυπτά και κεραμικά μου. Όλοι θα θέλαμε πολύ να εκθέσουμε τον 'Ubu' σου, το θεωρώ ένα θεμελιώδες έργο. Εάν δεν έχεις αντίρρηση, θα μπορούσες να συνεννοηθείς με τον Dupin και τον Joanet Artigas να το στείλεις απευθείας στο Σεν Πολ (Saint Paul), όπου θα μπορούσε να εκτεθεί με το σύνολο του έργου μου, μέχρι να το χρειαστείς

στρατηγική κίνηση που θα μπορούσε να εξασφαλίσει μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία στο βιβλίο, ενώ ταυτόχρονα θα αποδείκνυε τη συνεχιζόμενη δραστηριότητα του Tériade, παρά την προχωρημένη του ηλικία, στο χώρο των ποιοτικών και πολυτελών εκδόσεων τέχνης. Ο Miró φιλοτέχνησε μάλιστα και τη σύνθεση *Jardin au clair de lune* για την προμετωπίδα του καταλόγου της έκθεσης<sup>1976</sup>.

Η επιτυχημένη παρουσίαση του βιβλίου στην έκθεση έφερε σύντομα την πρόταση για ένα τρίτο βιβλίο με θέμα τον Ubu. Στις 16 Δεκεμβρίου 1973 ο Miró έγραψε στον Tériade: «Αγαπητέ φίλε, δεν ξέρω αν σου είπε ο Dupin ότι βρήκα εδώ μια καλή σειρά από μακέτες για τον Ubu. [...] Μου ήρθε μια ιδέα: πιστεύεις ότι θα μπορούσαμε να κάνουμε ένα πολύ όμορφο βιβλίο, αφιερωμένο και πάλι στον Père Ubu, συγκεντρώνοντας όλα αυτά τα σχέδια και τις μακέτες, τα οποία θα μπορούσα να εμπλουτίσω με ένα εξώφυλλο και μια λιθογραφία ως σελίδα τίτλου. Θα μιλήσουμε σχετικά»<sup>1977</sup>. Η ιδέα πιθανόν ωρίμασε στη σκέψη και των δύο και ο Miró ξαναέγραψε στον Tériade στις 28 Σεπτεμβρίου 1974, επανερχόμενος στο θέμα του βιβλίου, θεωρώντας το μια καλή ιδέα: «Αυτό το καλοκαίρι σκέφτηκα πολύ το βιβλίο, για το οποίο μιλήσαμε, βάσει της πρώτης εκδοχής των μακετών για τον Ubu. Νομίζω ότι μπορεί να γίνει μια πολύ ωραία έκδοση με σημαντική ιστορική αξία. Έχω πολύ συγκεκριμένες ιδέες να σου προτείνω»<sup>1978</sup>. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Miró θεωρεί ότι το βιβλίο αυτό θα έχει ιστορική αξία, σε συνάρτηση πιθανόν με το συνολικό έργο

---

για την μεγάλη αναδρομική σου έκθεση στο Grand Palais, πράγμα που θα επέτρεπε τη διπλή του απήχηση / Le 14 avril la Fondation Maeght ouvre une grande exposition de mes sculptures et de mes céramiques. Nous aimerions tous beaucoup exposer ton 'Ubu', je le considère comme une œuvre capitale. Si tu n'y vois pas d'inconvénient tu pourrais te mettre d'accord avec Dupin et Joanet Artigas pour l'envoyer directement à Saint Paul, où elle pourrait rester exposée avec l'ensemble de mon œuvre, jusqu'à ce que tu en aies besoin pour ta grande rétrospective au Grand Palais, ce qui permettrait de frapper un coup à double résonance»· Joan Miró, επιστολή προς τον Tériade, 2 Φεβρουαρίου 1973, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Αναφορά στην επιστολή γίνεται στο Rabinow 1995, 270 και στο Dominique Szymusiak, «'A la santé du Père Ubu' Miró et Teriade», στο *Miró et Tériade: l'aventure d'Ubu*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2009, 20-21.

<sup>1976</sup> *Hommage à Tériade* 1973.

<sup>1977</sup> «Cher ami, je ne sais pas si Dupin t'as dit que j'avais trouvé ici une bonne série de maquettes pour Ubu [...] Une idée m'est venue en tête, crois-tu que nous pourrions faire un très beau livre, hommage encore au Père Ubu, en réunissant la totalité de ces dessins et maquettes, que je pourrais enrichir par une couverture et une litho comme frontispice. Nous en parlerons»· Joan Miró, επιστολή προς τον Tériade, 16 Δεκεμβρίου 1973, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2. Το απόσπασμα αυτό παρατίθεται και στο Monod-Fontaine 2002γ, 163. Βλ. και Szymusiak 2009, 21 και Monod-Fontaine 2009, 64-65.

<sup>1978</sup> «J'ai beaucoup réfléchi cet été au livre dont nous avons parlé, avec la première version des maquettes pour Ubu. Je crois que ceci peut faire une très belle édition et avoir une valeur historique considérable. J'ai des idées très précises à te suggérer»· Joan Miró, επιστολή προς τον Tériade, 28 Σεπτεμβρίου 1974, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5. Απόσπασμα της επιστολής παρατίθεται και στα Rabinow 1995, 271, Monod-Fontaine 2002γ, 163, Szymusiak 2009, 21 και Monod-Fontaine 2009, 64.



του, και ότι επικαλείται αυτό το επιχείρημα γράφοντας στον Tériade, προφανώς γιατί ξέρει ότι και για εκείνον είναι κάτι σημαντικό. Φαίνεται λοιπόν τόσο ο καλλιτέχνης όσο και ο εκδότης έχουν στο νου τους το ζήτημα της εξασφάλισης της φήμης και της υστεροφημίας τους.

Το τρίτο βιβλίο για τον Ubu με τίτλο *L'enfance d'Ubu* εκτυπώθηκε τον Δεκέμβριο του 1975 και ήταν το 27<sup>ο</sup> και τελευταίο βιβλίο που εξέδωσε ο Tériade. Το ύφος του βιβλίου είναι πολύ κοντά σε εκείνο του προηγούμενου, αν και πιο λιτό. Το καινούριο που φέρνει ο Miró με αυτό το βιβλίο σε σχέση με τα προηγούμενα είναι ότι παίζει με τις υφές· χρησιμοποιεί μελάνι, κραγιόνι, αλλά και την τεχνική του κολλάζ με ύφασμα και χαρτί (εικ. 335). Τα γράμματα και οι λέξεις έχουν και εδώ σχεδόν καθαρά εικαστικό χαρακτήρα και εναλλάσσονται επίσης με τα ζωγραφικά μοτίβα και τα κολλάζ μεταφέροντας στον αναγνώστη-θεατή μια παρόμοια, αν και πιο ήπια σε σχέση με το προηγούμενο βιβλίο, αίσθηση σύγχυσης. Οι Miró και Tériade προσπάθησαν να επιταχύνουν τη διαδικασία έκδοσης του βιβλίου ώστε να περιληφθεί στον τέταρτο τόμο του catalogue raisonné των λιθογραφιών του Miró, αλλά τελικά αυτό δεν κατέστη δυνατό<sup>1979</sup>.

Τα τρία βιβλία για τον Ubu είναι χαρακτηριστικά της εικονογραφικής του τέχνης και γι'αυτό περιλαμβάνονται και σε μονογραφίες για τη συνολική παραγωγή του καλλιτέχνη, αλλά και σε καταλόγους που συγκεντρώνουν το εικονογραφικό και χαρακτηριστικό του έργο. Ωστόσο οι πιο ενδελεχείς αναλύσεις βρίσκονται στις διατριβές των Rabinow και Papadopoulou καθώς και στον κατάλογο που κυκλοφόρησε με αφορμή την έκθεση Miró et Tériade το 2009.

\*

Πέρα από τις παραπάνω συνεργασίες υπήρξαν σίγουρα και άλλες που δεν ευοδώθηκαν. Μια τέτοια περίπτωση είναι του Masson, ο οποίος το 1948 γράφει στον Tériade: «Την τελευταία φορά που σε είδα, μου είχες πει: Πότε θα κάνουμε κάτι μαζί; Λοιπόν, έχω δύο πράγματα να σου προτείνω: 1. 22 σχέδια με θέμα την επιθυμία. Είναι σχέδια που θα μπορούσαν να αναπαραχθούν σε φωτολιθογραφία με έναν πρόλογο του Miró (παρά τον τίτλο, είναι δημοσιεύσιμα). 2. Τη συγκέντρωση όλων των κειμένων μας για τη ζωγραφική από το 1928 υπό τον τίτλο 'Η ζωγραφική είναι ένα στοίχημα' (αν θυμάσαι, το πρώτο μου κείμενο δημοσιεύθηκε στο *Cahiers du Sud*,

<sup>1979</sup> Για το *La naissance d'Ubu* βλ. Rabinow 1995, 256-275· Isabelle Monod-Fontaine, «Joan Miró», στο Surlapierre 2002β, 163· Papadopoulou 2004, 270-298· *Miró et Tériade* 2009.

με αυτόν τον τίτλο) [...] Αλλά ίσως τίποτα από αυτά που σου προτείνω εδώ δεν εμπίπτουν στα σχέδια σου και ξέρω ότι κάνεις πολύ όμορφα αλλά σπάνια πράγματα. Αλλά αφού το καλοσκέφτηκα, τα 22 σχέδια για το θέμα της επιθυμίας είναι ίσως καταπληκτικά! σχέδια μυθολογικά – εκείνα επίτηδες διδακτικά. Όχι, αυτά που σου προτείνω είναι φοβερά ‘εμπνευσμένα’! Τελικά, ας ξαναπιάσουμε αυτή την παλιά λέξη και ας αφήσουμε εκείνη του ‘αυτοματισμού’ στους ειδήμονες και στους στρατιωτικούς! Αν μου πεις: ‘ναι, αυτό με ενδιαφέρει’, θα σου φέρω τους τίτλους μου όταν έρθω στο Παρίσι, δηλαδή σε καμιά δεκαριά μέρες. Λοιπόν, απάντησε μου, σε παρακαλώ, πιο πριν»<sup>1980</sup>. Δεν γνωρίζουμε αν υπήρξε απάντηση στο εν λόγω αίτημα του Massson, όμως σίγουρα καμία από τις δυο ιδέες δεν πραγματοποιήθηκε.

## 11.4 Άλλα εκδοτικά εγχειρήματα του Tériade

### 11.4a Τα φωτογραφικά λευκώματα του Henri Cartier-Bresson

Ο Tériade εκτιμούσε τη φωτογραφία και για την τεκμηριωτική αλλά και για την εικαστική της λειτουργία, αν κρίνουμε από το ότι την ενέταξε στα *Minotaure*, *Le voyage en Grèce* και *Verve*, ειδικά στα πρώτα ποικίλα τεύχη του. Όπως έχουμε αναφέρει, συνεργάστηκε με σημαντικούς φωτογράφους, όπως οι Brassai, Zucca, Blumenfeld και Lotar. Επίσης μετά τον πόλεμο σκόπευε να αφιερώσει ένα τεύχος του *Verve* στη φωτογραφία, αλλά αυτό δεν πραγματοποιήθηκε τελικά<sup>1981</sup>. Με εκείνον όμως που είχε την πιο στενή και μακρόχρονη συνεργασία ήταν ο Cartier-Bresson, ο

---

<sup>1980</sup> «La dernière fois que je t’ai vu tu m’avais dit: Quand ferons-nous quelque chose ensemble? Eh bien, j’ai deux choses à te proposer: 1. 22 dessins sur le thème du désir. Ce sont des dessins qui pourraient être reproduits en photo litho avec un avant-propos de Miró (malgré le titre, ils sont publiables). 2. La réunion de tous nos écrits sur la peinture depuis 1928 sous le titre de ‘Peindre est une gageure’ (si tu te souviens, mon premier écrit paru dans les *Cahiers du Sud*, sous ce titre) [...] Mais peut-être rien de ce que je te propose-là ne rentre dans tes projets et je sais que tu fais des choses très belles mais rares. Mais réflexion faite, les 22 dessins sur le thème du désir sont peut-être sensationnels! dessins des mythologies – eux volontairement didactiques. Non, ceux que je te propose sont ‘inspirés’ en diable! Après tout, reprenons ce vieux mot et laissons celui ‘d’automatisme’ aux savants et aux militaires! Si tu me dis: ‘oui, ça m’intéresse’, je t’apporterai mes ours quand je viendrai à Paris, c’est-à-dire dans une dizaine de jours. Alors, réponds-moi, je t’en prie, avant»· André Masson, επιστολή προς τον Tériade, 10 Ιανουαρίου 1948, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κομτί 2.

<sup>1981</sup> Ο Cartier-Bresson γράφει στον Tériade: «Λαμβάνω επιστολές από τον Bill Brandt, ο οποίος απορεί που δεν έχει νέα σας σχετικά με το τεύχος που σχεδιάζετε [...] Πότε σκέφτεστε να κάνετε αυτό το τεύχος για τη φωτογραφία; Αν έχετε την καλοσύνη, ενημερώστε τον Bill Brandt / Je reçois des lettres de Bill Brandt très étonné de ne pas avoir de nouvelles de vous au sujet du numéro projeté. [...] Quand pensez-vous faire ce numéro sur la photo? Soyez gentil, tenez Bill Brandt au courant»· Henri Cartier-Bresson, επιστολή στον Tériade, 28 Φεβρουαρίου 1947, Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

οποίος ως τη δεκαετία του 1950 είχε αποκτήσει μεγάλη φήμη ως φωτογράφος και στο εσωτερικό της Γαλλίας και διεθνώς<sup>1982</sup>. Πολυάριθμες φωτογραφίες του είχαν δημοσιευτεί σε εικονογραφημένα περιοδικά στην Ευρώπη και στην Αμερική, ενώ το 1947 το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη διοργάνωσε μια ατομική έκθεσή του αφιερωμένη στην ως τότε παραγωγή του<sup>1983</sup>. Αποτέλεσμα της στενής σχέσης και συνεργασίας των δύο αντρών ήταν η έκδοση δυο λευκωμάτων με φωτογραφίες του Cartier-Bresson από τον Tériade.

Το πρώτο λεύκωμα, με τον τίτλο *Images à la sauvette / The Decisive Moment*, τυπώθηκε τον Ιούλιο του 1952. Αυτό που είναι εξαιρετικό στην εν λόγω έκδοση είναι ότι πραγματοποιήθηκε η γαλλική έκδοση με υπεύθυνο τον Tériade και τη βοήθεια της Lang και ταυτόχρονα μια αμερικανική έκδοση από τους εκδότες Simon and Schuster στη Νέα Υόρκη. Δεν γνωρίζουμε σε ποιον ανήκει η πρωτοβουλία αυτής της έκδοσης ούτε πότε συζητήθηκε για πρώτη φορά<sup>1984</sup>. Είναι όμως πιθανό η προοπτική έκδοσης του εν λόγω λευκώματος να υπήρχε από παλιότερα. Σε επιστολή του προς τον Tériade από τη Νέα Υόρκη το 1946, ο Cartier-Bresson του στέλνει φωτογραφίες, τον ρωτάει αν έχει κάνει την οριστική επιλογή των φωτογραφιών και του γράφει: «Εδώ, τίποτα δεν φαίνεται να έχει δημοσιευθεί ή να πρόκειται να δημοσιευθεί, πράγμα που θα αφαιρούσε την πρωτοτυπία από το σχέδιο μας»<sup>1985</sup>. Φυσικά δεν είναι σαφές για ποιο πρότζεκτ μιλάνε, όμως δεν αποκλείεται να πρόκειται για αυτό, αν σκεφτούμε

---

<sup>1982</sup> Για τη ζωή και το έργο του Henri Cartier-Bresson βλ. Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson, the Early Work*, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1987· Peter Galassi, «Old Worlds, Modern Times», στο *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 2010, 10-66· Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2013.

<sup>1983</sup> Lincoln Kirstein και Beaumont Newhall, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, κατάλογος έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1947.

<sup>1984</sup> Μια τέτοια έκδοση μοιάζει ο Cartier-Bresson να τη συζητούσε από πριν με τον Richard L. (Dick) Simon, σύμφωνα με επιστολή του Robert Capa: «Βρήκα τον Henri Cartier-Bresson να δουλεύει με τον κ. Tériade, τον εκδότη του Verve, για το πρότζεκτ ενός βιβλίου παρόμοιου με μια ιδέα για την οποία κάποια στιγμή, σύμφωνα με τον Henri, εσείς κι εκείνος είχατε συζητήσει ή αλληλογραφήσει. Ο Tériade σκοπεύει να κυκλοφορήσει ένα βιβλίο με φωτογραφίες του Henri Cartier-Bresson στο μέγεθος των τελευταίων τευχών του Verve, στο οποίο, εκτός από τις φωτογραφίες του κ. Cartier, θα υπήρχε κείμενο για τη φωτογραφία υπογεγραμμένο από μερικούς διάσημους συγγραφείς και ζωγράφους και από τον ίδιο τον Cartier. Θα συνιστά ένα είδος πολύτιμου μανιφέστου για τη φωτογραφία / I found Henri Cartier-Bresson working with M. Tériade, the editor of Verve, on a book project which is not unsimilar to an idea about which at one time, Henri says, you and he had a talk or correspondence. Tériade intends to put out a book of Henri Cartier-Bresson's pictures in the format of the latest issues of Verve, in which, besides M. Cartier's pictures, there would be text by a few famous writers and painters and by Cartier himself, about photography. It will be a kind of precious manifesto on photography»· Robert Capa, επιστολή προς τον Richard L. (Dick) Simon, 21 Ιανουαρίου 1952· αντλώ από Nadya Bair, «The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century», *History of Photography*, 40/2 (2016), 146-166.

<sup>1985</sup> «Ici, rien vu qui n'ai été publié ou va être publié, ce qui déflorerait notre projet»· Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Tériade, 27 Ιουνίου 1946, Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

ότι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, ο Tériade ξεκινούσε μια συνεργασία για την πραγματοποίηση μιας ιδέας, αλλά περνούσαν πολλά χρόνια ως την ολοκλήρωση και έκδοσή της. Αυτό βέβαια, όπως έχουμε αναφέρει, δεν συνέβαινε μόνο στον Tériade, αλλά και σε άλλους εκδότες, αφού τέτοιες άρτιες καλλιτεχνικές εκδόσεις απαιτούσαν πολύ χρόνο προετοιμασίας και δοκιμών. Επιπλέον, είναι πιθανό η έκδοση αυτή να καθυστέρησε, επειδή, όπως γράφει ο Cartier-Bresson, ο Tériade την αντιμετώπισε αρχικά με επιφυλακτικότητα: «Το βιβλίο πάει πολύ καλά εδώ και στην Αμερική· δημοσιεύονται ένα σωρό άρθρα παντού και είμαι πολύ χαρούμενος επειδή ήταν ένα εγχείρημα που στην αρχή φαινόταν επικίνδυνο στον Tériade καθώς αυτό το βιβλίο δεν έχει μια θεματική ούτε τον συνηθισμένο συναισθηματισμό που απαντάται σε βιβλία φωτογραφιών· επιτέλους, ο αγαπητός είναι καθησυχασμένος τώρα· ήταν πολύ γενναίο εκ μέρους του να παραμερίσει τις συνήθειες ασφαλείς του αξίες του και να αφηθεί στη φωτογραφία»<sup>1986</sup>.

Πρόκειται για το πρώτο λεύκωμα με φωτογραφίες που κυκλοφόρησε ο Cartier-Bresson και περιλαμβάνει 126 φωτογραφίες που τράβηξε κατά τη διάρκεια δέκα ετών σε ταξίδια που έκανε στη Γαλλία, την υπόλοιπη Ευρώπη, τη Νέα Υόρκη και την Άπω Ανατολή, πολλές εκ των οποίων αποτελούσαν παραγγελίες και είχαν δημοσιευθεί ήδη σε περιοδικά όπως τα *Life*, *Paris-Match* και *Holiday*<sup>1987</sup>. Ο Tériade επέλεξε για την φιλοτέχνηση του εξωφύλλου τον Matisse, ο οποίος χρησιμοποίησε κι εδώ την τεχνική των κομμένων χρωματιστών χαρτιών (εικ. 336). Η επιλογή αυτή οφειλόταν πιθανότατα και σε αισθητικούς και σε εμπορικούς λόγους. Όσο για την επιλογή των φωτογραφιών, αυτή, όπως πληροφορούμαστε από επιστολή του Cartier-Bresson, την έκανε ο Tériade, ο οποίος πιθανόν είχε το δικαίωμα δέσμευσης όσων φωτογραφιών θα περιλάμβανε στο βιβλίο<sup>1988</sup> (Παράρτημα A43). Η συνεργασία αυτή ενθουσίασε

<sup>1986</sup> «Le livre marche très bien ici et en Amérique ; il y a un tas d'articles partout et je suis bien content car c'était une opération qui semblait risquée à Tériade au départ que ce livre qui n'a pas de sujet et pas le sentimentalisme habituel aux livres de photographies ; enfin le cher est rassuré maintenant ; c'était très courageux de sa part de s'écarter de ses valeurs sûres habituelles pour aller se fourvoyer dans la photographie»· Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Jean Z(;), 30 Οκτωβρίου 1952, Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

<sup>1987</sup> Δεν εντόπισα στο αρχείο του Tériade το συμβόλαιο συνεργασίας με τον Cartier-Bresson, αλλά σίγουρα συνάφθηκε. Η Lang, με αφορμή τη φήμη για τη δημιουργία ενός άλλου λευκώματος από τον φωτογράφο, γράφει στον Tériade: «Ξαναδιάβασα το συμβόλαιο του Cartier χθες το βράδυ. Δεσμεύεται να μην κάνει άλλο βιβλίο για 3 χρόνια, εκτός αν πρόκειται για ένα βιβλίο-ρεπορτάζ ή σε συνεργασία με άλλους φωτογράφους / J'ai relu le contrat Cartier hier soir. Il s'est engagé à ne pas faire d'autre livre pendant 3 ans, à moins que ce soit un livre-reportage ou avec d'autres photographes»· Marguerite Lang, επιστολή προς τον Tériade, 29 Ιανουαρίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1988</sup> Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Tériade, 21 Ιανουαρίου 1951, Αρχείο Cartier-Bresson, Αρχείο Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

τον φωτογράφο, ο οποίος έγραψε στον Matisse: «Δεν μπορώ να σας περιγράψω πόσο χαρούμενος είμαι από τότε που έμαθα ότι δεχτήκατε να σχεδιάσετε το εξώφυλλο του βιβλίου μου. Είναι μεγάλη τιμή για μένα, για την οποία δεν ξέρω πώς να σας ευχαριστήσω. Με το εξώφυλλο από εσάς και την επιλογή των φωτογραφιών από τον Tériade, το βιβλίο είναι ένα από τα σπουδαία γεγονότα της ζωής μου για το οποίο σας είμαι βαθιά ευγνώμων. Είναι η μεγαλύτερη ανταμοιβή που μπορούσα να λάβω μετά από χρόνια δουλειάς στα κλεφτά...»<sup>1989</sup>.

Την εκτύπωση των φωτογραφιών ανέθεσε ο Tériade στους Draeger Frères. Το αποτέλεσμα ικανοποίησε τον Cartier-Bresson ο οποίος έγραψε στον Dick Simon: «Έχουν κάνει μια σπουδαία δουλειά. Όχι μόνο η φωτογραφική πλάκα αποκαλύπτει δυσδιάκριτες λεπτομέρειες στο χαρτί εκτύπωσης, αλλά αυτό που ήταν το πιο σημαντικό για μένα είναι ότι κατάλαβαν ακριβώς τη διάθεση της κάθε εικόνας, καθώς επίσης τη γενικότερη αίσθηση μου για την εκτύπωση»<sup>1990</sup>.

Ο Cartier-Bresson ανέλαβε, όπως έκαναν οι ζωγράφοι με τους οποίους συνεργάστηκε ο Tériade, να γράψει ένα κείμενο που θα συνόδευε τις φωτογραφίες του, πράγμα που δεν ήταν σύνηθες για τα φωτογραφικά λευκώματα ως τότε. Το κείμενό του παρουσιάζεται στις πρώτες 14 σελίδες του λευκώματος και, πέρα από κάποια αυτοβιογραφικά στοιχεία, συνοψίζει τις σκέψεις του για τη φωτογραφία και το φωτογραφικό ρεπορτάζ. Τα στοιχεία που παραθέτει για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται και στήνει τη φωτογραφία, συνάδουν με τις αισθητικές αξίες του Tériade. Για παράδειγμα, από την αρχή επισημαίνει ότι, παρόλο που το θέμα στη φωτογραφία επιβάλλεται, αυτό που τον ενδιαφέρει είναι η απόδοση της βαθιάς ανθρώπινης αλήθειας. Επιπλέον τονίζει την ανάγκη της γεωμετρίας και της ισορροπίας στην εκάστοτε σύνθεση. Για εκείνον το περιεχόμενο μιας φωτογραφίας είναι εξίσου σημαντικό με τη φόρμα της και με αυτό το μήνυμα ολοκληρώνει την εισαγωγή του: «Μια φωτογραφία είναι για μένα η ταυτόχρονη αναγνώριση, μέσα σε

---

<sup>1989</sup> «Je ne peux vous dire combien je suis heureux depuis que je sais que vous avez bien voulu dessiner la couverture de mon livre. C'est un très grand honneur pour moi dont je ne sais comment vous remercier. Avec la couverture par vous et le choix des photographies par Tériade, le livre est un des grands événements de ma vie dont je vous suis profondément reconnaissant. C'est la plus grande récompense que j'ai pu recevoir après des années de travail à la sauvette...»· Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Henri Matisse, 24 Μαΐου 1952, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.

<sup>1990</sup> «They have done a remarkable job. Not only the glass plate bring out details hardly noticeable on paper print but what was most important to me they understood exactly the mood of each picture as well as the general feeling I have about printing»· Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Richard L. (Dick) Simon, 17 Σεπτεμβρίου 1952 (;), Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

ένα κλάσμα του δευτερολέπτου, αφενός της σημασίας ενός γεγονότος, αφετέρου, μιας αυστηρής οργάνωσης των οπτικά αντιληπτών μορφών που εκφράζουν αυτό το γεγονός [...] το περιεχόμενο δεν μπορεί να αποσπαστεί από τη μορφή· με τη μορφή, εννοώ μια αυστηρή πλαστική οργάνωση, μόνο μέσω της οποίας οι αντιλήψεις και τα συναισθήματά μας συγκεκριμενοποιούνται και μεταδίδονται. Στη φωτογραφία, αυτή η οπτική οργάνωση δεν μπορεί παρά να είναι το αποτέλεσμα μιας αυθόρμητης εντύπωσης των πλαστικών ρυθμών»<sup>1991</sup>. Το περιεχόμενο του κειμένου έχει αρκετά διδακτικό και επεξηγηματικό χαρακτήρα, πιθανόν γιατί ο Cartier-Bresson είχε στο νου ότι απευθυνόταν σε άλλους φωτογράφους.

Το ζήτημα του αγοραστικού κοινού στο οποίο θα απευθυνόταν το βιβλίο και των δυνατοτήτων πώλησής του είχε συζητήσει ο Cartier-Bresson αν μη τι άλλο με τον Simon και είχαν συμφωνήσει ότι το βιβλίο δεν έπρεπε να προβληθεί ως βιβλίο τέχνης, αλλά ως βιβλίο που μπορεί να δώσει νέες οπτικές για τη φωτογραφία και άρα να μην απευθύνεται στο κοινό των συλλεκτών, αλλά σε ένα ευρύτερο κοινό ερασιτεχνών φωτογράφων. Σε σχετική επιστολή του προς τον Simon, ο Cartier-Bresson επισήμαινε τη συζήτηση που είχαν μεταξύ τους πάνω σε αυτό το ζήτημα θεωρώντας ότι το βιβλίο τους θα μπορούσε να αποτελέσει ένα νέο αξεσουάρ για τους φωτογράφους όχι όμως για τη μηχανή τους, αλλά για το βλέμμα και το μυαλό τους<sup>1992</sup> **(Παράρτημα A44)**.

Με αυτό ως δεδομένο, ο Simon είχε προβληματιστεί για το εξώφυλλο του Matisse θεωρώντας ότι, με αυτό, το βιβλίο θα έδινε την εντύπωση ενός βιβλίου ζωγραφικής απευθυνόμενου στο αντίστοιχο κοινό. Έτσι έγραψε στον Sol για να ρωτήσει αν μπορούσε να αλλάξει το εξώφυλλο και στη θέση του να μπει μια οποιαδήποτε φωτογραφία του Cartier-Bresson<sup>1993</sup>. Ωστόσο, ο υπεύθυνος διαφήμισης των Simon and Schuster διαφώνησε με τον Simon και σε επιστολή του τού επεσήμανε ότι: «Ότι κι αν σημαίνει αυτό, ο Monroe Wheeler (διευθυντής εκδόσεων κι εκδόσεων στο MOMA) θεώρησε ότι ήταν μεγάλο λάθος να μην χρησιμοποιηθεί το εξώφυλλο του Matisse στο βιβλίο του Cartier-Bresson. Ο [Wheeler] πιστεύει ότι το

---

<sup>1991</sup> «Une photographie est pour moi la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait [...] le contenu ne peut se détacher de la forme; par forme, j'entends une organisation plastique rigoureuse par laquelle seule nos conceptions et émotions deviennent concrètes et transmissibles. En photographie, cette organisation visuelle ne peut être que le fait d'un sentiment spontané des rythmes plastiques»

<sup>1992</sup> Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Richard L. (Dick) Simon, 17 Σεπτεμβρίου 1952, Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

<sup>1993</sup> Η επιστολή στάλθηκε στις 25 Ιουλίου 1952· Bair 2016, 157.

όνομα του Matisse και η ασυνήθιστη παρουσίαση θα πουλήσουν πολλά βιβλία»<sup>1994</sup>. Ο Simon μεταπείστηκε συνειδητοποιώντας ότι θα μπορούσαν να στοχεύσουν έτσι σε ένα διπλό κοινό: και σε όσους ενδιαφέρονταν για τη φωτογραφία, αλλά και στους συλλέκτες φιλότεχνους για τους οποίους το εξώφυλλο του Matisse θα αποτελούσε κίνητρο για να αγοράσουν ένα λεύκωμα φωτογραφίας, που διαφορετικά θα δίσταζαν να προμηθευτούν<sup>1995</sup>. Επιπλέον με αυτό τον τρόπο η φωτογραφία παρουσιαζόταν ως τέχνη ισότιμη με εκείνη του Matisse, δεδομένου μάλιστα ότι εκδότης της γαλλικής έκδοσης ήταν ο Tériade, ένας διεθνούς κύρους εκδότης βιβλίων τέχνης<sup>1996</sup>.

Εκτός από το κείμενο, ο Cartier-Bresson ανέλαβε και τις λεζάντες των φωτογραφιών, για τις οποίες πίστευε ότι πρέπει να καλύπτουν το πληροφοριακό κενό που αφήνει ο φακός της κάμερας· από την άλλη, θεωρούσε ότι διάφορες φωτογραφίες δεν χρειάζονταν λεζάντες, γιατί οι τελευταίες δεν είχαν να πουν κάτι παραπάνω από τον φακό και λειτουργούσαν περιοριστικά για τον θεατή<sup>1997</sup>. Είναι ενδιαφέρον ότι οι

---

<sup>1994</sup> «For what it's worth, Monroe Wheeler [the director of exhibitions and publications at MOMA] felt it was a big mistake not to use the Matisse jacket on the Cartier-Bresson book. [Wheeler] thinks that Matisse's name and the unusualness of the presentation will sell a lot of books». Η επιστολή στάλθηκε στις 31 Ιουλίου 1952· ό.π.

<sup>1995</sup> Ο Simon επιπλέον πρότεινε ότι ο Matisse θα έπρεπε να παράσχει «μια δήλωση για το πόσο σπουδαίος καλλιτέχνης είναι ο Henri. Για να βοηθήσω να γραφτεί κάτι από τον Matisse, προτείνω να ξεκινάει περίπου ως εξής: Δεν ξέρω αν κανείς ζωγράφος έχει αισθανθεί ποτέ ότι η φωτογραφία είναι τέχνη. Σε ό,τι με αφορά, δεν το είχα σκεφτεί ποτέ μέχρι που είχα το προνόμιο να δω το έργο του Henri Cartier-Bresson που αναπαράγεται τόσο όμορφα σε αυτόν τον τόμο / a statement on what a great artist Henri is. To help wring this out of Matisse, I suggest it begin something as follows: I do not know whether any painter has ever felt that photography is an art. As for myself, I had never thought so until I was privileged to see the work of Henri Cartier-Bresson which is so beautifully reproduced in this volume». Simon, επιστολή προς την Margot Shore από το Magnum-Paris, 24 Ιουνίου 1952· Bair 2016, 159.

<sup>1996</sup> Η Bair δείχνει τον αποφασιστικό ρόλο που έπαιξε το δίκτυο του Cartier-Bresson για τη διαμόρφωση, παρουσίαση και επιτυχία του εν λόγω λευκώματος, ιδιαίτερα στο αμερικανικό κοινό Παρόλο που στο άρθρο της στηρίχθηκε σε αμερικανικές αρχαικές πηγές, παραβλέποντας το αρχείο του Bresson, προσεγγίζει πολύ εύστοχα το ζήτημα αναδεικνύοντας μέσα από αυτό το παράδειγμα τη λειτουργία και την αποτελεσματικότητα των δικτύων και των ποικίλων στρατηγικών τους στον κόσμο της τέχνης· Bair 2016.

<sup>1997</sup> «Εσωκλείω εδώ ένα αντίγραφο με τις λεζάντες [...] Πρώτα γράψαμε μεγάλες λεζάντες, αλλά αναλύοντάς τις στη συνέχεια ανακαλύψαμε ότι ενώ κάποιες χρειαζόταν να είναι μεγάλες, άλλες έπρεπε να κοπούν, όπως οι 22 και 23, τι μπορεί να πει αλήθεια κανείς; Και όπως στο κείμενο μου, έθεσα τον δικό μου κανόνα ότι δηλαδή οι λεζάντες θα έπρεπε να επενδύουν τις εικόνες με ένα λεκτικό συγκείμενο και θα έπρεπε να φωτίζουν οτιδήποτε σχετικό μπορεί να υπήρχε πέρα από ότι έφτανε η δύναμη της κάμερας. Στην περίπτωση αυτών και κάποιων άλλων εικόνων, δεν υπάρχει σχεδόν τίποτα που δεν έχει ανακαλυφθεί από την κάμερα, οι λέξεις δεν θα ήταν απλώς περιττές αλλά θα εμπόδιζαν τη φαντασία να περιπλανηθεί / I enclose here a copy of the captions [...] First we wrote long captions but analyzing them afterward we discovered that while some needed being long, others had to be cut down like 22 and 23, what can one say really? And as in my text I set my own rule that captions should invest the pictures with a verbal context, and should illuminate whatever relevant things it may have been beyond the power of the camera to reach. In the case of these and some other pictures, there is practically nothing left undiscovered by the camera, words would not only be superfluous but would also prevent the imagination to wander off». Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Richard L. (Dick) Simon, 17 Σεπτεμβρίου 1952 (;), Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

λεζάντες δεν συνοδεύουν την κάθε φωτογραφία ξεχωριστά, αλλά παρατίθενται στο σύνολο τους σε δύο σημεία του λευκώματος. Δεν γνωρίζουμε αν αυτό ήταν πρωτοβουλία του φωτογράφου ή του Tériade, πάντως σίγουρα θυμίζει τις εκδόσεις των μεσαιωνικών χειρογράφων, στις οποίες επίσης οι λεζάντες παρατίθενται συγκεντρωμένες στο τέλος. Σε κάθε περίπτωση, η πρακτική αυτή έχει ως συνέπεια αφενός να μη δεσμεύεται το συναίσθημα και η φαντασία του θεατή, καθώς ξεφυλλίζει το λεύκωμα, αφετέρου να καθίσταται σαφής η προτεραιότητα που δίνεται στην εικόνα έναντι του κειμένου.

Η υποδοχή του λευκώματος υπήρξε θερμή και στον τύπο και στο χώρο των καλλιτεχνών και των φωτογράφων. Σε επιστολή της το 1953, η φωτογράφος Héléne Hoppenot συνεχάρη ενθουσιωδώς τον Tériade για την έκδοση, εκφράζοντας μάλιστα την επιθυμία να συμμετάσχει και εκείνη στο *Verve*: «Εξάλλου ο Cartier-Bresson με το ταλέντο του αξίζει την ευκαιρία να βρεθεί ένας εκδότης σαν εσάς και κοιτάζω με νοσταλγία τις μεγάλες μεγεθύνσεις που κάνατε, ενώ εγώ περιορίστηκα στο να δεχτώ πολύ μικρότερα μεγέθη [...] Θα ήταν τιμή μου να δημοσιεύσω κάτι στο *Verve*, το τόσο όμορφο περιοδικό σας»<sup>1998</sup>. Αμέσως μετά την κυκλοφορία του, το λεύκωμα εκτέθηκε σε πολλές πόλεις. Ο γάλλος εκδότης Robert Delpire φρόντισε επίσης για την έκθεσή του στο Pavillon de Marsan στο Λούβρο το 1955<sup>1999</sup>.

Οι αμερικανοί εκδότες προέβλεπαν μια γρήγορη ανατύπωση του λευκώματος, εκτιμώντας πως θα είχε εμπορική επιτυχία, και είχαν συνεννοηθεί σχετικά με τους Draeger Frères. Όπως όμως έγραψε τον Νοέμβριο του 1952 ο Dick Simon στον Cartier-Bresson, οι κριτικές στον αμερικανικό τύπο ήταν ενθουσιώδεις, αλλά δεν μεταφράστηκαν στις πωλήσεις που θα τους οδηγούσαν στην άμεση ανατύπωση που προσδοκούσαν και αυτή θα έπρεπε μάλλον να περιμένει ένα χρόνο. Ολοκλήρωνε πάντως την επιστολή του γράφοντας: «Παρόλο που το THE DECISIVE MOMENT δεν ξεκίνησε με τον μεγαλειώδη τρόπο που ήλπιζα, δεν μπορώ να σας περιγράψω πόσο χαρούμενος και υπερήφανος είμαι που η εταιρεία μας δημοσίευσε αυτό το

---

<sup>1998</sup> «Cartier-Bresson par son talent mérite d'ailleurs la chance d'avoir trouvé un éditeur tel que vous et j'ai regardé avec nostalgie les grands agrandissements que vous avez faits alors que je suis réduite à accepter des formats bien plus petits [...] Je serais 'honorée' de publier quelque chose dans *Verve*, votre si belle revue». Héléne Hoppenot, επιστολή προς τον Tériade, 20 Μαΐου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

<sup>1999</sup> Bair 2016, 149.



υπέροχο και όμορφο βιβλίο»<sup>2000</sup> (Παράρτημα A45). Όπως πληροφορούμαστε από την Lang, ο Simon είχε αποφασίσει να εκδώσει 5.000 αντίτυπα<sup>2001</sup>.

Το δεύτερο λεύκωμα του Cartier-Bresson κυκλοφόρησε τρία χρόνια αργότερα, τον Αύγουστο του 1955, με τίτλο *Les Européens / The Europeans*, ακολουθώντας το πρότυπο του προηγούμενου (εικ. 337). Και αυτό το λεύκωμα κυκλοφόρησε σε γαλλική και αμερικανική έκδοση, επίσης από τον εκδοτικό οίκο των Simon and Schuster, και το εξώφυλλό του φιλοτέχνησε ένας άλλος διάσημος καλλιτέχνης, ο Miró. Το εν λόγω λεύκωμα περιλαμβάνει 114 φωτογραφίες που τράβηξε ο Cartier-Bresson στην Ευρώπη το διάστημα 1950-1955, οι οποίες συνοδεύονται επίσης από κείμενο και λεζάντες του φωτογράφου. Το κείμενο αυτού του δεύτερου λευκώματος είναι πολύ πιο σύντομο και τονίζει το στοιχείο της στιγμής στη φωτογραφία, ενώ στο λεύκωμα συνολικά η έμφαση δίνεται αφενός στο ανθρώπινο στοιχείο, αφετέρου στην οργάνωση της φόρμας. Στις φωτογραφίες του ο Cartier-Bresson αποτυπώνει το εκάστοτε περιβάλλον και τις μορφές που εντάσσονται σε αυτό αρμονικά, αποφεύγοντας οποιοδήποτε τέχνασμα και επιδιώκοντας την απλότητα, την ευαισθησία και τον αυθορμητισμό. Είναι πολύ πιθανόν ότι αυτά τα στοιχεία συγκίνησαν τον Tériade και τον έκαναν να εκτιμήσει την τέχνη του Cartier-Bresson, αφού ήταν εκείνες οι αξίες που αναζητούσε στην τέχνη.

#### *11.4β Τα λευκώματα με τα μεσαιωνικά χειρόγραφα και τα μεγάλα αρχιτεκτονήματα*

Μια τελευταία μικρή κατηγορία εκδόσεων του Tériade είναι τα λευκώματα που εξέδωσε με μεσαιωνικές μικρογραφίες και με τα μεγάλα αρχιτεκτονήματα της Γαλλίας. Αναφορικά με τις μεσαιωνικές μικρογραφίες ο Tériade βλέποντας την απήγηση που είχαν και έχοντας όπως είδαμε πρόσβαση στη συλλογή της Εθνικής Βιβλιοθήκης και του Musée Condé εξέδωσε τρεις συλλογές που κυκλοφόρησαν σε 900 αντίτυπα: α) *Les très riches heures du Duc de Berry* (περιλάμβανε τα *Le calendrier* και *La vie de Jesus*), το 1945, β) *Les Heures d'Etienne Chevalier: les quarante Fouquet de Chantilly* με κείμενο του Henri Malo (περιλάμβανε 40 μικρογραφίες εκ των οποίων 28 είχαν δημοσιεύσει στα τεύχη 11 και 12 του *Verve*), το 1946, και γ) *Les Grandes heures de Rohan* με κείμενο του Émile Mâle (περιλάμβανε

<sup>2000</sup> Richard L. (Dick) Simon, επιστολή προς τον Henri Cartier-Bresson, 18 Νοεμβρίου 1952, Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.

<sup>2001</sup> Marguerite Lang, επιστολή προς τον Tériade, 28 Ιανουαρίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.

28 μικρογραφίες, εκ των οποίων 16 είχαν δημοσιευτεί στο 4<sup>ο</sup> τεύχος του *Verve*), το 1947 (εικ. 338).

Το 1949 κυκλοφόρησε και η έκδοση *Versailles* που ετοιμάζαν ήδη από τα χρόνια του πολέμου οι Tériade και αδερφοί Draeger. Το λεύκωμα αυτό περιλάμβανε ασπρόμαυρες και λίγες έγχρωμες φωτογραφίες υψηλής ποιότητας, τις οποίες συνόδευε ένα κείμενο του Charles Mauricheau-Beaupré. Με παρόμοια λογική εκτύπωσης κυκλοφόρησαν τρία ακόμη λευκώματα τα επόμενα χρόνια: α) *Fontainebleau*, με κείμενο του Charles Terrasse το 1951, β) *Les châteaux de la Loire*, με κείμενο επίσης του Charles Terrasse, το 1956 και γ) *Chartres*, με κείμενο του Louis Grodecki, το 1963 (εικ. 339). Η δημιουργία αυτών των λευκωμάτων ήταν, όπως αναφέραμε, πρωτοβουλία των αδερφών Draeger, οι οποίοι είχαν ζητήσει τη συνδρομή του Tériade έχοντας εμπιστοσύνη στην αισθητική του αναφορικά με την αρχιτεκτονική ενός βιβλίου (εικ. 340). Ο Tériade προφανώς δέχτηκε τόσο γιατί δεν θα ήθελε να απογοητεύσει τους πιστούς του συνεργάτες, όσο και γιατί η σειρά αυτή των λευκωμάτων αποτελούσε επίσης έναν ύμνο στην πολιτιστική κληρονομιά της Γαλλίας, στην οποία και ο ίδιος πίστευε. Καθώς αυτό το εγχείρημα ήταν συνεργατικό τις εκδόσεις υπογράφουν από κοινού ο οίκος Verve και ο οίκος Draeger.

## Δ' Μέρος: Η αναγνώριση της πολυσχιδούς μεσολαβητικής δράσης του Tériade

### 12. Η διοργάνωση της έκθεσης *Hommage à Tériade*

Στη Γαλλία ένας μεγάλος κύκλος καλλιτεχνών και παραγόντων της τέχνης, θεσμικών και μη, αναγνώριζαν τον Tériade πρωτίστως ως εκδότη, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι παρέβλεπαν την παρελθούσα σταδιοδρομία του στην τεχνοκριτική. Η αναγνώριση του στον κόσμο της τέχνης ήρθε πολύ νωρίς μέσα από το δίκτυο του, αλλά στη συνέχεια η καθιέρωση του επικυροποιήθηκε και θεσμικά. Η πρώτη επίσημη έκφραση κρατικής αναγνώρισης για την προσφορά του στο γαλλικό πολιτισμό ήταν η απονομή του τίτλου του ιπότη της Λεγεώνας της Τιμής στις 17 Αυγούστου 1951, κατόπιν πρωτοβουλίας και παρέμβασης του Cain (**Παράρτημα Α46**)<sup>2002</sup>. Η δεύτερη σημαντική εκδήλωση θεσμικής αναγνώρισης υπήρξε η έκθεση *Hommage à Tériade*, που διοργανώθηκε στο Grand Palais, στο Παρίσι, το 1973 και παρουσίασε το σύνολο της σταδιοδρομίας του με έμφαση στις εκδόσεις Verve.

Την πρώτη έκθεση για τις εκδόσεις Verve οργάνωσε στη Στοκχόλμη, στην Galleri Samlaren, ο Maurice Jardot. Η έκθεση αυτή παρουσίαζε το ως τότε εκδοτικό έργο του Tériade, αλλά δυστυχώς δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες για τη διοργάνωσή της<sup>2003</sup>. Έξι χρόνια μετά, λίγο πριν κυκλοφορήσει το τελευταίο τεύχος του περιοδικού Verve, η γκαλερί και οίκος δημοπρασίας Klipstein & Kornfeld της Βέρνης, που πρόβαλλε ιδιαιτέρως τα εικονογραφημένα βιβλία και τα χαρακτηριστικά μοντέρνων καλλιτεχνών, διοργάνωσε, από τις 6 Φεβρουαρίου ως τις 12 Μαρτίου 1960, μια δεύτερη έκθεση της εκδοτικής δραστηριότητας του Tériade, με τίτλο *Tériade Editeur – Revue Verve (εικ. 342)*. Σύμφωνα με την Ελεονώρα Βρατσκίδου, η έκθεση προέκυψε μετά από πρόταση του ίδιου του Eberhard Kornfeld, ο οποίος είχε μακροχρόνια σχέση συνεργασίας με τον Chagall, με έμφαση στο χαρακτηριστικό του έργο. Το γεγονός ότι η σχέση του Kornfeld με τον Chagall τον οδήγησε στον Tériade επιβεβαιώνει τη λειτουργία των δικτύων προς κοινό όφελος. Όπως παρατηρεί εύστοχα η Βρατσκίδου, τη σύνδεση μεταξύ Kornfeld, Chagall και Tériade

<sup>2002</sup> Julien Cain, επιστολή προς τον Tériade, 8 Αυγούστου 1951, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 19.

<sup>2003</sup> *La revue Verve* 1954.

επισφραγίζει η προμετωπίδα του καταλόγου της έκθεσης, που φέρει μια κοινή φωτογραφία των Tériade και Chagall (εικ. 343)<sup>2004</sup>.

Η έκθεση, όπως και ο κατάλογος που επιμελήθηκε ο ελβετός συλλέκτης, συνεργάτης και συνεταίρος αργότερα της γκαλερί Hans Bolliger<sup>2005</sup>, πρόβαλλε όλα τα τεύχη του *Verve*, τα πολυτελή λευκώματα με τις αναπαραγωγές μεσαιωνικών χειρογράφων, τα φωτογραφικά λευκώματα του Bresson και όλα τα άλλα βιβλία που είχε εκδώσει ως τότε ο Tériade, τα οποία διατίθεντο πιθανότατα και προς πώληση. Επιπλέον, παρουσίαζε για πρώτη φορά lithογραφίες από τα υπό προετοιμασία βιβλία των Giacometti (*Paris sans fin*), Beaudin (*Sylvie*) και Chagall (*Daphnis et Chloé*). Η έκθεση επικεντρωνόταν όχι μόνο στις εκδόσεις αλλά και στο πρόσωπο του εκδότη, όπως δηλώνει και ο τίτλος της. Μάλιστα ο Bolliger κλείνει το εισαγωγικό κείμενο του καταλόγου γράφοντας: «Διευθυντής του *Verve*, ενός από τα σημαντικότερα περιοδικά τέχνης, μεγάλος γνώστης των τεχνών και φίλος των καλλιτεχνών, εκδότης μιας ολόκληρης σειράς εικονογραφημένων βιβλίων που έχουν γίνει κλασικά, ο Tériade πρέπει να θεωρηθεί ένας από τους σημαντικότερους εκδότες τέχνης του καιρού μας»<sup>2006</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο εν λόγω οίκος είναι ο πρώτος που δημοπράτησε, το 1978, μια ολόκληρη σειρά των εκδόσεων του Tériade (με εξαίρεση τη σειρά για τα μεγάλα αρχιτεκτονήματα) (εικ. 344). Μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτή η δημοπρασία είχε τις ρίζες της στην έκθεση του 1960. Μπορεί δηλαδή ο Tériade έναντι της έκθεσης που οργανώθηκε για την προβολή των εκδόσεών του να άφησε ως αντάλλαγμα στον οίκο δημοπρασιών μια πλήρη σειρά τους που συμπληρώθηκε και δημοπρατήθηκε αρκετά χρόνια αργότερα<sup>2007</sup>.

Η σημαντικότερη έκθεση όμως που αφιερώθηκε στο πρόσωπο και τη δραστηριότητα του Tériade ήταν εκείνη που διοργανώθηκε στο Grand Palais, στο Παρίσι, από τις 16 Μαΐου ως τις 3 Σεπτεμβρίου 1973 με τίτλο *Hommage à Tériade*. Η έκθεση αυτή δεν αποτέλεσε μόνο αναγνώριση της εκδοτικής δραστηριότητας του Tériade, ο οποίος είχε εισέλθει στο 77<sup>ο</sup> έτος της ηλικίας του, αλλά και επιβεβαίωση

---

<sup>2004</sup> Βρατσκίδου 2017, 68.

<sup>2005</sup> Ο Hans Bolliger ήταν συνεργάτης και συνεταίρος της γκαλερί-οίκου δημοπρασιών Klipstein & Kornfeld και επιμελήθηκε πολλούς καταλόγους εκθέσεων και δημοπρασιών της. Για την Klipstein & Kornfeld βλ. <https://www.kornfeld.ch/g325.html> (πρόσβαση: 20 Απριλίου 2019).

<sup>2006</sup> «Directeur de *Verve*, l'une des revues artistiques des plus importantes, grand connaisseur des arts et ami des artistes, éditeur de toute une série de livres illustrés devenus classiques, Tériade doit être considéré comme un des éditeurs d'art les plus marquants de notre temps» Bolliger 1960, 10.

<sup>2007</sup> *Tériade éditeur: revue Verve, livres illustrés du 20e siècle*, κατάλογος δημοπρασίας, Kornfeld und Klipstein, Βέρνη 1978. Η συλλογή του καταλόγου περιλαμβάνει και όλες τις εκδόσεις του Tériade που πραγματοποιήθηκαν μετά το 1960.

του ρόλου του ως σημαίνοντα παράγοντα στον κόσμο της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η έκθεση διοργανώθηκε από το Centre national d'art contemporain (CNAC)<sup>2008</sup>, το οποίο είχε ιδρύσει έξι χρόνια νωρίτερα ο Bernard Anthonioz με τη συνδρομή της Réunion des Musées Nationaux. Την γενική επιμέλεια είχε ο Reynold Arnould (Conservateur en chef des Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais), ο οποίος, όντας ο ίδιος ζωγράφος, φιλοτέχνησε ένα πορτρέτο του Tériade το 1978 (εικ. 345)<sup>2009</sup>, αλλά στη διοργάνωση συμμετείχαν και οι Alberte Ruth Grynpas και Michel Antonioz, γιος του Bernard (εικ. 346). Για την αφίσα της έκθεσης επιλέχθηκε τμήμα της σύνθεσης του Chagall *Le verger* (Ο αγρός), που συνιστούσε την 34<sup>η</sup> σύνθεση του βιβλίου *Daphnis et Chloé* (εικ. 347). Όπως πληροφορούμαστε από επιστολή του Mourlot, ο οποίος τύπωσε την αφίσα, ο Tériade επέλεξε τον Chagall για την αφίσα δίνοντάς του το ελεύθερο να επιλέξει εκείνος όποια σύνθεσή του ήθελε<sup>2010</sup>. Μπορούμε να εικάσουμε ότι ο Chagall προτίμησε αυτή τη σύνθεση όχι μόνο για τα εκτυφλωτικά της χρώματα, αλλά και γιατί το θέμα συνδεόταν με την Ελλάδα και συγκεκριμένα με τη γενέτειρα του Tériade. Για την πρόσκληση των εγκαίνιων επιλέχθηκε η σύνθεση που είχε φιλοτεχνήσει με την τεχνική των κομμένων χαρτιών ο Matisse για το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο του τεύχους 21-22 του *Verve* (εικ. 348).

Τον κατάλογο της έκθεσης επιμελήθηκε ο Michel Anthonioz. Το εξώφυλλο του κοσμεί μια ξυλογραφία του Laurens από το βιβλίο *Les Idylles* (εικ. 349), ενώ τη σελίδα τίτλου συνοδεύει η σύνθεση του Miró *Jardin au clair de lune* [Κήπος στο σεληνόφως] (εικ. 350), φιλοτεχνημένη εξαιρετικά για τον κατάλογο της έκθεσης. Ο κατάλογος ξεκινά με ένα εγκωμιαστικό κείμενο για το βιβλίο ως μέσο έκφρασης του καλλιτέχνη και συγκεκριμένα για τα βιβλία-δημιουργίες των καλλιτεχνών που έγιναν

---

<sup>2008</sup> Το 1967 ο Bernard Anthonioz ίδρυσε το Centre National d'Art Contemporain (CNAC), ένα κέντρο υπεύθυνο για τη συλλογή, δημοσίευση και τεκμηρίωση της σύγχρονης τέχνης, την ανάπτυξη των εθνικών συλλογών σύγχρονης τέχνης, την διοργάνωση εκθέσεων σύγχρονων καλλιτεχνών, όπως οι Karel Appel, Vieira da Silva, Yves Klein, Jean Hélion, και τη δημιουργία του Fonds National d'Art Contemporain (FNAC). Το 1977 ενσωματώθηκε στο νεοϊδρυθέν Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou· Germain Viatte, «Au service de la création artistique», στο *Bernard Anthonioz: ou la liberté de l'art*, κατάλογος έκθεσης, A. Biro, Παρίσι 1999, 59-111.

<sup>2009</sup> Ευχαριστώ τον François Vatin που μου υπέδειξε αυτό το έργο. Για τον Arnould βλ. *Reynold Arnould: forces et rythmes de l'industrie*, κατάλογος έκθεσης, Musée des arts décoratifs, Παρίσι, 1959· *Hommage à Reynold Arnould: 1919-1980*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, 1983· François Vatin και Gwenaële Rot, «Reynold Arnould (1919-1980). Un peintre à l'usine. Esthétique industrielle et mécénat d'entreprises dans la France de la Reconstruction», *Artefact*, 3 (2016), 201-227.

<sup>2010</sup> Fernand Mourlot, επιστολή προς τον Bernard Anthonioz, 24 Απριλίου 1973, Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine), Dossiers de Bernard Anthonioz, Dossiers de correspondance nominatifs (classement par ordre alphabétique): Li-Z. (20160408/18), φάκελος Hommage à Tériade. Από την ίδια επιστολή πληροφορούμαστε επίσης ότι η αφίσα κυκλοφόρησε σε 5.000 αντίτυπα.

χάρη στο γούστο και την υπομονή του Tériade. Το κείμενο αυτό ανήκει στον Bernard Anthonioz, ο οποίος είχε ξεκινήσει την καριέρα του από τον χώρο των εκδόσεων και μάλιστα από το 1946 ως το 1948 ήταν υπεύθυνος των εκδόσεων Skira στη Γαλλία<sup>2011</sup>. Το επόμενο κείμενο, βιογραφικού χαρακτήρα, με τίτλο «Le jardin sur mer», σύνταξε ο Jean Leymarie, διευθυντής τότε του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης και στενός φίλος του Tériade. Τα κείμενα του κυρίως σώματος του καταλόγου, που συνοδεύονταν από πλούσια εικονογράφηση, ανήκουν στον Michel Anthonioz, ο οποίος παρουσίασε για πρώτη φορά όλη τη σταδιοδρομία του Tériade στον κόσμο της τέχνης αφιερώνοντας 39 σελίδες στην καριέρα του ως τεχνοκρίτη και καλλιτεχνικού διευθυντή του *Minotaure* και 115 σελίδες στις εκδόσεις Verve. Όπως είναι μάλλον αναμενόμενο από έναν κατάλογο έκθεσης, σε όλα τα κείμενα εξαιρείται η προσωπικότητα του Tériade με έμφαση στις ηθικές αρετές του: την ανιδιοτέλεια, την πίστη, τη γενναιοδωρία και φυσικά την αγνότητα των προθέσεών του<sup>2012</sup>. Η πλούσια πολυτελής εικονογράφηση, σε συνδυασμό με την υψηλή ποιότητα του χαρτιού και της εκτύπωσης, καθιστά τον κατάλογο αντάξιο των πολυτελών βιβλίων του Tériade και οπωσδήποτε πολύ πιο προσεγμένο και πολυτελή από τον μέσο κατάλογο μιας έκθεσης. Η ποιότητά του γίνεται σαφής αν τον συγκρίνουμε με τον κατάλογο της έκθεσης που πραγματοποιήθηκε την ίδια χρονιά στο CNAC για τον εκδότη Pierre Lecuire, ο οποίος είναι πολύ μικρότερος σε μέγεθος και αριθμό σελίδων και κατώτερος ως προς την τυπογραφική ποιότητα<sup>2013</sup>. Ο κατάλογος της έκθεσης *Hommage à Tériade* αποτελεί ως και σήμερα το βασικό έργο αναφοράς για τη δράση του Tériade, αφού σε αυτόν στηρίχτηκαν και αυτόν αναπαρήγαγαν όσες μεταγενέστερες μελέτες και εκδόσεις έγιναν για τον Tériade. Εκτενώς

---

<sup>2011</sup> Ο Bernard Anthonioz (1921-1994) σπούδασε λογοτεχνία και νομικά, ασχολήθηκε με τις εκδόσεις και στα χρόνια του πολέμου συνέβαλε στην έκδοση λογοκριμένων κειμένων, συμμετέχοντας στην αντίσταση. Το 1946 παντρεύτηκε τη Geneviève de Gaulle, κόρη του Charles de Gaulle, και την ίδια χρονιά ανέλαβε την διαχείριση των εκδόσεων του Skira στη Γαλλία. Το 1958 διορίστηκε σύμβουλος του Malraux και συμμετείχε ενεργά στην ίδρυση του Υπουργείου Πολιτισμού αναλαμβάνοντας συγκεκριμένα ζητήματα πολιτιστικής κληρονομιάς και αρχιτεκτονικής (αποκατάσταση των μεγάλων εθνικών μνημείων, νομικό πρόγραμμα για την ταξινόμηση των ιστορικών μνημείων, ενίσχυση και προστασία της σύγχρονης αρχιτεκτονικής κληρονομιάς). Το 1962 ανέλαβε επικεφαλής τη Διεύθυνση Καλλιτεχνικής Δημιουργίας. Όπως προαναφέραμε, το 1967 ίδρυσε το CNAC. Μετά την αποχώρησή του από το Υπουργείο Πολιτισμού το 1969, στήριξε ιδιωτικές πρωτοβουλίες στο χώρο της σύγχρονης τέχνης (Fondations Maeght, Le Corbusier, Gleizes, Dina Vierny, Fondation nationale des arts graphiques et plastiques)· *Bernard Anthonioz: ou la liberté de l'art*, κατάλογος έκθεσης, Adam Biro, Παρίσι 1999.

<sup>2012</sup> Hélène Lassale, «Les exclusives du discours sur l'art: quelques réflexions sur les récents catalogues d'expositions d'art moderne», στο Raymonde Moulin (επιμ.), *Sociologie de l'art*, La documentation française, Παρίσι 1986, 405-414.

<sup>2013</sup> *Livres de Pierre Lecuire* 1973.

αναδημοσιεύτηκε επίσης το κείμενο του Leymarie, ο οποίος το 2002 εξέδωσε το βιβλίο *Eloge de Tériade*, το οποίο αποτελεί μια πιο μακροσκελή και αναλυτική εκδοχή αυτού του κειμένου<sup>2014</sup>.

Την έκθεση συνόδευσε η κυκλοφορία ενός ακόμη βιβλίου καλλιτέχνη, του βιβλίου του Miró *Ubu aux Baléares*, που παρουσιάσαμε παραπάνω. Η έκδοση αυτή έδειχνε πως ο Tériade παρέμενε δραστήριος και δημιουργικός. Επιπλέον, με αφορμή την έκθεση, ο σκηνοθέτης Frédéric Rossif ετοίμασε μια ταινία 17 λεπτών με τίτλο *Verve*, επενδυμένη με μουσική του Βαγγέλη Παπαθανασίου, η οποία προβλήθηκε στο πλαίσιο της έκθεσης (**εικ. 351**).

Χάρη στα μεγάλα ονόματα καλλιτεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα που περιλάμβανε η έκθεση προσέλκυσε εύκολα το ενδιαφέρον του κοινού και του τύπου: «Το Hommage à Tériade είναι στην πραγματικότητα ένα ολόκληρο μουσείο μοντέρνας τέχνης από το τέλος του κυβισμού μέχρι τους τελευταίους μεγάλους του εικοστού αιώνα»<sup>2015</sup>. Πολλές εγκωμιαστικές κριτικές παρουσιάσεις της έκθεσης δημοσιεύτηκαν στον γαλλικό και τον διεθνή τύπο: «Ο Tériade: πόσα πολλά του οφείλουμε όλοι, και πόσο καλά κανείς θυμάται τη στοργική φροντίδα με την οποία ένα μοναδικό, πολύ σπάνιο και πολύτιμο αντίγραφο του *Verve* περνούσε από χέρι σε χέρι κατά τη διάρκεια των σκοτεινών χρόνων του πολέμου 1939-1945. Αυτή η ευχάριστη δημοσίευση – της οποίας το στυλ και το περιεχόμενο ταίριαζε ακριβώς στον τίτλο της – έμοιαζε τότε να είναι όχι μόνο μια όμορφη ανάμνηση της πιο καινοτόμας και αισιόδοξης δημιουργικής φάσης αυτού του αιώνα, πριν το θάρρος της συντριβεί από την κτηνώδη και παρανοϊκή βία, αλλά κι ένα φυλαχτό ελπίδας για ένα μέλλον που δεν θα μπορούσε ποτέ, αλίμονο, να αναβιώσει την πνευματική ακτινοβολία που πάντα πλημμύριζε τις σελίδες του *Verve* με το αληθινό φως της έμπνευσης»<sup>2016</sup>.

Κοινό μοτίβο όλων των κειμένων ήταν να συστήσουν στο ευρύ κοινό τον Tériade, προβάλλοντας «την οδύσσεια ενός έλληνα εκδότη τρελού για τη

---

<sup>2014</sup> Leymarie 2002.

<sup>2015</sup> «L’Hommage à Tériade, c’est, en réalité, tout un musée de l’art moderne de la fin du cubisme aux derniers grands du vingtième siècle». Dunoyer 1973, 19.

<sup>2016</sup> «Tériade: how much we all owe to him, and how well one recalls the loving care with which a single, most rare and precious copy of *Verve* was passed from hand to hand during the dark war years from 1939-1945. That joyous publication – whose style and content so exactly matched its title – seemed then to be not only a wonderful souvenir of the most innovatory and optimistic creative phases of this century, before its nerve was shattered by bestiality and paranoid aggression, but also a talisman of hope for a future which was never, alas, able to recapture the spiritual *éclat* that had always flooded the pages of *Verve* with the true light of inspiration». Bryan Robertson, «A Great European», *The Times*, 9 Αυγούστου 1973, 7.

ζωγραφική»<sup>2017</sup> μέσα από βιογραφικά στοιχεία: παρουσιάζουν τη μετάβασή του από την Ελλάδα στη Γαλλία, την ενασχόλησή του με την τεχνοκριτική, αλλά δίνουν μεγαλύτερη βαρύτητα στο εκδοτικό του έργο. Παράλληλα υπογραμμίζουν το γούστο του Tériade και το πάθος του για την τέχνη και τη σύνδεσή της με τη λογοτεχνία<sup>2018</sup>, αλλά και τους δεσμούς φιλίας που τον συνέδεαν με τους καλλιτέχνες<sup>2019</sup>. Τέλος, εκθειάζουν την ομορφιά και τη μνημειακότητα των βιβλίων του και τον θεωρούν πρότυπο για τους νεότερους εκδότες<sup>2020</sup>. Αφιερωμένο στον Tériade και την έκθεση, το κύριο άρθρο του περιοδικού *Apollo* τον Αύγουστο του 1973, με τίτλο «A Genial Ring-master», ξεκινάει εξάιροντας τη συμβολή του στη μοντέρνα τέχνη: «Πρόκειται επίσης για ένα θέαμα που λειτουργεί ως υπενθύμιση για το πώς η παγκόσμια επιτυχία της Σχολής του Παρισιού οφείλει πολλά στην πρωτοβουλία και το γούστο δραστήριων και καλλιεργημένων πατρώνων όπως ο Tériade. Αυτοί οι άντρες συνιστούν καταλυτικές προσωπικότητες»<sup>2021</sup>. Η είδηση για την έκθεση έγινε γνωστή και στην Ελλάδα όπου γράφτηκαν επίσης εγκωμιαστικά άρθρα<sup>2022</sup>. Με αφορμή την έκθεση εξάλλου, ο Γιώργος Πηλιχός, στο πλαίσιο μιας σειράς συνεντεύξεών του με Έλληνες κυρίως από τον κόσμο των τεχνών για την εφημερίδα *Ta Néa*, πήρε συνέντευξη από τον Tériade, η οποία συνιστά την πιο μεγάλη συνέντευξη που έδωσε ποτέ<sup>2023</sup>.

<sup>2017</sup> «l'odyssée d'un éditeur grec fou de peinture». Demoriane 1973.

<sup>2018</sup> Elgar 1973, 14.

<sup>2019</sup> «Όλα αυτά τα αριστουργήματα ενορχηστρώθηκαν από έναν άνθρωπο χωρίς τον οποίο δεν θα υπήρχαν. Αυτός ο άνθρωπος είναι ο Tériade. Και αυτή η έκθεση παρουσιάζεται τόσο ως ο καλλιτεχνικός απολογισμός μιας ολόκληρης εποχής όσο ως ένας ύμνος στην εμπιστοσύνη και τη φιλία / Tous ces chefs-d'œuvre ont été orchestrés par un homme sans qui ils ne seraient pas. Cet homme, c'est Tériade. Et cette exposition se présente autant comme le bilan artistique de toute une époque que comme un hymne à la confiance et l'amitié»: «Chronique: au Grand Palais, un hommage à Tériade», *Bibliographie de la France*, 26 (27 Ιουνίου 1973), 813-818. Βλ. και Rey 1973, 21.

<sup>2020</sup> «Η εξαιρετικά δημιουργική επιρροή του Tériade, ενός από τους πιο οξυδερκείς και εφευρετικούς εκδότες του αιώνα, μεταφέρεται επαρκώς στην τρέχουσα έκθεση στο Grand Palais / The astonishingly creative influence of Tériade, one of the most discerning and inventive publishers of the century, is amply conveyed in the current exhibition at the Grand Palais» Michael Peppiatt, «The Creative Influence of Tériade», *The New York Times*, 8 Ιουλίου 1973, 21. Βλ. επίσης ενδεικτικά τις κριτικές: Bouyere 1973· Chapon 1973· Raymond Cogniat, «Matisse, Picasso, Chagall, Miró... pour le plaisir des bibliophiles», *Le figaro littéraire*, 1408 (12 Μαΐου 1973), 20· Pierre Schneider, «Paris: A Summer Art Scene Flourishes», *The New York Times*, 13 Ιουνίου 1973, 58. Ευχαριστώ τη Françoise Anthonioz που μου έδωσε το ντοσιέ με τις κριτικές για την έκθεση διευκολύνοντας την πρόσβασή μου σε αυτές.

<sup>2021</sup> «It is a show, too, that acts as a reminder of the way in which the world-wide success of the School of Paris owes much to the enterprise and taste of active and sophisticated patrons such as Tériade. These men are catalytic personalities»: «A Genial Ring-master», *Apollo*, 98 (Αύγουστος 1973), 78.

<sup>2022</sup> «Αφιέρωμα στον Τεριάντ», *Το Βήμα*, 14 Ιουλίου 1973, 4. Ο συντάκτης αυτού του κειμένου, για να δηλώσει προφανώς τη μεγάλη συμβολική αξία της έκθεσης, ξεκινάει με την παρατήρηση ότι μιλούν γι' αυτή μέχρι και στην εφημερίδα *The New York Times*.

<sup>2023</sup> Πηλιχός 1974.



Η επιτυχία της έκθεσης επιβεβαιώνεται και από τη μεγάλη διεθνή περιοδεία που έκανε τα επόμενα χρόνια, αλλά και από την επισκεψιμότητά της, που μπορεί να μην ήταν πολύ μεγάλη σε απόλυτο αριθμό επισκεπτών, αλλά πιθανότατα κυμάνθηκε στα προσδοκώμενα επίπεδα. Πιο συγκεκριμένα, από τα αρχεία του γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού πληροφορούμαστε ότι η προσδοκώμενη επισκεψιμότητα για το διάστημα 16 Μαΐου-3 Σεπτεμβρίου ήταν 20.000 άτομα. Από μια αναφορά σχετικά με τον αριθμό των επισκεπτών της έκθεσης ως τις 9 Ιουλίου προκύπτει πως ο αριθμός τους ανερχόταν σε 11.641 στο μέσο της διάρκειάς της<sup>2024</sup> **(Παράρτημα A47 και A48)**. Μπορούμε να εικάσουμε συνεπώς πως στο διάστημα των 56 ημερών που απέμεναν ως το κλείσιμό της, είναι πιθανό η έκθεση να υποδέχτηκε ακόμη 8.000 επισκέπτες, άρα να επιβεβαίωσε την πρόβλεψη για την επισκεψιμότητά της. Ανεξαρτήτως του αριθμού των επισκεπτών της, η έκθεση μετά το Παρίσι περιόδευσε επί χρόνια σε πολλές ευρωπαϊκές πόλεις και όχι μόνο: Λονδίνο (1975), Νάπολη (1976), Φλωρεντία(1976), Τορίνο (1976), Μαδρίτη (1977), Λισαβόνα (1977), Βόννη (1978), Μπότροπ (1978), Βερολίνο (1978 και 1980), Τύνιδα (1979), Πόζναν (1981), Κατόβιτσε (1981), Λούμπλιν (1981), Βουδαπέστη (1981), Τόκιο (1987). Η φορητότητα του βιβλίου σε συνδυασμό με το μικρότερο κόστος μεταφοράς που απαιτείται σε σχέση με τους πίνακες και τα γλυπτά σίγουρα διευκόλυνε αυτή τη μεγάλη περιοδεία. Τις περισσότερες από αυτές τις εκθέσεις συνόδευσαν κατάλογοι που σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό αναπαρήγαν σε μετάφραση τα κείμενα του πρώτου καταλόγου. Όπως προκύπτει και από τους καταλόγους, η έκθεση συχνά δεν περιόδευσε στην ολότητά της· ήταν κυρίως τα βιβλία που εκτίθεντο, πιθανόν γιατί τα πρώτα χρόνια της καριέρας του Tériade, ακόμη και τα τεύχη του *Verve*, δεν μπορούσαν να συναγωνιστούν την εκθεσιακή δύναμη των βιβλίων και ως εκ τούτου παραλείπονταν. Την έλλειψη αυτή επισημαίνει, για παράδειγμα, ο Robert Cumming στην κριτική του για την έκθεση που έλαβε χώρα το 1975 στη Royal Academy του Λονδίνου. Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι η έκθεση δεν παρουσιάστηκε στην Ελλάδα. Δεν γνωρίζουμε τον λόγο. Θα μπορούσε να εικάσει κανείς ότι αυτό συνδέεται με τη σχεδιαζόμενη μόνιμη έκθεση των βιβλίων, καθώς και τευχών του *Verve*, στο Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade στη Μυτιλήνη, αλλά και πάλι

---

<sup>2024</sup> Τα λίγα διοικητικά έγγραφα σχετικά με την οργάνωση της έκθεσης καθώς και το σχετικό έντυπο υλικό φυλάσσονται στα Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine), Dossiers de Bernard Anthonioz, Dossiers de correspondance nominatifs (classement par ordre alphabétique): Li-Z. (20160408/18), φάκελος Hommage à Tériade.

τίθεται το ερώτημα γιατί το υλικό αυτό να μην εκτεθεί προηγουμένως προσωρινά σε μια μεγάλη ελληνική πόλη.

Την έκθεση αυτή, που αποτέλεσε τη σημαντικότερη απότιση φόρου τιμής στο έργο και το πρόσωπο του Tériade εκ μέρους του παρισινού κόσμου της τέχνης, θα μπορούσαμε να την εντάξουμε σε ένα ευρύτερο ενδιαφέρον προβολής της δραστηριότητας ποικίλων μεσολαβητών της τέχνης εκείνα τα χρόνια. Με αφετηρία την έκθεση που διοργανώθηκε το 1968 για τον Baudelaire στο Petit Palais<sup>2025</sup> παρατηρούμε ότι ιδίως τη δεκαετία του 1970 οργανώθηκαν πολλές εκθέσεις γύρω από τεχνοκρίτες, εκδότες, εμπόρους και λογοτέχνες, αναδεικνύοντας το σημαντικό τους ρόλο στον κόσμο της τέχνης. Για παράδειγμα, το 1969 διοργανώθηκε έκθεση για τον Apollinaire (Bibliothèque Nationale)<sup>2026</sup>, το 1970 για τον Christian και την Yvonne Zervos (Grand Palais)<sup>2027</sup> και την ίδια χρονιά για τον Reverdy (Fondation Maeght)<sup>2028</sup>, το 1973 για τον Lecuire και επίσης για την Colette (Bibliothèque Nationale)<sup>2029</sup>, το 1974 για τον Jean Paulhan (Grand Palais)<sup>2030</sup>, το 1979 για τον Pierre Loeb (Musée d'art moderne de la Ville de Paris)<sup>2031</sup>, το 1982 για τον Paul Eluard (Centre Georges Pompidou)<sup>2032</sup>, το 1984 για τον Kahnweiler (Centre Georges Pompidou)<sup>2033</sup>.

---

<sup>2025</sup> *Baudelaire*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1968.

<sup>2026</sup> Jean Adhémar, Lise Dubief και Gérard Willemetz (επιμ.), *Apollinaire*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale, Παρίσι 1969.

<sup>2027</sup> *Hommage à Christian et Yvonne Zervos*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1970. Δεν υπάρχει κανένα στοιχείο που να τεκμηριώνει μια ανταγωνιστική σχέση μεταξύ των δύο εκθέσεων, αλλά, με δεδομένο τον ανταγωνισμό μεταξύ Tériade και Zervos, είναι ενδιαφέρον πως η έκθεση για τον Tériade έγινε τρία χρόνια μετά από εκείνη για τους Zervos στον ίδιο χώρο και με τον ίδιο τίτλο.

<sup>2028</sup> *À la rencontre 1970*.

<sup>2029</sup> Monique Cornand και Madeleine Barbin (επιμ.), *Colette*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1973.

<sup>2030</sup> André Berne-Joffroy (επιμ.), *Jean Paulhan à travers ses peintres*, κατάλογος έκθεσης, Éditions des musées nationaux, Παρίσι 1974.

<sup>2031</sup> *L'aventure de Pierre Loeb, la Galerie Pierre, Paris, 1924-1964*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Musée d'Ixelles, Παρίσι / Βρυξέλλες 1979.

<sup>2032</sup> Annick Lionel-Marie (επιμ.), *Paul Éluard et ses amis peintres: 1895-1952*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1982.

<sup>2033</sup> Monod-Fontaine, Laugier και Warnier 1984.

### 13. Ο «επαναπατρισμός» του Τέριαντ μέσα από τα μουσεία του στη Μυτιλήνη και η κατασκευή της φήμης του στην Ελλάδα

Πριν από την ίδρυση του Μουσείου Θεόφιλου και του Μουσείου-Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη-Τέριαντ, η αναγνώρισή του Τέριαντ στην Ελλάδα ήταν περιορισμένη και κυρίως μεταξύ των ανθρώπων που τον είχαν γνωρίσει στο Παρίσι και είχαν επιστρέψει στην Ελλάδα. Για παράδειγμα, ο Τόμπρος έγραφε στην εισαγωγή του καταλόγου για τον Κανέλλη: «Ο αισθητικός Ε. Τέριαντ με τις φωτισμένες του παρατηρήσεις, δίνει σε μια σπάνια ολοκλήρωση τα νοήματα της πηγαίας τέχνης και ανώτερης αίσθησης και η εγκυρότητά του εδώ και πολλά χρόνια στο Παρίσι, του έδωσε μια θέση ξεχωριστή σε συνεργασίες μεγάλων περιοδικών κι εφημερίδων, ώστε να δικαιολογεί απόλυτα όχι μόνο τις ιδέες του γύρω από τα πράγματα, αλλά και τις κρίσεις του γύρω από τα πρόσωπα»<sup>2034</sup>. Πιθανόν είναι ο ίδιος που κρύβεται πίσω από ένα ανυπόγραφο κείμενο στο περιοδικό *20<sup>ός</sup> αιώνας* που παρουσιάζει το *Minotaure* και τη δράση του Τέριαντ σε αυτό: «Ο Τέριαντ, ένα ανήσυχο και σκεπτικό πνέμα, σιγά σιγά από το 1925 άρχισε να δείχνει τον πλούτο στις εσωτερικές γνώσεις του, τόσο σε διακρίσεις αισθητικές, τεχνικές και σύνθετες, όσο και σε ποιητικές και λογοτεχνικές αναζητήσεις [...] Το *Minotaure* [...] αποδεικνύει, πως και ο Τέριαντ στάθηκε και βρίσκεται σε μια γραμμή ενέργειας ζηλευτής· που ο *20<sup>ός</sup> Αιώνας* την θαμάζει και του εύχεται καλή προκοπή» (εικ. 341)<sup>2035</sup>.

Πάντως το όνομα του Τέριαντ περιλαμβάνεται ως λήμμα σε ελληνικές εγκυκλοπαιδείες των δεκαετιών του 1950 και του 1960. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι όμως ότι, παρά τη σημαντική εκδοτική δραστηριότητα που είχε αναπτύξει στο μεταξύ, παρουσιάζεται σε αυτές κυρίως ως τεχνοκρίτης παρά ως εκδότης. Για παράδειγμα, στο *Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν* διαβάζουμε στο λήμμα «Τεριαντ»: «Ψευδώνυμον του εν Παρισίοις διαμένοντος Έλληνος κριτικού πλαστικών τεχνών Ευστρατίου Ελευθεριάδου, γεννηθέντος εις Σκαμιάν Λέσβου το 1897. Δια των κριτικών του επί έργων ζωγραφικής και γλυπτικής συνετέλεσεν εις την διεθνή ανάδειξιν των Ισπανών ζωγράφων Μπορές και Κοσσιέ, των Γάλλων Μπωντέν και Βινές, του Πολωνού Μενκές, των Ελλήνων Γουναρόπουλου και Χατζηκυριάκου και άλλων. Υπήρξεν εις εκ των ιδρυτών και συντάκτης του παρισινού περιοδικού “Καγιέ ντ’Αρ” και βραδύτερον εκδότης και διευθυντής των γαλλικών περιοδικών

<sup>2034</sup> Έκθεση του ζωγράφου Ορέστη Κανέλλη, κατάλογος έκθεσης, Παρνασσός, Αθήνα 1933, [χ.σ.].

<sup>2035</sup> [Τόμπρος:] 1933.

“Μινοτώρ” και “Βερβ”, το οποίον εξακολουθεί να εκδίδεται και κατά το 1954. Επίσης εξέδωσε τεχνοκριτικές μελέτας επί θεμάτων αναγομένων εις την αρχαίαν, μεσαιωνικήν και σύγχρονον τέχνην»<sup>2036</sup>. Παρόμοια σε άλλες εγκυκλοπαίδειες της ίδιας εποχής χαρακτηρίζεται ως «κριτικός εικαστικών τεχνών»<sup>2037</sup> με την ιδιότητα του εκδότη είτε να απουσιάζει είτε να τίθεται σε δεύτερη μοίρα. Πληρέστερα και ορθότερα λήμματα συναντάμε, από την άλλη, σε εγκυκλοπαίδειες της δεκαετίας του 1980<sup>2038</sup>.

Σε κάθε περίπτωση, η αναγνώριση της οποίας έχαιρε στη Γαλλία ήταν πολύ μεγαλύτερη από εκείνη που είχε στην Ελλάδα, τουλάχιστον ως την ίδρυση του Μουσείου Θεόφилου. Ίσως και τα λάθη στα εγκυκλοπαιδικά λήμματα να οφείλονται στο ότι, με εξαίρεση έναν μικρό κύκλο ανθρώπων, οι Έλληνες εν πολλοίς αγνοούσαν την εκδοτική δραστηριότητα του *Tétiade*<sup>2039</sup>, παρόλο που έστω ένας περιορισμένος αριθμός τευχών του *Verve* διανεμόταν και στην Ελλάδα<sup>2040</sup>.

Μετά από πολυετή απουσία από την Ελλάδα, ο *Tétiade* επέστρεψε το 1949, σύμφωνα με μαρτυρία του Τσαρούχη<sup>2041</sup>, αλλά πιθανόν απογοητεύτηκε από την κατάσταση με την οποία ήρθε αντιμέτωπος. Την Κατοχή ακολούθησε ο Εμφύλιος Πόλεμος με ορατές και καταλυτικές συνέπειες στην οικονομική, πολιτική, κοινωνική και πνευματική ζωή του τόπου. Τα συναισθήματά του μοιράστηκε πιθανόν με τον Ελύτη, ο οποίος επιστρέφοντας στην Ελλάδα το 1951 μετέφερε στον *Tétiade* την εικόνα που κι εκείνος θα είχε αντικρίσει: «Η απογοήτευση που δοκίμασα από την

<sup>2036</sup> «Τεριάδης», *Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν: μεθοδική και συστηματική συμπύκνωσις και εκλαϊκευσις όλων των ανθρωπίνων γνώσεων*, Ήλιος, Αθήνα [1954], 634.

<sup>2037</sup> Αυτή η ιδιότητα του αποδίδεται στις εξής εγκυκλοπαίδειες: «Ελευθεριάδης (Ευστράτιος)», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια: Συμπλήρωμα*, Φοίνιξ, Αθήνα 1957, τόμος Β', 825· «Ελευθεριάδης Ευστράτιος», *Γενική Παγκόσμιος Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς*, Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος, Αθήνα 1964, 6<sup>ος</sup> τόμος, 219.

<sup>2038</sup> Τώνης Σπητέρης, «Ελευθεριάδης (γαλλ. Τεριάντ, *Tétiade*), Στρατής-Θρασύβουλος», *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985, 329· Μάνος Στεφανίδης, «Ελευθεριάδης Στρατής», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, Πάπυρος, Αθήνα 1986, τόμος 22<sup>ος</sup>, 389-390.

<sup>2039</sup> «Ο Christian Zervos με το *Cahiers d'art* και ο *Tétiade* με το *Minotaure* στην αρχή και το *Verve* τώρα λανσάρουν την σύγχρονον Τέχνη στο Παρίσι κι η κρίσι τους βαραίνει εξαιρετικά. Κάθε σύγχρονος φιλότεχνος που σέβεται τον εαυτό του έχει στη βιβλιοθήκη του τα περιοδικά αυτά. Αλλά ακόμα και τα ονόματα των ανθρώπων αυτών που τιμούν την Ελλάδα είναι άγνωστα εδώ». Μιχάλης Πολίτης, «Χρειάζεται αμοιβαιότητα: Εκείθεν του Ατλαντικού, η εξέλιξις του ελληνισμού», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Νοεμβρίου 1938, 1 [1-2].

<sup>2040</sup> Γνωρίζουμε πως το περιοδικό πωλούνταν οπωσδήποτε στο βιβλιοπωλείο Κακουλίδου το 1939. Στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* υπάρχει σχετική ανακοίνωση για την άφιξη και πώληση του τεύχους 5-6. «Το περιοδικόν 'Verve'», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Ιουνίου 1939, 2.

<sup>2041</sup> Τσαρούχης 1983. Η χρονολογία αυτή δεν είναι βέβαιο πως είναι σωστή. Στον τύπο της εποχής διαβάζουμε ότι επισκέφθηκε την Ελλάδα τον Ιούλιο του 1950· Η Μονταίν, «Γνωρίζετε ότι...», *Το Βήμα*, 16 Ιουλίου 1950, 2. Ο Νικορέτζος αναφέρει ότι ο *Tétiade* επισκέφθηκε το καλοκαίρι του 1951 την Ελλάδα για ολιγοήμερες διακοπές, χωρίς να δίνει κάποια πηγή για την εν λόγω πληροφορία· Νικορέτζος 2006, 146. Εντέλει, δεν γνωρίζουμε αν επισκέφθηκε την Ελλάδα τρεις φορές σε τρία χρόνια ή αν έκανε ένα ταξίδι που διαφορετικές πηγές τοποθετούν σε διαφορετικές χρονιές.

Αθήνα είναι καθολική. Βέβαια είχα προετοιμάσει τον εαυτό μου – και ξέρεις ότι διαθέτω αρκετή φαντασία – όμως η πραγματικότητα βρήκα να ξεπερνά και την τερατωδέστερη φαντασία. Φτώχεια αφάνταστη, πικρία και μοχθηρία των ανθρώπων, πνευματικό χάος, ανυπαρξία γούστου, είναι οι μετριοπαθέστερες εκφράσεις. Την Αθήνα βρήκα πολύ άσκημη. Μου έδωσε την εντύπωση ενός προχειρότατου καταυλισμού μέσα στην έρημο. Και οι λίγοι άνθρωποι που αξίζουν – όπως είχες διαπιστώσει και εσύ – σκορπισμένοι κι ανίσχυροι»<sup>2042</sup>. Η εικόνα αυτή πιθανόν να σόκαρε τον Τέριαντ, ο οποίος, διανύοντας μια πολύ δημιουργική φάση της σταδιοδρομίας του, δεν θα είχε ιδιαίτερο λόγο να επισκεφθεί ξανά την Ελλάδα.

Όπως φαίνεται από την αλληλογραφία του με τον Κατακουζηνό, εκείνος επέμενε και τον ενθάρρυνε να έρθει ξανά την Ελλάδα. Σε επιστολή του 1957 ο Τέριαντ επικαλείται πρακτικούς λόγους, καθώς και την τεμπελιά και την αδράνεια του, για να αναβάλει το ταξίδι<sup>2043</sup>, το οποίο όμως πραγματοποίησε τελικά τον Ιούλιο του 1959, δέκα χρόνια περίπου μετά το προηγούμενο<sup>2044</sup>. Αυτή τη φορά έμεινε ικανοποιημένος από την επίσκεψη και επιστρέφοντας στη Γαλλία έγραψε στο φίλο του: «Η όρεξή μας άνοιξε... κατάλαβα τελικά ότι η Ελλάδα μου γίνεται απαραίτητη όπως ένα αναζωογονητικό μπάνιο και σας ευχαριστώ που μου το μάθατε»<sup>2045</sup>. Ο Κατακουζηνός κατάφερε να ξυπνήσει την νοσταλγία του Τέριαντ για την πατρίδα και να αποκαταστήσει την επαφή του με το νησί του. Ένα χρόνο μετά ο Τέριαντ επέστρεψε: «Αυτό το δεύτερο ταξίδι στην Ελλάδα με ενθουσίασε, με αναζωογόνησε πολύ και με ώθησε να επανεκπαιδευτώ και να ξαναμάθω πράγματα. Όλα αυτά τα οφείλω σε σας επειδή με παρασύρατε διακόπτοντας την αδράνεια μου»<sup>2046</sup>. Όπως

---

<sup>2042</sup> Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή προς τον Τέριαντ, 8 Σεπτεμβρίου 1951· αντλώ από Νικορέντζος 2006, 95.

<sup>2043</sup> «Με βασανίζει η νοσταλγία κι όμως η τεμπελιά μου, η νοχέλεια μου και η υπνηλία των ζεστών ημερών δεν με ενθάρρυναν. Υπήρχε αυτό το περίφημο διαβατήριο κι έπειτα το χέρι μου που δεν έχει επανέλθει ακόμη απολύτως για να διακινδυνεύσω τον περίπλοκο του Οδυσσέα / Je suis dévoré par la nostalgie et pourtant ma paresse, ma nonchalance et la torpeur de ces jours de chaleur m'ont empêché tout courage. Il y a eu ce fameux passeport et puis mon bras qui ne marche pas encore tout à fait complètement pour risquer le périple d'Ulysse» Τέριαντ, επιστολή προς τον Άγγελο Κατακουζηνό, 16 Απριλίου 1957, Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού. Στο προσωπικό αρχείο της Κατερίνας Χαραλαμπίδη σώζεται επιστολή του Κατακουζηνού προς τον Τέριαντ, με ημερομηνία 10 Μαρτίου 1957, στην οποία τον παρακινεί να επισκεφθεί την Ελλάδα.

<sup>2044</sup> Η άφιξή του σημειώνεται στον τύπο της εποχής: «Τα καλλιτεχνικά νέα της Τρίτης: Ήλθε στην Αθήνα ο διάσημος εκδότης Τεριάντ», *Τα Νέα*, 28 Ιουλίου 1959, 2.

<sup>2045</sup> «Notre appétit est maintenant ouvert... J'ai enfin compris que la Grèce devient indispensable pour moi comme un bain de jeunesse et je vous remercie de me l'avoir appris» Τέριαντ και Alice Τέριαντ, επιστολή προς τον Άγγελο Κατακουζηνό και τη σύζυγο του Λητώ, 28 Ιουλίου 1959, Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού.

<sup>2046</sup> «Ce second voyage en Grèce m'a enchanté, m'a beaucoup rajeuni et me pousse à refaire mon éducation et à réapprendre les choses. Je vous dois tout ça parce que vous m'avez entraîné en rompant

έχουμε προαναφέρει, από τα νεανικά τους χρόνια ο Κατακουζηνός υπήρξε για τον Tériade έμπιστος φίλος, τη γνώμη του οποίου υπολόγιζε για ποικίλα ζητήματα. Στάθηκε επίσης βασικός δεσμός του με την Ελλάδα και την ιδιαίτερη πατρίδα του, τη Μυτιλήνη (εικ. 352)<sup>2047</sup>.

Από το 1948 και μετά, ο Tériade συνδέθηκε φιλικά με έναν ακόμη συμπατριώτη του, τον Ελύτη, ο οποίος πήγε στο Παρίσι τον Μάρτιο του 1948 και έμεινε εκεί για τριάμισι χρόνια. Μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα ξεκίνησε μια αλληλογραφία η οποία δεν διεκόπη παρά μόνο με τον θάνατο του Tériade και η οποία αποδεικνύει την άνεση που υπήρχε μεταξύ των δυο αντρών οι οποίοι συζητούν όχι μόνο θέματα σχετικά με την τέχνη, την πνευματική ζωή και την επικαιρότητα στην Ελλάδα και τη Γαλλία, αλλά ακόμα και προσωπικά οικονομικά και αισθηματικά ζητήματα (κυρίως από την πλευρά του Ελύτη)<sup>2048</sup>. Ο Tériade εκτίμησε το ταλέντο του Ελύτη<sup>2049</sup> και προσπάθησε μάλιστα να τον προωθήσει στους παρισινούς

---

mon inertie»· Tériade και Alice Tériade, επιστολή προς τον Άγγελο Κατακουζηνό και τη σύζυγο του Λητώ, 1 Αυγούστου 1960, Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητός Κατακουζηνού.

<sup>2047</sup> Στην επιστολή του για το αφιέρωμα που έκανε το Γαλλικό Ινστιτούτο στον Άγγελο Κατακουζηνό ο Tériade γράφει: «Ο Άγγελος Κατακουζηνός μας άφησε. Ήταν ο φίλος μου. Τώρα νιώθω πόσο μου λείπει. Συνήθιζα να τον συμβουλευόμαι κάθε χρόνο στο Παρίσι ή στην Αθήνα. Μου 'δινε κανόνες ζωής. Μου εμφυσούσε εμπιστοσύνη στον εαυτό μου όπως και σε όσους γνώριζε. Ήταν ένα πλάσμα ανώτατης νόησης. Νόηση πολλαπλασιασμένη με τα χαρίσματα της γνώσης. Κατόρθωνε να σε τοποθετεί μπροστά στο πρόβλημά σου. Ήταν ένας από τους μεγαλύτερους άνδρες της επιστήμης, που η Ελλάδα ποτέ γέννησε. Ακόμα, ο Άγγελος, είχε μια ευρύτατη κουλτούρα, μια εκλεπτυσμένη αντίληψη που μου προκαλούσε θαυμασμό. Αγαπούσε ό,τι ήταν ωραίο. Γνώριζε καλά τη ζωγραφική· Κατακουζηνού 2013, 341-343. Για τη ζωή του Κατακουζηνού βλ. Κατακουζηνού 2013.

<sup>2048</sup> Η πρώτη επιστολή που εντοπίστηκε χρονολογείται στις 2 Αυγούστου 1948 και έχει δημοσιευτεί από τον Νικορέντζο 2006. Η τελευταία χρονολογείται στις 3 Αυγούστου 1980 και εντοπίστηκε στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, όπου φυλάσσεται μεγάλος αριθμός γραμμάτων του Tériade προς τον Ελύτη.

<sup>2049</sup> Αμέσως μόλις κυκλοφόρησε το *Άξιον Εστί* (Μάρτιος 1960, εκδόσεις Ίκαρος), ο Ελύτης έστειλε ένα αντίτυπο στον Tériade, ο οποίος του έγραψε: «Έφερα μαζί μου εδώ στο νότο τα δύο βιβλία σας με την επιθυμία να τα διαβάσω ήσυχα στην ηρεμία των λουλουδιών. Διάβασα τις «έξι και μία τύψεις για τον ουρανό», μία κάθε μέρα. Πιστεύω πως τα ποιήματα πρέπει να διαβάζονται έτσι, μεμονωμένα, και να αφήνεσαι σε κάθε ποίημα για μία μέρα για να σε διαπεράσει. Και μετά έφτασα στο «Το άξιον εστί». Εκεί, δεν μπόρεσα να με σταματήσω και το διάβασα όλο μονομιás νωρίς ένα μεσημέρι. Τι όμορφο ποίημα! Παθιασμένο σαν κείμενο Προφήτη, ευρύχωρο σαν τις σελίδες του Ησιόδου. Από την προσωπική κοσμογονία της εισαγωγής ως την πυκνότητα των αναμνήσεων και της εξέγερσης ενάντια στο παράλογο της ανθρώπινης κατάστασης και ως τη διαφανή απογείωση του συμπεράσματος που προκαλεί ρίγος, όλα αποπνέουν έναν ολοκληρωμένο ποιητή και άνθρωπο. Πιστεύω πως μόλις γράψατε ένα καίριο τμήμα του έργου σας και είμαι πολύ ευτυχής και χαρούμενος και σας συγχαίρω. Εύχομαι τώρα να συνεχίσετε σε αυτό το θεσπέσιο δρόμο για να έχουμε κι άλλα πράγματα τόσο επιτυχημένα. Χίλια ευχαριστώ / J'ai ramené avec moi ici dans le Midi vos deux livres avec le désir de les lire tranquillement dans la paix des fleurs. Je lisais les 'έξι και μία τύψεις για τον ουρανό', une par jour. Je crois que les poèmes doivent être lus ainsi isolés, en se laissant pénétrer par chaque poème pendant une journée. Et puis je suis arrivé à 'Το άξιον εστί'. Là, je n'ai pas pu m'arrêter et tout a été lu pendant un début d'après-midi. Quel beau poème ! Véhément comme un texte de Prophète, plein d'espace comme des pages d'Hésiode. Depuis la cosmogonie personnelle de l'introduction, à travers la densité des souvenirs et de révolte contre l'absurde de la condition humaine jusqu'à l'envolée frémissante et transparente de la conclusion, tout respire une plénitude de poète et d'homme. Je crois que vous venez d'écrire un morceau capital de votre œuvre et je suis très heureux et plein de joie et vous félicite. Je souhaite maintenant que vous continuiez dans cette voie royale pour que nous ayons

πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους. Για παράδειγμα, το 1964 μεσολάβησε για να μπορέσει να δημοσιεύσει ο Ελύτης στο *Mercure de France*<sup>2050</sup> και το 1968 τον ενθάρρυνε και θέλησε να τον υποστηρίξει όχι μόνο ηθικά αλλά και υλικά για την έκδοση των μεταφρασμένων ποιημάτων της Σαφούς<sup>2051</sup>. Αυτή τη στήριξη την αναγνώριζε ο Ελύτης, ο οποίος έγραψε αργότερα: «Για μένα ήταν το παν ο Tériade, την εποχή εκείνη. Αποτελούσε τον άξονα των γνωριμιών μου, κυρίως στον τομέα της ζωγραφικής, και πνευματικά με τη σωφροσύνη του και την οξύνοιά του, με βοήθησε,

---

encore des choses aussi accomplies. Merci mille fois»· Tériade, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη, 6 Μαΐου 1960, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2. Ο Ελύτης ενθουσιασμένος απάντησε: «Ήμουν βέβαιος ότι θα ήσουν ένας ‘επαρκής αναγνώστης’ των νέων μου ποιημάτων, γιατί διαθέτεις – εκτός από την αναγνωρισμένη σου ευαισθησία – δυο προσόντα: την αίσθηση της φύσης, της μεσημβρινής, που την κράτησες από τα παιδικά σου χρόνια στη Λέσβο και τη διατήρησες αργότερα, με αληθινή ευλάβεια στο Cap-Ferrat (όταν βρήκα τον στίχο ‘Μοναχός των θαλαρών πραγμάτων’ ο νους μου άθελά μου πήγε στην εικόνα που παρουσίαζες καθισμένος ανάμεσα στα τριαντάφυλλα της Villa Natacha και στα σχέδια φύλλων του Matisse) και δεύτερον, διαθέτεις την πείρα της μοντέρνας εικονοπλαστικής, όπως διαμορφώθηκε κάποτε από τον Reverdy και τους *surréalistes*»· Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή προς τον Tériade, 25 Μαΐου 1960, αντλώ από Νικορέτζος 2006, 171.

<sup>2050</sup> «Άφησα τελευταίο το θέμα του *Mercure de France*, γιατί καταλαβαίνω ότι έχει για υποκινητή εσένα, και ήθελα με την ευκαιρία αυτή θερμά να σε ευχαριστήσω. Από καιρό μου έγραψε ο Maurice Saillet ότι είχατε μια σχετική συνομιλία και ότι πολύ θα ήθελαν στο *Mercure* τη συνεργασία μου»· Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή προς τον Tériade, 5 Απριλίου 1964 (Νικορέτζος 2006, 217). Ο Ελύτης δίσταζε γιατί δεν διέθετε μεταφράσεις των ποιημάτων του στα γαλλικά, αλλά ο Tériade συνέχισε να τον ενθαρρύνει: «Γιατί να μην έρθεις στο Παρίσι; Θα διευθετήσεις καλύτερα από κοντά όλα σου τα θέματα μετάφρασης και δημοσίευσης στο *Mercure de France*. Ο Maurice Saillet θα χαϊρόταν πολύ να σε δει. Είναι υπερενθουσιασμένος μαζί σου και σίγουρα θέλει να κάνει κάτι. Είναι αξιόπιστος φίλος και πιστεύω πως μπορείς να βασιστείς σε αυτόν. Από την άλλη πλευρά, το *Mercure* έχει ανανεωθεί πλήρως και έχει συγκεντρώσει μια πολύ καλή ομάδα. Είναι σχεδόν καλύτερο από το N.R.F., ειδικά για την ποίηση. Νομίζω πως είναι η κατάλληλη στιγμή / *Pourquoi ne viendrais-tu pas à Paris? Tu régleras mieux de vive voix toutes tes affaires de traduction et de publication au Mercure de France. Maurice Saillet serait très content de te voir. Il est très enthousiaste pour toi et il veut sûrement faire quelque chose. Il est un ami sûr et, je crois, tu peux compter sur lui. D’autre part le Mercure s’est rajeuni complètement et a réuni une très bonne équipe. Il est presque mieux que la N.R.F. surtout pour la poésie. Je pense que c’est le moment*»· Tériade, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη, 15 Απριλίου 1964, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2.

<sup>2051</sup> Ο Tériade είχε την ιδέα για μια έκδοση ποιημάτων της Σαφούς τουλάχιστον από το 1961. Τότε πήγε στο νότο της Γαλλίας για τον εορτασμό των 80 ετών του Picasso, τον συνάντησε και, όπως γράφει στον Ελύτη: «Μιλήσαμε πολύ για τη Σαφώ και ήθελα να είχα τα ελάχιστα κείμενά της, τα αυθεντικά, στα ελληνικά και ίσως μάλιστα μεταφρασμένα από σένα [δική του η υπογράμμιση] Θα του τα έδειχνα και ίσως, ποιος ξέρει, μπορεί να τον εμπνεύσουν»· Tériade, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη, 14 Νοεμβρίου 1961, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2. Όπως φαίνεται, επ’ αυτού δεν υπήρξε κάποια εξέλιξη. Όταν όμως αργότερα ο Ελύτης γνωστοποίησε στον Tériade ότι ήθελε να αποδώσει στα νέα ελληνικά τα ποιήματα της Σαφούς, ο Tériade του έγραψε: «Μέσα στα δράματα του κόσμου, μέσα στον εξπρεσιονισμό, στον *misérabilisme* και στον εκμηδενισμό της εποχής μας, μας μένουν ακόμα τα προφυλακτικά οχυρώματα της προσωπικής μας ευτυχίας. Γι’ αυτό, το σχέδιό σου να μεταφράσεις τη Σαφώ μου φαίνεται θαυμάσιο, αληθινό και σύμφωνο με την πραγματικότητά σου. Με συγκινεί και μου δίνει χαρά απεριόριστη. Θέλω οπωσδήποτε να συμβάλω στην έκδοση του βιβλίου αυτού. Ό,τι έχεις ανάγκη, χαρτί πολυτελείας, συμμετοχή στα εκδοτικά έξοδα, είμαι στη διάθεσή του. Και θα μου κάνεις μεγάλη χαρά να μου επιτρέψεις να συμμετέχω σε μια τέτοια αυθεντική έκδοση»· Tériade, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη, 2 Μαΐου 1968, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2. Η έκδοση τελικά πραγματοποιήθηκε πολύ αργότερα, το 1984 (Ικαρος), ένα χρόνο μετά τον θάνατο του Tériade.

με κατατόπισε και με προστάτευε από μερικές κακοτοπιές»<sup>2052</sup>. Όπως έκανε με τον Κατακουζηνό, ο Τέριαντε φιλοξενούσε τακτικά και τον Ελύτη στη Βίλα Νατάσα (**εικ. 353-354**), έναν χώρο που δεν υπήρξε μόνο κόμβος γνωριμιών αλλά και χώρος ξεκούρασης και απόλαυσης χάρη στον πλούσιο κήπο δίπλα στη θάλασσα και το μεσογειακό τοπίο που ενέπνευσε στον Ελύτη τη συγγραφή του ομώνυμου ποιήματος το 1969 (**Παράρτημα Α49**)<sup>2053</sup>.

Τέλος, ένας ακόμη πολύτιμος φίλος στην Ελλάδα υπήρξε για τον Τέριαντε ο Τσαρούχης. Παρόλο που, όπως προαναφέραμε, ο Τέριαντε δεν είχε αναπτύξει ιδιαίτερες σχέσεις με έλληνες ζωγράφους ή τουλάχιστον δεν τους προώθησε, αν μη τι άλλο στα μεταπολεμικά χρόνια, η περίπτωση του Τσαρούχη αποτέλεσε εξαίρεση καθώς μετά την πρώτη συνάντησή τους το 1936<sup>2054</sup>, τον θεώρησε ελπιδοφόρο νέο έλληνα ζωγράφο με αυθεντικό ελληνικό ταμπεραμέντο. Ο Τέριαντε θα εκτίμησε στον Τσαρούχη το ανήσυχο πνεύμα, τον αυθορμητισμό, την ειλικρινή έκφραση μέσα από τον πλουραλισμό των πειραματισμών του, σε συνδυασμό με τη συστηματική και συνειδητή δουλειά· με τα λόγια του Ευγένιου Ματθιόπουλου, ο Τσαρούχης ήταν ένας «παράτολμος ζωγράφος και συνάμα πειθαρχημένος ασκητής»<sup>2055</sup>. Τα καθαρά πλακάτα χρώματα και ο συρρικνωμένος χώρος στις συνθέσεις με τους ποδηλάτες που παρέπεμπαν στον Matisse, η αυστηρή γεωμετρία των αθηναϊκών καφενείων του, το μεσογειακό φως των τοπίων του, η ανθρώπινη διάσταση των μορφών του, καθώς και το γεγονός ότι όλες του οι συνθέσεις αντλούσαν από το σύγχρονο ελληνικό λαϊκό στοιχείο, εμπνευσμένες από τον Καραγκιόζη και τον Θεόφιλο, ανταποκρίνονταν

---

<sup>2052</sup> Ηλιοπούλου 1992, 11.

<sup>2053</sup> Την άνοιξη του 1969 έγραψε το ποίημα «Villa Natacha», το οποίο δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1973 σε 111 αριθμημένα αντίτυπα από τις εκδόσεις Τραμ στη Θεσσαλονίκη.

<sup>2054</sup> Ο Τσαρούχης πήγε στο Παρίσι το 1935 για να μάθει την τεχνική της χαλκογραφίας και γράφτηκε στο εργαστήριο του Hayterre έχοντας συμφοιτητές τους Ernst και Giacometti. Τότε γνώρισε τον Τέριαντε, αλλά τον είδε λίγες φορές πριν ξαναφύγει για την Ελλάδα το 1936. Ο Τσαρούχης περιγράφει τη γνωριμία τους ως εξής: «Όταν είδα για πρώτη φορά, στου 'Ελευθερουδάκη', μαζί με τον Κανέλλη, το *Minotaure* έμεινα κατάπληκτος. Ο Κανέλλης μου εξήγησε, γενεαλογικά, ποιος ήταν ο Τέριαντε. Γι' αυτό, όταν πρωτοπήγα στο Παρίσι, το 1935, επιθυμούσα πολύ να τον γνωρίσω. Αλλά ήταν δύσκολο αυτό, γιατί οι διάσημοι Έλληνες έκλειναν προσεκτικά τις πόρτες τους· και οι νέοι δεν είχαν το θράσος των σημερινών. Ο Καλαμαράς ή Ράντος – σήμερα Κάλλας – μου έδωσε τη διεύθυνση: 1, rue Delambre. Ένα πρωί, στις 8, χτύπησα την πόρτα του μετσοπατώματος όπου έμενε. 'Ποιος είσαι;' μου λέει. 'Ένας φοιτητής που θέλει να σας γνωρίσει', του απαντώ. 'Να με γνωρίσεις, βρε παιδί μου, αλλά όχι στις 8. Έλα μετά μία ώρα' ... Εννέα η ώρα ακριβώς, ξαναγύρισα. Και από κείνη τη μέρα άρχισε ένας διάλογος που βάσταξε 42 χρόνια· Τσαρούχης 1983. Στο ίδιο κείμενο ο Τσαρούχης λέει ότι ο ίδιος ο Τέριαντε τον παρότρυνε να γυρίσει για να είναι κοντά στο μοντέλο του, που είναι η Ελλάδα: «Ό,τι ήταν να πάρεις από το Παρίσι το πήρες». Βλ. και Ειρήνη Φλώρου, *Γιάννης Τσαρούχης, η ζωγραφική και η εποχή του: ο Τσαρούχης ζωγράφησε τη μητέρα μου το 1936*, Λιβάνη, Αθήνα 1999, 31-41.

<sup>2055</sup> Ματθιόπουλος 2009, 22.



αναμφίβολα στις αισθητικές αξίες του Tériade<sup>2056</sup>. Αναφερόμενος στην επίσκεψη του Tériade στην Ελλάδα και το ατελιέ του το 1949 ο Τσαρούχης γράφει: «Παρατήρησε ότι είχα δυο τεχνοτροπίες. Η μία ήταν η πατροπαράδοτη ζωγραφική του καβαλέτου και η άλλη η ανατολίτικη και τοιχογραφική. ‘Κάνε και τα δυο είδη’, μου είπε. Και πρόσθεσε: ‘Η ενότης σ’ έναν ζωγράφο έχει αξία όταν υπάρχει παρά τη θέλησή του’»<sup>2057</sup>. Επιπλέον, οι δύο άντρες συμμερίζονταν την απόρριψη της αφηρημένης τέχνης και των νέων τάσεων στη μεταπολεμική ζωγραφική<sup>2058</sup>, δίνοντας αξία στον πραγματικό κόσμο και στο «ελληνικό μέτρο» ως αφετηρία για την ζωγραφική, χωρίς όμως να αρνούνται την έκφραση της υπερβατικότητας και της έκστασης στην τέχνη. Ακόμη και η τελευταία περίοδος του Τσαρούχη, η οποία συνίστατο σε μια επιστροφή στη ζωγραφική του 19<sup>ου</sup> αιώνα υπό το πρίσμα της βυζαντινής τέχνης, άγγιξε τον Tériade, ο οποίος του παρήγγειλε τη σύνθεση *Τέσσερις εποχές (εικ. 355)*<sup>2059</sup>.

Ο Tériade εκτίμησε το ταλέντο του Τσαρούχη και προώθησε την τέχνη του όχι ως εκδότης αλλά μέσω άλλων πράξεων μεσολάβησης. Όταν στα τέλη της δεκαετίας του 1950 ο Τσαρούχης είχε αφιερωθεί στη σκηνογραφία, διδάσκοντας μάλιστα στη σχολή Δοξιάδη, ο Tériade του ζήτησε να την εγκαταλείψει και να ζωγραφίσει γι’ αυτόν, παραγγέλλοντάς του 30 έργα για να τα εκθέσει. Ο Τσαρούχης ακολούθησε την προτροπή του και το 1962 ο Tériade διοργάνωσε στο σπίτι του μια έκθεση με τα έργα αυτά. Σε αυτή παραβρέθηκαν σημαντικοί συλλέκτες και έμποροι του παρισινού καλλιτεχνικού κόσμου, όπως ο Aimé Maeght, οι οποίοι αγόρασαν έργα του Τσαρούχη<sup>2060</sup>. Παράλληλα όμως, ο Tériade επεδίωξε κατά καιρούς να προφυλάξει τον Τσαρούχη από κινήσεις που ο ίδιος – γνωρίζοντας τη νοοτροπία και τις απαιτήσεις των αστών εμπόρων τέχνης και συλλεκτών του Παρισιού – θεωρούσε λανθασμένες. Για παράδειγμα, το 1951, όταν ο Τσαρούχης επέστρεψε στο Παρίσι για τη διοργάνωση μιας έκθεσης, ο Tériade τον απέτρεψε θεωρώντας ότι η στιγμή δεν ήταν ακόμη κατάλληλη για εκείνον. Το αποτέλεσμα φαίνεται να τον δικαίωσε, καθώς

---

<sup>2056</sup> Ο Tériade γράφει σε απόκομμα που σώζεται στο αρχείο του καλλιτέχνη: «Ο ρεαλισμός του Τσαρούχη μας βγάζει από το αδιέξοδο ενός παρεξηγημένου μοντερνισμού. Πρώτη φορά βλέπω ζωγραφισμένη τη σύγχρονη Ελλάδα. Ο Τσαρούχης έβγαλε χρώμα από την Ελλάδα, πράγμα εξαιρετικά δύσκολο»· Φλώρου 1999, 144.

<sup>2057</sup> Τσαρούχης 1983.

<sup>2058</sup> Φλώρου 1999· Ματθιόπουλος 2009.

<sup>2059</sup> «Αρχίζω να κάνω μερικές κατακτήσεις στέρες στην τεχνική και να πλησιάζω τη μεγάλη μέθη που είναι ο στόχος του αληθινού ζωγράφου»· Γιάννης Τσαρούχης, επιστολή στον Tériade, 4 Απριλίου 1966, προσωπικό αρχείο της Κατερίνας Χαραλαμπίδη.

<sup>2060</sup> Ο Τσαρούχης αναφέρει σχετικά: «Για τον Τεριάντ ξαναζωγραφίζω δυο χωριάτισσες της Αταλάντης, μεγάλους ναύτες, τοπία του Πειραιά, λουλούδια και καφενεΐα. Με τα χρήματα που κέρδισα αγοράζω το 1963 το σπίτι στο Μαρούσι»· Φλώρου 1999, XXXI.

οι κριτικές που γράφτηκαν για την έκθεση και οι πωλήσεις ήταν ελάχιστες<sup>2061</sup>. Αργότερα, το 1965, όταν ο Tériade ήθελε να τον συστήσει στην έμπορο και γκαλερίστρια Henriette Gomès με στόχο αυτή να συνάψει συμβόλαιο συνεργασίας μαζί του, του ζήτησε να μην συμπεριλάβει στα έργα που θα της έδειχνε κάποια αμφιλεγόμενα ως προς την ηθική τους διάσταση, ανεξάρτητα από την πλαστική τους ποιότητα<sup>2062</sup>. Παρόλο που ο Τσαρούχης δεν δέχτηκε αυτή τη «λογοκρισία» και εγκατέλειψε την επομένη το Παρίσι, αυτό δεν επηρέασε μεσομακροπρόθεσμα τη σχέση των δύο ανδρών, όπως προκύπτει από την προσωπική τους αλληλογραφία και τις τακτικές παραγγελίες του Tériade προς τον καλλιτέχνη. Εξάλλου ο Tériade αποτέλεσε μέρος του αστικού κύκλου που βοήθησε να αναδειχθεί και να γίνει αποδεκτός ακόμη και στην Ελλάδα ο Τσαρούχης (εικ. 356). Η παρουσία του Τσαρούχη στο Παρίσι λειτούργησε αναμφίβολα ως εισιτήριο για την επιτυχία του έπειτα στην Ελλάδα.

Στα τρία παραπάνω πρόσωπα οφείλεται σε μεγάλο βαθμό ο «επαναπατρισμός» του Tériade. Η εκτίμηση προς τα πρόσωπά τους, η αισθητική σύμπλευση, οι συζητήσεις τους στη Βίλα Νατάσα υπήρξαν προφανώς σημαντικά για μια επαναπροσέγγιση της Ελλάδας. Τέλος, η ηθική και πρακτική στήριξη που του προσέφεραν στάθηκε καίριας σημασίας για την ίδρυση των δυο μουσείων που δώρισε ο Tériade, το Μουσείο Θεόφιλου και το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade.

Στο δεύτερο μέρος της διατριβής αναφερθήκαμε στην προβολή του έργου του Θεόφιλου στο Παρίσι από τον Tériade και το δίκτυό του. Η προσπάθεια προβολής του Θεόφιλου συνεχίστηκε στα μεταπολεμικά χρόνια, όταν ο Tériade οργάνωσε δυο σημαντικές εκθέσεις για εκείνον. Η πρώτη πραγματοποιήθηκε στις 23 Ιουλίου-4 Σεπτεμβρίου 1960 στην Kunsthalle στη Βέρνη, με επιμελητή τον διευθυντή του ιδρύματος Franz Meyer, ο οποίος ήταν γαμπρός του Chagall, που, όπως επισημαίνει η

---

<sup>2061</sup> Σύμφωνα με τον Τσαρούχη, ήταν ο Tériade, που κατά την παραμονή του στην Ελλάδα το 1949, τον ενθάρρυνε να πάει στο Παρίσι με την προοπτική μιας ενδεχόμενης έκθεσης. Τελικά η έκθεση πραγματοποιήθηκε το 1951 στην Galerie d'art du Faubourg Saint-Honoré· Γιάννης Τσαρούχης, *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Ζωγραφική*, επιμ. Νίκη Γρυπάρη, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Αθήνα 1990, 52-57· Φλώρου 1999, 49-51.

<sup>2062</sup> Για το εν λόγω περιστατικό βλ. Ματθιόπουλος 2009, 49-50· Αλέξιος Σαββάκης, «Η συνάντηση Τσαρούχη-Τεριάντ: μια φιλία που διήρκεσε σαρανταοκτώ χρόνια, έστω κι αν πέρασε από πολλές δοκιμασίες», *Επτά Ημέρες-Καθημερινή*, αφιέρωμα με θέμα «Στρατής Ελευθεριάδης-Τεριάντ: Ο εμπνευστής της Ευρωπαϊκής Τέχνης», 7 Δεκεμβρίου 1997, 22-24· Γιάννης Τσαρούχης, «Σημασία και επικαιρότητα του Tériade», *Ζυγός*, 35 (Μάιος-Ιούνιος 1979), 36-37· Τσαρούχης 1983· Τσαρούχης 1990, 71-74.

Βρατσκίδου, πρέπει να λειτούργησε ως σύνδεσμος μεταξύ των δύο (εικ. 357)<sup>2063</sup>. Η δεύτερη πραγματοποιήθηκε μεταξύ Ιουνίου και Σεπτεμβρίου 1961 στο Musée des arts décoratifs στο Παρίσι με επιμελητή τον François Mathey (εικ. 358)<sup>2064</sup>. Όπως γράφει η Βρατσκίδου, και σε αυτή την περίπτωση ο Chagall ήταν εκείνος που λειτούργησε ως ενδιάμεσος κινητοποιώντας τον Mathey, με τον οποίο συνεργαζόταν<sup>2065</sup>.

Ο Tériade γράφει στον Ελύτη αναφορικά με την πρώτη έκθεση: «Θα επιστρέψω στο Παρίσι γύρω στις 15 Μαΐου. Ήθελα να σας μιλήσω τώρα για μια έκθεση του Θεόφιλου που θα πραγματοποιηθεί στη Βέρνη, στην Ελβετία, στην Kunsthalle, για δύο μήνες, από τον Ιούλιο έως τον Σεπτέμβριο, αυτό το καλοκαίρι. Είναι μια μεγάλη έκθεση όπου στέλνω όλα τα έργα που κατέχω. Η απόφαση ελήφθη πρόσφατα και είναι δύσκολο από οικονομική σκοπιά να φέρουμε πίνακες από τις συλλογές της Αθήνας. Αυτή η έκθεση θα συμπέσει με μια μεγάλη έκθεση αρχαίας ελληνικής τέχνης από μουσεία και ιδιωτικές συλλογές που θα διοργανωθεί την ίδια περίοδο στην Kunsthalle της Βασιλείας. Θα υπάρξει λοιπόν μια ελληνική περίοδος στην Ελβετία αυτό το καλοκαίρι. Αυτή η ίδια Kunsthalle της Βέρνης εξέθεσε για πρώτη φορά το περασμένο καλοκαίρι τα τελευταία έργα του Matisse. Σκέφτομαι πως θα γεμίσουμε τα κενά των αιθουσών (γιατί είναι πολύ μεγάλος χώρος) με φωτογραφίες ελληνικών τοπίων του Cartier-Bresson και άλλων»<sup>2066</sup>. Στην ίδια επιστολή ο Tériade ζητάει από τον Ελύτη, για τον κατάλογο της έκθεσης, αποσπάσματα από το κείμενο που είχε γράψει για τον Θεόφιλο και τα αντίστοιχα κείμενα των Σικελιανού, Σεφέρη και Κατσιμπαλη: «Αυτά τα χωρία μπορούν να μην είναι πολύ μεγάλα σε έκταση, αλλά θα ήθελα πολύ να συμμετάσχετε σε αυτή την

---

<sup>2063</sup> Για τον Franz Meyer και τη λειτουργία της Kunsthalle, βλ. Βρατσκίδου 2017, 64-67.

<sup>2064</sup> Στην Ελλάδα ο Tériade είχε παροτρύνει τον Κατακουζηνό και τη γυναίκα του, στους οποίους είχε εμπιστευτεί τη φύλαξη 48 έργων του Θεόφιλου, να οργανώσουν στο σπίτι τους μια έκθεση, η οποία έλαβε χώρα το 1946· Κατακουζηνού 2013, 252-253. Ακολούθησε η έκθεση των έργων αυτών στο Βρετανικό Συμβούλιο της Αθήνας. Η έκθεση δίχασε τους φιλότεχνους. Βλ. αναλυτικά Μόσχου 2005.

<sup>2065</sup> Βρατσκίδου 2017, 70-71.

<sup>2066</sup> «Je vais rentrer à Paris vers le 15 mai. Je voulais vous parler maintenant d'une exposition de Théophilos qui aura lieu à Berne, en Suisse, à la Kunsthalle pour deux mois de juillet à septembre cet été. C'est une grande exposition où j'envoie toutes les œuvres que je possède. La décision a été prise dernièrement et il est difficile matériellement de faire venir des peintures des collections d'Athènes. Cette exposition coïncidera avec une grande exposition d'art grec antique provenant de musées et collections privées qui sera organisée à la même époque à la Kunsthalle de Bâle. Il y aura ainsi une saison grecque en Suisse cet été. Cette même Kunsthalle de Berne exposait pour la première fois l'été dernier les dernières œuvres de Matisse. Je pense que l'on remplira les vides des salles (car c'est très grand) avec des photos de paysages grecs de Cartier-Bresson et d'autres». Tériade, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη, 6 Μαΐου 1960, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2. Το απόσπασμα αυτό παραθέτει και η Βρατσκίδου 2017, 73.

πρώτη παρουσίαση του Θεόφιλου στην Ευρώπη»<sup>2067</sup>. Ο Ελύτης ανταποκρίθηκε αμέσως: «Η ιδέα της εκθέσεως περιττόν να σου πω ότι μ' ενθουσίασε. Ξέρεις εσύ πόσον καιρό τώρα προπαγανδίζω ότι αυτό έπρεπε να γίνει. Αλλά είχα εμπιστοσύνη στη “σοφία” σου, και ήξερα ότι για να δείχνεις τόση υπομονή, θα έκρινες ότι η ώρα του δεν σήμανε ακόμη. Να λοιπόν που έφτασε!»<sup>2068</sup>. Στην ίδια επιστολή του στέλνει αποσπάσματα από το κείμενό του, λέγοντας του όμως ότι πιο κατάλληλο θεωρεί το κείμενο του Σεφέρη ως πιο γενικό για τη ζωγραφική του Θεόφιλου, ενώ υποστηρίζει ανακριβώς ότι δεν υπάρχει κείμενο του Σικελιανού<sup>2069</sup>. Στον κατάλογο της έκθεσης της Βέρνης ο Τέριαντ φαίνεται πως ακολούθησε τη συμβουλή του φίλου του κι έτσι τυπώθηκε τελικά μόνο το κείμενο του Σεφέρη<sup>2070</sup>, ενώ το κείμενο του Ελύτη το συμπεριέλαβε στον κατάλογο της έκθεσης του Παρισιού<sup>2071</sup>. Στις εκθέσεις αυτές ο Τέριαντ φρόντισε να παρουσιαστεί ο Θεόφιλος ως μοντέρνος καλλιτέχνης, ένας έλληνας ναΐφ ζωγράφος, επισημαίνοντας τα νεοελληνικά και βυζαντινά στοιχεία που έκαναν το έργο του πρωτότυπο δίνοντάς του την ιδιαίτερη ελληνική του ταυτότητα<sup>2072</sup>. Ωστόσο, παρά την επιθυμία του να καθιερώσει τον Θεόφιλο ως έναν ακόμη Rousseau στην Ευρώπη, ο Τέριαντ δεν τα κατάφερε. Παρά τον πατριωτικό ενθουσιασμό που προκάλεσαν στην Ελλάδα, οι δύο εκθέσεις δεν είχαν την αναμενόμενη επιτυχία, τουλάχιστον σε σχέση με τις προσδοκίες του Τέριαντ. Κι αν η έκθεση στη Βέρνη είχε μέτρια, αλλά ικανοποιητική, επισκεψιμότητα και έλαβε ενθουσιώδη σχόλια στον τύπο, η έκθεση στο Παρίσι ήταν μια παταγώδης αποτυχία<sup>2073</sup>. Παρότι δεν αναφέρεται ευθέως στις δύο εκθέσεις, σε μεταγενέστερη συνέντευξή του ο Τέριαντ παραδεχόταν: «Ενώ όμως τα έργα άρεσαν δεν απέκτησαν μεγάλη εμπορική αξία. Υπάρχουν τόσα εκατομμύρια ζωγράφοι σήμερα σε όλον τον κόσμο»<sup>2074</sup>.

<sup>2067</sup> «Ces fragments peuvent ne pas être très longs, mais j'aimerais beaucoup que vous participiez à cette première présentation de Théophilos en Europe».

<sup>2068</sup> Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή προς τον Τέριαντ, 25 Μαΐου 1960· Νικορέτζος 2006, 171.

<sup>2069</sup> Ο.π. 173.

<sup>2070</sup> *Der Griechische Bauernmaler Theophilos*, κατάλογος έκθεσης, Kunsthalle Bern, Βέρνη 1960. Τα κείμενα του καταλόγου ανήκουν στους Τέριαντ, Σεφέρη, Raynal, Le Corbusier και Franz Meyer.

<sup>2071</sup> *Theophilos*, κατάλογος έκθεσης, Musée des arts décoratifs, Παρίσι 1961. Τα κείμενα του καταλόγου ανήκουν στους François Mathey, Le Corbusier, Raynal, Σικελιανό, Ελύτη, Σεφέρη, Χατζηδάκη, Τέριαντ και Τσαρούχη.

<sup>2072</sup> Για τις εν λόγω εκθέσεις του Παρισιού και της Βέρνης, βλ. Βρατσκίδου 2017.

<sup>2073</sup> Βρατσκίδου 2017, 76-77 και 81. Σε συνέντευξή του στον Αντωνιόζ ο Ελύτης δηλώνει: «Theophilos n'a cependant pas été reconnu en France, malgré l'exposition organisée au Musée des arts décoratifs, comme il aurait dû l'être»· Anthonioz 1988, 116.

<sup>2074</sup> Λευτέρης Παπαδόπουλος, «Μουσείο Μοντέρνας τέχνης από εφέτος στη Μυτιλήνη», *Τα Νέα*, 23 Ιουλίου 1976, 13.

Η σκέψη για την ίδρυση ενός μουσείου για τον Θεόφιλο στη γενέτειρά του υπήρχε ήδη από το 1961, όπως πληροφορούμαστε από σχετική επιστολή του Tériade προς τον Ελύτη στην οποία διαψεύδει τη φήμη ότι στις εκθέσεις της Βέρνης και του Παρισιού πούλησε έργα του Θεόφιλου: «Λυπούμαι για όλες τις κακές φήμες που κυκλοφορούν στην Αθήνα ότι επούλησα έργα του Θεόφιλου. Ποτέ δεν επούλησα τίποτα και όπως ξέρεις η πρόθεσή μου είναι να γίνει μια μέρα ένα σπίτι Θεόφιλου στη Μυτιλήνη για να περιλάβει όλα τα έργα που έχω. Αρνήθηκα να πουλήσω κατά την έκθεσή του στο Παρίσι και αρνήθηκα στον Pierre Matisse που ενθουσιασμένος ήθελε να οργανώσει έκθεση στη galerie του στη Νέα Υόρκη γιατί ήθελε να πουλήσει. Ίσως θα ήτανε καλά για το Θεόφιλο να πάρει αξία στην παγκόσμια αγορά, αλλά θα έχαναμε τα καλύτερά του έργα. Φαντάζομαι ότι ο θόρυβος που έγινε στην Αθήνα με την παρισινή έκθεση εδημιούργησε όλη αυτή τη φήμη γιατί μερικοί κάτοχοι έργων θέλησαν να επωφεληθούν»<sup>2075</sup>. Ο αρχιτέκτονας Γιώργος Γιαννουλέλλης αναφέρει ότι σε μια συνάντησή τους στις 4 Σεπτεμβρίου 1978 ο Tériade του είπε: «Δεν πούλησα έργα στο Παρίσι ούτε το δοκίμασα. Μόνο τέσσερα έργα πούλησα στον Ανδρεάδη, μέσω Τσαρούχη, τότε που χρειάστηκα λεφτά για να χτιστεί το Μουσείο για το Θεόφιλο»<sup>2076</sup>.

Το 1961 ο Ελύτης επισκέφθηκε την έκθεση Θεόφιλου στο Παρίσι και ο Tériade του εμπιστεύτηκε την επιθυμία του να δημιουργήσει ένα μουσείο για τον Θεόφιλο, ζητώντας τη βοήθειά του για να βρει το κατάλληλο μέρος στη Λέσβο. Έψαχνε χώρο στην περιοχή του Ακλειδιού ή κάπου ανάμεσα στη Μυτιλήνη και τη Βαρειά, αλλά εντέλει θεώρησε ότι η καλύτερη επιλογή ήταν ο ελαιώνας του στη Βαρειά, έτσι ώστε το φως και το φυσικό τοπίο να αντικατοπτρίζουν την απλότητα του ζωγράφου<sup>2077</sup>. Ο Ελύτης, ο Κατακουζηνός, ο Τσαρούχης και ο Γιαννουλέλλης βοήθησαν τον Tériade στην υλοποίηση του μουσείου, που έγινε με δική του χρηματοδότηση, περιλάμβανε 86 έργα του Θεόφιλου και παραχωρήθηκε ως δωρεά στο Δήμο Μυτιλήνης<sup>2078</sup>. Όταν το μουσείο ολοκληρώθηκε, ο Tériade ανέθεσε στον

---

<sup>2075</sup> Tériade, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη, 14 Νοεμβρίου 1961, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2. Το απόσπασμα αναπαράγει η Βρατσικίδου 2017, 77.

<sup>2076</sup> Γιαννουλέλλης 1986, 77.

<sup>2077</sup> Η συζήτηση αποτυπώνεται στις επιστολές τους. Βλ. ενδεικτικά: Tériade, επιστολή προς τον Ελύτη, 19 Σεπτεμβρίου 1961, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2 και Οδυσσέας Ελύτης, επιστολή προς τον Tériade, 10 Ιουνίου 1962· Νικορέτζος 2006, 197.

<sup>2078</sup> «Δουλεύαμε όλοι μας με τη χαρά της ανιδιοτέλειας κι ο καθένας μας όπως μπορούσε. Κι είχαμε να κάνουμε πολλά. Πρώτα-πρώτα έπρεπε να καταλήξουμε, από την άποψη του αρχιτεκτονικού τύπου, σ' ένα κτίσμα που να ενσωματώνεται φυσιολογικά στο τοπίο και ν' ανταποκρίνεται στην απλότητα της

Κατακουζηνό να πραγματοποιήσει τα εγκαίνιά του, ζητώντας του να συγκροτήσει στο πλαίσιο αυτής της εκδήλωσης μια τιμητική επιτροπή αποτελούμενη από φίλους του ζωγράφου με τον Κατακουζηνό ως πρόεδρο<sup>2079</sup>. Η επιτροπή που συγκρότησε ο Κατακουζηνός περιλάμβανε τους Στρατή Ανδρεάδη, Σπύρο Βασιλείου, Ηλία Βενέζη, Γιώργο Γουναρόπουλο, Οδυσσέα Ελύτη, Ανδρέα Εμπειρικό, Ορέστη Κανέλλη, Λέοντα Καραπαναγιώτη, Γεώργιο Κατσιμπαλη, Κίτσο Μακρή, Χαρίλαο Μητρέλια, Γεώργιο Σεφέρη, Τώνη Σπητέρη, Μιχάλη Τόμπρο, Γιάννη Τσαρούχη, Γεώργιο Φτέρη, Μανόλη Χατζηδάκη και Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα<sup>2080</sup>. Ο Τέριαντε έγραψε επίσης στον Κατακουζηνό ότι ήθελε τα εγκαίνια του Μουσείου να είναι ταιριαστά με όσα πρεσβεύουν ο Θεόφιλος και η Λέσβος: ομορφιά και απλότητα που πηγάζουν από το ίδιο το φυσικό τοπίο<sup>2081</sup>.

Παρά τη σοβαρότατη πολιτική κρίση και την κοινωνική αναστάτωση που επικρατούσε στην Ελλάδα, το μουσείο άνοιξε τις πόρτες του στις 29 Αυγούστου 1965 και τα εγκαίνια σημείωσαν μεγάλη επιτυχία συγκεντρώνοντας ένα σεβαστό αριθμό εκπροσώπων της ελληνικής διανοήσης (**εικ. 359-361**)<sup>2082</sup>. Αυτό οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στον Κατακουζηνό και τη γυναίκα του, οι οποίοι οργάνωσαν μια τριήμερη κρουαζιέρα στη Μυτιλήνη με το πλοίο *Άδωνις*, στην οποία συμμετείχαν εκπρόσωποι του καλλιτεχνικού και πνευματικού κόσμου της Αθήνας, καθώς και οι πρέσβεις της Γαλλίας, της Βρετανίας, της Ισπανίας, της Ιταλίας, του Καναδά και των Η.Π.Α., που, ως σημειωθεί, έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στα Ιουλιανά<sup>2083</sup>. Η απουσία του Τέριαντε

---

φυσιογνωμίας του Θεόφιλου. Ύστερα έπρεπε να διαλέξουμε τα υλικά. Έπρεπε να προβλέψουμε την χωρητικότητα των αιθουσών και τον φωτισμό τους. Κι ακόμα, έπρεπε να φτιαχτεί ο δρόμος, να ρθει το ηλεκτρικό φως, να ενδιαφερθούνε για όλα αυτά οι τοπικές αρχές. Μια μέρα, Ιούλιος του '65 ήτανε, παραξενευτήκαμε κι οι ίδιοι που όλα είχαν τελειώσει». Ελύτης 1986, 77-82. Βλ. και Γιαννουλέλλης 1986, 99-114.

<sup>2079</sup> Ο Τέριαντε στέλνει σχετική επιστολή στον Κατακουζηνό με αυτό το αίτημα στις 30 Μαΐου 1965, Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητός Κατακουζηνού. Δημοσιεύτηκε στο Κατακουζηνού 2013, 284.

<sup>2080</sup> Ο.π., 278.

<sup>2081</sup> Τέριαντε, επιστολή προς τον Άγγελο Κατακουζηνό, 30 Μαρτίου 1965, Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητός Κατακουζηνού.

<sup>2082</sup> Για μια περιγραφή των εκδηλώσεων των εγκαινίων βλ. Κατακουζηνού 2013, 277-286.

<sup>2083</sup> Καθώς ο Τέριαντε δεν παρευρέθηκε στα εγκαίνια, ο Κατακουζηνός του έστειλε μια μακρά επιστολή περιγράφοντας του λεπτομερώς τις ενέργειές του και όσα έγιναν. Το μεγαλύτερο μέρος της επιστολής αναδημοσιεύτηκε στο Κατακουζηνού 2013, 282-286. Ο Τέριαντε του απάντησε αμέσως αναγνωρίζοντας την προσπάθειά του: «Κι εσύ, εν μέσω ανυπέβλητων δυσκολιών, εν μέσω της συνεννοησίας των καλλιτεχνών, που είχαν περιβληθεί τον μανδύα του άνετου εγωισμού τους, μπόρεσες να συγκεντρώσεις εκείνους που εξακολουθούν να είναι ικανοί να ενθουσιαστούν, να ξεσηκώσουν σύσσωμο τον τύπο και να μιλήσουν εξίσου καλά στη συνέντευξη τύπου σου και στην ομιλία σου στη Βαρεία με μέτρο και σαφήνεια για να θέσουν τα πράγματα στη σωστή τους θέση και στην πλήρη τους σημασία / Et toi, au milieu des difficultés insurmontables, au milieu de l'incompréhension des artistes, drapés dans leur égoïsme confortable, tu as su réunir ceux qui sont encore capables d'enthousiasme, de soulever la presse unanime et de parler aussi bien dans ta conférence de presse que dans ton discours de Varia avec mesure et clarté pour situer les choses à leur

ήταν, σύμφωνα με μαρτυρίες, μια προσωπική επιλογή ταπεινότητας. Ο Βενέζης παρατηρεί σχετικά: «Δεν ήρθε ο Τερριαντ με το “Αδωνις” από σεμνότητα. Για να μη γίνει το επίκεντρο της προσοχής αυτός που είναι ο δωρητής του Μουσείου, και για να μείνει ο Θεόφιλος μόνος μπροστά στους προβολείς της ελληνικής και της διεθνούς κοινής γνώμης, ως ένα ελληνικό αιγαιοπελαγίτικο παραμύθι»<sup>2084</sup>.

Εκτός από τον ρόλο που του ανέθεσε στην ίδρυση του Μουσείου Θεόφιλου, ο Τέριγιαντ ζήτησε από τον Τσαρούχη να ζωγραφίσει και το ξωκλήσι της Αγίας Παρασκευής, το οποίο βρίσκεται κοντά στο Μουσείο: «Θα είναι υπέροχο. Ένα ξωκλήσι ενός μεγάλου ζωγράφου όπως στα περίχωρα της Φλωρεντίας»<sup>2085</sup>. Αυτό το έργο έμεινε όμως ανεκτέλεστο, αφού τα σχέδια του Τσαρούχη, ο οποίος ήθελε να απεικονίσει τους αγίους ως λαϊκές μορφές («faire les byzantins d’après nature»<sup>2086</sup>), δεν εγκρίθηκαν από την τοπική εκκλησία<sup>2087</sup>.

Παράλληλα με τα εγκαίνια του Μουσείου Θεόφιλου, ο Τέριγιαντ εξέφρασε την πρόθεσή του να δωρίσει στην Ελλάδα μια πλήρη σειρά των εκδόσεων *Verve* υπό τον όρο το κράτος να του διαθέσει ένα όμορφο παλιό κτήριο. Ο Μαρίνος Καλλιγιάς, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης, και ο Δημήτρης Παπαευστρατίου, γενικός γραμματέας του Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού, πρότειναν κάποια νεοκλασικά κτήρια γύρω από την Ακρόπολη στην Αθήνα, προτείνοντας εναλλακτικά να διατεθεί ο απαραίτητος αριθμός αιθουσών στην Εθνική Πινακοθήκη, όπως πληροφορούμαστε από σχετική επιστολή του Τσαρούχη στον Τέριγιαντ: «Έκανα λόγο τόσο στον Καλλιγιά όσο και τον Παπαευστρατίου για την πρόθεσή σας να προσφέρετε τη συλλογή της εκδοτικής σας εργασίας και πιθανόν και τη συλλογή έργων νέας γαλλικής τέχνης που έχετε στην Ελλάδα αν το δημόσιο έδινε ένα ωραίο παλαιό κτήριο για να στεγαστεί. Τόσο ο Καλλιγιάς όσο και ο Παπαευστρατίου θα ήθελαν φυσικά πολύ να γίνει αυτό. Είναι έτοιμοι να προσφέρουν ένα ωραίο αρχοντικό κοντά στην Ακρόπολη και το σπίτι του Κωλέττη (ωραίο οθωνικό σπίτι κοντά στη στοά του Αττάλου) ή ένα άλλο κοντά στην αγία Σωτήρα, δίπλα στο σπίτι που έμενε ο Σεφέρης. Τέλος αυτά αν θέλετε

---

juste place et dans leur pleine signification»· Τέριγιαντ, επιστολή προς τον Άγγελο Κατακουζηνό, 12 Σεπτεμβρίου 1965, προσωπικό αρχείο Κατερίνας Χαραλαμπίδη.

<sup>2084</sup> Ηλίας Βενέζης, «Μουσείον Θεόφιλου. Το θαυμάσιο δώρο του Τερριαντ στη Λέσβο», *Το Βήμα*, 7 Σεπτεμβρίου 1965, 1.

<sup>2085</sup> «Ce sera magnifique. Une chapelle d’un grand peintre comme aux environs de Florence»· Τέριγιαντ, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη, 31 Οκτωβρίου 1966, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2.

<sup>2086</sup> Γιάννης Τσαρούχης, επιστολή προς τον Τέριγιαντ, 26 Αυγούστου 1966, προσωπικό αρχείο Κατερίνας Χαραλαμπίδη.

<sup>2087</sup> Νικορέτζος 2006, 283-284.

θα συζητηθούν στην Αθήνα. Ο Καλλιγιάς πάντως είναι έτοιμος να δώσει και στην Πινακοθήκη όσες αίθουσες χρειάζονται, αλλά γενικά δέχεται να είναι και ένα σπίτι παλαιό. Οπωσδήποτε είναι διατεθειμένος να αγοράσει για την Πινακοθήκη τις πολύτιμες εκδόσεις σας»<sup>2088</sup>. Δεν γνωρίζουμε πώς αντέδρασε ο Τέριαντε στις εν λόγω προτάσεις, όμως τελικά αποφάσισε να χρηματοδοτήσει ξανά ο ίδιος την κατασκευή ενός κτηρίου στο κτήμα του στη Βαρειά, κοντά στο Μουσείο Θεόφιλου. Η μόνη εναλλακτική που σκέφτηκε ήταν το Γενί τζαμί στη Μυτιλήνη, το οποίο όμως απέρριψε λόγω του μικρού του μεγέθους. Τα διαθέσιμα στοιχεία δεν επιτρέπουν να απαντήσουμε τελικά το ερώτημα γιατί δεν προτίμησε την Αθήνα έναντι της Μυτιλήνης. Δεν γνωρίζουμε δηλαδή αν έπαιξε ρόλο η αγάπη για την ιδιαίτερη πατρίδα του ή αν υπήρξαν συγκεκριμένοι πολιτικοί, οικονομικοί, γραφειοκρατικοί ή άλλοι παράγοντες που καθόρισαν την απόφασή του.

Ο Τέριαντε, ο οποίος επισκεπτόταν τα καλοκαίρια τη Μυτιλήνη επιβλέποντας τις εργασίες, υπέδειξε στον Γιαννουλέλλη το σχέδιο του μουσείου που ήθελε για τις εκδόσεις του: ένα απλό πλέγμα, πιστό στην αγάπη του για την απλότητα και ενσωματωμένο στην ντόπια παράδοση (**εικ. 362**). Έτσι δημιουργήθηκαν είκοσι στρωμένες με ντόπιο μάρμαρο αίθουσες σε τρία επίπεδα, από τις οποίες είναι πάντα ορατό το λεσβιακό τοπίο και οι ελαιώνες της Βαρειάς, ενώ στο δεύτερο όροφο κατασκευάστηκε ένας οντάς εμπνευσμένος από την τοπική αρχιτεκτονική παράδοση. Η ιδέα του Τέριαντε ήταν να δημιουργήσει ένα μουσείο στο οποίο να εκθέσει το βιβλίο ως αντικείμενο τέχνης αναδεικνύοντας τον διάλογο ανάμεσα στη λογοτεχνία και τη σύγχρονη τέχνη. Για το λόγο αυτό ήθελε μικρές αίθουσες, ώστε ο επισκέπτης να βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από τα βιβλία, όπως θα συνέβαινε αν τα ξεφύλλιζε. Οι αίθουσες του μουσείου ήταν πράγματι μικρές (5,60 x 4,50 μ.), όπως τις ήθελε ο Τέριαντε· στους τοίχους τους εκτίθεντο αποσπασμένες σελίδες από τα βιβλία, ενώ σε προθήκες είχαν τοποθετηθεί τα ίδια τα βιβλία (**εικ. 363**)<sup>2089</sup>.

Το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Τέριαντε ξεκίνησε τη λειτουργία του το 1979 και περιελάμβανε μια πλήρη σειρά όλων των εκδόσεων του Τέριαντε, καθώς και πίνακες ζωγραφικής ελλήνων καλλιτεχνών που προέρχονταν από την προσωπική του συλλογή (Θεόφιλος, Τσαρούχης, Καλλιγιάννης, Χαραλαμπίδης<sup>2090</sup>,

<sup>2088</sup> Γιάννης Τσαρούχης, επιστολή προς τον Τέριαντε, 6 Ιουνίου 1965, προσωπικό αρχείο Κατερίνας Χαραλαμπίδη.

<sup>2089</sup> «Μια ακόμη προσφορά του», *Ζυγός*, 35 (Μάιος-Ιούνιος 1979), 32-35.

<sup>2090</sup> Ο Τέριαντε γνώρισε τον ζωγράφο Κώστα Χαραλαμπίδη μέσω του Τσαρούχη το 1978, όταν νέος ακόμη μαθήτευε στο Παρίσι, και εκτίμησε τη χρήση της παλέτας του στα αντίγραφα των έργων του



Ορέστης Κανέλλης). Τα εγκαίνια έκανε η Ιωάννα Τσάτσου, σύζυγος του Προέδρου της Δημοκρατίας, ενώ παρευρέθηκε ο Υπουργός Πολιτισμού Δημήτρης Νιάνιας. Παρόλο που αυτή τη φορά ο Τέριαντ ήταν παρών (εικ. 364-365), τη διεξαγωγή των εγκαινίων ανέλαβε πάλι ο Κατακουζηνός με τη σύζυγό του, τους οποίους ευχαρίστησε ο Τέριαντ δημόσια με επιστολή του στην εφημερίδα *Το Βήμα*<sup>2091</sup>. Το Μουσείο-Βιβλιοθήκη λειτούργησε ως νομικό πρόσωπο δημοσίου δικαίου, εποπτευόμενο και επιχορηγούμενο από το Υπουργείο Πολιτισμού<sup>2092</sup>.

Ο Τέριαντ ανέθεσε τη διεύθυνση του μουσείου στον συμπατριώτη του Μανώλη Καλλιγιάννη, ο οποίος εμπλούτισε τη συλλογή των έργων ελλήνων καλλιτεχνών με έργα των Βακιρτζή, Ρόρρη και Θεοδωρόπουλου<sup>2093</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι ο Καλλιγιάννης ήταν ζωγράφος και αρχιτέκτονας και από το 1948 ζούσε στο Παρίσι. Ωστόσο ο Τέριαντ δεν ήρθε σε επαφή μαζί του παρά το 1960, όταν ο Καλλιγιάννης αγόρασε κι εκείνος ένα σπίτι στο γαλλικό νότο<sup>2094</sup>. Αυτή η καθυστέρηση στη συνάντησή τους μπορεί να εξηγηθεί με όρους όχι μόνο πραγματικής, αλλά και αισθητικής απόστασης και κατόπιν προσέγγισης: ο Καλλιγιάννης, επηρεασμένος από τη ζωγραφική των Nicolas de Staël και Serge Poliakoff, είχε αναπτύξει αρχικά ένα αφηρημένο ύφος, αλλά, από το 1956, ταξιδεύοντας συχνά στη Λέσβο, άρχισε να ζωγραφίζει το φυσικό τοπίο του τόπου του μέσα από έναν περισσότερο αφαιρετικό παρά αφηρημένο τρόπο (εικ. 366). Αυτή η αλλαγή είναι πιθανό να επηρέασε τη γνώμη του Τέριαντ, ο οποίος, αναγνωρίζοντας το ταλέντο του Καλλιγιάννη, μεσολάβησε προκειμένου αυτός να συναντήσει τον έμπορο τέχνης Pierre Matisse, ο οποίος αγόρασε και εξέθεσε έργα του στην γκαλερί του στη Νέα Υόρκη. Ο Τέριαντ τον βοήθησε επίσης να εκθέσει στις γκαλερί Arnaud και Dubourg στο Παρίσι<sup>2095</sup>.

---

Λούβρου που έκανε τότε. Ένα χρόνο αργότερα ο Τέριαντ δήλωσε γι' αυτόν: «Είναι ένας νέος καλλιτέχνης, που αποτελεί, για μένα, την μεγαλύτερη ελπίδα για το μέλλον της ελληνικής ζωγραφικής! Πιστεύω στις δυνατότητές του, γι' αυτό και τον υποστηρίζω». Γ. Κατσαρής, «Η κ. Τσάτσου εγκαινίασε στη Μυτιλήνη το μουσείο Τεριάντ», *Μακεδονία*, 31 Ιουλίου 1979, 6. Για τον Κώστα Χαραλαμπίδη βλ. Κώστας Χαραλαμπίδης, *Peinture – Trompe l'œil – Réalité*, Τυπογραφείο Γ. Κωστόπουλου, Αθήνα 2014.

<sup>2091</sup> Τεριάντ, «Επιστολή του Τεριάντ» *Το Βήμα*, 3 Αυγούστου 1979, 10.

<sup>2092</sup> *Κατάλογος Μουσείου-Βιβλιοθήκης* 1985.

<sup>2093</sup> Την πληροφορία αυτή μου έδωσε ο γιος του Μανώλη Καλλιγιάννη, Μιχάλης Καλλιγιάννης, ο οποίος δούλεψε για μεγάλο διάστημα στο Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Τέριαντ πλάι στον πατέρα του.

<sup>2094</sup> Συνέντευξη Καλλιγιάννη, εφημερίδα *Εμπρός*, 24 Ιουλίου 2004· Νικορέτζος 2006, 220-221.

<sup>2095</sup> Μανώλης Καλλιγιάννης, *Εικόνες και εικασίες: Το τοπίο 1956-1995*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα 1995· Φ. Κομνηνάκης, «Ο Μανώλης Καλλιγιάννης ομιλεί για τα προβλήματα της μοντέρνας ζωγραφικής», *Το Βήμα*, 27 Απριλίου 1973, 4. Βλ. και Νικορέτζος 2006, 220.

Με αφορμή τα εγκαίνια των μουσείων, ο ελληνικός τύπος παρουσίασε τον Tériade ως μια σχεδόν μυθική φιγούρα της παρισινής καλλιτεχνικής ζωής, έναν μαικήνα ελληνικής καταγωγής, έναν ευεργέτη της ελληνικής διασποράς που προσέφερε την πολύτιμη συλλογή του στον τόπο καταγωγής του. Εφημερίδες όπως *Τα Νέα*, *Το Ελεύθερον Βήμα*, *Το Βήμα*, η *Ελευθερία* πλημμύρισαν με άρθρα για την ίδρυση των δύο μουσείων και τα εγκαίνιά τους<sup>2096</sup>. Επιπλέον, το 1979 το περιοδικό *Ζυγός* αφιέρωσε το τεύχος 35 (Μάιος-Ιούνιος 1979) στον Tériade. Σε αυτό ο Τσαρούχης, που επιμελήθηκε και το εξώφυλλο (εικ. 367), γράφει: «Αλλά και αυτοί οι ζωγράφοι, όσο μεγάλοι κι αν ήταν, είχαν την τύχη να βρουν στο πρόσωπό του έναν που τους κατάλαβε βαθιά και μπόρεσε έτσι να τους προβάλει, για να γίνει κατανοητό με τον καλύτερο τρόπο ό,τι πιο σημαντικό είχαν δημιουργήσει. Ξέροντας να ξεδιαλέγει και να ξεχωρίζει, απέρριψε αμέσως τα δευτερεύοντα και ύποπτα ταλέντα που η σύγχυση και η άγνοια της ζωγραφικής τους επέτρεπαν να κυκλοφορούν με ίσα δικαιώματα με τις αυθεντικές αξίες»<sup>2097</sup>.

Ο Tériade, που στο Παρίσι ανήκε σε ένα δίκτυο ανθρώπων που διαχειρίζονταν τη μουσειακή πολιτική της Γαλλίας και τη γαλλική πολιτιστική κληρονομιά, γνώριζε πολύ καλά τη σημασία και την αξία ενός μουσείου για την αξιολόγηση και μετατροπή των εκθεμάτων του σε πολιτιστική κληρονομιά, τη συμβολή του μουσείου στη διατήρηση και την ενίσχυση της φήμης και του γοήτρου των δημιουργών, καθώς και τη λειτουργία του ως θεσμού αισθητικής εκπαίδευσης<sup>2098</sup>. Ως προς αυτό το τελευταίο μοιάζει να είχε στο μυαλό του όχι μόνο το κοινό που θα επισκεπτόταν το μουσείο του, αλλά και τους ίδιους τους καλλιτέχνες, οι οποίοι θα μπορούσαν να μάθουν και να εμπνευστούν από τα έργα των «κλασικών» πλέον μοντέρνων ζωγράφων: «Είμαι πολύ ευχαριστημένος και θα ήθελα πολύ το Μουσείο αυτό να γίνει ένα κέντρο για τους Έλληνες ζωγράφους, δίνοντάς τους μια ιδέα της μεγάλης τέχνης. Αυτή τη στιγμή βρισκόμαστε στη νοσταλγία μιας τέχνης περισσότερο κλασικής, περισσότερο ελληνικής και ελπίζω πολύ στους Έλληνες ζωγράφους και ιδιαίτερα στους νέους. Στο

---

<sup>2096</sup> Ενδεικτικά αναφέρω: Μ. Ελευθεριάδης, «Ετοιμο το μουσείο Θεόφιλου στη Λέσβο. Εποπτεύει αυτοπροσώπως ο Τεριάντ δια την καλλιτεχνική διαρρύθμισή του», *Ελευθερία*, 22 Ιουλίου 1965, 2· Βασίλης Πλάτανος, «Εορτές για τον Θεόφιλο και εγκαίνια Μουσείου», *Τα Νέα*, 19 Αυγούστου 1965, 2· Βενέζης 1965· Δ., Ελευθεριάδης, «Αποπερατώνεται το μουσείο Τεριάντ», *Το Βήμα*, 3 Μαΐου 1973, 4· Βεατρίκη Σπηλιάδη, «Εγκαινιάζεται το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρ. Ελευθεριάδη», *Η Καθημερινή*, 11 Μαΐου 1979, 5· Β. Παγκουρέλη, «Μεσ' το λαγρό φως το μουσείο Τεριάντ», *Το Βήμα*, 13 Ιουλίου 1979, 5· «Μοναδικό στον κόσμο το 'Μουσείο Τεριάντ'», *Τα Νέα*, 24 Ιουλίου 1979, 2.

<sup>2097</sup> Τσαρούχης 1979.

<sup>2098</sup> Για τις λειτουργίες που επιτελεί ένα μουσείο βλ. Dominique Poulot, *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*, Hachette, Παρίσι 2001.

Μουσείο θα γίνουν πολλές εκθέσεις με έργα άλλων ζωγράφων, γιατί πιστεύω ότι ένα Μουσείο που δείχνει συνεχώς ίδια πράγματα είναι νεκρό»<sup>2099</sup>. Παραμένει βέβαια το ερώτημα αν ο Τέριαντ είχε στο νου του κάποια στρατηγική για να μπορέσει το μουσείο του να επιτελέσει αυτή τη λειτουργία, χτισμένο όπως ήταν σε ένα μεγάλο και σημαντικό, αλλά απομακρυσμένο από την ηπειρωτική Ελλάδα, νησί ή αν επρόκειτο για απλό ευχολόγιο. Και ασφαλώς τίθεται ξανά το ερώτημα γιατί δεν ευοδώθηκε η αρχική πρόθεση του Τέριαντ το μουσείο με τις εκδόσεις του να στεγαστεί στην Αθήνα.

Η λογική της αποκέντρωσης, που υφίστατο στη Γαλλία από τη δεκαετία του 1950, θα μπορούσε να είναι μια απάντηση σε αυτό το ερώτημα, καθώς ο Τέριαντ ήταν προφανώς εξοικειωμένος με τη γαλλική και όχι με την ελληνική πραγματικότητα: σε αυτή την απάντηση συνηγορεί επίσης το όραμα του Τέριαντ για την αναπτυξιακή δυναμική που μπορούσαν να προσδώσουν στη Μυτιλήνη τα μουσεία, ζήτημα που αναπτύσσουμε παρακάτω. Στη Γαλλία η πρακτική των προσωποκεντρικών μουσείων που συχνά μάλιστα λειτουργούσαν σε επαρχιακές πόλεις ήταν πια εδραιωμένη όταν ο Τέριαντ ίδρυσε τα μουσεία του στην Ελλάδα<sup>2100</sup>. Για παράδειγμα, το Musée Bourdelle ιδρύθηκε το 1949 στο Παρίσι, αλλά το Musée Fernand Léger ιδρύθηκε το 1955 στο Μπιότ και το Musée Matisse το 1963 στη Νίκαια. Η ίδρυση του Μουσείου Θεόφιλου, του πρώτου αφιερωμένου σε έναν καλλιτέχνη μουσείου που ιδρύθηκε στην Ελλάδα, μπορεί να εγγραφεί σε αυτή τη λογική που ήταν καινοτόμα για την Ελλάδα, αλλά όχι για τη Γαλλία. Στόχος του Τέριαντ με την ίδρυση του μουσείου ήταν η ανάδειξη των αισθητικών αξιών του έργου του Θεόφιλου, ο οποίος γενικά έχαιρε αποδοχής από υπερασπιστές τόσο της «ελληνικότητας» όσο και της νεωτερικότητας<sup>2101</sup>, καθώς και η οριστική νομιμοποίηση και θεσμοποίησή του, δίνοντας στον καλλιτέχνη ένα μακροπρόθεσμο συμβολικό κεφάλαιο: «Καταλαβαίνετε ότι, όταν ο Θεόφιλος θα έχει το Μουσείο του, θέλουν δε θέλουν, τους αρέσει ή όχι, θα τον παραδεχτούν»<sup>2102</sup>. Ο Ματθιόπουλος επισημαίνει ότι, συμμετέχοντας ενεργά στην ίδρυση του Μουσείου Θεόφιλου και ασπαζόμενος τις ιδέες του Τέριαντ, ο Τσαρούχης συνειδητοποίησε τη

<sup>2099</sup> «Εγκαινιάστηκε χθες το Μουσείο Τεριάντ», *Τα Νέα*, 30 Ιουλίου 1979, 2.

<sup>2100</sup> Monnier 1995, 342-344.

<sup>2101</sup> Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο *Η εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, 368-375.

<sup>2102</sup> Μανώλης Καλλιγιάννης, «Δύο μοναδικά μουσεία [Deux musées exceptionnels]», *Επτά Ημέρες-Καθημερινή*, τεύχος αφιέρωμα με θέμα: «Στρατής Ελευθεριάδης-Τεριάντ: Ο εμπνευστής της Ευρωπαϊκής Τέχνης», 7 Δεκεμβρίου 1997, 25.

συμβολή ενός μουσείου αφιερωμένου σε έναν ζωγράφο στη θεσμοποίησή του και στη διατήρηση της αναγνώρισής του στο χρόνο, και έτσι ίδρυσε ο ίδιος το Ίδρυμα Τσαρούχη το 1981<sup>2103</sup>. Βέβαια, ιδρύοντας το μουσείο Θεόφιλου, ο Tériade δεν εξασφάλιζε αναγνώριση και τη συλλογική μνήμη μόνο σε ό,τι αφορά τον καλλιτέχνη, αλλά και τον εαυτό του ως συλλέκτη του έργου του και δωρητή του μουσείου. Διαμόρφωνε δηλαδή παράλληλα την προσωπική υστεροφημία του ως ευεργέτης.

Κάτι παρόμοιο συνέβη με την ίδρυση του Μουσείου-Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade. Πρώτον, ήταν μια συνειδητή πράξη του Tériade για τη μόνιμη προβολή των εκδόσεών του, αλλά μέσω αυτών και για την προώθηση των αισθητικών αξιών του μοντερνισμού, ιδιαίτερα στο ελληνικό κοινό το οποίο δεν ήταν τόσο εξοικειωμένο με αυτές. Δεύτερον, ο Tériade καθιέρωνε τον εαυτό του αυτή τη φορά όχι ως συλλέκτη-δωρητή, αλλά ως δημιουργό-δωρητή, ενισχύοντας το προσωπικό του συμβολικό κεφάλαιο. Αυτό το εγχείρημα «αυτοθεσμοποίησης» ήταν προϊόν της γνώσης της δυναμικής λειτουργίας των μουσείων που, όπως προαναφέραμε, ο Tériade είχε αποκτήσει στο γαλλικό πολιτιστικό περιβάλλον. Τρίτον, με την ίδρυση αυτού του μουσείου ο Tériade κατέστησε το εκδοτικό του έργο μέρος της πολιτιστικής κληρονομιάς όχι μόνο της Γαλλίας αλλά και της Ελλάδας, δεδομένης της δικής του καθοριστικής εμπλοκής στη δημιουργική διαδικασία παραγωγής και του περιοδικού και των βιβλίων και της οργάνωσης του μουσείου μέσα από το πρίσμα πρωτίστως του εκδότη-δημιουργού και δευτερευόντως του καλλιτέχνη-δημιουργού.

Δεδομένου ότι ένα μουσείο συμβάλλει ή ακόμη και καθορίζει την πολιτιστική ταυτότητα του τόπου στον οποίο βρίσκεται, είναι αναμφίβολο ότι ο Tériade εμπλούτισε την πολιτιστική ταυτότητα της Λέσβου με την ίδρυση των δυο μουσείων. Οι δύο δωρεές του ικανοποιούσαν την αγάπη και το αίσθημα νοσταλγίας για την πατρίδα του, επεδίωκαν όμως ταυτόχρονα να αποτελέσουν συμβολές στην ανάπτυξη της πολιτιστικής ζωής του νησιού, κατά το πνεύμα και το πρότυπο της πολιτιστικής αποκέντρωσης και της ιδέας του εκδημοκρατισμού της πρόσβασης στην τέχνη που προωθούνταν από τον Malraux<sup>2104</sup>. Ιδρύοντας τα μουσεία ο Tériade θέλησε να ενισχύσει την πολιτιστική, αλλά και την τουριστική ανάπτυξη που είχε σημειωθεί στη Λέσβο μετά τον πόλεμο. Το 1971, εν όψει της κατασκευής του δεύτερου μουσείου, ο

<sup>2103</sup> Ο Τσαρούχης δήλωνε σχετικά με το Ίδρυμά του: «Ετοιμάζω το σκηνικό της ζωής μου» και «Είναι σαν να χτίζω μεγαλοπρεπή τάφο»· βλ. σχετικά Ματθιόπουλος 2009, 30.

<sup>2104</sup> Monnier 1995, 338-339. Για την πολιτική του Malraux βλ. και Malraux 1996, 251-351.

Tériade έγραψε στον δήμαρχο Μυτιλήνης Ζαννή Καμπούρη: «Εκείνο που θέλω να σας τονίσω είναι πως τέτοιο Μουσείο-Βιβλιοθήκη δεν υπάρχει σήμερα στον κόσμο και ως εκ τούτου για την Μυτιλήνη θα είναι ένας πόλος έλξης και ξένων αλλά και ημεδαπών» **(Παράρτημα Α50)**<sup>2105</sup>. Η κίνηση αυτή εξυπηρετούσε επίσης τον ευρύτερο στόχο για εκσυγχρονισμό και εξευρωπαϊσμό της ελληνικής κοινωνίας και για μια πολιτιστική πολιτική προσανατολισμένη προς τη Δύση, δεδομένης της συμφωνίας σύνδεσης της Ελλάδας με την Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα που είχε συναφθεί το 1961<sup>2106</sup>. Τέλος, η δωρεά του Tériade δείχνει τη σημασία που είχε η ιδιωτική πρωτοβουλία στην υποστήριξη και προβολή της μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης σε μια χρονική περίοδο κατά την οποία το ελληνικό κράτος εν πολλοίς στήριζε την εθνική του εικόνα και ταύτιζε την πολιτιστική του κληρονομιά με τον αρχαίο και τον βυζαντινό πολιτισμό<sup>2107</sup>.

---

<sup>2105</sup> Η εν λόγω επιστολή δόθηκε στη δημοσιότητα από τον Καμπούρη: «Δυο νέα μουσεία χτίζει ο Τεριάντ», *Τα Νέα*, 11 Σεπτεμβρίου 1971, 2.

<sup>2106</sup> Christina Ntaflou, «La création des musées d'art contemporain de province en Grèce dans les années 1960», *Territoire en mouvement, Revue de géographie et aménagement*, 19-20 (2013), 90-103.

<sup>2107</sup> Ο.π.

#### 14. Η παρουσία του Tériade σήμερα και η τύχη των εκδόσεών του

Μετά τον θάνατο του Tériade η διαχείριση της συλλογής και ως ένα βαθμό της μνήμης του βρέθηκε στα χέρια της γυναίκας του Alice Tériade<sup>2108</sup>, της οποίας δεξί χέρι αποτέλεσε για αρκετά χρόνια ο Michel Anthonioz. Το 1995 με δική της πρωτοβουλία δημοπρατήθηκε μια πλήρης σειρά των εκδόσεων του Tériade από τον οίκο δημοπρασιών Christie's στο Λονδίνο και τα έσοδα δόθηκαν στο Institut Gustave Roussy, ένα ερευνητικό κέντρο για τον καρκίνο<sup>2109</sup>. Το 1996, σε συνεργασία με τη μεταπτυχιακή φοιτήτρια στην Ιστορία της τέχνης Martine Schmidt-Grevin, η Alice Tériade συγκέντρωσε το μεγαλύτερο μέρος των γραπτών του Tériade και τα εξέδωσε στις εκδόσεις Adam Biro<sup>2110</sup>. Το 1997, με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Tériade, η Alice Tériade φρόντισε να γίνει μια έκθεση προς τιμή του, η οποία διοργανώθηκε από τον γκαλερίστα Yves Lebouc και την ίδια στην γκαλερί Bouquinerie de l'Institut<sup>2111</sup>. Η έκθεση αυτή πραγματοποιήθηκε και στην γκαλερί Yoshii στη Νέα Υόρκη, ενώ ο κατάλογός της μεταφράστηκε και στα ελληνικά<sup>2112</sup>. Το 2003 η Alice Tériade έδωσε για δημοπράτηση, επίσης από τον οίκο Christie's στο Λονδίνο, ένα τμήμα της συλλογής έργων τέχνης του Tériade<sup>2113</sup>. Επρόκειτο κυρίως για έργα που είχαν προσφέρει ως δώρο στον Tériade οι καλλιτέχνες με τους οποίους

<sup>2108</sup> Η Alice Tériade (1917-2007), το γένος Genin, ήταν σύντροφος του Tériade από το 1949 και τον παντρεύτηκε πολύ αργότερα, στις 8 Νοεμβρίου 1971, μια ημερομηνία που διάλεξε ο Tériade γιατί ήταν η μέρα απελευθέρωσης της πόλης της Μυτιλήνης από τους Οθωμανούς το 1912. Βλ. Alice Tériade, επιστολή προς τον Οδυσσέα Ελύτη και την Μαριανίνα Κριεζή, 17 Νοεμβρίου 1971, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Συλλογή Οδυσσέα Ελύτη: Φάκελος 8, Υποφάκελος 2. Για την Alice Tériade βλ. Dominique Szymusiak, «Alice Tériade (1917-2007)», στο *La donation* 2007, 18-19. Και άλλα κείμενα του καταλόγου επικεντρώνονται σε αυτή λόγω της δωρεάς.

<sup>2109</sup> *Hommage à Tériade: The Complete Tériade Editions*, κατάλογος δημοπρασίας, Christie's, Λονδίνο 1995. Στο κείμενό του στον εν λόγω κατάλογο ο Michel Anthonioz («Hommage à Tériade», σ. 11) υποστηρίζει ότι η δημοπρασία αυτή ήταν επιθυμία του ίδιου του Tériade.

<sup>2110</sup> Tériade 1996. Η Martine Schmidt-Grevin ολοκλήρωσε τη διπλωματική της εργασία με θέμα *Tériade et les grands livres* στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης (Paris IV) το 1994.

<sup>2111</sup> *Tériade éditeur* 1997. Στον κατάλογο έχουν γράψει δύο σύντομα εισαγωγικά κείμενα οι Alice Tériade και Michel Anthonioz. Το βασικό κείμενο συνέταξε ο Casimiro di Crescenzo, ενώ υπάρχουν και αποσπάσματα από τα κείμενα του Anthonioz στον κατάλογο της έκθεσης *Hommage à Tériade*. Στο τέλος υπάρχει ένα κείμενο του Lebouc για τους τυπογράφους με τους οποίους συνεργάστηκε ο Tériade.

<sup>2112</sup> *Τεριάντ εκδότης: εκατονταετηρίδα 1897-1997*, Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade, Μυτιλήνη 1998. Ο κατάλογος μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον Θωμά Σκάσση σε επιμέλεια της Νίκης Ελευθεριάδη και τυπώθηκε με μια σύντομη εισαγωγή του Μανώλη Καλλιγιάννη. Με αφορμή την έκθεση ο Charon εξέδωσε ένα εγκωμιαστικό άρθρο για τον Tériade: François Charon, «Heureux qui comme Tériade», *L'Œil*, 486 (Ιούνιος 1997), 88-99.

<sup>2113</sup> *A Selection of Works from the Alice Tériade Collection*, κατάλογος δημοπρασίας, Christie's, Λονδίνο 2003. Για τις τιμές στις οποίες δημοπρατήθηκαν τα έργα βλ. την ιστοσελίδα του οίκου: <https://www.christies.com/lotfinder/searchresults.aspx?pid=temporariesoldlotsbanner&searchtype=p&action=search&entry=Tériade> (πρόσβαση: 28 Απριλίου 2019).

συνεργάστηκε στενά. Τα έσοδα της δημοπράτησης προσέφερε η Alice στο Fondation Hôpitaux de Paris – Hôpitaux de France, ένα ίδρυμα που ίδρυσε το 1989 ο Jacques Chirac για τη φροντίδα των παιδιών και των ηλικιωμένων. Αξίζει να σημειωθεί ότι για αυτές τις δωρεές η Alice Tériade τιμήθηκε το 2002 με την εισδοχή της στη Λεγεώνα της Τιμής, παρασημοφορούμενη από τον ίδιο τον Chirac, που ήταν τότε Πρόεδρος της Δημοκρατίας. Τέσσερα χρόνια μετά η Alice Tériade έδωσε για δημοπράτηση, αυτή τη φορά στον οίκο Artcurial στο Παρίσι, το υπόλοιπο μεγάλο μέρος της συλλογής έργων τέχνης που ο Tériade είτε είχε λάβει ως δώρα είτε είχε αγοράσει ο ίδιος<sup>2114</sup>. Παρά την αγαθοεργή πρόθεση της χήρας του, ένα αποτέλεσμα της δημοπράτησης της συλλογής του Tériade είναι ότι διασπάστηκε η ενότητά της. Από την άλλη, οι κατάλογοι αποτελούν τα μόνα τεκμήρια που διαθέτουμε σχετικά με τους πίνακες και τα γλυπτά που περιλάμβανε η συλλογή του Tériade. Βέβαια αυτό δεν σημαίνει πως πρόκειται για πλήρεις καταλόγους της συλλογής έργων τέχνης του Tériade. Είναι χαρακτηριστικό πως κατά καιρούς εμφανίζονται σε δημοπρασίες έργα τέχνης τα οποία οι οίκοι δημοπρασιών αποδίδουν στη συλλογή Tériade.

Η βασική και μόνιμη συμβολή της Alice Tériade στη διαιώνιση της μνήμης του Tériade είναι οι δυο δωρεές που έκανε στο Musée départemental Matisse στο Κατό-Καμπρεζί, τη γενέτειρα του Matisse. Το 2002 έγινε η πρώτη δωρεά που περιλάμβανε μια πλήρη σειρά των εκδόσεων του Tériade, καθώς και τη σειρά των αυθεντικών λιθογραφιών τους (γύρω στις 500)<sup>2115</sup>. Σύμφωνα με την τότε διευθύντρια του μουσείου, Dominique Szymusiak, η Alice Tériade της είχε πει πως πρώτα προσπάθησε να βρει ένα χώρο στη νότια Γαλλία και, ειδικότερα, πως επιθυμούσε να μετατραπεί σε ίδρυμα-μουσείο η Βίλα Νατάσα· ωστόσο ο δήμος της πόλης του Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά δεν δέχτηκε να αναλάβει τη διαχείριση. Επίσης, το Centre Georges Pompidou, καθώς και άλλα μουσεία, δεν μπορούσαν να διαθέσουν τον απαραίτητο χώρο για μόνιμη έκθεση της συλλογής του Tériade. Ως εκ τούτου, επέλεξε το Musée départemental Matisse, καθώς αυτό δέχτηκε να παραχωρήσει αυτό τον χώρο, αλλά και λόγω της στενής φιλίας που συνέδεε τον εκδότη με τον καλλιτέχνη<sup>2116</sup>. Με

<sup>2114</sup> *Art moderne: collection Alice Tériade, ancienne collection Mary Moore, à divers*, κατάλογος δημοπρασίας, Artcurial, Παρίσι 2007.

<sup>2115</sup> Surlapierre 2002β.

<sup>2116</sup> Dominique Szymusiak, «Tériade et Alice Tériade», στο *La donation 2007*, 12. Βλ. και Alice Tériade, «Préface», στο Surlapierre 2002β, 7. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία της Irène Soetaert-Johannidès, η επιθυμία μετατροπής της Βίλα Νατάσα σε μουσείο ανήκε στον Tériade. Ας σημειωθεί επίσης πως η περιοχή της Πικαρδίας, όπου βρίσκεται το Musée départemental Matisse, δεν ήταν ξένη στο ζεύγος Tériade δεδομένου ότι κατείχαν ένα σπίτι στο χωριό Λαμπρυγιέρ (Labrugère), στο οποίο περνούσαν κάποια διαστήματα του χρόνου.

αφορμή τη δωρεά και τη σχετική έκθεση στο μουσείο, η Alice Tériade χρηματοδότησε το 2003 την έκδοση *Eloge de Tériade* του Jean Leymarie. Το 2007 έκανε μια δεύτερη δωρεά, των έργων που οι καλλιτέχνες είχαν δωρίσει στο σύζυγό της και κοσμούσαν τη Βίλα Νατάσα και το σπίτι τους στο Παρίσι, καθώς και του προσωπικού αρχείου του Tériade<sup>2117</sup>. Έτσι, στο Musée départemental Matisse μπορεί κανείς να δει σήμερα την αίθουσα φαγητού της Βίλα Νατάσα, όπως ήταν με τις δημιουργίες των Matisse, Laurens και Giacometti, αλλά και έργα τέχνης της συλλογή Tériade (εικ. 368). Το εν λόγω μουσείο έχει διοργανώσει ή συνδιοργανώσει ως σήμερα τρεις εκθέσεις που αφορούν τη σχέση και τη συνεργασία του Tériade με τους Matisse, Chagall και Miró, ενώ αξιοποιεί τη σχετική συλλογή του και σε εκθέσεις μη αφιερωμένες σε αυτόν<sup>2118</sup>.

Στην Ελλάδα αντίστοιχα, το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade είναι ο χώρος όπου κανείς μπορεί να δει το εκδοτικό έργο του Tériade. Η μορφή όμως του μουσείου έχει αλλάξει σήμερα σε σχέση με την αρχική ως αποτέλεσμα του προγράμματος ανακαίνισής του, που είχε ως στόχο τη συντήρηση των εκθεμάτων, την επανέκθεση και ανάδειξή τους σύμφωνα με τις αρχές της μουσειολογίας σήμερα και με αξιοποίηση της σύγχρονης τεχνολογίας, την αποκατάσταση του διατηρητέου κτηρίου, αλλά και την επέκτασή του προκειμένου να αυξηθεί ο εκθεσιακός χώρος και να προστεθούν βοηθητικοί χώροι (εικ. 369). Στόχος ήταν επίσης η επανέκθεση να συμφωνεί με την αρχική σύλληψη του Tériade, διατηρώντας τον χαρακτήρα του Μουσείου-Βιβλιοθήκης ως «ανοικτού βιβλίου», ενώ παράλληλα να το καθιστά ελκυστικό στον επισκέπτη, έναν τουριστικό πόλο και έναν ζωντανό πολιτιστικό οργανισμό της τοπικής κοινωνίας, ο οποίος θα προσφέρει παράλληλες δραστηριότητες όπως εκπαιδευτικά προγράμματα, προσωρινές εκθέσεις και πολιτιστικές εκδηλώσεις. Το έργο, που χρηματοδοτήθηκε από το Περιφερειακό Επιχειρησιακό Πρόγραμμα Βορείου Αιγαίου στο πλαίσιο του ΕΣΠΑ 2007-2013 και είχε προϋπολογισμό 2.050.000 ευρώ, υλοποιήθηκε από τις Υπηρεσίες της Γενικής Γραμματείας Πολιτισμού. Η ομάδα εργασίας επανέκθεσης αποτελούνταν από τους Άνη Κοντογιώργη, Στέλιο Δασκαλάκη και Τέτη Χατζηνικολάου<sup>2119</sup>.

Στο πλαίσιο των εργασιών που έγιναν στο μουσείο τα εκθέματα μεταφέρθηκαν στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο στην Αθήνα προκειμένου να

<sup>2117</sup> *La donation* 2008.

<sup>2118</sup> *Matisse et Tériade* 1996· *Chagall et Tériade* 2006· *Miró et Tériade* 2009.

<sup>2119</sup> *Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade. Η επανέκθεση*, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Αθήνα 2014 (τρίγλωσση έκδοση: ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά).



συντηρηθούν και με αυτή την αφορμή διοργανώθηκε εκεί το 2013 μια έκθεση με ένα μεγάλο μέρος της συλλογής του Tériade υπό τον γενικό συντονισμό της Αναστασίας Λαζαρίδου και με επιμέλεια της Ιωάννας Αλεξανδρή<sup>2120</sup>. Τα έργα ταξίδεψαν και στη Θεσσαλονίκη, όπου μεταξύ 14 Νοεμβρίου 2014 και 18 Μαρτίου 2015 διοργανώθηκε η έκθεση «Τιμή στον Tériade», που άντλησε τον τίτλο της από την ομώνυμη έκθεση του 1973 στο Grand Palais. Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ. υπό τη γενική ευθύνη της Αλεξάνδρας Γουλάκη-Βουτυρά<sup>2121</sup>. Την έκθεση συνόδευσαν έργα του Θεόφιλου μαζί με τεκμηριωτικό υλικό από το αρχείο του Τώνη Σπητέρη. Αξίζει να σημειωθεί ότι με αφορμή αυτή την έκθεση διοργανώθηκε στις 13-14 Μαρτίου 2015 το διεθνές συνέδριο *Tériade: Γαλλία-Ελλάδα* στο Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., τα πρακτικά του οποίου όμως δεν κυκλοφόρησαν<sup>2122</sup>.

Σε προηγούμενα κεφάλαια της διατριβής εξετάσαμε το επιστημονικό ενδιαφέρον που έχει υπάρξει για τις εκδόσεις του Tériade. Εδώ θα αναφερθούμε σε δύο άλλες πτυχές, την εκθεσιακή και την εμπορική. Σε εκθεσιακό επίπεδο, οι εκδόσεις του αποτελούν, πρώτον, αυτόνομο αντικείμενο εκθέσεων. Ενδεικτικά αναφέρουμε κάποιες εκθέσεις που έγιναν την τελευταία εικοσαετία: *Henri Matisse, 'La Trilogie du Cœur': Charles d'Orléans* (Καμπριέ, Musée Edgar Mélik, 1999), *Matisse Jazz* (Νυρεμβέργη, Germanischen Nationalmuseums, 2007), *Matisse, Jazz et autres éditions* (Αιξ-αν-Προβάνς, Galerie d'art du conseil général des Bouches-du-Rhône, 2010), *Chagall et la Bible* (Παρίσι, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2011), *Le Corbusier und das Gedicht vom rechten Winkel* (Μόναχο, Pinakothek der Moderne, 2012), *Marc Chagall: des couleurs pour la Bible* (Νίκαια, Musée Marc Chagall, 2014-2015), *Giacometti: Without End* (Χονγκ Κονγκ, Gagosian Gallery, 2014). Δεύτερον οι εκδόσεις του εντάσσονται συχνά σε εκθέσεις που αφορούν τη συνολική παραγωγή ενός καλλιτέχνη ή σε πιο εξειδικευμένες εκθέσεις αφιερωμένες στο χαρακτηριστικό-εικονογραφικό έργο ενός καλλιτέχνη. Για παράδειγμα, το βιβλίο *Paris sans fin* συμπεριλήφθηκε στις εκθέσεις *Derain Balthus Giacometti: une amitié*

<sup>2120</sup> Βιβλία καλλιτεχνών της συλλογής Tériade / Artists' Books from the Tériade Collection, κατάλογος έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2013.

<sup>2121</sup> Τιμή στον Tériade, κατάλογος έκθεσης, Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014· Πόπη Σφακιανάκη, «Κριτική παρουσίαση της έκθεσης Tεριάντ: Ελλάδα-Γαλλία, Τελλόγλειο Ίδρυμα, 14.11.2014-18.3.2015», *Ιστορία της τέχνης*, 4 (άνοιξη 2015), 192-195.

<sup>2122</sup> Στο συνέδριο συμμετείχαν οι Ελεονώρα Βρατσκίδου, Λία Γυιόκα, Χαρά Κολοκυθά, Άνη Κοντογιώργη, Παναγιώτης Κουρνιακός, Μαίρη Μιχαλίδου, Μαρία Μόσχου, Ξένη Μπαλώτη, Πόπη Σφακιανάκη, Χριστίνα Τσαγκάλια, Lucile Arnoux-Farnoux, Yves Chevretil-Desbiolles, Alexandre Farnoux, Pascal Fulacher, Nicolas Surlapierre, Dominique Szymusiak.

*artistique* (Παρίσι, Musée d'art moderne, 2017), *Giacometti: l'œuvre ultime (1960-1966)* (Νίκαια, Galerie Lympia, 2017), *Giacometti: poétique du livre* (Λίλ, LaM, 2019)· το *Divertissement* στην έκθεση *Mystic Masque: Semblance and Reality in Georges Rouault, 1871-1958* (Βοστώνη, McMullen Museum of Art, 2008), τα βιβλία του Matisse στην έκθεση *Graphic Passion: Matisse and the Book Arts* (Νέα Υόρκη, Morgan Library & Museum, 2015- 2016)· τα βιβλία του Léger στην έκθεση *Fernand Léger: le beau est partout* (Παρίσι, Centre Pompidou-Metz, 2017 και Βρυξέλλες, Palais des Beaux-Arts, 2018)· το βιβλίο *Le chant des morts* στην έκθεση *Picasso and Françoise Gilot: Paris-Vallauris, 1943-1953* (Νέα Υόρκη, Gagosian, 2012). Τρίτον, οι εκδόσεις του Tériade συμμετέχουν, όπως αναφέραμε ήδη, σε εκθέσεις αφιερωμένες στη βιβλιοφιλία, όπως η έκθεση *Figurare la parola* (Φλωρεντία, Biblioteca nazionale centrale, 2003-2004).

Αναφορικά με την εμπορική αξία των βιβλίων, πολλά από αυτά ήταν και παραμένουν περιζήτητα, ενώ άλλα έχουν προσελκύσει λιγότερο το αγοραστικό κοινό. Πιο περιζήτητα είναι τα βιβλία που ανήκουν στους πιο γνωστούς καλλιτέχνες, όπως οι Matisse, Chagall, Giacometti και Le Corbusier, και έχουν κατά συνέπεια συμπεριληφθεί σε περισσότερες εκθέσεις. Η τύχη των βιβλίων λιγότερο γνωστών καλλιτεχνών, όπως οι Villon, Gromaire και Beaudin, δεν είναι ανάλογη. Βάσει των ιστοσελίδων των εκδοτικών οίκων Christie's, Sotheby's, Bonhams και Artcurial μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής<sup>2123</sup>: Τα βιβλία που αποσπών τις υψηλότερες τιμές σε δημοπρασίες είναι τα *Jazz*, *Daphnis et Chloé* και *Cirque* (Chagall)<sup>2124</sup>. Ακολουθούν τα: *Fables de la Fontaine*, *Bible*, *Cirque* (Léger), *Paris san fin*, *Les âmes mortes* και *Le poème de l'angle droite*<sup>2125</sup>. Πιο χαμηλά κυμαίνονται τα: *Le chant des*

<sup>2123</sup> Για τα στοιχεία που παραθέτω συμβουλευτήκα τις ιστοσελίδες των οίκων δημοπρασιών Christie's: [https://www.christies.com/lotfinder/searchresults.aspx?sc\\_lang=en&lid=1&searchFrom=searchresults&entry=Teriade&searchtype=p&action=search](https://www.christies.com/lotfinder/searchresults.aspx?sc_lang=en&lid=1&searchFrom=searchresults&entry=Teriade&searchtype=p&action=search), Sotheby's: <https://www.sothebys.com/en/search-results.html?keyword=Teriade>, Bonhams: [https://www.bonhams.com/search/?q=Teriade&main\\_index\\_key=lot#/q0=Teriade&MR0\\_display=search&MR0\\_length=12&m0=0?q=Teriade](https://www.bonhams.com/search/?q=Teriade&main_index_key=lot#/q0=Teriade&MR0_display=search&MR0_length=12&m0=0?q=Teriade) και Artcurial: <https://www.artcurial.com/en/search-sale?text=Teriade&lots%5Bfuture%5D> (πρόσβαση: 1 Ιουνίου 2019).

<sup>2124</sup> Ενδεικτικά, το *Jazz* πωλήθηκε στις εξής τιμές (σε ευρώ): 224.800 (Sotheby's, 2006), 216.750 (Sotheby's, 2009), 181.500 (Christie's, 2013), 424.046 (Sotheby's, 2014), 598.170 (Christie's, 2016), 486.264 (Christie's, 2019). Το *Daphnis et Chloé* πωλήθηκε αντίστοιχα: 664.878 (Christie's, 2000), 310.400 (Sotheby's, 2006), 181.000 (Christie's, 2009), 168.251 (Bonhams, 2017), 140.000 (Sotheby's, 2018), 824.167 (Sotheby's, 2019). Το *Le Cirque* πωλήθηκε: 134.434 (Sotheby's 2008), 134.092 (Bonhams 2017). Δεν προβαίνουμε σε εκτιμήσεις για τη διακόμανση της τιμής κάθε βιβλίου, γιατί αυτές προϋποθέτουν εξειδικευμένη γνώση των διαφόρων παραμέτρων που καθορίζουν τις τιμές στις δημοπρασίες. Οπωσδήποτε ανάμεσα στις βασικές είναι η κατάσταση διατήρησης του βιβλίου, η πληρότητά του, το αν πρόκειται για την κοινή ή την περιορισμένης κυκλοφορίας έκδοση.

<sup>2125</sup> Ενδεικτικά το *Fables de la Fontaine* πωλήθηκε 82.250 (Christie's, 2003)· το *Bible* 46.350 (Sotheby's 2011), 31.250 (Sotheby's, 2012)· το *Cirque* (Léger) 32.500 (Sotheby's, 2015), 18.750

*morts, Ubu roi, Les lettres portugaises, Dialogues, Les Européens, Les Idylles, La ville, Au soleil du plafond, Une fête en Cimmérie* και *Poèmes de Charles d'Orléans*<sup>2126</sup>. Τέλος αυτά που εμφανίζονται χαμηλότερα στην τιμολογιακή κλίμακα ή με αισθητές αυξομειώσεις στην τιμή τους είναι τα: *Les travaux et les jours, Loukios ou l'âne* και *Divertissement*, το οποίο εξάλλου εντάσσεται στην κατηγορία ημιπολυτελών βιβλίων λόγω της μη πρωτότυπης εικονογράφησης<sup>2127</sup>. Βέβαια στο εμπόριο δεν κυκλοφορούν τόσο ολόκληρα τα βιβλία όσο κυρίως μεμονωμένα αποσπασμένα χαρακτηριστικά, των οποίων οι τιμές εκτοξεύονται αν πρόκειται για τα χαρακτηριστικά που προέρχονται από τις πιο πολυτελείς και περιορισμένες αριθμητικά εκδόσεις. Για παράδειγμα, χαρακτηριστικό που προέρχεται από την περιορισμένης κυκλοφορίας πολυτελή έκδοση του *Daphnis et Chloé* πωλήθηκε για 327.417 ευρώ το 2007 (Sotheby's). Μεμονωμένα χαρακτηριστικά άλλων βιβλίων έχουν πωληθεί σε τιμές που βρίσκονται σε αναλογία με τις τιμές των βιβλίων από τα οποία προέρχονται και κυμαίνονται από 1.000 ως 50.000 ευρώ το ένα. Όσο για το περιοδικό *Verve*, πλήρεις σειρές του πωλήθηκαν από τον οίκο Christie's 20.000 ευρώ το 2008 και 10.625 ευρώ το 2012 και από τον οίκο Sotheby's 20.000 ευρώ το 2018. Σελίδες αποσπασμένες από το περιοδικό κυκλοφορούν στο εμπόριο σε τιμές που κυμαίνονται από 150 ως 3.000 ευρώ η μία. Τέλος, μια πλήρης σειρά των τευχών του *Minotaure* πωλήθηκε 6.875 ευρώ το 2016 από τον οίκο Sotheby's.

Πρέπει να αναφέρουμε, τέλος, πως στο εμπόριο κυκλοφόρησαν και κυκλοφορούν ανατυπώσεις κάποιων βιβλίων εκδομένων από τον Tériade, σε τιμές πολύ χαμηλότερες από εκείνες των πρωτότυπων εκδόσεων. Η πρώτη ανατύπωση που

---

(Christie's 2019)· το *Paris san fin* 39.600 (Sotheby's, 2006), 29.550 (Sotheby's, 2012), 28.750 (Christie's, 2018)· το *Les âmes mortes* 30.000 (Sotheby's, 2004)· το *Le poème de l'angle droite* 20.575 (Bonhams, 2009), 19.483 (Sotheby's, 2018).

<sup>2126</sup> Το *Le chant des morts* πωλήθηκε στις εξής τιμές (σε ευρώ): 7.800 (Sotheby's, 2006), 6.600 (Sotheby's, 2007), 3.500 (Christie's, 2008)· το *Ubu roi*, 8.837 (Bonhams, 2005), 10.800 (Sotheby's, 2006), 6.250 (Sotheby's, 2011), 2.750 (Sotheby's, 2012), 12.500 (Christie's, 2012), 9.866 (Christie's, 2018)· το *Les lettres portugaises*, 2.500 (Christie's, 2012), 6.102 (Bonhams, 2014), 3.750 (Sotheby's, 2018)· το *Dialogues*, 1.440 (Sotheby's, 2006), 5.535 (Artcurial, 2009), 1.188 (Christie's, 2012) 10.000 (Sotheby's, 2012)· το *Les Européens*, 4.375 (Christie's, 2012)· το *Macbeth*, 6.000 (Artcurial, 2007)· το *La ville*, 3.900 (Sotheby's, 2006)· το *Les Idylles*, 4.349 (Artcurial, 2009), 3.000 (Christie's, 2011), 6.000 (Christie's, 2012)· το *Au soleil du plafond*, 8.125 (Christie's, 2014), 2.750 (Sotheby's, 2017)· το *Une fête en Cimmérie*, 2.664 (Artcurial, 2008), 3.750 (Christie's, 2013)· το *Poèmes de Charles d'Orléans*, 2.422 (Artcurial, 2008), 2.000 (Sotheby's, 2012), 3.328 (Bonhams, 2014), 1.750 (Christie's, 2014).

<sup>2127</sup> Το *Les travaux et les jours* πωλήθηκε στις εξής τιμές (σε ευρώ): 994 (Artcurial, 2009), 1.875 (Sotheby's, 2013)· το *Loukios ou l'âne*, 625 (Christie's, 2008), 4.971 (Artcurial, 2009), 11.250 (Christie's, 2010), 352 (Bonhams, 2010), 2.000 (Christie's, 2012)· το *Divertissement*, 373 (Artcurial, 2009), 211 (Bonhams, 2015).

έγινε ήταν του *Jazz*. Εντυπωσιασμένος από το βιβλίο, ο αμερικανός εκδότης George Braziller ζήτησε άδεια ανατύπωσης από τον Tériade για να κάνει μια πιο φτηνή και προσιτή στο κοινό έκδοση στις Η.Π.Α., αλλά εκείνος αρνήθηκε. Ο Braziller υποστηρίζει πως επανέφερε το θέμα της ανατύπωσης σε κάθε του ταξίδι στο Παρίσι, αλλά ο Tériade δεν άλλαζε στάση. Απευθύνθηκε και στον Pierre Matisse, αλλά εκείνος τον παρέπεμψε εκ νέου στον Tériade ως αρμόδιο για να του δώσει την άδεια. Η επιμονή και μακρόχρονη προσπάθεια του Braziller επιβραβεύθηκε όταν ο Pierre Matisse αποφάσισε εντέλει να του χορηγήσει την άδεια παρακάμπτοντας τον Tériade. Η ανατύπωση κυκλοφόρησε το 1983, την χρονιά που πέθανε ο Tériade, και σημείωσε μεγάλη επιτυχία στο αμερικανικό κοινό διασφαλίζοντας στον Braziller τη φήμη του «master of art books»<sup>2128</sup>. Αξίζει να υπογραμμίσουμε εδώ πως η αισθητική δύναμη αυτών των βιβλίων ήταν τόσο μεγάλη που καθιέρωναν ακόμη και όσους απλώς τα ανατύπωναν. Ακολούθησαν άλλες ανατυπώσεις του *Jazz* από τον Braziller (1983, 1984, 1985), αλλά στη συνέχεια και από άλλους: το 2004 από τον εκδοτικό οίκο Anthèse (Αρκέιγ), το 2009 από τον Taschen (Κολωνία) και το 2013 από τον La Martinière (Παρίσι). Το δεύτερο βιβλίο που ανατυπώθηκε, το 1989 στο Παρίσι (Ed. Connivences / Fondation Le Corbusier), ήταν το *Le poème de l'angle droit* του Le Corbusier, του οποίου άλλη ανατύπωση κυκλοφόρησε το 2012 από τον εκδοτικό οίκο Hatje Cantz (Οστφίλντερν). Το 2003 ανατυπώθηκε στο Παρίσι από τον οίκο Buchet-Chastel το βιβλίο *Paris sans fin* του Giacometti. Τέλος, το 2016 κυκλοφόρησε η ανατύπωση του *Le chant des morts* των Reverdy και Picasso σε μορφή βιβλίου τσέπης (Παρίσι: Gallimard).

---

<sup>2128</sup> Al Silverman, *The Time of Their Lives: the Golden Age of Great American Book Publishers, Their Editors, and Authors*, Truman Talley Books, Νέα Υόρκη 2008, 83-85.

## Συνοψίζοντας

*Pourquoi me connaîtrait-on? Je ne suis rien d'autre qu'un profiteur qui a su profiter des circonstances.*

Tériade, 1973

Όταν το 1973 ο Γιώργος Πηλιχός ρώτησε τον Τέριαντ ποιος θεωρούσε ότι υπήρξε ο ρόλος του στην τέχνη, εκείνος έδωσε μια απάντηση που επιβεβαιώνει ότι και ο ίδιος αντιλαμβανόταν τον εαυτό του ως μεσολαβητή: «Ίσως χωρίς τη μεσολάβησή μου, χωρίς τα κεντρίσματά μου, οι ζωγράφοι αυτοί να μην είχαν δώσει όσα πράγματι πολύτιμα έδωσαν μέσ' απ' τις εκδόσεις μου»<sup>2129</sup>. Η εν λόγω απάντηση αναφέρεται βεβαίως στο εκδοτικό του έργο, αυτό με το οποίο ούτως ή άλλως ασχολήθηκε στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του, όμως τον ίδιο ρόλο διαδραμάτισε, με διαφορετικό τρόπο, και με την προηγούμενη ιδιότητά του ως τεχνοκρίτης. Είναι επίσης πιθανό ο Τέριαντ να λειτούργησε ως ενδιάμεσος και στο πεδίο εμπορίου έργων τέχνης, αν και αυτό είναι δύσκολο να αποδειχθεί ελλείψει σχετικών τεκμηρίων. Είδαμε πάντως πως μεσολάβησε μέσω του John Graham για την πώληση στις Η.Π.Α. έργων τέχνης των ισπανών ζωγράφων που υποστήριζε. Αναλόγως μπορεί να έδρασε και για άλλους καλλιτέχνες αξιοποιώντας την ισχυρή δικτύωση του.

Η μεσολαβητική δράση του Τέριαντ ως τεχνοκρίτη έγκειται στην προβολή των καθαρών μορφοπλαστικών αξιών, δηλαδή του ιδεώδους που ο ίδιος όριζε ως λυρική πλαστικότητα, και την προώθηση των καλλιτεχνών που το εξέφραζαν. Τις αισθητικές ιδέες του φαίνεται να τις διαμόρφωσε ήδη τα χρόνια 1926-1927 και να τις διατήρησε λίγο πολύ ίδιες και τις επόμενες δεκαετίες της δράσης του ως τεχνοκρίτης και εκδότης. Παρόλο που στην πορεία αναγνώρισε κάποια αξία στην αφηρημένη τέχνη, προωθώντας τους Kandinsky και Klee, δεν συνέβη το ίδιο με τον σουρεαλισμό, παρότι μέρος της βιβλιογραφίας θεωρεί ότι η συμμετοχή του στο *Minotaure* δηλώνει στροφή προς αυτόν. Η διαφορά έγκειται στο ότι στόχος των διαφόρων τάσεων της αφαίρεσης ήταν η πρόκληση συγκίνησης στο θεατή μόνο μέσα από τις αυτόνομες αξίες του χρώματος και τη φόρμας, κάτι το οποίο μπορούσε να εκτιμήσει ο Τέριαντ, παρόλο που θεωρούσε ότι ελλόχευε πάντα ο κίνδυνος της διακοσμητικότητας. Από την άλλη, οι συνθέσεις της σουρεαλιστικής ζωγραφικής λειτουργούσαν, κατά τον Τέριαντ, ως πρόφαση για την έκφραση ιδεολογικών ή

---

<sup>2129</sup> Πηλιχός 1974.

λογοτεχνικών υπαινιγμών, κάτι που θεωρούσε ότι ξέφευγε από την καθαρή τέχνη, η οποία δεν έπρεπε να εκφράζει παρά μόνο τον εαυτό της.

Ο Tériade δεν μπορεί να θεωρηθεί τεχνοκρίτης με καταλυτικό ρόλο στο πεδίο της τέχνης. Παρόλο που ο ίδιος επιχείρησε να εισαγάγει μια νέα έννοια, τον νεοφωβισμό, με την οποία συνέδεσε την παραγωγή μιας ομάδας καλλιτεχνών τους οποίους εκτιμούσε, να προωθήσει, μαζί με το δίκτυο των συνεργατών του, τον Θεόφιλο ως έναν Rousseau της περιφέρειας, να στήσει την πρώτη διεθνή έκθεση γλυπτικής, οι απόπειρές του αυτές ήταν ανεπιτυχείς και ο ίδιος δεν μπόρεσε να αφήσει το στίγμα του στο επίπεδο των ιδεών ως τεχνοκρίτης. Από την άλλη, αν και τα τεχνοκριτικά του κείμενα δεν ήταν καινοτόμα, η ταύτιση του Tériade με τάσεις που είχαν δυναμική, όπως ο μετακυβισμός που προωθούσε το δίκτυο στο οποίο ανήκε, και η έκφραση των απόψεών του με λογοτεχνίζον ύφος έχουν ως αποτέλεσμα τα κείμενά του να συνιστούν χαρακτηριστικό δείγμα της επαγγελματικής τεχνοκριτικής της περιόδου του μεσοπολέμου και ως προς το περιεχόμενο (τουλάχιστον για μια ομάδα ομοϊδεατών τεχνοκριτών) και ως προς το ύφος. Σε μια εποχή προβληματισμού για το πού όδευε η γαλλική ζωγραφική μετά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο και το τέλος του φωβισμού και του κυβισμού, ο Tériade υποστήριζε τις καλλιτεχνικές κατευθύνσεις που ο ίδιος ταύτιζε με ένα αισθητικό «*juste milieu*», ενώ ταυτόχρονα ο ίδιος εκπροσωπούσε ένα τεχνοκριτικό «*juste milieu*», δεδομένου ότι απείχε τόσο από την καθαρά δημοσιογραφική τεχνοκριτική που είχε κυρίως πληροφοριακό χαρακτήρα και ύφος όσο και από την πιο συμπαγή και εμβριθή γραφή και ανάλυση των Reverdy και Zervos, αν θέλουμε να τον συγκρίνουμε με σύγχρονους ομοϊδεάτες του.

Το στίγμα του το άφησε αναμφίβολα ως εκδότης, πραγματοποιώντας μέσω των εκδόσεων *Verve* το αισθητικό του ιδανικό, που συνίστατο σε έναν μετριοπαθή μοντερνισμό. Η πολυτέλεια και η τεχνική αρτιότητα του περιοδικού *Verve* το έκαναν αμέσως να ξεχωρίσει. Παρόλο που τα κείμενα και οι εικόνες που δημοσιεύονταν στο περιοδικό μπορεί να μην ανήκαν στην πρωτοπορία της εποχής, εκπροσωπούσαν πάντως με συνέπεια αυτό που ο Tériade ήθελε να προβάλλει: τον αισθητικό διάλογο ανάμεσα στη λογοτεχνία και την τέχνη και τον οπτικό διάλογο ανάμεσα στην ασπρόμαυρη εικόνα του τυπωμένου κειμένου ή μιας φωτογραφίας και το εκρηκτικό χρώμα μιας μοντέρνας ζωγραφικής σύνθεσης ή μιας μεσαιωνικής μικρογραφίας. Τον ίδιο ακριβώς διάλογο θέλησε να προβάλλει και με τα βιβλία που δημιούργησε σε

συνεργασία με τους «κλασικούς» μοντέρνους καλλιτέχνες, με αποκορύφωμα ίσως το *Le chant des morts* των Reverdy και Picasso.

Μέσω του περιοδικού *Verve*, όπως και μέσω του *Minotaure* νωρίτερα, ο Tériade ασχολήθηκε με τη διάδοση της πρόσφατης παραγωγής των καλλιτεχνών με τους οποίους επέλεξε να συνεργαστεί, στηριζόμενος στην πλούσια εικονογράφηση του περιοδικού και τις υψηλής ποιότητας αναπαραγωγές που προσέφερε. Ο μεσολαβητικός και παρεμβατικός του ρόλος αναδεικνύεται ακόμα πιο σύνθετος στα βιβλία του δεδομένου ότι η παραγωγή τους ήταν μια πιο απαιτητική διαδικασία, καθώς δεν αφορούσε την αναπαραγωγή υφιστάμενων έργων τέχνης αλλά τη δημιουργία εξ αρχής ενός αντικειμένου τέχνης. Ο Tériade παρενέβαινε σταθερά στη διαδικασία αυτή, άλλοτε υποδεικνύοντας τεχνικές, όπως στην περίπτωση του *Jazz*, άλλοτε υποδεικνύοντας τη σειρά της δημιουργικής διαδικασίας, αφού ζητούσε από τους καλλιτέχνες πρώτα να κάνουν τις συνθέσεις για μια θεματική και στη συνέχεια να τις «λογογραφήσουν», άλλοτε προτείνοντας την ίδια τη θεματική, άλλοτε επιλέγοντας ή απορρίπτοντας τις συνθέσεις που θα περιλαμβάνονταν σε ένα βιβλίο, όπως για παράδειγμα συνέβη με το *Paris sans fin*, αλλά κυρίως επιλέγοντας τους τυπογράφους και όντας σε αδιάκοπη επικοινωνία μαζί τους ως την ολοκλήρωση της έκδοσης ενός βιβλίου. Είναι σημαντικό να τονίσουμε ότι ο Tériade μέσω των βιβλίων προωθούσε παράλληλα μια εναλλακτική καλλιτεχνική εκφραστική οδό, που είχε ούτως ή άλλως παράδοση στη Γαλλία, αυτή της εικονογράφησης. Η πρωτότυπη συμβολή του σε αυτό το πεδίο είναι πως, έχοντας πάρει τη σπίθα από τον Vollard, πήγε αυτή την παράδοση ένα βήμα παραπέρα δημιουργώντας τα βιβλία καλλιτεχνών. Έδωσε δηλαδή στους καλλιτέχνες την ευκαιρία να δημιουργήσουν ένα συνολικό έργο τέχνης, αντιλαμβανόμενος τα βιβλία όχι ως αντικείμενα βιβλιοφιλίας, αλλά ως αντικείμενα τέχνης. Γι' αυτό φρόντισε ιδιαίτερος για την άρτια εκτέλεσή τους και την προώθησή τους όχι μόνο στους κύκλους των βιβλιόφιλων, αλλά επίσης, και κυρίως, στους κύκλους των συλλεκτών και των εμπόρων μοντέρνας τέχνης.

Η μεσολάβηση του Tériade ολοκληρωνόταν με την έκθεση των βιβλίων και τη διακίνησή τους στο κοινό. Όχι μόνο δημιούργησε εκδόσεις υψηλής ποιότητας και αισθητικής, αλλά ως καλός επιχειρηματίας φρόντισε να εκμεταλλευτεί το δίκτυό του στο χώρο των εμπόρων, των συλλεκτών, των τεχνοκριτών, των επιμελητών και των διευθυντών μουσείων για να δημιουργήσει, σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, μια αγορά που και θα στήριζε οικονομικά τις εκδόσεις του και θα τις πρόβαλλε ως δημιουργίες υψηλού καλλιτεχνικού και ευρύτερου πολιτιστικού επιπέδου. Η παράδοση της

βιβλιοφιλίας στη Γαλλία σίγουρα τον ενέπνευσε και τον διευκόλυνε, συνέβαλε όμως οπωσδήποτε και εκείνος στην ανανέωση και την ενίσχυσή της στα μεταπολεμικά χρόνια.

Πρέπει να τονίσουμε ακόμα πως και ως τεχνοκρίτης και ως εκδότης ο Tériade δεν φρόντισε μόνο για την προβολή του έργου των καλλιτεχνών, αλλά και των ιδεών τους και της εικόνας τους στη δημόσια σφαίρα. Ήδη από την αρχή της καριέρας του πίστευε ότι οι καλλιτέχνες είναι οι πιο κατάλληλοι να μιλήσουν για την τέχνη, αλλά και να εξηγήσουν τη δική τους δημιουργική έκφραση. Ως εκ τούτου, στα τεχνοκριτικά κείμενά του παραθέτει συχνά λόγια καλλιτεχνών, ενώ η σειρά των συνεντεύξεών του περιλαμβάνει και καλλιτέχνες. Όσο κι αν αυτό συνιστούσε μια τεχνική του Tériade για να νομιμοποιήσει τις δικές του απόψεις μέσα από εκείνες των καλλιτεχνών, αυτό δεν αναιρεί το γεγονός ότι έστω και μέσα από το φίλτρο του Tériade, μέσα από μια μεσολαβημένη προβολή τους, οι καλλιτέχνες αποκτούσαν χώρο για να διατυπώσουν τις ιδέες και τις απόψεις τους, αλλά και να συμμετάσχουν οι ίδιοι στην κατασκευή της δημόσιας εικόνας τους. Υπό αυτό το πρίσμα πρέπει να ερμηνευθούν και οι εικόνες που συνόδευαν τις συνεντεύξεις του, αλλά και οι φωτογραφίες των καλλιτεχνών και των εργαστηρίων τους που δημοσιεύτηκαν και στο *Minotaure* και στο *Verve*. Αντίστοιχα, στα βιβλία καλλιτεχνών ο Tériade έδωσε την ευκαιρία στους καλλιτέχνες, έστω με τις όποιες δικές του παρεμβάσεις, να διατυπώσουν σκέψεις για τη ζωή και το έργο τους. Αξίζει να σημειώσουμε ότι κείμενα όπως του Matisse για το *Jazz* ή του Bresson στο *Images de la sauvette*, συνιστούν σημεία αναφοράς της έρευνας, αφού εκεί αναλύουν το ζήτημα της δημιουργικής διαδικασίας και το πώς αντιλαμβάνονταν ο μιν τη ζωγραφική, ο δε τη φωτογραφία.

Επιπλέον, ο Tériade πρόβαλε τις αισθητικές ιδέες του μοντερνισμού που άπτονταν του προσωπικού του γούστου, καθώς και το έργο, τις ιδέες και τα ονόματα των καλλιτεχνών που εκτιμούσε. Ταυτόχρονα κατασκεύασε, εκούσια ή ακούσια, το δικό του όνομα, τη δική του φήμη ως μεσολαβητή στον παρισινό κόσμο της τέχνης. Η απόδοση του τίτλου του μέλους της Λεγεώνας της Τιμής το 1951 για τη συνεισφορά του στο γαλλικό πολιτισμό, η έκθεση *Hommage à Tériade* το 1973, αλλά και η διαχρονική εμπορική επιτυχία των εκδόσεών του αποτελούν γεγονότα που επιβεβαιώνουν ότι κατόρθωσε με τη δράση του να εξασφαλίσει στον εαυτό του και καλλιτεχνική και θεσμική και εμπορική αναγνώριση. Αντίστοιχα, με τη δωρεά του Μουσείου Θεόφιλου και του Μουσείου-Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade,



που αποτέλεσαν μια πράξη «επαναπατρισμού» του ίδιου και νοσταλγίας για τον τόπο του, κατόρθωσε να αναγνωριστεί στην Ελλάδα όχι μόνο ως ευεργέτης, αλλά και ως μυθική φιγούρα του παρισινού καλλιτεχνικού κόσμου με τις ιδιότητες του τεχνοκρίτη και του εκδότη.

Ποια ήταν όμως η «συνταγή της επιτυχίας» για τον Έλληνα που έφτασε νεαρός στο Παρίσι ως ένας ακόμη ξένος, χωρίς πρόσβαση σε δίκτυα και μηχανισμούς, και κατάφερε να εξελιχθεί σε σημαντικό παράγοντα της τέχνης; Στη συνέντευξη που έδωσε το 1973 στην Héléne Demoriane και δημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Connaissez-vous Tériade?» ο ίδιος απαντά σε αυτό το ερώτημα: «Pourquoi me connaîtrait-on? Je ne suis rien d'autre qu'un profiteur qui a su profiter des circonstances»<sup>2130</sup>. Αυτό αποτελεί ίσως μια εύστοχη καταρχήν απάντηση στο ερώτημά μας. Ο Tériade, συνδύαζοντας την απαιτούμενη οξύνοια, τη διπλωματία και το θάρρος με την ευαισθησία, το γούστο και την αγάπη για την τέχνη, μπόρεσε να «εκμεταλλευτεί τις καταστάσεις», τις συγκυρίες, προς όφελός του.

Ίσως η πιο σημαντική παράμετρος για να το κάνει αυτό στάθηκε η γρήγορη και στρατηγική δικτύωσή του στον κόσμο της τέχνης. Με αφετηρία το δίκτυο των ελλήνων διανοουμένων και καλλιτεχνών στο Παρίσι γνώρισε τον Zervos και μέσα από τη συνεργασία τους δημιούργησε τον πρώτο ισχυρό πυρήνα γνωριμιών του στον παρισινό καλλιτεχνικό κόσμο: αυτός περιλάμβανε εμπόρους, εκδότες, τεχνοκρίτες, συλλέκτες και φυσικά καλλιτέχνες. Στη συνέχεια απομακρύνθηκε από τον κύκλο των Ελλήνων, ιδιαίτερα μετά τη διακοπή της συνεργασίας του με τον Zervos, αλλά το όνομα και το δίκτυο που είχε ήδη χτίσει στο χώρο τού επέτρεψαν να προχωρήσει στη σύναψη νέων συνεργασιών. Παράλληλα με την οικοδόμηση του δικού του πολυσχιδούς δικτύου γνωριμιών και συνεργατών, ο Tériade αποτελούσε μέλος των δικτύων παραγόντων της τέχνης και καλλιτεχνών με τους οποίους μοιραζόταν και πρόβαλλε κοινές αισθητικές ιδέες. Ενώ συνεργαζόταν με τον Raynal, ξεκίνησε τη συνεργασία του με τον Skira, τον Johannidès και αργότερα με τον Smart, του οποίου η χρηματοδότηση τού εξασφάλισε την ίδρυση των εκδόσεων *Verve*. Πρέπει να σημειωθεί εξάλλου πως, καθώς το δίκτυό του σταδιακά περιλάμβανε ολοένα περισσότερα πρόσωπα με θεσμικό ρόλο, κατάφερε να εξασφαλίσει αναγνώριση από το γαλλικό κράτος και στήριξη από φορείς του όπως η Εθνική Βιβλιοθήκη και το Εθνικό Τυπογραφείο. Ανακεφαλαιώνοντας, το σχεσιακό του κεφάλαιο ήταν μια

---

<sup>2130</sup> Demoriane 1973.

σημαντική παράμετρος που επέτρεψε στον Tériade να εξελίξει τη σταδιοδρομία του και να ενισχύσει τη θέση του στην ιεραρχία της μεσολάβησης, αυξάνοντας το συμβολικό του κεφάλαιο, το οποίο με τη σειρά του του έδινε την απαραίτητη νομιμοποιητική ισχύ που καθιστούσε πιο αποτελεσματική τη μεσολαβητική του δράση.

Μια δεύτερη παράμετρος που διευκόλυνε την ενσωμάτωση του Tériade στη νέα του πατρίδα και την επιτυχή πορεία του στο χώρο της τέχνης ήταν η εκ μέρους του καλλιέργεια και υιοθέτηση μιας γαλλικής πολιτιστικής ταυτότητας ήδη από τα χρόνια του μεσοπολέμου. Τα εγκωμιαστικά του γραπτά για τη γαλλική καλλιτεχνική παράδοση αλλά και η έμφαση που έδινε στα κείμενά του στην ευεργετική επίδραση της γαλλικής κουλτούρας στις μεσογειακές/νότιες ποιότητες της τέχνης μη γάλλων (ή εβραίων) καλλιτεχνών αντανακλούν την επιθυμία και την προσπάθειά του να γίνει ο ίδιος αποδεκτός, αν και ξένος, στο ξενοφοβικό πολιτιστικό περιβάλλον του μεσοπολεμικού γαλλικού κόσμου της τέχνης, αποδεχόμενος την ανωτερότητα της γαλλικής κουλτούρας και υιοθετώντας την, προβάλλοντας όμως τις ταυτότητες του Μεσογειακού και του Έλληνα, που αποτελούσαν τη δική του ιδιαίτερη πολιτιστική συμβολή. Αυτή ήταν η εικόνα που έχτισε για τον εαυτό του και έτσι προσλήφθηκε και από τους μελετητές του. Για παράδειγμα, ο Chapon στο βιβλίο του *Le peintre et le livre* ξεκινάει το κεφάλαιο για τον Tériade ως εξής: «Voudrait-on tenter de définir le génie de Tériade? Son ascendance hellène nous fournirait quelques-uns des traits qui appartiennent à l'éternelle idée suggérée par sa patrie: et d'abord la liberté. Indépendance d'esprit apte à épouser la démarche de chaque créateur, voire la plus difficile, et à lui ménager la meilleure pente»<sup>2131</sup>. Ο Tériade συνέχισε να προβάλλει την υπεροχή της γαλλικής κουλτούρας και της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς σε όλη τη διάρκεια της σταδιοδρομίας του. Σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, επρόκειτο για μια ειλικρινή πεποίθησή του, που όμως λειτούργησε και εργαλειακά για να διευκολύνει την αποδοχή του από το πατριωτικό γαλλικό πολιτιστικό περιβάλλον, επιτρέποντάς του να βρίσκει κάθε φορά τη θέση του στις σχεσιακές και πολιτικές ισορροπίες του γαλλικού κόσμου της τέχνης και των θεσμών του.

Παρότι ο Tériade δεν αρνήθηκε ποτέ την ελληνική καταγωγή του, αποστασιοποιήθηκε από τη σύγχρονή του Ελλάδα και δεν έκανε καμία αναφορά σε εκείνη στο δημόσιο λόγο του. Αποστασιοποιήθηκε όμως ειδικότερα και από τη

---

<sup>2131</sup> Chapon 1987, 219.

σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία, με εξαίρεση τον Θεόφιλο, προβάλλοντας επιλεκτικά και παροδικά λίγους μόνο Έλληνες νεωτεριστές ζωγράφους που βρέθηκαν στο Παρίσι και τους οποίους θεώρησε υποσχόμενους. Μέσα από τα γραπτά και τις εκδόσεις του, πρόβαλλε μια εικόνα της Ελλάδας περισσότερο με το βλέμμα του φιλέλληνα παρά του Έλληνα, συνδέοντας την πάντα με το αρχαίο ελληνικό ιδεώδες, τις αξίες της κλασικής τέχνης και τις διαχρονικές ποιότητες του ελληνικού τοπίου, τις ιδέες δηλαδή που προπαγάνδιζαν οι γάλλοι φιλέλληνες διανοούμενοι. Επίσης, στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του διατήρησε επιλεκτικά δεσμούς με ελάχιστους Έλληνες. Ήταν αργά στη ζωή του που η νοσταλγία και το δίκτυο αυτών των λίγων φίλων, του Κατακουζηνού, του Ελύτη και του Τσαρούχη, τον έφεραν πίσω στον τόπο του, όπου τελικά δώρισε τα δύο μουσεία του.

Μια τρίτη παράμετρος που συνέβαλε στην επιτυχία του Tériade ήταν οι ασφαλείς, χωρίς ρίσκο, επιλογές που έκανε τουλάχιστον ως εκδότης. Παρόλο που ως τεχνοκρίτης πρόβαλλε κάποιους νέους και άγνωστους ή λιγότερο γνωστούς καλλιτέχνες, ως εκδότης συνεργάστηκε μόνο με διάσημα ονόματα της μοντέρνας τέχνης, με εξαίρεση τους Borès και Beaudin, τους οποίους προωθούσε σταθερά. Οι διάσημοι καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάστηκε εντάχθηκαν μάλιστα μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο στο επίσημο αφήγημα της γαλλικής πολιτιστικής κληρονομιάς, γεγονός που εξασφάλιζε και αυτό στον Tériade την επιτυχία των εκδόσεών του. Ασφαλής στρατηγική επιλογή υπήρξε και η μεταμόρφωση του περιοδικού *Verve* στα χρόνια του καθεστώτος του Βισύ σε έκδοση αφιερωμένη στην αναπαραγωγή μεσαιωνικών μικρογραφιών που πρόβαλλαν τη γαλλική ζωγραφική παράδοση συμβαδίζοντας με το εθνικιστικό κλίμα της εποχής. Συντηρητικός υπήρξε ο Tériade και ως προς τις επιλογές του αναφορικά με τις μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης που πρόβαλλε. Κατά κύριο λόγο τον απασχόλησε η ζωγραφική, που ούτως ή άλλως «πουλούσε» περισσότερο, και αυτή πρόβαλλε ως ύψιστη μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας. Με βάση τα τεχνοκριτικά του κείμενα, ακόμα και στην ίδια τη ζωγραφική απέρριπτε μορφές που παρέκκλιναν από την παραδοσιακή υλικότητά της, όπως το κολλάζ, το φροτάζ και οι μεικτές τεχνικές. Μάλλον βέβαια οι απόψεις του σε αυτό το θέμα εξελίχθηκαν στην πορεία, δεδομένου ότι ο ίδιος πρότεινε την τεχνική των κομμένων χαρτιών στον Matisse, ενώ το τελευταίο βιβλίο του με τον Μιρό ήταν βασισμένο στην τεχνική του κολλάζ. Παρόλο που αγαπούσε και τη γλυπτική και στις εκδόσεις του πρόβαλλε και τη φωτογραφία, καμία από τις δύο δεν μπορούσε να συναγωνιστεί για εκείνον την αξία της ζωγραφικής δημιουργίας.

Τέλος, ένα ακόμη στοιχείο που διευκόλυνε την αποδοχή και τη σταδιοδρομία του Tériade ήταν ότι η απουσία πολιτικού στίγματος στη δημόσια δράση του. Εξάλλου, όπως έχουμε αναφέρει, ο Tériade ήταν αντίθετος στη σύνδεση της τέχνης με την πολιτική και κοινωνική παρέμβαση. Με εξαίρεση τη σαφή αντιφασιστική θέση που διατύπωσε κυρίως στα κείμενα που συνυπέγραψε με τον Raynal, στη μακρά του σταδιοδρομία δεν πολιτικοποιήθηκε και δεν εξέφρασε καμία άλλη πολιτική θέση σε επίπεδο δημόσιου λόγου, αν και μπορούμε να εικάσουμε πως ασπαζόταν μάλλον μια προοδευτική φιλελεύθερη ιδεολογία ανοικτή προς την αριστερά. Στα χρόνια του μεσοπολέμου οι συνεργάτες του προέρχονταν κατά κύριο λόγο από τον χώρο της αριστεράς και το ίδιο συνεχίστηκε και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν βέβαια αρκετοί από αυτούς είχαν μετριάσει τον αριστερό τους λόγο και είχαν ενταχθεί στους μηχανισμούς της Γαλλικής Δημοκρατίας. Από την άλλη, συνέχισε την εκδοτική του δραστηριότητα στα χρόνια του καθεστώτος του Βισύ χρησιμοποιώντας τις εκτυπωτικές υπηρεσίες του Εθνικού Τυπογραφείου, χωρίς αυτό σε καμία περίπτωση να τον καθιστά συνεργάτη των κατακτητών ή των δοσιλόγων. Η αποφυγή ταύτισής του με ένα συγκεκριμένο πολιτικό προφίλ ήταν αναμφίβολα μια συνειδητή επιλογή του Tériade, η οποία διευκόλυνε τη συνεργασία του με πρόσωπα ποικίλων ιδεολογικών ταυτοτήτων, καθώς και τη διάχυση των εκδόσεών του.

Η παρούσα διατριβή δεν εξαντλεί τη μελέτη της σταδιοδρομίας και της δράσης του Tériade. Υπάρχουν ακόμη πτυχές τους που χρήζουν διερεύνησης ή εμβάθυνσης. Για παράδειγμα, η δημιουργία της συλλογής του μέσα από δώρα ή προσωπικές αγορές παραμένει ένα ανοικτό ερευνητικό ζήτημα. Παρόμοια και η μελέτη των αισθητικών, διαδικαστικών, οικονομικών και πολιτικών πτυχών της κατασκευής των μουσείων του και ευρύτερα της σχέσης του με την Ελλάδα. Επιπλέον, τα βιβλία του Tériade μπορούν να ενταχθούν συστηματικότερα στο πλαίσιο της ενασχόλησης των μοντέρνων καλλιτεχνών μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο με τις εφαρμοσμένες τέχνες, όπως η κεραμική και η ταπισερί. Αν επίσης κάποια στιγμή καταστεί προσβάσιμο νέο αρχειακό υλικό, όπως εκείνο των αρχείων του Raynal και του Skira, η μελέτη του θα μπορούσε να φωτίσει περαιτέρω τη συνεργασία τους με τον Tériade στα χρόνια του μεσοπολέμου.

Αυτό όμως που θεωρώ πιο σημαντικό και που μελέτησα στην παρούσα διατριβή είναι ότι μέσω της εξέτασης περιπτώσεων όπως του Tériade ως μεσολαβητών φωτίζεται η λειτουργία των παραγόντων και των δικτύων τα οποία συναπαρτίζουν τον κόσμο της τέχνης. Στην ελεύθερη αγορά τέχνης η κατασκευή της

αισθητικής και εμπορικής αξίας του καλλιτεχνικού προϊόντος, αλλά και του καλλιτέχνη ως υποκειμένου, είναι ένα συνεργατικό εγχείρημα που περιλαμβάνει αφενός τους ίδιους τους καλλιτέχνες, αφετέρου τους μεσολαβητές της τέχνης, που λειτουργούν είτε αυτόνομα είτε μέσω θεσμών. Επομένως, θεωρώ ότι αν η έρευνα κατευθυνθεί πιο δραστήρια και συστηματικά προς τη μελέτη – με κριτικό τρόπο, χωρίς απλώς να εξυμνεί την ανιδιοτέλεια και την αγάπη τους για την τέχνη όπως συχνά γίνεται μέχρι σήμερα – της δράσης και του πολυσχιδούς μεσολαβητικού ρόλου είτε μεμονωμένων προσώπων (εμπόρων, τεχνοκριτών, εκδοτών, συλλεκτών, επιμελητών κλπ.) είτε δικτύων μεσολαβητών που δρουν με κόμβο ένα περιοδικό, μια γκαλερί, ένα μουσείο, μια έκθεση ή ακόμα και ένα υπουργείο, θα μπορέσουμε να προσεγγίσουμε, να αναλύσουμε και να κατανοήσουμε ακόμη περισσότερες πτυχές και αποχρώσεις της τέχνης του 20<sup>ου</sup> και του 21<sup>ου</sup> αιώνα όχι μόνο ως προς την κατασκευή, διακίνηση, υποδοχή και κατανάλωσή της, αλλά και ως προς την ίδια τη δημιουργία της.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

### A) Αλληλογραφία και άλλες πρωτογενείς πηγές

#### 1. Marc Chagall, επιστολή προς τον Tériade, χρονολόγητη, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1

Cher Thériade,

Je vous envoie quelques photos anciennes, que j'ai trouvé chez moi, dont vous m'avez parlé.

Vous avez voulu remettre l'histoire sur les vrais rails - je vous félicite pour votre courage.

Pour ma part, je tiens que l'essentiel c'est le travail. Il n'y a que cela qui compte et surtout avec le temps. Je laisse faire la propagande à Messieurs Breton et compagnie qui dans son audace ne se sont pas arrêtés pour me lancer : 'Chagall s'est fait surréaliste'.

Ils sont encore même maintenant trop jeunes, pour pouvoir discuter avec eux. Je suis toujours embarrassé même quand on me demande un titre d'un tableau. Comment donc préciser toute une période.

Voilà les allemands d'avant-guerre, qui me mettent à la source de leur expressionisme, qui s'est détourné chez eux à la manière théâtrale.

Et les adolescents du surréalisme d'après la guerre qui viennent de quitter le sein de leurs mères se proclament des apôtres de l'art nouveau.

Je suis fatigué de chercher la justice chez des hommes. Je n'en étais pas trop gâté.

Je vous serre amicalement les mains.

MC

P.S. Si vous allez publier, datez s.v.p. les photos.

**2. Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 19 Ιανουαρίου 1929, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.**

Monsieur,

Je commence avec la prière de vouloir bien excuser ma langue française assez fantastique!

C'est aujourd'hui que j'ai reçu les catalogues de mon exposition chez Mme Zak et j'avais le très grand plaisir de lire votre préface. Je vous remercie cordialement! Il y a plus de 15 ans que je n'ai plus exposé à Paris et je suis excessivement content de pouvoir faire un 'début' nouveau et vous comprenez, comme votre préface est importante pour moi.

Il y a plus de 20 ans que j'habitais presque une année entière à Sèvres en travaillant, en allant très souvent à Paris pour étudier profondément la peinture française. Je n'ai jamais manqué l'occasion de le faire aussi plus tard, même à Moscou (les collections de Tchoukine et Morosoff) pendant le temps très bouleversé de la révolution russe. Et ce sont justement les œuvres de Cézanne (et Henri Rousseau!) qui m'ont données des 'leçons' de peinture inoubliables. Ainsi, je remercie la peinture française aussi de point de vue bien égotique.

Cher Monsieur, la Galerie Zak m'a communiqué, que vous voudriez bien acheter une aquarelle. Permettez-moi donc de vous l'offrir comme petit souvenir à mon nouveau début à Paris – vous me ferez un grand plaisir.

Avec mes remerciements et l'expression de mes sentiments les plus distingués.

Kandinsky

**3. Wassily Kandinsky, επιστολή προς τον Tériade, 16 Δεκεμβρίου 1936, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.**

Cher Monsieur Tériade,

J'ai envoyé votre *exposé* à Mme Rebay, et aujourd'hui j'ai reçu une lettre d'elle. Elle croit que ça serait peut-être mieux de vous prier d'aller à Berlin, et non à New York: elle voudrait bien entendre l'opinion de Bauer (Je pense à lire: l'impression que vous ferez sur B.) et d'autre part moins de frais. Elle voudrait outre cela lire quelque livre écrit par vous – pour savoir *comme il écrit*. Je vous répète exactement les paroles de Mme R. pour vous tenir au courant de la situation.

Quant a moi j'ai toujours l'impression que l'affaire l'intéresse beaucoup – voir aussi l'intention de payer les frais du voyage!

M. Guggenheim est à l'instant absent de N. Y. – vacances. Mme de R. m'écrit cette fois très distinctement du projet d'organiser un musée à N.Y. Elle comprend bien quel rôle important pourrait jouer dans ce cas un beau livre. Pourriez-vous envoyer un de vos livres à Mme de R.? Faites-le le plus tôt possible en cas que vous le pouvez!

Voila son adresse:

Baroness Hilla von Rebay

Carnegie Studio, 56 st. 7 ave., New York city, U.S.A.

Avez-vous une réponse du Journal Arts Graphiques? Vous ne m'écrivez rien, et j'admets que la question n'a pas reçue de solution favorable.

Salutations cordiales!

Kandinsky

#### **4. E. Tériade, *1er exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs, κατάλογος έκθεσης, Jacques Bernheim, Παρίσι 1927.***

Le sculpteur est un homme nu. Il est au milieu de tout, au milieu même de la lumière. Elle lui enlève tout ce qui pourrait le couvrir, le justifier et le défendre. Elle l'autorise d'autre part d'être têtu, de tenir bon, de tenir à son idée, s'il veut la garder en fin de compte, en profiter et se conserver soi-même.

Le peintre est devant sa toile. Le sculpteur est autour de sa masse qu'il doit dégager de son superflu et dont il doit moduler l'essentiel. Le sculpteur possède devant lui sa donnée plastique, entière, prête à se former par l'énergie magique de ses mains, tandis que le peintre doit chercher cette donnée plastique à travers les malentendus de la peinture où on se trompe soi-même aisément. Le peintre, restituant les formes par l'équivalence picturale, est obligé de créer leur lumière, à l'encontre du sculpteur qui, créant les formes mêmes avec sa terre et dans la lumière, n'as pas à les doter d'une lumière propre, mais seulement à les préparer pour recevoir celle du jour.

Au peintre il faut la perspicacité de se reconnaître partout. Il n'y arrive que par la possession, tellement rare, de la conscience plastique.

Au sculpteur il faut le courage de faire d'une masse amorphe une chose plastique et à la condition d'aboutir à la formation complète et d'arriver jusqu'au moment où l'œuvre vit d'elle-même, détachée, sans faiblesses et sans dépendances.

Ainsi tandis que le peintre doit chercher, souvent à travers des aventures hasardeuses ou négatives, la plastique, le sculpteur est lié à elle directement. C'est la cause de sa



prudence, de sa stabilité et de cette notion d'unité qui existe parmi les sculpteurs d'une époque, quel que soit le chemin que chacun a pris pour former son œuvre.

La sculpture, plus limitée dans ses moyens d'expression, sans être pour cela moins profonde ou intense en capacité expressive, présente des difficultés que le peintre ignore. Le fait que le sculpteur est tenu sous le contrôle des trois dimensions au lieu des deux dimensions du peintre, lui enlève le droit de tout élément irréel et hypothétique. Il doit montrer tout ce qu'il prétend et jouer franc jeu, carte sur table.

Alors il ne peut pas vivre avec les demi-mesures, nous suggérer seulement ses intentions, se rapporter à l'imagination et se permettre de nous séduire par la seule cuisine de la sensibilité. Il doit aller jusqu'au bout de son idée, s'il en a une, et nous la présenter réalisée et complète.

*La vérité en sculpture tient une glace à trois faces.*

On comprend bien que le travail du sculpteur est lent, sans surprises passagères, et qu'il est une suite nécessaire vers la maturité et le «naturel». On comprend aussi que les sculpteurs contemporains sont restés un peu à côté de la brillante animation de la peinture. Non pas qu'ils manquaient de force ou d'œuvres. Au contraire, ils en ont à montrer, à qui voudra regarder clairement les résultats de notre époque et «pressentir» ses valeurs les plus stables.

Mais travaillant à l'ombre, poursuivant une œuvre aride, n'intéressant que médiocrement le haut commerce de l'art ils sont restés isolés, et l'accomplissement de leur œuvre se fit loin de toute tapageuse gloire publique.

Cette semi-ignorance dans laquelle ils ont longtemps vécu, je crois que non seulement elle leur a profité dans la poursuite farouche et indépendante de leur but, mais elle nous permettra certainement de sauvegarder d'une époque très brillante, et du côté où l'on s'y attendait le moins, quelques artistes sûrs et qui compteront pour beaucoup dans le total définitif.

L'ère de la sculpture est peut-être maintenant venue.

Voici un groupe formé de quelques vrais sculpteurs d'aujourd'hui et, hommage aux aînés, trois invités de choix : Maillol, Despiau et Brancusi.

E. Tériade

*Novembre 1927*

##### **5. E. Tériade, *Exposition internationale de sculpture, κατάλογος έκθεσης, Galerie Georges Bernheim, Παρίσι 1929.***

Ceci n'est pas une préface. C'est un modeste rapport sur l'organisation de cette exposition avec certains rappels et les excuses nécessaires.

Il y a juste deux ans, à la petite galerie Jacques Bernheim s'ouvrait la première exposition d'un groupe de sculpteurs qui réunissait quelques œuvres de proportions réduites, contrainte de l'exiguïté des lieux. Mais les sculpteurs étaient seuls, solitaires comme il convient à leur art et à leur nature. Leurs œuvres se profitaient à l'aise sur

des murs vierges de toute image. La surprise heureuse de cette première exposition engendra ultérieurement d'autres manifestations de même ordre et des groupes plus larges se formèrent.

Il est indéniable que la sculpture délaissée pendant longtemps, la sculpture qui grandit à l'ombre de la peinture triomphante, et qui grandit même si bien dans sa pure solitude, revient aujourd'hui à l'ordre du jour. Elle bouscule justement cet ordre du jour que nous avons établi avec tant de vains ménagements et nous révèle sans conditions des personnalités robustes, éprouvées et durables. A l'heure même où se liquident les situations parfois éphémères et mal assises de la peinture, des sculpteurs viennent tout naturellement occuper dans notre conscience des places qu'ils n'ont point accaparées, ni sollicitées, ni prévues. Et coïncidence naturelle, notre propre confiance, notre espoir, notre curiosité même se tournent vers la sculpture comme vers une vieille terre restée forte, fraîche et inexplorée.

Aujourd'hui un vrai besoin de sculpture se fait sentir.

C'est là l'utilité de cette exposition où se trouvent réunies avec des envois importants, les œuvres pour la plupart les plus récentes de nos meilleurs sculpteurs contemporains, toutes les tendances valables de la sculpture moderne.

Avons-nous réussi ? Si quelques artistes manquent qui auraient pu trouver place ici, toutes les tendances modernes de la sculpture du moins nous l'espérons, sont présentes.

Nous nous excusons d'autre part que le caractère international de l'exposition justifié par les diversités nationales des exposants de Paris et par la participation des sculpteurs de Berlin, participation que nous devons à M. Flechtheim, n'ait été représenté d'une façon plus complète et cela à cause de quelques absences regrettables entre autres celles de l'allemand Lehmbrück, du belge Georges Minne et du suisse Haller.

E. Tériade

6. Έγγραφο συγκρότησης της εταιρείας περιορισμένης ευθύνης με το όνομα «Albert Skira Editeur» που δημοσιεύτηκε στις 26 Απρίλιου του 1933 στην επίσημη εφημερίδα των εμπορικών αρχείων της Γαλλίας

2084

Archives Commerciales de la France

26 avril 1933

## PUBLICATIONS LEGALES

### I. - SOCIÉTÉS

#### Formations

№ 21.554

D'un acte S. S. P. en date à Paris du 18 avril 1933, enregistré à Paris, 1<sup>er</sup> A. S. S. P. le 22 avril 1933, n° 362, il a été extrait littéralement ce qui suit :

Les soussignés :

M. Albert SCHIRA (dit SKIRA), éditeur, demeurant à Paris, 10, rue César-Frank.

Et M. Efstratios ELEFThERIADES (dit TERIADE), homme de lettres, demeurant à Paris, 5, rue Delambre.

Ont établi les statuts d'une société à responsabilité limitée devant exister entre eux et dont la teneur suit :

#### Titre I. — Objet

Article 2. — La société a pour objet toutes opérations commerciales et industrielles se rattachant à l'édition en général, pour la production, la vente, la distribution et l'exploitation de toutes œuvres artistiques et littéraires de quelque nature qu'elles soient et en outre toutes opérations accessoires financières, mobilières ou immobilières se rattachant à cet objet.

#### Titre II. — Dénomination

Article 3. — La Société a comme dénomination et raison sociale :

**Albert Skira, éditeur**

#### Titre III. — Durée

Article 4. — La présente Société est constituée pour une durée de trente années qui commenceront à courir du dix-huit avril 1933. Elle pourra être prorogée ou dissoute par anticipation à toute époque par décision des associés.

#### Titre IV. — Siège social

Article 5. — Le siège social est fixé à Paris, 25, rue de La Boétie (8<sup>e</sup> arrondissement). Il pourra être transféré dans tout autre lieu par décision de l'Assemblée des associés.

#### Titre V. — Apports

Article 6. — Les associés apportent à la Société sous les garanties ordinaires et de droit :

1<sup>er</sup>. — M. SKIRA la somme de dix-

sept mille francs en espèces, ci.	17.000
2 <sup>ent</sup> . — Et M. TERIADE la somme de huit mille francs en espèces, ci .....	8.000

Total des apports vingt-cinq mille francs, ci .....	25.000
---	--------

Les sommes représentant ces apports ont été versées en espèces dans la caisse sociale, ainsi que les associés le reconnaissent respectivement.

#### Titre VI. — Capital social

Article 7. — Le capital social, fixé à la somme de vingt-cinq mille francs, est divisé en deux cent cinquante parts de cent francs chacune. Sur ces deux cent cinquante parts :

1<sup>o</sup> Cent soixante-dix d'entre elles ont été attribuées à M. Albert SKIRA en représentation de son apport en espèces étant de dix-sept mille francs en espèces.

2<sup>o</sup> Et quatre-vingts à M. TERIADE en représentation de son apport en espèces étant de huit mille francs en espèces.

Les associés déclarent expressément que les parts ont été réparties entre eux proportionnellement à leurs apports et qu'elles sont toutes libérées intégralement.

La propriété des parts à quelque personne qu'elles appartiennent résulte du présent acte, sans qu'il y ait lieu à la délivrance d'aucun titre.

Article 8. — Le capital social peut être augmenté en une ou plusieurs fois par la création de parts nouvelles en représentation d'apports en nature ou espèces, ou par transformation de réserve, en vertu d'une décision de l'Assemblée des associés représentant au moins les trois quarts du capital social ou par tout autre moyen, aucune souscription publique ne peut être ouverte à cet effet.

L'augmentation de capital ne peut être attribuée qu'aux associés ou à des personnes présentées par l'un des associés et agréées aux conditions fixées par l'article 10 pour la cession des parts.

Les parts attribuées soit lors de la constitution soit lors de l'augmentation du capital doivent être entièrement libérées.

**Titre VII. — Parts sociales**

Article 9. — Le titre de chaque associé résultera des présents statuts, des actes ultérieurs qui pourraient augmenter le capital social et des cessions qui seraient régulièrement consenties. Une copie ou un extrait de ces actes, certifiés conformes par le gérant, pourront être délivrés à chacun des associés sur sa demande mais à ses frais.

Article 10. — La cession des parts s'opérera conformément aux dispositions des articles 22 et 23 de la loi du 7 mars 1925. En conséquence les parts sociales ne pourront être cédées à des tiers étrangers à la Société qu'avec le consentement de tous les autres associés.

Toutefois lesdites parts pourront être cédées entre associés sans qu'il soit besoin d'obtenir le consentement de tous les autres associés.

Article 11. — Chaque part sociale confère à son propriétaire un droit proportionnel égal d'après le nombre de parts existantes, dans les bénéfices de la Société et dans tout l'actif social. Les associés ne sont engagés et ne sont responsables que jusqu'à concurrence du montant de leurs parts.

**Titre VIII. — Administration de la Société. — Gérance**

Article 14. — La société est administrée par un ou plusieurs gérants nommés par les associés et qui peuvent être pris parmi eux ou en dehors d'eux.

Est nommé seul gérant : M. Albert SKIRA.

Le gérant a seul la signature sociale et la direction des affaires de la Société ; il ne peut faire usage de cette signature que pour les affaires sociales.

Il a les pouvoirs les plus étendus pour agir au nom de la Société et pour faire toutes les opérations se rattachant à son objet. Il peut notamment traiter, transiger, compromettre, ester en justice, donner tous désistements et mainlevées avec ou sans paiement ; mais il ne peut emprunter, aliéner, échanger ou hypothéquer des immeubles et donner en gage ou nantissement des meubles sans y être autorisé par une délibération de l'Assemblée des associés.

**Titre IX. — Assemblées des associés**

Article 21. — Il est convoqué tous les ans, dans le courant du mois de février, une Assemblée des associés.

Les convocations sont faites par cartes-lettres recommandées avec accusé de réception adressées à chacun des as-

sociés, envoyées au moins quinze jours avant la réunion.

**Titre X. — Inventaire**

Article 29. — L'année sociale commence le premier janvier et finit le trente et un décembre.

Par exception le premier exercice comprendra le temps écoulé à compter du 18 avril 1933 jusqu'au 31 décembre 1933.

**TITRE XIII. — Liquidation**

Article 32. — Les liquidateurs réalisent l'actif social et à cet effet les pouvoirs les plus étendus leur sont accordés. Ils peuvent notamment, avec l'autorisation de l'Assemblée générale faire le transfert ou la cession à tous les particuliers et à toutes autres sociétés, soit par voie d'apport, soit autrement, de tout ou partie des droits et biens de la Société dissoute et ce aux prix et avantages et rémunérations proposées par eux et acceptés par l'Assemblée.

Après paiement des charges et du passif, le produit net de la liquidation est réparti entre tous les associés proportionnellement au nombre de parts qu'ils possèdent. Une fois le capital social entièrement remboursé, le surplus est réparti entre le gérant et les associés dans la proportion indiquée à l'article 30 ci-dessus.

En cas de pertes, elles sont supportées par les associés dans la proportion du nombre de parts possédées par chacun d'eux, mais sans qu'ils puissent, sauf le cas de faute personnelle engageant leur responsabilité, être tenus au delà du montant de leurs parts sociales.

Un original dudit acte a été déposé au Greffe du Tribunal de Commerce de la Seine le 24 avril 1933, et au Greffe de la Justice de Paix du 8<sup>e</sup> arrondissement de Paris, le 25 avril 1933.

№ 21.558

Suivant acte S. S. P. en date à Paris du 14 avril 1933, enregistré à Paris 1<sup>er</sup> S. S. P., le 22 avril 1933, n° 347.

1<sup>o</sup> Mme Amélie MAQUARD, négociante, demeurant à Paris, 30, rue Beaubourg, Vve de M. Léon SAILLARD ;

M. Philippe MILLAT, modeleur, demeurant à Paris, 15, rue Palestro.

Ont formé entre eux une Société à responsabilité limitée au capital de 50.000

7. Ο ισολογισμός για τα πρώτα 9 τεύχη του *Minotaure*. Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 11.

ÉDITIONS ALBERT SKIRA, 17, RUE DE SÈVRES, PARIS-VI<sup>e</sup>  
S. A. R. L. AU CAPITAL DE 25.000 FRANCS

# MINOTAURE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE PARAISSANT  
 QUATRE FOIS PAR AN

DIRECTEURS  
 ALBERT SKIRA  E. TÉRIADE

*Bilan Minotaure*

Abts.	96.833,45	I	4000	64.713,-
V		2	4000	63.820,-
Vente au No.	144.439,85	3/4	2300	73.442,70
Publicité	32.041,-	5	2300	32.297,45
Steak	44.655,-	6	2600	36.120,-
		7	2700	28.784,-
		8	1800	21.953,30
		9	2500	48.267,80
		Frais Généreux		71.580,-
				<hr/>
	317.969,30			440.778,25
Dif.	122.808,95			<hr/>
	<hr/>			440.778,25
	440.778,25			<hr/>
	<hr/>			<hr/>

Dans les frais généraux ne sont compris que:  
Loyer, acétyle, ports et emballages, téléphone, matériel, patente.

TÉLÉPHONE : LITTRÉ 96-18 . R.

**8. Tériade, «Anton Zwemmer», στο *Anton Zwemmer: Tributes from Some of his Friends on the Occasion of his 70th Birthday*, ιδιωτική έκδοση, Λονδίνο 1962, 44-46**

C'était la crise, c'est-à-dire le moment où rien ne se vendait, rien ne s'achetait et où on avait beaucoup de mal à liquider à vil prix ce qu'on avait eu le Malheur de publier avant. C'était le moment que nous avons choisi Skira et moi, pour fonder une revue d'art d'avant-garde, que nous voulions luxueuse avec des reproductions en couleurs, ce qui était alors le seul privilège de Monsieur Baschet, pour l'illustration et ses fameux numéros de Noël et du Salon des Artistes Français. Nous n'avions pas le prochain déjeuner assuré mais nous nous étions engagés pour une somme alors considérable. Les imprimeurs avaient consenti non sur notre bonne mine, mais parce que Skira jouissait à ce moment-là d'un mystérieux crédit pour avoir payé recta les imprimeurs des Métamorphoses d'Ovide de Picasso et du Mallarmé de Matisse [...] Donc, nous n'avions rien et cela ne nous avait pas empêché de tirer à crédit le premier numéro de M. à 4.000 exemplaires. Nous n'avions pas un client, mais attendions l'avenir avec confiance. C'est à ce moment-là qu'Anton Zwemmer annonça sa venue à Paris. Une lueur apparaissait à l'horizon. Sa visite pouvait tout changer, mais il fallait agir vite, car nous n'étions pas les seuls à avoir recours à ce grand bienfaiteur des éditeurs parisiens, Vollard compris (puisque c'est la souscription de Zwemmer à 6 exemplaires du Cirque et de La Passion, de Rouault, qui a déterminé Vollard à faire paraître ces deux livres.) Je me souviens que nous avons décidé d'aller chercher Zwemmer à la gare et nous y sommes allés. Le résultat fut inespéré, car après quelques jours de force libations, bons restaurants et toutes sortes de réjouissances qui enchantèrent Zwemmer, il nous a passé une commande qui dépassait toutes nos prévisions : 500 exemplaires payés cash. Cela nous sauvait provisoirement, et cela continua pendant toute la durée de Minotaure.

**9. Georges Bataille, επιστολή στον Tériade, [1933;], Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 11.**

Mon cher Tériade,

Il y a entre nous un malentendu.

J'ai réfléchi à ce dont nous avons parlé ensemble, mais même aux conditions auxquelles j'avais songé hier, pris au dépourvu, je renoncerai à vous donner ma collaboration.

Il n'y a pas si longtemps que j'ai refusé de continuer la direction de Documents dans des conditions beaucoup plus intéressantes.

Je dois dire franchement que j'aurais collaboré avec Skira et vous très volontiers, toutefois il reste un minimum d'exigences.

D'une façon très précise et pour des raisons péremptoires je ne puis rien envisager si vous ne pouvez pas me passer une partie du travail rédactionnel, comportant une rétribution même modeste par numéro.

La question des articles doit rester en dehors, chaque article devant être payé aux conditions générales.

Bien entendu il reste à savoir si ces dernière conditions sont acceptables, car il ne faut pas oublier que publier des écrits déjà existants, comme le font les revues littéraires, et obtenir des articles rédigés spécialement suivant les besoins de la revue sont deux choses (cette dernière remarque pouvant être valable aussi bien pour mes amis que pour moi).

Vous m'excuserez de mettre ainsi les points sur les i mais les questions de gros sous doivent être traitées comme telles.

Si donc vous ne pouvez accepter mes conditions, restons bons amis et n'en parlons plus.

Bien à vous,  
Georges Bataille

**10. Georges Bataille, επιστολή προς τον Michel Leiris, 20 Ιανουαρίου 1935, δημοσιευμένη στο Louis Yvert (επιμ.), *Georges Bataille, Michel Leiris: Echanges et correspondances*, Gallimard, Παρίσι 2004, 110-114.**

Mon cher Michel

Notre conversation d'avant-hier risqué de me confirmer dans une façon de voir à laquelle je m'habitue depuis longtemps et il s'agit d'une façon de voir pénible parce que l'amitié a toujours compté pour moi. Mais l'amitié ne peut pas prévaloir contre quelques faits simples qui ne t'apparaissent peut-être pas mais qui sont pour moi tout à fait clairs.

[...]

Je t'avoue que je suis choqué dans ce que je sens le plus intérieurement par l'idée d'une nouvelle cohue littéraire. Je n'y mets pas de répugnance morale : s'il existait une telle cohue je n'hésiterais même pas à m'en servir pour peu que j'y trouve mon intérêt. J'imagine difficilement, il est vrai, une circonstance plus mal choisie pour sortir un nouveau *Phare de Neuilly*, étant donné que la moitié au moins de ceux qui sont susceptibles de participer à une telle publication s'y refuserait. En fin de compte je ne trouve que des raisons de m'étonner de te voir incliner dans un tel sens. En premier lieu nous avons été d'accord sur les limites des collaborations possibles. Je me suis ailleurs exprimé avec assez de précision devant Moré et toi (répétant ce que j'avais déjà dit successivement devant Lacan et Caillois) sur les raisons que je voyais d'envisager une revue. Il résulte de ces raisons que l'expression littéraire ne pourrait trouver place dans cette revue que dans la mesure où elle se trouve spontanément en cohésion avec une certaine investigation: une disjonction des deux efforts priverait de sens des démarches proprement intellectuelles, étant donné que ces démarches, en principe, tendraient à établir le primat d'une connaissance lyrique (ou quelque chose de semblable).

Le changement de ta façon de voir depuis notre réunion avec Moré s'explique d'une façon très naïve par tes conversations avec Queneau. Je t'ai dit des l'abord que je m'étonnais de voir Queneau s'intéresser au projet d'une publication commune. Bien entendu je m'étonne moins, je m'amuse même, de le voir s'y intéresser – je le dis sans acrimonie, tout au contraire – pour essayer inconsciemment de le placer dans une impasse. [...]

Très amicalement à toi,  
Georges



**11. E. Tériade, «Le voyage en Grèce», στο *Croisières en Grèce*, μπουρούρα 1929,**

**1-4.**

La Grèce a souffert longtemps de ce qu'elle était trop connue. On la connaissait par cœur, sans que le cœur d'ailleurs y soit pour quelque chose. Chacun s'en était fait une idée personnelle, selon ses facultés poétiques, ou s'en procurait une toute faite et d'occasion. Elle paraissait une terre fictive, un rêve rétrospectif dont on n'ose pas s'approcher de peur d'en faire tomber les cendres.

La jeunesse européenne d'aujourd'hui est en train de défaire ce mirage comme elle en fit pour tant d'autres.

Depuis quelques années se poursuit une lente révision de la Grèce et de l'antiquité. Plusieurs livres, des études, des articles dans les revues et les journaux en témoignent magnifiquement, et on se souvient de cette manifestation d'amitiés spontanées qui suivit le retour de ceux qui assistèrent aux fêtes de Delphes, il ya deux ans. Ainsi une élite nouvelle se constitue en Europe et en Amérique, qui base ses sympathies grecques non plus sur la tendresse respectueuse pour les descendants d'ancêtres merveilleux mais plutôt sur les réalités, sur les faits présents de la Grèce. Ce sont les hommes qui sont allés voir la Grèce d'aujourd'hui, ceux qui confrontèrent leur érudition avec le lieu, le climat et la lumière, et qui furent par conséquent à même de sentir les rapports de l'art, de la terre et des hommes.

Détruisant en eux la vieille image d'une Grèce de musée, ils en ont rapporté celle d'une Grèce vivante, d'une terre aussi belle et aussi rare que l'art qu'elle enfanta dans son besoin lyrique, l'image d'un peuple qui garde dans sa secrète simplicité des qualités qui l'authentifient avec le pays qui le fait vivre.

Le voyage en Grèce changea au gré des époques. Il fut d'abord au temps du Romantisme, la belle et périlleuse aventure. On allait jusqu'à se sacrifier là-bas pour la jeune liberté d'un peuple. Plus tard, la Grèce fut le rêve des professeurs d'hellénisme, le pèlerinage des poètes sensibles à la beauté antique et le terrain d'exercice des archéologues internationaux. Elle ne valait, à cette époque, que par les produits, d'ailleurs magnifiquement œuvrés.

Et maintenant ? Je vous dirai : Elle est la terre qui offre les plus belles surprises. Elle réunit les plaisirs purs des îles inconnues aux vestiges architecturaux de la plus parfaite civilisation que le monde ait connue et l'on n'oubliera pas l'accueil intime qu'on trouve chez le peuple qui a gardé une fraîcheur de sentiment inaltérable.

Trois époques: l'antiquité, la période byzantine et celle d'aujourd'hui, s'y coudoient, s'enchaînent, s'entremêlent avec un naturel inégalable, qu'on doit attribuer à cette nature impérieuse aux formes solides et légères devinées de partout et dont les rythmes successifs obéissent à un ordre calme et sévère, à cet air transparent, tonifiant et clair, à cette lumière qui n'admet que la perfection simple.

Il faut aller là-bas pour comprendre que le choix, la simplicité et la mesure qui sont les vertus classiques furent aux plus beaux moments d'Athènes des exigences ambiantes; que les hommes s'élevèrent alors à la mesure de ce qui les entourait, et qu'ils créèrent les œuvres que l'on sait en devenant plus fort que leur ambiance. La

nature est liée logiquement à l'art grec. Ce dernier n'a voulu que la parfaire en répondant à ses profonds besoins d'équilibre.

C'est cela que vous irez sentir là-bas pourvu qu'un vrai désir de nouveauté vous y mène. Il n'y a rien de plus frais que ce qui semble mort dans l'habitude de la célébrité. Les lieux célèbres méritent mieux que d'autres d'être vus. Ils renferment plus l'inconnu que les pays qu'on ne connaît pas. Dans la Grèce tout est toujours à découvrir et chaque époque y trouve sa propre 'nouveauté'.

Il y a des pays où l'on voyage et des pays que l'on visite. En Grèce vous ferez les deux à la fois.

Vous quitterez Marseille au soir sur un beau bateau blanc. Le lendemain au gré du temps vous longerez les côtes italiennes ou vous passerez entre les deux îles, la Corse opulente et montagneuse, frontière maritime de la France et la Sardaigne dépouillée. De là le large italien. Vous verrez le couchant du troisième jour au Déroit de Sicile dont les rives sont peintes comme des tableaux des primitifs. Puis la mer de nouveau. Tout au bout les îles Ioniennes. Vous serez la dernière nuit de votre croisière sans escale dans le golfe de Corinthe. J'y ai passé un mois de Juillet. Le vent tiède qui nous venait des côtes nous amenait les parfums que la terre proche dégageait après sa journée de soleil: du thym, de l'origan et de la menthe sauvage.

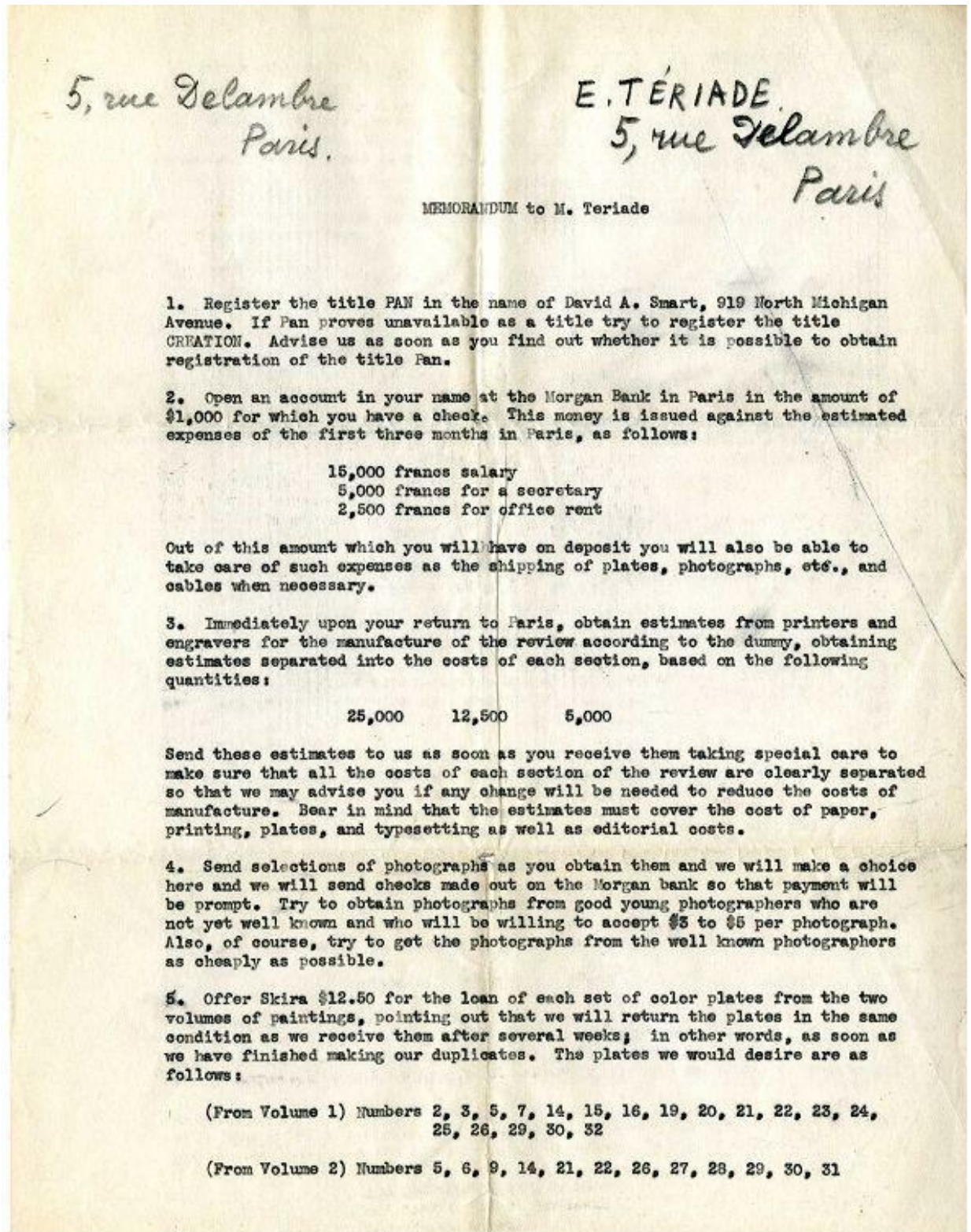
L'aube. Sortie du canal pierreux de Corinthe. La transparence bleue de l'Egée vous accompagne. Vous longez Salamine déserte. Et voici sous une lumière de cristal, des collines, des collines douces, rondes, pelées comme des fruits, nues, avec leur peau seulement brûlée et brillante. Leur courbes se succèdent, s'enchevêtrent, s'allongent nonchalamment jusqu'au point où elles rencontrent la douceur horizontale des eaux. L'azur et la mer se fondraient alors dans une liaison immatérielle de couleur et de lumière si ce n'était cette ligne dépouillée, spiritualisée et résistante de l'Attique.

Voici maintenant l'œuvre des hommes: architectures des colonnes, équilibres à angle droit, contrastes ou contraintes, mesure des frontons, ordre humain, ordre dorique: L'Acropole.

C'est de là que commenceront pour vous les découvertes.

E. Tériade

12. Arnold Gingrich, επιστολή-υπόμνημα οδηγιών προς τον Teriade, χ.χ., Αρχείο  
Τεριάντ, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 6



If Skira accepts this proposition you may pay him by check on your account with the Morgan bank in Paris and advise us and we will deposit more money in that account. Try to get these plates immediately upon your return to Paris and ship them to us as soon as possible.

Obtain estimates also for the cost of having the text sections printed in English as well as in French.

6. The Review should be under your direction without reference to any American company and after we have passed on the estimates and have the title registered and the review has reached the stage of actuality, you can have cards printed with the name of the magazine, your name as publisher and the address of the office.

7. The estimated rent for the office is 10,000 francs a year and it would be desirable to obtain an office in one of the old buildings on the Left Bank in the quarter where the artists and journalists congregate and rent the office under your own name if it seems the best way to obtain the best price. If the best bargain proves to be unfurnished, as will probably be the case then put in the minimum of furniture such as a table and some chairs.

The estimated salary for a secretary who can write English as well as French is 1600 francs a month or somewhere between 1600 and 1800 francs a month.

8. Try to arrange before the first of August with the conservators of the Musee Vincennes, the Archives de la Danse, the Musee Chantilly, the Musee de Versaille and any other museums or expositions in which we might obtain things of possible interest for reproduction in Coronet, such as the playthings, the Breton statuettes, etc., so that no time will be lost in visiting these museums. Also try to arrange appointments between August 4 and August 11 with the directors of the publishing houses who issue the albums and other books of photographs so that some arrangement can be made for buying the American rights if desired. Try to arrange to visit the archives of the newspapers to go over their files of photographs.

9. Call on Marcel Arthaud, 14 rue Alfred-Roll (17e) telephone Etoile 50-59 and see if he has sent the color negatives that I ordered by cable.

10. Try to find the best color photographer who will make color separations and autochromes as cheaply as possible. We have two whom we have used so far: M. Arthaud who charges 600 francs for a set of color separation negatives and autochrome and Alexandre Searl, 25 rue Champy Colombes (Seine) who charges 300 francs for the same. Unless you find somebody for the same money who is exceptionally good I think we would do well to continue with Searl as the negatives he has sent us so far have been very satisfactory.

11. Our cable address is ESQUIMAG CHICAGO. Address letters in French to me until such time as you have secured the services of a secretary who can write in English and be sure that we have a report of some kind no matter how short, on every boat. Get a schedule from the bank or from the American Express Company which gives you all the sailing dates and even if there does not seem to be much to report try to get off a brief message of some kind by every boat so that we will be at all times completely up-to-date.

ARNOLD GINGRICH

13. Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του περιοδικού *Verve*, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 7

## Revue.

Légende: Faire:

La plus belle revue du monde  
la plus moderne, la plus actuelle (celle qui correspond à l'homme d'aujourd'hui)  
la plus clairvoyante (la mieux renseignée)

Objetif  
But général

Ramener  
l'art plus près de l'homme

Contribuer à la compréhension de l'art de notre époque, comme celui du passé, en l'expliquant, en faisant connaître son enveloppe humaine, les besoins profonds qui provoquent son épanouissement, les circonstances qui favorisèrent la création.

Moyen

Les images. La mise en valeur des images.

Les images parlent. En alliant, en juxtaposant, en harmonisant ou en contrastant des images l'on arrive à créer un langage de l'œil, une langue immédiate pour les yeux. Cette langue dynamique va plus loin que l'autre parce qu'elle permet des associations d'idées remarquables, elle provoque aussi, étant statique, la réflexion, la recherche, la réplique intime de chacun. Combinaison précieuse  
Elle est une sorte de poésie appliquée.

**14. Angèle Lamotte, επιστολή προς τον Teriade, 20 Μαρτίου [1939], Αρχείο  
Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 6**

Mon cher Hariri,

Manque de psychologie de ne pas m'avoir télégraphié plus rapidement à New York. J'avais hâte de discuter l'affaire ici et M. Garreau-Dombasle m'engageant à éclaircir la situation d'urgence, je suis arrivée à Chicago vendredi matin pour liquider tout pendant le week-end. J'aurais perdu 8 jours d'un temps précieux, au lieu de 3, et mon courage est diminué de me trouver si longtemps en contact avec des gens mous, insaisissables et pas très intéressants.

L'accueil a été peu chaleureux. Smart est entré dans une colère invraisemblable quand il a su que tu avais engagé des frais dans un numéro 5. J'ai eu très peur qu'il ne veuille plus me voir. Hier dimanche, il s'est un peu radouci et m'a emmenée à la campagne, en auto, avec sa poule. Mais impossible (parce qu'il ne le veut pas) de discuter de l'affaire même avec lui. Aujourd'hui, venant de recevoir ton télégramme, je comprends pourquoi: ils attendent des nouvelles de cette vérification dont ils ne m'ont pas parlé, mais je n'ai fait aucune gaffe. J'ai dit qu'on ne pouvait pas empêcher un artiste de créer, que tu continuais ton œuvre normalement, que tu ne pouvais pas, du reste, imaginer que M. Smart ne te comprenne pas et n'aime pas les arts au minimum, que pour toi il s'agit d'une œuvre à achever, etc. Je t'ai fixé sur le piédestal artistique et j'ai insisté sur ton état d'infortune matérielle, à quoi Smart a répondu: je l'ai connu pauvre, je le laisserai pauvre. J'ai fait remarquer que tu avais payé pour te dégager d'une affaire qui maintenant est prospère, que tu as engagé tes relations, etc., etc. Gingrich m'a dit que Smart te donnerait sans doute un dédommagement personnel, mais ne compte que sur quelques centaines de francs!

M. Garreau-Dombasle va me transmettre par avion tes lettres et dès que je les aurai reçues, je terminerai l'affaire. De toute façon Smart ne s'engagerait que pour le n°5 (en achetant 3 000 numéros à 35 francs!!) et annoncerait que la revue ne paraîtra plus. J'ai refusé cette proposition. J'ai demandé:

- 1) 1 200 000 francs pour faire 4 numéros en 1939
- 2) Si Smart ne veut pas risquer un an, la liquidation amiable, régularisation suivant projet Lapessé, indemnité pour toi, communication de la liste des abonnés, 200 n°1 et 200 n°2 pour compléter nos collections, dépôt de quelques centaines de collections à vendre en Angleterre et à l'Exposition.

J'ai fait admettre que tu continues l'affaire avec une autre maison ou une autre personne. Smart veut avant tout être débarrassé d'une revue qui lui coûte de l'argent. Comment veux-tu organiser l'avenir avec un homme dans de pareilles dispositions? Il ne veut pas donner plus de 100 000 francs pour avoir l'édition américaine du n°5 –

3000 numéros à 35 francs à peu près – mais il annoncerait la fin de Verve! C'est inacceptable.

M. Schloesing, agent commercial ici, sur l'ordre de Garreau-Dombasle a essayé de voir Smart pour lui dire officiellement que le gouvernement français s'intéresse à Verve et qu'à l'occasion de l'Exposition on la proposerait pour la légion d'honneur. Il a demandé trois fois devant moi un rendez-vous avec Smart. Smart fait répondre qu'il n'est pas là. Je monte 12 étages et je trouve Smart les pieds sur son bureau! Selon mes prévisions, Schloesing qui adorait Verve avant d'être au courant de l'affaire, veut bien m'accompagner, me servir de traducteur, engager sa responsabilité personnelle – il est, du reste, couvert par l'ordre de Garreau-Dombasle – mais Smart ne veut pas le recevoir ! J'ai montré à Schloesing les renseignements Winckler, il veut bien les communiquer officiellement, mais Smart ne veut rien entendre. Il m'a, du reste, dit qu'il n'entendrait que ce qu'il voulait.

Les Gingrich, avec qui j'ai passé une partie de la nuit hier, m'ont raconté l'origine de cette attitude méfiante de Smart. Je pourrai triompher: c'est Bettina qui en est seule responsable. À son dernier voyage elle a d'abord, au début de janvier, dîné avec Gingrich et Winckler à New York et n'a pas dit un mot de toi. Gingrich m'a avoué que si elle lui avait dit franchement que tu ne voulais pas être en relation avec Winckler parce que tu ne l'estimais pas comme homme et comme éditeur, il n'avait pas lui-même insisté pour la collaboration Charpenay. Première faute de Bettina. Ensuite elle a écrit à Smart que sa conscience l'obligeait à lui communiquer des confidences sur toi. Smart était au plus haut point intrigué. Il a tout fait pour rencontrer Bettina d'urgence et voilà ce que Bettina lui a dit: «Honnêtement je dois vous dire que quelques jours avant mon départ de Paris j'ai dîné avec des gens artistes et au courant des affaires de l'édition, mon voisin de droite à qui j'ai parlé de Tériade m'a dit: il a fait des affaires d'or et dû gagner un argent fou avec ses Américains... Je me fais un devoir, a poursuivi Bettina, de vous communiquer ces on-dit». Alors il paraît que Smart s'est mis dans une colère noire et il a dit qu'une fois de plus il était trahi, volé, etc. M. et Mme Gingrich me disent qu'ils ne comprennent pas quel était le but que poursuivait Bettina. Ils en sont encore ébahis. Il paraît qu'ABe lui a fait des reproches devant eux. Elle a protesté qu'elle avait dit cela pour ton bien. D'après Gingrich, c'était juste ce qu'il ne fallait pas attaquer ou faire soupçonner, ton honnêteté commerciale. Smart est un peu revenu sur ce point mais il craint d'avoir été vraiment trompé, il préfère ne plus rien savoir, rayer cette affaire, en finir. Malheureusement il n'oublie pas qu'il a de l'argent à lui dans l'affaire à Paris. Ce sera dur d'avoir des indemnités importantes. Je ferai pour le mieux.

Gingrich m'a dit que de mars 38 à mars 39, ils ont perdu 4 millions de dollars (!) avec le ralentissement d'Esquire et de Coronet, l'insuccès de Ken et le retard de la publicité.

M. Schloesing, personnellement, et sans être par moi au courant de cela, m'a parlé de ces pertes. Son opinion est qu'Esquire ira s'amointrissant car la formule a déjà lassé

le public. Coronet est voué à une mort certaine et Ken est un vrai fiasco. Ken va paraître en hebdomadaire le 1er avril, au lieu de bi-hebdomadaire, mais cela ne sauvera rien d'après lui. Il y a une réaction terrible ici contre les juifs et Smart sera de plus en plus attaqué. Il était déjà détesté de tout le monde mais on respectait sa fortune. Maintenant on va le harceler. Il y a une campagne contre lui pour essayer de le faire tomber. Schloesing m'engage à rompre avec lui ou à m'assurer dès maintenant de garanties pour un an. On ne peut pas présumer de ce que sera Smart dans 6 mois.

Dès que j'aurai une solution nette de l'affaire, Schloesing organisera au Consulat une réunion en mon honneur (!) des membres les plus riches de l'Art Club de Chicago. Il me mettra en relation à New York avec le fils Chrysler qu'il connaît amicalement et qui s'intéressera peut-être à Verve. Il me dit qu'il sera plus facile pour moi de trouver une solution quand Verve sera libéré d'Esquire – et peut-être même à Chicago. Il connaît intimement le directeur de Life. Il me dit la Légion d'honneur engagera bien un richard de Chicago ou de New York à s'occuper de Verve. Les recommandations de Clark sont selon lui de la plus haute importance, appuyées de celles de M. Garreau-Dombasle.

Schloesing est très connu ici des milieux snobs. C'est le type du Français beau et élégant, il est l'ami de toutes les taupes-à-sous. Heureusement qu'il est là! Je déjeune chaque jour chez lui, personne ne m'invite d'Esquire. Le soir je dîne chez les Gingrich. Ma vie mondaine commencera mercredi et j'ai bon espoir. Je plais aux Américains d'après ce que j'ai pu voir ici - sauf à ceux d'Esquire bien sûr !

Avertissement de la plus haute importance, le numéro double paiera la douane probablement, il faut une périodicité au moins trimestrielle aux revues. Avis unanimes que 5 \$ limite la vente à un millier d'exemplaires. Cela n'a pas d'importance du reste, on peut risquer. On peut aussi tricher pour le numéro double en mettant seulement mai 1939, Double numéro 5 \$, sans indiquer numéros 5 et 6.

Surtout que, tout emballé, le double numéro ne pèse pas 2 kg, sans cela tout envoi par poste serait impossible - attention, attention!

Je suis toujours pour le numéro double après tout – peut-être pourrait-on le vendre 4 \$ seulement, les numéros 7 et 8 à 3 \$ pièce, pour conserver le prix de 10 \$ l'année sans effrayer trop le public. C'est une suggestion toute personnelle et qui peut-être ne vaut rien.

Les exemplaires n'ont pas été soldés, mais détruits sur place pour ne pas payer la poste 30 cents! Ils vendent la collection reliée à 10 \$. Je me suis violemment élevée contre cette mesure, signalant le tort que cela peut faire aux numéros possibles cette année. Les gens attendront la fin de l'année pour avoir la reliure gratuite. Gingrich va augmenter le prix à 12 \$ dans la prochaine annonce.

On a vendu seulement 3 500 n°4, c'est ce qui explique toute leur panique.

Smart pense qu'à la mauvaise saison du printemps ils ne vendront pas 2 500 n°5.



Résumé: vendu

14 000 n°1

5 000 n°2

5 000 n°3

3 500 n°4

à 1 \$ 1/2 par exemplaire = 1 498 500 francs moins la différence de change pour les numéros 1 et 2, c'est vrai que leur perte est entre 500 et 800 000 francs.

Reste 1 500 collections complètes seulement, et tant mieux d'un côté. Il n'y aura pas eu de soldes et il va bientôt y avoir épuisement de l'année complète si la vente marche à l'Expo, comme je le crois.

Avis de Schloesing: ils ont tout fait pour éviter la vente. Il paraît que Smart a regretté d'avoir fait cette affaire dès son retour à Chicago. Il a dit: en 24h j'ai fait une bêtise. Il s'est cru engagé pour un an - il a été beau joueur. Mais il ne jouera pas une autre année, c'est probable, à moins d'un miracle.

Donne de mes nouvelles à ma sœur. Je n'écris pas à ma famille. J'ai trop de courses à faire. Je me couche très tard. Je serai au St-Moritz à la fin de cette semaine. J'espère y avoir de vos nouvelles.

Je télégraphierai entre-temps – décision exacte.

Affectueusement à toi,

Angèle

C'est une conversation – ne prends rien au tragique ou au définitif de cette lettre.

**15. Angèle Lamotte, επιστολή προς τον Teriade, 24 Μαρτίου [1939], Αρχείο  
Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κούτι 6**

Cher Hariri,

Par le ton de mes précédentes lettres, tu as pu comprendre que l'affaire a été affreusement difficile à régler et encore je t'ai caché les infâmes grossièretés de Smart. J'étais au comble du désespoir. Hier matin encore Gingrich m'invitait à retourner à New York et me disait qu'il réglerait tout avec toi par correspondance. Le rapport des vérificateurs les a un peu affolés, voyant mon obstination ils ont tout de même bien voulu en finir. Hier, du matin 9h au soir 8h. J'ai discuté avec eux sans une seconde de répit - le matin à Esquire, le soir chez Dallstream.

La position de Smart était toujours celle-ci: «Je dépenserai cent mille dollars s'il le faut, mais je ne me laisserai pas posséder par Tériade. Je veux qu'il me rende mon argent!» Le soir, c'est avec Alfred Smart que la discussion s'est prolongée.

Je te félicite pour ta psychologie raffinée. Je n'ai eu que deux alliés dans cette affaire.

1) Le comptable, M. Bartizal, qui est un juif alsacien très sympathique. Si je l'avais connu à temps, c'est à lui que j'aurais toujours écrit et Verve ne serait pas bloquée dans l'esprit de Smart. Car ce Monsieur possède le pouvoir de dissimuler les pertes ; c'est grâce à lui que le taux de l'indemnité a été assez élevé. Gingrich est à ses pieds. Si Bartizal avait aimé Verve, ça aurait été dans les livres une affaire blanche, j'en suis sûre. Il a promis de cacher à Smart l'indemnité qui t'a été allouée, je ne peux pas mieux expliquer sa puissance. Gingrich m'a dit que si je ne lui avais pas plu, jamais les choses n'auraient pu si bien s'arranger.

2) M. Dallstream a été très humain. Il a plaidé la sottise de Smart et la légèreté de Tériade, artiste.

En entrant dans son bureau hier, il y avait Dallstream, Gingrich, Bartizal, une secrétaire d'un côté – de l'autre, moi. J'ai souligné la différence des forces opposées, disant que j'étais seul contre une importante maison, un avocat célèbre, et que je représentais un artiste qui avait été exploité pendant 2 ans, qui avait bien le droit de continuer son œuvre, etc. Pendant 3 heures, j'ai discuté de l'indemnité, la base ayant été 1 000 \$, et encore difficilement admise. Le comptable, à chaque hausse de 50 \$ me regardait en souriant et m'encourageait à la résistance. À partir de 1 500 \$, j'étais bien seule.

Enfin j'ai pu avoir:

90 000 francs

- Cession des parts sociales, signature Dallstream, légalisée et par un notaire américain et par le Consulat de France – on ne saurait prendre trop de précaution. Cela a coûté 10 \$, j'espère que tu approuveras cette petite dépense.

- Rupture du contrat d'achat, contre abandon des sommes existant à Paris et indemnité de 1 800 \$, chèque que je te remets ci-joint. Sois gentil de me télégraphier « reçu chèque » à l'hôtel Saint-Moritz quand ma lettre te parviendra. Une pièce officielle indiquant la volonté d'Esquire de se dégager de Verve a été officiellement signée et je l'ai fait aussi légaliser. C'est le papier pour l'Amérique, en cas de conflit, indiquant qu'Esquire a renoncé à la vente de Verve.

En plus de cette précaution, le Consulat va me faire déposer le titre Verve à Washington pour éviter toute opposition sur l'entrée des exemplaires.

En plus de ces 1 800 \$:

Petite indemnité pour moi, mes frais à Chicago et mon voyage, 80 \$, etc. Je te rendrai sûrement tes 5 000 francs personnels sans cela, le voyage ici et les frais pendant 8 jours auraient trop grevé mon budget.

100 collections anglaises à faire prendre sur ton ordre à Chicago. Je pense qu'on les fera transporter à l'Exposition.

De plus Gingrich m'a promis de me retourner à Paris 200 n°2 et 300 n°4.

Ces idiots ont détruit le n°1, il ne reste en tout que 500 collections – épatant pour nous, les collections anglaises sont rares. Avec les exemplaires que Gingrich va

envoyer à Paris, nous pourrions reformer 200 à 300 collections que nous vendrions facilement en Europe ou en Amérique, après parution du n°5. Surtout vendez les collections anglaises au moins 300 francs net et gardez précieusement les exemplaires séparés, sauf du n°3 bien sûr. Ne vendez rien à Zwemmer. Avec le temps nous vendrions toutes les collections anglaises 300 francs, quand il n'y aura plus rien en français surtout.

Si tu veux faire le compte de ces 100 collections mettons 25 000 francs net.  
Possibilités de 200 collections à Paris 60 000 francs. Ça peut aller.

De toutes façons, je n'espère pas de remerciements de toi, mais ma conscience me dit qu'on ne pourrait obtenir d'avantage – et plus de garantie pour l'avenir.

Le Consulat me dit ici que tout arrangement vaut mieux qu'un procès, que les frais d'avocat, 50% des indemnités versées + les accessoires, auraient mangé tout le bénéfice – en faisant le compte 90 000 francs parts sociales + 200 000 francs au minimum représentant les 9/10e de l'affaire par Dallstream + 67 000 francs d'indemnités + 50 000 francs d'exemplaires, cela représente une demande de dommages et intérêts de plus d'un million de francs et un procès terminé dans 6 mois – et peut-être perdu.

Reste à trouver un «ange» nouveau.

L'agent commercial ici a été magnifique pour moi. Quelle aide enthousiaste ! Je crois que nous diffuserons Verve à Chicago facilement (par l'Art Club). J'ai été au cocktail party cet après-midi chez Mme Goodspeed déjà nommée dans mes autres lettres. Petits appuis financiers – grande propagande sûrement. Verrai cette dame en juin à Paris. Beaucoup de capacité d'achat de peinture (un très grand Matisse, des Picasso, etc., chez elle). M. Schloesing est la gentillesse même, il va me recommander à Walter Chrysler, etc. Blumenthal le fondateur du Prix. Je vais avoir trop à faire à New York mais le divorce avec Esquire me soulage infiniment.

Faut-il envoyer les pièces de cession ? Si c'est urgent, télégraphie-moi au St-Moritz, je les enverrai par poste recommandée.

Remercier les vérificateurs (leur rapport a mis Gingrich dans une colère noire) d'avoir été de mèche avec nous, sentimentalement. Remercier M. Lapessé pour moi, surtout.

Très fatiguée – demain train – quelle fatigue mortelle. Pour fêter mon triomphe, j'ai été chez le coiffeur, 4 \$, puis j'ai pour la première fois dîné à l'hôtel : une salade et des fraises pour 2 \$. Il vaut mieux ne pas se laver et mourir de faim.

Pas fâchée avec les Gingrich. Déjeune demain avec Madame [Gingrich]. L'enfant affreux à la scarlatine. Je vais porter malheur à tout l'ordre Esquire. Je tiens à rester bien avec Gingrich. C'est un ennemi qu'il faut cultiver, flatter. Je suis d'une hypocrisie étonnante mais ça vaut la peine. Je pourrai bien un jour faire une autre affaire avec eux !

Affectueusement,

Angèle

[Σημείωση στα αριστερά της πρώτης σελίδας:] Le chèque a été certifié. Il est déjà débité à Esquire – plus prudent – et la banque Morgan le paiera tout de suite à Paris.

[Σημείωση στα αριστερά της τελευταίας σελίδας:] Renseigne ma famille - dis à ma sœur que je l'embrasse ainsi que maman. Ne dis pas que je suis si fatiguée, j'ai tout le temps la fièvre, je me sens flottante depuis mon arrivée ici – peut-être le climat.

**16. Angèle Lamotte, επιστολή στον Tériade, 31 Μαρτίου 1939, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 6**

Cher Hariri,

J'avoue m'être trompée en te mettant au courant de toutes mes démarches, des gens peureux comme toi ne doivent pas être renseignés exactement, il vaut mieux les laisser dans leurs illusions.

Je ne dirai donc rien de mes démarches ici. J'essaierai d'organiser la vente au mieux.

Verve peut paraître sans inconvénient. Finis le numéro et ne pense à rien d'autre.

Mets l'article de Mme Garreau-Dombasle sur 2 pages avec un dessin moderne, peut-être un essai de masque ou rien du tout. Mais que la présentation soit bonne, surtout.

Je n'aurais jamais eu l'idée de faire entrer 6 pages en 1 de Verve. Et si les textes manquent on peut étaler ceux qu'on possède. Ne compte pas sur la traduction. Fais-la faire par Stuart Gilbert.

J'ai écrit M. Monod pour insister au sujet de Valéry dont le docteur me soigne ici (Dr. Stirling). J'ai pris ce prétexte pour écrire.

Je rentrerai par n'importe quel bateau. On ne peut tout de même rien faire à New York en 2 semaines, avoue-le; si je demande un rendez-vous, on me le donne facilement pour le jour en-huit. Je ne peux pas rentrer demain, et bien que cela soit une grande dépense de rester, je veux tout essayer. Les gens sont partis en vacances de Pâques.

Ah! Toutes les circonstances sont contre moi, mais je reviens à mes vieilles théories et je suis sûre d'elles: ne compter que sur son effort personnel, organiser une [δυσανάγνωστη λέξη], un système de distribution et ensuite faire tout une

publicité indirecte puisqu'on n'a pas l'argent pour pavoiser dans les journaux. Il n'y aura pas d'aide miraculeuse ici, j'en suis sûre.

Les mécènes sont entrés dans l'histoire. Ils se détestent entre eux. Ils ne pensent qu'à leur intérêt personnel. Il ne faut pas compter sur eux, du tout.

Les éditeurs sont comme ceux de Paris, jaloux sûrement.

Je crois qu'il nous faudra démarrer seuls. Mais nous aurons des concours de presse, ici plus qu'à Paris sûrement. Et si le numéro est incontestablement beau, c'est notre meilleure chance.

Amitiés et à bientôt,  
Angèle

Le chèque de 1 800 \$ est-il arrivé ?  
Si oui, télégraphiez-moi comme je l'avais demandé.

**17. Henri Matisse, επιστολή στον Tériade, 7 Οκτωβρίου 1938, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Tériade,

Il est absolument impossible de faire un tirage pour la vente des Patineurs ni de la Danse étant donné que ce tirage suivrait la publication dans Verve de cet ouvrage- . Ca ne pourrait se vendre qu'un prix tellement au dessous du cout de mes gravures que, ca créerait sur le marché une confusion qui me serait préjudiciable. Faites 10 preuves que je signerai comme épreuves d'artiste si toutefois c'est faisable a la suite d'un gros tirage – Les Patineurs en NOIR

Je compte toujours sur les nos de Bonnard – voulez-vous bien m'envoyer les 4 (au moins en anglais) que vous me devez –

Je désire aussi que vous m'envoyiez l'épreuve définitive de la Danse ainsi que celles des dessins –

C'est très important.

J'espère que la rue Férou a retrouve son calme que celle a du perdre pendant ces jours derniers et que vous y continuer avec ardeur vos intéressants travaux.

Bien cordialement

Henri Matisse

**18. Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 29 Μαρτίου 1941, Αρχείο  
Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι**

Cher Monsieur Rouault,

[...]

Je suis très touché que vous avez malgré tous ces bouleversements continue de penser au line/livre – Pour moi c’était très important, vous le savez, je voulais tenter une grande chose. La dernière fois que je vous ai écrit, j’avais reçu la veille une proposition d’Amérique, j’étais assez obsédé par ce que venait à l’imprévu modifier mes projets et je m’excuse de vous avoir écrit une lettre qui devait être dominée par cette suggestion de départ. J’ai retenu dans votre réponse ce qui est si raisonnable à ce sujet. Je n’ai ni envie ni besoin de partir, je ne le ferai que si j’avais le maximum de garanties de pouvoir réaliser là-bas exactement et facilement l’édition américaine de la revue. Je ne m’embarrasse pas et mon plus grand défi est d’accomplir ici, plus lentement mais patiemment mon travail à moins qu’il y ait impossibilité complète, ce que je ne crois pas. Je laisse donc « murir » cette proposition américaine que j’ai vous ai communiqué toute chaude. Je ne tenterai soyez sur aucune aventure de ce genre sans avoir trop de garanties, mais je garde espoir de pouvoir travailler ici malgré les tracasseries pour trouver le matériel papier.

Je crois que pour votre livre, forme, image, conditions, tout cela est trop important pour être traité par lettre, j’avais avant d’entreprendre la réalisation matérielle besoin de vous parler, ne seront, ce que quelques instants. Mme Lamotte part à Paris demain reviendra mi avril et vers la fin d’avril rien ne l’empêchera d’aller quelques jours dans le midi et je pourrai aussi facilement l’accompagner et je crois que vous trouverez raisonnable de bien mettre au point de vivre vite, avant que cela soit par écrit, toutes les modalités de l’accomplissement de notre projet. J’espère que vous serez emmené à Golfe Juan à cette date. Et comme je suis si désireux de faire un beau livre de vous, si vous n’êtes pas fatigué, si cela ne vous ennui pas, je vous prie de travailler encore. Pour le manuscrit n’entreprenez pas le travail encore de la récrire, bien sûr. Et pour la partie « Bestiaire » (animaux fantastique), qui m’avait tant frappée, que j’avais tant admirée, je vous demande de bien vouloir y penser. Si vous voulez que je vienne avant fin avril – je suis à votre disposition. Vous n’avez qu’à m’envoyer un mot. Mais au retour de Mme Lamotte, je saurais mieux les possibilités papier et imprimeries et faciliter de faire faire les conditions.

Je crois qu’à Paris seulement on nous trouvera de l’huile de lin – on s’en occupera. Ici j’ai l’imprimerie qu’on l’a maugrée!

Pour l’essence, défendu de l’envoyer – et trop dangereux- mais j’aurais un bon pour quelques livres –régulièrement- je crois que ce serait mieux que vous la preniez aussi sur place. Votre gille n’avait pas de difficulté de la toucher dans votre région.

J’ai retrouvé les extraits de même américains, je vous les remets ci-joint.

J'espère avoir bientôt de vos bonnes nouvelles et vous prie de croire, cher Monsieur Rouault, à mes sentiments affectueusement dévoués.

E. Tériade

**19. Louis Carré επιστολή προς τον Tériade, 28 Δεκεμβρίου 1940, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.**

Cher ami,

J'ai bien reçu votre exprès. J'ai passé un après-midi avec Bonnard. Celui-ci prend la manie de Rouault : il repeint éternellement les mêmes choses. Bonnard m'a dit que le tableau qui était à votre bureau a été pris par M. Charles Bellet, qui s'occupe du Musée d'Albi. Je connais ce Bellet: c'est un veau. J'ai appris que Rouault se trouverait à Grasse (?).

Je ne comprends pas votre éloignement de Paris. C'est de la folie ou du luxe. Il y a bien la guerre italo-grecque mais les autorités allemandes à Paris l'ignorent, j'en suis sûr. Presque tous les amis sont rentrés, aussi les peintres. Derain, dont Chambourcy a été saccagé, travaille ferme et s'occupe des décors de Gallet. Picasso se montre partout. Les Zervos susurrent qu'ils ont l'autorisation de publier le catalogue de l'œuvre de Picasso. Le confort et le ravitaillement sont médiocres mais on arrive à surmonter les petits inconvénients. Les Foundoukidis sont à Paris. Les peintres sont satisfaits après de grandes craintes. Les galeries sont achalandées.

J'ai racheté ma galerie qui s'ouvre mardi prochain « galerie Louis Carré ». Je débute par une exposition de Walch. Je ferai aussi des expositions commerciales. Je suis disposé à acquérir et exposer Derain, si la chose est possible.

Les éditeurs ont compris les possibilités nouvelles et les libraires font beaucoup d'affaires. Le public est avide de nourriture artistique, qui l'évade du temps actuel.

Voici quelques adresses en zone libre :

Lipchitz, 60 avenue Camille Pujol, Toulouse

Le Corbusier, c/o M. Burnot, à Ozon, par Tournay (Hautes-Pyrénées)

Je ferai vos commissions. Je pense revenir en zone libre avant mars. Vos lettres envoyées à l'adresse du tampon me parviendront toujours dans le minimum de temps possible. Survécu pour 41. Portez-vous bien.

Amitiés / 2

Carré

P.S.: «La puissance au carré» est, s'il vous plaît, la part de Madame Lamotte.

[στο αριστερό πλάι της επιστολής] Les Editions Hypérion (Pouah !) préparent un livre sur Bonnard. Elles sont installées à Limoges.

**20. Charles Brécard, επιστολή προς τον Henri Malo, 23 Ιουνίου 1942, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 6.**

Monsieur le Conservateur,

Le Marechal vient de prendre connaissance de la très jolie plaquette sur les 'Fouquets de Chantilly' que vous venez de faire paraître. Il en a admiré la si artistique présentation et il me demande de vous transmettre ses félicitations.

Le Marechal me charge aussi de vous dire qu'il espère que vous pourrez poursuivre cette publication, ainsi que vous lui en avez parlé. Il comprend, en effet, toute la valeur spirituelle de ces travaux qui prouvent que l'amour de l'art en France est toujours aussi fécond.

Je vous souhaite donc, bonne réussite M. le Conservateur pour les publications à venir, tant au nom du Marechal que plus modestement en mon propre nom.

Croyez, je vous prie, Monsieur le Conservateur, à tous mes sentiments les plus cordialement dévoués.

Charles Brécard

**21. Henri Malo, επιστολή προς τον Tériade, 9 Μαΐου 1942, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 6.**

Cher Monsieur,

Merci pour l'envoi de la rue Férou, reçu ce matin.

J'espère bientôt recevoir quelques exemplaires du petit Fouquet, et aussi les brochures sur les Heures et les Fouquet, si Goblet les a bien expédiées comme je le lui avais demandé. Dès que je les aurai, je me mettrai à ma notice pour les Images de la Vie de Jésus. Quelle longueur devra avoir cette notice? Je la mijote, en attendant.

Un de nos commensaux revient de Lyon; il a vu, à une grande vitrine de librairie, plusieurs n° de Verve et le petit Fouquet, en bonne place.

M. Guex m'a écrit que tous ses clichés étaient réussis. Vivat!

Le beau temps et la chaleur nous sont favorables. Nous espérons qu'il en est de même pour vous. Nous nous attendons à de nombreux ennuis à la pension : aucun oiseau n'est plus «sur la branche» que nous. Si je devais changer d'adresse, je vous préviendrais; d'ailleurs, la poste me connaît bien et cela arrivera toujours.

Je vous ai précédemment signalé, si j'ai bonne mémoire, qu'il serait sans doute bon d'envoyer un exemplaire du petit Fouquet: à Maurice Noël, au Figaro; à Jules Bertaut,



du Temps (adresse: Domaine des Lions, Cagnes-sur-Mer, Alpes-Maritimes); à Etienne de Nalèche, le directeur des Débats à Clermont-Ferrand. Vous pourriez aussi en envoyer un à Adolphe Boschot, le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, 25 quai Conti, Vie, avec prière de le déposer sur le bureau de son académie.

Enfin s'il pouvait y en avoir un pour Germain-Martin, de l'Institut, 1 rue du Bac, VIIe, j'en serais heureux. Je pense que vous en avez réservé pour le Maréchal et pour la Maréchale.

Après avoir lu les 6 premiers volumes de l'abbé Brémond – on ne peut faire ces choses-là que grâce aux loisirs de l'exil – je suis plongé dans le «Raphaël» de Müntz; ce n'est pas très «dernier cri», mais j'y trouve à me nourrir; vous savez que nous avons à Chantilly trois tableaux et un certain nombre de dessins. Après quoi je passerai à un livre sur Florence, du même Müntz. Je les ai dénichés dans la bibliothèque du professeur de théologie à la Faculté catholique de Lille, réfugié ici dans sa famille, et qui me procure ce précieux ravitaillement, faute de quoi je souffrirais grandement de la disette de lectures.

Donnez-nous bientôt de vos nouvelles et vous nous ferez un grand plaisir. Pour Madame Lamotte et pour vous, notre bien affectueuse sympathie.

Henri Malo

**22α. Henri Malo, επιστολή προς τον Τέριαντε, 26 Ιουνίου 1942, Αρχείο Τέριαντε, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κομτί 6.**

Cher Monsieur,

Nous sommes désolés d'apprendre que vous envisagez un deuxième séjour à la clinique de Limoges et nous espérons bien vivement que cette éventualité ne se produira pas.

Depuis que je vous ai écrit, j'ai été convoqué à Vichy par le Maréchal et j'y ai été son invité; je n'ai pas besoin de vous dire tout l'intérêt et le plaisir que j'y ai pris. Il a couronné la visite en me gratifiant d'un exemplaire de son dernier livre avec une dédicace très affectueuse. Je suis rentré ravi.

J'ai profité de la circonstance pour lui remettre en main propre, ainsi qu'à la Maréchale, les exemplaires des Fouquet qui leur étaient destinés, un soir où il y avait à dîner Lucien Monnier et le Duc de Lévis-Mirepoix. On a appuyé sur le mérite de réussir une telle réalisation par le temps qui court, surtout la Maréchale. Le docteur Ménétrel a été enchanté de son exemplaire, et aussi Madame Ménétrel, qui est toute charmante et intelligente. J'ai développé nos projets, ce que nous en avons déjà fait et ce qui suivra, pour les Heures et pour les Fouquet. J'ai demandé au docteur un mot au nom du Maréchal approuvant ce que nous faisons, pour aider à la réalisation ; il a

compris tout de suite que cela nous faciliterait les choses pour obtenir du papier. Il m'a promis ce mot, que je lui ai redemandé par écrit dès mon retour à Buzançais. J'ai donc bon espoir de recevoir bientôt ce document que je vous enverrai et qui, je l'espère, fera reflourir le sourire absent de notre dernière lettre.

J'espère que Boschot et Germain-Martin auront reçu leur exemplaire. Pouvez-vous en disposer d'un pour Paul Jarry, 4 route de la Croix, Le Vésinet (Seine-et-Oise)? Le docteur Bornet-Roy est venu passer ici 24 heures et nous a fort intéressés; il avait écrit, pour Verve 7, un article pour L'Aube, lequel lui est resté pour compte par suite de la suppression dudit journal et du départ de son directeur pour d'autres latitudes. J'ai laissé 3 exemplaires à Vichy, j'en ai donné un, et il ne me reste que mon beau papier et un exemplaire de travail. Je serais heureux qu'il vous fût possible d'arrondir ces restes...

Je compte bien que ma visite à Vichy et ce que je vous en dis vous rendront bon espoir et bon courage, quoi qu'il adienne ou qu'il arrive, comme disait le père Scribe. Nos biens affectueuses amitiés pour Madame Lamotte et pour vous.

Henri Malo

Je ne saurais trop souligner le succès obtenu par ces «Fouquet» lorsque je lui ai offerts. C'est de bon augure, car c'était senti.

**22β. Henri Malo, επιστολή προς τον Τέριαντε, 29 Ιουνίου 1942, Αρχείο Τέριαντε, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κοτυί 6.**

Monsieur le Directeur,

J'ai remis à Monsieur le Maréchal Pétain votre dernière publication, «Les Fouquet de Chantilly». Vous savez qu'il avait déjà reçu le n°7 de Verve consacré à la reproduction des 12 miniatures du Calendrier des «Très Riches Heures du Duc de Berry».

Monsieur le Maréchal a fort admiré cette réalisation, et en elle-même, et parce qu'elle a été menée à bien malgré les difficultés de l'heure présente. Je lui ai expliqué que l'édition d'un fascicule intitulé «Images de la Vie de Jésus» et reproduisant 15 nouvelles miniatures des manuscrits du Duc de Berry était en cours de fabrication, ainsi que les 26 miniatures de Fouquet restant à publier et qui compléteront le magnifique ensemble des 40 du Musée de Chantilly, éditées par nos soins. Monsieur le Maréchal me fait dire par la lettre incluse, que je reçois de M. le Docteur Ménétrel, Chef de son secrétariat particulier, tout l'intérêt qu'il y peut.

J'ai le plus grand plaisir à vous la communiquer. Elle vous prouvera l'estime où sont tenus vos travaux et le désir qu'a Monsieur le Maréchal de vous les voir continuer et mener à bien.

Je vous pris d'agréer, Monsieur le Directeur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués et dévoués.

Henri Malo

**23. Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 2 Ιανουαρίου 1939 [ορθό: 1940], Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.**

Cher Monsieur Rouault,

La guerre m'a désespéré, mais je reprends courage en faisant un numéro de propagande sur 'La France'. J'aurai bien voulu vous parler de mes projets, qui j'espère vous plairont, mais je ne sais si vous êtes à Paris et si je pourrais vous voir sans vous déranger.

J'essaie de faire un numéro représentant la France ; Matisse a composé la couverture, Bonnard représente le paysage; j'ai demandé à Maillol la symbolique Figure de la France, et je fais appel à votre collaboration, vous laissant naturellement libre à choisir les traits sous lesquels vous apparaît la France. Elle pourrait bien actuellement avoir le visage de la guerre ! Je suis sûr que de cet ensemble de collaborations, se dégagera l'esprit même de la France actuelle et je sens que vous seul pouvez en donner l'aspect si humainement, j'allais écrire crucifié.

Je vous demanderai de faire cette représentation de la France grandeur d'une page de Verve, je puis la reproduire en couleur, et il serait possible d'y joindre des dessins, ou un texte de vous avec dessins si je n'abuse pas de votre bonté! Mais, j'espère que vous m'aidez à faire de ce numéro de propagande, une manifestation qui pourra toucher l'Etranger et montrer la grandeur de l'Art Français.

Je serai très heureux d'avoir de vos nouvelles par un mot ou par votre messagère. La propagande me demande le numéro le plus tôt possible et vous m'obligerez en me disant si je puis compter sur votre précieuse collaboration avant fin janvier.

Je vous prie, cher Monsieur Rouault, d'agréer aussi que mademoiselle Rouault, mes meilleurs vœux et de croire a mes sentiments reconnaissants et dévoués.

E. Tériade

**24. Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 11 Νοεμβρίου 1941, Αρχείο  
Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Matisse,

J'attends une vague de froid pour vous envoyer une crudité et m'occupe actuellement des boîtes. J'ai un peu de confiture, pas comme d'habitude, mais très bonne et je cherche un moyen de rendre les pots hermétiques. Je pense à vous et aussi d'une manière plus insupportable, comme vous allez vous en rendu compte sans transition. J'espère que 'Dieu qui a tenu votre main' pour faire tant de chefs d'œuvre vous donnera le désir des découpages et des collages et que feuillages et natures mortes prendront une réalité cet hiver pour paraître au printemps. Par ces jours sombres je pense plus que jamais aux mosaïques éclatantes, poussé aussi par une possibilité matérielle qui m'est offerte actuellement de réaliser un de mes plus chers désirs et par l'idée qu'il faut se fâcher. Me revoilà en pleine fierté d'édition. J'ai aussi obtenu l'exclusivité du procédé des enluminures, pour des ouvrages de luxe et je voudrais bien faire de grandes choses grâce à vous et avec vous. Quant à Verve ? pas morte. Je tiens compte de ce que vous me dites de Fabiani et son prochain voyage et vous remercie aussi beaucoup de me réserver la primeur écrite de votre texte. Serait-il possible de m'en faire parvenir une copie ?

Avez-vous vu le Figaro de hier Mardi. On y reproduit votre belle France en me faisant l'honneur de parler vos propres mots. Dans le numéro de Mardi antérieur, il y avait une critique de Verve.

Mme Lamotte vient de rentrer de Paris, elle attendait votre coup de téléphone. Elle a vu Picasso qui lui a raconté des histoires. Au début, il recevait la visite de jeunes étrangers qui demandaient à voir ses toiles. Il les montrait. Cela finissait toujours de la même façon: ils sortaient de leur poche des photographies de leurs propres œuvres et sollicitaient un avis! Le froid est là-bas la grande terreur Picasso est réduit à travailler dans une toute petite pièce chauffée par un faible radiateur. Et l'on vient d'interdire le chauffage électrique jusqu'au 10 Décembre. N'ayez pas de regret d'avoir différé votre voyage, la température était paralysante.

Que pensez-vous du voyage de nos peintres «indépendants»? A son avant dernier voyage Mme Lamotte avait commandé chez Arche 500 feuilles du papier forain, ancienne fabrication. Cette rame devait vous être envoyée de l'usine d'Epinal directement. L'avez-vous reçue ? Je pense que l'expédition doit demander un certain temps.

Cher Monsieur Matisse, dites-moi que vous essayerez de travailler pour moi, Madame Lydia, prêtresse de Mosaïques, essayant de combattre l'agacement qui peut provoquer mon obstination.

Nos bons souvenirs à Madame Lydia et croyez à mes fideles sentiments.  
E Tériade.

**25. Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 10 Ιουνίου 1941, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Matisse,

Je vous ai envoyé hier deux petites boîtes de foie gras «hors commerce», puisque vous n'avez pas de régime, je crois que cela vous plaira. Il faut parait-il bien faire rafraichir les boîtes. Quant aux poulets, ils n'ont pas été pris par le canard. La femme m'a fait prévenir qu'elle a confectionné deux boîtes seulement, elle attend pour les quatre autres que les poulets de graine soient un peu plus gros. Tant sera prêt dans quelques jours.

On ne vous oublie pas. Les bonnes nouvelles que vous me donnez me font très plaisir. Et je serai curieux de voir vos travaux. Vous êtes merveilleux, d'avoir tant d'activité – qu'il faut modérer avant la fatigue. Mais rien ne m'empêche plus de reprendre mon «dada»: votre livre sur la couleur. La couverture aux vingt six tirages est si bien venue, que l'on peut imaginer ce que donnerait ce procédé appliqué à des à-plats. Quelle démonstration – Et encore cette vieille idée m'empêche de dormir: le «manuscrit à peinture» moderne. Cela n'a jamais été fait. Cela correspond si bien aux possibilités d'aujourd'hui. Et ce serait magnifique.

Maintenant que tout est plus difficile c'est bien le moment de faire des choses les plus difficiles. Le papier est mauvais et introuvable. Mais il reste simplement du plus bel Arches. Mme Lamotte m'a rapporté des échantillons excellents. Les ouvriers sont prêts à des travaux de patience, le travail a perdu son caractère de trouble fête. Et ces Messieurs qu'on voudrait bien épater. Tant cela est bien tentant. Si cela pourrait vous amuser! J'avais emporté, il y a un an, comme souvenir, on pensait bien ne sauver que les bagages, le carnet d'échantillons des encres La Flache, où vous aviez fait des découpages, de votre main. Et moins pieusement aujourd'hui, je pense que vous pourriez trouver de belles couleurs. La couleur par Henri Matisse, le livre de la couleur par Henri Matisse, quel magnifique numéro spécial de *Verve* !

Des collages doubles ou simples pages, de toutes les couleurs du monde (je pense par ex. à une planche bleue et noire du Danseur de votre ballet). Cela n'exclurait pas la reproduction de vos derniers dessins. Je n'ai pas oublié les «entretiens» de Gide qui pourraient entrer dans ce numéro. Je rêve d'un livre-fleur, en résumé.

Je vous propose un jeu ! Pardonnez-moi et n'en parlons plus si je suis, comme je le crois, embêtant.

Sur Pablo, l'histoire est sûrement vraie. A mon avis, il fait semblant de ne pas travailler. Mais nous aurons bientôt du nouveau de ce côté. Ces Messieurs lui avaient rendu visite cet hiver et propose du charbon, qu'il a du refuser, puisqu'il dit qu'il ne fait rien. Il faut être logique. A quelqu'un qui demandait s'il pouvait publier un livre sur Pablo ces Messieurs auraient répondu «Qu'est-ce que vous voulez que ca nous fasse».

Meilleurs souvenirs de vous deux à Madame Lydia et croyez, cher Monsieur Matisse, à mes sentiments fidèlement dévoués.

E. Tériade

**26. Tériade, επιστολή προς τον Georges Rouault, 30 Απριλίου 1941, Αρχείο  
Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι**

Cher Monsieur Rouault,

[...]

Une partie de votre lettre m'avait bien attristé, c'est toujours la même histoire, comme si on n'avait pas le droit de s'arrêter volontairement pour réfléchir, pour bien mettre au point les projets secrets. On nous considère comme mort, et l'on pénètre sans pudeur dans votre domaine. J'ai toujours personnellement eu à souffrir de cela, du conflit entre l'éditeur et le marchand de tableaux. L'éditeur risque son argent personnel pour acheter papier, payer l'impression, libraires, lancement [δυσανάγνωστη λέξη].

Et l'expérience parce que le plus souvent, malgré la peine qu'il se donne, quel que soit la valeur de son travail, il vit péniblement et il ne fait que faire prospérer les affaires du marchand de tableaux ; en somme l'éditeur d'art travaille bénévolement à la publicité du marchand de tableaux, et dans le cas que vous m'avez soumis, voilà que le marchand cherche même à s'approprier le privilège de l'éditeur, sa raison d'exister. Je m'excuse de vous parler aussi franchement et d'exprimer mon amertume, mais vous êtes seul juge de la question. De toutes façons, je vous demande de tenir nos projets secrets pour tout le monde.

[...]

L'idée base de la publication est d'en faire un manuscrit. Peint et écrit par vous. Et que la reproduction soit si parfaite, qu'on oublie autant qu'il est possible l'idée de la reproduction. Vous connaissez ma vieille idée là-dessus, c'est qu'ayant les moyens de la reproduction si perfectionnés, qu'on peut toujours et après chaque cas perfectionner, le peintre ne doit pas être gêné, influencé, par les possibilités des reproductions, ni se plier à graver lui-même, ni modifier ses couleurs. Si vous faites des couleurs éclatantes il faut qu'elles soient reproduites dans leur intensité, on peut y parvenir, et on aura devant votre manuscrit la sensation de votre main traçant au pinceau. Et la valeur de la publication sera dans cette fidélité et surtout dans le fait que le peintre a gardé toute liberté de s'exprimer comme il le voulait, sans avoir le souci de ce qui peut ou non être reproduit et sans faire aucune concession au procédé

de reproduction. Mais nous reparlerons si vous voulez bientôt de tout cela. Et je crois que cet essai peut vous plaire et vous intéresser.

[...]

E. Tériade

**27. Tériade, επιστολή προς τον Rouault, 29 Μαΐου 1943, Αρχείο Georges Rouault, Fondation Georges Rouault, Παρίσι.**

Cher Monsieur Rouault,

Je ne serai vraiment heureux que lorsque vous m'aurez dit «ça va». J'ai fait tout ce que j'ai pu et je crois que j'ai tenu mes promesses. Le livre a été conçu dans un moment différent de maintenant. Vous m'avez fait confiance, je vous en suis infiniment reconnaissant. Mais j'ai eu bien de tourments pour qu'il soit comme je le voulais, sur le meilleur papier, bien imprimé, enfin digne de vous.

Je vous remercie du mal que vous vous êtes donné en guidant de vos précieux conseils les imprimeurs. On a fait tous les sacrifices nécessaires pour bien tenir compte de vos désirs.

Tous les gens à qui j'ai montré le livre sont emballés. Ils luent votre texte et les images, et cela me donne une grande joie. De Paris, on m'écrit qu'il y a de l'enthousiasme.

Maintenant, il faut que je vous tourmente encore. Mes imprimeurs me demandent le second livre marqué dans mon engagement avec eux. Je les fais patienter mais je ne puis rien sans vous. Voulez-vous que nous poursuivions le succès, il serait tellement dommage de l'arrêter en chemin – et je suis sûr que nous pourrions faire mieux encore. Je sais que vous avez bousculé le projet du 2<sup>ème</sup> livre tel que je l'avais vu à Golfe Juan. Tenant compte de cela, j'ai «ruminé» nos projets. Je crois leur avoir donné une forme et je voudrais bien vous en parler. Mais ou en êtes-vous vous-mêmes ?

Pour les détails Mme Lamotte qui part à Paris le 16 juin pour une dizaine de jours, pourrait vous voir ou vous les communiquer par l'intermédiaire de Mademoiselle Rouault, à qui j'adresse aussi qu'à Madame Rouault mes Hommages.

Croyez à mes sentiments bien dévoués.

E. Tériade

**28. Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 14 Δεκεμβρίου 1938, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Matisse,

Je vous remercie profondément de vos bonnes paroles sur le quatrième numéro de *Verve*. Vous savez bien que rien ne peut me toucher plus que vos compliments qui sont d'autant plus précieux pour moi que je les considère comme une approbation et un encouragement. Ce numéro vous doit beaucoup et je suis heureux de ne pas avoir trop trahi votre œuvre en la reproduisant.

Je m'excuse d'autre part de ne pas vous avoir répondu plus tôt au sujet de l'édition *Pasiphaé*. Je crois malheureusement qu'il me sera bien difficile, dans les conditions actuelles de mon travail, de m'occuper de ce livre.

Je n'ai surtout pas le temps de réaliser comme je le désirerais une édition de luxe et d'organiser son lancement.

Excusez-moi encore de ne pas vous avoir répondu plus tôt à ce sujet. J'aurais voulu vous être agréable mais sincèrement je suis trop hanté actuellement pour l'affaire *Verve* pour entreprendre sérieusement autre chose. J'espère que vous partagerez avec moi cette hantise et que vous travaillerez encore beaucoup pour la revue.

[...]

Croyez, cher Monsieur Matisse, à mes sentiments reconnaissants et bien dévoués.

E. Tériade

**29. Angèle Lamotte, επιστολή προς τον Tériade, 7 Ιανουαρίου 1944, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.**

Mon cher Hariri,

[...]

Naturellement, votre livre Matisse ne marche pas, je ne prétends point le mettre en frais. Mais au moins vous renseigner sur les agissements des plus grands imprimeurs du monde.

Les essais que je vous signalais dans ma dernière lettre étaient des pis-aller. Il aurait fallu, selon moi, honnêtement, faire une planche en vraie gravure sur bois, et des essais de fantaisies, gravure sur cuivre, mais réelle gravure à la main, pour essayer les gravures à l'eau, pochoir puisque c'est vite fait et peu coûteux.



Aujourd'hui, les Draeger renoncent à toute gravure sans doute pour faire des économies, et voilà dans quoi ils vont s'embarquer :

- 1) Le pochoir – ça leur coûte si peu.
- 2) L'impression à la machine de feuilles de couleurs, dans lesquelles ils découperont les patrons Matisse pour singer en collage les originaux. L'impression avec les couleurs Linel bien sûr.
- 3) L'hélio. C'est Robert, qui jusqu'ici avait fait le gugusse muet, qui prétend séduire Matisse, après avoir «eu» si facilement le Mecqueton.

Donc vous n'aurez aucune épreuve de planche imprimée par un procédé acceptable pour un livre de luxe.

Sol est désespéré, comme moi. Lui était partisan d'une vraie gravure sur bois d'une part, d'un cliché cuivre permettant l'essai des couleurs à l'eau d'autre part. Et du pochoir où les bons résultats sont certains. Mais chacun suit son idée, et aujourd'hui Robert fait preuve d'autorité. Ce n'est pas moi je crois qui ferais la loi chez Draeger.

Toutefois j'ai rendez-vous lundi matin. J'emporterai la lettre de Matisse, en essayant de dégager le paragraphe sur la gravure bois. Je n'ai aucune chance de le faire prendre au sérieux avec ses ravissantes histoires de Nini Casse-cou et de Joseph Casse-tout.

Il faudra donc, bouillant Achille sous la tente, que vous veniez un peu sous le champ de bataille, et j'aurai plaisir à vous voir triompher, vous serez alors plus fort que le héros, qui lui ne se battait pas contre des imbéciles.

J'emporterai lundi le Mallarmé de Matisse pour essayer de leur faire comprendre ce que c'est qu'un livre de luxe à petit tirage signé, et qu'il y a une différence entre «Jazz» et «Divertissement». Mais de toutes façons, le départ est très mauvais, et votre livre sera torché par des mains sacrilèges.

Comme je sortais de chez Laurens cet après-midi, je ne pouvais même pas songer à reprendre l'Eléphant Blanc et à le confier à Schmied. Ce qui aurait été une bonne solution, car on peut se fâcher avec les Draeger sur la question du Matisse, et les mettre en compétition avec des gens plus consciencieux qu'eux-mêmes. Mais Laurens s'est amèrement plaint de la lenteur de Schmied qui ne lui permet pas d'avoir terminé en octobre. Les travaux Matisse dureront chez Schmied des années.

Comment voulez-vous que je réponde à Matisse ? Quelle insouciance, pour ne pas dire autre chose, de me laisser écrire à cet homme si lucide et soupçonneux ? Je me garderai bien de lui donner de l'espoir au sujet des couleurs à l'eau. D'après Sol, et simple réflexion, les grands à-plats mouillés feront gondoler le papier. Les petits espaces seront mieux, et l'ensemble forcément raté. J'avais d'instinct protesté quand Charles m'a téléphoné qu'il allait avoir les poudres de base des couleurs Linel et que M. Gand ne se chargeait pas de préparer les encres. Linel doit avoir compris que le délayage des poudres à l'eau ne donnera pas l'effet de la gouache. Les poudres vont se déposer dans l'encrier et se répartiront inégalement. J'ai dit à Charles : «Pouvez-

vous employer les gouaches elles-mêmes – Oui – Et pourquoi ne pas avoir demandé les gouaches ? – Parce que c'est trop cher».

Voilà donc le plus beau livre du monde qui va être habillé en confection.

Tout ce que je peux vous affirmer, c'est que je n'ai pas assez d'autorité, vu mon sexe, ma petite taille (surtout le mépris que ces Messieurs hommes d'affaires témoignent aux femmes en général), pour imposer mes idées, que je crois être les vôtres, sur les essais devant être tentés. Ce sera au Directeur de commander, au lieu de jouer au conférencier brillant et d'ergoter sur les préjudices que lui causera peut-être, dans l'avenir, un pauvre petit chanoine. Vous feriez bien mieux, au lieu d'attendre ma venue avec une impatience incompréhensible, d'écrire aux Draeger que vous venez de recevoir une nouvelle lettre de Matisse qui vous demande de hâter l'exécution de la première planche, qu'il veut voir le plus tôt possible pour décider s'il termine ou non le livre, et que Matisse vous demande de ne pas oublier de lui communiquer les bois qu'au besoin il retoucherait. Marguerite vous aidera à mettre au point cette lettre, très courte. Datez-la de la veille du jour où vous l'enverrez, faites-la au reçu de cette lettre express, expédiez-la par express, de manière à ce qu'on ne sente pas que je vous ai prévenu, puisque je ne discuterai avec les Draeger que lundi, leur maison étant fermée demain.

[...]

Pour Matisse, impossible de lui écrire sous ma responsabilité. Ci-joint projet. Ou vous me le retournez après correction (par express les lettres mettent deux jours), ou plus sagement vous l'écrivez vous-même, en supprimant toute plaisanterie, pour que votre lettre soit bien ennuyeuse et lue d'un œil distrait (car je suis sûre qu'on ne lit pas les lettres sérieuses, qui sont toujours agaçantes et qu'un brin de cocasserie, même bête, fait relire les pages).

Si vous l'écrivez vous-même pour gagner du temps, faites-la relire par Marguerite, en remplaçant certains «je» par «Mme L.» et en modifiant le début qui doit parler de Mimi Cassecou. Sinon, vous déchirez vingt fois la lettre et vous vous orthographiez au féminin singulier.

Vous supprimerez sans doute le passage du pochoir, et peut-être pourrez-vous le laisser, puisque vous ne donnez pas votre avis. Tout ce que vous risquez c'est qu'il dise, puisque c'est si coûteux, je veux un essai. Pour ça Sol ne fait, d'accord avec Lolo, aucune réserve, le résultat couleur est assuré. Voulez-vous que je fasse le livre moi-même ? J'en suis capable, avec un peu de patience et de soin, et ça serait dans la tradition moyenâgeuse, voir copie et recopie des manuscrits enluminés, de monastère à monastère.

[...]

Adieu.

**30. Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 23 Ιανουαρίου 1944, Αρχείο Matisse, Issy-les-Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Matisse,

Votre lettre m'a tellement désolé et j'ai pris le train pour Paris samedi dernier. J'ose me plaindre un peu car vous me découragez à l'avance pour des travaux qui demandent beaucoup de temps, de soins et de patience. Si vous aviez pu venir ici je suis sûr que vous n'auriez pas les mêmes inquiétudes en voyant avec quelle application et quel respect on s'attache à faire tout ce qui est possible. Les essais sont longs : d'abord les ateliers ferment obligatoirement trois jours par semaine, ensuite parce qu'on essaie plusieurs procédés, enfin parce que nous recherchons les meilleurs couleurs.

J'avais donné des instructions à Mme Lamotte pour qu'elle ne presse pas trop les techniciens afin qu'ils puissent faire pour le mieux». Je leur ai lu votre dernière lettre; J'ai bien peur qu'elle ne les paralyse parce qu'ils avaient un très grand respect et maintenant ils ont la frousse.

J'aurais voulu avoir tous les essais, même ceux qui plaisent moins aux techniciens, même ceux qui sont faits avec des procédés auxquels nous n'avions pas pensé, car il est possible que vous leur trouviez, vous des qualités qui seront à retenir pour l'exécution définitive, car ce n'est que vous qui puissiez diriger les travaux dans le sens qui vous paraîtra le meilleur.

En résumé, nous faisons actuellement des recherches de gravure, de couleur et d'impression pour les soumettre à votre choix et d'après vos observations établir un modèle de travail selon lequel les autres planches pourraient être faites beaucoup plus rapidement.

Ce que nous avons obtenu à présent ce sont :

1o des très bonnes encres Allemandes

2o des couleurs Linel

La c'est une véritable invention. C'est la première fois qu'on pensera et qu'on arrivera à les utiliser dans l'imprimerie. Que donneront-elles ? Elles sont très belles dans les essais qui ont été faits sur de petits motifs du carrosse. Mais il faut voir ce qu'elles donnent sur la grande planche dont la gravure est en exécution par plusieurs procédés.

Je reste encore quelques jours à Paris et des mon retour à Montmorillon je vous téléphonerai et vous mettrai au courant de l'état des travaux.

J'ai beaucoup de chagrin pour le No Matisse qui est l'hommage que je désirais vous faire. Il n'y a pas de comparaison entre ce qui vient de paraître et nos clichés qui sont faits de cinq à neuf couleurs, exécutés par le patron lui-même qui travaille exclusivement à cela depuis cet été et qui n'est pas responsable des clichés de l'autre livre. En tenant compte de vos observations on arriverait à un résultat. Au début, rappelez vous, vous avez surtout insisté pour qu'on obtienne la fraîcheur et la valeur de vos couleurs en tube et c'est dans ce sens qu'on a travaillé. Je comprends très bien votre idée actuelle sur les couleurs montées et interprétées. Pour les nôtres, il ne s'agit pas de cela mais de nettoyage des couleurs de leur enveloppement noir, nettoyage strictement égal et automatique de toutes les couleurs à la fois sans aucun montage, les rapports de couleurs restant exactement ceux de la photographie. Vous faites le procès général du procédé et vous savez mieux que moi qu'il y aura toujours une énorme différence entre la reproduction et le tableau. Humainement nous n'y pouvons rien. On ne peut demander au technicien qu'un travail honnête et le maximum réalisable sans interprétation. D'abord, il y a un procédé, qui donne ce qu'il peut, et il y a forcément une intervention de l'ouvrier qui, dans notre cas est excellent, mais cet homme est limité lui aussi par les possibilités du procédé. Si vous pensez qu'une reproduction, toujours, inévitablement relative de vos tableaux, puisse nuire à ce point à votre œuvre, vous savez bien que ce n'est pas moi qui vous pousserait à agir contre votre sentiment, malgré les 200.000 frs que j'ai engagé déjà pour ces travaux. Je ne peux personnellement vous promettre que de faire tout pour que les travaux soient les meilleurs possibles et qu'un autre ne puisse pas faire mieux.

On a demandé à l'Usine d'Arches du papier Forain sans pouvoir en trouver une feuille, et il est impossible d'en fabriquer actuellement. Mais le Directeur part aujourd'hui pour l'Usine qui est dans les Vosges et va rechercher un papier qui s'apparenterait au Forain. Il n'y a que le format et la légère teinte qui pourraient être différents.

Je reste encore quelques jours à Paris, et d'ici là, j'aurai une réponse à ce sujet. Je vous téléphonerai à la fin de la semaine prochaine.

J'espère que vos yeux vont mieux, vous me donnez d'affreux remords de vous avoir fatigué.

Je vous prie de me rappeler au bon souvenir de ML et de me croire votre dévoué.

ET.

J'ai écrit au jardinier de Natacha, Bottero, de déposer chez vous à Cimiez le papier blanc Arches restant à St Jean et j'ai demandé ici des albums de papier d'Arches.

Je m'excuse d'avoir tapé cette lettre ennuyeuse. C'est pour qu'elle soit plus lisible.

**31. Louis Sol, επιστολή προς τον Tériade και την Angèle Lamotte, 13 Οκτωβρίου 1943, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.**

Ma chère Andoche (vous permettez),  
Mon cher Tériade,

Je viens de passer un bien agréable moment avec votre dernière lettre sur Versailles. Vous m'avez fait vivre dans un parc tout plein d'ors et sentant bon la terre humide. J'étais en votre compagnie et nous découvrions sans cesse de nouvelles beautés et nous nous retrouvions quelques fois croyant entendre le froissement des robes des grandes dames de la cour. Et leurs rires aussi. Mais elles ne voyaient pas les merveilles que nos yeux découvraient. Elles étaient dans un paradis qu'elles ne connaissaient pas, et ne papotaient que des derniers commérages en cours, et que j'ai oubliés. Et nous découvrons dans les massifs les frileuses statues à demi-noyées dans la brume, et les arrières-arrières-petits-enfants des oiseaux du Grand Siècle, s'étonnant de nous voir les regarder avec tant d'insistance.

Encore merci de notre promenade et promettez-moi que nous la recommencerons. Et puis dans la précision des détails, voyez Tériade, je ressens un amour pour ce sujet qui vous est tombé du ciel et qui vient briser le rythme de nos habituelles pensées artistiques, en les replaçant cependant à leur vraie valeur.

Je vais communiquer votre lettre signée sobrement A. Lamotte à tout le monde, pour que tout le monde s'enthousiasme comme vous deux l'avez fait, et aussi moi-même. Et je suis sûr que cela vient. Laissez vagabonder vos imaginations – on suivra – et vous serez les tout premiers à assagir vos désirs en glanant dans ce que nous aurons pu réaliser. Le tout est que vous réussissions ce chant doré, que les objectifs ne soient pas rebelles et qu'en un mot la grâce dorée nous accompagne en notre labeur, ce que je souhaite ardemment.

Venons de recevoir les 2 caisses Versailles.

Pour ce qui est du prix de revenu du Versailles, je n'ai encore rien fait car rien de presse et j'attends votre venue et les photos. Mais je n'ai pas médité de vos comptes au contraire je les ai admirés – sans moquerie – et je les prends comme raisonnables à priori, il ne reste qu'à les étudier.

[...]

Louis Sol

**32. Louis Sol, επιστολή προς την Angèle Lamotte, 20 Οκτωβρίου 1943, Αρχείο  
Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.**

Chère Madamandoche,

J'ai reçu tous vos courriers et je vous écris cette lettre très sommaire pour que vous ne perdiez pas confiance à attendre une lettre qui sera pleine de détails et que je ne puis écrire aujourd'hui n'ayant pas encore tous les [δυσανάγνωστη λέξη]

Voulez-vous présenter à M. Tériade toutes mes félicitations pour l'enthousiasme qu'il apporte à l'étude du problème Versailles et lui dire combien je suis d'accord sur le thème poétique qu'il entend donner au sujet au lieu de l'expression platement réaliste que l'on serait tentés d'imaginer au vu d'une documentation si formidablement matérielle. Je suis d'accord pour faire quelque chose que personne n'a encore imaginé – c'est mon opinion – je ne sais encore si c'est elle ou mes patrons, mais j'espère qu'ils « suivront le guide ». Je mets en ordre dans mon esprit tout ce que vous m'avez écrit pour tâcher de vous répondre d'une manière aussi précise que vous avez réussi à le faire dans votre exposé. Je ne ris pas et vous félicite. Vous cachez bien votre sens des réalités, un peu trop de poésie seulement dans l'imagination chiffrée – c'est-à-dire que vos chiffres ne se raccordent pas très bien au réel – enfin à nous deux on les remettra mettons... entre ciel et terre. Je vous envoie lundi les épreuves des quatre planches des Fouquet de la B. Et sans l'or toutefois pour gagner du temps.

J'ai vu votre sœur qui m'a raconté les délices de la vie de province et ne m'a fait aucune confidence intime – ce que je regrette, quel manque de confiance !!! J'ai un stock de pipes qui vous attendent, Balto, Naja et Gauloise, vous ne regretterez pas la Côte d'Azur.

A vous et Tériade, toutes mes amitiés.

Louis Sol

**33. Vincent Auriol, επιστολή προς τον Tériade, 2 Απριλίου 1952, Αρχείο Tériade,  
Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 3.**

Cher Monsieur Tériade,

Vous venez de me faire grande joie, et votre pensée, votre geste m'ont profondément touché.

Hier soir, ma femme (de retour à Paris depuis le matin) et moi avons passé de longues heures à lire et à admirer les revues que vous nous avez envoyées.

J'avoue, à notre honte, qu'avant de vous connaître nous avons vu peu d'œuvres de vos éditions. Elles sont magnifiques et elles ne peuvent que servir l'art français et le rayonnement intellectuel de notre pays.

Nous serait-il possible de nous entretenir et pourriez-vous, à cet effet, simplement venir vous asseoir à notre table de famille ? Est-ce que vous seriez libre le mercredi 9 avril à 13h (déjeuner) ou, si vous partez dans cette semaine à Paris, ce vendredi 4 à 13h ?

En attendant votre réponse par un coup de téléphone à ma secrétaire, Mlle Genesty (Balzac 20.00), je vous prie de croire à nos meilleurs sentiments.

Vincent Auriol

Si vous étiez absent de Paris, pourriez-vous nous indiquer la date de votre retour et le jour où vous pourriez venir déjeuner (après le 20 avril car je vais m'absenter). Enfin si vous étiez à Saint-Jean, veuillez dire nos souvenirs à M. Matisse.

**34. Henri Matisse, επιστολή προς τον Τέριαντε, 21 Αυγούστου 1948, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Tériade,

Ne comptez pas sur mon texte pour *Verve*.

Je suis bien contrarié qu'après tous mes efforts, je n'ai pu faire satisfaisant le texte que vous attendez [...]

Quant aux citations d'écrivains célèbres – même pour Goethe – elles prennent accompagnant la reproduction de mes œuvres, des allures de lieux communs. Si les textes mêmes ne sont pas connus, à la lettre de tous ce qu'ils disent est archi-connu. Et les placer ainsi, ferait rigoler les gens intelligent.

Vous devez vous trouver bien embarrassé mais aussi pourquoi avoir apporté une négligence tellement évidente à demander à Breton le texte que vous m'avez fait lui demander de votre part. Breton a bien insisté chaque fois que je lui en ai parlé pour que vous fassiez votre demande en forme cad directement.

Devant votre manque de le faire, après vous êtes servi de mon intervention pour expliquer des retards possibles et invraisemblables vous êtes arrivé par votre incorrection à le tourner contre moi, après qu'il avait dit à quelqu'un, vous me l'avez répété, qu'il travaillait pour moi – Croyez Monsieur Tériade que je suis très mécontent de cette affaire dont vous devrez vous sentir entièrement responsable – Il m'est difficile ainsi de me mettre à votre place pour épouser l'ennui que vous avez comme chercheur. Ne vous l'ai-je pas écrit avec insistance sans que vous en teniez compte.

Cependant permettez-moi de vous conseiller de reproduire le texte de Jazz qui n'a paru qu'en édition tellement restreinte.

Je n'aimerais mieux pas cependant.

[...]

Henri Matisse

**35. Bernard Gheerbrant, επιστολή προς τον Tériade, 10 Φεβρουαρίου 1953, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 4.**

Cher Monsieur,

Je dois vous remercier : si l'exposition voit défiler tant de monde – et de mondes – n'est-ce pas d'abord à la richesse exceptionnelle de Verve mais aussi à ce fameux soleil que vous nous avez délégué ? Je suis rentré avec la nostalgie de la Villa Natacha, rêvant de maisons en écorces et palmes, de fontaines bleues et je n'ai pour m'y retrouver qu'à regarder mes murs : le grand panneau c'est Chagall et Léger. Puis le déroulement du numéro proprement-dit, je voudrais que vous vissiez au mur les dessins de Matisse sans séparation ! Laurens, Giacometti, Balthus, Cartier-Bresson, Monet, le maître des Fleurs et Braque. Au-dessus les grands hors textes: Matisse entre Braque et Borès et à un autre panneau Masson et Miró, très éloignés l'un de l'autre rassurez-vous. Enfin à part Gromaire et les miniatures. Et sur le panneau à bois, les ensembles Braque et Rouault encadrant le Fayoum. Dans les vitrines cinq exemplaires ouverts à vos plus chères doubles pages. Et un exemplaire présentant les deux plats. Dois-je dire que ce sont ces vitrines qui obtiennent le plus grand succès ? Mais j'espère vous voir encore avant de décrocher à la fin du mois. Je m'attendais chaque jour à vous voir apparaître et m'excuse donc de ne vous avoir pas écrit plus tôt. Le vernissage fut très réussi et vous y êtes très réclamé.

J'ai une grande satisfaction à vivre dans ce Verve ouvert et j'espère avoir encore la chance de travailler avec vous.

Croyez je vous prie à mes bien sincères sentiments et déférente amitié.

B. Gheerbrant



**36. Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 20 Μαρτίου 1945, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Matisse,

Pardonnez-moi mon silence. Je suis si accablé depuis deux mois, si profondément triste, si seul maintenant. Je me dis tous les matins qu'il faut reprendre courage, qu'il faut constituer et la journée passe sans qu'on ait rien fait et la nuit vient, bien plus terrible. Pourtant, vu de l'extérieur cette maison a eu une intense activité ces derniers temps. Elle vient de faire paraître un livre: «Les Idylles» de Théocrite avec les illustrations de Laurens après deux ans et demi de travail et d'attente désespérante. Elle vient d'avoir, enfin, les tableaux de Mr Matisse et terminer la «traduction», comme vous dites, de seize clichés en couleurs qui attendent maintenant le texte qui leur convient le mieux.

Tout cela s'est fait un peu miraculeusement sous le coup, si on peut dire, d'une fatalité inexorable. Je ne suis pour rien, hélas, dans tout cela. Je regarde passivement mûrir ces choses si impatientement attendues pendant si longtemps et qui viennent probablement à leur heure. Angèle Lamotte disait peu avant de nous quitter: «Je suis un fruit qui a mûri trop vite et qui se détache».

Je vous remercie, cher Monsieur Matisse, pour vos bonnes lettres d'amitié, ainsi que Madame Lydia. Vous êtes très gentils pour moi et votre sympathie m'a fait beaucoup de bien pendant ces terribles moments. Je m'en relève bien mal.

Je voudrais pourtant travailler, faire quelque chose, essayer de repartir naturellement – penser à vous. Car mon travail a besoin de votre complicité. Il n'est justifié que par vous. Il réfléchit votre propre travail. Alors je pense à *Jazz* et je voudrais qu'il soit un «monument» dans l'édition moderne, je pense au numéro de la Couleur de *Verve* auquel les circonstances nouvelles pourraient conférer un éclat qui nous ne pourrions pas prévoir au temps de sa conception, je pense à un tas de projets et j'ai une grande envie de venir jusqu'à vous. Un coup de mistral, comme vous m'écrivez, me fera peut-être du bien mais je redoute les souvenirs actuellement»

Je vais tâcher de venir pour deux ou trois semaines dans le Midi, je pense vers Pâques, un peu après, seriez vous toujours au Rêve ? Quelqu'un m'a dit qu'on a annoncé un voyage de vous à Paris prochainement. Est-ce vrai? Pour quand?

J'ai un peu de papier d'Arches pour vous. Je m'enverrai aussitôt que possible.

En attendant vos bonnes nouvelles je vous remercie à nouveau avec Madame Lydia et vous prie de croire à mon bien fidele dévouement.

E. Tériade

**37. Tériade, επιστολή προς τον Henri Matisse, 27 Δεκεμβρίου 1945, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Matisse,

Je dois vous remercier d'abord pour vos beaux fruits qui sont venus nous apporter un peu de votre soleil et beaucoup de nostalgie. Toute notre reconnaissance.

Je vous remercie aussi pour votre approbation du No Matisse. C'est un très grand succès ici. Tout le monde le trouve merveilleux, il s'en va rapidement, nous commençons presque à limiter les commandes pour pouvoir envoyer quelques-unes à Amérique. Je regrette un peu de ne pas avoir mis un prix plus élevé, ce qu'il m'aurait laissé quelque bénéfice. Mais, c'est mieux comme cela, après tout, et les jeunes pourront l'acheter et y lire vos conseils

Il y a quarante numéros ici qui sont à votre disposition. Voulez-vous que je vous en envoie quelques uns ? Dites le moi.

Le tirage du texte des lettres Portugaises se poursuit et va bientôt toucher à sa fin. Je suis en rapport avec Mourlot qui fera les essais lithographiques pendant le mois de janvier.

J'espère pouvoir venir à Vence a la fin janvier vous apporter les essais de lithos dans le livre au complet. Je vous apporterai aussi toutes les épreuves des pochoirs du Jazz qui seront au point a cette date.

Madame Lamotte était bien contente du cadeau que vous lui faites. Elle vous écrit.

Je joins à cette lettre le contrat de lettres Portugaises et je souhaite que votre beau livre d'amour qui est un chef d'œuvre puisse paraître bientôt pour votre plus grande gloire et pour notre joie.

Madame Lydia va-t-elle venir bientôt à Paris ? Je vous souhaite, comme à elle, de bonnes fêtes et une nouvelle année heureuse.

Bien respectueusement votre

E. Tériade

**38. Henri Matisse, επιστολή προς τον Tériade, 25 Φεβρουαρίου 1948, Αρχείο Matisse, Issy les Moulineaux, αλληλογραφία Matisse.**

Cher Monsieur Tériade,

Voici un article de Mr onze enfants (comme dit Picasso) qui dépasse tout comme éloge.

Pierre m'écrit que le Jazz est un grand succès. Il ajoute:

entre nous: je vous dis aussi entre nous: non pas plaisir d'être indiscret mais parce que j'estime que vous avez à le savoir.

'L'exposition n'était pas ce qu'elle aurait dû être. Sans me vanter – tu connais ma modestie naturelle – j'aurais mieux fait. La correspondance de Berès n'avait pas le local adéquat et il a fait pour le mieux en montrant les plus belles planches. Le livre arrive au compte-goutte mais ils ont des Commandes. S'il n'a pas été vu du grand public, il pénètre chez les amateurs. Il sera exposé à Philadelphie – Il est inutile d'en rien dire à Berès ou à Tériade qui n'en peuvent mieux.' Ci-joint une critique du bon Ozenfant, qui est devenu critique dans la feuille de Choux française de N.Y.

Il est nécessaire que vous sachiez ca.

Je vous prie de déchirer cette lettre et de ne pas dire à Pierre que je vous ai raconté ce qu'il m'a écrit. Je n'en dirai rien à personne.

Henri Matisse

**39. Pierre Reverdy, χρονολόγητη επιστολή προς τον Tériade [1952;], Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 2.**

Chers amis,

Merci mille fois pour ce colis de beaux livres. Ma femme émerveillée me charge de vous remercier car c'est elle qui hérite ante mortem. J'ai déjà écrit en Amérique pour le 1<sup>er</sup> Gris. J'ai exhumé la maquette. Hélas ! Elle ne me satisfait plus. Il faut que je tâche de mieux faire. La page de titre surtout me déçoit. L'encre, qui avait été un peu trop étendue/délayée, a pâli, elle n'est plus assez noire et il faut que je trouve une autre composition. Malheureusement les deux mots à faire ressortir, « murs » et « table », ont été mis en évidence par d'autres entretemps et je crois que je vais les abandonner. Je trouverai bien autre chose dans ma vieille cervelle sclérosée. Auriez-vous quelques feuilles du format ? Je ne sais pas si j'en aurai assez. J'en ai beaucoup perdu en essais. Si c'était possible avec le grain plus fin – la plume court mieux et c'est un souci superflu en moins pour mieux former les lettres. Le manuscrit pour Matisse était de beaucoup le meilleur parce que le papier était très fin. Je vais laisser des blancs dans le texte que l'on pourrait remplir avec des motifs extraits de l'œuvre de Gris. Ça donnerait à la surface un peu plus.

Je crois que je vais laisser plus de marge et écrire moins grand.

**40. Tériade, επιστολή-συμφωνία προς τον Blaise Cendrars, 11 Ιουλίου 1956, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 5.**

Cher Monsieur,

Je vous confirme notre accord à savoir que vous rédigerez le texte de l'album de F. Léger "La ville" texte comportant une courte introduction et une page pour chacune des 28 lithographies.

Vous recevrez pour votre collaboration la somme de trois cent mille francs et cinq exemplaires de l'album. La moitié de cette somme vous sera versée le premier octobre 1956 et l'autre moitié à la remise du manuscrit.

Il est bien entendu que vous me remettrez votre texte quinze jours après la communication de la dernière lithographie, théoriquement à Pâques 1957.

Voulez-vous être assez aimable pour me remettre votre accord en me retournant signé le double de cette lettre.

Veillez croire, Cher Monsieur, à mes meilleurs sentiments.

**41. Le Corbusier, επιστολή προς τον Tériade, 7 Ιουλίου 1952, Αρχείο Tériade, Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 1.**

Mon cher Tériade,

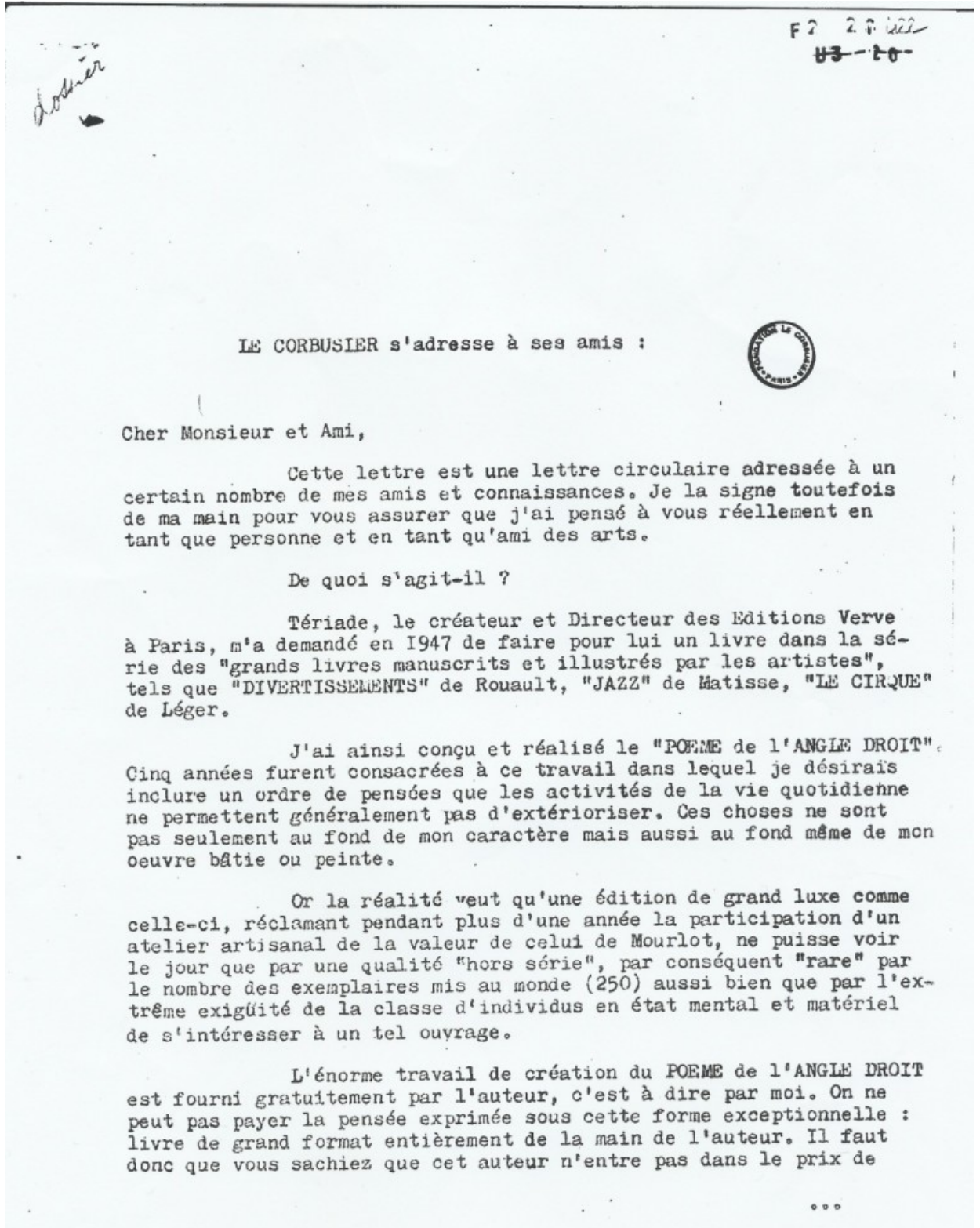
Les jours passent dangereusement ! Je vous ai montré le "poème de l'Angle droit" terminé, y compris le texte. Ce texte je vous en fais établir copie. C'est la 6<sup>e</sup> rédaction, mais j'en ferai une 7<sup>e</sup> et peut-être une 8<sup>e</sup>, peu importe !

Par contre, il est nécessaire que nous démarrions car Cassou m'a fait envoyer les plans de l'avenue Wilson pour que je prépare, dès maintenant, mon exposition de novembre 1953. C'est une excellente date et mm Vienne désire que votre livre y figure. Soyez donc assez aimable pour me soumettre la convention qui liera vos éditions à moi-même. Je ne vous demande aucune clause particulière, vous avez vos habitudes dont j'accepterai toutes les conséquences. Mourlot pourrait mettre en route le travail lithographique et j'aurai toujours amplement le temps de faire les 76 pierres que cela représente.

Je compte donc sur vous, et vous prie de croire à mes sentiments les meilleurs.

Le Corbu

42. Le Corbusier, επιστολή προς τους φίλους του, 15 Ιανουαρίου 1955, Αρχείο Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Παρίσι



revient de l'ouvrage; sa collaboration est gratuite comme se doit d'être gratuite une joie de l'esprit. Car c'est une joie d'apprécier qu'en certains endroits de la production moderne l'argent a ses ponts nettement coupés avec l'idée. Consolation de cette èste d'époque dont le "Time is money".

Il faut encore que vous sachiez que si l'auteur a, de sa main, achevé son livre jusqu'en ses moindres détails, celui-ci toutefois ne peut être mis sous les presses de l'artisan que garanti par un certain nombre de souscriptions assurées d'avance.

Voilà donc la raison de cette lettre: je vous demande, cher Monsieur et Ami, de permettre à cette entreprise d'atteindre son but: franchir l'étape des machines à imprimer. L'éditeur attend de mon intervention un certain nombre de souscriptions récoltées dans le monde entier auprès de mes amis. Par vous, je m'adresse à vos propres amis pensant que vous les convaincrez vous-même.

Le POEME de l'ANGLE DROIT exige de moi cet ultime rôle d'apparence bien déplaisante: réclamer un service.

Merci d'avance,

et croyez, cher Monsieur et Ami, à mon fidèle attachement.

**43. Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Tériade, 21 Ιανουαρίου 1951,  
Αρχείο Cartier-Bresson, Αρχείο Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson,  
Παρίσι.**

Cher Tériade,

Je classe mes photos et recherche dans mes archives. Tout sera prêt pour votre retour. J'ai même quelques photos à vous montrer faites à mon dernier voyage en Italie. Je vais aller à Londres le 5, 6 février pour accrocher mes photos à l'exposition. Peter Watson me demande si l'Institute of Contemporary Arts où aura lieu l'exposition pourrait vendre sous forme de carte postale des reproductions de quelques-unes de mes photos. Je lui ai dit qu'étant donné que vous alliez faire ce livre je devais vous demander votre avis. Personnellement ne croyez-vous pas que l'on pourrait leur laisser avoir en cartes postales 4 ou 5 de mes photos anciennes déjà publiées dans le catalogue du Musée comme les enfants dans les ruines, etc. Je vous dis cela car l'Institute of Contemporary Arts n'est pas une entreprise commerciale et cela les soulagerait un peu de pouvoir vendre des cartes postales.

Mais si vous trouvez cela gênant pour notre livre, n'hésitez pas à me le dire. Si vous pouviez me le dire par retour du courrier car Londres attend la réponse. Pensez-vous que nous aurons fini notre travail ensemble vers le 15 mars et puisse accepter des reportages après cette date ? Avec toute mon amitié et ma reconnaissance,

H.

Capa a écrit à Simon and Shuster.  
1000 choses à Mme Lang

**44. Henri Cartier-Bresson, επιστολή προς τον Richard L. (Dick) Simon, 17 Σεπτεμβρίου 1952, Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.**

Dear Dick,

I must apologize not to have written you lately; I crossed Paris in such a rush that I had just time to dictate a letter to my office for Watkins asking him to transmit to you what Draeger said on delays for reprints,... but we must not sell the skin of the bear...Eli and I are thinking much of you, it is not serious but still how unpleasant it is to have to go to the hospital. Eli staid in Paris, I had to rush to Venise for Mrs Snow and now I am doing a very interesting story for Life in Rome. I'll be back in Paris on Oct. 1<sup>st</sup>.

I have been thinking lately very much on a conversation we had on the possibilities of sale of our book; and now that you have shown it to quite a few important people I would very much like to know if you still feel the same way. Perhaps you remember that conversation, we both had the same feeling that if the book was presented as a purely Art Book, it would only reach a small public that buys anyhow that class of book; but what would be interesting for us would be the photographic public. You said very rightly that even the amateur with very small means manages to always save money to buy expensive equipment or gadgets that he thinks will help him to make better pictures; and that this book would sell only if it was presented as a new kind of 'How to'; a key to a sort of success – photograph while you live – or whatever that kind of photography can be called. And in fact both your text and mine combine to make understood our point of view and the pictures hope to demonstrate it. Then I remember that I answered to you that our book is not a new gadget that can be clipped on the lenses but a gadget for the eye and brain of the amateur photographer, that might help him a little to think about some problems he is facing each time he puts his easel somewhere, bring some controversy in his mind and thus improve his pictures... I still feel seeing our book completed that this angle might interest a good number of amateurs and really be some help for them. How do you feel about it?

When do you plan to put the book out? And when will the publicity start? I would like to know as soon as you can if you need prints for publicity. What size, how many? And for each picture we will identify it between us by the number of the page it appears on.

Dear Dick, take it easy after coming out of the hospital.

Give my love to dear Andrea, we miss not hearing her gay laugh.

Amitiés



45. Richard L. (Dick) Simon, επιστολή προς τον Henri Cartier-Bresson, 18 Νοεμβρίου 1952, Αρχείο Cartier-Bresson, Fondation Henri Cartier-Bresson, Παρίσι.



SIMON AND SCHUSTER, INC.

*publishers*

ROCKEFELLER CENTER, 630 Fifth Avenue, New York 20 • CABLE ADDRESS *Essandess* • TELEPHONE *Circle 5-6400*

November 18, 1952

Dear Henri:

Thank you for your most cordial letter of November 13th, and your good wishes for my recuperation. I have now been back in the office for two weeks, and each day the hernia recedes further into the realm of memory.

I am having a collection of all the important reviews made and sent to you. They have really been superb, haven't they? I wish that these reviews and the general publicity would have made it possible to go to press with the second printing before December 10th. Unfortunately, the sale so far has not progressed very rapidly. We have between 3000 and 3500 copies on hand, and since they are selling at less than one hundred copies a week in this pre-Christmas season, we are not in a position to place the reorder now.

What I had really hoped was that the book would start off with a real bang, and within two or three weeks of publication we would know that we could sell another 5,000 or 10,000 copies. We have been in this business for so long that we can tell by the first few weeks what the next few weeks or months will do.

As I see it, we shall probably sell out the balance of the first edition in about a year. At that time, we'll try to chart the future sales course and determine whether to order a second printing, which,

SIMON AND SCHUSTER, INC.

Page Two

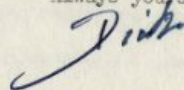
alas, will have to be made from new cylinders, since we cannot ask Draeger to hold so much metal for us over so long a period of time.

I have seen a number of English publishers as they have come to America, but have as yet been unable to arrange a deal for an English edition. I wonder whether Teriade has had any recent inquiries from England.

Conjunctivitis can be an irritating thing. You can never tell whether it will stop within a few days or whether it takes a longer period. I hope you have a wonderful doctor and that you put all your confidence in him.

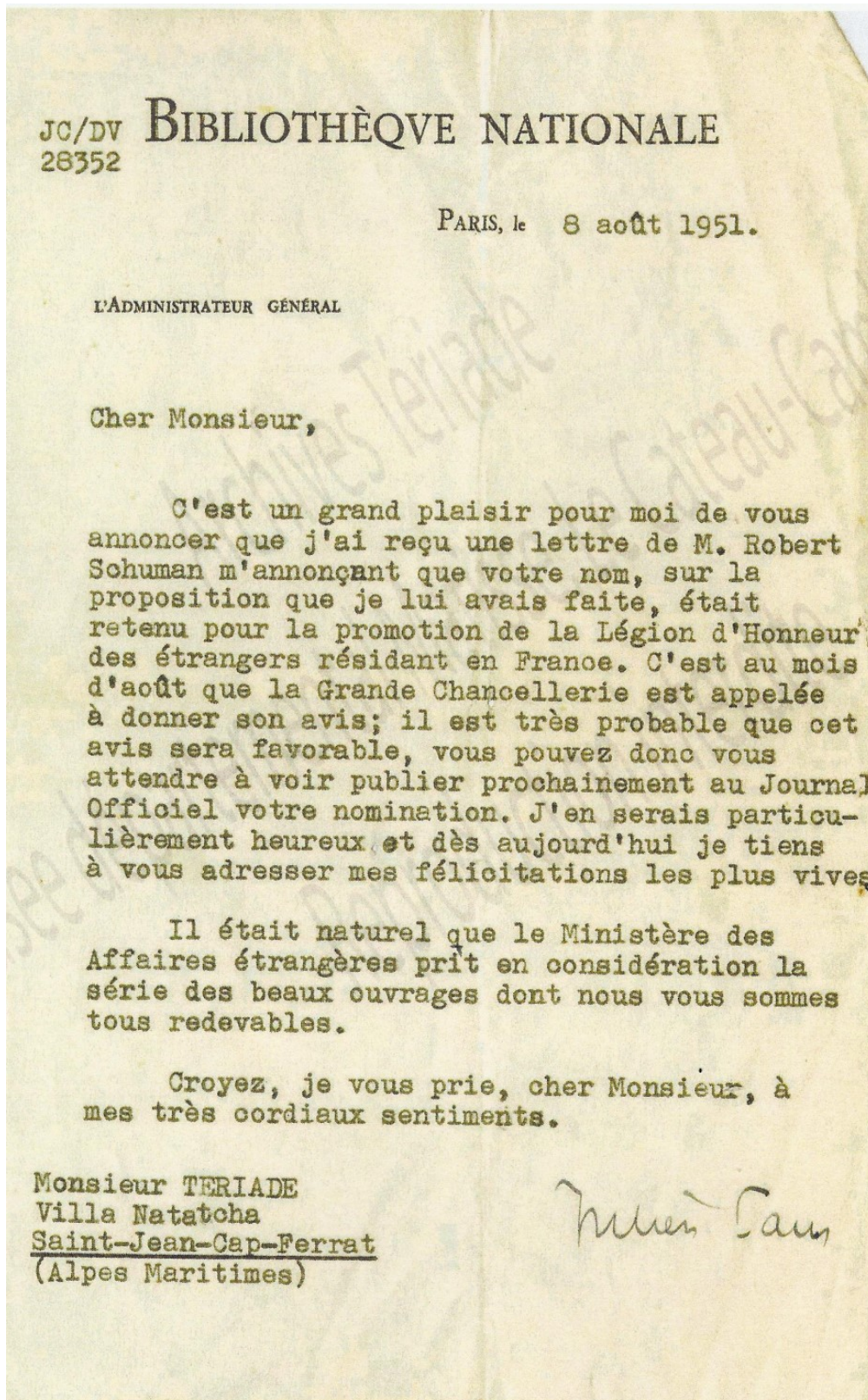
Even though THE DECISIVE MOMENT has not begun in the big way I had hoped it would, I cannot tell you how happy and proud I am that our firm has published this wonderful and beautiful book.

Always yours,



Mr. Henri Cartier Bresson  
Magnum Photos  
125 Faubourg St. Honore  
Paris 8, FRANCE

46. Julien Cain, επιστολή προς τον Tériade, 8 Αυγούστου 1951, Αρχείο Tériade,  
Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, κουτί 19.



**47. Οικονομικός προϋπολογισμός της έκθεσης Hommage à Tériade, Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine), Dossiers de Bernard Anthonioz, Dossiers de correspondance nominatifs (classement par ordre alphabétique): Li-Z. (20160408/18), φάκελος Hommage à Tériade**

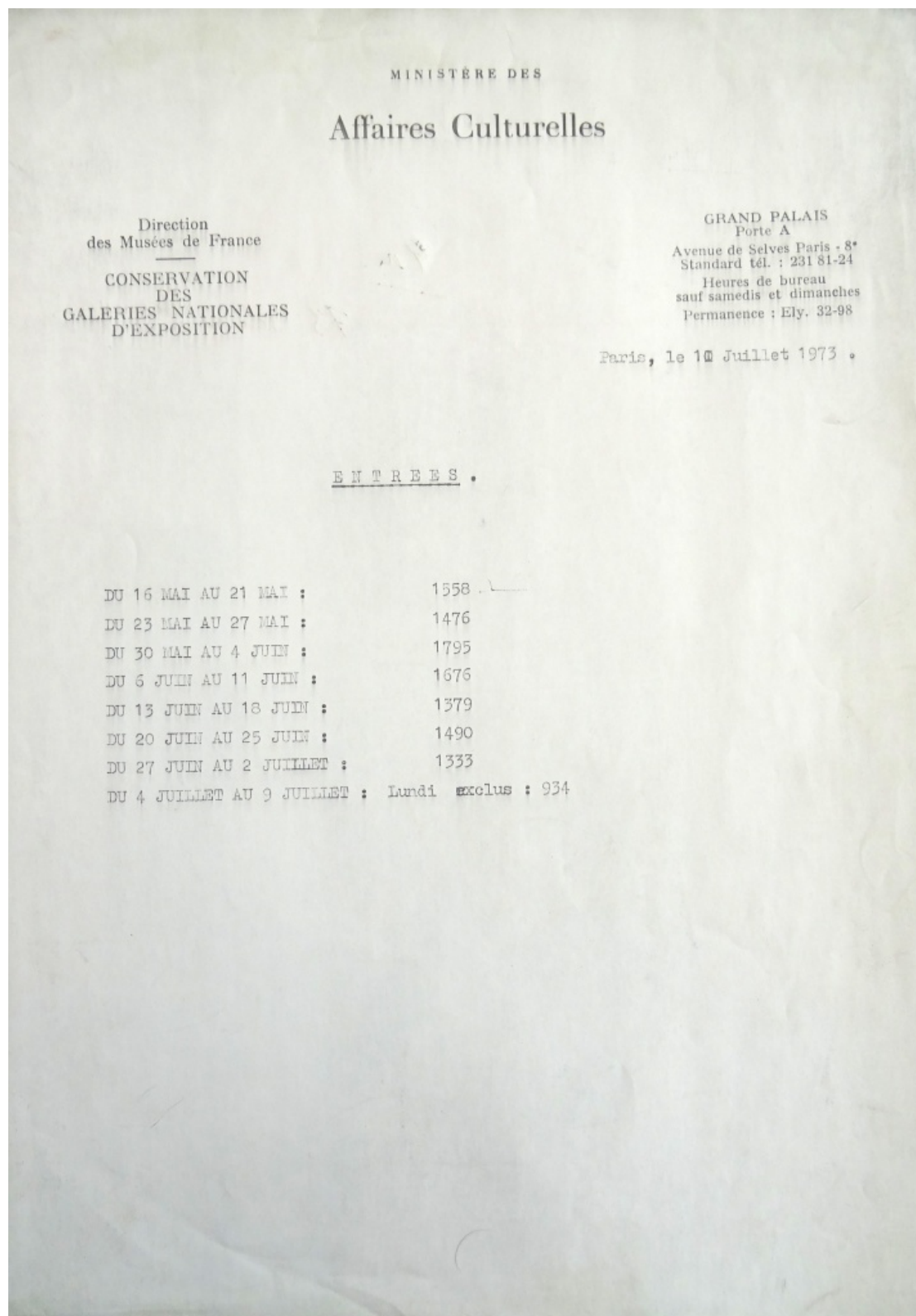
DATE :

EXPOSITIONS : PREVISIONS FINANCIERES

ANNEE : 1973

LIEU	EXPOSITIONS	DATES	PREVISIONS			
			Nombre d'entrées	Dépenses	Recettes	Balance
				I. PRESENTATION		
Galeries nationales du Grand Palais	HOMMAGE A TERIADE	15 mai - septembre 1973	20.000	120.000		
				II. PUBLICITE		
				30.000	ENTREES	
				III. EDITION	60.000	
				90.000		
				IV. ASSURANCES	COMPTOIR	
				30.000	Affiches avant la lettre	
				V. TRANSPORT		
				30.000		
				VI. PERSONNEL	100.000	
				150.000	Catalogues	
					50.000	
				450.000	230.000	220.000

**48. Έκθεση επισκεπτών στην έκθεση Hommage à Tériade ως τις 9 Ιουλίου 1973,  
Archives Nationales (Pierrefitte-sur-Seine), Dossiers de Bernard Anthonioz,  
Dossiers de correspondance nominatifs (classement par ordre alphabétique): Li-  
Z. (20160408/18), φάκελος Hommage à Tériade**



49. Το ποίημα του Οδυσσέα Ελύτη «Villa Natacha», άνοιξη 1969

Villa Natacha

I

Έχω κάτι να πω διάφανο κι ακατάληπτο  
Σαν κελαηδητό σε ώρα πολέμου.  
Εδώ, σε μια γωνιά που κάθισα  
Να καπνίσω το πρώτο ελεύθερο τσιγάρο μου  
Αδέξιος μες στην ευτυχία, τρέμοντας  
Μήπως σπάσω ένα λουλούδι, θίξω κάποιον πουλί  
Και σε δύσκολη θέση, εξαιτίας μου, βρεθεί ο Θεός

Κι όμως όλα μου υπακούουν  
Και οι όρθιες καλαμιές και το γερτό καμπαναριό  
Και του κήπου το στερέωμα όλο  
Αντικαθρεφτισμένο μες στο νου μου  
Ένα ένα ονόματα που ηχούν  
Παράξενα μέσα στην ξένη γλώσσα: Phlox, Aster, Cytise  
Élgantine, Pervenche, Colchique  
Alise, Frésia, Pivoine, Myoporone  
Muguet, Bleuet  
Saxifrage  
Iris, Clochette, Myosotis  
Primevère, Aubérine, Tubéreuse  
Pâquerette, Ancolie, και τα σχήματα όλα  
Καθαρογραμμένα μες στα φρούτα: ο κύκλος, το τετράγωνο  
Το τρίγωνο και ο ρόμβος  
Όπως τα βλέπουν τα πουλιά, να γίνει απλός ο κόσμος  
Ένα σχέδιο Πικασσό  
Με γυναίκα, παιδάκι και ιπποκένταυρο.

Λέω: κι αυτό θα' ρθει. Και τ' άλλο θα περάσει.  
Πολύ δε θέλει ο κόσμος. Ένα κάτι  
Ελάχιστο. Σαν τη στραβοτιμονιά πριν από το δυστύχημα  
Όμως  
Ακριβώς  
Προς  
Την αντίθετη κατεύθυνση  
Αρκετά λατρέψαμε τον κίνδυνο κι είναι καιρός να μας το  
ανταποδώσει.

Ονειρεύομαι μιαν επανάσταση από το μέρος του κακού και των πο-  
λέμων σαν αυτή που έκανε από το μέρος του σκιάφωτος και των απο-  
χρώσεων ο Matisse.

II

Όμως εκεί που δύο φίλοι  
Μιλούν ή και σωπαίνουν - προπαντός τότε -

Τρίτο τίποτα δε χωρεί  
Κι όπως οι φίλοι, φαίνεται  
Και οι θάλασσες από μακριά επικοινωνούνε  
Φτάνει λίγος αέρας, μια σταλιά τριμμένης  
Μες στα δάχτυλα, σκούρας, λυγαριάς και να:  
Το κύμα; Είναι αυτό;  
Είναι αυτό που σου μιλάει στον ενικό και λέει  
«Μη με ξεχνάς» «Μη με ξεχνάς»; Είναι η Ανακτορία;  
Ή μήπως όχι; Μήπως το νερό μόνον που τρέχει  
Νύχτα - μέρα της Αγίας Παρασκευής το εκκλησάκι;  
Να ξεχάσεις τι; Ποιος; Τίποτα δεν ξέρουμε.  
Όπως αποβραδής που κάτι σου έσπασε  
Μια φίλια παλαιή, μια θύμηση από φάρφουρο  
Ξανά πόσο άδικα ήξερες να κρίνεις  
Βλέπεις τώρα που ζημέρωσε  
Κι έχεις πικρό, πριν από τον καφέ, το στόμα  
Χειρονομώντας άσκοπα, μιας άλλης,  
Ποιος το ξέρει, ζώης, κάνεις ηχώ κι είναι απ' αυτό που  
(Η μπορεί κι απ' τη σκέψη  
Κάποτε τόσο δυνατή, που προεξέχει)  
Αντικρύ σου, μεμιάς, πάνου ως κάτου ο καθρέφτης ραγίζεται.  
Λέω: τη μια στιγμή, τη μόνη που  
Εάν φτάνει δε γνωρίζεις  
Τα Γραμμένα ραγίζονται  
Και αυτός που δίνει, παίρνει. Επειδή εάν όχι τότε θα  
Πρέπει και ο θάνατος να θανατώνεται και η φθορά  
Να φθείρεται και το μικρό  
Τριανταφυλλί που κάποτε  
Στην παλάμη σου κράτησες, βότσαλο και αυτό  
Κάπου, χιλιετηρίδες μακριά, ν' ανασυντίθεται.  
Με σοφία και θάρρος. Picasso και Laurens. Να πατήσουμε  
πάνω στην Ψυχολογία, στην Πολιτική, στην Κοινωνιολογία,  
ηλιοκαμένοι μ' ένα σκέτο άσπρο πουκάμισο.

### III

Άνθρωπε, άθελά σου  
Κακέ - παρ' ολίγο η τύχη σου άλλη.  
Σ' ένα, έστω, λουλούδι αντίκρυ αν ήξερες  
Να πολιτεύεσαι  
Σωστά, θα τα 'χες όλα. Επειδή απ' τα λίγα, μερικές φορές  
Κι από το ένα - έτσι ο έρωτας -  
Γνωρίζουμε τα υπόλοιπα. Μόνο το πλήθος να:  
Στο χείλος των πραγμάτων στέκει  
Όλα τα θέλει και τα παίρνει και δεν του μένει τίποτα.

Κιόλας έφτασε το απόγεμα  
Γαλήνιο σαν της Μυτιλήνης ή μιας ζωγραφιάς  
Του Θεοφίλου, ως πέρα το Èze, το Cap - Estel,

Κόλποι όπου σιάχνει αγκαλιές ο αέρας  
Μία διαφάνεια τόση  
Που τα βουνά τ' αγγίζεις και τον άνθρωπο εξακολουθείς να βλέπεις  
Που πέρασε ώρες πριν  
Αδιάφορος, μα τώρα πρέπει να έφτασε.

Λέω: ναι, πρέπει να έχουν φτάσει  
Ο πόλεμος στο τέρμα του, και ο Τύραννος στην πτώση του  
Και ο φόβος του έρωτα μπρος στη γυμνή γυναίκα.  
Έχουνε φτάσει, έχουνε φτάσει και μόνο εμείς δε βλέπουμε  
Παρά ψαύοντας ολοένα πέφτουμε στα φαντάσματα πάνου.  
Άγγελε συ που κάπου εδώ γύρω πετάς  
Πολυπαθής και αόρατος, πιάσε μου το χέρι  
Χρυσωμένες έχουν τις παγίδες οι άνθρωποι  
Κι είναι ανάγκη να μείνω απ' τους απέξω.  
Επειδή και ο Αφανής, παρών αισθάνομαι πως είναι  
Ο μόνος που τον ονομάζω Πρίγκιπα, όταν  
Ήρεμα το σπίτι  
Αγκυροβολημένο μες στο ηλιοβασίλεμα  
Βγάνει άγνωστες λάμπεις  
Και σαν από έφοδο, μια σκέψη  
Εκεί που για τ' άλλου τραβούσαμε αναπάντεχα μας κυριεύει.



50. Επιστολή του Τερίαδε που δόθηκε στη δημοσιότητα από τον Καμπούρη:  
«Δυο νέα μουσεία χτίζει ο Τεριάντ», *Τα Νέα*, 11 Σεπτεμβρίου 1971, 2.

Στή Βαρεία Μυτιλήνης

## ΔΥΟ ΝΕΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΧΤΙΖΕΙ Ο ΤΕΡΙΑΝΤ

Βιβλία ζωγράφων

ΜΥΤΙΑΛΗΝΗ, Σεπτέμβριος.

Ο ΔΗΜΑΡΧΟΣ Μυτιλήνης κ. Ζα-  
νής Καμπούρης έδωσε στη δημοσι-  
ότητα το γράμμα του τεχνοκρίτη  
Στρατή Θ. Έλευθεριάδη (Τεριάντ)  
μέ το οποίο αγγέλει την καινούρια  
μεγάλη δωρεά του που αφορά τό  
χτίσιμο δύο ακόμη Μουσείων. Στο  
γράμμα του ο Τεριάντ αναφέρει,  
μεταξύ άλλων και τό εξής :

«Μετά τής συννεοήσεις που εί-  
χα στό Παρίσι, τόν Μάρτιο, μέ  
τόν κ. Δαρδούδη, κατέληξα στήν



‘Ο τεχνοκρίτης Τεριάντ: ‘Ι-  
δρύει δύο Μουσεία στή Μυ-  
τιλήνη.

απόφαση ν’ αναγείρω ένα καινούρι-  
γο οίκημα, στό οποίο θ’ αναρτη-  
θούν οι 40 περίπου πίνακες Θεο-  
φίλου, τούς οποίους έχω στό Πα-  
ρισι κι’ εδώ. Τήν εκπόνηση τών  
σχεδίων ανέθεσα στόν διακεκριμέ-  
νο Αρχιτεκτονα, φίλο κ. Γιαννου-  
λέλλη, στόν οποίο έδωσα επί τό-  
που τής πρέπουσας οδηγίες.

Παράλληλα μέ τό καινούργιο  
αυτό Μουσείο που θά κλείση θε-  
σικά τόν κύκλο τών έργων του Θεο-  
φίλου, απέφασισα ν’ αναγείρω,  
στόν ίδιο χώρο, ένα ακόμα κτίριο,  
άρκετα μεγάλο, στό οποίο θ’ αναρ-  
τηθώ ή έκδοτική μου εργασία. Βι-  
βλία ζωγραφισμένα και’ ως επί τό  
πλείστον γραμμένα άπ’ τούς δια-  
σημοτέρους ζωγράφους του αιώνα  
μας όπως ο Ματίς, ο Σαγκάλ, ο  
Λωράνς, ο Πικασσό, ο Τζακομετί,  
ο Μιρό, ο Λεκορμπουζιέ κ.δ. ‘Ο  
κ. Δαρδούρης που μελέτησε στό  
Παρίσι τό έργο αυτό μπορώ νά  
σας κατατοπίση μέ κάθε λεπτομέ-  
ρεια και νά σας δώση οποιοσδήποτε  
πληροφορία.

Έκείνο που θέλω νά σας τονί-  
σω είναι πως τέτοια Μουσεία - Βι-  
βλιοθήκη δεν υπάρχει σήμερα στόν  
κόσμο και’ ως έκ τούτου για τήν  
Μυτιλήνη θα’χει ένας πόλος έλ-  
ξεως και ξένων, αλλά και ήμεδα-  
πών. Κι’ αούτου του Μουσείου τό  
σχεδιο ανέθεσα στόν κ. Γιαννου-  
λέλλη.

Θα ήθελα πάρα πολύ τό Μουσείο  
αυτό νά στεγασθώ στό Γενί Τζα-  
μί. Δυστυχώς ο χώρος είναι πάρα  
πολύ μικρός και δεν είναι δυνατόν  
νά χωρέση ούτε τή μισή συλλογή.  
Πάντως — μέ τήν εύκαιρία αυ-  
τή — θέλω νά σας πώ και σάν  
Μυτιληνίος και σάν άνθρωπος μέ  
κάποια πείρα γύρω άπ’ τά θέμα-  
τα τής Τέχνης, ότι τό Τζαμί εί-  
ναι θαυμάσιο, ένα πραγματικό Καλ-  
λιτέχνημα, άριστούργημα Αρχιτε-  
κτονικής, ίσως τό καλύτερο που  
έχει επιδείξει σήμερα ή πόλις, που  
θα πρέπει πάση θυσία νά συντη-  
ρηθώ και νά μείνη. Τήν σύσταση  
τούτη σας τήν κάνω και έξ όνό-  
ματος του διαπρεπούς συμπολίτου  
μας, μεγάλου ποιητού κ. ‘Οδυσ-  
σέα Έλύτη, μέ τόν οποίο αρκετές  
φορές τήν περασμένη εβδομάδα πή-  
γαμε και τό περιεργασθήκαμε. Μή  
διανοηθώτε — προς Θεού — νά  
τό αφήσετε νά έρειπωθώ. Είναι ή  
να κόσμημα που επιβάλλεται ν’ ά-  
νοσπηλωθώ.

## B) Πίνακες

### 1. Συντάκτες κειμένων που δημοσιεύτηκαν στη στήλη «Τέχνες» της εφημερίδας *L'Intransigeant* το διάστημα 5/3/1928 - 18/7/1928

Όνομα συγγραφέα	Ημερομηνίες δημοσίευσης κειμένων
Laboureur, Jean-Émile	14/01/1929
van Hecke, Paul-Gustave	05/03/1929
A., A.	22/02/1932
Apollinaire, Guillaume	11/02/1930
B., J.	17/05/1932
Barancy, Aimée	10/07/1933
Baron, Jacques	29/07/1932, 27/12/1932
Basler, Adolphe	12/11/1928, 3/06/1929, 20/10/1930
Berger, Max	21/12/1931
Bernard, Tristan	05/12/1932
Bizet, Andrée	05/04/1932
Bouissounouse, Janine	30/05/1932, 7/06/1932, 27/06/1932, 11/07/1932, 2/11/1932, 21/11/1932, 27/12/1932, 31/01/1933, 13/02/1933, 21/02/1933, 1/05/1933
Bouvier, Emile	29/04/1929
Bouvry, Jean	3/05/1932, 1/05/1933
Brassaï	15/11/1932
Breuil, Henri	25/11/1930
Bellugue, Paul	02/01/1933
C., J.	11/01/1930
C., M.	11/05/1931
C., S.	23/12/1930
Camille, Georgette	25/03/1930
Carco, Francis	09/07/1928
Chagall, Marc	17/02/1930, 6/01/1931, 8/06/1931, 2/11/1931, 3/05/1932
Chamine	30/03/1931, 13/04/1931, 21/04/1931 [?], 5/05/1931, 18/05/1931, 25/05/1931, 31/05/1931, 13/07/1931, 12/10/1931, 18/01/1932, 15/02/1932, 22/02/1932, 1/03/1932, 10/05/1932, 17/05/1932, 21/06/1932, 3/10/1932, 15/11/1932, 13/12/1932, 13/02/1933, 21/02/1933, 3/04/1933, 9/05/1933, 15/05/1933, 6/06/1933, 19/06/1933
Cheriane	16/01/1933
Chester, Maud	01/07/1929
Cingria, Charles-Albert	17/10/1929, 10/12/1929, 16/12/1929
Cocteau, Jean	4/02/1929, 11/02/1929, 11/04/1932, 25/04/1932
Corlin, G.	11/03/1929
Courthion, Pierre	25/03/1929, 1/03/1932, 17/05/1932, 19/12/1932, 29/05/1933
Darnetal, Jacques	14/12/1931, 10/05/1932

de Beaumont, Etienne	26/06/1928
de Diaghilev, Serge	21/10/1929
de Falgaibolle, Adolphe	07/12/1929
de Gammont, E.	17/12/1928
de Miomandre, Francis	10/07/1933
de Richaud, André	04/07/1932, 09/01/1933, 23/01/1933, 20/03/1933
de Ridder, André	08/07/1929
de V., W.	12/11/1928, 28/05/1929
de Vlaminck, Maurice	08/01/1929
Degas, Edgar	13/07/1931
Delamarre, Raymond	26/10/1931
Dervenn, Claude	14/06/1930
Dinar, André	15/03/1932
Dufy, Raoul	25/06/1929
Durand, Pierre	05/04/1932
Duthuit, Georges	7/10/1929, 7/10/1930
E., M.	16/01/1933
Einstein, Carl	21/04/1930, 23/03/1931
F., S.	08/03/1932
Fierens, Paul	18/02/1929
Forbin, Victor	18/06/1930
Fouquet, Georges	11/07/1932
François, Henri	26/12/1929
Friesz, Emile-Othon	21/02/1933
Friesz, Othon	17/05/1929
Frobenius, Léo	25/11/1930
Fumet, Stanislas	16/04/1928, 30/06/1930, 12/01/1931
Galanis, Démétrios	9/02/1931, 28/06/1933
Gallatin, Albert Eugene	25/05/1931
Giedion, Siegfried	15/12/1930
Gleizes, Albert	04/11/1929
Grohmann, Will	18/03/1930, 3/11/1930
Gronkowski, Camille	30/11/1931, 29/05/1933
Gropius, Walter	7/07/1930, 14/07/1930
Guiffrey, Jean	18/12/1929
Halicka, Alice	2/12/1930, 12/01/1932, 1/02/1932, 1/03/1932, 21/03/1932, 18/04/1932, 23/05/1932, 21/07/1932, 24/10/1932, 13/12/1932, 2/01/1933, 7/02/1933, 13/03/1933, 24/04/1933, 12/06/1933
Hugnet, Georges	28/03/1932
Huyghe, René	03/06/1930
Jeanneau, Guillaume	08/11/1929
Jourdain, Frantz	22/10/1928
L., C.	18/03/1929

Laglenne, Jean-Francis	17/10/1932
Lapauze, M. P. Henry	04/06/1928
Lartigue, Juliete	28/02/1933, 13/03/1933
Laschett de Polignac, Maurice	29/07/1932
Latapie, Louis	06/05/1930
Lauzach, Jean-Joë	01/12/1929
Le Combier, Jacques	10/07/1933
Le Corbusier	18/06/1928, 9/07/1928, 15/10/1928, 24/12/1928, 20/05/1929, 21/10/1929, 4/02/1930, 25/02/1930, 28/04/1931, 21/03/1932
Léger, Fernand	16/04/1928, 8/10/1928, 25/02/1929, 10/06/1929, 21/10/1929, 27/01/1930, 3/11/1930, 18/05/1931, 28/12/1931, 4/01/1932, 11/07/1932, 15/05/1933
Lévy, Léopold	09/01/1933
Lhote, André	28/05/1928, 25/06/1929, 12/01/1931, 30/03/1931, 31/01/1933
Loeb, Pierre	28/03/1932, 11/04/1932, 4/07/1932
Lubbers, Adriaan	13/04/1931
Lurçat, André	21/07/1932
Lurcat, Jean	3/06/1929, 29/04/1930, 13/10/1930
Mac Orlan, Pierre	11/11/1929
Maeterlinck, Maurice	19/04/1933
Mallet-Stevens, Robert	04/07/1932
Mallon, Paul	19/06/1933
Manteau, Armand	07/02/1933
Marme, Paul & Marcel	02/01/1933
Maroger, Jacques	10/06/1929
Marsat, Régine	24/04/1933
Mauny, Jacques	13/10/1930
Mendès-France, René	6/05/1929, 12/10/1931, 3/10/1932
Modot, Gaston	14/12/1931
Monfreid, Henry de	12/06/1933
Morand, Paul	12/01/1932
Murat, Lucian	07/05/1928
Ortega	16/01/1930
Ozenfant, Amédée	3/12/1928, 15/04/1930, 18/11/1930, 9/12/1930, 6/07/1931, 28/03/1932, 21/11/1932, 20/03/1933, 19/04/1933, 6/06/1933
Pattinson-Knight, H.	12/01/1932
Pecci-Blunt, Anna Laetitia	16/01/1933, 13/02/1933, 6/03/1933
Perate, André	28/04/1931
Pernoud, René	20/06/1932
Philippon, Henri	02/01/1933
Puvis de Chavannes, Henri	29/07/1932
R., C.	07/06/1932
R., T.	12/10/1932

Ribemont-Dessaigues, Georges	18/04/1932
Richet, Alfred	19/11/1928, 3/12/1928
Rim, Carlo	21/05/1930, 5/12/1932, 9/05/1933
Rivière, Georges Henri	13/06/1932, 29/05/1933
Rochat-Cenise, Charles	19/10/1931
Rocheverre, Etienne	01/04/1930
Rosenberg, Léonce	29/10/1928, 6/01/1930
Rouault Georges	28/05/1929, 26/05/1930, 8/02/1932, 15/11/1932
Rousseau, Henry Émilien	07/02/1933
Salles, Georges	30/06/1930
Salmon, André	15/12/1930
Sarti, Carlo Gaspare	29/10/1928
Sauvage, Marcel	19/03/1928, 2/07/1928, 15/04/1930
Skira, Albert	25/05/1931
T., R.	01/06/1931
Tabbard, Maurice	06/03/1933
Terrier, Max	06/04/1931
Terry, Emilio	28/06/1933
Titaÿna	09/04/1928
Trintzius, René	02/02/1931
Tzara, Tristan	14/05/1928
U., E.	16/11/1929
Valéry, Paul	26/06/1928
van Dongen, Kees	23/04/1928, 15/10/1928, 11/03/1929, 14/10/1929
Vanc, René	10/11/1929
Vidal, Jean	8/04/1929, 17/02/1930, 4/03/1930, 1/04/1930
Vincent-Bréchnignac, Jean	15/07/1929
Viot, Jacques	23/01/1933, 13/03/1933
Vitrac, Roger	17/03/1931, 6/07/1931, 15/02/1932, 10/05/1932, 7/02/1933, 3/04/1933, 12/06/1933
Vollard, Ambroise	8/01/1929, 14/01/1929
Lascanotegui, Emilio (dit "Vicomte de Lascano Tegui)	11/11/1930
Weistheim, Paul	29/06/1931, 21/12/1931, 15/02/1932, 15/03/1932
Wilms, Rosemonde	6/05/1930, 9/06/1930, 27/06/1930, 30/06/1930, 7/07/1930, 27/10/1930
Woog, Raymond	21/12/1931
Xuriguera, Ramon	18/11/1929
Zadkine, Ossip	05/10/1931
Zervos, Christian	06/01/1930

## 2. Συντάκτες κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο *Minotaure* (1933-1939)

Όνομα συγγραφέα	Αριθμός τεύχους										
	1	2	3-4	5	6	7	8	9	10	11	12-13
Anonyme								*			*
Audiberti [Jacques?]								*			
Baron, Jacques						*					
Beguïn, Albert										*	
Brassaï			*								
Breton, André	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*
BrüCkner, Ferdinand			*								
Brunius, Jacques B.										*	
Caillois, Roger				*		*		*			
Calas, Nicolas										*	
Cazaux, Jean										*	
Chardon-Paul			*								
Charpentier, Henry					*						
Claparede, Edouard (Dr)			*								
Corcuff, Léon											*
Courthion, Pierre					*						*
Crevel, René	*			*							
D. A. F. de Sade	*										
Dali, Salvador	*		*	*	*	*	*	*			
De Chirico, G. [Giorgio]				*							
De Ponty, Marguerite					*						
De Vilmorin, Louise					*						
Delamain, Jacques						*					
Derain, André			*								
Duthuit, Georges								*			
Echaurren, Matta										*	
Edward, James								*			
Eluard, Paul	*		*	*	*	*			*	*	
Ernst, Max				*							
Fargue, Léon-Paul					*						
Faure, Elie					*						
Forneret, Xavier									*		
Frois-Wittmann, J.			*								
Griaule, Marcel		*									
Heine, Maurice	*		*	*	*	*	*	*	*	*	*
Hugnet, Georges				*					*	*	

Ix.					*						
James, Edward							*	*			
Jean, Marcel	*										
Kafka, Franz									*		
Lacan, Jacques (Dr)	*		*								
Lafourcade, Georges						*					
Landsberg, Madeleine											*
Le Corbusier [Jeanneret, Charles-Edouard]								*			
Leiris, Michel	*	*									
Lely, Gilbert									*		
Levy, Jean				*							
Lichtenberg, G. Ch.											*
Lifszyc, Deborah		*									
Lutten, Eric		*									
Mabille, Pierre					*		*		*	*	*
Marasquin					*						
Masson, André, Bataille, Georges							*				
Menard, Pierre											*
Michaux, Henri						*					
Muller, Curt											*
P. R. [Recht, Paul?]									*		
Peret, Benjamin			*				*		*	*	*
Petitjean, A.-M.						*					
Posada, J.-G.									*		
Prassinis, Gisèle					*						
Prevert, Jacques								*			
Pudelko, Georges						*				*	
Puech, Henri-Charles					*						
Ramuz, C.-F. [Charles-Ferdinand]					*						
Raphael, Max	*										
Ray, Man			*	*		*					
Raynal, Maurice	*		*			*		*			
Read, Herbert						*					*
Recht, Paul						*				*	*
Reverdy, Pierre	*										
Rivet, Paul		*									
Riviere Georges-Henri		*									
Saint-Exupery, Antoine (De)					*						
Schaeffner, André		*									

Seligmann, Kurt											*
Teriade, E. [Emile]	*		*	*	*	*	*	*			
Tzara, Tristan			*								
Valery, Paul					*						
Venturi, Lionello								*			
Vollard, Ambroise					*						
Wahl, Jean					*						
Weill, Kurt	*										
Wolff, Lotte (Dr)					*						
Zizi					*						



### 3. Συντάκτες κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο *La bête noire* (1935-1936)

Όνομα συγγραφέα	Τχ. 1	Τχ. 2	Τχ. 3	Τχ. 4	Τχ. 5	Τχ. 6	Τχ. 7	Τχ. 8
A. S. L.					*	*		
A., C.							*	
Allendry, René (docteur)					*		*	*
André, Rogi								*
Artaud, Antonin		*	*		*	*		
Audiberti (Jacques)								*
Baron, Jacques	*	*	*	*	*	*	*	*
Barrault, Jean-Louis			*					
Bauguion, Louis								*
Bergnier, Elisabeth					*			
Bloch, J.-P.				*	*			
Borès, Francisco					*			
Bouissounouse, Janine								*
Breton, André				*				
Brune, Jacques						*		
Brunius, Jacques							*	*
Capitaine Némó (Le)						*	*	
Cassou, Jean								*
Chagall, Marc					*			
Chastel, André						*	*	*
Cingria, Charles-Albert		*	*					
Combes, Emile						*		
Commerçant réfléchi (Le)	*							
Conservateur bien conservé (Le)		*						
Cravan, Arthur			*					
Daumal, René			*	*				
De Régnier, Henri	*							
De Richaud, André								*
Deux Aveugles (Les)	*	*	*	*	*			
Dietrich, Luc					*			
Faÿ, Bernard	*							
Fleuret, Fernand				*		*		
Follain, Jean							*	*
Frank, André			*	*	*		*	
H., D.								*
Halicka	*	*						
Hayden, Henri								*
Hayter			*					
L., A.							*	
Lams, Marianne								*

Lapaquellerie, Yvon					*			
Le Corbusier				*	*	*		*
Léger, Fernand			*					
Leiris, Michel	*	*						
Maillard, Firmin						*		
Manceron, Geneviève	*							
Méliès, Georges							*	
Michaux, Henri								*
Moré, Marcel	*	*	*			*	*	
Morhange, Pierre							*	
P., J.					*			
Peachy, Frédéric				*				
Pierre-Quint, Léon	*	*	*			*		
Queneau, Raymond	*	*						
Raugel, Félix						*		
Raynal, Maurice	*	*		*		*	*	
Reverdy, Pierre	*				*			
Roux, Gaston-Louis					*			
Supervielle, Jules								*
Tériade, E.	*	*		*			*	
Vache Noire (La)	*							
Verdi, Giuseppe						*		
Vitrac, Roger	*		*	*	*	*		

4. Συντάκτες κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο *Le voyage en Grèce* (1934-1939)

Όνόματα συγγραφέων	Αριθμός τεύχους										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9*	10	11
Allendy, René (docteur)					*		*				*
Amaudry, Pierre					*						
Amaury-Duval										*	
Anouilh, Jean							*				
Audiberti					*						
Avermaete, Roger											*
B. N.								*			
Baissette, Gaston	*	*									
Ballard, Jean					*						
Baron, Jacques					*						
Bataille, Georges							*				
Bedel, Maurice	*	*			*						
Boissonas, Fred					*						
Boissy, Gabriel		*					*				
Borel, Pierre											*
Bosshard, Rodolphe- Théophile											*
Boulenger, Jacques		*			*						
Braque, Georges					*						
Caillois, Roger					*	*					
Cassou, Jean				*							
Chapuisat, Edouard					*						
Chastel, André					*						
Charbonneaux, Jean		*					*			*	
Charensol, Georges	*										
Chevalier-Verel, M.		*									
Cocteau, Jean							*				
Coeuroy, André				*							
Daniel-Rops, Henri				*	*						
De La Coste- Masselière, P.										*	
De Lacretelle, Jacques	*										
De Richaud, André		*					*				
Demangel, Robert										*	
Deonna, Waldemar					*					*	
De Chirico, Giorgio	*										

Drieu La Rochelle, Pierre	*		*								
Duhamel, Georges	*										
Evrot, Docteur											*
Eylan, Claude	*										
Fabre, Lucien					*						
Fels, Florent	*										
Focillon, Henri					*						*
Formigé, Jules											*
Fraigneau, André	*		*					*			*
Gillet, Louis					*						
Gimond, Marcel					*						*
Grenier, Jean								*			
Groningen, Bernard Abraham van					*						
Janneret, Albert	*										
Le Corbusier	*			*							*
Le Cour, Paul	*										
Lebesgue, Philéas	*										
Léger, Fernand	*				*						
Leiris, Michel	*										
Lemerle, Paul										*	
Lipchitz, Jacques					*						
Malye, Jean					*						
Martyne, Charles											
Mauclair, Camille	*				*						*
Mauriac, François						*					
Mayence, Fernand					*						
Ménard, Louis				*							
Merlin, A.					*						
Meunier, Mario	*	*						*			*
Michel-Felder, Christian					*						
Ozenfant, Amédée		*			*						
Pernot, Hubert	*										
Picard, Charles					*					*	
Pillement, Georges					*						
Pontremoli, Emmanuel											*
Puaux, René	*				*						
Puech, R.					*						
Queneau, Raymond	*	*	*		*						
Rageot, Gaston	*										
Raynal, Maurice	*		*	*		*					
Reverdy, Pierre				*		*					

Richner, Yves					*						
Roussel, Louis	*				*						*
Schwob, René				*							
Simond, Daniel			*								
Sonrel, Pierre							*				*
Svalberg, Madame							*				
Tériade, E.		*	*	*							
Terrier, Max								*			
Thérive, André	*				*			*			*
Tricot, Jean-Germain											*
Vaudoyer, Jean-Louis	*					*				*	
Verne, Henri					*						
Vildrac, Charles											*
Vitrac, Roger	*	*	*	*	*	*	*	*			
Wittlin, Joref					*						
Yourcenar, Marguerite			*	*	*			*			

\*Σημείωση: Το 9 τεύχος αποτελεί μια ανθολογία κειμένων από την αρχαία ελληνική γραμματεία που επιμελήθηκε ο Jean-Germain Tricot.

### 5. Συντάκτες κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο *Verve* (1937-1960)

Όνόματα συγγραφέων	Τεύχη στα οποία συμμετέχουν
Alain, Emile Chartier	5-6
Bachelard, Gaston	27-28, 37-38
Bataille, Georges	1, 2, 3, 4
Bergamin, José	1, 4
Bonnard, Pierre	17-18
Bonney, Thérèse	5-6
Borès, Francisco	4
Boreux, Charles	5-6
Braque, Georges	2, 8, 27-28
Caillois, Roger	1, 2, 3, 4
Cain, Julien	4
Calot, Frantz	24, 27-28
Camus, Albert	27-28
Cassou, Jean	27-28
Chamson, André	23
Cladel, Judith	1
Claudé, Paul	3, 8
Daumal, René	3, 5-6
Dos Passos, John	1
Duthuit, Georges	35-36
Elytis, Odysseus	25-26
Faure, Elie	1
Freund, Gisèle	5-6
García Lorca, Federico	4
Garreau-Dombasle, Manha	5-6
Giacometti, Alberto	27-28

Gide, André	1, 2, 5-6
Giraudoux, Jean	5-6, 8
Gramont, Elisabeth de	3
Grenier, Jean	5-6, 27-28
Grohmann, Will	31-32
Guilloux Louis	27-28
Heine, Maurice	1
Hemingway, Ernest	2
Hoppenot, Henri	5-6
Huyghe, René	1
Jouhandeau, Marcel	5-6
Joyce, James	2
Kahnweiler, Daniel Henry	25-26
Léger, Fernand	1
Leiris, Michel	29-30
Mâle, Emile	14-15
Malo, Henri	5-6, 7, 10, 11, 12
Malraux, André	1, 2, 3, 8
Mardrus, Joseph-Charles	3, 4
Masson, André	4, 27-28
Massignon, Louis	2
Matisse, Henri	1, 13
Michaux, Henri	1, 2, 3, 4, 5-6
Minkowski, Eugène	1
Miró Joan	4
Monnier, Adrienne	5-6, 8, 13
Paulhan, Jean	5-6
Picasso, Pablo	19-20

Pognon, Edmond	16
Prevert, Jacques	24
Ramié, Georges	25-26
Rattner, Abraham	4
Raval, Marcel	1, 5-6
Raynal, Maurice	1
Renard, Marie	4
Reverdy, Pierre	2, 3, 4, 5-6, 8, 27-28, 35-36
Rilke, Rainer Maria	4
Rouault, Georges	4, 5-6, 8
Rouveyre, André	13
Sabartès, Jaime	19-20
Saltas, Jean	5-6
Sandberg Willem	27-28
Sartre, Jean-Paul	4, 5-6, 27-28
Schapiro, Meyer	33-34
Siegfried, André	3
Suarès, André	2, 4, 5-6
Supervielle, Jules	4, 5-6
Tagore, Rabindranath	3
Terasse, Charles	17-18
Tériade, Efstratios	27-28
Tudal, Antoine	31-32
Valéry, Paul	2, 3, 4, 5-6, 8, 9
Van-Moe, Emile-Aurèle	1, 2, 3, 4, 5-6, 9
Vollard, Ambroise	1, 4, 5-6
Wahl, Jean	27-28, 33-34
West Rebecca	27-28, 31-32



## 6. Χρονολογικός κατάλογος των εκδόσεων του Tériade

Έτος έκδοσης	Μήνας έκδοσης	Τεύχη του Verve	Βιβλία καλλιτεχνών και εικονογραφημένα βιβλία	Άλλες εκδόσεις (λευκώματα και μονογραφίες)	
1937	Δεκέμβριος	1 (ποικίλης ύλης)			
1938	Μάρτιος	2 (ποικίλης ύλης)			
	Ιούνιος	3 (ποικίλης ύλης)			
	Νοέμβριος	4 (ποικίλης ύλης)			
1939	Οκτώβριος	5-6 (ποικίλης ύλης)			
1940	Μάρτιος	7 ( <i>Les très riches heures du Duc de Berry. Le calendrier</i> )			
	Ιούνιος	8 (ποικίλης ύλης, αφιερωμένο στη «Φύση της Γαλλίας»)			
1943	Φεβρουάριος		Georges Rouault, <i>Divertissement</i>		
	Οκτώβριος	9 ( <i>Les Fouquet de la Bibliothèque Nationale</i> )  10 ( <i>Les très riches heures du Duc de Berry. Images de Jésus</i> )			
1944	Αύγουστος		Pierre Bonnard, <i>Correspondances</i>		
1945	Ιανουάριος		Théocrite / Henri Laurens, <i>Les Idylles</i>		
	Μάρτιος	11 ( <i>Les Fouquet de Chantilly. Les heures d'Etienne Chevalier. Vie de Jésus</i> ) 12 ( <i>Les Fouquet de Chantilly. Les heures d'Etienne Chevalier. LA Vierge et les Saints</i> )			
	Σεπτέμβριος				<i>Les très riches heures du duc de Berry</i>
	Νοέμβριος	13 (αφιέρωμα στον Matisse)			
1946	Φεβρουάριος	14-15 ( <i>Les heures d'Anne de Bretagne</i> )			
	Οκτώβριος		Marianna Alcaforado / Henri Matisse, <i>Lettres portugaises</i>		
	Νοέμβριος	16 (René d'Anjou, <i>Traité de la forme et devis d'un tournoi</i> )			<i>Les Heures d'Etienne Chevalier</i>
1947	Μάρτιος			<i>Les Grandes heures de Rohan</i>	
	Αύγουστος	17-18 (αφιέρωμα στον Bonnard)			
	Σεπτέμβριος		Henri Matisse, <i>Jazz</i>		
	Δεκέμβριος		Lucien de Samosata / Henri Laurens, Loukios ou l'ane		

1948	Απρίλιος	19-20 (αφιέρωμα στον Picasso)		
	Σεπτέμβριος		Pierre Reverdy / Pablo Picasso, <i>Le chant des morts</i>	
	Οκτώβριος	21-22 (αφιέρωμα στον Matisse)	Nikolaï Gogol / Marc Chagall, <i>Les âmes mortes</i>	
1949	Ιανουάριος			Charles Mauricheau-Beaupré, <i>Versailles</i>
	Απρίλιος	23 ( <i>Le livre du Cœur d'amour épris du Roi René</i> )		
1950	Φεβρουάριος		Charles d'Orleans / Henri Matisse, <i>Poèmes de Charles d'Orleans</i>	
	Απρίλιος	24 ( <i>Contes de Boccace</i> )		
	Οκτώβριος		Fernand Léger, <i>Cirque</i>	
1951	Μάρτιος			Charles Terrasse, <i>Fontainebleau</i>
	Μάιος		Lucien de Samosata / Henri Laurens, <i>Dialogues</i>	
	Οκτώβριος	25-26 (αφιέρωμα στον Picasso)		
1952	Μάρτιος		La Fontaine / Marc Chagall, <i>Fables</i>	
	Ιούλιος			Henri Cartier-Bresson, <i>Images à la sauvette</i>
1953	Ιανουάριος	27-28 (ποικίλης ύλης)		
1954	Σεπτέμβριος	29-30 (αφιέρωμα στον Picasso)		
1955	Φεβρουάριος		Pierre Reverdy / Juan Gris, <i>Au soleil du plafond</i>	
	Αύγουστος			Henri Cartier-Bresson, <i>Les Européens</i>
	Σεπτέμβριος	31-32 (αφιέρωμα στον Braque)	Le Corbusier, <i>La poème de l'angle droit</i>	
1956	Αύγουστος			Charles Terrasse, <i>Les châteaux de la Loire</i>
	Σεπτέμβριος	33-34 (αφιέρωμα στον Chagall)		
	Δεκέμβριος		Marc Chagall, <i>La Bible</i>	
1958	Ιούλιος	35-36 (αφιέρωμα στον Matisse)		
	Σεπτέμβριος		William Shakespeare / Marcel Gromaire, <i>Macbeth</i>	
1959	Απρίλιος		Fernand Léger, <i>La ville</i>	
1960	Ιανουάριος		Gerard de Nerval / André Beaudin, <i>Sylvie</i>	
	Ιούλιος	37-38 (αφιέρωμα στον Chagall)		
*1961	Μάρτιος		Longus / Marc Chagall, <i>Daphnis et Chloé</i>	
	Ιούλιος			Jean Grenier, <i>Francisco Borès</i> Georges Limbourg, <i>André Beaudin</i>

1962	Ιούλιος		Hésiode / Jacques Villon, <i>Les travaux et les jours</i>	
	Σεπτέμβριος		Aloysius Bertrand / Marcel Gromaire, <i>Dix contes de Gaspard de la Nuit</i>	
1963	Ιανουάριος		Georges Duthuit / Henri Matisse, <i>Une fête en Cimmérie</i>	
	Απρίλιος			Louis Grodecki, <i>Chartres</i>
1966	Απρίλιος		Alfred Jarry / Joan Miró, <i>Ubu roi</i>	
1967	Μάρτιος		Marc Chagall, <i>Cirque</i>	
1969	Μάρτιος		Alberto Giacometti, <i>Paris sans fin</i>	
1971	Νοέμβριος		Joan Miró, <i>Ubu aux Baléares</i>	
1975	Δεκέμβριος		Joan Miró, <i>L'enfance d'Ubu</i>	

**7. Χρονολογικός κατάλογος με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των βιβλίων  
καλλιτεχνών και των εικονογραφημένων βιβλίων που εξέδωσε ο Tériade**

Συγγραφέας / Καλλιτέχνης	Τίτλος	Έτος έκδοσης	Πληροφορίες έκδοσης (διαστάσεις, σελίδες, τεχνική)	Αριθμός αντιτύπων
Georges Rouault	<i>Divertissement</i>	1943	44 x 33,3 εκ. 81 σελ. Έγχρωμες οξυγραφίες	1200 σε χαρτί vélin d'Arches 40 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί chine ancien) 30 εκτός εμπορίου
Pierre Bonnard	<i>Correspondances</i>	1944	30,7 x 22 εκ. 94 σελ. Έγχρωμες οξυγραφίες	1000 σε χαρτί vélin d'Arches (35 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί chine) 25 εκτός εμπορίου
Théocrite / Henri Laurens	<i>Les Idylles</i>	1945	33,6 x 25,5 εκ., 124 / 132 σελ. Έγχρωμες ξυλογραφίες	200 σε χαρτί vergé d'Arches (30 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί chine) 20 εκτός εμπορίου
Marianna Alcaforado / Henri Matisse	<i>Lettres portugaises</i>	1946	28 x 21,5εκ. 119 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	250 σε χαρτί vélin d'Arches (80 πρώτα συνοδευόμενα από σουίτα) 20 εκτός εμπορίου
Lucien de Samosate / Henri Laurens	<i>Loukios ou l'âne</i>	1947	29,7 x 21,5εκ. 95 σελ. Έγχρωμες ξυλογραφίες	250 σε χαρτί vélin d'Arches (40 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί chine) 20 εκτός εμπορίου
Henri Matisse	<i>Jazz</i>	1947	42,5 x 32,8εκ. 154 σελ. Τεχνική του pochoir	250 σε χαρτί vélin d'Arches 100 λευκώματα σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου
Pierre Reverdy / Pablo Picasso	<i>Le chant des morts</i>	1948	43,5 x 33,3 εκ. 125 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	250 σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου
Nicolas Gogol / Marc Chagall	<i>Les âmes mortes</i>	1948	38,8 x 29 εκ. 317 σελ. Ασπρόμαυρες οξυγραφίες	285 σε χαρτί vélin d'Arches (50 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί japon nacré) 20 εκτός εμπορίου
Charles d'Orleans / Henri Matisse	<i>Poèmes de Charles d'Orleans</i>	1950	41,6 x 27,3 εκ. 101 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	1200 σε χαρτί vélin d'Arches 30 εκτός εμπορίου

Fernand Léger	<i>Cirque</i>	1950	42,5 x 32,8 εκ. 113 σελ. Ασπρόμαυρες και έγχρωμες λιθογραφίες	280 σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου
Lucien de Samosate / Henri Laurens	<i>Dialogues</i>	1951	39,4 x 28,8 εκ. 159 σελ. Έγχρωμες ξυλογραφίες	250 σε χαρτί vergé d'Arches (40 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί chine) 25 εκτός εμπορίου
La Fontaine / Marc Chagall	<i>Fables</i>	1952	40 x 31 εκ. 415 σελ. (2 τόμοι) Ασπρόμαυρες κι έγχρωμες οξυγραφίες	40 σε χαρτί vélin de Rives (συνοδευόμενα από ένα σουίτα σε χαρτί japon nacré και ένα σε χαρτί Montval) 45 σε χαρτί vélin de Rives (συνοδευόμενα από ένα σουίτα σε χαρτί Montval) 100 σε χαρτί vélin d'Arches 15 εκτός εμπορίου
Pierre Reverdy / Juan Gris	<i>Au soleil du plafond</i>	1955	43 x 33 εκ. 164 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	205 σε χαρτί vélin d'Arches (40 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί chine)
Le Corbusier	<i>Le poème de l'angle droit</i>	1955	42,8 x 33 εκ. 157 σελ. Έγχρωμες και ασπρόμαυρες λιθογραφίες	250 σε χαρτί vélin d'Arches (60 συνοδευόμενα από σουίτα) 20 εκτός εμπορίου
Chagall	<i>La Bible</i>	1956	44 x 33 εκ., 432 σελ. (2 τόμοι) Έγχρωμες οξυγραφίες	275 σε χαρτί Montval 100 λευκώματα σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου
William Shakespeare / Marcel Gromaire	<i>Macbeth</i>	1958	39,2 x 29 εκ. 117 σελ. Ασπρόμαυρες οξυγραφίες	180 σε χαρτί vélin de Rives (60 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί vergé de Montval) 20 εκτός εμπορίου
Fernand Léger	<i>La ville</i>	1959	65,5 x 50 εκ. 33 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	180 σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου
Gerard de Nerval / Beaudin	<i>Sylvie</i>	1960	33,8 x 25,6 εκ. 131 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	180 σε χαρτί vélin d'Arches (60 συνοδευόμενα από σουίτα σε χαρτί japon nacré) 20 εκτός εμπορίου
Longus / Marc Chagall	<i>Daphnis et Chloé</i>	1961	43 x 33,1 εκ. 150 σελ. (2 τόμοι) Έγχρωμες λιθογραφίες	250 σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου

Hésiode / Jacques Villon	<i>Les travaux et les jours</i>	1962	39 x 29,2 εκ. 67 σελ. Ασπρόμαυρες και έγχρωμες οξυγραφίες	180 σε χαρτί vélin de Rives (60 συνοδευόμενα από σουΐτα) 20 εκτός εμπορίου
Aloysius Bertrand / Marcel Gromaire	<i>Dix contes de Gaspard de la Nuit</i>	1962	34 x 25,9 εκ. 81 σελ. Ασπρόμαυρες οξυγραφίες	120 σε χαρτί vélin d'Arches (60 συνοδευόμενα από σουΐτα σε χαρτί japon) 20 εκτός εμπορίου
Georges Duthuit / Henri Matisse	<i>Une fête en Cimmérie</i>	1963	25,5 x 20,3 εκ. 83 σελ. Ασπρόμαυρες λιθογραφίες	120 σε χαρτί vélin de Rives 10 εκτός εμπορίου
Alfred Jarry / Joan Miró	<i>Ubu roi</i>	1966	42 x 32 εκ. 137 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	180 σε χαρτί vélin d'Arches 25 εκτός εμπορίου
Marc Chagall	<i>Cirque</i>	1967	43,2 x 33,3 εκ. 129 σελ. Έγχρωμες και ασπρόμαυρες λιθογραφίες	250 σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου
Giacometti	<i>Paris sans fin</i>	1969	43 x 33 εκ. 184 σελ. Ασπρόμαυρες λιθογραφίες	250 σε χαρτί vélin d'Arches 20 εκτός εμπορίου
Joan Miró	<i>Ubu aux Baléares</i>	1970	53,4 x 68,5 εκ. 68 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	120 σε χαρτί Arches 6 εκτός εμπορίου
Joan Miró	<i>L'Enfance d'Ubu</i>	1975	35,5 x 53 εκ. 84 σελ. Έγχρωμες λιθογραφίες	120 σε χαρτί Arches 20 εκτός εμπορίου

**8. Ετήσιες αμοιβές διαφόρων επαγγελματιών του δημόσιου τομέα (1911-1966). Αντλώ από Thomas Piketty, *Les hauts revenus en France au XXe siècle. Inégalités et redistributions 1901-1998*, Grasset, Παρίσι 2001, 687-688, πίνακας Ε4.**

**Tableau E-4: Rémunérations annuelles de quelques emplois dans la fonction publique (1911-1966)**

	P.T.T.		Education Nationale (Paris)		Administration centrale (Paris)		
	Facteur rural	Paris		Instituteur (maximum)	Professeur de faculté (fin de carrière)	Rédacteur 2 <sup>ème</sup> classe	Chef de bureau
		Facteur (début)	Facteur (maximum)			Secrétaire d'admin. Attaché d'administ.	Administrateur civil (maximum)
1911	900	1.300	1.900	2.200	15.000	3.100	12.000
1912	900	1.300	1.900	2.200	15.000	3.100	12.000
1913	1.100	1.400	2.100	2.200	15.000	3.100	12.000
1914	1.100	1.400	2.100	2.500	15.000	3.100	12.000
1915	1.100	1.400	2.100	2.500	15.000	3.100	12.000
1916	1.100	1.400	2.100	2.500	15.000	3.100	12.000
1917	1.220	1.520	2.100	2.500	15.000	3.100	12.000
1918	2.180	2.480	3.180	3.580	15.000	4.180	12.000
1919	2.900	3.200	3.900	4.300	15.000	4.900	12.000
1920	4.520	5.720	6.920	8.920	26.200	9.200	19.200
1921	4.520	5.720	6.920	8.920	26.200	9.200	19.200
1922	4.520	5.720	6.920	9.920	27.700	9.200	19.200
1923	4.520	5.720	6.920	10.920	29.200	9.200	22.200
1924	4.520	6.120	7.820	11.320	29.600	9.600	22.600
1925	5.600	7.600	9.700	14.000	37.000	13.400	28.000
1926	5.600	7.600	9.700	14.000	37.000	13.400	28.000
1927	6.900	9.140	11.840	17.240	56.240	18.240	42.240
1928	8.000	10.240	12.240	18.240	56.240	18.240	42.240
1929	8.000	10.240	12.740	18.740	70.240	20.240	50.240
1930	8.500	10.740	13.240	20.240	78.240	20.740	55.240
1931	9.000	11.240	13.740	21.240	92.240	22.240	62.240
1932	9.000	11.240	13.740	21.240	92.240	22.240	62.240
1933	9.000	11.240	13.740	21.240	92.240	22.240	62.240
1934	9.000	11.240	13.740	20.670	85.240	21.640	58.040
1935	8.550	10.790	13.165	20.290	84.140	21.240	57.440
1936	8.920	10.836	12.596	19.116	83.016	20.016	56.016
1937	9.000	11.240	13.740	20.733	81.440		57.440
1938	11.400	14.100	16.600	23.632	93.700	24.920	63.700
1939	12.600	15.700	18.200	28.336	98.600	26.520	67.100
1940	12.600	15.700	18.200	28.336	98.600	26.520	67.100
1941	12.600	15.700	18.200	28.336	98.600	26.520	67.100
1942	14.000	19.000	21.500	33.500	106.000	30.000	73.000
1943	17.000	22.000	24.500	39.600	128.000	38.000	84.000
1944	20.000	25.000	31.000	51.500	145.000	42.000	96.000
1945	36.000	44.000	62.000	107.000	323.000	75.000	210.000
1946	67.200	81.400	97.600	143.000	323.000	113.500	278.500
1947	79.200	96.400	131.800	240.200	612.952	138.700	388.900
1948	127.500	158.437	219.187	376.475	840.028	243.500	856.950
1949	150.000	199.020	271.095	475.345	998.740	294.437	978.500
1950	165.288	212.220	287.595	518.657	1.126.084	314.625	1.036.104
1951	185.658	235.320	315.545	616.232	1.358.404	337.350	1.188.394
1952	242.102	289.760	395.924	785.848	1.856.176	459.000	1.605.080
1953	242.102	289.760	395.924	785.848	1.856.176	459.000	1.605.080
1954	242.102	289.760	395.924	785.848	1.856.176	459.000	1.605.080
1955	281.760	332.200	441.760	869.600	2.345.344	531.156	1.900.322
1956	313.280	363.992	478.716	927.592	2.525.100	569.724	2.051.760
1957	341.092	382.492	509.464	985.100	2.671.340	604.818	2.175.023
1958	388.844	434.000	580.720	1.121.596		683.124	2.559.446
1959	428.196	476.292	646.724	1.267.992		777.270	2.914.552
1960	4.513	5.000	6.595	12.931		7.923	29.722
1961	4.620	5.212	6.876	13.404		9.211	
1962	5.535	6.217	8.569	16.456		10.299	
1963	6.088	6.672	9.200	17.737		11.107	
1964	6.572	7.187	9.916	19.123		11.974	
1965	6.835	7.466	10.303	19.875		12.444	
1966	7.108	7.757	10.708	20.660		12.934	

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

### **Α) Αρχειακές Πηγές**

#### **Αθήνα, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη**

- 29 επιστολές και καρτ ποστάλ από τον Τέριαντε προς τον Οδυσσέα Ελύτη (1961-1972). Αρχείο Οδυσσέα Ελύτη, Αλληλογραφία, 8/2:70-78 και 8/4: 31-51

#### **Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ)**

- 1 επιστολή από τον Νίκο Μαζαράκη προς τον Νίκο Ζελίτα (10 Αυγούστου 1917). Αρχείο Στέφανου Πάργα (ψευδώνυμο του Νίκου Ζελίτα).

#### **Αθήνα, Ίδρυμα Άγγελου και Λητός Κατακουζηνού**

- 4 επιστολές από την Alice Τέριαντε προς τους Άγγελο και Λητώ Κατακουζηνού (1957-1960). Αρχείο Κατακουζηνού
- 4 επιστολές από τους Τέριαντε και Alice Τέριαντε προς τον Άγγελο Κατακουζηνό (1960, 1965, 1972, χ.χ.). Αρχείο Κατακουζηνού
- 4 επιστολές από τον Τέριαντε προς τον Άγγελο Κατακουζηνό (1955, 1965, χ.χ.). Αρχείο Κατακουζηνού
- 2 επιστολές από τον Άγγελο Κατακουζηνό προς τον Τέριαντε (1930, χ.χ.). Αρχείο Κατακουζηνού
- Φωτογραφικό υλικό (1925-1975). Αρχείο Κατακουζηνού
- Αποκόμματα από τον γαλλικό και ελληνικό τύπο (1926-1975). Αρχείο Κατακουζηνού

#### **Αθήνα, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη**

- Αλληλογραφία ανάμεσα στον Τέριαντε και τον Γιάννη Τσαρούχη και φωτογραφικό υλικό. Αρχείο Γιάννη Τσαρούχη

#### **Αθήνα, Ίδρυμα Ωνάση**

- 1 επιστολή από τον Απ. Αποστολόπουλο προς τον Κωνσταντίνο Καβάφη (Ιούλιος 1926). Ψηφιακό αρχείο Καβάφη: GR-OF CA CA-SF02-S01-SS01-F18-SF003-0099 (698), <https://cavafy.onassis.org/el/object/2hgz-7dt4-wd2x/>, (πρόσβαση: 27 Ιουλίου 2019).

#### **Αθήνα, Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα**

- 1 επιστολή και 1 καρτ ποστάλ από τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα προς τον Τέριαντε (1970, χ.χ.). Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων, Αλληλογραφία 91/118, 91/119
- 1 χειρόγραφο κείμενο του Τέριαντε, «Le développement de l'œuvre de Borès» (*Cahiers d'art*, n°2, 1931, 95-97). Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων
- 1 επιστολή από τον Christian Zervos προς τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, (1939-1940). Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων



- 1 επιστολή από τον Maurice Raynal, προς τον Νίκο Χατζηκυριάκο-Γκίκα, (28 Οκτωβρίου 1933). Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων
- 1 επιστολή από την Marthe Laurens προς την Τίγκη Γκίκα, [1935], Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Γκίκα, Αρχείο εγγράφων.

### **Βέρνη, Zentrum Paul Klee**

- 1 επιστολή από τον Tériade προς τον Paul Klee (12 Ιανουαρίου 1938). Αρχείο Paul Klee

### **Γενεύη, Bibliothèque de Genève, Département des manuscrits et des archives privées**

#### *Fonds Gérald Cramer*

- 1 επιστολή από τον Gérald Cramer προς τον Tériade (28 Ιανουαρίου-23 Ιουνίου 1972). Archives Gérald Cramer 61, f. 72-73
- 1 επιστολή από τον Tériade προς τον Gérald Cramer (2 Φεβρουαρίου 1972). Archives Gérald Cramer 61, f. 74
- Λίστα δανεισμών των Diégo Giacometti και του Tériade (16 Φεβρουαρίου 1972). Archives Gérald Cramer 61, f. 75

### **Ισί-λε-Μουλινό (Issy-Les-Moulineaux), Maison d'Henri Matisse**

- 54 επιστολές από τον Tériade προς τον Henri Matisse (1937-1952). Archives Matisse
- 96 επιστολές από τον Henri Matisse προς τον Tériade (1937-1953) [Προσωρινή παραχώρηση του αρχείου της χήρας Anthonioz]. Archives Matisse
- 1 επιστολή από τον Paul Guillaume προς τον Henri Matisse (25 Οκτωβρίου 1926), Archives Matisse
- 1 επιστολή από τον Christian Zervos προς τον Henri Matisse (24 Ιουλίου 1925), Archives Matisse
- αλληλογραφία ανάμεσα στον Albert Skira και τον Henri Matisse, της περιόδου 1941-1948. Archives Matisse
- 1 επιστολή από τον Martin Fabiani προς την Marguerite Duthuit (15 Οκτωβρίου 1969). Archives Matisse
- 1 επιστολή από τον Henri Matisse προς τον Martin Fabiani (2 Μαΐου 1945). Archives Matisse
- 1 επιστολή από τον Pierre Berès προς τον Henri Matisse (22 Δεκεμβρίου 1947). Archives Matisse
- 2 επιστολές από τον Henri Cartier-Bresson προς τον Henri Matisse (24 Μαΐου 1952, 7 Ιουνίου 1952). Archives Matisse

## Λε Κατό-Καμπρεζί (Le Cateau-Cambresis), Musée départemental Matisse

Αναλυτικός Κατάλογος του Αρχείου Tériade (Δωρεά Alice Tériade)

### *I. Ιδιωτικά έγγραφα: Εισερχόμενη αλληλογραφία (ντοσιέ 1-18)*

• Επιστολές από τους: Josep Llorens Artigas (1955-1956, χ.χ.), André Beaudin (1927-1929, 1961), Eugène Berman (1927), Pierre Bonnard, (1938-1946, χ.χ.), Francisco Borès (1940, 1957-1961), Georges Braque (χ.χ.), Brassai (1935), Marc Chagall (1951-1968, χ.χ.), Virginia Chagall (1949), Pablo Gargallo (1927, 1961, χ.χ.), Marcel Gromaire (1929, 1942, 1952), Marthe Hekimi (1929), Jean Hélion (1947), Vassily Kandinsky (1929-1930, 1936, χ.χ.), Marie Laurencin (χ.χ.), Henri Laurens (1943-1951, χ.χ.), Le Corbusier (1939, 1949, 1952, 1955-1956), Fernand Léger (1927-1928, 1947, 1950, χ.χ.), Nadia Khodossevitch-Léger (1952, 1957-1960), Léopold-Lévy (1926), Aristide Maillol (1928, χ.χ.), Lucien Vollard (1946)

### *II. Ιδιωτικά έγγραφα: Εισερχόμενη αλληλογραφία (ντοσιέ 19-30)*

• Επιστολές από τους: André Masson (1929-1932, 1948, χ.χ.), Henri Matisse (1930, 1937-1954, χ.χ.), Zygmunt Menkès (1928, 1930, 1971, χ.χ.), Joan Miró (1933, 1935, 1950, 1953, 1964, 1971-1977), Pablo Picasso (χ.χ.), Abraham Rattner (1951), Pierre Reverdy (1941-1953, χ.χ.), Suzanne Roger (1929, 1948, χ.χ.), Georges Rouault (1940-1944, χ.χ.), André Rouveyre (1933, 1938, 1943, χ.χ.), Graham Sutherland (1952), Jacques Villon (1929)

### *III. Ιδιωτικά έγγραφα: Εισερχόμενη αλληλογραφία (ντοσιέ 31-77)*

• Επιστολές από τους: Père A. Agaësse (1951, χ.χ.), Laure Albin Guillot (χ.χ.), Henry Allen Poe (1938), Vincent Auriol (1952, χ.χ.), Pierre Betz (1943), Madeleine Bonnard (1927, 1950), Joe Bousquet (1938), Marie-Louise Bousquet (1952-1953), Marcelle Braque (χ.χ.), Julien Cain (1959), Louis Carré (1940-1941, 1954, 1966-1969, 1974), Blaise Cendrars (1956-1957, χ.χ.), Ida Chagall (1949, 1961, χ.χ.), Vava Chagall (1957, 1968-1969, 1972), Lydia Delectorskaya (1966, 1969, 1974, χ.χ.), Robert Denain (1944), Michel Déon (1931), Jacqueline Duhesme (1949, 1953), Annette Giacometti (1945, 1965, 1969, χ.χ.), Arnold Gingrich (χ.χ.), Hélène Hoppenot (1953), Maurice Jardot (1948), Georges Duthuit (1932), Marguerite Duthuit (1941), Marcel Jouhandeau (1939), Nina Kandinsky (1975), Angèle Lamotte (1944, χ.χ.), Marguerite Lang (1953, χ.χ.), Fernand Lapessé (1945), James Lord (1966), Lucien Maillol (χ.χ.), Pierre Matisse (1933, 1947-1948, χ.χ.), René Mendès-France (1965) Francis de Miomandre (1926-1927, χ.χ.), Adrien Maeght (1953), Myrianis (1953), Jean Paulhan (1940), Mme Pignol (1943), Aleksey Remizov (1939), Geneviève Rouault (1941, χ.χ.), Isabelle Rouault (1943, 1946, 1970), Claude Roy (1941), André Salmon (1952, 1954, χ.χ.), Jules Supervielle (1938), Charles Terrasse (1946-1948, 1966), Guillermo de Torre (1928), Tristan Tzara (1929, 1943), Lionello Venturi (1950), Ambroise Vollard (1937-1938), Rebecca West (1955), Marguerite Yourcenar (χ.χ.)

*IV. Ιδιωτικά έγγραφα: Εισερχόμενη αλληλογραφία και άλλα προσωπικά έγγραφα (ντοσιέ 78-99)*

- Επιστολές από τους: Πέτρος Αφθονιάτης (1932), Jean Baelen (χ.χ.), Henri-Cartier Bresson (1957), Louis Gabriel Clayeux (χ.χ.), Georges Gonzalez Gris (1960), Librairie-galerie La Hune (1953), Tonny Kristians (1927), Angèle Lamotte (χ.χ.), Marthe Laurens (1929), Fernand Léger (1927, 1950, χ.χ.), Alexandre Loewy (1970), Eli Lotar (1957), Marie Martins (χ.χ.), Myriamne (1957), Secrétariat général de Pétain (1940), Léonce Rosenberg (1927), Maurice Raynal (1937), Philippe de Rothschild (χ.χ.), George Salles (1947), Anna Segard (1957), Carmel Snow (χ.χ.), Wilhelm Wartmann (1929), J. C. Ebbinge Wubben (1953), et d'expéditeurs non-identifiés
- 1 επιστολή από τον Tériade προς την Lydia Delectorskaya (χ.χ.)
- Εισερχόμενη αλληλογραφία της Alice Tériade (1960, 1994-2004)
- Εισερχόμενη αλληλογραφία της Angèle Lamotte (1941-1943, χ.χ.), επιστολές από την Adrienne Monnier προς την Lamotte (1942)
- Προσωπικά έγγραφα, χειρόγραφες σημειώσεις και πρόχειρα σημειώματα (1916-1943, χ.χ.), φυλλάδιο της διεθνούς έκθεσης γλυπτικής που οργάνωσε ο Tériade στην γκαλερί του Georges Bernheim (1929)

*V. Επαγγελματικά έγγραφα: εισερχόμενη αλληλογραφία, διοικητικά έγγραφα, συμβόλαια καλλιτεχνών*

- Επιστολές από τους: Fernand Aubier (1928), Pierre Berès (1944, 1946), Galerie Bing (1928), Erwin Blumenfeld (1937), Henri Cartier-Bresson (χ.χ.), Jean Bucher (1938), Bruno Cassirer (1931), André Chastel (χ.χ.), Douglas Cooper (χ.χ.), Draeger Frères (1938-1943, 1953), Alfred Flechtheim (1926, 1929), Pierre Fontaine (1930), Espasa-Calpe (1927), Maurice Girodias (1943), Philippe Halsmann (1937), André Kahn (1931), M. Levine (1930), Georges Marlier (1931), Albert Morance (1927), Fernand Mourlot (1943), Ferdinand Müller (1929-1930), Journal La Nación (1929-1930), Galerie G. Petit (1931), André de Ridder (1926), Revue *Les artistes d'aujourd'hui* (1928), Georges Rouault (1941), Toño Salazar (1927), Société anonyme de publications périodiques (1937), Louis Sol (1938-1943, 1953), Guillermo de Torre (1927), Waldemar George (1929) Galerie Zak (1928).
- Επιστολή από τον Tériade προς τον André de Ridder (χ.χ.)
- Επιστολή από τον Christian Zervos προς τον André Dezarrois (1926)
- Αλληλογραφία ανάμεσα στους Draeger Frères, Louis Sol και Angèle Lamotte (1943)
- Συμβόλαια, επιστολές καλλιτεχνών και έγγραφα για τα βιβλία των καλλιτεχνών των εκδόσεων Verve: André Beaudin (1957-1958), Pierre Bonnard (1943), Marc Chagall (1947, 1953, 1956), Alberto Giacometti (1959), Marcel Gromaire (1956), Henri Laurens (1948), Fernand Léger (1949-1959), Henri Matisse (1943, 1946, 1956), Joan Miró (1948), Georges Rouault (1941)
- Κείμενο του Tériade για τον Matisse για την εφημερίδα *New York Times* (1931)
- Διοικητικά έγγραφα των εκδόσεων Verve (προσφορές, τιμολόγια, κλπ.), ποικίλες προσκλήσεις (1937-1957)

*VI. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα, Verve*

- Επιστολές από τους: Bibliothèque Nationale (1942), A.L. Blinder (1937), M. Buschor (1941), Draeger Frères (1938), Arnold Gingrich (χ.χ.), Imprimerie des Beaux-Arts (1937-1938), Angèle Lamotte (1939), Lansen-Naeve Corporation (1937), Henri Malo (1939-1943), I. Molho (1937), Société française de reproductions de manuscrits (1940), Jean Wahl (χ.χ.), M. Wiel (1957)
- 1 προσχέδιο επιστολής από τον Tériade προς τον Arnold Gingrich (χ.χ.)
- Διοικητικά έγγραφα, απολογισμοί, διάφορες λίστες για τις αναπαραγωγές των έργων, πρόχειρες σημειώσεις για την κυκλοφορία του περιοδικού *Verve*, βεβαιώσεις παραλαβής ποικίλων αναπαραγωγών, συμφωνίες και πιστοποιήσεις για την αναπαραγωγή μεσαιωνικών χειρογράφων από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας (1937-1958), συμβόλαια με τον Marc Chagall με τον Tériade (1956) και με τους Ambroise Vollard και Henri Mongault (1948)

*VII. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα, Verve*

- Πρόχειρες σημειώσεις και επαγγελματικά έγγραφα για την κυκλοφορία του περιοδικού *Verve*
- Χειρόγραφα και δακτυλογραφημένα προσχέδια κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο *Verve* n°1 (1937): Georges Bataille, José Bergamin, Roger Caillois, André Gide, René Huyghe, André Malraux, Henri Michaux, John Dos Passos
- 1 επιστολή από την Angèle Lamotte προς τον Tériade (1943)

*VIII. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα, Verve*

- Χειρόγραφα και δακτυλογραφημένα προσχέδια κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο *Verve* n°1. (1937): Paul Cézanne, Judith Cladel, Elie Faure, Claude-Nicolas Ledoux, Fernand Léger, Federico García Lorca, Henri Matisse, Henri Michaux, Emile A. Van Moe, Maurice Raynal, Ambroise Vollard

*IX. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα, Verve*

- Χειρόγραφα και δακτυλογραφημένα προσχέδια κειμένων που δημοσιεύτηκαν στα *Verve* n°2 (1938): Georges Bataille, Roger Caillois, Ernest Hemingway, Pierre Reverdy, André Suarès, Paul Valéry· n°3 (1938): Georges Bataille, Paul Claudel, Henri Michaux, Rabindranath Tagore, Pierre Reverdy· n°4 (1938): Henri Michaux, Georges Rouault, André Suarès, Jules Supervielle

*X. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα, Verve*

- Χειρόγραφα και δακτυλογραφημένα προσχέδια κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο *Verve* n°5-6 (1939-1940): Alain, anonyme, Jacques Crépet, Manha Garreau-Dombasle, André Gide, Jean Giraudoux, Henri Hoppenot, Henri Michaux, Jean Paulhan, Marcel Raval, Pierre Reverdy, Georges Rouault, Jean Saltas, Jules Supervielle, Ambroise Vollard
- 3 εισερχόμενες επιστολές του Jean Paulhan (1939, χ.χ.)

*XI. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Έγγραφα για την κυκλοφορία του περιοδικού *Voyage en Grèce* (1934-1937)
  - Εισερχόμενες επιστολές από τους: Frédéric Boissonnas (1935), Imprimerie J. Langlois (1934), Stamos Zervos (1937)
  - Κείμενα και αποσπάσματα κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό των: Maurice Barrès, Roger Caillois, Pierre Drieu La Rochelle, Georges Duhamel, Florent Fels, André Fraigneau, Joseph Arthur de Gobineau, Albert Jeanneret, Jacques de Lacretelle, Paul Le Cour, Camille Mauclair, Marie Meunier, Gérard de Nerval, René Puaux, Gaston Rageot, Maurice Raynal, Pierre Reverdy, Louis Roussel, Tériade, André Thérive, Jean Louis Vaudoyer, Roger Vitrac
  - Διάφορα κείμενα για την Ελλάδα (1905, χ.χ.) των: Antoine Bourdelle, Arthur Evans, Joseph Arthur de Gobineau, Auguste Rodin, Paul Vanderborght
- Έγγραφα για την κυκλοφορία του περιοδικού *Minotaure* (1933-1936)
  - Εισερχόμενες επιστολές από τους: Bettina Bedwell (1933), International News Service (1931), Albert Skira (1927, 1931, 1937, χ.χ.), Lionello Venturi (1937)
  - Τιμολόγια και άλλα επαγγελματικά έγγραφα, κείμενα του Tériade που δημοσιεύτηκαν στο *Minotaure*
- Έγγραφα για την κυκλοφορία της στήλης «Τέχνες» στην εφημερίδα *L'Intransigeant* (1928-1933)
  - Εισερχόμενες επιστολές από τους: Henri Clouzot (1931), A. Fabre (1930), Alfred Flechtheim (1929), Sigfried Giedion (1929), Georges Hugnet (1932), Paul Westheim (1931)
  - Πιστοποιητικά συνεργασίας με την εφημερίδα *L'Intransigeant* (1928, 1930)
- Έγγραφα για την κυκλοφορία του περιοδικού *Cahiers d'Art* (1926-1931)
  - Εισερχόμενες επιστολές από τους: Fernande Barrey (χ.χ.), Georges Bataille (χ.χ.), Willi Baumeister (1930), Alfred W. Brown (1931), J. F. Hardel (1930), André Lhote (1930), Piet Mondrian (1930), Léonce Rosenberg (1927), Christian Zervos (1927, 1929)
  - Αίτηση συνδρομής, αποκόμματα από τον τύπο αναφορικά με το περιοδικό και τις εκδόσεις *Cahiers d'art*, κείμενο του Henri Breuil στο *Cahiers d'art* (1930), επαγγελματικά έγγραφα

*XII. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Χειρόγραφες και δακτυλογραφημένες εκδοχές του κειμένου του Tériade για τον Léger (éditions Cahiers d'art, 1929)
- Αποσπάσματα των κειμένων *Les Chants des morts* (Pierre Reverdy) και *La Ville* (Fernand Léger)
- Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade για τα κείμενα του στο *Trésors de la peinture française* (1934-1935)
- Σχέδιο για το ανέκδοτο βιβλίο για την μη αναπαραστατική τέχνη

*XIII. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Χειρόγραφες και δακτυλογραφημένες εκδοχές κειμένων του Tériade που δημοσιεύτηκαν στο *Cahiers d'art* και *L'Intransigeant* (1927-1930)

*XIV. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Χειρόγραφες και δακτυλογραφημένες εκδοχές κειμένων του Tériade που δημοσιεύτηκαν στο *Cahiers d'art* (1926-1930)

*XV. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Χειρόγραφες και δακτυλογραφημένες εκδοχές κειμένων του Tériade που δημοσιεύτηκαν σε διάφορα περιοδικά και εφημερίδες (1926-1935)

*XVI. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Χειρόγραφες και δακτυλογραφημένες εκδοχές κειμένων του Tériade που δημοσιεύτηκαν σε διάφορα περιοδικά και εφημερίδες (1926-1935) και ανέκδοτα κείμενα

*XVII. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Χειρόγραφες και δακτυλογραφημένες εκδοχές κειμένων του Tériade που δημοσιεύτηκαν σε διάφορα περιοδικά και εφημερίδες (1926-1935) και ανέκδοτα κείμενα

*XVIII. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Έγγραφα εργασίας και διάφορες χειρόγραφες επαγγελματικές σημειώσεις του Tériade (χ.χ.)
- Διάφορα δακτυλογραφημένα κείμενα των: Leo Frobenius, Henri Michaux, Marguerite Yourcenar, Waldemar George

*XIX. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Εισερχόμενες επιστολές από τους: l'Association des journalistes périodiques belges et étrangers (1926), Julien Cain (1951), Institut de France (1940), Librairie Larousse (1978), M. Milliez (1955), Paul Westheim (1937)
- Αποκόμματα από τον τύπο για την έκθεση *Hommage à Tériade* στη Γαλλία (Grand Palais, Paris) και στο εξωτερικό (1973-1978)
- Εισερχόμενη αλληλογραφία για την Alice Tériade και ποικίλα έγγραφα για εκθέσεις που περιέλαβαν το εκδοτικό έργο ή τη συλλογή του Tériade (1984-1999)
- Πρόσκληση για τη Διεθνή Έκθεση του 1937 και ποικίλα επαγγελματικά έγγραφα

*XX. Επαγγελματικά έγγραφα: Εκδοτική δραστηριότητα*

- Εισερχόμενες επιστολές από τους: Euripide Foundoukidis (1930), John Graham (χ.χ.)
- Διαφήμιση για το περιοδικό *Verve* που κυκλοφόρησε στο περιοδικό *Esquire* (1937)
- Χειρόγραφες εκδοχές κειμένων που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Verve* (Elie Faure, René Huyghe, Georges Rouault)
- Ποικίλα έγγραφα για το περιοδικό *Voyage en Grèce*
- Κείμενα, αποσπάσματα κειμένων, χειρόγραφες και δακτυλογραφημένες σημειώσεις του Tériade

- Διάφορα κείμενα των: Francois Chapon, Paul Fierens, Kandinsky, Alfredo Ramos Martinez, Marguerite Yourcenar
- Ποικίλα αποκόμματα από τον τύπο
- Σύμβαση δανεισμού (1998)

#### *XXI. Τεκμήρια – Αποκόμματα από τον Τύπο*

- Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade για τα κείμενα του (1926-1930)
- Αποκόμματα από τον τύπο που σχολιάζουν τα κείμενα και τις εκδόσεις του Tériade (1929-1973)

#### *XXII. Τεκμήρια – Αποκόμματα από τον Τύπο*

- Ποικίλα έγγραφα: αποκόμματα από τον γαλλικό, ελληνικό και αμερικάνικο τύπο, μια πλήρης σειρά των τευχών του *La Bête noire* (1935-1936), τεύχη της εφημερίδας *La Nación* (1929-1930, χ.χ.), διάσπαρτες σελίδες του *Verve*, διαφημιστική αφίσα του *Minotaure* (1933), μπροσούρες για τις κρουαζιέρες του Patris II (1933-1934)

#### *XXIII. Συλλογή Tériade*

- Εισερχόμενη αλληλογραφία της Alice Tériade (1984-2001)

#### *XXIV. Συλλογή Tériade*

- Εισερχόμενη αλληλογραφία της Alice Tériade (1982-1998)
- Ποικίλες σημειώσεις

#### *XXV. Συλλογή Tériade*

- Εισερχόμενη αλληλογραφία της Alice Tériade (1980-1996)
- 1 λεύκωμα με αποκόμματα άρθρων κυρίως του Tériade που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα *L'Intransigeant* (1928-1933)
- Προσωπικό φωτογραφικό υλικό του Tériade, καθώς και φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν στο *Verve* ή ανέκδοτες λήψεις διαφόρων φωτογράφων

#### **Μαδρίτη, Archives Francisco Borès**

- Καρτ ποστάλ από τον Tériade προς τον Francisco Borès (χ.χ.)

#### **Πάλμα ντε Μαγιόρκα (Palma de Mallorca), Fundació Pilar i Joan Miró**

- Αποκόμματα από τον τύπο: άρθρα του Tériade για τον Joan Miró και άρθρα για την εκδοτική δραστηριότητα του Tériade (1928-1938). H-245, H-393, H-489, H-691, H-846, H-0795
- 1 πρόχειρο σημείωμα από τον Joan Miró προς τον Tériade για ένα εικονογραφημένο βιβλίο (χ.χ.). FD-596a, FD-596b

#### **Πάλμα ντε Μαγιόρκα (Palma de Mallorca), Successió Miró**

- 1 καρτ ποστάλ από τον Joan Miró προς τον Tériade (1935). Archives Successió Miró

### **Παρίσι, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet**

#### *Fonds Général*

- 1 επιστολή από τον Tériade προς τον Maurice Sallet (23 Αυγούστου 1955). Ms 4905

#### *Fonds Tristan Tzara*

- 1 επιστολή από τον Albert Skira και τον Tériade προς τον Tristan Tzara (1933 ?). TZR C 4353

#### *Fonds Pierre Reverdy*

- 1 φωτογραφία του Pierre Reverdy μαζί με τον Tériade που τράβηξε στο Παρίσι η Gisèle Freund, (χ.χ.). ING 484
- 1 χειρόγραφο κείμενο με τον τίτλο *La perspective du hasard* του Pierre Reverdy για τον Tériade, 2 σελίδες (χ.χ.). RDY 285
- Ποικίλα έγγραφα για τις συλλογές του Pierre Reverdy «Au soleil du plafond» και «Le Chant des morts»: περιλαμβάνεται και ένα ημιτελές γράμμα προς τον Tériade και ένα συμβόλαιο αναφορικά «Au soleil du plafond» (χ.χ.). RDY 346

#### *Fonds Adrienne Monnier*

- 1 επιστολή από τον Tériade προς την Adrienne Monnier (23 Ιουνίου 1941). Alpha Ms 8770

### **Παρίσι, Fondation Custodia / Collection Frits Lugt**

- 1 επιστολή από τον Vassily Kandinsky προς τον Tériade (1933). Inv. n°1995-A.1037

### **Παρίσι, Fondation Giacometti**

- 1 επιστολή της σύνταξης του περιοδικού *Minotaure* υπογεγραμμένη από τον Tériade προς τον Alberto Giacometti (1933). Archives Giacometti 2003-1922
- 1 επιστολή από τον Tériade προς τον Alberto Giacometti (1952). Archives Giacometti 2003-1923
- Φωτογραφικό υλικό με τους Tériade και Giacometti. Κάποιες μαζί με τις συζύγους τους στη Βίλα Νατάσα και μαζί με τον Fernand Mourlot στο τυπογραφείο του (1962, 1964, χ.χ.). Archives Giacometti 2003 1523-2003 1528, 2003 1994 – 2003 200, 2003 2639 – 2003 2646

### **Παρίσι, Fondation Henri Cartier-Bresson**

- 9 επιστολές από τον Henri Cartier-Bresson προς τον Tériade (1946-1952, 1972, χ.χ.). Archives Henri Cartier-Bresson
- 5 επιστολές και καρτ ποστάλ από τον Henri Cartier-Bresson προς την Alice Tériade (1986-1991). Archives Henri Cartier-Bresson
- 1 επιστολή από την Alice Tériade προς τον Henri Cartier-Bresson (1988). Archives Henri Cartier-Bresson



### **Παρίσι, Fondation Le Corbusier**

- 2 επιστολές από τον Tériade προς τον Le Corbusier (1926, 1941). R3-5 Dossiers nominatifs Tak-Tyr
- 9 επιστολές από τον Le Corbusier προς τον Tériade (1951-1962). R3-5 Dossiers nominatifs Tak-Tyr
- 18 επιστολές των Le Corbusier και της γραμματέα του προς τον Tériade (1951-1962). Correspondance professionnelle. Courrier chronologique L. C. et atelier L. C. : G1-10, G1-12, G1-13, G2-11, G2-12, G2-13, G2-15 G2-16, G2-17, G2-19, G2-20, G3-1
- 1 επιστολή από την Bardel, γραμματέα του Tériade προς την Helena Strassova (1979). U3-4

### **Παρίσι, Fondation Georges Rouault**

- 4 επιστολές από τον Georges Rouault προς τον Tériade (1933-1944). Archives Georges Rouault.
- 16 επιστολές από τον Tériade (εκ των οποίων 2 γραμμένες από τις Angèle Lamotte και Marguerite Lang) προς τον Georges Rouault και την κόρη του, Isabelle Rouault (1935-1946). Archives Georges Rouault
- Ποικίλα έγγραφα σχετικά με τη δημοσίευση του *Divertissement* (1941-1952). Archives Georges Rouault

### **Παρίσι, Κληρονόμοι Anthonioz**

- Αποκόμματα από τον τύπο αναφορικά με την έκθεση «Hommage à Tériade» (Grand Palais, Paris 1973)
- Ανέκδοτο κείμενο – συνέντευξη με τον Οδυσσέα Ελύτη του Michel Anthonioz, με τίτλο *Dans l'amitié de Tériade*, καλοκαίρι 1988

### **Παρίσι, Κληρονόμοι Tériade**

- ελληνόφωνη εισερχόμενη αλληλογραφία (1962-1971)
- ποικίλα έγγραφα των εκδόσεων Verve
- Φωτογραφικό υλικό για τον Tériade

### **Παρίσι, Institut de France**

- 1 επιστολή από τον Émile Mâle προς τον Tériade (χ.χ.). Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Correspondance générale d'Émile Mâle: Ms 7696

### **Παρίσι, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine**

- 1 φωτογραφία με τους Tériade, Gargallo, Zervos και Pablo Manes στο café du Dôme (1928). Archives photographiques: La France 1926-1936, n° photographie 72L000522C

### **Παρίσι, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme**

- 1 τηλεγράφημα από τον Tériade προς τον Jacques Lipchitz. Inv. MSFds, Lipchitz A 126

### **Παρίσι, Musée de l'Orangerie**

- 1 επιστολή από τον Christian Zervos προς τον Paul Guillaume, (1927). Αρχείο Paul Guillaume

### **Παρίσι, Musée national d'art moderne, Bibliothèque Kandinsky**

#### *Fonds Cahiers d'art*

- 1 επιστολή από τον Christian Zervos προς τον Alexander Koch (30 Μαρτίου 1928). Fonds Cahiers d'art
- 1 επιστολή από τον Georges Marlier προς τον Christian Zervos (27 Ιανουαρίου 1928). Fonds Cahiers d'art
- 1 επιστολή από τον Alfred Flechtheim, προς τον Christian Zervos (6 Απριλίου 1929). Fonds Cahiers d'art

#### *Fonds Constantin Brancusi*

- 1 επιστολή από τον Tériade προς τον Constantin Brancusi (χ.χ.). Fonds Brancusi B22
- 2 επιστολές από τους Maurice Raynal και Tériade προς τον Constantin Brancusi (1929,1935). Fonds Brancusi B34
- 1 επιστολή από τον Tériade προς τον Constantin Brancusi (1933). Fonds Brancusi B34

#### *Fonds Delaunay*

- 2 επιστολές από τους Maurice Raynal και Tériade προς τον Robert Delaunay (1930-1931). Fonds Delaunay: correspondance échangée entre Sonia et Robert Delaunay et Maurice Raynal
- 1 επιστολή από τον Robert Delaunay προς τους Maurice Raynal και Tériade (1930). Fonds Delaunay: correspondance échangée entre Sonia et Robert Delaunay et Maurice Raynal

#### *Fonds Vassily Kandinsky*

- 1 επιστολή από τους Maurice Raynal και Tériade προς τον Vassily Kandinsky αναφορικά με μια έρευνα γνώμης που πραγματοποίησε η εφημερίδα *L'Intransigeant*· περιλαμβάνεται η χειρόγραφη απάντηση του Kandinsky στο πίσω μέρος της επιστολής (1929). Fonds Vassily Kandinsky 845
- 1 επιστολή από τον Vassily Kandinsky προς τον Christian Zervos (7 Φεβρουαρίου 1931), Fonds Vassily Kandinsky C1.

#### *Fonds André Lefèvre*

- Τιμολόγια, αποδείξεις, για λογαριασμό του André Lefèvre που αφορούν τον Tériade (1933-1935), 2 f. Fonds André Lefèvre B1

#### *Fonds Jacques Lipchitz*

- 1 προσχέδιο επιστολής του Jacques Lipchitz προς τον Tériade (1932 ?). Fonds Lipchitz B1 C1932-3835

*Fonds Léonce Rosenberg*

- 1 αντίγραφο επιστολής από τον Fernand Léger προς τον Léonce Rosenberg κοινοποιημένης στον Tériade (1927). Fonds Léonce Rosenberg B14
- 4 επιστολές από τον Léonce Rosenberg προς τον Francis Picabia (10 Ιουνίου 1930, 2 Ιουλίου 1930, 10 Ιουλίου 1930, 29 Ιανουαρίου 1931). Fonds Léonce Rosenberg B16
- 1 επιστολή από τον Francis Picabia προς τον Léonce Rosenberg (27 Ιανουαρίου 1931). Fonds Léonce Rosenberg B16

**Παρίσι, Musée Picasso**

- 3 επιστολές από τον Tériade προς τον Pablo Picasso (χ.χ.). Archives Picasso, 16. Inventaire B45
- 4 επιστολές από τον Christian Zervos προς τον Pablo Picasso (12 Απριλίου 1927, 24 Ιουλίου 1927, 29 Αυγούστου 1927, 2 Δεκεμβρίου 1927) Archives Nationales, Fonds Picasso: 515AP, série C, correspondances, classeur 177

## **B) Β1. Γραπτά του Ε. Tériade<sup>2132</sup>, 1926 - 1983 (ξενόγλωσσα)**

### **1. Βιβλία**

- *Fernand Léger*, éditions Cahiers d'art, Παρίσι 1928.
- *Menkès*, éditions Le Triangle, Παρίσι 1932.

### **2. Άρθρα και συνεργασίες σε συλλογικούς τόμους**

#### **1926**

##### **Άρθρα:**

##### *Cahiers d'art*

- «M. de Vlaminck: peintures», 1 (1926), 10-11.
- «La chronique des expositions», 1 (1926), 18.

[Galanis. – Femmes peintres françaises: Marie Alix, Fernande Barrey, Cherieane, Marguerite Crissay, Hermine David, Suzanne Duchamps, Geneviève Gallibert, Irène Lagut, Marie Laurencin, Guy Lehm, Marguerite Matisse, Valentine Prax, Jeanne Rij-Rousseau. – La fleur animée: Marie Alix, Marc Chagall, Hermine David, André Derain, Kees Van Dongen, Emile-Othon Friesz, Charles-George Dufresne, Raoul Dufy, Wilhelm Gimmi, Marcel Gromaire, Alice Halicka, Edmond-Charles Kayser, Moïse Kisling, Pierre Laprade, Léopold-Lévy, André Lhote, Jean Lurçat, Louis Marcoussis, Jacqueline Marval, Henri Matisse, Jules Pascin, Odilon Redon, Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Henri Vergé-Sarrat, Henry de Waroquier.]

- «Les expositions», 2 (1926), 38-39.

[Dufy. – Alfred Aberdam, Pablo Gargallo, Zygmunt Menkès, Renée Meurisse, Joachim Weingart, Léon Weissberg. – Georges Braque, Juan Gris, André Masson. – Les aquarellistes indépendants: Maurice Asselin, Edmond Céria, Georges d'Espagnat, André Favory, Gabriel Fournier, André Fraye, Wilhelm Gimmi, Pierre Laprade, Macquet, Lucien Mainssieux, Henry Ottmann, Maurice Savreux, Jacques Thévenet, Maurice de Vlaminck. – André Favory. – Le nu: Charles-George Dufresne, Wilhelm Gimmi, Marcel Gromaire, Jules Pascin. – Maurice Denis, Georges d'Espagnat, Hermann-Paul, Pierre Laprade, Henri Lebasque, Aristide Maillol, Théo de van Rysselberghe, Paul Sérusier, Felix Vallotton, Louis Valtat. – Marie-Mela Muter. – Paul Vera. – Loutreuil. – La rétrospective des Indépendants.]

- «Les Salons. Salon des Indépendants», 3 (1926), 54.

[Sculpteurs: Vadime, Androusof, Saül Baizerman, Constantin Brancusi, Pablo Gargallo, Marcel-Antoine Gimond, David Kakabzse, Pablo Manès, Anton Pevsner, Michel Tombros. Peintres: Georges Annenkoff, André, Beaudin, Rodolphe-Théophile Bosshardt, Albert Brabo, Auguste Élysée Chabaud, Othon Coubine, Pierre Creixams,

---

<sup>2132</sup> Η υπογραφή του αναφέρεται μόνο αν είναι διαφορετική από «E. Tériade».

César Domela, Iser, Kamiyana, Georges Kars, Lyuboll Kosingova, See Koyanagui, Romain Kramstyk, Klawoly Wassiliovitch Lebedeff, Mané-Katz, Henri Matisse, Jacques Mauny, Zygmunt Menkès, Jean Metzinger, Henry Ottman, Paul Signac, Léopold Survage, Constantin Teretskowitz, Edgar Tytgat, Gyula Zilzer. Femmes peintres: Fernande Barrey, Marguerite Crissay, Micaela Eleutheriade Marthe Laurens, Marguerite Matisse, Renée Meurisse.]

• «Les Expositions», 3 (1926), 57-58.

[Léopold-Lévy. – Suzanne Roger. – Académie André Lhote. – Max Band. Boyer. – Un groupe: Eugène Berman, Pierre Charbonnier, Jean-François Laglène, Constantin Terechkowitz, Kristians Tony. – Kayser. – Max Ernst. – Gounaro. – Eugene Zak. – Man Ray.]

• «Propos sur les expositions», 4 (1926), 77-81.

[Jean Lurçat. – Simon Mondzain. – Halicka. – Max Ernst. – Bela Czobel, Domenjoz, Charlotte Gardelle.]

• «Propos sur le Salon des Tuileries», 5 (1926), 109-110.

[Edmond-François Aman-Jean, Eugène Berman, Albert Besnard, Emile-Antoine Bourdelle, Jacques-Emile Blanche, Rodolphe-Théophile Bosshardt, Marc Chagall, Maurice Denis, André Favory, Jules-Léon Flandrin, Adolphe Feder, Emile-Othon Friesz, Léonard Foujita, Geneviève Gallibert, Guérin, Moïse Kisling, Jean Lurçat, Louis Marcoussis, Jacqueline Marval, Henri Matisse, Zygmunt Menkès, Valentine Prax, Georges Hanna Sabbagh, Maurice de Vlaminck.]

• «Exposition d'art contemporain à Anvers», 5 (1926), 110.

[Pierre Bonnard, Emile-Antoine Bourdelle, Constantin Brancusi, Georges Braque, Marc Chagall, Charles Despiau, Charles-George Dufresne, Raoul Dufy, Roger de La Fresnaye, Emile-Othon Friesz, Marcel Gromaire, Marie Laurencin, Henri Laurens, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Jean Lurçat, Manolo Hugué, Louis Marcoussis, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Georges Rouault, Jules Pascin, Pablo Picasso, Valentine Prax, Dunoyer de Segonzac, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck, Ossip Zadkine.]

• «Les expositions», 5 (1926), 112.

[Marie Laurencin. – Gustave Buchet.]

• «Marc Chagall», 6 (1926), 122-127.

• «Œuvres récentes de Friesz», 9 (1926), 247-251.

• «Pascin», 10 (1926), 287-292.

*Inventaire* (numéro spécial de *La Nervie*)

• «L'année artistique à Paris», 1 (1926), 1-9.

[Le Salon des Indépendants. – Le Salon des Tuileries. – Le Salon d'automne. – L'exposition des Arts décoratifs. – Exposition du paysage français de Poussin à Corot. – Expositions particulières. – Ventes.]

• «Enquête sur l'état actuel de la peinture belge», 1 (1926), 26-41.

[Έρευνα γνώμης που διεξήγαγαν οι E. Tériade και Roger van Gindertael, οι οποίοι συνέταξαν επίσης την εισαγωγή και τα συμπεράσματα της έρευνας. Δημοσιεύτηκαν οι απαντήσεις των: Andry-Farcy, Dr. G. Barth, Joseph Billiet, Jean Cassou, Georges

Charensol, René Chavance, Bernard Dorival, Renée Dunan, René Fauchois, Charles Fegdal, Florent Fels, Roger Fry, Galanis, Geneviève Gallibert, Marcel Gromaire, Paul Guillaume, Mateo Hernandez, Frantz Jourdain, Kyriaco Ghika, Léopold-Levy, André Lhote, Nico Mazaraki, Simon Mondzain, Prof. Dr. G. Pauli, Paul Sentenac, Georg Schmidt, William Speth, Adolphe Tabarant, Marcel Temporal, François Thiébault-Sisson, Michel Tombros, Waldemar George, Kees Van Dongen, Van Leer, Jean-Louis Vaudoier, Louis Vauxcelles, M. De Waleffe, Herwarth Walden, Emil Waldmann, Ossip Zadkine, Christian Zervos.]

#### *L'Art d'aujourd'hui*

- «Léopold Lévy», 9 (άνοιξη 1926), 14-16.
- «Kisling», 11 (φθινόπωρο 1926), 29-32.
- «Emile-Othon Friesz», 12 (χειμώνας 1926), 41-43.
- «Pablo Gargallo», 12 (χειμώνας 1926), 44-46.

#### *Les arts de la maison*

- «Un an après: Quelques considérations sur les Arts décoratifs», 13 (φθινόπωρο 1926), 5-9.
- «Architecture intérieure», 14 (χειμώνας 1926), 13-16.

#### *Les nouvelles littéraires*

- «La vie littéraire et artistique en province et à l'étranger; Grèce», 203 (4 Σεπτεμβρίου 1926), 5.
- «La vie littéraire et artistique en province et à l'étranger; en Grèce», 204 (11 Σεπτεμβρίου 1926), 4.
- «La jeunesse de Moréas», 207 (2 Οκτωβρίου 1926), 2.

#### *Sélection. Chronique de la vie artistique*

- «Jean Lurçat», 2 (Νοέμβριος 1926), 89-94.

## **1927**

### **Άρθρα:**

#### *Bulletin de l'effort moderne*

- «Besoin d'un nouveau Fauvisme», 36 (Ιούνιος 1927), 11-15.
- «Besoin d'un nouveau Fauvisme (suite et fin)», 37 (Ιούλιος 1927), 10-13.

#### *Cahiers d'art*

- «Les peintres nouveaux: I. De la formation d'une plastique moderne», 1 (1927), 23-31.
- «[Les peintres nouveaux: II.] Ismael G. de la Serna», 2 (1927), 55-63.
- «[Les peintres nouveaux: III.] Francisco Borès», 3 (1927), 108-112.

- «Les dessins de Georges Braque», 4-5 (1927), 141-145.
- «[Les peintres nouveaux:] IV. Peintres nouveaux: Kyriaco Ghika», 6 (1927), 213-217.
- «Pablo Gargallo», 7-8 (1927), 282-286.
- «[Les peintres nouveaux:] V. Peintres nouveaux: Cossio», 9 (1927), 319-321.
- «Henri Laurens», 10 (1927), 347-351.

*Cahiers d'art. Supplément: Feuilles volantes*

- «Nos enquêtes: Entretien avec Paul Guillaume», 1 (1927), 1-2.
- «Nos enquêtes: Entretien avec Henry Kahnweiler», 2 (1927), 1-2.
- «Nos enquêtes: Entretien avec M. Léonce Rosenberg», 6 (1927), 1-3.
- «Nos enquêtes: Note», 7-8 (1927), 2.

[Συμπλήρωμα της συνέντευξης με τον Léonce Rosenberg.]

- «Nos enquêtes: Entretien avec Paul Rosenberg», 9 (1927), 1-2.

*Comoedia*

- «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'», 1 Σεπτεμβρίου 1927, 3.
- «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. Réalisme ou peinture d'imagination?», 8 Σεπτεμβρίου 1927, 3.
- «Besoin d'un 'nouveau fauvisme'. III. D'autres peintres devant la peinture pure», 22 Σεπτεμβρίου 1927, 3.

*Deutsche Kunst und Dekoration*

- «Léopold Levy», 30 (Αύγουστος 1927), 288-294.

*Gasetta de les arts*

- «Un estudi de l'obra de l'escultor Pau Gargallo», 78 (Αύγουστος 1927), 5-6.

*La Gaceta Literaria*

- «Los nuevos pintores. París», 9 (1 Μαΐου 1927), 5.
- «Los jóvenes pintores españoles en París. Francisco Borès», 15 (1 Αυγούστου 1927), 5.
- «La pintura de los jóvenes en París», 24, (15 Δεκεμβρίου 1927), 7.

**Πρόλογος:**

- E. Tériade, *1<sup>re</sup> exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie Jacques Bernheim, Νοέμβριος 1927), Παρίσι 1927, [χ.σ.]

## 1928

### Άρθρα:

#### *Cahiers d'art*

- «[Les peintres nouveaux: VI.] Menkès», 2 (1928), 80-83.
- «Œuvres récentes de Léger, les objets dans l'espace», 4 (1928), 145-152.
- «Juan Gris», 5-6 (1928), 231-246.
- «[Les peintres nouveaux: VII.] André Beaudin», 8 (1928), 334-338.
- «L'épanouissement de l'œuvre de Braque», 10 (1928), 361-369.

#### *Cahier d'art. Supplément: Feuilles volantes*

- «Les livres», 1 (1928), 46-47.

[Christian Zervos, *Paysages français au XVe siècle*, éditions Cahiers d'art.]

#### *L'Intransigeant*

- «Confidences d'artistes: Charles Despiau», 5 Μαρτίου 1928, 5.
- «L'Exposition de la figure», 12 Μαρτίου 1928, 5.
- «Enquête sur une enquête: donnez-nous un sujet», 26 Μαρτίου 1928, 5.

[Έρευνα γνώμης που διεξήγαν οι E. Tériade και Maurice Raynal. Δημοσιεύτηκαν οι απαντήσεις των: 26 Μαρτίου 1928, 5: Carl Einstein, Paul Fierens, Max Jacob, George Lecomte, Georges Rouault· 3 Απριλίου 1928, 6: Jacques Bernheim, Gus Boffa, Marc Chagall, André Derain, Emile-Othon Friesz, Waldemar George, Jean-Francis Lagienne, Dr. G.-F. Reber, Léonce Rosenberg, Louis Vauxcelles· 9 Απριλίου 1928, 5: Gabriel-Joseph Gros, Fernand Léger, Suzanne Roger· 16 Απριλίου 1928, 5: Andry-Farcy, Adolphe Basler, Amédée Ozenfant, Emile Privat· 30 Απριλίου 1928, 5: Constantin Brancusi, Georges Braque, Robert Delaunay, Marcoussis, D. Tzanck, Tristan Tzara.]

- «Confidences d'artistes: Georges Braque», 3 Απριλίου 1928, 5.
- «On expose ici... ailleurs», 9 Απριλίου 1928, 5.

[Peintures des littérateurs: Mme Argyropoulo, Jacques-Emile Blanche, Jean Cocteau, Mme Delarue-Mardrus, L.-P. Fargue, Claude Farrère, Bernard Grasset, Georges Lecomte, Lucien Murat, Mme la comtesse de Noailles, Paul Valery, André Warnod. – Chériane. – Peintures de Louis-Eugène Glasser. – Groupe de la jeune peinture contemporaine. – Marc Sterling. – Gravures de Toulouse Lautrec. – Paul-Emile Pajot.]

- «On expose...», 23 Απριλίου 1928, 5.

[Jean Metzinger. – Un groupe: Maria Blanchard, Rodolphe-Théophile Bosshard, Gounaro, Paul Klee, Jean Lurçat, Georges Papazoff, Michel Tombros. – Dessins de Jean Cocteau.]

- «L'art belge à Paris», 30 Απριλίου 1928, 5.

[James Ensor, Pierre Flouquet, Floris Jaspers, Eugène Laermans, René Magritte, Auguste Mambour, Frans Masereel, George Minne, Auguste Oleffe, Constant



Permeke, Jacob Smith, Valerius de Saedeler, Albert Servaes, Gustave de Smet, Edouard Tytgat, Frits Van den Berghe, Gustave Van de Waestyne, Rik Wouters]

• «On expose...», 7 Μαΐου 1928, 4.

[Joan Miró. – Sculptures de Miklos. – Quatorze peintres: Georges Braque, Marc Chagall, Raoul Dufy, Juan Gris, Henri Laurens, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Pablo Picasso, Georges Rouault.]

• «La jeune architecture», 21 Μαΐου 1928, 5.

[Le Corbusier, Djo-Bourjois, Auguste Perret, Henri Sauvage]

• «On expose ici... ailleurs», 28 Μαΐου 1928, 5.

[Dessins de Roger de la Fresnaye. – Exposition Léopold Survage. – Aquarelles de Jules Pascin.]

• «Confidences d'artistes: Georges Rouault», 4 Ιουνίου 1928, 5.

• «Corot et l'Ecole 1930», 11 Ιουνίου 1928, 5.

• «Les ballets russes; avant Apollon», 11 Ιουνίου 1928, 5.

• «A propos de quelques expositions; tableau-objets», 26 Ιουνίου 1928, 5.

[Cournault. – Exposition de l'Académie moderne: Christian Adan, Christian Berg, Bratatchano, Calusen, Otto Gustaf Carlsund, Hauson, Eric Holson. – Monteiro. – Tarsila.]

• «Petites rétrospectives», 2 Ιουλίου 1928, 6.

[L'art vivant. – Les premières années du cubisme: Georges Braque, Roger de la Fresnaye, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Pablo Picasso.]

• «Hygiène artistique; fin de saison ou fin d'époque», 18 Ιουλίου 1928, 5.

• «Une enquête: Paris centre mondial des arts», 22 Οκτωβρίου 1928, 5.

[Έρευνα γνώμης που διεξήγαν οι E. Tériade και Maurice Raynal. Δημοσιεύτηκαν οι απαντήσεις των: 22 Οκτωβρίου 1928, 5: Jacques-Emile Blanche, Amédée Ozenfant: 5 Νοεμβρίου 1928, 5: Adolphe Basler, Marc Chagall, Georges Rouault: 12 Νοεμβρίου 1928, 5: André Beaudin, Jean Cocteau, Kees van Dongen, Gabriel-Joseph Gros, Paul Guillaume, Frantz Jourdain: 19 Νοεμβρίου 1928, 6: Emile-Othon Friesz, Waldemar George, Léonce Rosenberg: 10 Δεκεμβρίου 1928, 5: Fernand Léger, Princess Lucien Murat, André de Ridder: 24 Δεκεμβρίου 1928, 5: Georges Braque, Pierre Courthion, Paul-Gustave Van Hecke.]

• «Confidences d'artistes: Aristide Maillol», 5 Νοεμβρίου 1928, 5.

• «On expose...», 5 Νοεμβρίου 1928, 5.

[Exposition d'œuvres de maîtres de la peinture contemporaine: Georges Braque, Jean Crotti, André Derain, Raoul Dufy, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Henri Matisse, Joan Miró, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso. – Exposition Francis Picabia.]

• «Les expositions», 12 Νοεμβρίου 1928, 5.

[Cinq peintres refusés par le Salon d'automne: Alfred Aberdam, Daura, Ernest Engel-Rozier, Jean Hélion, Joaquín Torres-García. – L'effort moderne: André Beaudin, Francisco Borès, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Joseph Csaky, Juan Gris, Auguste Herbin, Henri Laurens, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Amédée Ozenfant, Pablo Picasso, Gino Severini, Georges Valmier, Jean Viollier. – Exposition Maurice de Vlaminck. – Visages par Adolf Hoffmeister. – Jean Fautrier.]

• «Les expositions», 19 Νοεμβρίου 1928, 6.

[Kees Van Dongen. – Max Jacob. – Hernando Viñes.]

- «Confidences d'artistes: une visite à Picasso», 27 Νοεμβρίου 1928, 6.
- «Les expositions», 3 Δεκεμβρίου 1928, 5.

[Constant Permeke. – Pierre Bonnard. – Francisco Cossio.]

- «La peinture belge à Paris», 10 Δεκεμβρίου 1928, 5.

[Auguste Mambour, Constant Permeke, Gustave de Smet, Frits Van den Berghe.]

- «Les expositions», 17 Δεκεμβρίου 1928, 6.

[Dessins de sculptures et sculptures de peintres: Antoine Louis Barye, Georges Braque, Jean-Baptiste Carpeaux, Honoré Daumier, André Derain, Charles Despiau, Raoul Dufy, Paul Gauguin, Théodore Géricault, Aristide Maillol, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir, Auguste Rodin. – Sculptures de Iakob Loutchansky, dessins de Rodolphe-Théophile Bosshard.]

- «Les expositions», 24 Δεκεμβρίου 1928, 5.

[Frits van der Berghe]

- «On expose...», 31 Δεκεμβρίου 1928, 6.

[Fleurs de femmes: Marie Alix, Suzanne Bernouard, Dagoussia, Hermine David, Thérèse Debains, Hureauux, Marie Laurencin, Makowska, Mika Mikoun, Sophie Piramowitch, Valentine Prax, Suzanne Valadon. – Miroirs d'Etienne Cournault. – Gouaches par Georges Papazoff. – Les Contes de Perrault, Editions «Au sans Pareil».]

### *Le Centaure*

- «Ismael de la Serna», 4 (Ιανουαρίου 1928), 59-60.
- «Georges Rouault», 10 (Ιούλιος 1928), 163-164.

### *Montparnasse*

- «Confidences d'artistes: Georges Braque», 51 (Μάιος-Ιούνιος 1928), 1-2.

### **Πρόλογος:**

- E. Tériade, *L'Exposition de la figure* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie Zak, 17-31 Μαρτίου 1928), Παρίσι 1928, [χ.σ.]

## **1929**

### **Άρθρα:**

#### *Cahiers d'art*

- «[Les peintres nouveaux: VIII.] André Masson», 1 (1929), 41-45.
- «Raoul Dufy et le nu», 4 (1929), 125-134.
- «L'actualité de Matisse», 7, 1929, 285-298.
- «Documentaire sur la jeune peinture: I. Considérations liminaires», 8-9 (1929), 359-367.

- «Documentaire sur la jeune peinture: II. L'avènement classique du cubisme», 10 (1929), 447-455.

*Deutsche Kunst und Dekoration*

- «Raoul Dufy», 64 (Απρίλιος 1929), 18-23.

*Gasetta de les arts*

- «Escultures métalliques de Pau Gargallo», 7 (Μάρτιος 1929), 56-59.

*Illustrado*

- «Les Grandes pintores contemporaneos. Henri Matisse», 11 (Απρίλιος 1929), 22-46.

*L'Intransigeant*

- «Confidences d'artistes: visite à Henri Matisse», 14 Ιανουαρίου 1929, 6.
- «Confidences d'artistes: visite à Henri Matisse (suite)», 22 Ιανουαρίου 1929, 5.
- «Les expositions», 22 Ιανουαρίου 1929, 5.  
[Exposition d'œuvres des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. – Exposition Vassily Kandinsky. – Exposition Armand Guillaumin.]
- «Les expositions», 29 Ιανουαρίου 1929, 5.  
[Exposition Gérald Murphy.]
- «A travers les expositions», 4 Φεβρουαρίου 1929, 5.  
[Paul Klee. – Kristians Tony. – Paysages d'Edmond Céria, Pierre Laprade, Albert Marquet, Henry de Waroquier.]
- «Les expositions», 11 Φεβρουαρίου 1929, 5.  
[Portraits d'artistes par eux-mêmes : Aman-Jean, Federico Armando Beltran-Masses, Albert Besnard, Jacques-Emile Blanche, Pierre Bonnard, Jean Cocteau, Charles Despiau, Georges Desvallières, Henri Gervex, Max Jacob, Marie Laurencin, Léopold-Lévy, Jacqueline Marval, Suzanne Valadon.]
- «A travers les expositions», 18 Φεβρουαρίου 1929, 5.  
[Marcel Gromaire.]
- «On expose...», 25 Φεβρουαρίου 1929, 5.  
[Gustave de Smet.]
- «A propos des dessins de Derain», 25 Φεβρουαρίου 1929, 5.
- «L'art et la rue», 5 Μαρτίου 1929, 6.
- «Les expositions», 11 Μαρτίου 1929, 5.  
[Œuvres de quelques jeunes peintres : Arisgan, Francisco Borès, Roger Chastel, Alexandre Fasini, Maurice-Henri Gaudetroy, Maynard, Joaquín Peiñado, Renaudin.]
- «On expose...», 18 Μαρτίου 1929, 5.  
[Jules Pascin. – Bela Adalbert Czobel. – Edouard-Joseph Goerg.]
- «Enquête: Autour de Paris en Île-de-France; quel est votre paysage préféré?», 2 Απριλίου 1929, 5.  
[Έρευνα γνώμης που διεξήγαν οι E. Tériade και Maurice Raynal. Δημοσιεύτηκαν οι απαντήσεις των: 2 Απριλίου 1929, 5: Marc Chagall, Charles Despiau, Kees Van

Dongen, Emile-Othon Friesz, Georges Rouault· 29 Απριλίου 1929, 5: André Beaudin, Geneviève Gallibert, Edmond Céria, Galanis, Jean-Francis Laglenne, Jean Lurçat.]

• «Une enquête en Allemagne: de Paris à Berlin», 8 Απριλίου 1929, 5.

• «On expose...», 15 Απριλίου 1929, 5.

[Exposition Dagoussia. – Peintures d’Olga Sacharoff. – Un groupe d’Italiens de Paris : Serge Brignoni, Massimo Campigli, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Alberto Savinio, Gino Severini, Mario Tozzi.]

• «Une enquête en Allemagne: la peinture à Berlin», 15 Απριλίου 1929, 5.

• «Une enquête à Berlin: l’art moderne, art officiel», 22 Απριλίου 1929, 5.

• «On expose...», 22 Απριλίου 1929, 5.

[Eglises de Maurice Utrillo. – Serge Charchoune.]

• «Les Arts...», 29 Απριλίου 1929, 2.

[Etienne Béothy.]

• «On expose...», 29 Απριλίου 1929, 5.

[Gaston-Louis Roux.]

• «Les Arts...», 6 Μαΐου 1929, 2.

[See Koyanagui.]

• «En marge des ‘artistes décorateurs’; du décorateur à l’architecte», 13 Μαΐου 1929, 5.

• «On expose...», 20 Μαΐου 1929, 4.

[La musique par les peintres: Edgar Degas, Henri Fantin-Latour, Max Jacob, Jean-Francis Laglenne, Pierre Laprade, Henri Malançon, Roland Oudot, Photiades, Jacques Thévenet, Henri de Toulouse Lautrec. – Eugène Nestor de Kermadec.]

• «On expose...», 28 Μαΐου 1929, 6.

[Roland Oudot.]

• «Les expositions», 10 Ιουνίου 1929, 5.

[Maximilien Luce. – Valentine Prax. – Massimo Campigli. – Pavel Tchelitchew. – Mer et plages: Pierre Bonnard, Paul Cézanne, Eugène Delacroix, Raoul Dufy, Emile-Othon Friesz, Edouard Manet, Henri Matisse, Pablo Picasso, Vincent Van Gogh.]

• «Les expositions», 17 Ιουνίου 1929, 5.

[Exposition de la galerie de France (2abis – André Beaudin, Francisco Borès, Paul Biétry, Francisco Cossio, André Derain, Charles Despiau, Raoul Dufy, Jean Fautrier, Emile-Othon Friesz, Edouard-Joseph Goerg, Henri Laurens, Fernand Léger, Jean Lurçat, André Masson, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Pierre-Auguste Renoir, Georges Rouault, Maurice Utrillo. – Greta Knutson-Tzara.)

• «On expose...», 25 Ιουνίου 1929, 5.

[Exposition Emile-Othon Friesz.]

• «Introduction: A propos d’une exposition; quelques souvenirs de Raoul Dufy», 25 Ιουνίου 1929, 5.

• «On expose...», 1 Ιουλίου 1929, 8.

[André Bauchant.]

• «On expose... », 8 Ιουλίου 1929, 5.

[Dessins et aquarelles: Marie Baranger, André Beaudin, Paul Biétry, Francisco Borès, Marc Chagall, Francisco Cossio, André Derain, Charles Despiau, Raoul Dufy,

Edouard-Joseph Goerg, Juan Gris, Henri Laurens, André Masson, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Hernando Viñes.]

• «On expose...», 7 Οκτωβρίου 1929, 6.

[L'École de Paris: André Beaudin, Georges Braque, Marc Chagall, André Derain, Raymond Dufrene, Raoul Dufy, Marie Laurencin, Fernand Léger, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Maurice Utrillo, Edouard Vuillard. – John Graham.]

• Ανυπόγραφο [E. Tériade, Maurice Raynal], «Van Dongen: le modèle et le portrait», 9 Οκτωβρίου 1929, 4.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Delaunay et l'auréole polymultipliée», 11 Οκτωβρίου 1929, 4.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «André Lhote», 12 Οκτωβρίου 1929, 4.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Jean-Francis Laglenne: la tâche et le costume», 13 Οκτωβρίου 1929, 4.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 14 Οκτωβρίου 1929, 6.

[L'activité artistique à New York: les expositions de Pierre-Auguste Renoir, d'Amedeo Modigliani, de Raoul Dufy, de Maria Lani, d'Emile-Othon Friesz et l'ouverture d'un nouveau musée d'art moderne.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Chagall cœur incompris», 16 Οκτωβρίου 1929, 4.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Un drame dans le monde, où il s'était fait couper les cheveux», 18 Οκτωβρίου 1929, 4.

[Louis Marcoussis.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Gloire de France», 19 Οκτωβρίου 1929, 4.

[Aristide Maillol]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 21 Οκτωβρίου 1929, 5.

[Le Salon des Surindépendants: André Bauchant, André Beaudin, Bilard, Voldemar Boberman, Francisco Borès, Mme la baronne du Bourget, Serge Charchoune, M. Durocher, Alexandre Fasini, Ferat, Alexandre Garbell, Gounaro, Alice Halicka, Auguste Herbin, Philippe Hossiasson, Greta Knutson-Tzara, Ladislav Jahl, Celso Lagar, Jean Lurçat, René Mendès-France Manuel Rendon, Léopold Survage, Michel Tapié de Celeyran, Hernando Viñes, Léon Zack.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Au temps où l'on dansait», 24 Οκτωβρίου 1929, 4.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Kalifali espoir noir», 25 Οκτωβρίου 1929, 4.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Un grand monument incognito», 26 Οκτωβρίου 1929, 4.

[Le monument de Maillol à Cézanne]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «[Χωρίς τίτλο]», 27 Οκτωβρίου 1929, 4.  
[Salon de la Surindépendance]
- «On expose...», 28 Οκτωβρίου 1929, 5.  
[Œuvres récentes d'Henri Matisse. – Huit peintres, 24 œuvres: André Beaudin, Francisco Borès, Etienne Cournault, Jean Lurçat, André Masson, Georges Papazoff, Hans Reichel, Gaston-Louis Roux. – Jean Souverbie.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Tristesse d'artiste», 30 Οκτωβρίου 1929, 4.  
[Pablo Gargallo.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Garage de demain», 1 Νοεμβρίου 1929, 4.  
[Richard Buckminster Fuller]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 4 Νοεμβρίου 1929, 6.  
[Salon d'automne]
- Ανυπόγραφο [E. Tériade, Maurice Raynal], «Au Salon d'automne», 5 Νοεμβρίου 1929, 4.
- Ανυπόγραφο [E. Tériade, Maurice Raynal], «La grande pitié de Saint-Denis», 7 Νοεμβρίου 1929, 4.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Comme André Derain a grandi», 10 Νοεμβρίου 1929, 4.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 11 Νοεμβρίου 1929, 5.  
[L'École de Paris]
- «On expose...», 11 Νοεμβρίου 1929, 5.  
[Hans Arp. – Hans Reichel. – Max Band. – Charles Lapicque.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Gromaire ou le cloître récompensé», 13 Νοεμβρίου 1929, 4.
- «On expose...», 18 Νοεμβρίου 1929, 6.  
[Le charme de l'horreur: Georges Braque, Marc Chagall, Raymond Dufrenoy, Raoul Dufy, Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Rouault, Chaïm Soutine. – La seconde génération: Max Band, Paul Biétry, Maurice Brianchon, Massimo Campigli, Thérèse Debains, François-Maurice-Augustin Eberl, Etienne Farkas, Jean Fautrier, Geneviève Gallibert, Nicolas Gloutchenk, Kaelba, Fernand Labat, Raymond Legueult, Zygmunt Menkès, Roland Oudot, Filippo de Pisis, Valentine Prax, Richard, Alberto Savinio, Constantin Terechkovitch.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 18 Νοεμβρίου 1929, 6.  
[Les préfaciers. – Le décor au théâtre. – Le musée d'art moderne.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Charles Despiau ou le repos du chasseur», 21 Νοεμβρίου 1929, 4.
- «Les expositions», 25 Νοεμβρίου 1929, 6.

[Salvador Dalí. – Man Ray. – Francis Picabia. – Marcel Gromaire. – Gustave Buchet. – Lassen Per Krogh.]

- «Enquête: 1830-1930», 25 Νοεμβρίου 1929, 6.

[Έρευνα γνώμης που διεξήγαν οι E. Tériade και Maurice Raynal. Δημοσιεύθηκαν οι απαντήσεις των: 25 Νοεμβρίου 1929, 6: Jacques-Emile Blanche, Georges Rouault· 2 Δεκεμβρίου 1929, 5: Marc Chagall, Vassily Kandinsky· 10 Δεκεμβρίου 1929, 6: Georges Duthuit, Paul Fierens, Henry Kistemaekers, André Malraux, André Salmon· 23 Δεκεμβρίου 1929, 6: Max Berger, André Billy, André Cœuroy, Jacques Lipchitz, Maurice Raval, Louis Vauxcelles· 31 Δεκεμβρίου 1929, 6: Emile Othon Friesz, Marcel Gromaire, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Francis Picabia, André de Ridder· 6 Ιανουαρίου 1930, 6: IvanGoll, Jean-FrancisLaglenne, RolandOudot, A. Richet et André Beaudin, Léonce Rosenberg· 13 Ιανουαρίου 1930, 5: Francisco Borès, Raoul Dufy, Gabriel-Joseph Gros, Jean Lurçat, Amédée Ozenfant, Suzanne Roger· 20 Ιανουαρίου 1930, 5: Pierre Courthion, Gabriel Fouché, Hans Heilmaier, René Mendès-France, Gino Severini, Jean Viollier.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «A quoi pense Henri Laurens?», 30 Νοεμβρίου 1929, 4.

- «On expose...», 2 Δεκεμβρίου 1929, 5.

[Louis Marcoussis.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Brancusi, raffiné paysan du Danube», 12 Δεκεμβρίου 1929, 4.

- «On expose...», 16 Δεκεμβρίου 1929, 6.

[Josef Sima. – Jean Fautrier.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «La Vénus de Renoir», 19 Δεκεμβρίου 1929, 4.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 23 Δεκεμβρίου 1929, 6.

[Le cubisme.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 31 Δεκεμβρίου 1929, 6.

[Divers.]

### *La Nación*

- «Aristide Maillol», 17 Φεβρουαρίου 1929.
- «Henri Matisse», 24 Μαρτίου 1929, 6-7.
- «Marc Chagall», [1929]

### *Le Centaure*

- «Roger van Gindertael», 7 (Απρίλιος 1929), 184-185.

### *Montparnasse*

- «Fernand Léger», 55 (Μάιος-Ιούνιος 1929), 1-2.
- «Les expositions de peinture: Goerg-Galerie Georges Bernheim», 55 (Μάιος-Ιούνιος 1929), 15.

### *Sélection*

- «Nord-Sud», 5 (Φεβρουάριος 1929), 7-10.  
[Fernand Léger]
- «Vue schématique de l'œuvre de Marcoussis», 7 (Ιούνιος 1929), 4-5.

### **Πρόλογοι:**

- E. Tériade, *Exposition d'aquarelles de Wassily Kandinsky* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie Zak, 15 – 31 Ιανουαρίου 1929), Παρίσι 1929, χ.σ.
- E. Tériade, *Exposition internationale de sculpture* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie Georges Bernheim, 3 – 17 décembre 1929), Παρίσι 1929, χ.σ.  
[Alexander Archipenko, Rudolf Belling, Emile-Antoine Bourdelle, Constantin Brancusi, Joseph Csaky, Charles Despiau, Pablo Gargallo, Alberto Giacometti, Marcel-Antoine Gimond, Mateo Hernandez, Moisseï Kogan, Georg Kolbe, Henri Laurens, Iakob Loutchansky, Jacques Lipchitz, Aristide Maillol, Pablo Curatelle Manès, Manuel Manolo, Anton Pevsner, Renée Sintenis, Michel Tombros, Ossip Zadkine]
- E. Tériade, «Le voyage en Grèce», στο *Croisières en Grèce*, μπροσούρα 1929, 1-4.

## **1930**

### **Άρθρα :**

#### *Cahiers d'art*

- «Documentaire sur la jeune peinture: III. Conséquences du cubisme», 1 (1930), 17-27.
- «Documentaire sur la jeune peinture: IV. La réaction littéraire», 2 (1930), 69-84.
- «Documentaire sur la jeune peinture: V. Une nouvelle heure de peintres?», 4 (1930), 169-180.
- «A propos de la récente exposition de Jacques Lipchitz», 5 (1930), 259-265.

#### *L'Intransigeant*

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Utrillo, le maître des murs», 8 Ιανουαρίου 1930, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 13 Ιανουαρίου 1930, 5.  
[Divers.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «James Joyce par Brancusi», 21 Ιανουαρίου 1930, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 27 Ιανουαρίου 1930, 5.



[Exposition des écrivains-peintres: Henri Béraud, Henry Bidou, André Billy, Colette, Maryse Choisy, Lucie Delarue-Mardrus, Raymond Escholier, Mac Orlan, Paul Morand, Comtesse de Noailles, Andrée Sikorska, André Thérive, Paul Valéry, André Warnod. – La plastographie.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Raoul Dufy et l'esprit de la couleur», 31 Ιανουαρίου 1930, 4.

- «Devoirs d'écoliers ou inquiétudes de maîtres», 4 Φεβρουαρίου 1930, 5.

- «Vingt-cinq ans après; plus ça change», 11 Φεβρουαρίου 1930, 5.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Vlaminck, flamand de Paris», 19 Φεβρουαρίου 1930, 4.

- «Peintres – graveurs», 25 Φεβρουαρίου 1930, 5.

[Jean-Louis Boussingault, Marc Chagall, Othon Coubine, André Derain, Charles-Georges Dufresne, Raoul Dufy, André Dunoyer de Segonzac, Jean Frelaut, Galanis, Edouard-Joseph Goerg, Edmond-Charles Kayser, Jean-Emile Laboureur, Marie Laurencin, Léopold-Levy, Georges Florentin Linaret, Henri Matisse, Luc Albert Moreau, Pablo Picasso, Georges Rouault, Henri Vergé-Sarrat.]

- «On expose; avant et après», 4 Μαρτίου 1930, 5.

[Exposition de la Société des amateurs d'art et des collectionneurs: Pierre Bonnard, Georges Braque, Marc Chagall, Jean Crotti, Edouard-Joseph Goerg, Moïse Kisling, Fernand Léger, André Lhote, Henri Matisse, Jean Metzinger, Georges Rouault]

- «Hygiène artistique; pelures d'orange...», 11 Μαρτίου 1930, 6.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 11 Μαρτίου 1930, 6.

[Divers.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Ozenfant le pur», 13 Μαρτίου 1930, 4.

- «On expose», 18 Μαρτίου 1930, 6.

[Léopold-Levy. – Vassily Kandinsky. – Joan Miró.]

- «On expose», 25 Μαρτίου 1930, 5.

[Amédée Ozenfant. – Eugène Berman.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 25 Μαρτίου 1930, 5.

[Le Salon des Tuileries]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Léopold-Levy et la céleste carrosserie», 27 Μαρτίου 1930, 4.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 7 Απριλίου 1930, 5.

[Henri Matisse. – Le marché de l'art.]

- «A propos d'une campagne; la peinture, le surréalisme et le pêche à l'instinct», 7 Απριλίου 1930, 5.

- «On expose», 21 Απριλίου 1930, 5.

[Collages. – Dessins de Raoul Dufy. – Femmes peintres: Dora Bianka, Andrée Bizet, Chériane, Hermine David, Geneviève Gallibert, Alice Halicka, Juliette Jorris, Rachel Levy-Bloch, Madeleine Luka, Hélène Marre, Valentine Prax, Suzanne Valadon, Marie Vassilieff. – Sacha Moldovan. – Willi Baumeister.]

- «On expose», 6 Μαΐου 1930, 5.

[Paule Vézelay.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire; à travers l'actualité», 13 Μαΐου 1930, 5.  
[Les faux Millets. – La critique professionnelle.]
- «On expose», 13 Μαΐου 1930, 5.  
[Emile-Othon Friesz. –Max Jacob. – Jean Hugo. – Serge Brignoni. – Madeleine Fabre.]
- «Au Salon des Arts décoratifs; la section allemande; avec Walter Gropius», 21 Μαΐου 1930, 8.
- «Expositions: l'art vivant», 26 Μαΐου 1930, 5.  
[Pierre Bonnard, Georges Braque, André Derain, Charles Despiau, Charles-Georges Dufresne, Raoul Dufy, Roger de la Fresnaye, Emile-Othon Friesz, Pierre Laprade, Marie Laurencin, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Georges Rouault, Maurice Utrillo, Suzanne Valadon, Maurice de Vlaminck, Edouard Vuillard]
- «On expose», 26 Μαΐου 1930, 5.  
[Artistes juifs: Marc Chagall, Georges Kars, Léopold-Levy, Zygmunt Menkès, Amedeo Modigliani, Jules Pascin. – Gounaro.]
- «En marge d'une exposition: Delacroix et nos peintres», 9 Ιουνίου 1930, 6.  
[Έρευνα γνώμης που διεξήγαγαν οι E. Tériade και Maurice Raynal. Δημοσιεύτηκαν οι απαντήσεις των: Marc Chagall, Emile-Othon Friesz, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Georges Rouault.]
- «On expose», 9 Ιουνίου 1930, 6.  
[Paul Signac. – Zygmunt Menkès. – Alice Halicka.]
- «Guide-promenade; chez les 'Surindépendants'», 16 Ιουνίου 1930, 5.
- «Au profit de la Cité-Universitaire; cent ans de la peinture française», 23 juin 1930, 5.  
[Cent ans de peinture française.]
- «On expose», 23 Ιουνίου 1930, 5.  
[Sculpture d'Henri Matisse.]
- «Voyage d'artiste; le tour du monde d'Henri Matisse; interview au retour», 19 Οκτωβρίου 1930, 1-2.
- «Voyage d'artiste (2); Henri Matisse à Tahiti», 20 Οκτωβρίου 1930, 5.
- «On expose», 20 Οκτωβρίου 1930, 5.  
[John Graham.]
- «Voyage d'artiste (3); Henri Matisse en Amérique», 27 Οκτωβρίου 1930, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 11 Νοεμβρίου 1930, 6.  
[Exposition d'aéronautique et d'art: Constantin Brancusi, Henri Laurens, Fernand Léger, Joan Miró, Amédée Ozenfant. – Exposition de la gravure italienne.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 18 Νοεμβρίου 1930, 7.  
[Le livre de Waldemar George *Jean Crotti ou le Démon de la connaissance*. – Exposition «Portraits ou masques». – Portraits de Maria Lani.]
- «Expositions», 25 Νοεμβρίου 1930, 6.  
[Fernand Léger. – Roger de la Fresnaye.]

- «On expose», 2 Δεκεμβρίου 1930, 5.  
[Gravures de Louis Marcoussis. – L'énigme de la face par Josef Sima.]
- «Les arts», 6 Δεκεμβρίου 1930, 2.  
[Œuvres de See Koyanagui. – Exposition Albert Lazard.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 9 Δεκεμβρίου 1930, 5.  
[La politique institutionnelle de la France et de l'Amérique face à l'art moderne]
- «On expose», 9 Δεκεμβρίου 1930, 5.  
[Huit artistes du Rio de la Plata (Salle d'art Castelucho Diana – Rodolfo Acoltra, Buttler, Carlos Castellanos, Pedro Figari, Pablo Manès, Juan del Prete, Joaquín Torres-García. – Peintures de Max Jacob. – Portraits d'enfants: André Beaudin, Christian Bérard, Pierre Bonnard, Mary Cassat, Eugène Carrière, Francisco Cossio, Edgar Degas, André Derain, Charles Despiau, Marcel Gromaire, Marie Laurencin, Henri Matisse, Amedeo Modigliani, Pablo Picasso, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Chaïm Soutine.)]
- «Expositions», 15 Δεκεμβρίου 1930, 5.  
[Exposition de portraits de Dürer à nos jours. – Trente ans de peinture: Francis Picabia. – Giorgio de Chirico.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Inauguration; un entracte aux miracles», 23 Δεκεμβρίου 1930, 6.  
[Le film *Hallelujah*.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 29 Δεκεμβρίου 1930, 6.  
[L'art de l'année 1930.]
- «Expositions», 29 Δεκεμβρίου 1930, 6.  
[Les éditions Ambroise Vollard. – Paysages de Provence: Pierre Bonnard, Othon Coubine, André Derain, Pierre-Auguste Renoir. – Dessins et aquarelles: André Beaudin, Roger de la Fresnaye, Marcel Gromaire, Marie Laurencin, Louis Marcoussis, Pablo Picasso, Georges Rouault]

*La Nación. Revista semanal*

- «La exposición Internacional de Escultura», 32 (Φεβρουάριος 1930).
- «Las consecuencias del cubismo y los movimientos afines», 45 (Μάιος 1930), 36-37.
- «El espíritu clásico del cubismo», 51 (Ιούνιος 1930), 17-18.
- «La pintura y el surrealismo», 66 (Αύγουστος 1930), 11-12.
- «La joven pintura de hoy», 72 (Νοέμβριος 1930), 12, 29.
- «Pascin», [Δεκέμβριος;] 1930, 25, 38.

*Sélection*

- «Les sculptures métalliques de Gargallo», 10 (Ιούλιος 1930), 23-25.

## Πρόλογος :

- E. Tériade, «Kandinsky», στο *Exposition Kandinsky* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie de France, 14 – 31 Μαρτίου 1930), Παρίσι 1930, χ.σ.

## 1931

### Άρθρα:

#### *Cahiers d'art*

- «Jeunesse!», 1 (1931), 10-25.
- «Le développement de l'œuvre de Borès», 2 (1931), 95-101.

#### *L'Intransigeant*

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 6 Ιανουαρίου 1931, 6.

[L'art de l'année 1930.]

- R. T. [E. Tériade, Maurice Raynal], «La mort de Boldini», 13 Ιανουαρίου 1931, 2.
- «Pascin», 2 Φεβρουαρίου 1931, 5.
- «Une enquête: Art ancien, art moderne», 9 Φεβρουαρίου 1931, 5.

[Έρευνα γνώμης που διεξήγαν οι E. Tériade και Maurice Raynal. Δημοσιεύτηκαν οι απαντήσεις των: 9 Φεβρουαρίου 1931, 5: Jacques-Emile Blanche, Waldemar George· 10 Μαρτίου 1931, 5: Andry-Farcy, André Beaudin, Jean Francis Laglenne, Jean Lurçat· 23 Μαρτίου 1931, 5: Max Berger, Edouard-Joseph Goerg, Marcel Gromaire· 6 Απριλίου 1931, 6: Paul Guillaume, Hans Heilmaier, André Malraux, A. Richet.]

- «On expose», 2 Μαρτίου 1931.

[George Grosz.]

- «Voyages; couleurs de Grèce», 10 Μαρτίου 1931, 5.
- «On expose», 23 Μαρτίου 1931, 5.

[Oskar Kokoschka.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Matériel pour artistes ou la revanche des accessoires», 21 Απριλίου 1931, 5.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Au temps des préfaces», 28 Απριλίου 1931, 7.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «A travers l'actualité artistique», 5 Μαΐου 1931, 5.

[Divers.]

- «De la nature morte à la nature vive», 11 Μαΐου 1931, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 18 Μαΐου 1931, 5.

[Exposition de l'Union des artistes modernes. – L'art polynésien. – Exposition-démonstration du «peintre le plus rapide du monde». – Holbein. – Federico Armando Beltrán Masse. – Jacques-Emile Blanche.]

• «De la nature morte à la nature vive (suite)», 18 Μαΐου 1931, 5.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 25 Μαΐου 1931, 6.

[Le musée du Luxembourg. – Exposition «Chefs-d'œuvre des maitres du XIX<sup>e</sup> siècle».]

• «Destin de la peinture; de la nature morte à la nature vive. [André Masson]», 25 Μαΐου 1931, 6.

• «Destin de la peinture; de la nature morte à la nature vive. [André Beaudin]», 1 Ιουνίου 1931, 5.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Actualités artistiques», 1 Ιουνίου 1931, 5.

[Divers.]

• «Destin de la peinture; de la nature morte à la nature vive. [Francisco Borès]», 8 Ιουνίου 1931, 5.

• «A travers les expositions», 8 Ιουνίου 1931, 5.

[Dessins de Charles Despiau. – Exposition «Où allons-nous?»: Georges Braque, Alberto Giacometti, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, André Masson, Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso, Joaquín Torres-García. – Marcel Gromaire. – Zygmunt Menkès.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire. Salons...», 16 Ιουνίου 1931, 6.

• «Autour d'une rétrospective: Henri Matisse parle...», 16 Ιουνίου 1931, 6.

• «Une grande exposition: Henri Matisse», 22 Ιουνίου 1931, 5.

• «A travers les expositions», 22 Ιουνίου 1931, 5.

[Œuvres récentes de Marc Chagall. – Sculptures de Raymond Duchamp-Villon, 1876-1918.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 29 Ιουνίου 1931, 5.

[Elie Faure sur la peinture moderne]

• «On expose», 29 Ιουνίου 1931, 5.

[Œuvres de Pablo Picasso.]

• «Œuvres récentes de Picasso», 6 Ιουλίου 1931, 6.

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 13 Ιουλίου 1931, 6.

[Les critiques d'art.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 30 Σεπτεμβρίου 1931, 7.

[Divers.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 5 Οκτωβρίου 1931, 4.

[Divers.]

• Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: 'l'art d'après-guerre' ou 'l'après-guerre de l'art'», 12 Οκτωβρίου 1931, 5.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire : l'art continue...», 19 Οκτωβρίου 1931, 5.
- «A travers les Salons: tendances de la surindépendance», 26 Οκτωβρίου 1931, 5.  
[Le Salon des Surindépendants, le Salon des vrais Indépendants, le Salon de la société artistique «le Flux».]
- «Une rétrospective: Paul César Helleu», 9 Νοεμβρίου 1931, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire», 16 Νοεμβρίου 1931, 5.  
[Divers.]
- «On expose», 16 Νοεμβρίου 1931, 5.  
[Greta Knutson-Tzara.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Expositions de portraits», 23 Νοεμβρίου 1931, 5.  
[César Abin.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Des dessins italiens de l'Orangerie aux achats étrangers du Jeu de Paume», 23 Νοεμβρίου 1931, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: tout va bien», 30 Νοεμβρίου 1931, 6.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: pourquoi pas un Prix Goncourt de la peinture?», 7 Δεκεμβρίου 1931, 5.
- «Exposition», 21 Δεκεμβρίου 1931, 5.  
[La joie de vivre. – Jean de Gaigneron. – Gouaches: Léonor Fini, Gwodeszki, Alice Halicka, Jean Hugo, Max Jacob, Jean-Francis Laglenne, Marie Laurencin, Jean Oberlé, Nora Vilter. – Œuvres nouvelles: Emile-Othon Friesz, Léopold-Levy, Maurice Utrillo, André Utter, Suzanne Valadon. – Sculptures de Joan Miró.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: en route pour Londres», 28 Δεκεμβρίου 1931, 5.  
[Les peintres et le cinéma.]

*Das Kunstblatt*

- «Vom Stilleben zur lebendigen Natur», 15 (Αύγουστος 1931), 225-238.

**Συνεργασία σε συλλογική έκδοση:**

- E. Tériade, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Cossio* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie Georges Bernheim, 16 – 30 Απριλίου 1931), Παρίσι 1931, χ. σ.  
[Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Jean Cassou, Paul Fierens, Pierre Guéguen, Waldemar George, Christian Zervos.]

**1932**

**Άρθρα:**

*L'Intransigent*

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: notre périple», 4 Ιανουαρίου 1932, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: une nouvelle avant-garde», 18 Ιανουαρίου 1932, 5.  
[Le Salon des artistes français.]
- «Salons: '1940'», 18 Ιανουαρίου 1932, 5.
- «Expositions», 25 Ιανουαρίου 1932, 5.  
[Quelques peintres du XXe siècle: Pierre Bonnard, Georges Braque, Marie Laurencin, Fernand Léger, André Masson, Henri Matisse, Pablo Picasso. – Les artistes américains: Paul Burlin, Etting, John Graham, Hermann Georg Haas, Hiller, Carl-Robert Holty, Frederick Kann, Sidney Laufman, Isidore Lévy, Maldarelli, Ann Neagoe, Albin Rattner, Ary Stillman, Valav, Heinrich Warneke, John Xcéron.]
- «Actualité artistique: Edouard Manet vu par Henri Matisse», 25 Ιανουαρίου 1932, 5.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: l'école de Chicago», 1 Φεβρουαρίου 1932, 5.
- «Expositions», 8 Φεβρουαρίου 1932, 5.  
[André Lhote. – Kurt Seligmann. – Dora Bianka.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «La critique propose...», 15 Φεβρουαρίου 1932, 5.  
[Le Grand prix de la peinture]
- «Expositions», 1 Μαρτίου 1932, 5.  
[Œuvres de quelques jeunes artistes suisses: Otto Charles Baenninger, Serge Brignoni, Fritz Glarner, Werner Hartmann, Ernst Schiess, Schoop, Kurt Seligmann, Sophie Tauber-Arp, Wherlin, Rudolf Zender)]
- «Expositions», 8 Μαρτίου 1932, 7.  
[Cuno Amiet. – Semirami. – Joaquín Torres-García.]
- «Expositions», 15 Μαρτίου 1932, 6.  
[Léopold-Levy. – 22 artistes italiens modernes: Pompeo Borra, Massimo Campigli, Giorgio de Chirico, Leonor Fini, Achille Funi, Marussio, Giorgio Morandi, Filippo de Pisis, Alberto Savinio, Scipione, Gino Severini, Mario Sironi, Arturo Tosi, Mario Tozzi, Gigiotti Zanini. – L'Aéropainting italienne. – Zygmunt Menkès.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «La fin de l' 'école de Paris' ou le retour des enfants prodiges?», 15 Μαρτίου 1932, 6.
- «On expose», 21 Μαρτίου 1932, 5.  
[Juan Del Prete.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: peinture d'opinion», 25 Απριλίου 1932, 6.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: Paris-Province», 3 Μαΐου 1932, 6.  
[Pierre Laurens et l'art officiel de Paris.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: la mauvaise peinture chasse la bonne», 10 Μαΐου 1932, 6.
- «Expositions», 10 Μαΐου 1932, 6.

[Emile-Othon Friesz. – Alberto Giacometti.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: les prix augmentent», 17 Μαΐου 1932, 5.

[Le Prix Goncourt.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: la guerre des moins de 100 ans», 23 Μαΐου 1932, 7.

[Jacques-Emile Blanche.]

- «On expose», 30 Μαΐου 1932, 5.

[Maruja Mallo.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «‘1900’ une invention très ‘1932’», 7 Ιουνίου 1932, 7.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: les rigueurs de la tenue», 13 Ιουνίου 1932, 5.

[Exposition Picasso.]

- «En causant avec Picasso», 15 Ιουνίου 1932, 1.
- «On expose», 21 Ιουνίου 1932, 6.

[Knut Lundstrom.]

- «A l’Orangerie: l’exposition Manet», 27 Ιουνίου 1932, 4.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: une brillante saison artistique», 21 Ιουλίου 1932, 6.

[Divers.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: les peintres nous reviennent», 3 Οκτωβρίου 1932, 7.

[Divers.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: la fin de tout», 12 Οκτωβρίου 1932, 6.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: comment on résout une crise», 17 Οκτωβρίου 1932, 8.
- «Expositions: Suzanne Valadon», 17 Οκτωβρίου 1932, 8.
- «Le Salon des Surindépendants ou... le mal de la jeunesse», 24 Οκτωβρίου 1932, 6.
- «Au profit de l’Union des Arts: l’animal à travers les arts», 2 Νοεμβρίου 1932, 9.
- «Expositions: Gravures», 2 Νοεμβρίου 1932, 9.

[Argusti, Bendixsen, Bruckner, Crockett, Djemal, Endelh, Hainaut, Louis Marcoussis, Schleapfer, André Masson, Swen Westman)]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: cancans», 15 Νοεμβρίου 1932, 6.

[Le marché de l’art]

- «On expose», 21 Νοεμβρίου 1932, 7.

[André Lhote.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: la ruée vers l’or», 5 Δεκεμβρίου 1932, 7.

[Le marché de l’art]

- «Exposition Degas: dessins et pastels», 5 Δεκεμβρίου 1932, 7.



- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: la peinture est toujours debout», 19 Δεκεμβρίου 1932, 7.  
[Le marché de l'art]
- «Expositions», 19 Δεκεμβρίου 1932, 7.  
[Joan Miró. – Hernando Viñes.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «La malade malgré lui ou le médecin imaginaire?», 27 Δεκεμβρίου 1932, 7.  
[Pablo Picasso vu par Carl Jung]

## 1933

### Άρθρα:

#### *L'Intransigent*

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: l'année commence bien», 9 Ιανουαρίου 1933, 6.  
[Divers.]
- «Provisoire: de la musique avec toutes choses», 16 Ιανουαρίου 1933, 6.
- «L'exposition Vlaminck», 31 Ιανουαρίου 1933, 7.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: grâces d'état», 13 Φεβρουαρίου 1933, 9.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: une belle journée», 21 Φεβρουαρίου 1933, 6.  
[Divers.]
- «Nénuphars de Claude Monet», 28 Φεβρουαρίου 1933, 7.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: les beaux jours», 6 Μαρτίου 1933, 7.  
[Le musée du Luxembourg. – Exposition d'art français à Madrid.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: la coupe Jacques», 13 Μαρτίου 1933, 6.  
[Le Prix Goncourt de la peinture.]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: l'âge d'or de la punaise», 24 Απριλίου 1933, 10.  
[Exposition «Le décor de la vie en 1870 à 1900».]
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: le passé qui dure et celui qui se raccroche; l'envers du décor de IIIe République», 1 Μαΐου 1933, 8.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Du muséum à l'exposition horticole; fleurs domestiques et fleurs sauvages», 9 Μαΐου 1933, 8.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Provisoire: 'nous avons fait un beau voyage' ou 'Château d'Espagne'», 15 Μαΐου 1933, 8.  
[Exposition d'art français à Madrid]
- «Une exposition-un ballet; à travers l'actualité artistique», 19 Ιουνίου 1933, 9.  
[Exposition Francisco Borès. – Un ballet d'André Masson.]

- «A travers l'actualité artistique: deux expositions», 28 Ιουνίου 1933, 6.  
[Gaston-Louis Roux. – Salvador Dalí.]
- «A l'Orangerie; Renoir sans Renoir», 3 Ιουλίου 1933, 10.
- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Distributions de prix», 18 Ιουλίου 1933, 10.

#### *Minotaure*

- «Chronique: peintures», 1 (Ιούνιος 1933), 2-3.  
[André Beaudin, Francisco Borès, André Masson, Roux.]
- «Les Présages», 1 (Ιούνιος 1933), 5.
- «Valeur plastique du mouvement», 1 (Ιούνιος 1933), 45-47.
- «Emancipation de la peinture...», 3-4 (Δεκέμβριος 1933), 9-21.  
[André Beaudin, Francisco Borès, Georges Braque, Salvador Dalí, Henri Matisse, Joan Miró, Pablo Picasso.]

### **1934**

#### **Άρθρα:**

#### *Minotaure*

- «Aspects actuels de l'expression plastique», 5 (Μάιος 1934), 33-48.
- E. Tériade, Albert Skira, «[Χωρίς τίτλο]», 6 (Δεκέμβριος 1934), χ.σ.
- «Réhabilitation du chef-d'œuvre», 6 (Δεκέμβριος 1934), 60.

#### **Πρόλογοι:**

- E. Tériade, Albert Skira, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Les trésors de la peinture française: des primitifs au XVIe siècle*, éditions Albert Skira, Παρίσι 1934, χ.σ.
- E. Tériade, Albert Skira, «Note», στο *Minotaure* (κατάλογος έκθεσης, Βρυξέλλες, Palais des Beaux-arts, Μάιος-Ιούνιος 1934), éditions Albert Skira, Παρίσι 1934, χ.σ.

#### **Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:**

- E. Tériade, «Livre second», στο *Les trésors de la peinture française: des primitifs au XVIe siècle*, éditions Albert Skira, Παρίσι 1934, χ.σ.  
[Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Jacques-Emile Blanche, Elie Faure, Maurice Raynal.]

## 1935

### Άρθρα:

#### *La Bête noire*

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Paris s'em...», 1 (Απρίλιος 1935), 1.

[Le conservatisme dans l'art.]

- «A propos de la rétrospective du cubisme: la question est la...», 1 (Απρίλιος 1935), 4.

[Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Pablo Picasso.]

- Ανυπόγραφο [E. Tériade, Maurice Raynal], «Expositions 'complexes'», 1 (Απρίλιος 1935), 4.

[La réorganisation de l'Ermitage]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Fêtes et défaites de Paris», 2 (Μάιος 1935), 4.

- «Compte rendu analytique des expositions du mois», 2 (Μάιος 1935), 4.

[L'art futuriste. – Les artistes de « ce temps ». – Le salon du « Temps Présent ». – L'art italien ancien.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «La France donne à l'Italie une leçon de modestie», 3 (Ιούνιος 1935), 5.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Les techniques de la technique», 4 (Ιούλιος 1935), 4.

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Exposition Rattner», 4 (Ιούλιος 1935), 5.

- «Compte rendu analytique des expositions du mois», 4 (Ιούλιος 1935), 5.

[Cézanne. – L'art mural. – Rétrospective Gondouin. – Aquarelles de Gromaire. – Un groupe.]

- Les deux aveugles [E. Tériade, Maurice Raynal], «Esquisse d'un projet pour une exposition d'art français à Rome», 5 (Οκτώβριος 1935), 5.

- «Compte rendu analytique des expositions du mois», 7 (Δεκέμβριος 1935), 4.

[Exposition des artistes de ce temps. – De Chirico. – André Beaudin. – Salon d'automne. – Immeuble Charpentier.]

#### *Le voyage en Grèce*

- «Solitude de la Grèce», 2 (άνοιξη 1935), 14-23.

- «L'été grec», 3 (καλοκαίρι 1935), 13-21.

#### *Minotaure*

- «La Peau de la peinture», 7 (Ιούνιος 1935), 1-3.

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- E. Tériade, «Nicolas Poussin», στο *Les Trésors de la peinture française: XVIIe siècle*, éditions Albert Skira, Παρίσι 1935, χ.σ.

[Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Jean Cassou, Maurice Raynal, Gabriel Rouchès, Charles Sterling.]

## 1936

### Άρθρα:

*Arts et métiers graphiques*

- «Le point de vue de la nature», 54 (Αύγουστος 1936), 33-36.

*Le voyage en Grèce*

- «Note sur les arbres», 4 (άνοιξη 1936), 17-21.

*Minotaure*

- «La Peinture surréaliste», 8 (Ιούνιος 1936), 4-17.
- «Constance du fauvisme», 9 (Οκτώβριος 1936), 1-8.

## 1947

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- E. Tériade, «Menkès», στο *Menkès, Across Twenty Years 1926-1946* (κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, Rudolph Galleries, 10 Φεβρουαρίου – 1 Μαρτίου 1947), Associated American Artists, Νέα Υόρκη 1947.

[Αναδημοσίευση του κειμένου: « [Les peintres nouveaux : VI.] Menkès », *Cahiers d'art*, 2 (1928). Το άλλο κείμενο είναι του Pegeen Sullinan.]

## 1951

### Άρθρο:

*Harper's Bazaar*

- «Theophilus, Greek primitive painter», Ιανουάριος 1951, 120-121 και 156.

## 1952

### Άρθρο:

*Art News Annual*

- «Matisse Speaks», 21 (1952), 40-78.

### Πρόλογος:

- E. Tériade, «Introduction», *Le Corbusier; dessins et lavis Jeanneret, 1918-1928* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie Denise René, 8 Απριλίου – 11 Μαΐου 1952), Παρίσι 1952.

## 1953

### Πρόλογος:

- E. Tériade, «[Χωρίς τίτλο]», *Henri Matisse: papiers découpés*, Collection Berggruen & Cie, Παρίσι 1953, χ.σ.

## 1954

### Άρθρα:

*Harper's Bazaar*

- «Henri Laurens; A Personal Tribute», Αύγουστος 1954, 114-115.

*Verve*

- «[Χωρίς τίτλο]», 29-30 (1954), 9-10.

[Suite de 180 dessins de Picasso du 28 novembre 1953 au 3 février 1954]

### Πρόλογος:

- E. Tériade, «[Χωρίς τίτλο]», *Borès: peintures nouvelles* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Galerie Louis Carré, 30 Απριλίου - 29 Μαΐου 1954), Παρίσι 1954, χ.σ.

## 1956

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- Ε. Τέριαντ, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Le Corbusier: Les Taureaux. Recent Paintings 1952-55* (κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, Pierre Matisse Galerie, 17 Ιανουαρίου – 11 Φεβρουαρίου 1956), Νέα Υόρκη 1956, 1.

[Τα άλλα κείμενα που δημοσιεύονται στον κατάλογο του Pierre Matisse είναι των Raynal, Herbert Read και François Le Lionnais.]

## 1960

### Πρόλογοι:

- Ε. Τέριαντ, «[Χωρίς τίτλο]», *Borès* (κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, Albert Loeb Gallery, 17 Φεβρουαρίου - 12 Μαρτίου 1960), Νέα Υόρκη 1960.

[Επανεκδόση του κειμένου του στο *Borès: peintures nouvelles*, Παρίσι 1954.]

- Ε. Τέριαντ, «Francisco Borès», στο *F. Borès: Gouaches and Drawings* (κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο, Molton Gallery, 13 Ιουλίου - 6 Αυγούστου 1960), Λονδίνο 1960.

[Επανεκδόση του κειμένου του στο *Borès: peintures nouvelles*, Παρίσι 1954.]

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- Ε. Τέριαντ, «Theophilos», στο *Der Griechische Bauernmaler Theophilos*, (κατάλογος έκθεσης, Βέρνη, Kunsthalle, 23 Ιουλίου - 4 Σεπτεμβρίου 1960), Βέρνη 1960.

[Μεταφρασμένη στα γερμανικά Αναδημοσίευση του κειμένου: «Theophilos, Greek Primitive Painter», *Harper's Bazaar*, Ιανουάριος 1951. Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Le Corbusier, Franz Meyer, Maurice Raynal, Giorgios Seferis.]

## 1961

### Επίλογος:

- Ε. Τέριαντ, «Nachwort», στο *Jazz*, R. Piper & Co., Μόναχο 1961, 45-46.

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- Ε. Τέριαντ, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Theophilos* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι Musée des arts décoratifs, Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1961), Παρίσι 1961, χ.σ.

[Μεταφρασμένη στα γαλλικά Αναδημοσίευση του: «Theophilos, Greek Primitive Painter», *Harper's Bazaar*, Ιανουάριος 1951. Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Odysseus Elytis, Manolis Hadzidakis, Le Corbusier, François Mathey, Maurice Raynal, Giorgos Seferis, Anghelos Sikelianos, Jean Tsarouchis.]

- Ε. Τέριαντ, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Henri Matisse: Les grandes gouaches découpées* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée des Arts décoratifs, 22 Μαρτίου – 18 Μαΐου 1961), Παρίσι 1960, 42-43.

[Μεταφρασμένη στα γαλλικά Αναδημοσίευση του κειμένου: «Nachwort», στο *Jazz*, R. Piper & Co., Μόναχο 1961. Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Jean Cassou, Georges Duthuit, Raymond Escholier, Jacques Lassaigne, Jean Leymarie, Henri Matisse, André Verdet.]

## 1962

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- Ε. Τέριαντ, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Anton Zwemmer: Tributes From Some of His Friends on the Occasion of his 70th Birthday*, ιδιωτική έκδοση, Λονδίνο 1962, 44.

## 1973

### Άρθρο:

*Jardin des arts*

- «Un grand éditeur d'art: Tériade» [συνέντευξη στον Claude Bouyeure], 218 Μάιος-Ιούνιος 1973), 12-13.

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- Ε. Τέριαντ, «Chagall et la peinture romantique», στο *Chagall monumental*, Société internationale d'art XXe siècle, Παρίσι 1973, 132.

[Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Gaston Bachelard, Bernard Dorival, Claude Esteban, Charles Estienne, Alain Jouffroy, Gilbert Lascault, Jacques Lassaigne, Jean Leymarie, André Malraux, Jacques Maritain, Charles Marq, Robert Marteau, Meyer Shapiro, Charles Sorlier, André Verdet, Ambroise Vollard, Guy Weelen.]

## 1974

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- Ε. Τέριαντ, «[Χωρίς τίτλο]», στο *La Serna* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 13 Μαρτίου - 28 Απριλίου 1974), Παρίσι 1974.

[Αναδημοσίευση του κειμένου: «[Les peintres nouveaux: II.] Ismael G. de la Serna», *Cahiers d'art*, 2 (1927). Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Jacques Lassaigne, Christian Zervos]

## 1980

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- Ε. Tériade, «Sculptures métalliques de Pablo Gargallo», στο *Pablo Gargallo 1881-1934* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 18 Δεκεμβρίου 1980 - 1 Μαρτίου 1981), Παρίσι 1980, χ.σ.

[Αναδημοσίευση του κειμένου: «Les sculptures métalliques de Gargallo», *Sélection*, 10 (Ιούλιος 1930). Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Joan Ainaud, Llorens Artigas, Bernadette Contensou, Pablo Gargallo, Jacques Lassaigne, Josep Palau, Maurice Raynal Aline Vidal.]

- Ε. Tériade, «1<sup>re</sup> exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs», στο *Pablo Gargallo 1881-1934* (κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 18 Δεκεμβρίου 1980 - 1 Μαρτίου 1981), Παρίσι 1980, χ.σ.

[Αναδημοσίευση του κειμένου: *1<sup>re</sup> exposition annuelle d'un groupe de sculpteurs*, Παρίσι 1927. Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Joan Ainaud, Llorens Artigas, Bernadette Contensou, Pablo Gargallo, Jacques Lassaigne, Josep Palau, Maurice Raynal Aline Vidal.]

## 1982-1987

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- «Encounters – Visit to Tériade, Winter 1982», [συνέντευξη στη Jeannine Warnod], στο *Focus on Minotaure*, (κατάλογος έκθεσης, Γενεύη, Musée Rath, 17 Οκτώβρη 1987 - 31 Ιανουρίου 1988, Παρίσι, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 17 Μαρτίου - 29 Μαΐου 1988), Musée d'art et d'histoire, Γενεύη 1987, 245.



## **B) B2. Γραπτά του E. Tériade<sup>2133</sup>, 1919 - 1981 (ελληνόγλωσσα)**

### **1. Άρθρα και συνεργασίες σε συλλογικούς τόμους**

#### **1919**

##### **Άρθρα:**

###### *Γράμματα*

• Ε. Ελευθεριάδης, «Από το βιβλίο 'Εποχές': Από την Άνοιξη (πρώτο-τέταρτο)· Από το Καλοκαίρι (πρώτο-τέταρτο). Από το βιβλίο 'Μεγάλα και μικρά και μικρότερα': πρώτο, δεύτερο», 40 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1919), 56-60.

#### **1925**

##### **Άρθρα:**

###### *Αγών*

• Ε. Ε., «Το Σαλόν του Τουιλερί», 20 Ιουνίου 1925, 2.

[Maurice Asselin, Marc Chagall, Othon Coubine, Jules-Léon Flandrin, Emile-Othon Friesz, Léonard Foujita, Geneviève Gallibert, Pablo Gargallo, Mateo Hernández, Iser, Moïse Kisling, Lassen Per Krogh, Simon Mondzain, Jules Pascin, Valentine Prax, Maurice de Vlaminck, Henry de Waroquier, Ossip Zadkine, Θανάσης Απάρτης, Μιχάλης Τόμπρος]

• Ε. Ελευθεριάδης, «Ζωγραφική», 18 Ιουλίου 1925, 2.

[Κριτική παρουσίαση της έκθεσης Le paysage français de Poussin à Corot.]

• Ε. Ελευθεριάδης, «Πενήντα χρόνια Γαλλικής Ζωγραφικής», 1 Αυγούστου 1925, 7.

[Κριτική παρουσίαση της έκθεσης Cinquante ans de peinture française: 1875-1925]

• Ε. Ελευθεριάδης, «Πενήντα χρόνια Γαλλικής Ζωγραφικής», 8 Αυγούστου 1925, 7-8.

[Κριτική παρουσίαση της έκθεσης Cinquante ans de peinture française: 1875-1925]

• Ε. Ελευθεριάδης, «Το Φθινοπωρινό Σαλόνι», 3 Οκτωβρίου 1925, 5.

[Emile Bernard, Paul François Berthoud, Paul Cornet, Kees Van Dongen, Emile-Othon Friesz, Léonard Foujita, Geneviève Gallibert, Pablo Gargallo, Roger van Gindertael, Mateo Hernández, Moïse Kisling, Pierre Laprade, Robert Lotiron, Pablo Curaletta Manès, Henri Matisse, Simon Mondzain, Chana Orloff, François Pompon, Θανάσης Απάρτης, Αριστοτέλης Βασιλικιώτης, Γιώργος Γουναρόπουλος, Ιουλία Θεοφυλάκτου, Δημήτριος Μεζίκης, Μιχάλης Τόμπρος, Βασίλης Φωτιάδης.]

---

<sup>2133</sup> Η υπογραφή του αναφέρεται μόνο αν είναι διαφορετική από «E. Tériade».

### *Ελεύθερος τύπος*

- Ε. Ελευθεριάδης, «Τι εκθέτουν οι καλλιτέχναι μας: Η Ελλάς εις το φθινοπωρινόν σαλόν. Ζούμε μια μεγάλη εποχή τέχνης», 18 Οκτωβρίου 1925.  
[Θανάσης Απάρτης, Αριστοτέλης Βασιλικιώτης, Γιώργος Γουναρόπουλος, Ιουλία Θεοφυλάκτου, Δημήτριος Μεζίκης, Μιχάλης Τόμπρος, Βασίλης Φωτιάδης.]

## **1926**

### **Άρθρα:**

#### *Αγών*

- Ε. Ελευθεριάδης, «Η έκθεση του Γαλάνη», 16 Ιανουαρίου 1926, 7.

#### *Πρόσδος*

- Ε. Ελευθεριάδης, «Η έκθεση των διακοσμητικών και βιομηχανικών τεχνών των Παρισίων», 23 Μαΐου 1926, 7.
- «Γράμματα από το Παρίσι: Λουξεμβούργο», 25 Μαΐου 1926, 1.  
[Το μουσείο του Λουξεμβούργου]
- Ε. Ελευθεριάδης, «Η έκθεση των διακοσμητικών και βιομηχανικών τεχνών των Παρισίων», 30 Μαΐου 1926, 5.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Το Σαλόν των Τύιλερί», 13 Ιουνίου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Το Σαλόν των Τύιλερί», 14 Ιουνίου 1926, 1-2.  
[Edmond Aman-Jean, Albert Besnard, Jacques-Emile Blanche, Emile-Antoine Bourdelle, Marc Chagall, Maurice Denis, Georges Desvallières, Emile-Othon Friesz, Pablo Gargallo, Marcel-Antoine Gimond, Mateo Hernández, Moïse Kisling, Jacques Lipchitz, Iakob Loutschansky, Henri Matisse, Maurice de Vlaminck, Μιχάλης Τόμπρος.]
- Ε. Ελευθεριάδης, «Κινηματογράφος», 27 Ιουνίου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Οι ξενιτεμένοι καλλιτέχνες μας: ο Γαλάνης και η Γαλλική κριτική», 4 Ιουλίου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Συνομιλία με τους Ευρωπαίους: Αντρέ Σαλμόν», 11 Ιουλίου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Η θριαμβεύουσα τέχνη: ένα μάθημα κλασσικού χορού», 18 Ιουλίου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Παρισινή ζωή: Η 14<sup>η</sup> Juillet», 22 Ιουλίου 1926, 1.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Παρισινή ζωή: Με το πουκάμισο.», 23 Ιουλίου 1926, 1.  
[Η γιορτή για την 14η Ιουλίου.]
- Ε. Ελευθεριάδης, «Πικάσσο Α», 25 Ιουλίου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Πικάσσο Β», 1 Αυγούστου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Μια Βιενέζικη παρέα», 8 Αυγούστου 1926, 3.  
[Peter Aldenberg. – Adolphe Loos.]
- Ε. Ελευθεριάδης, «Φιλολογικάί συνομιλίας με τον Μιομάντρ», 15 Αυγούστου 1926, 3.

- Ε. Ελευθεριάδης, «Παρισινή ζωή: Ελληνικά Νέα», 30 Αυγούστου 1926, 1.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Η εφετινή Ντωβίλ», 6 Σεπτεμβρίου 1926, 1.

#### *Πρωΐα*

- Ε. Ελευθεριάδης, «Οι Έλληνες καλλιτέχναι εις το Παρίσι. Κλασικισμός και εμπρεσιονισμός: Ο Δημήτριος Γαλάνης», 29 Ιανουαρίου 1926, 1.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Οι Έλληνες καλλιτέχναι εις το Παρίσι. Γουναρόπουλος και Χατζηκυριάκος», 31 Ιανουαρίου 1926, 3.
- Ε. Ελευθεριάδης, «Παρισινή ζωή. Η ‘κοιμώμενη Βοημιάς’», 11 Νοεμβρίου 1926, 3.

### **1928**

#### **Άρθρα:**

#### *Σύγχρονη Σκέψη*

- Ε. Ελευθεριάδης, «Λίγα λόγια για δυο καλλιτέχνες», 1 (Ιανουάριος 1928), 45-47.  
[Δημήτριος Γαλάνης, Μιχάλης Τόμπρος]

### **1933**

#### **Πρόλογος:**

- Ε. Τερίαδε, «Η τέχνη της ζωής και το έργο του Κανέλλη», (κατάλογος έκθεσης, Αθήνα, Παρνασσός, Φεβρουάριος 1933), Αθήνα 1933, χ. σ.

### **1935**

#### **Άρθρα:**

#### *Αθηναϊκά Νέα*

- «Η σύγχρονος ζωγραφική» [συνέντευξη], 20 Σεπτεμβρίου 1935, 1.
- «Μια καλλιτεχνική αποκάλυψις. Ένας άγνωστος μεγάλος Έλληνας ζωγράφος ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ» [συνέντευξη], 21 Σεπτεμβρίου 1935, 1.

#### *Το φως*

- «Μια καλλιτεχνική αποκάλυψις. Ένας άγνωστος μεγάλος Έλληνας ζωγράφος ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ», [συνέντευξη], 12 Οκτωβρίου 1935, 1 και 4.

[Αναδημοσίευση της συνέντευξης που δημοσιεύτηκε στο *Αθηναϊκά Νέα*, 21 Σεπτεμβρίου 1935.]

## 1964

### Άρθρο:

*Ζυγός*

- «Η ανακάλυψη του Γκρέκο, έργο εικοστού αιώνας», 103-104 (1964), 21-32.

## 1973

### Άρθρο:

*Τα Νέα*

- Γιώργος Κ. Πηλιχός, «Μόνο η τέχνη μένει: Μιλάει ο διάσημος Μυτιληνιός τεχνοκρίτης και κριτικός Τεριάντ», 24 Μαρτίου 1973, 5.

## 1974

### Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:

- «Τεριάντ» [συνέντευξη στον Γιώργο Κ. Πηλιχό], στο Γιώργος Κ. Πηλιχός, *Δέκα σύγχρονοι έλληνες: Γαβράς, Τσαρούχης, Ξενάκης, Ρίτσος, Τεριάντ, Γκίκας, Τσιτσάνης, Αξελός, Κούν, Ελύτης, Αστερίας*, Αθήνα 1974, 147-159.

[Αναδημοσίευση της συνέντευξης στα *Νεα*, 24 Μαρτίου 1973, 5]

## 1978

### Άρθρο:

*Επίκαιρα*

- «Τεριάντ ο Πάπας της τέχνης» [συνέντευξη στη Σοφία Μαλτέζου], 530 (28 Σεπτεμβρίου - 4 Οκτωβρίου 1978), 60-62.

## 1979

### Επιστολή:

*Το Βήμα*

- «Επιστολή του Τεριάντ», 3 Αυγούστου 1979, 10.

**1981**

**Συμμετογή σε συλλογικό τόμο:**

- Ε. Τέριαντε, «[Χωρίς τίτλο]», στο *Ορέστης Κανέλλης: Ο ποιητής του ονείρου*, εκδόσεις Γιοβάννη, Αθήνα 1981.

[Αναδημοσίευση του κειμένου: «Η τέχνη της ζωής και το έργο του Κανέλλη, Αθήνα 1933. Τα υπόλοιπα κείμενα είναι των: Χρυσανθος Χρήστου, Αναστάσιος Δρίβας, Οδυσσέας Ελύτης, Ανδρέας Εμπειρικός, Γιώργος Γουναρόπουλος, Βαγγέλης Καραγιάννης, Γιώργος Μουρέλος, Στρατής Μυριβήλης, Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, Ευάγγελος Παπανούτσος, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, Γιώργος Πετρής, Γιώργος Θεοτοκάς, Μιχάλης Τόμπρος, Ελένη Βακαλό, Ηλίας Βενέζης.]

## Γ) Γ1. Βιβλία και άρθρα (ξενόγλωσσα)

«A Genial Ring-master» 1973: «A Genial Ring-master», *Apollo*, 98 (Αύγουστος 1973), 78-83.

*À la rencontre* 1970: *À la rencontre de Pierre Reverdy*, κατάλογος έκθεσης, Fondation Maeght, Παρίσι 1970.

*A Selection* 2003: *A Selection of Works from the Alice Tériade Collection*, κατάλογος δημοπρασίας, Christie's, Λονδίνο 2003.

Aa 2012: Aa, Manuvander, «André de Ridder et Paul Gustave Van Hecke», στο Virginie Devillez και Peter J. H. Pauwels (επιμ.), *L'animateur d'art: Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique / Editions Snoeck, Βρυξέλλες και Γάνδη / Κόρτρικ 2012, 24-25.

Accominotti 2008: Accominotti, Fabien, «Marché et hiérarchie: La structure sociale des décisions de production dans un marché culturel», *Histoire & mesure*, 23/2, (2008), 177-218.

Ackerman 1945: Ackerman, Paul, «Le fruit de la collaboration d'un homme et d'une femme, la revue *Verve*», *Les heures nouvelles*, 25 Δεκεμβρίου 1945, 4.

Adam 1909: Adam, Paul, «La morale des enquêtes», *Revue hebdomadaire*, 7/27 (Ιούλιος 1909), 91-104.

Adamson 2009: Adamson, Natalie, *Painting, Politics and the Struggle for the École de Paris, 1944-1964*, Ashgate, Φάραμ 2009.

Adamson 2007: Adamson, Walter L., *Embattled Avant-gardes: Modernism's Resistance to Commodity Culture in Europe*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 2007.

Ades 1978: Ades, Dawn, *Dada and Surrealism Reviewed*, Arts Council of Great Britain, Λονδίνο 1978.

Ades και Baker 2006: Ades, Dawn και Simon Baker (επιμ.), *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, Hayward Gallery / MIT Press, Λονδίνο / Κέιμπριτζ Μασ. 2006.

Adhémar, Dubief και Willemetz 1969: Adhémar, Jean, Lise Dubief και Gérard Willemetz (επιμ.), *Apollinaire*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1969.

- Admussen 1970: Admussen, Richard L., *Les petites revues littéraires (1914-1939)*, Washington University Press / A. G. Nizet, ΣενΛούις / Παρίσι 1970.
- Affron 1997: Affron, Matthew, «Waldemar George: A Parisian Art Critic on Modernism and Fascism», στο Affron Matthew και Antliff Mark (επιμ.), *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, Princeton University Press, Πρίνστον 1997, 171-204.
- Aguilera 1977: Aguilera, Cesáreo Rodríguez, *Ismael de la Serna*, μτφρ. στα γαλλικά Robert Marrast, Editions Cercle d'art, Βαρκελώνη 1977.
- Aita 1989: Aita, Carla, *La revue Verve et ses origines*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Lille-III, Λιλ 1989.
- Akrich, Callon και Latour 2006: Akrich, Madeleine, Michel Callon, Bruno Latour, *Sociologie de la traduction*, Presses de l'École des Mines, Παρίσι 2006.
- Alain και Virmaux 1991: Alain και Odette Virmaux (επιμ.), *Roger Vitrac: Lettres à Jean Puyaubert*, Rougerie, Μορτμάρ 1991.
- Alberto Giacometti 1970 : Alberto Giacometti 1970: *Alberto Giacometti (1901-1966)*, κατάλογος έκθεσης, De Luca, Ρώμη 1970.
- Alemann 1997: Alemann, Heine von, «Galerien als Gatekeeper des Kunstmarkts: institutionelle Aspekte der Kunstvermittlung», στο Jürgen Gerhards (επιμ.), *Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Westdeutscher Verlag, Οπλάντεν 1997, 211-239.
- Alexandre 1963: Alexandre, Alexandre, «Die neue Welle: Draeger, Paris», *Novum Gebrauchsgraphik*, 34 (1963), 2-7.
- Alexandre 1920: Alexandre, Arsène, «L'âge critique des salons», *La Renaissance des arts français et des industries de luxe*, 5 (Μάιος 1920), 195-196.
- Allain και Parnet 2009: Allain, Patrice και Gabriel Parnet, *Jacques Baron: l'enfant perdu du surréalisme*, Les Amis de la Bibliothèque municipale de Nantes / Dilecta, Νάντ / Παρίσι 2009, 173-204.
- Alloway 1984: Alloway, Lawrence, *Network: Art and the Complex Present*, UMI Research Press, Αν Άρμπορ 1984.

Alsop 1982: Alsop, Joseph, *The Rare Art Traditions: the History of Art Collecting and its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1982.

Ambroise-Rendu 1992: Ambroise-Rendu, Anne-Claude, «Du dessin de presse à la photographie (1878–1914): histoire d'une mutation technique et culturelle», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39/1 (Ιανουάριος - Μάρτιος 1992), 6-28.

*An Exhibition 1945: An Exhibition of French Book Illustration, 1895-1945*, Council for the Encouragement of Music and the Arts, Λονδίνο 1945.

*Ancienne collection 1991: Ancienne collection Maurice Raynal*, κατάλογος δημοπρασίας, Drouot, Παρίσι 1991.

*André Beaudin 1970: André Beaudin: œuvres, 1921-1970*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1970.

*André Malraux 2001: André Malraux et la modernité: le dernier des romantiques*, κατάλογος έκθεσης, Paris-musées, Παρίσι 2001.

Anthonioz 1973: Anthonioz, Michel (επιμ.), *Hommage à Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1973.

Anthonioz 1987: Anthonioz, Michel, *L'Album Verve*, Flammarion, Παρίσι 1987.

Anthonioz 1988: Anthonioz, Michel, «Dans l'amitié de Tériade», στο *Odyseus Elytis: Un méditerranéen universel*, Paris, BPI-Centre Georges Pompidou-Clancier-Guenaud, 1988, 107-116.

Anthonioz 1996: Anthonioz, Michel, «Tériade et la critique d'art» και Martine Schmidt-Grevin, «Tériade et la presse», στο Tériade, *Ecrits sur l'art*, επιμ. Michel Anthonioz και Martine Schmidt, Adam Biro, Παρίσι 1996, 7-19.

Antliff 1993: Antliff, Mark, *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-garde*, Princeton University Press, Πρίνστον 1993.

Apollinaire 1912: Apollinaire, Guillaume, «Du Sujet dans la peinture moderne», *Les soirées de Paris*, 1 (Φεβρουάριος 1912), 1-4.

Apollinaire 1921: Apollinaire, Guillaume, *L'enchanteur pourrissant*, Ed. de la Nouvelle revue française, Παρίσι 1921 (α' έκδ.: Παρίσι, 1909).

Apollinaire 1926α: Apollinaire, Guillaume, *Le poète assassiné*, Au sans pareil, Παρίσι 1926 (α' έκδ.: Παρίσι, 1916).



- Apollinaire 1926β: Apollinaire, Guillaume, *Anecdotes*, Stock, Παρίσι 1926.
- Apollinaire 1927: Apollinaire, Guillaume, *Alcools, poèmes 1898-1913*, Gallimard, Παρίσι 1927 (α' έκδ.: Παρίσι, 1913).
- Apollinaire 1960: Apollinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, επιμ. Leroy Clinton Breunig, Gallimard, Παρίσι 1960.
- Apollinaire 1980: Apollinaire, Guillaume, *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*, παρουσίαση και σχολιασμός Leroy C. Breunig et Jean-Claude Chevalier, Hermann, Παρίσι 1980 (α' έκδ.: Παρίσι, 1913).
- Arbour 1956: Arbour, Roméo, *Les revues littéraires éphémères paraissant à Paris entre 1900 et 1914: répertoire descriptif*, José Corti, Παρίσι 1956.
- Armel 1990: Armel, Aliette, «Introduction», στο *Biennale du livre d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Pays paysage, Υζέρς 1990, 15.
- Arnoux-Farnoux 2006: Arnoux-Farnoux, Lucile, «Le voyage en Grèce, ou la Grèce silencieuse», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 219-241.
- Aronson 1929: Aronson, Chil, «Préface», *Exposition art polonais moderne*, Editions Bonaparte, Παρίσι 1929, 7-20.
- Art et idéologies* 1978: *Art et idéologies: l'art en Occident, 1945-1949*, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, Σαιντ-Ετιέν 1978.
- Art moderne* 2007: *Art moderne: collection Alice Tériade, ancienne collection Mary Moore, à divers*, κατάλογος δημοπρασίας, Artcurial, Παρίσι 2007.
- Art of Tomorrow* 1939: *Art of Tomorrow: Fifth Catalogue of the Solomon R. Guggenheim Collection of Non-objective Paintings*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Νέα Υόρκη 1939.
- Assouline 1989: Assouline, Pierre, *L'homme de l'art: D.H. Kahnweiler (1884-1979)*, Gallimard, Παρίσι 1989.
- «Au jour le jour»1896: «Au jour le jour: Le congrès des éditeurs», *Le temps*, 16 Ιουνίου 1896, [2].

Audouard 1883: Audouard, Olympe, *Silhouettes parisiennes*, C. Marpon et E. Flammarion, Παρίσι 1883.

*Ausstellung französischer Kunst der Gegenwart* 1937: *Ausstellung französischer Kunst der Gegenwart*, κατάλογος έκθεσης, Preussische Akademie der Künste, Βερολίνο 1937.

Bailby 1932: Bailby, Léon, «Adieux à l'Intran», *L'Intransigeant*, 16 Δεκεμβρίου 1932, 1.

Bailey Gill 1995: Bailey Gill, Carolyn (επιμ.), *Bataille, Writing the Sacred*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1995.

Bair 2016: Bair, Nadya, «The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century», *History of Photography*, 40/2 (2016), 146 -166.

Barañano 2009: Barañano, Kosmede (επιμ.), *Jacques Lipchitz: The Plasters: A catalogue raisonné 1911 – 1973*, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, Μπιλμπάο 2009.

Barrès 1890: Barrès, Maurice, «Les beautés de l'interview», *Le figaro*, 22 Αυγούστου 1890, 1.

Barois 1938: Barois, Jean, «Hommes, femmes et faits du jour: Les merveilles arabes à Paris», *Paris-soir*, 6 Ιουνίου 1938, 2.

Barotte 1946: Barotte, Rene, «Matisse illustrateur des 'Lettres Portugaises'», *Libération*, 27 Δεκεμβρίου 1946, 6.

Barthes 1977: Barthes, Roland, *Image, Music, Text*, μφτρ. από τα γαλλικά Stephen Heath, Fontana, Λονδίνο 1977.

Basch 1995: Basch, Sophie, *Le mirage grec: la Grèce moderne devant l'opinion française depuis la création de l'École d'Athènes jusqu'à la guerre civile grecque, 1846-1946*, Hatier / Kauffmann, Παρίσι / Αθήνα 1995.

Basch και Farnoux 2006α: Basch, Sophie και Alexandre Farnoux (επιμ.), 'Le voyage en Grèce', 1934-1939: *du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006.

Basch και Farnoux 2006β: Basch, Sophie και Alexandre Farnoux, «Avant-propos», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), 'Le voyage en Grèce', 1934-1939: *du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 1-4.

Basch 2006: Basch, Sophie, «Paris-Marseille-Le Pirée: Le voyage en Grèce et les Cahiers du Sud», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *Le voyage en Grèce, 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 69-91.

Basler 1928: Basler, Adolphe, *La Sculpture moderne en France*, G. Crès et Compagnie, Παρίσι 1928.

Bastide 1997: Bastide, Roger, *Art et société*, Editions L'Harmattan, Παρίσι 1997 (α' έκδ.: Σάο Πάολο, 1945).

Bataille 1929: Bataille, Georges, «Le gros orteil», *Documents*, 6 (1929), 297-302.

Bataille 1930α: Bataille, Georges, «Soleil pourri», *Documents*, 3 (1930), 173-174.

Bataille 1930β: Bataille, Georges, «Joan Miró: peintures récentes», *Documents*, 7 (1930), 399.

Bataille 1930γ: Bataille, Georges, «L'esprit moderne et le jeu des transpositions», *Documents*, 8 (1930), 49-52.

Bataille 1936: Bataille, Georges, «Montserrat», *Minotaure*, 8 (Ιούνιος 1936), 50-52.

Bätschmann 1997: Bätschmann, Oskar, *The Artist in the Modern World: the Conflict Between Market and Self-Expression*, DuMont, Κολωνία 1997.

Baudelaire 1968: Baudelaire, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1968.

Baudelot και Lebeauvin 1979: Baudelot, Christian και Anne Lebeauvin, «Les salaires de 1950 à 1975», *Economie et statistique*, 113 (Ιούλιος-Αύγουστος 1979), 15-22.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation, ses mythes ses structures*, Denoël, Παρίσι 1970.

Bauquier 1987: Bauquier, Georges, *Fernand Léger: vivre dans le vrai*, A. Maeght, Παρίσι 1987.

Baxandall 1972: Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy; A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Charendon press, Οξφόρδη 1972.

Bayet 1997: Bayet, Alain, *Deux siècles d'évolution des salaires en France*, INSEE, Παρίσι 1997.

Bazalgette 1926: Bazalgette, Léon, *George Grosz: l'homme et l'œuvre*, Ecrivains Reunis, Παρίσι 1926.

Bazin 1931: Bazin, Germain, «Un nouveau fauvisme: Aujame», *L'amour de l'art*, 11 (Νοέμβριος 1931), 439-445.

Becker 1982: Becker, Howard S., *Art Worlds*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1982.

Becker 2015: Becker, Jean-Jacques, *Histoire politique de la France depuis 1945*, Armand Colin, Παρίσι 2015 (α' έκδ.: Παρίσι 1988).

Becker και Berstein 1990: Becker, Jean-Jacques και Serge Berstein, *Victoire et frustrations, 1914-1929*, Éd. du Seuil, Παρίσι 1990.

Becq κ.α. 2010: Becq, Cathy, Yves Bernard, Rachel Brahy..., *L'artiste et ses intermédiaires*, Mardaga / SmartBe, Βαβρ / Βρυξέλλες 2010.

Béhar 1966: Béhar, Henri, *Roger Vitrac: un réprouvé du surréalisme*, A.-G. Nizet, Παρίσι 1966.

*Behind the Mirror* 2008: *Behind the Mirror: Aimé Maeght and his Artists: Bonnard, Matisse, Miró, Calder, Giacometti, Braque*, κατάλογος έκθεσης, Royal Academy of Arts, Λονδίνο 2008.

Bellet 1996: Bellet, Harry (επιμ.), *Face à l'histoire, 1933-1996: l'artiste moderne devant l'évènement historique*, κατάλογος έκθεσης, Flammarion - Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1996.

Bellanger, Godechot, Guiral και Terrou 1972: Bellanger, Claude, Jacques Godechot, Pierre Guiral και Fernand Terrou, *Histoire générale de la presse française, t. II : 1871 à 1940*, PUF, Παρίσι 1972.

Belting 2000: Belting, Hans, «L'art moderne à l'épreuve du mythe du chef-d'oeuvre», στο Jean Galard και Matthias Wascheck (επιμ.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre?*, Gallimard, Παρίσι 2000, 47-65.

Belting και Buddensieg 2009: Belting, Hans και Andrea Buddensieg (επιμ.), *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, Hatje Cantz, Οστφίλντερν 2009.

Bercot και Guyaux 1998: Bercot, Martine και André Guyaux (επιμ.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, Librairie générale française, Παρίσι 1998.

Berès και Arveiller 2004: Berès, Anisabelle και Michel Arveiller, *Henri Laurens, 1885-1954*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Berès, Παρίσι 2004.

Berès 1990: Berès, Pierre, «Le mythe du livre de peintre», στο *Biennale du livre d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Pays paysage, Υζέρς 1990, 29-36.

Berggruen 1997: Berggruen, Heinz, *J'étais mon meilleur client: souvenirs d'un marchand d'art*, μτφρ. από τα γερμανικά Laurent Muhleisen, Arche, Παρίσι 1997 (α' έκδ.: Βερολίνο 1996).

Bermann Martin και Giusti-Savelli 2009: Bermann Martin, Dominique Bermann Martin και Bénédicte Giusti-Savelli (επιμ.), *Jean Paulhan, André Lhote: Correspondance, 1919-1961*, Gallimard, Παρίσι 2009.

Bernard Anthonioz 1999: *Bernard Anthonioz: ou la liberté de l'art*, κατάλογος έκθεσης, Adam Biro, Παρίσι 1999.

Bernard Dorival 2014: *Bernard Dorival: de Champaigne à Zao Wou-Ki*, κατάλογος έκθεσης, Yvelin édition / Musée Port Royal des Champs, Μοντινύ-λε-Μπρετονέ / Μανί-λεζ-Αμό 2014.

Bernard και Dubief 1985: Bernard, Philippe και Henri Dubief, *The Decline of the Third Republic, 1914-1938*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1985.

Berne-Joffroy 1974: Berne-Joffroy, André (επιμ.), *Jean Paulhan à travers ses peintres*, κατάλογος έκθεσης, Éditions des musées nationaux, Παρίσι 1974.

Bernier 1977: Bernier, Georges, *L'art et l'argent: le marché de l'art au XXe siècle*, R. Laffont, Παρίσι 1977.

Berstein 1989: Berstein, Serge, *La France de l'expansion: 1. La République gaullienne, 1958-1969*, Seuil, Παρίσι 1989.

Berstein και Rioux 1995: Berstein, Serge και Jean-Pierre Rioux, *La France de l'expansion: 2. L'apogée Pompidou: 1969-1974*, Seuil, Παρίσι 1995.

Berthelot 1911: Berthelot, René, *Un romantisme utilitaire, étude sur le mouvement pragmatiste*, 3 τόμοι (1. Le Pragmatisme chez Nietzsche et chez Poincaré· 2. Le Pragmatisme chez Bergson· 3. Le Pragmatisme religieux chez William James et chez les catholiques modernistes), Félix Alcan, Παρίσι 1911.

Bertrand Dorléac 1993: Bertrand Dorléac, Laurence, *L'art de la défaite: 1940-1944*, Seuil, Παρίσι 1993.

Bertrand Dorléac 1995-1996: Bertrand Dorléac, Laurence, «L'École de Paris, un problème de définition», *Revista de Historia da Arte e Arqueologia*, 2 (1995-1996), 250-270.

Bertrand Dorleac και Michael 2005: Bertrand Dorleac, Laurence και Androula Michael (επιμ.), *Picasso: l'objet du mythe*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Παρίσι 2005.

Bertrand Dorléac 2010: Bertrand Dorléac, Laurence, *Après la guerre*, Gallimard, Παρίσι 2010.

Bertrand Dorléac και Munck 2012: Bertrand Dorléac Laurence και Jacqueline Munck (επιμ.), *L'art en guerre: France, 1938-1947*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2012.

Besson 1938: Besson, Georges, «Les lettres et les arts: Verve», *Ce soir*, 24 Ιουλίου 1938, 2.

Bidwell 2015: Bidwell, John, *Graphic Passion: Matisse and the Book Arts*, κατάλογος έκθεσης, The Pennsylvania State University Press / The Morgan Library & Museum, Πενσυλβανία / Νέα Υόρκη 2015.

*Biennale du livre d'artiste* 1990: *Biennale du livre d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Pays paysage, Υζέρς 1990.

Bière-Chauvel 2005: Bière-Chauvel, Delphine, *Le réseau artistique de Robert Delaunay: échanges, diffusion et création au sein des avant-gardes entre 1909 et 1939*, Publications de l'Université de Provence, Εξ αν Προβάνς 2005.

Biro, Golstenne και Nave 1998: Biro, Adam, Laurence Golstenne και Alain Nave, «Le livre d'art», στο Pascal Fouche (επιμ.), *L'édition française: depuis 1945*, Editions du Cercle de la librairie, Παρίσι 1998.

Bismarck 2010: Bismarck, Beatrice von, *Auftritt als Künstler: Funktionen eines Mythos*, W. König, Κολωνία 2010.

Blanc 2008: Blanc, Jérôme «Pouvoirs et monnaie durant la seconde guerre mondiale en France: la monnaie subordonnée au politique», Ανακοίνωση στο συνέδριο *Monetary and Financial Structures: The Impact of Political Unrests and Wars*, Ιούνιος 2008, Παρίσι, Nanterre : [https://www.researchgate.net/publication/254418941\\_Pouvoirs\\_et\\_monnaie\\_durant\\_la\\_seconde\\_guerre\\_mondiale\\_en\\_France\\_la\\_monnaie\\_subordonnee\\_au\\_politique](https://www.researchgate.net/publication/254418941_Pouvoirs_et_monnaie_durant_la_seconde_guerre_mondiale_en_France_la_monnaie_subordonnee_au_politique) (πρόσβαση 25 Αυγούστου 2019)

Blanche 1929: Blanche, Jacques-Emile, «La fin de la peinture française», *L'art vivant*, 103 (1 Απριλίου 1929), 297-298.

Bland 1958: Bland, David, *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Faber and Faber, Λονδίνο 1958.

Blazwick 2007: Blazwick, Iwona «An Anatomy of the Interview», στο Patricia Bickers and Andrew Wilson (επιμ.), *Talking Art: Interviews with Artists since 1976*, Art Monthly: Ridinghouse, Λονδίνο 2007, 25-28.

Blencowe και Levine 2015: Blencowe, Chris και Judith Levine, «Peripheral Odyssey», *AA Files*, 71 (2015), 113-120.

Blencowe και Levine 2019: Blencowe, Chris και Judith Levine, *Moholy's Edit: the Avant-garde at Sea, August 1933*, Lars Müller Publishers, Ζυρίχη 2019.

Boime 1971: Boime, Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Phaidon Press, Λονδίνο 1971.

Bois και Krauss Bois 1997: Yves-Alain και Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide*, κατάλογος τέχνης, Zone Books, Νέα Υόρκη 1997.

Boissevain 1974: Boissevain, Jeremy, *Friends of friends: Networks, Manipulators and Coalitions*, Blackwell, Οξφόρδη 1974.

Bolliger 1960: Bolliger, Hans (επιμ.), *Tériade éditeur, revue Verve*, κατάλογος έκθεσης, Klipstein und Kornfeld, Βέρνη 1960.

Boltanski και Chiapello 2005: Boltanski, Luc και Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, μτφρ. Gregory Elliott, Verso, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2005.

Bonnard 1984: *Bonnard*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1984.

*Bonnard et Le Cannet* 2011: *Bonnard et Le Cannet: dans la lumière de la Méditerranée*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Le Musée Bonnard, Παρίσι / Λε Κανέ 2011.

«Bonnard et *Verve*» 1947: «Bonnard et *Verve*», *Panorama des arts*, 1947, 208 και 210.

Bonnefoy, Yves, *Alberto Giacometti: biographie d'une oeuvre*, Flammarion, Παρίσι 1991.

Bouchot 1904: Bouchot, Henri, «Manuscrits à peintures», στο *Les primitifs français 1292-1500*, κατάλογος έκθεσης, Palais du Louvre - Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1904.

Bouhours 2015: Bouhours, Jean-Michel (επιμ.), *Anselm Kiefer*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2015.

Bouiller 2011: Bouiller, Jean-Roch, «Plusieurs cordes à son arc: André Lhote et les revues», στο Rossella Froissart Pezone και Yves Chevretil Desbiolles (επιμ.), *Les revues d'art: formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2011, 67-78.

Bouillon και Ceysson 1975: Bouillon, Jean-Paul και Bernard Ceysson (επιμ.), *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture: 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Σεντ Ετιέν 1975.

Bouillon 1989: Bouillon, Jean-Paul (επιμ.), *La critique d'art en France: 1850-1900*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Σεντ Ετιέν 1989.

Bouillon και Meneux 2010: Bouillon, Jean-Paul και Catherine Meneux (επιμ.), *La promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France: 1850-1900*, Hazan, Παρίσι 2010.

Bouqueret 1997: Bouqueret, Christian, *Des années folles aux années noires: la nouvelle vision photographique en France, 1920-1940*, Marval, Παρίσι 1997.

Bourdieu και Wacquant 1992: Bourdieu, Pierre και Loïc J.D. Wacquant, *An invitation to Reflexive Sociology*, Polity Press, Νέα Υόρκη 1992.

Bourdieu 1999: Bourdieu, Pierre, «Une révolution conservatrice dans l'édition», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126-127 (Μάρτιος 1999), 3-28.

Bourdieu 2009: Bourdieu, Pierre, «Mais qui a créé les créateurs?», στο Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Les éditions de Minuit, Παρίσι [2009], 207-221.

Bourdeau 1912: Bourdeau, Jean, *La philosophie affective: Nouveaux courants et nouveaux problèmes dans la philosophie contemporaine, Descartes et Schopenhauer, William James et M. Bergson, M. Th. Ribot, M. Alfred Fouillée, Tolstoï et Leopardi*, Félix Alcan, Παρίσι 1912.

Bourdon 1927: Bourdon, Georges, «Sur l'Olympe à la recherché des Dieux», *Le figaro*, 4 Σεπτεμβρίου 1927, 1-2.

Bouret 1953: Bouret, Jean, «'Verve' qui fut qualifiée le No1 des revues d'art fait sa réapparition», *Franc-Tireur*, 12 Μαρτίου 1953.

Bouyere 1973: Bouyere, Claude, «Un grand éditeur d'art: Tériade», *Jardin des arts*, 218 (Μάιος-Ιούνιος 1973), 12-13.

Bouvet 1981: Bouvet, Francis, *Bonnard, l'œuvre gravé: catalogue complet*, Flammarion, Παρίσι 1981.

Bowness 1989: Bowness, Alan, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame*, Thames and Hudson, Νέα Υόρκη 1989.



Braillon-Philippe 2011: Braillon-Philippe, Juliette (επιμ.), *Chagall et la Bible*, Skira - Flammarion - Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Παρίσι 2011.

Brall 1986: Brall, Artur, *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art*, Kretschmer & Großmann, Φρανκφούρτη 1986.

Branciard 1994: Branciard, Laetitia, «Diffusion de l'art espagnol contemporain en Europe, 1925-1936: la mobilisation de l'avant-garde madrilène», στο Gérard Monnier και José Vovelle (επιμ.), *Un art sans frontières: l'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 1994, 123-132.

Braque 1917: Braque, Georges, «Pensées et réflexions sur la peinture», *Nord-Sud*, 10 (Δεκέμβριος 1917), 3-5.

Brassaï 1964: Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Gallimard, Παρίσι 1964.

Brassaï 1982: Brassaï, *Les Artistes de ma vie*, Denoël, Παρίσι 1982.

Braudel 1979: Braudel, Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XVe-XVIIIe siècle: Les jeux de l'échange*, A. Colin, Παρίσι 1979.

Braun 2005: Braun, Emily, «Leonardo's smile», στο Claudia Lazzaro and Roger J. Crum (επιμ.), *Donatello Among the Blackshirts: History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, Cornell University Press, Ίθακα και Λονδίνο 2005, 173-186.

Breton 1927: Breton, André, «Le surréalisme et la peinture», *La Révolution surréaliste*, 9-10 (Οκτώβρης 1927), 36-43.

Breunig 1960: Breunig, Leroy Clinton, «Préface», στο Guillaume Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, επιμ. Leroy Clinton Breunig, Gallimard, Παρίσι 1960, 7-19.

Breunig κ.α.: L.-C. Breunig, Pierre Caizergues, Michel Decaudin, Flaurette Gautier, Marie Gispert, Obvil, «Bibliographie de Guillaume Apollinaire (1880-1918)», επιμ. Flaurette Gautier και Marie Gispert, στο Marie Gispert, Catherine Méneux (επιμ.), *Bibliographies de critiques d'art francophones*, URL: <http://critiquesdart.univ-paris1.fr/critiques/guillaume-apolinaire/primaire.pdf>.

Brighenti 2007: Brighenti, Andréa, «Visibility: A Category for the Social Sciences», *Current Sociology*, 55/3 (2007), 323-342.

Brisson 1897: Brisson, Adolphe, *Portraits intimes. 3ème série (promenades et visites)*, Armand Colin et cie, Παρίσι 1897.

Brogowski 2016: Brogowski, Leszek, *Éditer l'art: le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Éditions Incertain Sens, Ρεν 2016 (α' έκδ.: Σατού 2010).

Brooker και Thacker 2013: Brooker, Peter και Andrew Thacker (επιμ.), *The Oxford Cultural and Critical History of Modernist Magazines. Volume 1: Britain and Ireland, 1880-1955*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2013.

Buchberg κ.α. 2014: Buchberg, Karl, Nicholas Cullinan, Jodi Hauptman και Nicholas Serota (επιμ.), *Henri Matisse: the Cut-Outs*, κατάλογος έκθεσης, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 2014.

Buckley 1981: Buckley, Harry E., *Guillaume Apollinaire as an Art Critic*, UMI Research Press, Αν Άρμπορ 1981.

Bystryn 1978: Bystryn, Marcia, «Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists», *Social Research*, 45/2 (καλοκαίρι 1978), 390-408.

Cabanne 1975: Cabanne, Pierre, «Mourlot», *Connaissance des arts*, 278 (1975), 62-67.

Cabanne 1983: Cabanne, Pierre, «[Introduction]», στο Mourlot, Fernand, *Cinquante années de lithographie*, επιμ. Pierre Cabanne, κατάλογος έκθεσης, Bordas, Παρίσι 1983, 7-16.

Cain 1938: Cain, Julien, «De la reproduction des enluminures», *Verve*, 4 (1938), 18.

Cain 1951: Cain, Julien, *L'art du livre à l'imprimerie nationale: des origines à nos jours*, Imprimerie Nationale, Παρίσι 1951.

Calame-Griaule και Guiart 1987: Calame-Griaule, Geneviève και Jean Guiart, «Dakar-Djibouti, 'Minotaure' et Marcel Griaule», στο *Focus on Minotaure: the Animal-Headed Review*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art et d'histoire, Γενεύη 1987, 89-93.

Calgani 2003: Calgani, Artemisia, «Cinque editori a Parigi: Vollard, Kahnweiler, Piazzd, Tériade, Lecuire», στο Cimirri Lucia (επιμ.), *Figurare la parola: editorial e avanguardia artistica del Novecento nel Fondo Bertini*, κατάλογος έκθεσης, Vallecchi, Φλωρεντία 2003, 23-28.

Cambell Karlsgodt 2011: Cambell Karlsgodt, Elisabeth, *Defending National Treasures. French Art and Heritage under Vichy*, Stanford University Press, Στανφορντ 2011.

Camille 1990: Camille, Michael, «The 'Très Riches Heures': An Illuminated Manuscript in the Age of Mechanical Reproduction», *Critical Inquiry*, 17/1 (Φθινόπωρο, 1990), 72-107.

Campa 1996: Campa, Laurence, *L'esthétique d'Apollinaire*, SEDES, Παρίσι 1996.

Carbonnel 2004: Carbonnel, Marie, «Les écrivains en leur miroir. Jeu et enjeux de l'enquête au sein de la République des Lettres», *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 22 (2004), 29-58.

Carco 1926: Carco, Francis, *De Montmartre au Quartier latin*, Albin Michel, Παρίσι 1926.

Carmona 1996α: Carmona, Eugenio (επιμ.), *Pintura fruta: la figuración lírica española, 1926-1932*, κατάλογος έκθεσης, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Μαδρίτη 1996.

Carmona 1996β: Carmona, Eugenio, «La figuración lírica española», στο Eugenio Carmona (επιμ.), *Pintura fruta: la figuración lírica española, 1926-1932*, κατάλογος έκθεσης, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Μαδρίτη 1996, 17-77.

Caron Karrels 2015: Caron Karrels, Nancy, «Reconstructing a Wartime Journey: The Vollard-Fabiani Collection, 1940-1949», *Journal: International Journal of Cultural Property*, 22/4 (Νοέμβριος 2015), 505-526.

Carrère 1904: Carrère, Jean, «Enquêtes et plébiscites», *Revue hebdomadaire*, 11/48 (Οκτώβριος 1904), 551-561.

Carteret 1946-1948: Carteret, Léopold, *Le trésor du bibliophile. Livres illustrés modernes, 1875 à 1945 et souvenirs d'un demi-siècle de bibliophilie de 1887 à 1945*, 3 τόμοι, L. Carteret, Παρίσι 1946-1948.

Cassou 1928: Cassou, Jean, «Ismael González de la Serna», *Deutsche Kunst und Dekoration*, 31 (Ιούνιος 1928), 156-160.

Cassou 1934: Cassou, Jean, «Le dadaïsme et le surréalisme», στο Rene Huyghe (επιμ.), *Histoire de l'art contemporain: La peinture*, Παρίσι (L'amour de l'art) 1934, 337-340.

Cassou 1935: Cassou, Jean, «[Préface]», *Peinture et sculpture*, κατάλογος έκθεσης, Les Presses modernes, Παρίσι 1935.

Cassou 1937: Cassou, Jean, «Les maîtres populaires de la réalité», *L'art vivant*, 214 (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1937), 201-203.

Cassou 1947α: Cassou, Jean, «Introduction», στο *Musée national d'art moderne*, κατάλογος μουσείου, Musées nationaux, Παρίσι 1947, I-VI.

Cassou 1947β: Cassou, Jean, «Préface», στο *Matisse*, κατάλογος έκθεσης, Éditions Braun & Cie, Παρίσι 1947.

Cassou 1949: Cassou, Jean, «[Préface]», στο *Fernand Léger: exposition rétrospective, 1905-1949*, κατάλογος έκθεσης, Éd. des Musées nationaux, Παρίσι 1949, 5-10.

Cassou 1951: Cassou, Jean, «[Préface]», στο *Henri Laurens*, κατάλογος έκθεσης, Éditions des Musées nationaux, Παρίσι 1951, 6 [5-6].

Cassou 1960: Cassou, Jean, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Gallimard, Παρίσι 1960.

Cassou και Leymarie 1972: Cassou, Jean και Jean Leymarie, *Fernand Léger: dessins et gouaches*, Éditions du Chêne, Παρίσι 1972.

Castelnuovo 1976: Castelnuovo, Enrico, «L'histoire sociale de l'art [Un bilan provisoire]», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2/6 (Δεκέμβριος 1976), 63-75.

*Catalogue du Salon* 1931: *Catalogue du Salon international du livre d'art*, κατάλογος έκθεσης, Petit Palais des beaux-arts de la ville de Paris, Παρίσι 1931.

Caune 1999: Caune, Jean, *Pour une éthique de la médiation: le sens des pratiques culturelles*, Presses Universitaires de Grenoble, Γκρενόμπλ 1999.

*Cent sculptures* 1930: *Cent sculptures par Jacques Lipchitz*, κατάλογος έκθεσης, La Renaissance, Παρίσι 1930.

Ceysson 1987α: Ceysson, Bernard, «L'histoire et la mémoire, tradition et modernité», στο *L'art en Europe: les années décisives: 1945-1953*, κατάλογος έκθεσης, Skira / Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Γενεύη / Σαιντ-Ετιέν 1987, 36-47.

Ceysson 1987β: Ceysson, Bernard, «Réalismes et engagement», στο *L'art en Europe: les années décisives: 1945-1953*, κατάλογος έκθεσης, Skira / Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Γενεύη / Σαιντ-Ετιέν 1987, 75-82.

Chadwick 1975: Chadwick, Helen Whitney, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939: Dali, Ernst, Masson*, UMI Research Press, Av Άρμπορ 1975.

Chagall 1931: Chagall, Marc, «Voyage en Palestine», *L'Intransigeant*, 8 Ιουνίου 1931, 5.

Chagall 1932: Chagall, Marc, «Voyage en Hollande», *L'Intransigeant*, 3 Μαΐου 1932, 6.

Chagall 2003: Chagall, Marc, *Ma vie*, Stock, Παρίσι 2003 (α' έκδ.: Παρίσι 1931).

*Chagall, l'œuvre gravé* 1957: *Chagall, l'œuvre gravé*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1957.

*Chagall lithographe* 1960-1986: *Chagall lithographe*, 6 τόμοι, A. Sauret, Παρίσι 1960-1986.

*Chagall et Tériade* 2006: *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2006.

Chapon 1973: Chapon, François, «L'Hommage à Tériade», *Bulletin du Bibliophile*, 2 (1973), 171-179.

Chapon 1977: Chapon, François, «Heureux qui comme Tériade», *L'œil*, 486 (Ιούλιος 1997), 88-99.

Chapon και Rouault 1978: Chapon, François και Isabelle Rouault, *Rouault: œuvre gravé*, A. Sauret, Μόντε Κάρλο 1978.

Chapon 1987: Chapon, François, *Le peintre et le livre*, Flammarion, Παρίσι 1987.

Chapon 1992: Chapon, François, *Le livre des livres de Rouault / The Illustrated Books by Rouault*, Editions André Sauret / Editions Michèle Trinckvel, Μονακό / Παρίσι 1992.

Chapon 2006: Chapon, François «Chagall, entre Vollard et Teriade», στο *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2006, 15-56.

Chapon 2016: Chapon, François, «Préface», στο Pierre Reverdy, *Le chant des morts*, Gallimard, Παρίσι 2016, VII-XIX.

Charensol 1927α: Charensol, Georges, «Le renouveau romantique dans la peinture française», *Le centaure*, 10 (Ιούλιος 1927), 178-180.

Charensol 1927β: Charensol, Georges, «Les expositions», *L'art vivant*, 69 (1 Νοεμβρίου 1927), 900.

Charensol 1927γ: Charensol, Georges, «Les expositions», *L'art vivant*, 72 (15 Δεκεμβρίου 1927), 1023.

Charensol 1929α: Charensol, Georges, «Les expositions», *L'art vivant*, 99 (1 Φεβρουαρίου 1929), 143.

Charensol 1929β: Charensol, Georges, «La quinzaine artistique», *L'art vivant*, 120 (15 Δεκεμβρίου 1929), 1007.

Charensol 1973: Charensol, Georges, *D'une rive à l'autre*, Mercure de France, Παρίσι 1973.

Charle 2004: Charle, Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Seuil, Παρίσι 2004.

Chartier και Martin 1989-1991: Chartier, Roger και Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, 4 τόμοι, Fayard και Cercle de la Librairie, Παρίσι 1989-1991.

Chatelain 1981: Chatelain, Martine, «Elie Faure et Minotaure», *Cahiers Elie Faure*, 1 (1981), 188-191.

Chaumier 2013: Chaumier, Serge, *La médiation culturelle*, A. Colin, Παρίσι 2013.

*Chefs d'œuvre* 1937: *Chefs d'œuvre de l'art français*, κατάλογος έκθεσης, Palais national des arts, Παρίσι 1937.

Chélini 1998: Chélini, Michel-Pierre *Inflation, État et opinion en France de 1944 à 1952*, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, Παρίσι 1998.

Chernow 2002: Chernow, Burt, *Christo and Jeanne-Claude: A Biography*, St. Martin's Press, Νέα Υόρκη 2002.

Chéroux 2013: Chéroux, Clément, *Henri Cartier-Bresson*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2013.

Chevrefils Desbiolles 1993: Chevrefils Desbiolles, Yves, *Les revues d'art à Paris: 1905-1940*, Ent'revues, Παρίσι 1993.

Chevrefils Desbiolles 2016: Chevrefils Desbiolles, Yves, *Waldemar-George critique d'art: cinq portraits pour un siècle paradoxal: essai et anthologie*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2016.

«Chez les cubistes» 1924: «Chez les cubistes», *Bulletin de la vie artistique*, 22 (15 Νοεμβρίου 1924), 504-512.

«Chez les éditeurs» 1941: «Chez les éditeurs: Nature de la France», *Le figaro*, 4 Νοεμβρίου 1941, 4.

Chiappini 1997: Chiappini, Rudy (επιμ.), *Georges Rouault*, κατάλογος έκθεσης, Skira, Μιλάνο 1997.

Chicha 2006: Chicha, Celine, «Chagall et le livre de l'estampe», στο *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2006, 71-94.

«Chronique» 1973: «Chronique: au Grand Palais, un hommage à Tériade», *Bibliographie de la France*, 26 (27 Ιουνίου 1973), 813-818.

Cladel 1937α: Cladel, Judith, *Maillol: sa vie, son œuvre ses idées*, Grasset Παρίσι 1937.

Cladel 1937β: Cladel, Judith, «Maillol devant le modèle», *Verve*, 1 (1937), 105.

Clair 2004: Clair, Jean (επιμ.), *La grande parade: portrait de l'artiste en clown*, κατάλογος έκθεσης, Gallimard / Musée des beaux-arts du Canada, Παρίσι / Οτάβα 2004.

Clebert 1971: Clebert, Jean Paul, *Mythologie d'André Masson*, Pierre Cailler, Γενεύη 1971.

Clement-Janin 1926: Clement-Janin, «L'année bibliophile (1924-1925)», *Annuaire de la curiosité, des beaux-arts et de la bibliophilie*, Παρίσι 1926, I-XVI.

Clifford 1998: Clifford, James, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Κέμπριτζ Μασ. 1988.

Cocteau 1926: Cocteau, Jean, *Le Rappel à l'ordre*, Stock, Παρίσι 1926.

Cogeval 2015: Cogeval, Guy, *Bonnard*, Hazan, Παρίσι 2015.

Cogniat 1930: Cogniat, Raymond, «Cossio et le lyrisme de formes», *Les chroniques du jour*, 7 (Ιούλιος 1930), 6-7.

Cogniat 1935: Cogniat, Raymond, *Les créateurs du cubisme*, κατάλογος έκθεσης, Gazette des beaux-arts, Παρίσι 1935.

Cogniat 1945α: Cogniat, Raymond, «Les beaux livres», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 30 Μαρτίου 1945, 3.

Cogniat 1945β: Cogniat, Raymond, «Les beaux livres», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 21 Δεκεμβρίου 1945, 6.

Cogniat 1946: Cogniat, Raymond, «Les beaux livres», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 20 Δεκεμβρίου 1946, 2.

Cogniat 1947: Cogniat, Raymond, «Les beaux livres: Henri Laurens», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 9 Μαΐου 1947, 2.

Cogniat 1948: Cogniat, Raymond, «A propos d'un livre de Matisse», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 2 Ιανουαρίου 1948, 2.

Cogniat 1950: Cogniat, Raymond, «A la maison de la pensée française. La sérénité d'Henri Matisse», *Arts: Beaux-arts, littérature, spectacles*, 271 (14 Ιουλίου 1950).

Cogniat 1973: Cogniat, Raymond, «Matisse, Picasso, Chagall, Miró... pour le plaisir des bibliophiles», *Le figaro littéraire*, 1408 (12 Μαΐου 1973), 20.

Cohen-Solal 2001: Cohen-Solal, Annie, *'Un jour, ils auront des peintres': l'avènement des peintres américains, Paris 1867 - New York 1948*, Gallimard, Παρίσι 2001.

Colin 1920: Colin, Paul, «Chronique de l'art allemand. Le Salon de Darmstadt», *L'amour de l'art*, 5 (1920), 162.

Colombier 1940: Colombier, Pierre du, «Dans la vitrine du libraire: Verve, n.8», *Comoedia*, 27 Δεκεμβρίου 1940, 2.

Compagnon 2005: Compagnon, Antoine, *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Παρίσι 2005.

Cone 1992: Cone, Michèle C., *Artists Under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton University Press, Πρίνστον 1992.

Cone 1995: Cone, Michel C., «Vampires, Viruses and Lucien Rebatet: Antisemitic Art Criticism during Vichy», στο Linda Nochlin (επιμ.), *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, Thames and Hudson, Λονδίνο, 1995, 174-186.

Cone 2001: Cone, Michèle C., *French Modernisms: Perspectives on Art Before, During, and After Vichy*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2001.

Cooper 1956: Cooper, Douglas (επιμ.), *Letters of Juan Gris (1913-1927)*, ιδιωτική έκδοση, Λονδίνο 1956.

Cornand και Barbin 1973: Cornand, Monique et Madeleine Barbin (επιμ.), *Colette*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1973.

Coron 2005: Coron, Anne, *La gouache découpée dans l'oeuvre de Henri Matisse: pratique, esthétique, réception*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université de Picardie, Αμιέν 2005.

Coron 2013: Coron, Anne, «La gouache découpée: de la technique à l'esthétique / Gouache Cut-Outs: Technique to Aesthetics», στο Patrice Deparpe (επιμ.), *Matisse, la couleur découpée: une donation révélatrice / Matisse, Cutting Into Color: A Revealing Donation*, κατάλογος έκθεσης, Somogy, Παρίσι 2013, 16-31.



Coron 2008α: Coron, Anne, «Chagall et Tériade», στο *La donation Alice Tériade: la collection d'un éditeur d'art*, κατάλογος έκθεσης, Gourcuff Gradenigo, Μοντρεύ 2008, 38-42.

Coron 2008β: Coron, Anne, «Georges Rouault», στο *La donation Alice Tériade: la collection d'un éditeur d'art*, κατάλογος έκθεσης, Gourcuff Gradenigo, Μοντρεύ 2008, 94-105.

Coron 2009: Coron, Anne, «Un grand buste a la gloire d'Ubu», στο *Miró et Tériade: l'aventure d'Ubu*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2009, 150-153.

Coron 1977: Coron, Antoine, *Le livre et l'artiste: tendances du livre illustré français, 1967-1976*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1977.

Coron 1986: Coron, Antoine, «Livres de luxe», στο Henri-Jean Martin και Roger Chartier (επιμ.), *Histoire de l'édition française: Le Livre concurrencé, 1900-1950*, τόμος IV, Promodis, Παρίσι 1986, 409-437.

Coron 1994: Coron, Antoine, «Du 'livre a gravures' au 'livred'artiste': Illustration et bibliophilie du XVIIIe au XXe siècle», στο Armand Israël (επιμ.), *Livres d'art: histoire et techniques*, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne / Éd. des Catalogues raisonnés, Λωζάννη / Παρίσι 1994, 42-96.

Corpet 2002: Corpet, Olivier, «Avant-propos», στο Jacqueline Pluet-Despatins, Michel Leymarie και Jean-Yves Mollier (επιμ.), *La Belle Époque des revues, 1880-1914*, Éditions de l'IMEC, Παρίσι 2002, 7-8.

Cossio 1931: Cossio, κατάλογος έκθεσης, Galerie de France, Παρίσι 1931.

«Coups de brosse» 1932: «Coups de brosse: Encore le prix de peinture», *L'œil de Paris*, Φεβρουάριος 1932, 10.

Courthion 1927: Courthion, Pierre, *Panorama de la peinture française*, Simon Kra, Παρίσι 1927.

Courthion 1929: Courthion, Pierre, «Borès», *Le centaure*, 3 (Δεκέμβριος 1929), 61-63.

Courthion 1930: Courthion, Pierre, «Kandinsky et la peinture abstraite», *Le centaure*, 9-10 (Ιούνιος-Ιούλιος 1930), 197-198.

Courthion 1958: Courthion, Pierre, *L'art indépendant: panorama international de 1900 à nos jours*, A. Michel, Παρίσι 1958.

- Courthion 1962: Courthion, Pierre, *Georges Rouault*, Flammarion, Παρίσι 1962.
- Cowart 1977: Cowart, Jack, *Henri Matisse: Paper Cut-Outs*, κατάλογος έκθεσης, St. Louis Art Museum and the Detroit Institute of Arts, Νέα Υόρκη 1977.
- Cramer, Goeppert και Goeppert-Frank 1983: Cramer, Patrick, Sebastian Goeppert και Herma C. Goeppert-Frank, *Pablo Picasso: catalogue raisonné des livres illustrés*, P. Cramer, Γενεύη 1983.
- Cramer 1989: Cramer, Patrick, *Joan Miró: catalogue raisonné des livres illustrés*, P. Cramer, Γενεύη 1989.
- Cramer 1995: Cramer, Patrick, *Marc Chagall: The Illustrated Books, Catalogue Raisonné*, Cramer, Γενεύη 1995.
- Crane 1987: Crane, Diana, *The Transformation of the Avant-garde*, Chicago University Press, Σικάγο 1987.
- Crespelle 1956: Crespelle, J. P., «Trois ouvrages font de Chagall la vedette de l'édition cette saison», *France-soir*, 14 Δεκεμβρίου 1956.
- Crow 1985: Crow, Thomas, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1985.
- «Current Events» 1930: «Current Events in the Art World: International Sculpture», *Creative Art*, 6/3, (Μάρτιος 1930), 212.
- Cutler 1966: Cutler, Carol, «House of Mourlot: with List of Better Print Shops», *Art in America*, 54 (1966), 100.
- Dagen 2010: Dagen, Philippe, *Le peintre, le poète, le sauvage: les voies du primitivisme dans l'art*, Flammarion, Παρίσι 2010.
- Dagron 1952: Dagron, Jean, «Marc Chagall, revenant de Grèce et d'Italie nous confie ses impressions de voyage et ses projets», *Nice-Matin*, 30 Οκτωβρίου 1952.
- Dagron 1953: Dagron, Jean, «Un ami des grands peintres, l'éditeur Teriade, *Verve*, la plus célèbre des revues d'art», *Nice-Matin*, 28 Αυγούστου 1953, 6.
- Daix 1984: Daix, Pierre, *L'ordre et l'aventure: peinture, modernité et répression totalitaire*, Arthaud, Παρίσι 1984.
- Danto 1964: Danto, Arthur, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, 61/19 (Οκτώβριος 1964), 571-584.

Darnetal 1931: Darnetal, Jacques, «Une proposition pour le prix Goncourt de peinture», *L'Intransigeant*, 14 Δεκεμβρίου 1931, 5.

Darnetal 1932: Darnetal, Jacques, «Le Grand Prix de la peinture», *L'Intransigeant*, 10 Μαΐου 1932, 6.

Dascher 2011: Dascher, Ottfried, *Alfred Flechtheim: Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Nimbus, Βέντενσβιλ 2011.

Dauberville 1966-1974: Dauberville, Jean και Henri, *Bonnard: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, 4 τόμοι, Editions Bernheim-Jeune, Παρίσι, 1966-1974.

Daudet 1904: Daudet, Léon, «Trop d'enquêtes!», *Le Gaulois*, 22 Αυγούστου 1904, 1.

*De Cézanne à Matisse* 1993: *De Cézanne à Matisse: chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes*, κατάλογος έκθεσης, Gallimard - Electa: Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1993.

De Rycke 2006α: De Rycke, Jean-Pierre, «Ghika et l'expérience parisienne (1919 - 1935): un peintre grec à la croisée des avant-gardes et de la tradition», στο Marina Lambraki-Plaka (επιμ.), *Paris - Athènes 1863 - 1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 148-165.

De Rycke 2006β: De Rycke, Jean-Pierre, «De la tour Eiffel à L'Acropole: Le IVe Congrès International d'Architecture Moderne et le 'Voyage en Grèce' (1934-1939), deux témoignages essentiels des échanges artistiques entre Paris et Athènes durant l'entre-deux-guerres », στο Marina Lambraki-Plaka, *Paris - Athènes 1863-1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 167-183.

De Rycke 2006γ: De Rycke, Jean-Pierre, «Christian Zervos et 'Teriade'. Deux insulaires grecs a la conquête de l'avant-garde européenne», στο Marina Lampraki-Plaka (επιμ.), *Paris - Athènes: 1863 – 1940*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 185-195.

Dechanet 2003: Dechanet, Hélène (επιμ.), *Francisco Borès: catálogo razonado pintura / catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, 2 τόμοι: I. 1917-1944 και II. 1945-1972, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia-Telefónica, Μαδρίτη 2003.

Degand 1945: Degand, Léon, «Grandeurs secretes de l'illustration», *Les lettres françaises*, 24 Μαρτίου 1945, 4.

Delaperrière και Marès 1997: Delaperrière, Maria και Antoine Marès (επιμ.), *Paris capitale culturelle de l'Europe centrale?: les échanges intellectuels entre la France et l'Europe médiane, 1918-1939*, Centre d'études slaves: Institut d'études slaves, Παρίσι 1997.

Deleuze 1990: Deleuze, Gilles, *Negotiations 1972-1990*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1990.

Delisle 1884: Delisle, Léopold, «Les livres d'heures du duc de Berry», *Gazette des Beaux-Arts*, 29 (Μάιος 1884), 391-405.

Demorlane 1973: Demorlane, Hélène, «Connaissez-vous Teriade?», *Le point*, 36 (28 Μαΐου 1973), 80.

Denoyelle 1987: Denoyelle, Françoise, «Arts et Metiers Graphiques: Histoire d'images d'une revue de -caracteres », *La recherche photographique*, 3 (Δεκέμβριος 1987), 7-17.

Denoyelle, Cuel και Vibert-Guigüe 2006: Denoyelle, Françoise, François Cuel και Jean-Louis Vibert-Guigüe, *Le Front populaire des photographes*, Terre bleue, Παρίσι 2006.

Deparpe 2013α: Deparpe Patrice (επιμ.), *Matisse, la couleur découpée: une donation révélatrice / Matisse, Cutting Into Color: A Revealing Donation*, κατάλογος έκθεσης, Somogy, Παρίσι 2013.

Deparpe 2013β: Deparpe, Patrice, «Matisse, du papier découpe au vitrail / Matisse, from Paper Cut-Outs to Stained-glass Window», στο Deparpe Patrice (επιμ.), *Matisse, la couleur découpée: une donation révélatrice / Matisse, cutting into color: a revealing donation*, κατάλογος έκθεσης, Somogy, Παρίσι 2013, 96-105.

Dermée 1917: Dermée, Paul, «Quand le symbolisme fut mort», *Nord-Sud*, 1 (Μάρτιος 1917), 2-4.

*Der Griechische* 1960: *Der Griechische Bauernmaler Theophilus*, κατάλογος έκθεσης, Kunsthalle Bern, Βέρνη 1960.

Derouet 1992: Derouet, Christian (επιμ.), *Vassily Kandinsky: correspondances avec Zervos et Kojève*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hors-série/Archives, 2, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1992.

Derouet 1996: Derouet, Christian (επιμ.), *Correspondances: Fernand Léger-Léonce Rosenberg, 1917-1937*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-série/Archives, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1996.

Derouet 2000α: Derouet, Christian (επιμ.), *Francis Picabia: lettres à Léonce Rosenberg, 1929-1940*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Hors-série/archives, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 2000.

Derouet 2000β: Derouet, Christian (επιμ.), *Galerie Louis Carré., Histoire et actualité*, κατάλογος έκθεσης, Association Campredon art et culture, Λ'ίλ συρ λα Σοργκ 2000.

Derouet 2000γ: Derouet, Christian «Histoire d'une œuvre: *le cheval majeur*», στο Christian Derouet (επιμ.), *Galerie Louis Carré., Histoire et actualité*, κατάλογος έκθεσης, Association Campredon art et culture, Λ'ιλ συρ λα Σοργκ 2000, 57-59.

Derouet 2002: Derouet, Christian, «Le Bauhaus des peintres contre Walter Gropius ou le silence des *Cahiers d'art* sur le Werkbund au 'Salon des artistes decorateurs francais' en 1930», στο Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens και Matthias Noell (επιμ.), *Das Bauhaus und Frankreich 1919-1940 / Le Bauhaus et la France*, Akademie, Βερολίνο 2002, 297-311.

Derouet 2006α: Derouet, Christian (επιμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006.

Derouet 2006β: Derouet, Christian, «Portrait de Zervos par lui-même et quelques autres», στο Christian Derouet (επιμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006, 11-19.

Derouet 2006γ: Derouet, Christian, «Christian Zervos, éditeur», στο Christian Derouet (επιμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006, 61-77.

Derouet 2006δ: Derouet, Christian, «Expositions organisées au 14, rue du Dragon et ailleurs», στο Christian Derouet (επιμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006, 81-89.

Derouet 2006ε: Derouet, Christian, «Mirò à Zervos, une correspondance promotionnelle», στο Christian Derouet (επιμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006, 101-127.

Derouet 2009: Derouet, Christian, «Kandinsky et les *Cahiers d'art* 1927-1944», στο Christian Derouet (επιμ.), *Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2009, 307-323.

Derouet 2010: Derouet, Christian, «Correspondance de Mondrian avec Léonce Rosenberg et Christian Zervos», στο Brigitte Léal (επιμ.), *Mondrian*, κατάλογος έκθεσης, Centre Pompidou, Παρίσι 2010, 125-142.

Derouet, Christian (επιμ.), *Zervos et Cahiers d'art*, Éd. du Centre Pompidou, Παρίσι 2011.

Desnos 1926: Desnos, Robert, «Surréalisme», *Cahiers d'Art*, 8 (1926), 210-213.

Devillez και Pauwels 2012: Devillez, Virginie και Peter J.H. Pauwels (επιμ.), *L'animateur d'art: Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique / Editions Snoeck, Βρυξέλλες και Γάνδη / Κόρτρικ 2012.

Devillez 2012: Devillez, Virginie, «Paul-Gustave van Hecke et l'association L'art vivant», στο Virginie Devillez και Peter J.H. Pauwels (επιμ.), *L'animateur d'art: Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique / Editions Snoeck, Βρυξέλλες και Γάνδη / Κόρτρικ 2012, 91-101.

Dickie 1976: Dickie, George, «What is Art?», στο Lars Aagaard-Mogensen (επιμ.), *Culture and Art: an Anthology*, Løkkes Forlag, Νίμποργκ 1976, 21-32.

Didi-Huberman 1995: Didi-Huberman, Georges, «Comment déchire-t-on la ressemblance?», στο Denis Hollier (επιμ.), *Georges Bataille après tout*, Belin, Παρίσι 1995, 101-123.

Diehl 1946: Diehl, Gaston, «Livres d'art: Verve vol IV – No 13», *La gazette des lettres*, 19 Ιανουαρίου 1946.

Diehl 1954: Diehl, Gaston, *Henri Matisse*, P. Tisné, Παρίσι 1954.

Diers και Wagner 2010: Diers, Michael και Monika Wagner (επιμ.), *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, Akademie Verlag, Βερολίνο 2010.

Diers, Blunck και Obrist 2013: Diers, Michael, Lars Blunck και Hans Ulrich Obrist (επιμ.), *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Philo Fine Arts, Αμβούργο 2013.

Delectorskaya 1996: Delectorskaya, Lydia, *Henri Matisse: contre vents et marées, peinture et livres illustrés de 1939 à 1943*, Editions Irus et Vincent Hansma, Παρίσι 1996.

Donos 1897: Donos, Charles, «L'industrie du livre», *Le bulletin de la presse*, 26 (6 Οκτωβρίου 1897), 192-193.

Dopffer και Lindskog 2018: Dopffer, Anne και Johanne Lindskog (επιμ.), *Picasso, les années Vallauris*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, Παρίσι 2018.

Dorival 1943-1946: Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine*, 3 τόμοι, Gallimard, Παρίσι 1943-1946.

Dorival 1957: Dorival, Bernard, *Jacques Villon*, Éditions René Kister, Γενεύη 1957.

Dorival 1961: Dorival, Bernard, *L'École de Paris au Musée national d'art moderne*, A. Somogy, Παρίσι 1961.

Dorival και Rouault 1988: Dorival, Bernard και Isabelle Rouault, *Rouault: l'œuvre peint*, Éditions André Sauret, Μόντε Κάρλο 1988.

«Draeger, an Artist» 1936: «Draeger, an Artist in Print, Specimens of Luxury Advertising», *Art and Industry*, 21 (1936), 66-72.

«Draeger Service» 1955: «Draeger Service to Advertising», *Art and Industry*, 59 (1955), 110-117.

Drake 2005: Drake, David, *French Intellectuals and Politics from the Dreyfus Affair to the Occupation*, Palgrave Macmillan, Μπασινγκστούουκ και ΝέαΥόρκη 2005.

Dresdner 2005: Dresdner, Albert, *La genèse de la critique d'art: dans le contexte historique de la vie culturelle européenne*, μωτρ. από τα γερμανικά Thomas de Kayser, *École nationale supérieure des beaux-arts / Deutsches forum für Kunstgeschichte - Centre allemand d'histoire de l'art*, Παρίσι 2005 (α' έκδ.: Μόναχο, 1915).

Dreyfus 1930: Dreyfus, Albert, «L'apport étranger dans la peinture française: Menkès», *Les chroniques du jour*, 7 (Ιούλιος 1930), 11-13.

Dreyfus 1984: Dreyfus, Pierre (επιμ.), *Paul Eluard: Lettres à Gala, 1924-1948*, Gallimard, Παρίσι, 1984.

Du Colombier 1940: Du Colombier, Pierre, «Dans la vitrine du libraire: Verve, n.8», *Comoedia*, 27 Δεκεμβρίου 1940, 2.

Dubosclard 2014: Dubosclard, Alain, *L'action artistique de la France aux Etats-Unis, 1915-1969*, CNRS éditions, Παρίσι 2014.

Ducros 1987: Ducros, Françoise, «Le purisme et les compromis d'une 'peinture moderne'», στο Stanislaus von Moos (επιμ.) *L'esprit nouveau: Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Wilhelm Ernst, Βερολίνο 1987, 66-79.

Dufrêne και Gellereau 2004α: Dufrêne, Bernadette και Michèle Gellereau, «La médiation culturelle: Enjeux professionnels et politiques», *Hermès*, 38 (2004), 199-206.

Dufrêne και Gellereau 2004β: Dufrêne, Bernadette και Michèle Gellereau, «Qui sont les médiateurs culturels? Statuts, rôles et constructions d'images», *Médiation et information (MEI)*, 19 (2004), 163-175.

Dufrêne 2007: Dufrêne, Thierry (επιμ.), *Le journal de Giacometti*, Hazan, Παρίσι 2007.

Duhamel 1950: Duhamel, Georges, «Préface pour les temps difficiles», στο *Le livre illustré français et la reliure d'art de 1940 à 1950*, κατάλογος έκθεσης, Chambre syndicale du livre d'amateur, Παρίσι [1950], XVII-XXIV.

Dunoyer 1973: Dunoyer, Jean-Marie, «Hommage à Tériade. Tous les grands peintres en verve», *Le monde*, 8 Μαΐου 1973, 19.

Dunoyer 2000: Dunoyer, Jean-Marie (επιμ.), *École de Paris: le groupe des Quatre*, Lachenal & Ritter, Παρίσι 2000.

Dupeyrat και Harel-Vivier 2013: Dupeyrat, Jérôme και Mathieu Harel-Vivier (επιμ.), *Les entretiens d'artistes: de l'énonciation à la publication*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2013.

Dupin 1984-2001: Dupin, Jacques, *Miró graveur*, 4 τόμοι, D. Lelong, Παρίσι 1984-2001.

Dupin 2004: Dupin, Jacques, *Miró*, Flammarion, Παρίσι 2004.

Duquenne 2006: Duquenne, Isabelle, «Fred Boissonas, photographe voyageur et la Grèce (1903-1928)», στο *La Grèce des modernes*, κατάλογος έκθεσης, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, Ρουμπέ 2006, 78-99.

Durrieu 1904: Durrieu, Paul, *Chantilly: Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Plon-Nourrit, Παρίσι 1904.

Duthuit 1983: Duthuit, Claude (επιμ.), *Henri Matisse: catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, 2 τόμοι, C. Duthuit, Παρίσι 1983.

Duthuit 1988: Duthuit, Claude (επιμ.), *Henri Matisse: catalogue raisonné des ouvrages illustrés*, C. Duthuit, Παρίσι 1988.

Duthuit και Labrusse 2003: Duthuit, Claude και Remi Labrusse, *Autour de Georges Duthuit*, κατάλογος έκθεσης, Actes Sud, Αρλ 2003.

Duthuit 2006: Duthuit Georges, *Les fauves*, επιμ. Rémi Labrusse, Michalon, Παρίσι 2006.

Duvernay 2017: Duvernay, Bénédicte, *Fernand Léger: peinture, poésie et 'vie moderne'*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, École des hautes études en sciences sociales, Παρίσι 2017.

*Editions Albert Skira* 1948: *Editions Albert Skira: vingt ans d'activité*, A. Skira, Γενεύη και Παρίσι 1948.

Einstein 1929: Einstein, Carl, «Exposition de sculpture moderne», *Documents*, 7 (Δεκέμβριος 1929), 391-395.

Einstein 1930: Einstein, Carl, «Léger: oeuvres récentes», *Documents*, 4 (Μάιος 1930), 191-195.



Einstein 2011: Einstein, Carl, *L'art du XXe siècle*, μτφρ. από τα γερμανικά Liliane Meffre και Maryse Staiber, J. Chambon / Actes sud, Παρίσι / Αρλ 2011 (α' έκδ.: Βερολίνο 1926).

Elderfield 1978: Elderfield, John, *The Cut-Outs of Henri Matisse*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1978.

Elias, Norbert, *La société des individus*, μτφρ. από τα γερμανικά Jeanne Étoré, Fayard, Παρίσι 1991 (α' έκδ.: Στοκχόλμη, 1983).

Elgar 1948: Elgar, Frank, «Triomphe de Matisse», *Carrefour*, 7 Ιανουαρίου 1948.

Elgar 1954: Elgar, Frank, «Villon», στο Raymond Cogniat κ.ά. (επιμ.), *Dictionnaire de la peinture moderne*, Hazan, Παρίσι 1954, 315-317.

Elgar 1973: Elgar, Frank, «Au Grand-Palais: Hommage à l'éditeur Tériade», *Carrefour des arts*, 31 Μαΐου 1973, 14.

Emery 2015: Emery, Elizabeth, *En toute intimité: quand la presse people de la Belle époque s'invitait chez les célébrités*, Parigramme, Παρίσι 2015.

*Encyclopédie française* 1939: *Encyclopédie française: VIII. La civilisation écrite*, επιμ. Julien Cain, Société de gestion de l'Encyclopédie française, Παρίσι 1939.

«Enquête sur» 1926: «Enquête sur la Jeune Peinture Française », *Sélection*, 8 (Μάιος 1926), 177-232.

Ermacora 1992: Ermacora, Beate, «Das Atelier und der Künstler. Der Künstler und sein Atelier», στο *Thomas Huber, Der Duft des Geldes; die Bank eine Wertvorstellung*, κατάλογος έκθεσης, Verlag Jürgen Häusser, Ντάρμστατ 1992, 113-124.

Esner 2011: Esner, Rachel, «Presence in Absence The Empty Studio as Self-Portrait», *Zeitschrift für Ästhetik Und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 56/2 (2011), 241-262.

Esner 2012α: Esner, Rachel, «Les artistes chez eux. L'image des artistes dans la presse illustrée», στο Alain Bonnet (επιμ.), *L'artiste en représentation: images des artistes dans l'art du XIXe siècle*, Fage, Λυόν 2012, 139-149.

Esner 2012β: Esner, Rachel, «Visiting Delaroche and Diaz with L'Illustration», *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 11/2 (καλοκαίρι 2012), 1-13. Πρόσβαση στην ηλεκτρονική μορφή 22 Δεκεμβρίου 2015: <http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/rachel-esner-visiting-delaroche-and-diaz-with-illustration>.

Esner και Kisters 2018: Esner, Rachel και Sandra Kisters (επιμ.), *The Mediatization of the Artist*, Palgrave Macmillan, Τσαμ 2018.

Esner 2018: Esner, Rachel, «‘At Home’: Visiting the Artist’s Studio in the Nineteenth-Century French Illustrated Press», στο Rachel Esner και Sandra Kisters (επιμ.), *The Mediatization of the Artist*, Palgrave Macmillan, Τσαμ 2018, 15-30.

Estienne 1946: Estienne, Charles, «De Matisse a Delaunay», *Combat*, 18 Δεκεμβρίου 1946.

Estienne 1953: Estienne, Charles, «Réalité de l’art», *L’Observateur*, 16 Απριλίου 1953, 20-21.

Eyma 1867: Eyma, Xavier, «L’ Exposition Universelle: les livres», *La Liberté*, 23 Απριλίου 1867, [3].

Ewig, Gaehtgens και Noell 2002: Ewig, Isabelle, Thomas W. Gaehtgens και Matthias Noell (επιμ.), *Das Bauhaus und Frankreich 1919-1940 / Le Bauhaus et la France*, Akademie, Βερολίνο 2002.

Ewig 2002α: Ewig, Isabelle, «Paul Klee. De la ‘maison de la construction’ au ‘musée du rêve’», στο Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens και Matthias Noell (επιμ.) *Das Bauhaus und Frankreich 1919-1940/ Le Bauhaus et la France*, Akademie, Βερολίνο 2002, 191-217.

*Exposition d’aquarelles* 1929: *Exposition d’aquarelles de Wassily Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης 1929, Galerie Zak, Παρίσι 1929.

*Exposition d’art espagnol* 1928: *Exposition d’art espagnol, 1828-1928*, κατάλογος έκθεσης, Palais des beaux-arts, Βρυξέλλες 1928.

*Exposition des peintres* 1929: *Exposition des peintres graveurs allemands contemporains*, κατάλογος έκθεσης, Editions G. van Oest, Παρίσι 1929.

*Exposition internationale de sculpture* 1929: *Exposition internationale de sculpture*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Georges Bernheim, Παρίσι 1929.

*Exposition Internationale des Arts* 1937: *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne Paris 1937: Catalogue général officiel*, 2 τόμοι, Dèchaux, Παρίσι 1937.

*Exposition Kandinsky* 1930: *Exposition Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης Galerie de France, Παρίσι 1930.

«Expositions visitées» 1932: «Expositions visitées», *L'art et les artistes*, 129 (Ιούλιος 1932), 357.

F. Léger 1946: *F. Léger: œuvres d'Amérique, 1940-1945*, κατάλογος έκθεσης, Louis Carré, Παρίσι 1946.

Fabiani 1976: Fabiani, Martin, *Quand j'étais marchand de tableaux*, Julliard, Παρίσι 1976.

Fabre 2000: Fabre, Gladys, «Qu'est-ce que l'École de Paris?», στο *L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'autre*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2000, 25-40.

Fage 1930: Fage, André, *Le collectionneur des peintures modernes, comment acheter, comment vendre*, Éditions pittoresques, Παρίσι 1930.

Farnoux 2006: Farnoux, Alexandre «Utopie et Uchronie dans le voyage en Grèce», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 33-54.

Faure 1930: Faure, Elie, «L'agonie de la peinture», *L'amour de l'art*, (Ιούνιος 1930), 231-238.

Favart 1998: Favart, Hélène, «Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques», στο Martine Bercot και André Guyaux (επιμ.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, Librairie générale française, Παρίσι 1998, 807.

Favre 1967: Favre, Jean-Daniel, «Geneviève Gallibert et ses amis», στο Jean-Daniel Favre και Jean Mouraille, *Gallibert*, André Sauret, Μόντε Κάρλο 1967, 15-84.

Fawcett και Phillpot 1976: Fawcett, Trevor και Clive Phillpot (επιμ.), *The Art Press: Two Centuries of Art Magazines*, Art Book, Λονδίνο 1976.

Fels 1925: Fels, Florent, *Propos d'artistes*, La Renaissance du livre, Παρίσι 1925.

Fer, Batchelor και Wood 1993: Fer, Briony, David Batchelor και Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between the Wars*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1993.

Fer 1995: Fer, Briony, «Poussiere/peinture: Bataille onPainting», στο Carolyn Bailey Gill (επιμ.), *Bataille, Writing the Sacred*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1995, 154-171.

*Fernand Léger* 1926: *Fernand Léger*, κατάλογος έκθεσης, Société anonyme, Νέα Υόρκη [1926].

*Fernand Léger* 1928: *Fernand Léger*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Alfred Flechtheim, Βερολίνο 1928.

«Fernand Léger» 1929: «Fernand Léger», *Le centaure*, 7 (Απρίλιος 1929), 192.

*Fernand Léger* 1949: *Fernand Léger: exposition rétrospective, 1905-1949*, κατάλογος έκθεσης, Éd. des Musées nationaux, Παρίσι 1949.

*Fernand Léger* 2008: *Fernand Léger: les Constructeurs*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 2008.

Fierens, Paul, «Les petites expositions», *Journal des débats*, 25 Μαρτίου 1926, 4.

Fierens 1927: Fierens, Paul, «Les petites expositions», *Journal des débats*, 2 Νοεμβρίου 1927, 4.

Figuier 1872: Figuiet, Louis, *Les races humaines*, Hachette et Cie, Παρίσι 1872.

Finsen 2001: Finsen, Hanne (επιμ.), *Matisse – Rouveyre: correspondance*, Flammarion, Παρίσι 2001.

Finsen 2005: Finsen, Hanne (επιμ.), *Matisse: une seconde vie*, κατάλογος έκθεσης, Hazan, Παρίσι 2005.

Fischer 2000: Fischer, Yona, «Le desir de Paris», στο *L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'autre*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2000, 103-113.

FitzGerald 1996: FitzGerald, Michael C., *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Farrar, Straus and Giroux, Νέα Υόρκη 1996.

Flam 1973: Flam, Jack (επιμ.), *Matisse on art*, Phaidon, Νέα Υόρκη 1973.

Flam 1996: Flam, Jack, «Conversations entre Matisse et Tériade», στο *Matisse et Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Anthèse, Αρκέιγ 1996, 19-45.

Fleig 1997: Fleig, Alain, *Etant donné l'âge de la lumière II. Naissance de la photographie comme média en France dans les années trente*, Ides et Calendes, Νεσατέλ 1997.

Florissoone 1938: Florissoone, Michel, «Revue des Revues: *Verve*», *L'amour de l'art*, 4 (Μάιος 1938), 182.

Focillon 1919: Focillon, Henri, *Technique et sentiment: études sur l'art moderne*, H. Laurens, Παρίσι 1919.

*Focus on Minotaure* 1987: *Focus on Minotaure: the Animal-Headed Review*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art et d'histoire, Γενεύη, 1987. [Παράλληλα η έκδοση κυκλοφόρησε και στα γαλλικά με τον τίτλο *Regards sur Minotaure, la revue à tête de bête*].

Foix 1941: Foix, Pierre, *L'influence du caractère sur l'écriture*, J. Tallandier, Παρίσι 1941.

Fontainas και Vauxcelles 1922: Fontainas, André και Louis Vauxcelles, *Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours. Tome I: La peinture, la gravure, le dessin*, Librairie de France, Παρίσι 1922.

Fontaine και Peschanski 2014: Fontaine, Thomas και Denis Peschanski, *La collaboration: Vichy, Paris, Berlin, 1940-1945*, κατάλογος έκθεσης, Tallandier-Ministère de la défense-Archives nationales, Παρίσι 2014.

Forestier 1992: Forestier, Sylvie, *Marc Chagall: 1908-1985*, Artificio : Leonardo-De Luca, Φλωρεντία, 1992.

Forestier 2006: Forestier, Sylvie, «Longus et Chagall ou l'heureuse fortune de Daphnis et Chloé», στο *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2006, 171-179.

Forlin 2006: Forlin, Olivier, *Les intellectuels français et l'Italie 1945-1955: Médiation culturelle, engagements et représentations*, Harmattan, Παρίσι 2006.

Fosca 1929: Fosca, François, «Chroniques», *L'amour de l'art*, 3 (Μάρτιος 1929), 110.

Fosca 1960: Fosca, François, *De Diderot à Valery: les écrivains et les arts visuels*, Albin Michel, Παρίσι 1960.

Fraixe, Piccioni και Poupault 2014: Fraixe, Catherine, Lucia Piccioni και Christophe Poupault (επιμ.), *Vers une Europe latine: acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Institut national d'Histoire de l'Art / PIE Peter Lang, Παρίσι / Βρυξέλλες 2014.

Fraixe και Poupault 2014: Fraixe, Catherine και Christophe Poupault, «Introduction», στο Catherine Fraixe, Lucia Piccioni και Christophe Poupault (επιμ.), *Vers une Europe latine: acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Institut national d'Histoire de l'Art / PIE Peter Lang, Παρίσι / Βρυξέλλες 2014, 11-30.

France 1894: France, Anatole, «A propos de l'Interview», *Les annales politiques et littéraires*, 26 Αυγούστου 1894, 131–132.

François 1938: François, Michel, *Les plus beaux manuscrits à peinture conservés aux Archives nationales*, Van Oest, Παρίσι 1938.

Freund 1973: Freund, Andreas, «Mourlot, master printer of lithographs», *Art News*, 72/3 (Μάρτιος 1973), 30-32.

Frizot 1994: Frizot, Michel (επιμ.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Adam Biro-Bordas, Παρίσι 1994.

Frizot 2011: Frizot, Michel, «Une dynamique photographique», στο Christian Derouet (επιμ.), *Zervos et Cahiers d'art*, Éd. du Centre Pompidou, Παρίσι 2011, 19-26.

Froissart Pezone και Chevretil Desbiolles 2011: Froissart Pezone, Rossella και Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art: formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2011.

G. B. 1953: G. B., «Une réussite technique: Le nouveau numéro de *Verve* », *Actualité artistique*, 56 (21 Μαρτίου 1953).

Gabory 1926: Gabory, Georges, *Galanis*, Nouvelle revue française, Παρίσι 1926.

Galanis 1931: Galanis, D. [Dimitrios], «La plus belle», *L'Intransigeant*, 9 Φεβρουαρίου 1931, 5.

Galanis 1933: Galanis, D. [Dimitrios], «Géométrie du compas», *L'Intransigeant*, 28 Ιουνίου 1933, 6.

Galassi 1987: Galassi, Peter, *Henri Cartier-Bresson, the Early Work*, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1987.

Galassi 2010: Galassi, Peter, «Old Worlds, Modern Times», στο *Henri Cartier-Bresson: The Modern Century*, Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 2010, 10-66.

Gamboni 1993: Gamboni, Dario, «Critics on Criticism: A Critical Approach», στο Malcolm Gee, (επιμ.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 38-47.

Gamboni 1994: Gamboni, Dario, «The Relative Autonomy of Art Criticism», στο Michael R. Orwicz (επιμ.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1994, 182-194.

Gamwell 1980: Gamwell, Lynn, *Cubist Criticism*, UMI Research Press, Αν Άρμπορ 1980.

Garcerán 2003: Garcerán, Arturo Moreno, «Présentation», στο Hélène Dechanet (επιμ.), *Francisco Borès: catálogo razonado pintura / catalogue raisonné de l'oeuvre*

*peint, 1917-1944*, τομ. 1, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia -Telefónica, Μαδρίτη 2003, 11-14.

Gargallo-Anguera 1998: Gargallo-Anguera, Pierrette, *Pablo Gargallo: catalogue raisonné*, Les Éditions de l'Amateur, Παρίσι 1998.

Garreau-Dombasle 1939-1940: Garreau-Dombasle, Manha, «Masque», *Verve*, 5-6 (1939-1940), 99-100.

Garvey 1961: Garvey, Eleanor M., *The Artist & the Book, 1860 - 1960, in Western Europe and the United States*, κατάλογος έκθεσης, Museum of Fine Arts, Βοστώνη 1961.

Gasch 1928: Gasch, Sebastiá, «En torno al libro de Franz Roh. Panorama de la moderna pintura europea», *La Gaceta Literaria*, 27 (1 Φεβρουαρίου 1928), 4

Gasquet 1920: Gasquet, Joachim, «Le mouvement intellectuel», *L'amour de l'art*, 1 (Ιούνιος 1920), 25.

Gaudichon 2013: Gaudichon, Bruno (επιμ.), *Picasso céramiste et la Méditerranée*, κατάλογος έκθεσης, Gallimard, Παρίσι 2013.

Gaya Nuño 1973: Gaya Nuño, Juan Antonio, *Francisco Gutierrez Cossio: Vida y obra*, Iberico Europea de Ediciones, Μαδρίτη 1973.

Gee 1979: Gee, Malcolm, «The Avant-garde Order and the Art Market, 1916-1923», *Art History*, 2/1 (Μάρτιος 1979), 95-106.

Gee 1981: Gee, Malcolm, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting: Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, Garland, Νέα Υόρκη 1981.

Gee 1993: Gee, Malcolm, «The Nature of Twentieth-Century Art Criticism», στο Malcolm Gee (επιμ.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 3-21.

Gee 2000: Gee, Malcolm, «Le réseau économique», στο *L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'autre*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2000, 127-137.

*Georges Rouault* 2004: *Georges Rouault et le cirque*, κατάλογος έκθεσης, Musées de Chambéry / Éd. Comp'act, Σαμπερί 2004.

*Georges Rouault* 2007: *Georges Rouault: Judges, Clowns and Whores*, κατάλογος έκθεσης, Mitchell-Innes & Nash, Νέα Υόρκη 2007.

Georges-Majerus 2002: Georges-Majerus, Malou, *Livres illustrés et livres d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de Luxembourg, Λουξεμβούργο 2002.

Gersh-Nešić 2005: Gersh-Nešić, Beth S. (επιμ.), *André Salmon on French Modern Art*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ και Νέα Υόρκη 2005.

Gervereau, Frank, και Neyer 1992: Gervereau, Laurent Robert Frank και Hans Joachim Neyer (επιμ.), *La course au moderne: France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'histoire contemporaine, Παρίσι 1992.

Giambruni 1990: Giambruni, Helen, «Domestic scenes», στο Ives, Colta, Helen Giambruni και Sasha M. Newman (επιμ.), *Pierre Bonnard: the Graphic Art*, κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Arts, Νέα Υόρκη 1990, 39-92.

Gide 1937: Gide, André, «Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans l'art plastique», *Verve*, 1 (1937), 7-10.

Gilmore 1990: Gilmore, Samuel, «Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization», στο Howard S. Becker και Michal M. McCall (επιμ.), *Symbolic Interaction and Cultural Studies*, The University of Chicago Press, Σικάγο 1990, 148-178.

Gilot και Lake 1966: Gilot, Françoise και Carlton Lake, *Life with Picasso*, Penguin books, Μιντλσεξ 1966.

Gingrich 1966: Gingrich, Arnold, *Toys of a Lifetime*, Knopf, Νέα Υόρκη 1966.

Gingrich 1971: Gingrich, Arnold, *Nothing but People; the Early Days at Esquire, a Personal History, 1928-1958*, Crown Publishers, Νέα Υόρκη, 1971.

Girard 2006: Girard, Myrtille, «Chagall et Verve», στο *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, 2006, 201-213.

Girard 1996: Girard, Xavier, «Matisse: les lecteurs du livre», στο *Matisse et Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Anthèse, Αρκέγ 1996, 77-83.

Giraudoux 1940: Giraudoux, Jean, «[Χωρίς τίτλο]», *Verve*, 8 (1940), χωρίς σελιδαρίθμηση.

Gispert 2006: Gispert, Marie, *'L'Allemagne n'a pas de peintres': diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux-guerres, 1918-1939*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Panthéon-Sorbonne, Παρίσι 2006.



Gleizes 1927: Gleizes, Albert, *Tradition et cubisme*, La Cible: Pocolozky et Cie, Παρίσι 1927.

Gnyp 2015: Gnyp, Marta, *The Art World of Cosmopolitan Collectors: In Relation to Mediators, Institutions and Producers*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Amsterdam School for Heritage and Memory Studies (ASHMS), Άμστερνταμ 2015.

Goddeeris και Goldman 2015: Goddeeris Ingrid και Noémie Goldman (επιμ.), *Animateur d'art: Dealer, Collector, Critic, Publisher: The animateur d'art and His Multiples Roles: Pluridisciplinary Research of These Disregarded Cultural Mediators of the 19th and 20th Centuries*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Βρυξέλλες 2015.

Golan 1985: Golan, Romy, «The 'Ecole Français' vs. the 'Ecole de Paris': The Debate about the Status of Jewish Artists in Paris between the Wars», στο Kenneth Silver και Romy Golan (επιμ.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Arts in Paris 1905-1945*, Universe Books, Νέα Υόρκη 1985, 81-87.

Golan 1995: Golan, Romy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1995.

Goldschmidt 1969-1972: Goldschmidt, Ernest (επιμ.), *Depuis 1945: L'art de notre temps*, 3 τόμοι, La Connaissance S.A, Βρυξέλλες 1969-1972.

Goldwater 1986: Goldwater, Robert *Primitivism in Modern Art*, Belknap Press, Κέιμπριτζ Μασ. και Λονδίνο 1986.

Goll 1929: Goll, Yvan, *Pascin*, Editions G. Cres et Cie, Παρίσι 1929.

Gombrich 2002: Gombrich, Ernst Hans, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon, Λονδίνο, Νέα Υόρκη 2002.

Gómez Alfeo και Rodríguez 2009: Gómez Alfeo, Marva Victoria και Fernando García Rodríguez, «Descripción y análisis de las críticas de arte publicadas por la Gaceta Literaria», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 32 (2009), 25-50.

Góngora y Argote 1948: Góngora y Argote, Luis de, *Vingt poèmes de Gongora*, μτφρ. Z. Milner, R. Lacourière, Παρίσι 1948.

Gourmont 1900: Gourmont, Remy de, *Les petites revues: essai de bibliographie*, Librairie du Mercure de France, Παρίσι 1900.

Goux 2011: Goux, Jean-Joseph, *L'art et l'argent: la rupture moderniste, 1860-1920*, Blusson, Παρίσι 2011.

Grabzka 1994: Grabzka, Wallis Elzbieta, «L'arrière-garde de l'avant-garde. Les Polonais à Paris au tournant du siècle», στο Gérard Monnier και José Vovelle (επιμ.), *Un art sans frontières: l'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 1994, 79-94.

Grant 2005: Grant, Kim, *Surrealism and the Visual Arts*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ, 2005.

Grasset 1923α: Grasset, Bernard, «Le point de vue de l'éditeur», *Le Figaro*, 9 Μαΐου 1923, 1.

Grasset 1923β: Grasset, Bernard, «Autour d'une querelle: Le lancement du livre et la responsabilité de son éditeur», *Les Nouvelles littéraires*, 19 Μαΐου 1923, 6.

Grasset 1923γ: Grasset, Bernard, «La publicité littéraire», *Paris-Midi*, 31 Μαΐου 1923, 3.

Graw 2009: Graw, Isabelle, *High Price: Art between the Market and Celebrity*, Sternberg Press, Βερολίνο και Νέα Υόρκη 2009.

Green 1982: Green, Christopher, «Purity, Poetry and the Painting of Juan Gris», *Art History*, 5/2 (Ιούνιος 1982), 180-204.

Green 1987: Green, Christopher, *Cubism and its Enemies: Modern Movements and Reaction in French Art, 1916-1928*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν 1987.

Green 1992: Green, Christopher, *Juan Gris*, κατάλογος έκθεσης, Whitechapel Art Gallery - Yale University Press, Λονδίνο 1992.

Green 1993: Green, Christopher, «Zervos, Picasso and Brassai, Ethnographers in the Field a Critical Collaboration» στο Malcolm Gee (επιμ.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 116-139.

Green 2000: Green, Christopher, *Art in France: 1900-1940*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν, 2000.

Greenberg 1986-1993: Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, επιμ. John O'Brian, 4 τόμοι, University of Chicago Press, Σικάγο 1986-1993.

Greenfeld 1989: Greenfeld, Liah, *Different Worlds: a Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1989.

Grenier 2017: Grenier, Catherine, *Alberto Giacometti*, Flammarion, Παρίσι 2017.

Grenier 1956α: Grenier, Jean, «Gromaire expose cinquante gravures», *L'Express*, 5 Ιανουαρίου 1956, 12.

- Grenier 1956β: Grenier, Jean, «Francisco Borès», *L'œil*, 21 (1956), 29-33.
- Grenier 2003: Grenier, Roger, «Camus, Gabriel Audisio et la Grèce, ΟΔΥΣΣΕΥΣ », *Gaia: revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaique*, 7/1 (2003), 521-532.
- Gribaudo 1998: Gribaudo, Maurizio, «Avant-propos», στο Maurizio Gribaudo (επιμ.), *Espaces, temporalités, stratifications: exercices sur les réseaux sociaux*, École des hautes études en sciences sociales, Παρίσι 1998.
- Grohmann 1929: Grohmann, Will, «Wassily Kandinsky», *Cahiers d'Art*, 7 (1929), 322-324.
- Gromaire 1976: Gromaire, François, *L'œuvre gravé de Marcel Gromaire*, 2 τόμοι, La Bibliothèque des arts, Παρίσι 1976.
- Gromaire 1993: Gromaire, François, «Impressions sur le catalogue d'une vie», στο François Gromaire και Françoise Chibret-Plaussy, *Marcel Gromaire, la vie et l'œuvre: catalogue raisonné des peintures*, Bibliothèque des arts, Παρίσι 1993, 15-35.
- Gromaire και Chibret-Plaussy 1993: Gromaire, François και Françoise Chibret-Plaussy, *Marcel Gromaire, la vie et l'œuvre: catalogue raisonné des peintures*, Bibliothèque des arts, Παρίσι 1993.
- Gromaire 1963: *Gromaire: Watercolors, Drawings, Eaux-fortes*, κατάλογος έκθεσης, International Galleries, Σικάγο 1963.
- Guenne 1925: Guenne, Jacques, «Portraits d'artistes. Kisling», *L'art vivant*, 12 (15 Ιουνίου 1925), 10.
- Guenne 1927α: Guenne, Jacques, *Portraits d'artistes: Th. Bossard, A. Favory, M. Gromaire, Ch. Guérin, Kisling, André Lhote, Matisse, Simon-Lévy-Vlaminck, Marcel Seheur*, Παρίσι 1927.
- Guenne 1927β: Guenne, Jacques, «Portraits d'artistes. Marc Chagall», *L'art vivant*, 72 (Δεκέμβριος 1927), 999-1010.
- Guenne 1933: Guenne, Jacques, «Visite au musée de Jeu de Paume», *L'art vivant*, 172 (Μάιος 1933), 205.
- Guenne 1934: Guenne, Jacques, «Pascin», *L'art vivant*, 181 (Φεβρουάριος 1934), 63.
- Guignard 1945α: Guignard, Jacques, «Chronique du Beau Livre; livres de peintres», *Le portique*, 1 (Ιανουάριος 1945), 128-129.
- Guignard 1945β: Guignard, Jacques, «Chronique du beau livre», *Le portique*, 2 (30 Ιουλίου 1945), 136-137.

Guignard 1946: Guignard, Jacques, «Chronique du beau livre», *Le portique*, 3 Μαρτίου 1946, 133-132.

Guignard 1951: Guignard, Jacques, «Chronique du beau livre: lithographies», *Le portique*, 8 (Ιούνιος 1951), 101-102.

Guignard 1971: Guignard, Jacques, «Préface», στο *Grands livres du XXe siècle*, κατάλογος έκθεσης, Musée des beaux-arts, Νανσύ 1971.

Guilbaut 1983: Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Σικάγο 1983.

Guilbaut 2013: Guilbaut, Serge, *Chatting with Henri Matisse: the Lost 1941 Interview*, Getty Research Institute, Λος Άντζελες 2013.

Guillén 1960: Guillén, Mercedes, *Conversaciones con los artistas españoles de la Escuela de París*, Taurus, Μαδρίτη 1960.

Guitet-Vauquelin, Mac Orlan και Houdin 1924: Guitet-Vauquelin, Pierre, Pierre Mac Orlan και A. Houdin, *Initiation à la vie du livre*, La Renaissance des livres, Παρίσι [1924].

Gunther 1994: Gunther, Thomas Michael, «La diffusion de la photographie : la commande, la publicite, l'edition», στο Frizot, Michel (επιμ.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Adam Biro - Bordas, Παρίσι 1994, 555-581.

Gutman 1928: Gutman, Walter, «Charles Despiou: New York city», *Art in America*, 16/6 (Οκτώβριος 1928), 259-263.

H. 1926: H., «La peinture et le surréalisme», *Bulletin de la vie artistique*, 15 (Αύγουστος 1926), 229-232.

Haacke 1977: Haacke, Wilmont, «Längsschnitt des Querschnitt», στο Wilmont Haacke (επιμ.), *Facsimile-Querschnitt durch den Querschnitt 1921-1936*, Ullstein, Φρανφούρτη 1977, 5-87.

Hadjinicolaou 1973: Hadjinicolaou, Nicos, *Histoire de l'art et lutte des classes*, F. Maspero, Παρίσι 1973.

Hadjinicolaou 1977: Hadjinicolaou, Nicos, «La 'fortune critique' et son sort: sur le problème de l'histoire de l'appréciation des œuvres d'art», *Histoire et critique des arts*, 3 (Νοέμβριος 1977), 7-15.

Haggard 1987: Haggard, Virginia, *My Life with Chagall: Seven Years of Plenty*, Hale, Λονδίνο 1987.

Hallays 1899: Hallays, André, «L'Interview», *Revue bleue*, 11/18, (Μάιος 1899), 545–551.

Halliwell και Rasmussen 2014: Halliwell, Martin και Joel D.S. Rasmussen (επιμ.), *William James and the Transatlantic Conversation: Pragmatism, Pluralism, and Philosophy of Religion*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2014.

Halphen 1845: Halphen, Gustave, *Rapport sur l'Exposition publique des produits de l'industrie française de 1844*, Imprimerie de Schneider et Langrand, Παρίσι 1845, 319-320.

Halter 2016: Halter, Anna, «Découverte de l'archipel: prélude d'une 'Histoire culturelle' européenne», *Regards croisés*, 5 (2016: Dossier Élie Faure), 27-37.

Hanquinet και Savage 2016: Hanquinet, Laurie και Mike Savage (επιμ.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2016.

Harris 2004: Harris, Steven, *Surrealist Art and Thought in the 1930's: Art, Politics, and the Psyche*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 2004.

Haskell 1963: Haskell, Francis, *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Chatto and Windus, Λονδίνο 1963.

Hattendorf 1992: Hattendorf, Richard L., «The 'ensemble concertant' of Reverdy and Picasso's 'Le chant des morts'», *The Comparatist*, 16 (Μάιος 1992), 123-139.

Hattendorf 1994: Hattendorf, Richard L., «The Aesthetics of the Visual and the Verbal: Successful Interference in Pierre Reverdy and Juan Gris's *Au Soleil du Plafond*», *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 48/2 (1994), 91-104.

Hauser 1974: Hauser, Arnold, *Soziologie der Kunst*, Beck, Μόναχο 1974.

Hauwuy 1953: Hauwuy, Jean-Jaques «Dans deux pièces aux murs nus, Tériade a créé la plus célèbre des revues d'art», *Paris-presse, L'Intransigeant*, 3 Ιουλίου 1953, 2.

Havard de la Montagne 1923: Havard de la Montagne, George, «Le point de vue de l'éditeur», *L'action française*, 11 Μαΐου 1923, 4.

Heinich 1991: Heinich, Nathalie, *La gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*, Éditions de Minuit, Παρίσι 1991.

Heinich 1995: Heinich, Nathalie, *Harald Szeemann, un cas singulier: Entretien*, L'Échoppe, Παρίσι 1995.

Heinich 1998α: Heinich, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Les éditions de Minuit, Παρίσι 1998.

Heinich 1995β: Heinich, Nathalie *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Les éditions de Minuit, Παρίσι 1998.

Heinich 2009: Heinich, Nathalie, *Faire voir: l'art à l'épreuve de ses médiations*, Les Impressions nouvelles, [Βρυξέλλες] 2009.

Heinich 2012: Heinich, Nathalie, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Gallimard, Παρίσι 2012.

Hemingway 1938: Hemingway, Ernest, «Chaudetfroid», *Verve*, 2 (1938), 46.

Hennion 1993α: Hennion, Antoine, «L'histoire de l'art: leçons sur la médiation», *Réseaux*, 11/60 (1993), 9-38.

Hennion 1993β: Hennion, Antoine, *La passion musicale: une sociologie de la médiation*, Ed. Métailié, Παρίσι 1993.

Henri Laurens 1992: *Henri Laurens: rétrospective*, Réunion des musées nationaux / Musée d'art moderne, Παρίσι / Λιλ 1992.

Henri Matisse 1949: *Henri Matisse, œuvres récentes: 1947-1948*, κατάλογος έκθεσης, Editions des Musées Nationaux, Παρίσι 1949.

Henri Matisse 1953: *Henri Matisse, papiers découpés*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Berggruen, Παρίσι 1953.

Herbert 2010: Herbert, James D., «New Wine in Old Bottles: French Art Following World War I», στο Kenneth Silver (επιμ.), *Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη 2010, 137-143.

Hergott 2006: Hergott, Fabrice (επιμ.), *Georges Rouault: «forme, couleur, harmonie»*, κατάλογος έκθεσης, Musées de Strasbourg, Στρασβούργο 2006.

Hergott 2013: Hergott, Fabrice, «La lumière et l'espace du Midi à l'épreuve de la guerre», στο Bruno Ely και Marie-Paule Vial (επιμ.), *Le grand atelier du Midi*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux-Grand Palais / Musée Granet / Musée des Beaux-Arts, Παρίσι / Εξ-αν-Προβάνς / Μασσαλία 2013, 240-245.

Hesse 1927: Raymond Hesse, *Le livre d'art du XIXe siècle à nos jours*, La Renaissance du livre, Παρίσι 1927.

Hiller 1991: Hiller, Susan, *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1991.

Hiver 1923: Hiver, Marcel, «Réflexions – V», *Montparnasse*, 26 (Οκτώβριος 1923), 6.

Hodin 1970: Hodin, J. P., «L'art figurative face à l'abstraction», στο Ernest Goldschmidt (επιμ.), *Depuis 1945: L'art de notre temps*, τόμος Β', La Connaissance S.A, Βρυξέλλες 1970, 8-34.

Hollier 1995α: Hollier, Denis (επιμ.), *Georges Bataille après tout*, Belin, Παρίσι 1995.

Hollier 1995β: Hollier, Dennis, «The Use-Value of the Impossible» στο Carolyn Bailey Gill (επιμ.), *Bataille, Writing the Sacred*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1995, 133-153.

Holman 1987: Holman, Valerie, *Albert Skira and the Art Publishing in France 1928-1948*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Courtauld Institute of Art, University of London, Λονδίνο 1987.

*Hommage à Christian* 1970: *Hommage à Christian et Yvonne Zervos*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1970.

*Hommage à Gromaire* 1965: *Hommage à Gromaire*, κατάλογος έκθεσης, Nouveau Musée des Beaux-Arts, Χάβρη 1965.

*Hommage à Reynold* 1983: *Hommage à Reynold Arnould: 1919-1980*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, 1983.

*Hommage à Tériade* 1995: *Hommage à Tériade: The Complete Tériade Editions*, κατάλογος δημοπρασίας, Christie's, Λονδίνο 1995.

Holt 1982: Holt, Elizabeth (επιμ.), *The Art of All Nations, 1850-73: The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton University Press, Πρίνστον 1982.

Hubert 1979: Hubert, Etienne-Alain, «Pierre Reverdy et le cubisme en mars 1917», *Revue de l'art*, 43 (1979), 59-66.

Hubert 1980: Hubert, Etienne-Alain, «Nord-Sud» στο *Nord-Sud, revue littéraire: collection complète*, ανάπτυξη του περιοδικού, Jean-Michel Place, Παρίσι 1980, VII-XVII.

Hubert 1989: Hubert, Etienne-Alain, «Notice sur le texte», στο Pierre Reverdy, *En vrac. Notes, suivi de Un morceau de pain noir*, επιμ. Etienne-Alain Hubert, Flammarion, Παρίσι 1989, 279-298.

Hugnet 1932: Hugnet, George, «L'avenir dévoile par...», *L'Intransigeant*, 28 Μαρτίου 1932, 5.

Huidobro 1921: Huidobro, Vicente, «La création pure: propos d'esthétique», *L'esprit nouveau*, 7 (1921), 769-776.

Husson 1922: Husson, Paul, «Silhouettes Montparnassiens: Kisling», *Montparnasse*, 14 (Αύγουστος 1922), 5.

Hutton Turner 1988: Hutton Turner, Elizabeth, *American Artists in Paris 1919-1929*, UMI research Press, Ann Arbor London, 1988.

Huyghe 1937: Huyghe, René, *La peinture française, XVIII<sup>me</sup> et XIX<sup>me</sup> siècles (figures et portraits)*, κατάλογος έκθεσης, A. Calavas, Παρίσι 1937.

Hyman 1998: Hyman, Timothy, *Bonnard*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1998.

*Il y a cent ans* 2005: *Il y a cent ans Pascin arrivait à Paris*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Rambert, Galerie le Minotaure, Galerie Aittouarès, Παρίσι 2005.

Imhof και Omlin 2010: Imhof, Dora και Sibylle Omlin (επιμ.), *Interviews: Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, Silke Schreiber, Μόναχο 2010.

Imbert και Sorin 1991: Imbert Maurice και Raphaël Sorin (επιμ.), *Adrienne Monnier & la Maison des amis des livres 1915-1951*, IMEC, Παρίσι 1991.

«Ismael de la Serna» 1928: «Ismael de la Serna», *Le centaure*, 4 (Ιανουάριος 1928), 59-60.

Israël 1994: Israël, Armand (επιμ.), *Livres d'art: histoire et techniques*, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne / Éd. des Catalogues raisonnés, Λωζάννη / Παρίσι 1994.

Isselbacher 1987: Isselbacher, Audrey, *Iliad and the Illustrated Book*, κατάλογος έκθεσης, Thames and Hudson, Λονδίνο 1987.

Ives, Giambruni και Newman 1990: Ives, Colta, Helen Giambruni και Sasha M. Newman, *Pierre Bonnard: the Graphic Art*, κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Arts, Νέα Υόρκη 1990.

Jacobs και Grabner 2010: Jacobs, Mary Jane και Michelle Grabner (επιμ.), *The Studio Reader: On the Space of Artists*, University of Chicago Press, Σικάγο 2010.

Jakobi 2007: Jakobi, Marianne, «La question du cosmopolitisme artistique à Paris dans les années 1920: Léonce Rosenberg et la galerie 'L'Effort moderne'», στο Marie-Claude Chaudonneret (επιμ.), *Les artistes étrangers à Paris de la fin du Moyen Âge aux années 1920*, Peter Lang, Βέρνη 2007, 237-255.



James 1911: James, William, *Le pragmatisme*, μτφρ. Le Brun, Flammarion, Παρίσι 1911 (ά εκδ.: Νέα Υόρκη 1907).

Jamin 1987: Jamin, Jean, «De l'humaine condition de 'Minotaure'», στο *Focus on Minotaure: the Animal-Headed Review*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art et d'histoire, Γενεύη 1987, 79-87.

Jamot 1938: Jamot, Paul, *La peinture en Espagne*, Librairie Plon, Paris 1938.

Jacques Villon 2011: Jacques Villon: *né Gaston Duchamp (1875-1963)*, κατάλογος έκθεσης, Expressions Contemporaines, Ανζέρ 2011.

Jarnés 1927: Jarnés, Benjamín, «La pintura de Francisco Borès», *La Gaceta Literaria*, 21 (1 Νοεμβρίου 1927), 5.

Jensen 1988: Jensen, Robert, «The Avant-Garde and the Trade in Art», *Art Journal*, 47/4, (χειμώνας 1988), 360-367.

Jensen 1994: Jensen, Robert, *Marketing Modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton University Press, Πρίνστον 1994.

[Joannides] 1946: [Joannides, Héraclès], «Enquête», *Message de la Grèce*, τεύχος αφιέρωμα του περιοδικού *Le voyage en Grèce*, 1946, 2.

Joyce 1938: Joyce, James, «A Phoenix Park Nocturne», *Verve*, 2 (1938), 26.

Joyeux-Prunel 2009: Joyeux-Prunel, Béatrice, *Nul n'est prophète en son pays?: l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, N. Chaudun, Παρίσι 2009.

Joyeux-Prunel 2015: Joyeux-Prunel, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918: une histoire transnationale*, Gallimard, Παρίσι 2015.

Joyeux-Prunel 2017: Joyeux-Prunel, Béatrice, *Les avant-gardes artistiques, 1918-1945: une histoire transnationale*, Gallimard, Παρίσι 2017.

Junod 1998: Junod, Philippe, «L'atelier comme autoportrait», στο Pascal Griener και Peter J. Schneemann (επιμ.), *Künstlerbilder—Images de l'artiste*, Peter Lang, Βέρνη 1998, 83-97.

Kahnweiler 1920: Kahnweiler, Daniel-Henry, *Der Weg zum Kubismus*, Delphin, Μόναχο 1920.

Kahnweiler 1982: Kahnweiler, Daniel-Henry, *Mes galeries et mes peintres: entretiens avec Francis Crémieux*, Gallimard, Παρίσι 1982.

Kahnweiler 1990: Kahnweiler, Daniel-Henry, *Juan Gris: sa vie, son œuvre, ses écrits*, Gallimard, Παρίσι 1990.

Kalifa, Régnier και Thérenty 2011: Kalifa, Dominique, Philippe Régnier και Marie-Ève Thérenty (επιμ.), *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Nouveau monde, Παρίσι 2011.

«Kandinsky» 1929: «Kandinsky», *Le centaure*, 8 (Μάιος 1929), 221-223.

*Kandinsky – Albers* 1998: *Kandinsky – Albers. Une correspondance des années trente*, Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/Archives, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1998.

Kelly 2007: Kelly, Julia, *Art Ethnography and the Life of Objects: Paris c.1925-35*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 2007.

Kergoat 2006: Kergoat, Jacques, *La France du Front populaire*, La Découverte, Παρίσι 2006 (α' έκδ.: Παρίσι 1986).

Kirstein και Newhall 1947: Kirstein, Lincoln και Beaumont Newhall, *The Photographs of Henri Cartier-Bresson*, κατάλογος έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη 1947.

Kluver και Martin 1985: Kluver, Billy και Julie Martin, «Carrefour Vavin», στο Kenneth Silver και Romy Golan (επιμ.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Arts in Paris 1905-1945*, Universe Books, Νέα Υόρκη 1985, 68-79.

Koddenberg, Sircoulomb-Müller και Müller 2010: Koddenberg, Matthias, Valérie-Anne Sircoulomb-Müller και Markus Müller, *Pablo Picasso: im Atelier des Künstlers*, κατάλογος έκθεσης, Hirmer, Μόναχο 2010.

Kolokytha 2013: Kolokytha, Chara, «The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: *Cahiers d'art*, *Minotaure*, and *Verve*», *Visual Resources*, 29/3 (2013), 184-215.

Kolokytha 2014: Kolokytha, Chara, «L'amour de l'art en France est toujours aussi fécond: La maison d'édition Verve et la reproduction de manuscrits à peintures conservés dans les bibliothèques de France pendant les années noires», *French Cultural Studies*, 25 (Μάιος 2014), 121-139.

Kolokytha 2015: Kolokytha, Chara, «La Critique d'art dans l'entre-deux-guerres: Le cas de Tériade et Christian Zervos», στο F.-G. Theuriau (επιμ.), *L'Evolution de la démarche critique dans le monde culturel*, Vaillant, Αντίμπ 2015, 81-90.

Kolokytha 2016: Kolokytha, Chara, *Formalism and Ideology in 20th Century Art: Cahiers d'Art, Magazine, Gallery, and Publishing House (1926-1960)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Northumbria University, Νιούκαστλ 2016.

Krauss και Livingston 1986: Krauss, Rosalind και Jane Livingston, *L'amour fou: Photography & Surrealism*, κατάλογος έκθεσης, Arts Council, Λονδίνο 1986.

Kris και Kurz 1979: Kris, Ernst και Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο 1979.

Kuisel 1981: Kuisel, Richard F., *Capitalism and the State in Modern France: Renovation and Economic Management in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1981.

*L'art en Europe* 1987: *L'art en Europe: les années décisives: 1945-1953*, κατάλογος έκθεσης, Skira / Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Γενεύη / Σαιντ-Ετιέν 1987.

*L'art espagnol contemporain* 1936: *L'art espagnol contemporain*, κατάλογος έκθεσης, Musée des écoles étrangères, Παρίσι 1936.

«L'art pour l'art» 1933: «L'art pour l'art», *L'oeil de Paris*, 7 Ιανουαρίου 1933, 9.

*L'art vivant* 1931: *L'art vivant en Europe*, κατάλογος έκθεσης, Palais des Beaux-Arts, Βρυξέλλες 1931.

*L'aventure* 1979: *L'aventure de Pierre Loeb, la Galerie Pierre, Paris, 1924-1964*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art moderne de la Ville de Paris / Musée d'Ixelles, Παρίσι / Βρυξέλλες 1979.

*L'École de Paris* 2000: *L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'autre*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2000.

L'Encadreur 1927: L'Encadreur, «Encadrements», *La Presse*, 9 Δεκεμβρίου 1927, 5.

«L'Exposition de la figure» 1928: «L'Exposition de la figure», *L'Intransigeant*, 12 Μαρτίου 1928, 5.

«L'exposition internationale» 1930: «L'exposition internationale de sculpture», *Montparnasse*, 58 (Ιανουάριος 1930), 17-18.

*L'oeil du Minotaure* 1987: *L'oeil du Minotaure: Uzac, Brassai, Alvarez Bravo, Bellmer, Man Ray*, Galerie Sonia Zannettacci, Παρίσι 1987.

*La donation* 2008: *La donation Alice Tériade: la collection d'un éditeur d'art, Matisse, Picasso, Chagall, Rouault, Giacometti, Miró, Laurens, Léger*, κατάλογος έκθεσης, Gourcuff Gradenigo, Λε Κατό-Καμπρεζί 2008.

*La Grèce des modernes* 2006: *La Grèce des modernes*, κατάλογος έκθεσης, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, Ρουμπέ 2006.

*La Guirlande* 1941: *La Guirlande des années: images d'hier et pages d'aujourd'hui*, Flammarion, Παρίσι 1941.

«La manie des préfaces» 1929: «La manie des préfaces», *Comoedia*, 18 Νοεμβρίου 1929, 3.

*La revue Verve* 1954: *La revue Verve: Collection musée des grandes architectures-éditions de luxe*, κατάλογος έκθεσης, Galleri Samlaren, Στοκχόλμη 1954.

*La Serna* 1974: *La Serna*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art moderne de la ville, Παρίσι 1974.

Laborie 1990: Laborie, Pierre, *L'opinion française sous Vichy*, Editions du Seuil, Παρίσι 1990.

Labrusse 1999: Labrusse, Rémi, *Matisse: la condition de l'image*, Gallimard, Παρίσι 1999.

Labrusse 2004: Labrusse, Rémi, *Miró: un feu dans les ruines*, Hazan, Παρίσι 2004.

Labrusse 2006: Labrusse, Rémi, «Dieux cachés, mirages des origines», στο Christian Derouet (επιμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006, 39-59.

Labrusse 2010: Labrusse, Rémi, «Chimérique Cimmérie: Georges Duthuit et les arts amérindiens», *Les esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit: Une fête en Cimmérie*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2010, 25-45.

Lacerte 2007: Lacerte, Sylvie, *La médiation de l'art contemporain*, Editions d'art Le Sabord, Παρίσι 2007.

Lacretelle 1958: Lacretelle, Jacques de, «Huit années de travail: Gromaire a illustré 'Macbeth'», *Le figaro littéraire*, 20 Δεκεμβρίου 1958, 14.

Laforgue 1925: Laforgue, Jules, *Oeuvres complètes de Jules Laforgue. IV, Lettres I (1881-1882)*, Mercure de France, Παρίσι 1925.

Lala 1992: Lala, Marie Christine, «Bataille et Breton: le malentendu considerable», στο *Surréalisme et philosophie*, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1992, 49-61.

Lamaison 1986: Lamaison, Pierre, «From Rules to Strategies: An Interview with Pierre Bourdieu», *Cultural Anthropology*, 1/1 (Φεβρουάριος 1986), 110-120.

Lanchner και Rubin 1993: Lanchner, Carolyn και William Rubin, «Henri Rousseau et le modernisme», στο *Le douanier Rousseau*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1984, 37-100.

Lantenois 1993: Lantenois, Annick, *Essai d'analyse critique de la formule «retour à l'ordre», France, 1919-1929*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Panthéon-Sorbonne, Παρίσι 1993.

Lantenois 1995: Lantenois, Annick, «Analyse critique d'une formule 'retour à l'ordre'», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 45/1 (1995), 40-53.

Larsen και Andreassen 2007: Larsen, Lars Bang και Søren Andreassen, «The Middleman: Beginning to Talk about Mediation», στο Paul O'Neill (επιμ.), *Curating Subjects*, De Appel, Άμστερνταμ 2007, 19-29.

Lassaigne 1945: Lassaigne, Jacques, «Les beaux livres», *La bataille*, 30 Αυγούστου 1945.

Lassaigne 1947α: Lassaigne, Jacques, «Retrospective Bonnard», στο Lassaigne, Jacques, Raymond Cogniat και Marcel Zahar (επιμ.), *Panorama des arts 1946*, Aimery Somogy, Παρίσι 1947, 206-210.

Lassaigne 1947β: Lassaigne, Jacques, «Matisse», στο Lassaigne, Jacques, Raymond Cogniat και Marcel Zahar (επιμ.), *Panorama des arts 1946*, Aimery Somogy, Παρίσι 1947, 270-271.

Lassaigne 1948α: Lassaigne, Jacques, «Les expositions», *La maison française*, Ιανουάριος 1948, 49.

Lassaigne 1948β: Lassaigne, Jacques, «Chagall», *Graphis*, 4/23, (1948), 206-215.

Lassaigne, Cogniat και Zahar 1947: Lassaigne, Jacques, Raymond Cogniat και Marcel Zahar (επιμ.), *Panorama des arts 1946*, Aimery Somogy, Παρίσι 1947.

Lassaigne, Cogniat και Zahar 1948: Lassaigne, Jacques, Raymond Cogniat και Marcel Zahar (επιμ.), *Panorama des arts 1947*, Aimery Somogy, Παρίσι 1948.

Lassaigne 1973: Lassaigne, Jacques, «Chagall en Grèce» στο *Chagall monumental*, Société internationale d'art XXe siècle, Παρίσι 1973, 133.

Lassale 1886: Hélène Lassale, «Les exclusives du discours sur l'art: quelques réflexions sur les récents catalogues d'expositions d'art moderne», στο Raymonde Moulin (επιμ.), *Sociologie de l'art*, La documentation française, Παρίσι 1986, 405-414.

Latour 2005: Latour, Bruno, *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2005.

Laude 1953: Laude, Jean, «Le monde du cirque et ses jeux dans la peinture», *Revue d'esthétique*, 6 (1953), 411-433.

Laude 1975: Laude, Jean, «Retour et ou rappel à l'ordre?», στο Jean Paul Bouillon και Bernard Ceysson (επιμ.), *Le retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Σεντ Ετιέν 1975, 7-44.

Laude 1976: Laude, Jean, «Les ateliers de Matisse», στο Jean-Louis Ferrier (επιμ.), *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, Denoël-Gonthier, Παρίσι 1976, 221-241.

Laugier 2002α: Laugier, Claude, «Beaudin», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 29-31.

Laugier 2002β: Laugier, Claude, «Pierre Bonnard», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 32-41.

Laugier 2002γ: Laugier, Claude, «Alberto Giacometti», Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 77-81.

Laugier 2002δ: Laugier, Claude, «Juan Gris», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 83-87.

Laugier 2002ε: Laugier, Claude, «Le Corbusier», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 103-109.

Laugier 2002στ: Laugier, Claude «Fernand Léger», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 111-116.

Laugier 2002ζ: Laugier, Claude, «Pablo Picasso», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 167-173.

Lavarini 2000: Lavarini, Beatrice *Henri Matisse: Jazz (1943 - 1947), ein Malerbuch als Selbstbekenntnis*, Scaneg, Μόναχο 2000.

Le Bon 1894: Le Bon, Gustave, *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Alcan, Παρίσι 1894.

Le Bouler 2006: Le Bouler, Jean-Pierre, «Georges Bataille, le Moyen Âge et la chevalerie: de la thèse d'École des chartes (1922) au Procès de Gilles de Rais (1959)», *Bibliothèque de l'École des chartes*, 164 (2006), 539-560.

Le Centaure 1928: Le Centaure [διεύθυνση σύνταξης του περιοδικού], «De la personnalité», *Le centaure*, 10 (Ιούλιος 1928), 151-153.

Le Centaure 1929: Le Centaure [διεύθυνση σύνταξης του περιοδικού], «Retour à la barbarie?», *Le centaure*, 9 (Ιούνιος 1929), 228-230.

«Le congrès»1896: «Le congrès international des éditeurs», *Revue bibliographique*, 35 (20 Ιουνίου 1896), 548-550.

Le Corbusier 1936: Le Corbusier, «Théophilos», *Le voyage en Grèce*, 4 (άνοιξη 1936), 16-17.

*Le Corbusier* 1953α: *Le Corbusier: œuvres plastiques*, κατάλογος έκθεσης, Éditions des Musées nationaux, Παρίσι 1953.

*Le Corbusier* 1953β: *Le Corbusier: Paintings, Sculpture, Tapestry, 1918-1953*, κατάλογος έκθεσης, Institute of Contemporary Art, Λονδίνο 1953.

*Le Corbusier* 1954: *Le Corbusier; œuvre plastique*, κατάλογος έκθεσης, Kunsthalle, Βέρνη 1954.

*Le douanier Rousseau* 1984: *Le douanier Rousseau*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1984.

*Le Front populaire* 1995: *Le Front populaire et l'art moderne: hommage à Jean Zay*, κατάλογος έκθεσης, Musée des beaux-arts, Ορλεάνη 1995.

*Le livre illustré* 1950: *Le livre illustré français et la reliure d'art de 1940 à 1950*, κατάλογος έκθεσης, Chambre syndicale du livre d'amateur, Παρίσι 1950.

Le Rapin 1925: Le Rapin, «Nouvelles au fusain: un nouveau Syndicat», *Comoedia*, 3 Οκτωβρίου 1925, 5.

*Le [Second]* 1933: *Le [Second] Grand prix de la peinture*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Georges Bernheim, Παρίσι 1933.

Lebel 1953: Lebel, Robert (επιμ.), *Premier bilan de l'art actuel: 1937-1953*, Presses du livre français, Παρίσι 1953.

Lee 1993: Lee, Jane, «André Lhote, Art Critic for La Nouvelle Revue Française», στο Malcolm Gee (επιμ.), *Art Criticism Since 1900*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1993, 85-96.

Leeman 2010: Leeman, Richard, *Le critique, l'art et l'histoire: de Michel Ragon à Jean Clair*, Presses universitaires de Rennes, Pev 2010.

Legendre και Harris 1937: Legendre, Maurice και Enriqueta Harris, *La peinture espagnole*, Editions Hypérion, Παρίσι 1937.

Léger 1924: Léger, Fernand, «Le spectacle. Lumière. Couleur. Image mobile. Objet-spectacle», *Bulletin de L'Effort moderne*, 7 (Ιούλιος 1924), 4-7 και 8 (Οκτώβριος 1924), 5-9.

Léger 1928: Léger, Fernand, «Voyages d'artistes: Berlin 1928», *L'Intransigeant*, 16 Απριλίου 1928, 5.

Léger 1931: Léger, Fernand, «L'art abstrait [Réponse à l'enquête]», *Cahiers d'art*, 3 (1931), 151-152.

Léger, Fernand, «Réponse à l'enquête: Que feriez-vous si vous aviez à organiser l'Exposition de 1937?», *Vu*, 387 (1935), 1102.

Léger 1965: Léger, Fernand, *Fonctions de la peinture*, Editions Gonthier, Παρίσι 1965.

Léger 1998: Léger, Natalie, «Comœdia», στο Martine Bercot και André Guyaux (επιμ.), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, Librairie générale française, Παρίσι 1998, 294-295.

Leiris 1935: Leiris, Michel, «Pauvre Bête noire», *La bête noire*, 2 (Μάιος 1935), 3.

Leroy 2009: Leroy, Claude, «L'atelier du double: Cendrars et Léger en Miroir», στο *Dis-moi, Blaise: Léger, Chagall, Picasso et Blaise Cendrars*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des Musées nationaux, Παρίσι 2009, 15-23.

Lejard 1955: Lejard, André, «Mourlot, a Center of Lithographic Art in Paris; with German and French Texts», *Graphis*, 11/62 (1955), 500.

Lejeune 1989: Lejeune, Philippe, *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Μινεάπολις 1989.

«Les Cahiers d'art» 1933: «Les Cahiers d'art' vont vendre leur collection», *Comoedia*, 31 Μαρτίου 1933, 3.

*Les esquimaux* 2010: *Les esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit: Une fête en Cimmérie*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2010.

«Les expositions à Paris» 1927: «Les expositions à Paris et ailleurs», *Cahier d'art. Supplément: Feuilles volantes*, 10 (1927), 4.



*Les Maîtres de l'art 1937: Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, κατάλογος έκθεσης, Arts et Métiers graphiques, Παρίσι 1937.

«Les On-Dit» 1899: «Les On-Dit», *Le XIXe siècle*, 5 Αυγούστου 1899, 1.

Les Treizes 1899: Les Treizes, «Nouvelles de partout», *L'Intransigeant*, 15 Μαρτίου 1935, 6.

Levaillant 1990: Levaillant, Françoise (επιμ.), *André Masson, Les années surréalistes: Correspondance 1916-1942*, La Manufacture, Παρίσι 1990.

Levaillant 1993: Levaillant, Françoise, «Préface», στο Yves Chevretil Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, Ent'revues, Παρίσι 1993, 9-14.

Levenson 1999: Levenson, Michael, «Introduction», *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1999, 1-8.

Lévi-Strauss 1952: Lévi-Strauss, Claude, *Race et histoire*, Unesco, Παρίσι 1952.

Leymarie 2002: Leymarie, Jean, *Eloge de Tériade*, ιδιωτική έκδοση, Παρίσι 2002.

Leyret 1894: Leyret, Henry, «M. Emile Zola interviewé sur l'interview», *Le figaro*, 12 Ιανουαρίου 1894, 4.

Lhote 1938: Lhote, André, «Revue et journaux: Verve», *Nouvelle revue française*, 302 (Νοέμβριος 1938), 858-859.

Lichtin 2004: Lichtin, Christoph, *Das Künstlerinterview: Analyse eines Kunstprodukts*, Lang, Βέρνη 2004.

Linarès 2007: Linarès, Serge «Images de la poésie: les recueils illustrés de Pierre Reverdy», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107/1 (2007), 181-200.

Lionel-Marie 1982: Lionel-Marie, Annick (επιμ.), *Paul Éluard et ses amis peintres: 1895-1952*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1982.

Lipchitz 1972: Lipchitz, Jacques, *My Life in Sculpture*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1972.

Lipton 1976: Lipton, Eunice, *Picasso Criticism, 1901-1939: the Making of an Artist-Hero*, Garland Publishing, Νέα Υόρκη, 1976.

Livois 1965: Livois, René de (επιμ.), *Histoire de la presse française, II. De 1881 à nos jours*, C.F.A, Παρίσι 1965.

*Livres de Pierre Lecuire 1973: Livres de Pierre Lecuire*, κατάλογος έκθεσης, Centre national d'art contemporain, Παρίσι 1973.

*Le livre illustré 1950: Le livre illustré français et la reliure d'art de 1940 à 1950*, κατάλογος έκθεσης, Chambre syndicale du livre d'amateur, Παρίσι 1950.

Longwell 2007: Longwell, Alicia G., *John Graham and the Quest for an American Art in the 1920s and 1930s*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, City University of New York, Νέα Υόρκη 2007.

Loué 2011: Loué, Thomas, «La revue», στο Dominique Kalifa, Philippe Régnier και Marie-Ève Thérénty (επιμ.), *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Nouveau monde, Παρίσι 2011, 333-357.

Loyer 1997: Loyer, François, «Le néogothique. Histoire et archéologie», στο E. Pommier (επιμ.), *Histoire de l'histoire de l'art. Tome II, XVIIIe et XIXe siècles: cycles de conférences organisées au Musée du Louvre*, Klincksieck, Παρίσι 1997, 47-88.

Loyer 2006: Loyer, François, «Du voyage en Grèce à la 'Charte d'Athènes'. Le quatrième congrès international d'architecture moderne 1933», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 17-32.

Lukács 1978: Lukács, Georg, «The Writer and the Critic», στο George Lukács, *Writer and Critic and Other Essays*, μτφρ. και επιμ. Arthur Kahn, Merlin Press, Λονδίνο 1978, 189-226.

Maanen 2009: Maanen, Hans van, *How to Study Art Worlds: on the Societal Functioning of Aesthetic Values*, Amsterdam University Press, Άμστερνταμ 2009.

Mac Orlan 1924: Mac Orlan, Pierre, *George Grosz*, κατάλογος έκθεσης, Galerie Joseph Billiet, Παρίσι 1924.

Mac Orlan 1930: Mac Orlan, Pierre, «Pascin», *L'art vivant*, 133 (Ιούλιος 1930), 513-514.

Mainardi 1993: Mainardi, Patricia, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, Κέιμπριτζ 1993.

Maingon 2014: Maingon, Claire, *L'âge critique des salons, 1914-1925: l'école française, la tradition et l'art moderne*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, Μον-Σεντ-Ενιάν 2014.

Mâle 1917: Mâle, Émile, *L'art allemand et l'art français du Moyen Age*, A. Colin, Παρίσι 1917.

Malo 1933: Malo, Henri, *Les très riches heures du duc de Berry*, H. Laurens, Παρίσι 1933.

- Malraux 1937: Malraux, André, «La 'Psychologie de l'art'», *Verve*, 1 (1937), 42-48.
- Malraux 1996: Malraux, André, *La politique, la culture: discours, articles, entretiens, 1925-1975*, επιμ. Janine Mossuz-Lavau, Gallimard, Παρίσι 1996.
- Manitakis 2004: Manitakis, Nicolas, *L'essor de la mobilité étudiante internationale à l'âge des états-nations: une étude de cas: les étudiants grecs en France (1880-1940)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Ecole des Hautes Etudes en Science Sociales, Παρίσι 2004.
- Marc Chagall* 1947: *Marc Chagall: Peintures 1908-1947*, κατάλογος έκθεσης, MNAM, Παρίσι, 1947.
- Marc Chagall* 1987: *Marc Chagall: l'œuvre gravé*, κατάλογος έκθεσης, Éd. de la Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1987.
- Marc Chagall* 1995: *Marc Chagall: les 'Fables' de La Fontaine*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 1995.
- Marcel Gromaire* 1963: *Marcel Gromaire*, κατάλογος έκθεσης, Ministère d'état aux affaires culturelles, Παρίσι 1963.
- Marin 1997: Marin, Louis, *De l'entretien*, Ed. de Minuit, Παρίσι 1997.
- Marmande 1985: Marmande, Francis, *Georges Bataille politique*, Presses Universitaires de Lyon, Λυόν 1985.
- Martin 2011α: Martin, Courtney J., «Art World, Network and Other Alloway Keywords», *Tate Papers*, 16 (φθινόπωρο 2011), <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/16/art-world-network-and-other-alloway-keywords> (πρόσβαση: 20 Ιανουαρίου 2017).
- Martin 2011β: Martin, François-René, «La France éternelle dans L'Esprit Nouveau. Questions d'historiographie et de nationalisme», στο Froissart Pezone, Rossella και Yves Chevrefils Desbiolles (επιμ.), *Les revues d'art: formes, stratégies et réseaux au XXe siècle*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2011, 227-239.
- Martin-Méry 1984: Martin-Méry, Gilberte (επιμ.), *50 ans d'art espagnol: 1880-1936*, κατάλογος έκθεσης, Musée des beaux-arts, Bordeaux 1984.
- Martinie 1931: Martinie, Henri A., *La sculpture*, Editions Rieder, Παρίσι 1928.
- Matisse, Cézanne, Picasso* 2011: *Matisse, Cézanne, Picasso...: l'aventure des Stein*, κατάλογος έκθεσης, RMN-Grand Palais, Παρίσι 2011.
- Matisse et Tériade* 1996: *Matisse et Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Anthèse, Αρκέιγ 1996.

Maton 2008: Maton, Karl, «Habitus», στο Michael Grenfell (επιμ.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, Acumen., Στόκσφιλντ 2008, 49-65.

Mauclair 1903: Mauclair, Camille, «La mission de la critique nouvelle», *La Quinzaine*, 1 Σεπτεμβρίου 1903, 1-25.

Mauclair 1908: Mauclair, Camille, «La critique d'art, sa mission, son état actuel», *La Revue bleue*, 22 (Νοέμβριος 1908), 681-684.

Mauclair 1919: Mauclair, Camille, *L'art indépendant français sous la Troisième République*, La Renaissance du livre, Παρίσι 1919.

Mauclair 1929: Mauclair, Camille, *La farce de l'art vivant: Une campagne picturale 1928-1929*, Editions de la Nouvelle Revue critique, Παρίσι 1929.

Mauclair 1930: Mauclair, Camille, *La farce de l'art vivant: Les Métèques contre l'art français*, Editions de la Nouvelle Revue critique, Παρίσι 1930.

Maurer Queipo, Rissler-Pipka και Roloff 2005: Maurer Queipo, Isabel, Nanette Rissler-Pipka και Volker Roloff (επιμ.), *Die grausamen Spiele des 'Minotaure': intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Transcript, Μπίλεφελντ 2005.

Maurras 1915: Maurras, Charles, *L'Etang de Berre*, E. Champion, Παρίσι 1915.

Mazie 2003: Mazie, David, *Two Visionary Brothers: David and Alfred Smart*, The David and Alfred Smart Museum of Art - The University of Chicago, Σικάγο 2003.

McLuhan 1967: McLuhan, Marshall, *The Medium is the Message: an Inventory of Effects*, Penguin Books, Μίντλσεξ 1967.

McMillan 1990: McMillan, James F., *Dreyfus to De Gaulle: Politics and Society in France, 1898-1969*, Edward Arnold, Λονδίνο 1990.

Mellquist 1940: Mellquist, Jerome, «France and its Painting: *Verve* VIII by E. Teriade», *The Kenyon Review*, 2/4 (1940), 478-481.

Menard 1939: Menard, Pierre, «Analyse de l'écriture de Lautréamont», *Minotaure*, 11-12 (1939), 83-84.

Mercedes-Legrand 1926: Mercedes-Legrand, «Montparnasse», *Inventaire, numéro spécial de La Nervie*, 1 (1926), 20-25.

Mercklé 2004: Mercklé, Pierre, *La sociologie des réseaux sociaux*, La Découverte, Παρίσι 2004.

Mérimot και Coulbois 1950: Mérimot Jean-Guy και Paul Coulbois, «Le problème monétaire français depuis la fin du deuxième conflit mondial», *Revue économique*, 1/3 (1950), 259-277.

Merrill 1995: Merrill, Hugh, *Esqu: the Early Years at Esquire*, Rutgers University Press, Νιου Μπρανσγουικ, 1995.

Meyer 1957: Meyer, Franz, *Marc Chagall: das graphische Werk*, Hatje, Στουτγάρδη 1957.

Meyer και Compton 1990: Meyer, Franz και Susan Compton, *Marc Chagall, My Life-My Dream: Berlin and Paris, 1922-1940*, Prestel, Μόναχο 1990.

Michaud 1996α: Michaud, Éric, *Un art de l'éternité: l'image et le temps du national-socialisme*, Gallimard, Παρίσι 1996.

Michaud 1996β: Michaud, Éric, «Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie», *Critique*, 586 (1996), 163-187.

Michaud 2000: Michaud, Éric, «'Un certain antisémitisme mondain'», στο *L'École de Paris, 1904-1929: la part de l'autre*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2000, 85-102.

Michaud 2005: Michaud, Éric, *Histoire de l'art: une discipline à ses frontières*, Hazan, Παρίσι 2005.

Michaud 2015: Michaud, Éric, *Les invasions barbares: une généalogie de l'histoire de l'art*, Gallimard, Παρίσι 2015.

Michaud 2012: Michaud, Yves, *L'artiste et les commissaires: quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, A. Fayard-Pluriel, Παρίσι 2012(α' έκδ.: Παρίσι 1989).

Milleaf και Witkovsky 2005: Milleaf, Janine και Matthew S. Witkovsky, «Paris», στο Leah Dickerman (επιμ.), *Dada: Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, κατάλογος έκθεσης, National Gallery of Art, Ουάσινγκτον 2005, 348-372.

*Minotaure* 1962: *Minotaure*, κατάλογος έκθεσης, Galerie de l'Oeil, Παρίσι 1962.

Minssieux-Chamona 2015: Minssieux-Chamona, Marie (επιμ.), *Anselm Kiefer: l'alchimie du livre*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France - Éditions du Regard, Παρίσι 2015.

Miomandre 1927: Miomandre, Francis de, «Nouvelles artistiques: Ismael Gonzalez de La Serna», *L'art vivant*, 55 (1 Απριλίου 1927), 280.

Miracourt 2011: Miracourt, Julie, «Michel Leiris et les revues modernistes: Surréalisme, ethnographie et politique», στο d'Hélène Aji, Céline Mansanti et Benoît Tadié (επιμ.), *Revue modernistes, revues engagées, 1900-1939*, Presses universitaires de Rennes, Pev 2011, 185-196.

*Miró et Tériade* 2009: *Miró et Tériade: l'aventure d'Ubu*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2009.

Mirocha-Halgas 1994: Mirocha-Halgas, Renata, «La contribution de la Pologne à la renaissance de la tapisserie au XXe siècle. Naissance d'un style», στο Gérard Monnier και José Vovelle (επιμ.), *Un art sans frontières: l'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 1994, 107-114.

Mœglin-Delcroix 1985: Mœglin-Delcroix, Anne, *Livres d'artistes*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges-Pompidou-Herscher, Παρίσι 1985.

Mœglin-Delcroix 2006: Mœglin-Delcroix, Anne, *Sur le livre d'artiste (articles et écrits de circonstance, 1981-2005)*, Le Mot et le reste, Μασσαλία 2006.

Mœglin-Delcroix 2012: Mœglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980: une introduction à l'art contemporain*, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 2012.

Molinari 1983: Molinari, Danielle (επιμ.), *Georges Rouault, 1871-1958: catalogue raisonné*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Παρίσι 1983.

Monda 1933: Monda, Maurice, «A l'Hotel Drouot les tableaux formant la collections de 'Cahiers d'art'», *Le figaro*, 13 Απριλίου 1933, 6.

Mondrian 1920: Mondrian Piet, *Le neo-plasticisme*, Editions de l'Effort moderne, Παρίσι 1920.

Mondrian 1926: Mondrian, Piet, «L'expression plastique nouvelle dans la peinture», *Cahiers d'art*, 7 (1926), 181-183.

Monnier 1939: Monnier, Adrienne, «Les Revues: Portrait de Tériade Gazettes», *Nouvelle revue française*, 312 (Σεπτέμβριος 1939), 510.

Monnier 1939-1940: Monnier, Adrienne, «Au pays des figures», *Verve*, 5-6 (1939-1940), 119.

Monnier 1945: Monnier, Adrienne, «Angèle Lamotte...», *Verve*, 13 (1945), 59-60.

Monnier 1960α: Monnier, Adrienne, *Rue de l'Odeon*, Albin Michel, Παρίσι 1960.

Monnier 1960β: Monnier, Adrienne, *Trois agendas d'Adrienne Monnier*, επιμ. Maurice Saillet, Firmin Didot et Cie, Λε Μενιλ-συρ-Λ'Εστρέ 1960.

Monnier 1996: Monnier, Adrienne, *Les Gazettes: 1925-1945*, Gallimard, Παρίσι 1996 (α' έκδ.: Παρίσι 1953)

Monnier και Vovelle 1994: Monnier, Gérard και José Vovelle (επιμ.), *Un art sans frontières: l'internationalisation des arts en Europe, 1900-1950*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 1994.

Monnier 1995: Monnier, Gérard, *L'art et les institutions en France: de la révolution à nos jours*, Gallimard, Παρίσι 1995.

Monod-Fontaine, Laugier και Warnier 1984: Monod-Fontaine, Isabelle, Claude Laugier και Sylvie Warnier (επιμ.), *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1984.

Monod-Fontaine 2002α: Monod-Fontaine, Isabelle, «Marcel Gromaire», στο Nicolas Surlapierre (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 89-93.

Monod-Fontaine 2002β: Monod-Fontaine, Isabelle, «Henri Laurens», στο Nicolas Surlapierre (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 95-101.

Monod-Fontaine 2002γ: Monod-Fontaine, Isabelle, «Joan Miró», στο Nicolas Surlapierre (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 151-163.

Monod-Fontaine 2002δ: Monod-Fontaine, Isabelle, «Georges Rouault», στο Nicolas Surlapierre (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 180-187.

Monod-Fontaine 2002ε: Monod-Fontaine, Isabelle, «Jacques Villon», στο Nicolas Surlapierre (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 189-191.

Monod-Fontaine 2009: Monod-Fontaine, Isabelle, «Les Ubus de Miró», στο *Miró et Tériade: l'aventure d'Ubu*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2009, 61-65.

Montias 1996: Montias, John Michael, *Le marché de l'art aux Pays-Bas: XVe - XVIIe siècles*, Flammarion, Παρίσι 1996.

Morel 1996: Morel, Jean-Paul (επιμ.), *Pour un musée français d'art moderne: une enquête de 'L'Art vivant' en 1925*, Réunion des musées nationaux-Séguier-Seuil, Παρίσι 1996.

Morel 2007: Morel, Jean-Paul, *C'était Ambroise Vollard*, Fayard, Παρίσι 2007.

Morgan 1948: Morgan, Claude, «Matisse montre toujours des nouveaux chemins», *Les lettres françaises*, 6 Ιανουαρίου 1948, 4.

Mornand 1938: Mornand, Pierre, «Les manuscrits précieux et leur reproduction photographique», *Le courrier graphique*, 19 (Νοέμβριος 1938), 23-26.

Moulin 1967: Moulin, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Editions de Minuit, Παρίσι 1967.

Moulin 1971: Moulin, Raymonde, «Champ artistique et société industrielle capitaliste», στο *Science et conscience sociale. Mélanges en l'honneur de Raymond Aron*, τ. 2, Calman-Lévy, Παρίσι, 1971, 181-204.

Moulin, Passeron και Pasquier 1985: Moulin, Raymonde, Jean-Claude Passeron και Dominique Pasquier, *Les artistes: essai de morphologie sociale*, La Documentation française, Παρίσι 1985.

Moulin και Quemin 1993: Moulin, Raymonde και Alain Quemin, «Le certification de la valeur de l'art. Experts et expertises», *Annales Économies, Sociétés, Civilisations*, 48/6 (1993), 1421-1445.

Moulin 1995: Moulin, Raymonde, *De la valeur de l'art: recueil d'articles*, Flammarion, Παρίσι 1995.

Moulin 1997: Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Παρίσι 1997 (α' έκδ.: Παρίσι, 1992).

Mourlot 1972: Mourlot, Fernand *Souvenirs et portraits d'artistes*, Alain A.C. Marzo / Leon Amiel, Παρίσι / Νέα Υόρκη 1972.

Mourlot 1979: Mourlot, Fernand, *Gravés dans ma mémoire*, Editions Robert Laffont, Παρίσι 1979.

Mourlot 1983: Mourlot, Fernand, *Cinquante années de lithographie*, επιμ. Pierre Cabanne, κατάλογος έκθεσης, Bordas, Παρίσι 1983.

Mousseigne 1980: Mousseigne, Alain, «Surrealisme et photographie», στο *L'art face à la crise: 1929-1939*, CIEREC, Σεντ-Ετιέν 1980, 153-181.

Munck 2013: Munck, Jacqueline, *Matisse-Rouault, correspondance, 1906-1953: 'une vive sympathie d'art'*, La bibliothèque des Arts, Λωζάννη 2013.



Muracciole 1998: Muracciole, Jean-Francois *Les enfants de la défaite: la Résistance, l'éducation et la culture*, Presses de Sciences Po, Παρίσι 1998.

*Musée national d'art moderne* 1947: *Musée national d'art moderne*, κατάλογος μουσείου, Musées nationaux, Παρίσι 1947.

*Musée national d'art moderne* 1986: *Musée national d'art moderne: historique et mode d'emploi*, Centre Georges-Pompidou, Παρίσι 1986.

Nahon 1998: Nahon, Pierre, *Les marchands d'art en France: XIXe et XXe siècles*, Ed. de la Différence, Παρίσι 1998.

N.D.L.R. 1928α: N.D.L.R. [Note de la rédaction], «Max Ernst», *Cahiers d'art*, 2 (1928), 69.

N.D.L.R. 1928β: N.D.L.R. [Note de la rédaction], «Enquête sur la sculpture en Allemagne et en France», *Cahiers d'Art*, 9 (1928), 383.

Nerdinger και Calatrava 2012: Nerdinger, Winfried και Juan Calatrava (επιμ.), *Le Corbusier und das Gedicht vom rechten Winkel*, κατάλογος έκθεσης, Hatje Cantz, Οστφίλντερν 2012.

Nietzsche 1901: Nietzsche, Frédéric, *L'origine de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, μτφρ. Jean Marnold και Jacques Morland, Mercure de France, Παρίσι 1901 (α' έκδ.: Λειψία 1872).

Nobis 1985: Nobis, Norbert (επιμ.), *Henri Laurens (1885-1954): Skulpturen, Collagen, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgraphik*, κατάλογος έκθεσης, Sprengel Museum Hannover, Αννόβερο 1985.

Noell 2002: Noell Matthias, «Zwischen Krankenhaus und Mönchszelle: 'Le nouveau visage de l' Allemagne' – Die Werkbund-Ausstellung 1930 im Spiegel der französischen Tagespresse», στο Isabelle Ewig, Thomas W. Gaehtgens και Matthias Noell (επιμ.) *Das Bauhaus und Frankreich 1919-1940 / Le Bauhaus et la France*, Akademie, Βερολίνο 2002, 313-46.

Noiriel 1999: Noiriel, Gérard, *Les origines républicaines de Vichy*, Hachette littérature, Παρίσι 1999.

«Nouvelles au fusain» 1927: «Nouvelles au fusain», *Comoedia*, 1 Δεκεμβρίου 1927, 3.

Ntaflou 2013: Ntaflou, Christina, «La création des musées d'art contemporain de province en Grèce dans les années 1960», *Territoire en mouvement, Revue de géographie et aménagement*, 19-20 (2013), 90-103.

«N.Y. Superiority» 1931: «N.Y. Superiority in Art Exhibits challenged in U.S.: Show of Paris Artists Sent Direct to New Orleans», *Chicago Daily Tribune* (European edition), 4 Απριλίου 1931, 3.

O'Brien 1987: O'Brien, Justin (επιμ.), *The Journals of André Gide. Volume Two: 1924-1949*, Northwestern University Press, Έβανστον 1987 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη 1947).

Olivares 1927: Olivares, Alfonso, «Los pintores españoles en Paris», *La Gaceta Literaria*, 6 (15 Μαρτίου 1927), 5.

Oliver και Myers 2003: Oliver, Pamela E. και Daniel J. Myers, «Networks, Diffusion and Cycles of Collective Action», στο Mario Diani και Doug McAdam (επιμ.), *Social Movements and Networks: Relational Approaches to Collective Action*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2003, 173-203.

*Origines et développement 1937: Origines et développement de l'art international indépendant*, κατάλογος έκθεσης, Imprimerie moderne, Παρίσι 1937.

Ory 1980: Ory, Pascal, *Les collaborateurs: 1940-1945*, Éditions du Seuil, Παρίσι 1980.

Ory και Sirinelli 1986: Ory, Pascal και Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France, de l'affaire Dreyfus à nos jours*, A. Colin, Παρίσι 1986.

Ory 1989: Ory, Pascal, *L'aventure culturelle française: 1945-1989*, Flammarion, Παρίσι 1989.

Ory 1990: Ory, Pascal, «La politique culturelle de Vichy: ruptures et continuités», στο Jean-Pierre Rioux (επιμ.), *La vie culturelle sous Vichy*, Éditions Complexe, Βρυξέλλες 1990, 225-238.

Ory 1994: Ory, Pascal, *La belle illusion: culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Plon, Παρίσι 1994.

Orwicz 1994: Orwicz, Michael R. (επιμ.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester University Press, Μάντσεστερ 1994.

«Où va la bibliophilie?» 1945: «Où va la bibliophilie? Une enquête du 'Portique'», *Le portique*, 2 (καλοκαίρι 1945), 117-128.

Ovaere 2006: Ovaere, Emilie, «Chagall, metteur en scène de ses rêves», στο *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2006, 191-199.

Ozenfant 1916: Ozenfant, Amédée, «Notes sur le cubisme», *L'Elan*, 10 (Δεκέμβριος 1916), 3.

Ozenfant και Jeanneret 1998: Ozenfant, Amédée και Charles-Edouard Jeanneret, *Après le cubisme*, Altamira, Παρίσι 1999 (α' έκδ.: Παρίσι 1918).

*Painting in Paris* 1930: *Painting in Paris, from American Collections*, κατάλογος έκθεσης, Plandome Press, Νέα Υόρκη 1930.

«Palettes et ciseaux» 1931: «Palettes et ciseaux: L'adjudant Mauclair», *Bec et ongles*, 5 Δεκεμβρίου 1931, 23.

Papadopoulou 2004: Papadopoulou, Niki, *Tériade et le livre de peintre manuscrit*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Paris 7, Παρίσι 2004.

Papandreopoulou 2013: Papandreopoulou, Katia, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien d'art: «Une leçon de nationalisme pictural»*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Université Paris I Sorbonne, Παρίσι 2013.

*Paris-Berlin* 1978: *Paris-Berlin, 1900-1933: rapports et contrastes France-Allemagne: art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1978.

*Paris-New York* 1991: *Paris-New York: 1908-1968*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou / Gallimard, Παρίσι 1991 (α' έκδ.: Παρίσι 1977).

*Paris-Paris* 1981: *Paris-Paris: créations en France, 1937-1957*, κατάλογος έκθεσης, Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1981.

Paris 1928: Paris, Pierre, *La peinture espagnole depuis les origines jusqu'au début du XIXe siècle*, G. van Oest, Παρίσι και Βρυξέλλες 1928.

Passeron 1968: Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie générale française, Παρίσι 1968.

Passini 2012: Passini, Michela, *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, Παρίσι 2012.

Pauweis 2012: Pauweis, Peter J.H., «La galerie Le Centaure et Paul-Gustave van Hecke», στο Virginie Devillez και Peter J.H. Pauwels (επιμ.), *L'animateur d'art: Paul-Gustave Van Hecke (1887-1967) et l'avant-garde*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique / Editions Snoeck, Βρυξέλλες και Γάνδη / Κόρτρικ 2012, 102-103.

Paxton 1973: Paxton, Robert O., *La France sous Vichy*, μτφρ. Claude Bertrand, Editions du Seuil, Παρίσι 1973 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη 1972).

Peer 1998: Peer, Shanny, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, State University of New York Press, Όλμπανι 1998.

*Peintres graveurs* 1964: *Peintres graveurs français*, κατάλογος έκθεσης, Société des peintres graveurs français, Παρίσι 1964.

Peist 2016: Nuria Peist, «Avant-garde Artworks, Artists and Mediators: A state of Relationships», στο Laurie Hanquinet και Mike Savage (επιμ.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2016, 207-218.

Pencenat 1991: Pencenat, Corinne, *Fernand Léger et le cirque comme objet représentatif de l'esprit moderne*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, École des hautes études en sciences sociales, Παρίσι 1991.

Pernoud 1950: Pernoud, Régine, «Charles d'Orleans», *Le figaro littéraire*, 14 Οκτωβρίου 1950.

Perpinioti-Agazir 2006: Perpinioti-Agazir, Katerina, «L'Impact de l'exposition du 'Groupe Tekhni' sur le public parisien», στο Marina Lambraki-Plaka (επιμ.), *Paris - Athenes 1863-1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 99-105.

Persin 2007: Persin, Patrick-Gilles, *André Beaudin*, ART inprogress, Παρίσι 2007.

Peschanski 1990: Peschanski, Denis, «Une politique de la censure?», στο Jean-Pierre Rioux (επιμ.), *La vie culturelle sous Vichy*, Éditions Complexe, Βρυξέλλες 1990, 63-115.

Petersen 1946: Petersen, Everett N., «Printed in Paris», *Print*, 4/4 (1946), 50-51.

«Petites nouvelles» 1931: «Petites nouvelles», *L'Intransigeant*, 16 Νοεμβρίου 1931, 5.

Pezzini 2013: Pezzini, Barbara, «Towards a Network Analysis of Art Writers in Edwardian London: the *Art Journal*, *Connoisseur* and *Burlington Magazine* in 1903», *Art Libraries Journal*, 38/1, 2013, 12-19.

Peyré 1990: Peyré, Yves, «La connivence agonale, digression sur le livre illustré», στο *Biennale du livre d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Pays paysage, Υζέρς 1990, 17-27.

Peyré 2001: Peyré, Yves, *Peinture et poésie: le dialogue par le livre, 1874-2000*, Gallimard, Παρίσι 2001.

Peyraube 1957: Peyraube, Francis, *Exposition du livre d'art moderne de 1900 à nos jours*, Comité national du livre illustré, Παρίσι 1957.

Pibarot 1992: Pibarot, Annie, «Le pari de Documents», *Critique*, 547 (Δεκέμβριος 1992), 933-954.

Picasso, Pablo, «Les sculptures métalliques de Gargallo», *Sélection*, 10, (Ιούλιος 1930), 23-25.

*Picasso: la joie* 2006: *Picasso: la joie de vivre, 1945-1948*, Palazzo Grassi / Skira, Βενετία / Μιλάνο 2006.

*Picasso: les années* 2018: *Picasso: les années Vallauris*, κατάλογος έκθεσης, Réunion des musées nationaux, Παρίσι 2018.

*Pierre Bonnard* 2006: *Pierre Bonnard: l'œuvre d'art, un arrêt du temps*, κατάλογος έκθεσης, Paris musées, Παρίσι 2006.

Piketty 2001: Piketty, Thomas, *Les hauts revenus en France au XX<sup>e</sup> siècle. Inégalités et redistributions 1901-1998*, Grasset, Παρίσι 2001.

«Poil de pinceau» 1930: «Poil de pinceau; limites de la sottise», *L'Intransigeant*, 1 Απριλίου 1930, 5.

Pomian 1987: Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise: XVI<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, Παρίσι 1987.

Poulot 1997: Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789 - 1815*, Gallimard, Παρίσι 1997.

Poulot 2001: Poulot, Dominique, *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*, Hachette, Παρίσι 2001.

Pouly 1994: Pouly, Claire, *Art et littérature dans les numéros variés de la revue Verve*, Sorbonne-Paris IV, Παρίσι 1994.

Potter 2015: Potter, Céline de, «Paul Fierens (1895-1957), Promoteur de l'art belge en France Durant l'entre deux-guerres», στο Goddeeris Ingrid και Noémie Goldman (επιμ.), *Animateur d'art: Dealer, Collector, Critic, Publisher: The animateur d'art and His Multiples Roles: Pluridisciplinary Research of These Disregarded Cultural Mediators of the 19th and 20th Centuries*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Βρυξέλλες 2015, 111-126.

Phillpot 1982: Phillpot, Clive, «Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books», *Artforum*, 20/9 (Μάιος 1982), 77-79.

Prat 1984: Prat, Marie-Aline, *Peinture et avant-garde au seuil des années '30, L'age d'Homme*, Λωζάνη 1984.

Prochasson 1993: Prochasson, Christophe, *Les intellectuels, le socialisme et la guerre: 1900-1938*, Éd. du Seuil, Παρίσι 1993.

Prochasson 2004: Prochasson, Christophe, «L'enquêteur, le savant et le démocrate. Les significations cognitives et politiques de l'enquête», *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 22 (2004), 7-14.

Prost 2006: Prost, Antoine, *Autour du front populaire: aspects du mouvement social au XXe siècle*, Seuil, Παρίσι 2006.

Quemin 1997: Quemin, Alain, *Les commissaires-priseurs: la mutation d'une profession*, Anthropos, Παρίσι 1997.

Quemin 2002: Quemin, Alain, *L'art contemporain international: entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Éditions Jacqueline Chambon/Artprice, Νίμ 2002.

Quemin 2013: Quemin, Alain, *Les stars de l'art contemporain: notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, CNRS éditions, Παρίσι 2013.

Rabinow 1995: Rebecca Rabinow, *The Legacy of la Rue Férou: Livres d'artiste Created for Tériade by Rouault, Bonnard, Matisse, Léger, Le Corbusier, Chagall, Giacometti and Miró*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, New York University, Νέα Υόρκη 1995.

Rabinow 1998: Rebecca Rabinow, «The Creation of Bonnard's Correspondances», *Print Quarterly*, 15/2 (Ιούνιος 1998), 173-185.

Rabinow 2006: Rabinow, Rebecca (επιμ.), *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, patron of the Avant-Garde*, κατάλογος έκθεσης, Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, Νέα Υόρκη / Νιου Χέιβεν 2006.

Racz 2000: Racz, Imogen Anne, *Henri Laurens and the Parisien Avant-garde*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, University of Newcastle, Νιουκάστλ 2000.

Ragache και Ragache 1988: Ragache, Gilles και Jean-Robert Ragache, *La Vie quotidienne des écrivains et des artistes sous l'Occupation, 1940-1944*, Hachette, Παρίσι 1988.

Ramié 1988: Ramié, Alain, *Picasso: catalogue de l'œuvre céramique édité: 1947-1971*, Galerie Madoura, Βαλωρίς 1988.

Randa 1990: Randa, Sigrid, *Alexander Koch, Publizist und Verleger in Darmstadt: Reformen der Kunst und des Lebens um 1900*, Werner, Βορμς 1990.

Ray 1927: Ray, Marcel, *George Grosz*, G. Crès, Παρίσι 1927.

Raynal 2008: Raynal, David, *Maurice Raynal: la bande à Picasso*, Éd. Ouest France, Ρεν 2008.

Raynal 1919: Raynal, Maurice, *Quelques intentions du Cubisme*, Editions de L'Effort moderne, Παρίσι 1919.

Raynal 1920: Raynal, Maurice, *Les Maîtres du cubisme: Fernand Léger*, Editions de L'Effort moderne, Παρίσι 1920.

Raynal 1921α: Raynal, Maurice, *Picasso*, Delphin-Verlag, Μόναχο 1921.

Raynal 1921β: Raynal, Maurice, «Laurens», *L'Esprit Nouveau*, 10 (1921), 1152-1164.

Raynal 1925: Raynal, Maurice, «La peinture surréaliste», *L'Intransigeant*, 1 Δεκεμβρίου 1925, 2.

Raynal 1926α: Raynal, Maurice, «L'art d'aujourd'hui», *L'Intransigeant*, 7 Ιανουαρίου 1926, 2.

Raynal 1926β: Raynal, Maurice, «Fernand Léger», *Cahiers d'art*, 4 (1926), 61-64.

Raynal 1927α: Raynal, Maurice, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Montaigne, Παρίσι 1927.

Raynal 1927β: Raynal, Maurice, «Les Arts», *L'Intransigeant*, 8 Δεκεμβρίου 1927, 2.

Raynal 1927γ: Raynal, Maurice, «Les arts», *L'Intransigeant*, 24 Οκτωβρίου 1927, 2.

Raynal 1928α: Raynal, Maurice, «On expose ici...ailleurs», *L'Intransigeant*, 19 Μαρτίου 1928, 5.

Raynal 1928β: Raynal, Maurice, «Les livres. Fernand Léger», *Cahiers d'art*, 10 (1928), 453.

Raynal 1930: Raynal, Maurice «On expose; les Fables de la Fontaine par Chagall», *L'Intransigeant*, 17 Φεβρουαρίου 1930, 5.

Raynal 1935α: Raynal, Maurice «Borès», *Minotaure*, 7 (Ιούνιος 1935), 17-18.

Raynal 1935β: Raynal, Maurice, «Notes sur l'exposition André Beaudin», *La bête noire*, 7 (Δεκέμβριος 1935), 5.

Raynal 1936: Raynal, Maurice, «Théophilos, peintre-paysan Grec», *Arts et métiers graphiques*, 52 (Απρίλιος 1936), 25-31.

Reitlinger 1961: Reitlinger, Gerald, *The Economics of taste, the Rise and fall of picture prices, 1760-1960*, Barrie and Rockliff, Λονδίνο 1961.

Reneville 1938: Reneville, Rolland de «Verve (2)», *Nouvelle revue française*, 295 (Απρίλιος 1938), 688.

Renoult 1986: Renoult, Daniel, «Les nouvelles possibilités techniques: le triomphe de la mécanique», στο Henri-Jean Martin και Roger Chartier (επιμ.), *Histoire de l'édition française: Le Livre concurrencé, 1900-1950*, τόμος IV, Promodis, Παρίσι 1986, 37-57.

Rey 1973: Rey, Jean Dominique, «Au rendez-vous de Tériade», *La quinzaine littéraire*, 1-15 Ιουνίου 1973, 21.

Reynold Arnould 1959: *Reynold Arnould: forces et rythmes de l'industrie*, κατάλογος έκθεσης, Musée des arts décoratifs, Παρίσι, 1959.

Reverdy 1915: Reverdy, Pierre, *Poèmes en prose*, Παρίσι 1915.

Reverdy 1917α: Reverdy, Pierre, «Sur le cubisme», *Nord-Sud*, 1 (Μάρτιος 1917), 5-7.

Reverdy 1917β: Reverdy, Pierre, «Essai d'esthétique littéraire», *Nord-Sud*, 4-5 (Ιούνιος-Ιούλιος 1917), 4-6.

Reverdy 1917γ: Reverdy, Pierre, «L'Emotion», *Nord-Sud*, 8 (Οκτώβριος 1917), 3-6.

Reverdy 1918α: Reverdy, Pierre, «L'Image», *Nord-Sud*, 13 (Μάρτιος 1918), [3-6].

Reverdy 1918β: Reverdy, Pierre, «Certains avantages d'être seul», *SIC*, 32 (Οκτώβριος 1918), [2-3].

Reverdy 1919: Reverdy, Pierre, *Self defense: critique esthétique*, Imprimerie littéraire, Παρίσι 1919.

Reverdy 1924: Reverdy, Pierre, *Pablo Picasso: vingt-six reproductions de peintures et dessins précédées d'une étude critique*, La Nouvelle revue française, Παρίσι 1924.

Reverdy 1973: Reverdy, Pierre, *Note éternelle su présent: écrits sur l'art (1923-1960)*, επιμ. Etienne-Alain Hubert, Flammarion, Παρίσι 1973.

Reverdy 2010: Reverdy, Pierre, *Oeuvres complètes*, επιμ. Etienne-Alain Hubert, 2 τόμοι, Flammarion, Παρίσι 2010.



«Revue des revues» 1926: «Revue des revues et revue de la presse: Enquêtes», *Les nouvelles littéraires*, 5 Ιουνίου 1926, 8.

Rhodes 1994: Rhodes, Colin, *Primitivism and Modern Art*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1994.

Ribadeau Doumas 1935: Ribadeau Doumas, Francois, «Le Minotaure», *La semaine à Paris*, 693 (6-12 Σεπτεμβρίου 1935), 3.

Richard 1992: Richard, Lionel, «Des médiateurs floués», στο Laurent Gervereau, Robert Frank και Hans Joachim Neyer (επιμ.), *La course au moderne: France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'histoire contemporaine, Παρίσι 1992 39-41.

Ridder 1929α: Ridder, André de, «Chroniques. Les livres d'art», *Sélection*, 5 (Φεβρουάριος 1929), 65.

Ridder 1929β: Ridder, André de, «Le multiplicité de Chagall», *Sélection*, 6 (Απρίλιος 1929), 4-16.

Ridder 1930: Ridder, André de, «La jeune peinture française», *Le centaure*, 8 (Μάιος 1930), 157-162.

Ring 1931: Ring, Grete, «Der junge Künstler und sein Händler in Paris und Berlin», *Kunst und Künstler*, 29 (1931), 179-189.

Rioux 1980-1983: Rioux, Jean-Pierre, *La France de la IVe République*, 2 τόμοι, Seuil, Παρίσι 1980-1983.

Rioux 1990: Rioux, Jean-Pierre (επιμ.), *La vie culturelle sous Vichy*, Éditions Complexe, Βρυξέλλες 1990.

Rissler-Pipka 2005: Rissler-Pipka, Nanette, «Picasso und sein Minotaure», στο Isabel Maurer Queiro, Nanette Rissler-Pipka και Volker Roloff (επιμ.), *Die grausamen Spiele des 'Minotaure': intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift*, Transcript, Μπίλεφελντ 2005, 39-70.

Rivière 1930: Rivière, Georges, «Avons-nous encore un art français?», *L'art vivant*, 138 (15 Σεπτεμβρίου 1930), 721-722.

Robertson 1973: Robertson, Bryan, «A Great European», *The Times*, 9 Αυγούστου 1973, 7.

Rochlitz 2006: Rochlitz, Rainer, «Les paris esthétiques de Christian Zervos», στο Christian Derouet (επίμ.), *Cahiers d'art: Musée Zervos à Vézelay*, Hazan, Παρίσι 2006, 21-37.

Roger Marx 1946: Roger Marx, Claude, «Les grands mariages du texte et de l'image», *Le figaro littéraire*, 26 (14 Σεπτεμβρίου 1946), 4.

Roger-Marx 1948: Roger-Marx, Claude, «Les découpages de Matisse», *Le figaro littéraire*, 3 Ιανουαρίου 1948.

Roque 2006: Roque, Georges, *La stratégie de Bonnard: couleur, lumière, regard*, Gallimard, Παρίσι 2006.

Rosenberg 1920: Rosenberg, Léonce, *Cubisme et tradition*, Editions de l'Effort Moderne, Παρίσι 1920.

Rothwell 1988: Rothwell, Andrew, «Cubism and the Avant-garde Prose-Poem: Figural Space in Pierre Reverdy's *Au soleil du Plafond*», *French Studies*, 42/3 (Ιούλιος 1988), 302–319.

Rotzler 1966: Rotzler, Willy, «Draeger, 1886-1966: 80 Years of Art-Photographically Interpreted, an Unusual Anniversary Booklet», *Graphis*, 22/123 (1966), 56-65.

Rotzler 1969-1970: Rotzler, Willy, «Draeger, Design-conscious Printer in Paris», *Graphis*, 25/45 (1969-1970), 454-459.

Rouault 1971: Rouault, Georges, *Sur l'art et sur la vie*, επιμ. Bernard Dorival, Denoël - Gonthier, Παρίσι 1971.

*Rouault: oeuvres* 1942: *Rouault: oeuvres recentes*, κατάλογος έκθεσης, Louis Carré, Παρίσι 1942.

Rowell 1995: Rowell, Margit (επιμ.), *Joan Miró, écrits et entretiens*, Daniel Lelong, Παρίσι 1995, 223.

Roy 1939: Roy, Claude, «Les revues: *Minotaure* et *Verve*», *Nouvelle revue française*, 310 (Ιούλιος 1939), 156-157.

Roy 1953: Roy, Claude, «Les livres d'art: *Verve*, *Dessins*, *Matisse*», *Les lettres françaises*, 19 Μαρτίου 1953, 8.

Rubin Suleiman 1995: Rubin Suleiman, Susan, «Bataille in the street: The search for virility in the 1930s», στο Carolyn Bailey Gill (επιμ.), *Bataille, Writing the Sacred*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1995, 26-45.

[Ruckstull] 1917: [Ruckstull, Frederick Wellington], «Editorial: Charlatanism in Art: Bunco Artists, Bunco Critics and Bunco Art Dealers», *Art World*, 2/5 (Αύγουστος 1917), 411-415.

Ruel 1991: Ruel, Anne, «L'invention de la Méditerranée», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 32 (Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1991), 7-14.

Rule και Bearman 2016: Rule, Alix και Peter Bearman, «Networks and culture», στο Laurie Hanquinet και Mike Savage (επιμ.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2016, 161-173.

Russell 1999: Russell, John, *Matisse: father & son*, Harry N. Abrams, Νέα Υόρκη 1999.

Salmon 1912: Salmon, André, *La jeune peinture française*, Société des Trente: A. Messein, Παρίσι 1912.

Salmon 1919α: Salmon, André, *La jeune sculpture française*, Société des Trente: A. Messein Ed., Παρίσι 1919.

Salmon 1919β: Salmon, André, «La semaine artistique: contradictions relatives à l'hellénisme», *L'Europe Nouvelle*, 13 Σεπτεμβρίου, 1919, 1778-1779.

Salmon 1920: Salmon, André, *L'art vivant*, G. Crès, Παρίσι 1920.

Salmon 1924: Salmon, André, *Exposition de peintures récentes par Kisling*, Galerie Paul Guillaume, Παρίσι 1924.

Salmon 1926: Salmon, André, «Michel Tombros», *L'art d'aujourd'hui*, 11 (Φθινόπωρο 1926), 37-40.

Salmon 1929: Salmon, André, «Menkès», *Les chroniques du jour*, 3 (Σεπτέμβριος 1929), [9-12].

Salmon 1935: Salmon, André, «Préface», *Peintres instinctifs. La naissance d'expressionisme*, κατάλογος έκθεσης, Gazette des beaux-arts, Παρίσι 1935, [5-10].

Salmon 1962: Salmon, André, *Henri Rousseau*, A. Somogy, Παρίσι 1962.

Salvini 1988: Salvini, Roberto (επιμ.), *Pure visibilité et formalisme: dans la critique d'art au début du XXe siècle*, Klincksieck, Παρίσι 1988.

Sanouillet 2005: Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, CNRS, Παρίσι 2005.

Saphire 1978: Saphire, Lawrence, *Fernand Léger: The Complete Graphic Work*, Blue Moon Press, Νέα Υόρκη 1978.

Sapiro 1999: Sapiro, Gisèle, *La guerre des écrivains: 1940-1953*, Fayard, Παρίσι 1999.

Saunier 1922: Saunier, Charles, *Les décorateurs du livre*, F. Rieder et Cie, Παρίσι 1922.

Sauvage 1927: Sauvage, Marcel, «Les Grecs», *Comoedia*, 13 Οκτωβρίου 1927, 3.

- Say 1922: Say, Marcel, «De la critique», *Montparnasse*, 12 (Ιούνιος 1922), [2].
- Sayag 1989: Sayag, Alain, «La photographie est l'art», στο Alain Sayag και Jean-Claude Lemagny (επιμ.), *L'invention d'un art: cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, κατάλογος έκθεσης, Adam Biro-Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1989, 9-14.
- Sayag και Lemagny 1989: Sayag Alain και Jean-Claude Lemagny (επιμ.), *L'invention d'un art: cent-cinquantième anniversaire de la photographie*, κατάλογος έκθεσης, Adam Biro - Centre Georges Pompidou, Παρίσι 1989.
- Schapiro 2003: Schapiro, Meyer, «Les illustration de Chagall pour la Bible», στο *Chagall: connu et inconnu*, Reunion des musees nationaux, Παρίσι 2003, 83-89.
- Scheer 1994: Scheer, Patricia, «Sous l'occupation: Jeanne Bucher et la presse allemande», στο Christian Derouet, *Jeanne Bucher, une galerie d'avant-garde, 1925-1946: de Max Ernst à de Staël*, κατάλογος έκθεσης, Musées de la Ville de Strasbourg / Skira, Στρασβούργο / Γενεύη 1994, 145-157.
- Schmidt-Grevin 1994: Schmidt-Grevin, Martine, *Tériade et les grands livres*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Sorbonne-Paris IV, Παρίσι 1994.
- Schmidt-Grevin 1996: Schmidt-Grevin, Martine, «Tériade et la presse», στο *Tériade, Ecrits sur l'art*, επιμ. Michel Anthonioz και Martine Schmidt, Adam Biro, Παρίσι 1996, 21-30.
- Schneider 1973: Schneider, Pierre, «Paris: A Summer Art Scene Flourishes», *The New York Times*, 13 Ιουνίου 1973, 58.
- Schneider 1984: Schneider, Pierre, *Matisse*, Flammarion, Παρίσι 1984.
- Schneider και Meyer 1995: Schneider, Pierre και Meret Meyer, *Chagall à travers le siècle*, Flammarion, Παρίσι 1995.
- Schneider-Berry 1988: Schneider-Berry, Danièle, «Minotaure, une revue surréaliste?», *Mélusine. Cahiers du centre de recherche sur le surréalisme*, 10 (1988), 227-237.
- Schor 1985: Schor, Ralph, *L'opinion française et les étrangers en France, 1919-1939*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 1985.
- Schor 1989: Schor, Ralph, «Le Paris des libertes», στο André Kaspi και Antoine Marès (επιμ.), *Le Paris des étrangers: depuis un siècle*, Imprimerie Nationale, Παρίσι 1989, 13-34.

Schor 1991: Schor, Ralph, *L'antisémitisme en France pendant les années trente: prélude à Vichy*, Éditions Complexe, Βρυξέλλες 1991.

Schultenover 2009: Schultenover, David G. (επιμ.), *The Reception of Pragmatism in France and the Rise of Roman Catholic Modernism, 1890-1914*, Catholic University of America Press, Ουάσινγκτον 2009.

Shusterman 2011: Shusterman, Richard, «The Pragmatist Aesthetics of William James», *British Journal of Aesthetics*, 51/ 4 (Οκτώβριος 2011), 347–361.

Schvalberg 2014: Schvalberg, Claude (επιμ.), *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Presses universitaires de Rennes, Ρεν 2014.

Schwob 1928: Schwob, René, «Chagall, peintre juif», *L'amour de l'art*, 9 (Αύγουστος 1928), 305-309.

Scott 1991: Scott, John, *Social Network Analysis: a Handbook*, SAGE Publications, Λονδίνο 1991.

Sebbag 1993: Sebbag, Georges, *Les éditions surréalistes, 1926-1968*, IMEC, Παρίσι 1993.

Semmer 2011: Semmer, Laure-Caroline, *Cézanne, une histoire française*, Nouvelles éd. Scala, Παρίσι 2011.

Serre 2007: Serre, Hélène, *Tériade et quatre livres*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Université de Lille, Λιλ 2007.

Seuphor 1966: Seuphor, Michel, *Le commerce de l'art*, Desclée De Brouwer, Παρίσι 1966.

Seuphor 1988: Seuphor, Michel, *Une vie à l'angle droit*, Editions de la Différence, Παρίσι 1988.

Severini 1921: Severini, Gino, *Du cubisme au classicisme*, Pocolozky et Cie, Παρίσι 1921.

Sfakianaki 2015: Sfakianaki, Poppy, «Promoting the Value(s) of Modernism: The Interviews of Tériade and Zervos with Art Dealers in *Cahiers d'art*, 1927», *Visual Resources*, 31/1-2, (2015), 75-90.

Sfakianaki 2018: Sfakianaki, Poppy, «Artists' Confessions to Tériade in *L'Intransigeant*, 1928–1929: The Construction of a Public Image», στο Rachel Esner και Sandra Kisters (επιμ.), *The Mediatization of the Artist*, Palgrave Macmillan, Τσαμ 2018, 61-78.

- Sfakianaki 2019: Sfakianaki, Poppy, «Le critique d'art en tant que médiateur: Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'entre-deux-guerres», στο Marie Gispert et Catherine Méneux (επιμ.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Παρίσι, ιστοτόπος του HiCSA, αναρτήθηκε το 2019, 273-294.
- Silver και Golan 1985: Silver, Kenneth και Romy Golan (επιμ.), *The Circle of Montparnasse. Jewish Arts in Paris 1905-1945*, Universe Books, Νέα Υόρκη 1985.
- Silver 1989: Silver, Kenneth E., *Esprit de corps: the Art of the Parisian Avant-garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Πρίνστον 1989.
- Silver, Kenneth (επιμ.), *Chaos & classicism: art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη 2010.
- Silverman 2008: Silverman, Al, *The Time of Their Lives: the Golden Age of Great American Book Publishers, their Editors, and Authors*, Truman Talley Books, Νέα Υόρκη 2008, 83-85.
- Simon 1993: Simon, Jean-Paul, «Médiations et histoire sociale de l'art », *Réseaux*, 11/60 (1993), 39-60.
- Simonin 1997: Simonin, Anne, «Des revues sous l'occupation», *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 55 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1997), 142-143.
- Skira 1931: Skira, Albert, «Autour de l'Exposition du Livre d'Art: Ce que doit être 'l'illustration' d'un livre», *L'Intransigeant*, 25 Μαΐου 1931, 6.
- Small 2009: Small, Irene, «Le Chant des Morts (the Song of the Dead) Pierre Reverdy» στο Susan Greenberg Fisher και Mary Ann Caws (επιμ.), *Picasso and the Allure of Language*, κατάλογος έκθεσης, Yale University Art Gallery, Νιου Χέιβεν, 2009, 163-167.
- Smith 1988: Smith, Bernard, *The Death of the Artist as Hero: Essays in History and Culture*, Oxford University Press, Μελβούρνη 1988.
- Smyrnelis 2009: Smyrnelis, Marie-Carmen, «Courtiers de Smyrne (fin du XVIIIe – milieu du XIXe siècle). Mediateurs professionnels et médiations dans l'Empire ottoman», στο Bernard Heyberger και Chantal Verdeil (επιμ.), *Hommes de l'entre-deux: parcours individuels et portraits de groupes sur la frontière de la Méditerranée, XVIIe-XXe siècle*, Les Indes savantes, Παρίσι 2009, 117-131.
- Soetaert-Joannidès 2006: Soetaert-Joannidès, Irène, «Héraclès Joannidès, mon père», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 5-16.

Solomon R. Guggenheim 1936: Solomon R. Guggenheim *Collection of Non-objective Paintings*, The Bradford Press, Νέα Υόρκη 1936.

Sorlier 1973: Sorlier, Charles, «Le ‘Daphnis et Chloe’ de Chagall: un chef d’œuvre d’art graphique», στο *Chagall monumental*, Société internationale d’art XXe siècle, Παρίσι 1973, 113-116.

Sorlier 1990: Sorlier, Charles, *Le livre des livres*, Sauret, Παρίσι, 1990.

Spurling 2005: Spurling, Hilary, *Matisse the Master. A Life of Henri Matisse: The Conquest of Colour, 1909-1954*, τόμος Β’, Hamish Hamilton, Λονδίνο 2005.

Stead 2016: Stead, Evangelhia, «Introduction: Reconsidering ‘Little’ versus ‘Big’ Periodicals», *Journal of European Periodical Studies*, 1/2 (χειμώνας 2016), 1–17, <https://ojs.ugent.be/jeps/article/view/3860/4050> (πρόσβαση: 20 Ιανουαρίου 2017).

Stead και Védrine 2017: Stead, Evangelhia και Héléne Védrine (επιμ.), *L’Europe des revues II (1860-1930): réseaux et circulations des modèles*, PUPS, Παρίσι 2017.

Steer 2017: Steer, Linda, *Appropriated Photographs in French Surrealist Periodicals, 1924-1939*, Routledge, Άμπινγκτον και Νέα Υόρκη 2017.

Starobinski 1987: Starobinski, Jean, «Day Side and Night Side», στο *Focus on Minotaure: the Animal-Headed Review*, κατάλογος έκθεσης, Musée d’art et d’histoire, Γενεύη, 1987, 31-41.

Stoekl 1989: Stoekl, Allan, «Introduction», στο Allan Stoekl (επιμ.), *Georges Bataille: Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*, University of Minnesota, Μινεάπολις 1989, ix-xxv.

Strachan 1969: Strachan, Walter John, *The Artist and the Book in France: the 20th Century Livre d’artiste*, P. Owen, Λονδίνο 1969.

Surlapierre 2002α: Surlapierre, Nicolas, «Le grand œuvre de Tériade: à propos de la donation Alice Tériade», *Nouvelles de l’estampe*, 185-186 (2002), 85-87.

Surlapierre 2002β: Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002.

Surlapierre 2003: Surlapierre, Nicolas, «Tériade et le livre d’artiste en dialogue: colloque dans l’atelier», *Arts et métiers du livre*, 231 (2003), 22-33.

Surlapierre 2005: Surlapierre, Nicolas, «Une histoire par signes: Vollard et Tériade en comparaison», στο Héléne Védrine (επιμ.), *Le Livre illustré européen au tournant des*

*XIXe et XXe siècles: passages, rémanences, innovations*, Kimé, Παρίσι 2005, 265-288.

Surya 1992: Surya, Michel, *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, Gallimard, Παρίσι 1992.

Sykora 2005: Sykora, Katharina, «Durch das Fenster sehen. Schwellenraum und Weiblichkeit in den 'Zimmern mit Aussicht' von Henri Matisse», στο Pia Müller-Tamm (επιμ.), *Henri Matisse: Figur, Farbe, Raum*, Hatje Cantz, Οστφίλντερν-Ρούιτ 2005, 57-74.

Swan 2016: Swan, Rodney T., «Turning Point – the Aesthetic Genealogy Surrounding Picasso's Illustrations of Reverdy's *Le Chant Des Morts*», στο Peter Stupples (επιμ.), *Art and Book. Illustration and Innovation*, Cambridge Scholars Publishing, Νιουκαστλ 2016, 85-104.

Swan 2017: Swan, Rodney T., «Cultural Resistance through the Manuscrit Moderne: Tériade's Editions of Rouault's *Divertissement* and Bonnard's *Correspondances*», *Relief* 11/1 (2017), 40-65.

Szymusiak 1996: Szymusiak, Dominique, «Matisse et Tériade, le peintre et le poète», στο *Matisse et Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Anthèse, Αρκέιγ 1996, 55-76.

Szymusiak 2002: Szymusiak, Dominique, «Henri Matisse», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί, 127-139.

Szymusiak 2006: Szymusiak, Dominique, «'Il est impossible de capturer l'Oiseau Bleu' Chagall et Tériade», στο *Chagall et Tériade: l'empreinte d'un peintre*, κατάλογος έκθεσης, Musée Départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2006, 59-68.

Szymusiak 2007α: Szymusiak, Dominique, «Tériade et Alice Tériade», στο *La donation Alice Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Gourcuff Gradenigo, Λε Κατό-Καμπρεζί 2007, 11-15.

Szymusiak 2007β: Szymusiak, Dominique, «Alice Tériade (1917-2007)», στο *La donation Alice Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Gourcuff Gradenigo, Λε Κατό-Καμπρεζί 2007, 18-19.

Szymusiak 2009: Szymusiak, Dominique, «'A la santé du Père Ubu' Miró et Teriade», στο *Miró et Tériade: l'aventure d'Ubu*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemantal Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2009, 13-22.



Szymusiak 2010α: Szymusiak, Dominique, «Illustrer la civilisation esquimaude», στο *Les esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit: Une fête en Cimmérie*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2010, 67-69.

Szymusiak 2010β: Szymusiak, Dominique, «Matisse illustre le texte de Georges Duthuit, *Une fête en Cimmérie*», στο *Les esquimaux vus par Matisse. Georges Duthuit: Une fête en Cimmérie*, κατάλογος έκθεσης, Hazan / Musée départemental Matisse, Παρίσι / Λε Κατό-Καμπρεζί 2010, 71-103.

Taine 1909: Taine, Hippolyte Adolphe, *Philosophie de l'art*, 2 τόμοι, Hachette, Παρίσι 1909.

Tarenne 2002: Tarenne, Vivianne, «Marc Chagall», στο Surlapierre, Nicolas (επιμ.), *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 43-75.

Teige 2000: Teige, Karel, *Le marché de l'art*, μτφρ. Manuela Ghergel, Allia, Παρίσι 2000(α' έκδ.: Πράγα, 1936).

Témime 2000: Témime, Émile, «Repenser l'espace méditerranéen: Une utopie des années trente?», *Actes sud*, 1 (2000), 56-61.

Tériade 1996: Tériade, *Ecrits sur l'art*, επιμ. Michel Anthonioz και Martine Schmidt, Adam Biro, Παρίσι 1996.

[Tériade και Albert Skira;] 1934: [Tériade και Albert Skira;], «[Χωρίς τίτλο]», *Minotaure*, 6 (Δεκέμβριος 1934), 69.

Tériade 2002: Tériade, Alice, «Préface», στο *Tériade et les livres des peintres*, επιμ. Nicolas Surlapierre, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002, 7.

*Tériade éditeur* 1978: *Tériade éditeur: revue Verve, livres illustrés du 20e siècle*, κατάλογος δημοπρασίας, Kornfeld und Klipstein, Βέρνη 1978.

*Tériade éditeur* 1997: *Tériade éditeur: centenaire 1897-1997*, κατάλογος έκθεσης, Bouquinerie de l'Institut, Παρίσι 1997 [*Τερίαντ εκδότης: εκατονταετηρίδα 1897-1997*, μτφρ. Θωμάς Σκάσσης, Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατής Ελευθεριάδης-Τériade, Μυτιλήνη 1998].

*Tériade et les livres* 2002: *Tériade et les livres des peintres*, κατάλογος έκθεσης, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί 2002.

Terrasse 1927: Terrasse, Charles, *Bonnard*, H. Floury, Παρίσι 1927.

Terrasse 1988α: Terrasse, Antoine, *Bonnard illustrateur: catalogue raisonné*, A. Biro, Παρίσι 1988.

Terrasse 1988β: Terrasse, Antoine, *Bonnard*, Gallimard, Παρίσι 1988.

*Theóphilos* 1961: *Theóphilos*, κατάλογος έκθεσης, Musée des arts décoratifs, Παρίσι 1961.

Thomson 2008: Thomson, Patricia, «Field», στο Michael Grenfell (επιμ.), *Pierre Bourdieu: Key Concepts*, Acumen., Στόκσφιλντ 2008, 67-81.

Thouvenin 1965: Thouvenin, Jean, «Léon Bailby», στο René de Livois (επίμ.), *Histoire de la presse française, II. De 1881 à nos jours*, C.F.A, Παρίσι 1965, 485-489.

Todorov 1993: Todorov, Tzvetan, *On Human Diversity: Nationalism, Racism, and Exoticism in French Thought*, μτφρ. από τα γαλλικά Catherine Porter, Harvard University Press, Κέμπριτζ, Μασ. 1993.

Tomiche 2015: Tomiche, Anne, *La naissance des avant-gardes occidentales: 1909-1922*, Armand Colin, Παρίσι 2015.

Toutain 2006: Toutain, Lise, «Le voyage en Grèce. Un album de photographies?», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 105-117.

Trebitch και Boch 1992: Trebitch, Michel και Hans Manfred Boch, «L'Image du voisin: opinions et rencontres», στο Laurent Gervereau, Robert Frank και Hans Joachim Neyer (επιμ.), *La course au moderne: France et Allemagne dans l'Europe des années vingt, 1919-1933*, Musée d'histoire contemporaine, Παρίσι 1992, 28-31.

«Triumph in print» 1946: «Triumph in print», *Nesweek*, 27 (1946), 2.

Troche 1990: Troche, Michel, «Avant-propos», στο *Biennale du livre d'artiste*, κατάλογος έκθεσης, Pays paysage, Υζέρς 1990, 5.

Tsagouris 2003: Tsagouris, Marie-Anna, *Tériade, Théophilos et Tsarouchis, une relation pour la construction de l'art grec au XXe siècle*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Université Rennes 2, Ρεν 2003.

Tsikouta-Deimezi 2006: Tsikouta-Deimezi, Lina, «La génération des années trente dans le Paris de l'entre-deux-guerres et le Retour en Grèce», στο Marina Lambraki-Plaka (επιμ.), *Paris - Athenes 1863-1940*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρος Σούτζος, Αθήνα 2006, 107-147.

Turpin 1927: Turpin, Georges, «La critique d'art et les artistes [Réponse]», *Paris-Midi*, 18 Αυγούστου 1927, 5.

Turpin 1929: Turpin, Georges, *La Stratégie artistique, précis documentaire et pratique, suivi d'opinions recueillies parmi les personnalités du monde des arts et de la critique*, Édition de l'Épi, Παρίσι 1929.

Uhde 1928: Uhde, Wilhelm, *Picasso et la tradition française*, Editions des Quatre-Chemins, Παρίσι 1928.

«Un nouveau Salon» 1929: «Un nouveau Salon d'artistes indépendants: On peut s'y faire une idée de ce qu'il est convenu de nommer l'École de Paris», *Le Matin*, 10 Φεβρουαρίου 1929, 6.

«Une grande édition» 1931: «Une grande édition», *L'Intransigeant*, 2 Νοεμβρίου 1931, 5.

Vail 2009: Vail, Karole (επιμ.), *The Museum of Non-objective Painting: Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Νέα Υόρκη 2009.

Valery 1944: Valery, Paul, «Préface de Mr. Paul Valery au numéro de 'Verve' consacré aux 'Fouquet de la Bibliothèque Nationale'», *Journal des débats*, 8 Μαΐου 1944, 3.

Vaisse 1989: Vaisse, Pierre, «Le Paris des arts», στο André Kaspi και Antoine Marès (επιμ.), *Le Paris des étrangers: depuis un siècle*, Imprimerie Nationale, Παρίσι 1989, 195-205.

Vallier 1957: Vallier, Dora, *Jacques Villon: œuvres de 1897 à 1956*, Éditions 'Cahiers d'art', Παρίσι 1957.

Vallier 1967: Vallier, Dora, *L'art abstrait*, Librairie Generale Française, Παρίσι 1967.

Van Doesburg 1920: Van Doesburg, Theo, «Manifestes et proclamations. Manifeste 2 de 'De Stijl' 1920», *L'Esprit nouveau*, 1 (Οκτώβριος 1920), 82-83.

Van Moé 1937: Van Moé, Émile-Aurèle, *Les plus beaux manuscrits français du VIIIe au XVIIe siècle, conservés dans les bibliothèques nationales de Paris*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1937.

Van Moé 1940: Van Moé, Émile-Aurèle, «Département des manuscrits; les divers techniques du facsimile», στο *Trois cents chefs-d'oeuvres en fac-simile*, κατάλογος έκθεσης, Bibliothèque nationale de France, Παρίσι 1940.

Vanderpyl 1929: Vanderpyl, Fritz, «Salons et expositions», *Le petit parisien*, 7 Δεκεμβρίου 1929, 7.

Vatin και Rot 2016: Vatin, François και Gwenaële Rot, «Reynold Arnould (1919-1980). Un peintre à l'usine. Esthétique industrielle et mécénat d'entreprises dans la France de la Reconstruction», *Artefact*, 3 (2016), 201-227.

Vaux Halliday 1991: Vaux Halliday, Nigel, *More Than a Bookshop: Zwemmer's and Art in the 20th Century*, Philip Wilson, Λονδίνο 1991.

Vauxcelles, Gauthier και Pays 1931: Vauxcelles, Louis, Maximilien Gauthier και Marcel Pays, *La Sculpture moderne*, C.C.V.I.A., Παρίσι 1931.

Vedrine 2006: Vedrine, Helene, «La substance des spectres: Les textes d'E. Tériade autour des photographies de Fred Boissonas et d'Eli Lotar», στο Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *Le voyage en Grèce, 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006, 123-124.

Venturi, Lionello, *Rouault: étude biographique et critique*, Skira, Γενεύη 1959.

Vérilhac 2011: Vérilhac, Yoan, «La petite revue», στο Dominique Kalifa, Philippe Régnier και Marie-Ève Thérénty (επιμ.), *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*, Nouveau monde, Παρίσι 2011, 359-364.

Verlaine 2012: Verlaine, Julie, *Les galeries d'art contemporain à Paris: une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Publications de la Sorbonne, Παρίσι 2012.

«Verve» 1941: «Verve», *Comoedia*, 19 Ιουλίου 1941, 2.

«Verve comes back» 1946: «Verve comes back», *Art Digest*, 20/12 (1 Απριλίου 1946).

«Verve reparait» 1941: «Verve reparait», *Paris-Soir*, 18 Ιουλίου 1941, 3.

Viatte 1999: Viatte, Germain, «Au service de la création artistique», στο *Bernard Anthonioz: ou la liberté de l'art*, κατάλογος έκθεσης, A. Biro, Παρίσι 1999, 59-111.

Vidal 1981: Vidal, Aline (επιμ.), *Pablo Gargallo, 1881-1934*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Παρίσι 1981.

Vitrac 1931: Vitrac, Roger, «En marge de la critique», *L'Intransigeant*, 6 Ιουλίου 1931, 6.

Vollard 1929: Vollard, Ambroise, «Autour d'une Edition; de La Fontaine a Chagall», *L'Intransigeant*, 8 Ιανουαρίου 1929, 5 και 14 Ιανουαρίου 1929, 6.

Vollard 1938: Vollard, Ambroise, «Souvenir d'Amérique», *Verve*, 4 (1938), 70.

Vollard 2007: Vollard, Ambroise, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, A. Michel, Παρίσι 2007 (α' έκδ.: Παρίσι 1937).

Vons 2012: Vons, Jacqueline, «Éloge d'Émile Aron», *Histoire de sciences médicales*, 46/1 (2012), 31-34.

Waldemar George 1922α: Waldemar George, «Kisling», *L'amour de l'art*, 3 (Ιανουάριος 1922), 25-26.

Waldemar George 1922β: Waldemar George, «Pascin», *L'amour de l'art*, 3 (Ιούνιος 1922), 176-178.

Waldemar George 1924: Waldemar George, «Le Salon des Independants», *L'amour de l'art*, 2 (Φεβρουάριος 1924), 42-49.

Waldemar George 1928: Waldemar George, *Marc Chagall*, Nouvelle Revue Française, Παρίσι 1928.

Waldemar George 1929α: Waldemar George, *Fernand Léger*, Gallimard, Παρίσι 1929.

Waldemar George 1929β: Waldemar George, «Livres d'art», *La presse*, 16 Ιανουαρίου 1929, 5.

Waldemar George 1929γ: Waldemar George «Lettre ouverte à André de Ridder sur Marc Chagall et le Génie du Nord», *Sélection*, 6 (Απρίλιος 1929), 16-24.

Waldemar George 1930α: Waldemar George, « Les arts à Paris », *Formes*, 2, (1930), 13.

Waldemar George 1930β: Waldemar George, «Cézanne 1930», *Formes*, 4 (Απρίλιος 1930), 19.

Waldemar George 1931: Waldemar George, «Ecole française ou école de Paris», *Formes*, 16, (Ιούνιος 1931), 92-93 και 17 (Σεπτέμβριος 1931), 110-111.

Waldemar George 1948: Waldemar George, «Matisse nous parle», *Ce matin*, 30 Ιανουαρίου 1948.

Ward 1994: Ward, Martha, «From Art Criticism to Art News: Journalistic Reviewing in Late-Nineteenth-Century Paris», στο Michael R. Orwicz (επιμ.), *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester University Press, 1994, Μάντσεστερ 1994, 162-181.

Warnke 1985: Warnke, Martin, *Hofkünstler: zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, DuMont, Κολωνία 1985.

- Warnod 1925: Warnod, André, «L'École de Paris», *Comoedia*, 27 Ιανουαρίου 1925, 1.
- Warnod 1926: Warnod, André, «Pascin», *L'Art d'Aujourd'hui*, 10 (καλοκαίρι 1926), 17-20.
- Warnod 1927: Warnod, André, «Le livre moderne», στο *L'ami du lettré: année littéraire et artistique pour 1927*, Bernard Grasset editeur, Παρίσι 1927, 215-229.
- Warnod 1929: Warnod, André, «Une exposition de sculpture contemporaine», *Comoedia*, 24 Δεκεμβρίου 1929, 3.
- Warnod 1946: Warnod, André, «Chagall est rentré à Paris», *Arts, Beaux-Arts, Littérature, Spectacles*, 77 (19 Ιουλίου 1946), 4.
- Warnod 1948: Warnod, André, «La reproduction lithographique est plus vivante que la reproduction mécanique nous déclare Fernand Mourlot», *Arts, Beaux-Arts, Littérature, Spectacles*, 30 Ιανουαρίου 1948, 4.
- Warnod 1987: Warnod Jeanine, «Visit to Teriade. Winter 1982», στο *Focus on Minotaure: the Animal-Headed Review*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'art et d'histoire, Γενεύη, 1987, 245.
- Waterfield 2009: Waterfield, Giles (επιμ.), *The Artist's Studio*, Hogarth Arts, Λονδίνο 2009.
- Watson 1992: Watson, Peter, *From Manet to Manhattan: the Rise of the Modern Art Market*, Random House, Νέα Υόρκη 1992.
- Wheeler 1947: Wheeler, Monroe (επιμ.), *Modern Painters and Sculptors as Illustrators*, κατάλογος έκθεσης, The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη, 1947 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη 1936).
- White και White 1965: White, Harrison C. και Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Wiley, Νέα Υόρκη 1965.
- Wierzbicka 2010: Wierzbicka, Anna, «Appels d'Italie: Waldemar George's Texts on Art Dating from the Early 1930s», στο Kossowska Irena (επιμ.), *Reinterpreting the Past: Traditionalist Artistic Trends in Central and Eastern Europe of the 1920s and 1930s*, Institute of Art of the Polish Academy of Sciences, Βαρσοβία 2010, 65-83.
- Wilkinson 1996: Wilkinson, Alan G. (επιμ.), *The Sculpture of Jacques Lipchitz: A Catalogue Raisonné*, vol. 1: *The Paris Years 1910-1940*, Thames and Hudson, Λονδίνο 1996.

Will-Levaillant 1975: Will-Levaillant, Françoise, «Norme et forme à travers l'Esprit Nouveau», στο Jean Paul Bouillon και Bernard Ceysson (επιμ.), *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture: 1919-1925*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine, Σεντ Ετιέν 1975, 241-276.

Windhöfel 1995: Windhöfel, Lutz, *Paul Westheim und Das Kunstblatt: eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Böhlau, Κολωνία 1995.

Wolfe 1999: Wolfe, Tom, *The Painted Word*, Bantam Books, Νέα Υόρκη 1999.

Woimant και Elgrishi 1974: Woimant, Françoise και Marcelle Elgrishi, «Iliasz, Tériade et Pierre Lecuire, trois grands éditeurs de notre temps», *Nouvelles de l'Estampe*, 15, (Μάιος-Ιούνιος 1974), 17-23.

Wood 2005: Wood, Jonathan, «'Dieu-table-cuvette': Maurice Raynal, Brassai et la représentation de l'atelier de sculpteur dans le Minotaure de 1933», *Ligeia*, 57-60 (Ιανουάριος-Ιούνιος 2005), 166-178.

Wrigley 1993: Wrigley, Richard, *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*, Clarendon Press-Oxford University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη 1993.

Xceron 1929: Xceron, John, «E. Tériade», *Chicago Daily Tribune*, 8 Οκτωβρίου 1929.

Xceron 1930: Xceron, John, «Menkès», *Chicago Daily Tribune*, 25 Ιουλίου 1930, 4.

«[Χωρίς τίτλο]» 1946: «[Χωρίς τίτλο]», *Le point*, 33 (Ιούλιος 1946), 48.

Yersin 2008α: Yersin Véronique (επιμ.), *Chants exploratoires: Minotaure, la revue d'Albert Skira, 1933-1939*, κατάλογος έκθεσης, Cabinet des estampes du musée d'art et d'histoire, Γενεύη 2008.

Yersin 2008β: Yersin, Véronique, «Genèse d'un mythe», στο Véronique Yersin (επιμ.), *Chants exploratoires: Minotaure, la revue d'Albert Skira, 1933-1939*, κατάλογος έκθεσης, Cabinet des estampes du musée d'art et d'histoire, Γενεύη 2008, 17-21.

Yvert 2004: Yvert, Louis (επιμ.), *Georges Bataille, Michel Leiris: Echanges et correspondances*, Gallimard, Παρίσι 2004.

Zarraga 1927: Zarraga, Angel «La critique d'art et les artistes [Réponse]», *Paris-Midi*, 24 Αυγούστου 1927, 5

Zervos 1920: Zervos, Christian, *Un philosophe néoplatonicien du XIe siècle, Michel Psellos: Sa vie, son œuvre, ses luttes philosophiques, son influence*, E. Leroux, Παρίσι 1920 (ανατύπωση: B. Franklin, Νέα Υόρκη 1973).

Zervos 1924: Zervos, Christian, «Marc Chagall», *L'art d'aujourd'hui*, 4 (χειμώνας 1924), 25-30.

Zervos 1926α: Zervos, Christian, «Lithographies de Henri Matisse», *Cahiers d'art*, 1 (Ιανουάριος 1926), 7-8.

Zervos 1926β: Zervos, Christian, «Lyrisme contemporain», *Cahiers d'art*, 2 (Φεβρουάριος 1926), 36-37.

Zervos 1927α: Zervos, Christian, «Georges Braque et la peinture française», *Cahiers d'art*, 1 (1927), 5-16.

Zervos 1927β: Zervos, Christian, «Nouvelles peintures de F. Léger», *Cahiers d'art*, 3 (1927), 96-97.

Zervos 1927γ: Zervos, Christian, «Dernières œuvres de Picasso», *Cahiers d'art*, 6 (1927), 189-198.

Zervos 1927δ: Zervos, Christian, «Les expositions à Paris et ailleurs», *Feuilles volantes. Supplément à la revue Cahiers d'art*, 7-8 (1927), 4.

Zervos 1928α: Zervos, Christian, «La Serna», *Cahiers d'art*, 1 (1928), 19-21.

Zervos 1928β: Zervos, Christian, «Les expositions à Paris et ailleurs. P. Mondrian», *Feuilles volantes. Supplément à la revue Cahiers d'art*, 2 (1928), 94.

Zervos 1928γ: Zervos, Christian, «Du phénomène surréaliste», *Cahiers d'art*, 3 (1928), 113-114.

Zervos 1928δ: Zervos, Christian, «Les expositions à Paris et ailleurs: Wassily Kandinsky», *Cahiers d'art*, 10 (1928), 451.

Zervos 1929α: Zervos, Christian, «Picasso à Dinard. Été 1928», *Cahiers d'art*, 1 (1929), 5-20.

Zervos 1929β: Zervos, Christian, «Les expositions à Paris et ailleurs», *Cahiers d'art*, 1 (1929), 54.

Zervos, Christian «Les expositions à Paris et ailleurs. Six peintres allemands», *Cahiers d'Art*, 2-3 (1929), 122.

Zervos 1929δ: Zervos, Christian, «Peintures et gouaches de Cossio», *Cahiers d'art*, 7 (1929), 313-318.



Zervos 1929ε: Zervos, Christian, «Notes sur la sculpture contemporaine. À propos de la récente exposition internationale de sculpture», *Cahiers d'art*, 10 (1929), 465-473.

Zervos 1930: Zervos, Christian, «Kandinsky et l'art abstrait», στο *Exposition Kandinsky*, κατάλογος έκθεσης, Galerie de France, Παρίσι 1930, [3-4].

[Zervos?] 1930: [Zervos,Christian?], «Pascin», *Cahiers d'art*, 4 (1930), 224.

Zervos 1931α: Zervos, Christian «Les expositions à Paris et ailleurs. George Grosz», *Cahiers d'art*, 2 (1931), 111.

Zervos 1931β: Zervos, Christian, «Notes sur une exposition d'œuvres récentes de Chagall», *Cahiers d'art*, 7-8 (1931), 349.

Zervos 1934α: Zervos, Christian, *L'art en Grèce: des temps préhistoriques au début du XVIIIe siècle*, Editions Cahiers d'art, Παρίσι 1934.

Zervos 1934β: Zervos, Christian, «Notes sur Kandinsky», *Cahiers d'art*, 5-8 (1934), 149-158.

Zervos 1934γ: Zervos, Christian, «Les derniers aspects de l'art non-figuratif», στο Rene Huyghe (επιμ.), *Histoire de l'art contemporain: La peinture*, κεφάλαιο XIV, *L'amour de l'art*, Παρίσι 1934, 363-364.

Zervos 1949: Zervos, Christian, «A propos de l'exposition Matisse au musée de l'art moderne de Paris», *Cahiers d'art*, 24 (1949), 159-170.

Zervos 1952: Zervos, Christian, *Fernand Léger: œuvres de 1905 à 1952*, Éditions Cahiers d'art, Παρίσι 1952.

Zervos 1954: Zervos, Christian, «Jeune peinture et critique. A propos du Xe Salon de mai», *Cahiers d'art* (1954), 5-6.

Zilsel 1993: Zilsel, Edgar, *Le génie: histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, μτφρ. από τα γερμανικά Michel Thévenaz, Editions de Minuit, Παρίσι 1993.

Zolberg 1990: Zolberg, Vera, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1990.

## **Γ) Γ2. Βιβλία και άρθρα (ελληνόγλωσσα)**

Αποστολόπουλος 1936: Απ [Αποστολόπουλος Απόστολος], «Γράμματα από το Παρίσι», *Αθηναϊκά Νέα*, 21 Δεκεμβρίου 1936.

Αποστολόπουλος 1937: Απ [Αποστολόπουλος Απόστολος], «Ύμνοι λατρείας του γαλλικού κόσμου προς την Ελλάδα», *Ελεύθερον Βήμα*, 29 Ιουνίου 1937, 1.

Αποστολόπουλος 1945: Αποστολόπουλος, Απόστολος, «Παρισινά Γράμματα: Τα ειδύλλια του Θεόκριτου: μια εξαιρετική έκδοσις», *Το Βήμα*, 19 Οκτωβρίου 1945, 1.

Αφθονιάτης 1937α: Αφθονιάτης, Πέτρος, «Η βαθύτερα ουσία των δελφικών γιορτών», *Ελεύθερον Βήμα*, 12 Αυγούστου 1937, 3-4.

Αφθονιάτης 1937β: Αφθονιάτης, Πέτρος, «Η επιστροφή εις τα πηγάζ», *Ελεύθερον Βήμα*, 13 Αυγούστου 1937, 3-4.

«Αφιέρωμα στον Τεριάντ» 1973: «Αφιέρωμα στον Τεριάντ», *Το Βήμα*, 14 Ιουλίου 1973, 4.

*Αιολικά Γράμματα* 1984: *Αιολικά Γράμματα*, Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ, 80-81 (Μάρτιος-Ιούνιος 1984).

Βαλερύ 1996: Βαλερύ, Πωλ, *Η κρίση του πνεύματος*, μτφρ. Θανάσης Χατζόπουλος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996(α' έκδ.: Παρίσι, 1919).

Βαλέτας 1984: Βαλέτας, Γιώργος, «Αναδρομές σ' ένα θάυμα. Στρατής Ελευθεριάδης-Τερίαδε. Ο δαιμόνιος αξιοποιητής του Θεόφιλου», *Αιολικά Γράμματα. Αφιέρωμα στο λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ και στον αναστηλωτή του Στρατή Ελευθεριάδη-Τεριάντ*, 80-81 (Μάρτιος-Ιούνιος 1984), 158-170.

Βαλκανά 2011: Βαλκανά, Κλεάνθη-Χριστίνα, *Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: το ζωγραφικό του έργο*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2011.

Bataille 2002: Bataille, Georges, *Για τον Νίτσε: θέληση για τύχη*, μτφρ. Χάρης Ε. Ράπτης και Νίκος Ηλιάδης, Ψυχογιός, Αθήνα 2002 (ά. έκδ.: Παρίσι 1945)

Βενέζης 1965: Βενέζης, Ηλίας, «Μουσείον Θεόφιλου. Το θαυμάσιο δώρο του Τεριάντ στη Λέσβο», *Το Βήμα*, 7 Σεπτεμβρίου 1965, 1.

*Βιβλία καλλιτεχνών* 2013: *Βιβλία καλλιτεχνών της συλλογής Tériade / Artists' Books from the Tériade Collection*, κατάλογος έκθεσης, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2013.

Βουδούρη 2003: Βουδούρη, Ειρήνη, «Φωτογραφία και εξωτερική πολιτική (1905-1922). Η συμβολή της οικογένειας Boissonas», στο *Φωτογραφικές συναντήσεις Κυθήρων 2002*, Μουσείο φωτογραφίας Θεσσαλονίκη 2003, 47-59.

Bourdieu 2006α: Bourdieu, Pierre, *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου, Πατάκης, Αθήνα 2006 (α' έκδ.: Παρίσι 1992).

Bourdieu 2006β: Bourdieu, Pierre, *Η αίσθηση της πρακτικής*, μτφρ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006 (α' έκδ.: Παρίσι 1980).

Bourdieu 2011: Bourdieu, Pierre, *Η διάκριση: κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μτφρ. Κική Κασαμπέλη, Πατάκης, Αθήνα 2011 (α' έκδ.: Παρίσι 1979).

Βρατσκίδου, Ελεονώρα «Ο Θεόφιλος στην Ευρώπη: Ιστορία δύο εκθέσεων και μίας παρ' ολίγον», *Ιστορία της Τέχνης*, 6 (καλοκαίρι 2017), 56-91.

Γιαλουργάκης 1971: Γιαλουργάκης, Μανώλης, «Χρίστος Ζερβός», *Κριτικά φύλλα*, Α' / 1 (Ιανουάριος 1971), 125-126.

Γιαννουλλέλης 1986: Γιαννουλλέλης, Γιώργος Ν., *Ο ζωγράφος Θεόφιλος Χατζημιχαήλ. Ποιός ήταν ο Τεριάντ*, εκδόσεις Στέφανος Βασιλόπουλος, Αθήνα 1986.

«Γράμματα από το Παρίσι» 1934: «Γράμματα από το Παρίσι. Το ευρωπαϊκόν πνεύμα επιστρεφεί εις την αιώνιαν ελληνικήν παράδοσιν», *Αθηναϊκά Νέα*, 17 Ιουνίου 1934, 1.

Champagne 2004: Champagne, Patrick, *Η κατασκευή της κοινής γνώμης: το νέο πολιτικό παιχνίδι*, μτφρ. Σταματίνα Μανδηλαρά, Πατάκη, Αθήνα 2004.

Δασκαλοθανάσης 2004: Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 21ο αιώνα*, Άγρα, Αθήνα 2004.

Δασκαλοθανάσης 2015: Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Tétiade: τεχνοκρίτης και συλλέκτης», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Restitutions: 14 κείμενα ιστορίας της τέχνης*, Futura, Αθήνα 2015, 138-153.

Δασκαλοθανάσης 2017: Δασκαλοθανάσης, Νίκος, «Προς μια 'άρια' ιστορία της τέχνης: ο Josef Strzygowski στην Ελλάδα», στο Έφη Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Φυλετικές θεωρίες στην Ελλάδα: προσλήψεις και χρήσεις στις επιστήμες, την πολιτική, τη λογοτεχνία και την ιστορία*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο / Ρέθυμνο 2017, 411-430.

De Rycke, Παΐσιος, Προβίδη 2004: De Rycke, Jean-Pierre, Νίκος Π. Παΐσιος, Ιωάννα Προβίδη, κ.α., *Ghika και η ευρωπαϊκή πρωτοπορία του μεσοπολέμου*, Έφεσος Αθήνα 2004.

Δρούλια και Κουτσοπανάγου 2008: Δρούλια, Λουκία και Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου 1784-1974: εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, 4 τόμοι, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2008.

«Δυο νέα μουσεία» 1971: «Δυο νέα μουσεία χτίζει ο Τεριάντ», *Τα Νέα*, 11 Σεπτεμβρίου 1971, 2.

«Εγκαινιάστηκε χθες» 1979: «Εγκαινιάστηκε χθες το Μουσείο Τεριάντ», *Τα Νέα*, 30 Ιουλίου 1979, 2.

*Εκθεση του ζωγράφου* 1933: *Εκθεση του ζωγράφου Ορέστη Κανέλλη*, κατάλογος έκθεσης, Παρνασσός, Αθήνα 1933.

«Ελευθεριάδης (Ευστράτιος)», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια: Συμπλήρωμα, Φοίνιξ*, Αθήνα 1957, τόμος Β΄, 825.

«Ελευθεριάδης Ευστράτιος», *Γενική Παγκόσμιος Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς, Επιστημονική Εταιρεία των Ελληνικών Γραμμάτων Πάπυρος*, Αθήνα 1964, 6<sup>ος</sup> τόμος, 219.

Ελευθεριάδης 1973: Ελευθεριάδης, Δ., «Αποπερατώνεται το μουσείο Τεριάντ», *Το Βήμα*, 3 Μαΐου 1973, 4.

Ελευθεριάδης 1965: Ελευθεριάδης, Μ., «Έτοιμο το μουσείο Θεόφιλου στη Λέσβο. Εποπτεύει αυτοπροσώπως ο Τεριάντ δια την καλλιτεχνική διαρρύθμισή του», *Ελευθερία*, 22 Ιουλίου 1965, 2.

Ελύτης 1986: Ελύτης, Οδυσσέας, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Γνώση, Αθήνα 1986, 77-82 (α΄ έκδ.: Αθήνα 1973).

«Ένα ταξίδι στην Ελλάδα» 1934: «Ένα ταξίδι στην Ελλάδα», *Η Βραδινή*, 23 Μαΐου 1934, 2.

Habermas 1997: Habermas, Jürgen, *Αλλαγή δομής της δημοσιότητας: έρευνες πάνω σε μια κατηγορία της αστικής κοινωνίας*, μτφρ. Λευτέρη Αναγνώστου, Νήσος, Αθήνα 1997 (α΄ έκδ.: Βερολίνο, 1962).

Heinich 2014α: Heinich, Nathalie, *Κοινωνιολογία της τέχνης*, μτφρ. Πάνος Αγγελόπουλος, Πλέθρον, Αθήνα, 2014(α΄ έκδ.: Παρίσι 2001).

Heinich 2014β: Heinich, Nathalie, *Το παιχνίδι της σύγχρονης τέχνης, δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, μτφρ. Κωνσταντίνος Βασιλείου, Πλέθρον, Αθήνα 2014 (α΄ έκδ.: Παρίσι 2014).

Hobsbawm 1994: Hobsbawm, Eric J., *Έθνη και εθνικισμός από το 1780 μέχρι σήμερα: πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα*, μτφρ. Χρυσ. Νάντρις, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1994 (α' έκδ.: Κέιμπριτζ, 1990).

Η Μονταίν 1950: Η Μονταίν, «Γνωρίζετε ότι...», *Το Βήμα*, 16 Ιουλίου 1950, 2.

Ηλιάδης 1978: Ηλιάδης, Κώστας, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Πελασγός, Αθήνα 1978.

Ηλιοπούλου 1992: Ηλιοπούλου, Ιουλία, «Ποιητές και ζωγράφοι στη μεταπολεμική Γαλλία – Μια συνομιλία με τον Οδυσσέα Ελύτη», *Αντί*, 492 (24 Απριλίου 1992), 5-17.

Jauss 1995: Jauss, Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μτφρ. Μίλτος Πεχλιβάνος, Εστία, Αθήνα 1995 (α' έκδ.: Κωνσταντζα, 1987).

«Καθημερινή Ζωή» 1926: «Καθημερινή Ζωή: Δια τους συγγραφείς», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Σεπτεμβρίου 1926, 2.

Καλαμαράς 2007: Καλαμαράς, Βασίλης Κ., «110 χρόνια από τη γέννηση του Πέτρου Αφθονιάτη: ένας αφανής δυναμικός λόγιος», *Ελευθεροτυπία*, 10 Φεβρουαρίου 2007, 35.

Καλλιγιάννης 1995: Καλλιγιάννης, Μανώλης, *Εικόνες και εικασίες: Το τοπίο 1956-1995*, Αίθουσα Τέχνης Αθηνών, Αθήνα 1995.

Καλλιγιάννης 1997: Καλλιγιάννης, Μανώλης, «Δύο μοναδικά μουσεία [Deux musées exceptionnels]», *Επτά Ημέρες-Καθημερινή*, τεύχος αφιέρωμα με θέμα: «Στρατής Ελευθεριάδης-Τεριάντ: Ο εμπνευστής της Ευρωπαϊκής Τέχνης», 7 Δεκεμβρίου 1997, 25.

Καμπάνης 1932α: Καμπάνης, Άριστος, «Παρισινές ώρες: Οι ξεριζωμένοι», *Πολιτεία*, 15 Μαΐου 1932, 1-2.

Καμπάνης 1932β: Καμπάνης, Άριστος, «Παρισινές ώρες: Νησί», *Πολιτεία*, 13 Μαΐου 1932, 1-2.

Καμπάνης 1936: Καμπάνης, Άριστος, «Το Ελληνικόν Πνεύμα», *Έθνος*, 30 Ιουλίου 1936, 1.

Καραντώνης 1951: Καραντώνης, Αντρέας, «Ηρακλής Ιωαννίδης», *Αγγλοελληνική επιθεώρηση*, 5 (Μάιος-Ιούνιος 1951), 201-204.

Καριάτογλου 2008: Καριάτογλου, Ελευθέριος, «Ελεύθερος Τύπος», στο Λουκία Δρούλια και Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου 1784-1974: εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, τ. Β' Ε-Κ, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2008, 120-121.

Κατακουζηνού 2013: Κατακουζηνού, Λητώ, *Άγγελος Κατακουζηνός, ο Βαλής μου*, Ίδρυμα Άγγελου και Λητώσ Κατακουζηνού και Μικρή Άρκτος, Αθήνα 2013.

*Κατάλογος Μουσείου-Βιβλιοθήκης* 1985: *Κατάλογος Μουσείου-Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη*, Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη, Βαριά, Μυτιλήνη 1985.

Κατσαρής 1979, Κατσαρής, Γ., «Η κ. Τσάτσου εγκαινίασε στη Μυτιλήνη το μουσείο Τεριάντ», *Μακεδονία*, 31 Ιουλίου 1979, 6.

Κόλιου 2008: Κόλιου, Νίτσα «Η Πρόοδος», στο Λουκία Δρούλια και Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού τύπου 1784-1974: εφημερίδες, περιοδικά, δημοσιογράφοι, εκδότες*, τ. Γ': Γ - Π, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2008, 552.

Κολοκοτρώνης 1991: Γιάννης Κολοκοτρώνης, «Ευστράτιος Ελευθεριάδης», στο Ε. Τέριαδε, *Κείμενα για την τέχνη*, επιμ. Γιάννης Κολοκοτρώνης, Καστανιώτη, Αθήνα 1991, 136-152.

Κολοκυθά 2011: Κολοκυθά, Χαρά, *Το περιοδικό Verve: Δεκέμβριος 1937-Ιούλιος 1960*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2011.

Κομνηνάκης 1973: Κομνηνάκης, Φ., «Ο Μανόλης Καλλιγιάννης ομιλεί για τα προβλήματα της μοντέρνας ζωγραφικής», *Το Βήμα*, 27 Απριλίου 1973, 4.

Κορμά 2008: Κορμά, Λένα, «Αγών / L'effort», στο Λουκία Δρούλια και Γιούλα Κουτσοπανάγου (επιμ.), *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784-1974*, τόμ. Α', Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών/Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2008, 103-104.

Κορνέζου 2015: Κορνέζου, Τιτίνα, «Εισαγωγή», στο Ζερβός, Κριστιάν, *Τα έργα του Γκρέκο στην Ισπανία*, μτφρ. και επιμ. Τιτίνα Κορνέζου, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2015, 11-42.

Κούμπας 2009: Κούμπας, Κώστας, «Ο Τεριάντ και η προσφορά του», *Δημοκράτης*, 1 Ιανουαρίου 2009.

Κουτσομάλλης και Μαργαρίτη 2011: Κουτσομάλλης, Κυριάκος και Ελεάνα Μαργαρίτη (επιμ.), *Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας: «ένας συγχρονισμένος αιώνας»*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, [Άνδρος] 2011.

Κριτσέλη-Προβίδη κ.α. 1999: Κριτσέλη-Προβίδη, Ιωάννα, Αλέξης Παπαγεωργίου, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, κ.α., *Τα εργαστήρια του καλλιτέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999.

Κωτίδης 1993: Κωτίδης, Αντώνης, *Μοντερνισμός και 'Παράδοση' στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, University Press, Θεσσαλονίκη 1993.

Latour 2000: Latour, Bruno, *Ουδέποτε υπήρξαμε μοντέρνοι: δοκίμιο συμμετρικής ανθρωπολογίας*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης, Σύνταγμα, Αθήνα 2000 (α' έκδ.: Παρίσι 1991).

«Le voyage en Grèce» 1934: «Le voyage en Grèce: Ένας διαγωνισμός για τους amateurs-φωτογράφους», 20ος αιώνας, 3 (Φεβρουάριος 1934), 66.

Λοϊζίδη 1988: Λοϊζίδη, Νίκη, *Ο μύθος του Μινώταυρου στην πρωτοπορία του μεσοπολέμου: Από τους "λαβύρινθους" του Masson ως την "Guernica" του Picasso*, Νεφέλη, Αθήνα 1988.

Μάλαμα 2003: Μάλαμα, Άννυ, «Ο κριτικός λόγος του Ζαχαρία Παπαντωνίου και η παρέμβαση του κόμματος των φιλελευθέρων στο χώρο των εικαστικών τεχνών», στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου, *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 175-188.

Malraux 2007: Malraux, André, *Το φανταστικό μουσείο*, μτφρ. Νίκος Ηλιάδης, Πλέθρον, Αθήνα 2007 (α' έκδ.: Γενεύη 1947)

Μαθιόπουλος 1996: Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ., *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιεννάλε της Βενετίας, 1934-1940*, 3 τόμοι, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1996.

Μαθιόπουλος 1998: Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ. «Η τεχνοκριτική στο μεσοπόλεμο: τάσεις και επιρροές στη θεωρία και την κριτική της τέχνης την εποχή του Μεσοπολέμου», *Η Καθημερινή*, ένθετο *Επτά Ημέρες*: «Νεοελληνική τέχνη: Τεχνοκρίτες και ιστορικοί», 8 Μαρτίου 1998, 6-9.

Μαθιόπουλος 2002: Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ., «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», στο *Η εκρηκτική εικοσαετία 1949-1967*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, 368-375.

Μαθιόπουλος 2003: Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ., «Η ιστορία της τέχνης στα όρια του έθνους», στο Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου, *Η Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, 419-475.

Μαθιόπουλος 2009: Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ., «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναιδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη», στο Νίκη Γρυπάρη, Μαρίνα Γερουλάνου και Τάσος Σακελαρόπουλος (επιμ.), *Γιάννης Τσαρούχης, 1910-1989*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2009, 17-60.

Μαθιόπουλος 2017: Μαθιόπουλος, Ευγένιος Δ., «Είναι από τη θεία ράτσα με το δώρειο αίμα και τους δώρειους τρόπους: φυλετικές αντιλήψεις στον λόγο περί τέχνης στην Ελλάδα», στο Έφη Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Φυλετικές θεωρίες στην Ελλάδα: προσλήψεις και χρήσεις στις επιστήμες, την πολιτική, τη λογοτεχνία και την ιστορία*,

Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης / Εκδόσεις Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ηράκλειο / Ρέθυμνο 2017, 383-410.

Matisse 1999: Matisse, Henri, *Γραπτά και ρήσεις για την τέχνη*, επιμ. Dominique Fourcade, μτφρ. Μαριλένα Καρρά, Νεφέλη, Αθήνα 1999 (α' έκδ.: Παρίσι 1972).

Μέλας 1935: Μέλας, Σπύρος, «Το 'ταξίδι στην Ελλάδα'», *Αθηναϊκά Νέα*, 4 Ιανουαρίου 1935, 1.

«Μια ακόμη προσφορά του» 1979: «Μια ακόμη προσφορά του», *Ζυγός*, 35 (Μάιος-Ιούνιος 1979), 32-35.

«Μια πολύτιμος έκδοσις» 1937: «Μια πολύτιμος έκδοσις δια την Ελλάδα», *Καθημερινή*, 11 Φεβρουαρίου 1937, 2.

Μίσσιος 1994α: Μίσσιος, Κώστας Γ., *Μυτιληνιοί λόγιοι και λογοτέχνες. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τ. 1, Αστερίας, Μυτιλήνη 1994.

Μίσσιος 1994β: Μίσσιος, Κώστας Γ., *Η «Λεσβιακή Άνοιξη» εν καρποφορία. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τ. 2, Αστερίας, Μυτιλήνη 1994.

Μίσσιος 1995: Μίσσιος, Κώστας Γ., *Βερναρδάκης, Εφταλιώτης, Μυριβήλης. Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τ. 3, Αστερίας, Μυτιλήνη 1995.

«Μοναδικό στον κόσμο» 1979: «Μοναδικό στον κόσμο το 'Μουσείο Τεριάντ'», *Τα Νέα*, 24 Ιουλίου 1979, 2.

Μόσχου 2005: Μόσχου, Μαρία Γ., *Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ βιογραφούμενος*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2005.

Moulin 2009: Moulin, Raymonde, *Η αγορά της τέχνης: παγκοσμιοποίηση & νέες τεχνολογίες*, Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα 2009 (α' έκδ.: Παρίσι 2000).

Μουρέλος κ.α. 1981: Μουρέλος Γιώργος Ι., Αναστάσιος Δρίβας, Ανδρέας Εμπειρικός κ.α., *Ορέστης Κανέλλης: Ο ποιητής του ονείρου*, 'Λ. Γιοβάνης' Ε.Ε., Αθήνα 1981.

*Μουσείο-Βιβλιοθήκη* 2014: *Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade. Η επανέκθεση*, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Αθήνα 2014 (τρίγλωσση έκδοση: ελληνικά, αγγλικά, γαλλικά).

Μπομ-Ντούχεν 2004: Μπομ-Ντούχεν, Μόνικα, *Σαγκάλ*, μτφρ. Βασίλης Αμανατίδης, Καστανιώτης, Αθήνα 2004 (α' έκδ.: Λονδίνο 1998).

Μπερξόν 2005: Μπερξόν, Ερρίκος, *Η δημιουργική εξέλιξη*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης και Γιάννης Πρελορέντζος, Πόλις, Αθήνα 2005 (α' έκδ.: Παρίσι 1907).



Μπομ-Ντούχεν 1998: Μπομ-Ντούχεν, Μόνικα, Σαγκάλ, Καστανιώτης, Αθήνα 2004 (α' έκδ.: Λονδίνο 1998).

Μπρετόν 1981: Μπρετόν, Ανδρέας, *Υπερρεαλισμός και ζωγραφική*, μτφρ. Στ. Ν. Κουμανούδης, Ύψιλον, Αθήνα 1981 (α' έκδ.: Παρίσι 1928).

Νικορέτζος 2006: Νικορέτζος, Δημήτρης, *Αγαπητέ μου Τεριάντ: ανέκδοτα γράμματα του Οδυσσέα Ελύτη στον Ε. Τέριαντ*, Εντός, Μυτιλήνη 2006.

Ντε Μικέλι 1983: Ντε Μικέλι, Μάριο, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Λένα Παπαματθεάκη, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 1983 (α' έκδ.: Μιλάνο 1959).

Ντόβα (υπό δημοσίευση): Ντόβα, Θεανώ, «Η προβολή της εργασίας του καλλιτέχνη στα ιδρύματα σύγχρονης τέχνης: από την απόρριψη στη διαμεσολάβηση», *Κριτική και τέχνη* (υπό δημοσίευση).

*Ο Μιχάλης Τόμπρος 2006: Ο Μιχάλης Τόμπρος στη συλλογή του ιδρύματος Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή*, Ίδρυμα Βασίλη & Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος 2006.

*Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος 1983: Ο Πικάσσο και η Μεσόγειος / Picasso et la Méditerranée*, κατάλογος έκθεσης, Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1983.

*Ο Chagall της Μεσογείου 1994: Ο Chagall της Μεσογείου / Chagall mediterraneen*, κατάλογος έκθεσης, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος 1994.

Οράτη 2014: Οράτη, Ειρήνη, «Illustré par Galanis. Ο Γαλάνης και η τέχνη της εικονογράφησης», στο Ειρήνη Οράτη (επιμ.), *Δημήτρης Γαλάνης: τα εικονογραφημένα βιβλία, αναλυτικός κατάλογος 1904-1962*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2014, 15-59.

*Ορέστης Κανέλλης 1978: Ορέστης Κανέλλης*, κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1978.

Ουράνης 1933: Ουράνης, Κώστας, «Ιωαννίδης-Αφθονιάτης», *Νέα Εστία*, 160, 15 Αυγούστου 1933, 888-889.

Ουράνης και Τόμπρος 1950: Ουράνης, Κώστας και Μιχάλης Τόμπρος, «Ιωαννίδης-Αφθονιάτης», *Νέα Εστία*, 549, 15 Μαΐου 1950, 675-677.

Παγκουρέλη, Β., «Μεσ' το λαγαρό φως το μουσείο Τεριάντ», *Το Βήμα*, 13 Ιουλίου 1979, 5.

Παπαδόπουλος 1976: Παπαδόπουλος, Λευτέρης «Μουσείο Μοντέρνας τέχνης από εφέτος στη Μυτιλήνη», *Τα Νέα*, 23 Ιουλίου 1976, 13.

Παρασκευαΐδης 1972: Παρασκευαΐδης, Μίλτης, «Ο Αντώνης Πρωτοπάτσης "ΡΑΖΖΙ" και η λεσβιακή άνοιξη: ένας ωραίος απόστολος του Νεοελληνικού Πολιτισμού 1897-1947», *Αιολικά Γράμματα*, 2/8 (1972), 132-143.

Παυλόπουλος 1996: Παυλόπουλος, Δημήτρης, *Ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1996.

Πετρής 1978: Πετρής, Γιώργος, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος*, Εξάντας, Αθήνα 1978.

Πετσάλης-Διομήδης 1977: Πετσάλης-Διομήδης, Νίκος, «Ο Χατζηκυριάκος Γκίκας στο Παρίσι του μεσοπολέμου. Συνέντευξη με τον Άγγελος Κατακουζηνό», *Το Τρίτο Μάτι*, 1 (Μάιος 1977), 57-65.

Πετσάλης-Διομήδης 1979: Πετσάλης-Διομήδης, Νίκος, *Χατζηκυριάκος-Γκίκας: πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού του έργου*, [χ.ε.], Αθήνα 1979.

Πετσάλης-Διομήδης 1985: Πετσάλης-Διομήδης, Νίκος, *Διαφάνειες: ο μεσοπόλεμος. Ο δεύτερος τόμος της ζωής μου*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1985.

Πηλιχός 1974: Πηλιχός, Γιώργος Κ., *Δέκα σύγχρονοι έλληνες: Γαβράς, Τσαρούχης, Ξενάκης, Ρίτσος, Τεριάντ, Γκίκας, Τσιτσάνης, Αζελός, Κούν, Ελύτης*, Αστερίας, Αθήνα 1974, 147-159 (α' δημοσίευση: Γιώργος Πηλιχός, «Μόνο η τέχνη μένει: Μιλάει ο διάσημος Μυτιληνιός τεχνοκρίτης και κριτικός Τεριάντ», *Τα Νέα*, 24 Μαρτίου 1973, 5).

Πλάτανος 1965: Πλάτανος, Βασίλης, «Εορτές για τον Θεόφιλο και εγκαίνια Μουσείου», *Τα Νέα*, 19 Αυγούστου 1965, 2.

Πολίτης 1938: Πολίτης, Μιχάλης, «Χρειάζεται αμοιβαιότητα: Εκείθεν του Ατλαντικού, η εξέλιξις του ελληνισμού», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Νοεμβρίου 1938, 1 [1-2].

Ρόδας 1936: Ρόδας, Μιχάλης, «40 διανοούμενοι δια την Ελλάδα», *Ελεύθερον Βήμα*, 20 Ιουλίου 1936, 1.

Ρώτα 1994: Ρώτα, Μαρία Σ., *Το περιοδικό «Γράμματα» της Αλεξάνδρειας (1911-1919)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1994.

Σαββάκης 1997: Σαββάκης, Αλέξιος «Η συνάντηση Τσαρούχη-Τεριάντ: μια φιλία που διήρκεσε σαρανταοκτώ χρόνια, έστω κι αν πέρασε από πολλές δοκιμασίες», *Επτά Ημέρες-Καθημερινή*, αφιέρωμα με θέμα «Στρατής Ελευθεριάδης-Τεριάντ: Ο εμπνευστής της Ευρωπαϊκής Τέχνης», 7 Δεκεμβρίου 1997, 22-24.

Σιφναίου 1996: Σιφναίου, Ευρυδίκη, *Λέσβος, οικονομική και κοινωνική ιστορία (1840-1912)*, Τροχαλία, Αθήνα 1996.

Σκαλτσά 1990: Σκαλτσά, Ματούλα, *Γουναρόπουλος*, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 1990.

Spearman-Καστάνη 1985: Spearman-Καστάνη, Kelly, «Οι Έλληνες ζωγράφοι στο Παρίσι τον μεσοπόλεμο (1919-1939)», *Εικαστικά*, 39 (Μάρτιος 1985)· 40 (Απρίλιος 1985), 22-28· 41 (Μάιος 1985), 23-28· 42 (Ιούνιος 1985), 23-25.

Σπηλιάδη 1979: Σπηλιάδη, Βεατρίκη, «Εγκαινιάζεται το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρ. Ελευθεριάδη», *Η Καθημερινή*, 11 Μαΐου 1979, 5.

Σπητέρης 1985α: Σπητέρης, Τώνης, «Ζερβός, Κριστιάν», στο Γεώργιος Χριστόπουλος και Γιάννης Μπαστιάς (επιμ.), *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, τ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985, 9-10.

Σπητέρης 1985β: Σπητέρης, Τώνης, «Ελευθεριάδης (γαλλ. Τεριάντ, *Tériade*), Στρατής-Θρασύβουλος», *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό*, τ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985, 329.

Σπύρου 2017: Σπύρου, Λευτέρης, *Η ιστορία της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου και η συμβολή της στη διαμόρφωση της Ιστορίας της Τέχνης στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1900-1971*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 2017.

Σφακιανάκη 2019: Σφακιανάκη, Πόπη, «'Πιστεύετε στη χρησιμότητα της τεχνοκριτικής;» Κριτική προσέγγιση μιας έρευνας γνώμης του 1927 στην εφημερίδα *Paris-Midi*», στο Αρετή Αδαμοπούλου, Λία Γυιόκα και Κωνσταντίνος Ι. Στεφανής (επιμ.), *Ιστορία της Τέχνης: Ζητήματα ιστορίας, μεθοδολογίας, ιστοριογραφίας*, Gutenberg – Εταιρεία Ελλήνων Ιστορικών Τέχνης, Αθήνα 2019, 120-137.

Σφακιανάκη 2015: Σφακιανάκη, Πόπη, «Κριτική παρουσίαση της έκθεσης Τεριάντ: Ελλάδα-Γαλλία, Τελλόγλειο Ίδρυμα, 14.11.2014-18.3.2015», *Ιστορία της τέχνης*, 4 (άνοιξη 2015), 192-195.

Σφακιανάκη (υπό δημοσίευση): Σφακιανάκη, Πόπη, «Ο *Tériade* ως τεχνοκρίτης (1926-1936)», υπό δημοσίευση στα πρακτικά του συνεδρίου Τεριάντ: Γαλλία-Ελλάδα (2015), Τελλόγλειο Ίδρυμα, Θεσσαλονίκη.

Στεφανίδης, Μάνος, «Ελευθεριάδης Στρατής», *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάνικα*, Πάπυρος, Αθήνα 1986, τόμος 22<sup>ος</sup>, 389-390.

Σχινά, Αθηνά, «Σε γ' πρόσωπο: Η Αθηνά Σχινά για τη ζωγραφική του Ορέστη Κανέλλη», *Λέξη*, 35 (Ιούνιος 1984), 450-453.

«Τα καλλιτεχνικά νέα» 1959: «Τα καλλιτεχνικά νέα της Τρίτης: Ήλθε στην Αθήνα ο διάσημος εκδότης Τεριάντ», *Τα Νέα*, 28 Ιουλίου 1959, 2.

Tarenne 1994: Tarenne, Vivianne, «Η Ελλάδα με τα μάτια του Chagall / Vision de la Grèce par Marc Chagall», *Ο Chagall της Μεσογείου / Chagall mediterraneen*, Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος 1994, 75-91.

«Τεριάδης», *Νεώτερον εγκυκλοπαιδικόν λεξικόν: μεθοδική και συστηματική συμπύκνωσις και εκλαϊκευσις όλων των ανθρωπίνων γνώσεων*, Ήλιος, Αθήνα [1954], 634.

Τεριάντ 1991: Τεριάντ, Ε., *Κείμενα για την τέχνη*, επιμ. Γιάννης Κολοκοτρώνης, Καστανιώτης, Αθήνα 1991.

Τζιόβας 1989: Τζιόβας, Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα 1989.

*Τιμή στον Tériade* 2014: *Τιμή στον Tériade*, κατάλογος έκθεσης, Τελλόγγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014.

«Το περιοδικόν ‘Verve’» 1939: «Το περιοδικόν “Verve”», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Ιουνίου 1939, 2.

«Το ταξίδι στην Ελλάδα» 1935: «Το ταξίδι στην Ελλάδα», *Νέα Γράμματα*, 1935, 542.

Τόμπρος 1926α: Τόμπρος, Μιχάλης, «Γράμματα από το Παρίσι: Τα καλλιτεχνικά μας ζητήματα», *Η Πρωία*, 25 Φεβρουαρίου 1926, 4.

Τόμπρος 1926β: Τόμπρος, Μιχάλης, «Παρισινά νέα: Οι Έλληνες καλλιτέχνη», *Η Πρωία*, 4 Μαρτίου 1926, 6.

[Τόμπρος;] 1933: [Τόμπρος, Μιχάλης;], «Minotaure», *20ος αιώνας*, 2 (Φθινόπωρο 1933), 48.

Τόμπρος 1934: Τόμπρος, Μιχάλης, «Τουρισμός-Αισθήματα-Έργα: Μια ομιλία αποχαιρετιστήρια του Ιωαννίδη Αφθονιάτη διευθυντή του ‘Neptos’ στο Παρίσι», *20ος αιώνας*, 3 (Φεβρουάριος 1934), 10-11.

Τσαρούχης 1966: Τσαρούχης, Γιάννης, *Θεόφιλος*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα, 1966.

Τσαρούχης 1979: Τσαρούχης, Γιάννης, «Σημασία και επικαιρότης του Tériade», *Ζυγός*, 35 (Μάιος-Ιούνιος 1979), 36-37.

Τσαρούχης 1986: Τσαρούχης, Γιάννης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1986.

Τσαρούχης 1983: Τσαρούχης, Γιάννης, «Λίγα για τον Τεριάντ», *Ζυγός*, 61, (Οκτώβριος 1983), 16-19.

Τσαρούχης 1990: Τσαρούχης, Γιάννης, *Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Ζωγραφική*, επιμ. Νίκη Γρυπάρη, Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Αθήνα 1990.

Valéry, Paul, *Η κρίση του πνεύματος*, μτφρ. Θανάσης Χατζόπουλος, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1996 (α' έκδ.: Παρίσι 1919).

Wilde 1984: Wilde, Oscar, *Ο κριτικός ως δημιουργός*, μτφρ. Σπύρος Τσακνιάς, Στιγμή, Αθήνα 1984 (α' έκδ.: Νέα Υόρκη, 1969).

Φλώρου 1999: Φλώρου, Ειρήνη, *Γιάννης Τσαρούχης, η ζωγραφική και η εποχή του: ο Τσαρούχης ζωγράφησε τη μητέρα μου το 1936*, Λιβάνη, Αθήνα 1999.

Foster, Krauss, Bois και Buchloh 2007: Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yves – Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Η τέχνη από το 1900: μοντερνισμός, αντιμοντερνισμός, μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, Επίκεντρο, Αθήνα 2007 (α' έκδ.: Λονδίνο 2004).

Χαραλαμπίδης 2014: Χαραλαμπίδης, Κώστας *Peinture – Trompe l'œil – Réalité*, Τυπογραφείο Γ. Κωστόπουλου, Αθήνα 2014.

Χατζηνικολάου 1982: Χατζηνικολάου, Νίκος, *Εθνική Τέχνη και πρωτοπορία*, μτφρ. Σεραφείμ Βελέντζας, Όχημα, Αθήνα 1982 (α' έκδ.: Λονδίνο 1975).

Χριστοφόγλου 2008: Χριστοφόγλου, Μάρθα-Ελλη, «Η Alma Mater: το Παρίσι και η ελληνική μοντέρνα τέχνη», *Αρχειοτάξιο*, 10 (Ιούνιος 2008), 10-24.

Χτούρης 2004: Χτούρης, Σωτήρης, *Ορθολογικά συμβολικά δίκτυα: global states και εθνικά Χόμπιτ*, Νήσος, Αθήνα 2004.

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

**Εικ. 1** Κατάλογος της έκθεσης *Les Maîtres de l'art indépendant, 1895-1937*, Arts et Métiers graphiques, Παρίσι 1937, [18-19].

**Εικ. 2** Σελίδα 2 της εφημερίδας *Paris-Midi* της 12ης Αυγούστου 1927 με τις απαντήσεις στην έρευνα γνώμης των Camille Mauclair, Henri Bing, Paul Sentenac και Charles de Saint-Cyr.

**Εικ. 3** Ο Tériade με τους γονείς του στη Μυτιλήνη, 1915. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 4** Βεβαίωση άφιξης του Tériade στη Μασσαλία το 1916. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 5** Η φοιτητική ταυτότητα του Tériade για το ακαδημαϊκό έτος 1916-1917. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 6** Ο Tériade στους κήπους του Λουξεμβούργου, 1920. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 7** Το φημισμένο καφέ La Coupole στο Μονπαρνάς, όπου σύχναζε ο Tériade, 1927. Πηγή: <http://www.paris-unplugged.fr/1927-la-coupole/> (πρόσβαση: 12/11/2017).

**Εικ. 8** Mercedes Legrand, Ο *Tériade και η Geneviève Gallibert στο Μονπαρνάς*, σκίτσο δημοσιευμένο στο περιοδικό *Inventaire, numéro spécial de La Nervie*, 1 (1926), 25.

**Εικ. 9** Από αριστερά προς δεξιά: Christian Zervos, Pablo Gargallo, Pablo Manès, Tériade, αταύτιστος στο καφέ Dôme, γύρω στο 1930. Αρχείο Pablo Gargallo.

**Εικ. 10** Από αριστερά προς δεξιά: Christian Zervos, Άγγελος Κατακουζηνός, Tériade, Γιώργος Κατσιμπαλης, Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας και Μιχάλης Τόμπρος στους κήπους του Λουξεμβούργου, 1925. Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Αθήνα.

**Εικ. 11** Tériade, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και Μιχάλης Τόμπρος στους κήπους του Λουξεμβούργου, 1925. Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Αθήνα.

**Εικ. 12** Πρώτο φύλλο της εβδομαδιαίας εφημερίδας *Αγών*, 13 Ιουνίου 1925.

**Εικ. 13** «*Mooson ch...er, Est-ce que tu mérites au fond qu'on pense à toi parmi ces splendeurs méridionales ? Monsieur Ernest Emil Egon, Eugène Tériade de l'Intrant - 5 rue Delambre Paris 14e*», Καρτ ποστάλ των Bruno Elkouken και Sigmund Menkès, χωρίς χρονολογία [1928?]. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 14** Christian Zervos. Πηγή: <https://www.lifo.gr/guide/arts/5187/christian-zervos-cahiers-d-art-i-arxaiki-strofi> (πρόσβαση: 12/11/2019)

**Εικ. 15-16** Εξώφυλλα των περιοδικών *Les arts de la Maison* και *L'art d'aujourd'hui*.

**Εικ. 16** Εξώφυλλα του περιοδικού *Cahiers d'art*.

**Εικ. 17** Ο έμπορος τέχνης Alfred Flechtheim και εκδότης του περιοδικού *Der Querschnitt*. Πηγή: <https://www.nytimes.com/2016/12/06/arts/design/jewish-dealers-heirs-file-suit-over-art-in-bavarian-state-collection.html> (πρόσβαση: 14/10/2017)

**Εικ. 18** Εξώφυλλα των περιοδικών *L'amour de l'art* και *L'art vivant*.

- Εικ. 19** Τα γραφεία των εκδόσεων *Cahiers d'art*, 14 rue de Dragon, 1944. Στην πόρτα στέκονται από αριστερά ο Robert Marion, η Nusch και ο Paul Eluard. Πηγή: <https://www.flickr.com/photos/66268449@N08/9501944684>(πρόσβαση: 10/10/2017)
- Εικ. 20** Τα ονόματα των Christian Zervos και Tériade ως συντακτών για τη μοντέρνα τέχνη, *Cahiers d'art*, 4-5 (1927).
- Εικ. 21** Επιστολή του Christian Zervos προς τον André Dezarrois, 9 Νοεμβρίου 1926. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 22** Οι πιστοποιήσεις συνεργασίας του Τερριαντ με την εφημερίδα *L'Intransigeant*, 21 Ιουλίου 1928 και 30 Μαΐου 1930. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 23** Στο σπίτι του Maurice Raynal γύρω στο 1930. Μπροστά ο Raynal με τον Tériade και στο πλάι ο Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας και ο Jacques Lipchitz. Αρχείο Maurice Raynal.
- Εικ. 24, 25** Πρώτη σελίδα της εφημερίδας Tériade, *L'Intransigeant*, 5 Μαρτίου 1928 και το πρώτο άρθρο «Confidences d'artistes: Charles Despiau» που δημοσιεύτηκε σε αυτήν την ίδια ημερομηνία.
- Εικ. 26** Η φωτογραφία του André Lhote συνοδευόμενη από το κείμενο των δύο τυφλών στην εφημερίδα *L'Intransigeant*, 12 Οκτωβρίου 1929, 4.
- Εικ. 27** Η φωτογραφία του Robert Delaunay συνοδευόμενη από το κείμενο των δύο τυφλών στην εφημερίδα *L'Intransigeant*, 11 Οκτωβρίου 1929, 4.
- Εικ. 28** Waldemar George, επιστολή προς τον Tériade, 11 Νοεμβρίου 1929. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 29** Άρθρα του Tériade που δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες *Ελεύθερος Τύπος* και *Πρωΐα*.
- Εικ. 30** Άρθρο του Tériade που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Η Πρόοδος*.
- Εικ. 31** Εξώφυλλο του περιοδικού *Sélection* στο οποίο εμφανίζεται το όνομα του Tériade ανάμεσα στους συγγραφείς.
- Εικ. 32** Εξώφυλλο του περιοδικού *Le Centaure* και διαφήμιση του στο περιοδικό, *La revue de l'art*, 46/5 (Μάιος 1929), 173.
- Εικ. 33** Εξώφυλλα των περιοδικών *Deutsche Kunst und Dekoration* και *Das Kunstblatt*.
- Εικ. 34** Επιστολή του Paul Westheim προς τον Tériade, 20 Ιουλίου 1931, στην οποία του ανακοινώνει τη δημοσίευση του άρθρου του και τον ευχαριστεί για τη συνεργασία του στην εφημερίδα *L'Intransigeant*. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 35** Άρθρο του Tériade που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *La Gaceta Literaria*.
- Εικ. 36** Επιστολή του Guillermo de Torre προς τον Tériade, 4 Μαρτίου 1927. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 37** Το λογοτεχνικό ένθετο της εφημερίδας *La Nacion* και δίπλα η συνέντευξη του Tériade με τον Aristides Maillol.
- Εικ. 38** Ο Guillaume Apollinaire στο εργαστήρι του Picasso στην Boulevard de Clichy 1910. Αρχείο Musée Picasso, Παρίσι.
- Εικ. 39** Φωτογραφία του Georges Brassai, *O Pierre Reverdy βγαίνοντας από τα γραφεία του περιοδικού Minotaure*, 1932. Πηγή:

[https://terresdefemmes.blogs.com/mon\\_weblog/2009/03/15-mars-1918pierre-reverdy-les-ardoises-du-toit.html](https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2009/03/15-mars-1918pierre-reverdy-les-ardoises-du-toit.html) (πρόσβαση: 16/9/2017)

**Εικ. 40** Φωτογραφία του Jean Cocteau, Οι Modigliani, Picasso and André μπροστά στο Café de la Rotonde, Παρίσι 1916. Modigliani Institut Archives Légales, Παρίσι-Ρώμη.

**Εικ. 41** Το ειδικό τεύχος που κυκλοφόρησε στο πλαίσιο της έκθεσης του Section d'Or, 9 Οκτωβρίου 1912. Στα αριστερά ανάμεσα στα ονόματα των συνεργατών εμφανίζονται εκείνα των Apollinaire, Raynal, Reverdy και Salmon.

**Εικ. 42** Sigmund Menkès, *Γυναίκα στα κόκκινα*, 1925, λάδι σε καμβά, 73,5 x 60 εκ., ιδιωτική συλλογή.

**Εικ. 43** Pablo Picasso, Μεγάλο γυναικείο γυμνό σε κόκκινη καρέκλα, 1929, λάδι σε καμβά, 195 x 129 εκ., Musée Picasso Παρίσι.

**Εικ. 44** Raoul Dufy, *Golf Juan*, 1927, λάδι σε καμβά, 81,8 x 100,6 εκ., McNay Art Museum, Σαν Αντόνιο (Τέξας).

**Εικ. 45** Marc Chagall, *Αγροτική ζωή*, 1926, λάδι σε καμβά, 80 x 101 εκ., Albright-Knox Art Gallery, Μπάφαλο.

**Εικ. 46** Francisco Borès, *Ξαπλωμένες γυναίκες*, 1927, λάδι σε καμβά, 81 x 116 εκ., ιδιωτική συλλογή

**Εικ. 47** Pablo Gargallo, *Μεγάλη μπαλαρίνα*, 1929, σίδηρο, 123 x 70 x 50 εκ., Museu Nacional d'Art de Catalunya, Βαρκελώνη.

**Εικ. 48** Fernand Léger, *Σύνθεση με χέρι και καπέλα*, 1927, λάδι σε καμβά, 248 x 185,5 εκ., Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

**Εικ. 49** Amédée Ozenfant, *Οι τέσσερις φυλές*, 1928, λάδι σε καμβά, 332 x 500 εκ., Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

**Εικ. 50** Fernand Léger, *Η ανάγνωση*, 1924, λάδι σε καμβά, 113,5 x 146 εκ., Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

**Εικ. 51** Aristide Maillol, *Νεαρό ξαπλωμένο κορίτσι*, 1921, χαλκός, Le jardin du Carrousel, Παρίσι.

**Εικ. 52** Φωτογραφία του Frédéric Boissonnas για την εικονογράφηση του άρθρου του Tériade, «L'été grec», *Le voyage en Grèce*, 3 (καλοκαίρι 1935), 18.

**Εικ. 53** Σελίδες από τη σειρά άρθρων του Tériade «Documentaire sur la jeune peinture» δημοσιευμένων στο περιοδικό *Cahiers d'art* το 1929 και το 1930.

**Εικ. 54** Georges Braque, *Κανηφόροι*, 1922, λάδι σε καμβά, 180,5 x 73 εκ. (η καθεμιά), Centre Pompidou, Παρίσι.

**Εικ. 55** Fernand Léger, *Τρεις γυναίκες (Το μεγάλο γεύμα)*, 1921-1922, λάδι σε καμβά, 183,5 x 251,5 εκ., MOMA, Νέα Υόρκη.

**Εικ. 56** Pablo Picasso, *Τρεις γυναίκες στην πηγή*, 1921, λάδι σε καμβά, 204 x 174 εκ., MOMA, Νέα Υόρκη.

**Εικ. 57** Juan Gris, *Καθιστός αρλεκίνος*, 1923, λάδι σε καμβά, 92 x 73 εκ., University of Michigan Museum of Art, Μίσιγκαν.

**Εικ. 58** Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier), *Νεκρή φύση*, 1920, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ., MOMA, Νέα Υόρκη.

**Εικ. 59** Auguste Herbin, *Χρωματιστό ανάγλυφο*, 1920, ζωγραφισμένο ξύλο, 85 x 66 εκ., Musée d'art moderne de la ville, Παρίσι.



- Εικ. 60** Amédée Ozenfant, *Πουριστική νεκρή φύση*, 1921, παστέλ σε χαρτί, 51 x 31 εκ., Musée d'art moderne et contemporain, Σεντ Ετιέν.
- Εικ. 61** Jean Metzinger, *Το λιμάνι*, 1920, λάδι σε καμβά, 81,1 x 54,1 εκ., Yale University School of Art, Νιου Χέιβεν.
- Εικ. 62** Piet Mondrian, *Πίνακας no. IV: Ρόμβος, σύνθεση με κόκκινο, γκρι, μπλε, κίτρινο και μαύρο*, 1924-1925, λάδι σε καμβά, 142,8 x 142,3 εκ., National Gallery of Art, Ουάσινγκτον.
- Εικ. 63** František Kupka, *Διαγώνια σχέδια*, 1925, λάδι σε καμβά, 116,5 x 81 εκ., Musée d'Art moderne de la Ville, Παρίσι.
- Εικ. 64** Max Ernst, *Ο δραπέτης*, 1926, φροτάζ, από το λεύκωμα *Histoire Naturelle*, Παρίσι 1926.
- Εικ. 65** André Masson, *Τα νεκρά άλογα*, 1927, μεικτή τεχνική με άμμο, 90 x 120 εκ., Centre Pompidou, Παρίσι.
- Εικ. 66** Paul Klee, *Μηχανή κελαιδίσματος*, 1922, ακουαρέλα και λάδι σε χαρτόνι, 41 x 30,6 εκ., MOMA, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 67** Marc Chagall, *Το όνειρο*, 1927, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ., Musée d'Art moderne de la Ville, Παρίσι.
- Εικ. 68** Σελίδες από το άρθρο του Tériade, «La Peinture surréaliste», *Minotaure*, 8, (15 Ιουνίου 1936), 4-5.
- Εικ. 69** Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade από τη σειρά των άρθρων, «Documentaire sur la jeune peinture». Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 70** Jean Lurçat, *Νεκρή φύση*, 1923, γκουάς και μολύβι σε χαρτί, 45 x 31,5 εκ., ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 71** André Beaudin, *Ο Άγγελος*, 1926, λάδι σε καμβά, 33 x 41 εκ. ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 72** Suzanne Roger, *Σκακιστές*, 1923, λάδι σε καμβά, 38 x 61 εκ., Centre Pompidou, Παρίσι.
- Εικ. 73** Manuel Ángeles Ortiz, *Γυναικείο γυμνό*, 1923, κόκκινη κιμωλία σε χαρτί, 63 x 48,3 εκ., Museo de Bellas Artes, Γρανάδα.
- Εικ. 74** Hernando Viñes, *Γυναικείο κεφάλι*, 1927, λάδι σε ξύλο, 59,5 x 44 εκ., ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 75** Joaquín Peinado, *Νεκρή φύση*, 1925, λάδι σε καμβά, 81 x 65 εκ., Museo Unicaja Joaquín Peinado, Ρόντα.
- Εικ. 77** Pancho Cossío (Francisco Gutiérrez Cossío), *Τρεις φιγούρες*, 1927, λάδι σε καμβά, 99 x 81 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.
- Εικ. 78** Γιώργος Γουναρόπουλος, *Λιμανάκι στη Νότια Γαλλία*, 1925-28, λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 79** Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade για τη σειρά των άρθρων του «Besoin d'un nouveau fauvisme». Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 80** Léopold-Lévy, *Cassis*, 1921, υδατογραφία, 32 x 50 εκ., ιδιωτική συλλογή.

**Εικ. 81** Νίκος Χατζηκυριάκος Γκίκας, *Εσωτερικό με καβαλέτο III*, 1927, λάδι σε καμβά, 89,3 x 116 εκ., Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Χατζηκυριάκου Γκίκα, Αθήνα.

**Εικ. 82** Σελίδα 349 από το άρθρο του Tériade για τον Henri Laurens στο *Cahiers d'art*, 10 (1927).

**Εικ. 83** Οι συνεντεύξεις του Tériade με τους Georges Braque και Aristide Maillol στη *L'Intransigent*, 3 Απριλίου και 5 Νοεμβρίου 1928.

**Εικ. 84** Χειρόγραφα των συνεντεύξεων του Tériade με τους Braque και Picasso. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 85** Η φωτογραφία του Rouault στο εργαστήριο του Moreau το 1897 και εκείνη στη συνέντευξη με τον Tériade, το 1928. Πηγή: [http://www.rouault.org/site/images/popup/other/lecole\\_des\\_beaux\\_arts.htm](http://www.rouault.org/site/images/popup/other/lecole_des_beaux_arts.htm)

(πρόσβαση: 13/9/2016)

**Εικ. 86** Φωτογραφίες του Matisse που δημοσιεύτηκαν ως εικονογράφηση των συνεντεύξεων με τον Tériade το 1929.

**Εικ. 87** Henri Matisse, *Οδαλίσκη, αρμονία σε κόκκινο*, 1926-1927, λάδι σε καμβά, 38.4 x 54.9 εκ., The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

**Εικ. 88** Henri Matisse, *Εσωτερικό με γραμμόφωνο*, 1924, λάδι σε καμβά, 100,5 x 81 εκ., ιδιωτική συλλογή.

**Εικ. 89** Το δεύτερο μέρος της συνέντευξης του Tériade με τον Matisse στην *L'Intransigent*, 20 Οκτωβρίου 1930, 5.

**Εικ. 90** Henri Matisse, *Η πράσινη μπλούζα*, 1936, λάδι σε καμβά, 81 x 65 εκ., Statens Museum for Kunst, Κοπεγχάγη.

**Εικ. 91** Raoul Dufy, *Ο καλλιτέχνης με το μοντέλο του*, 1929, λάδι σε καμβά, 130 x 162 εκ., ιδιωτική συλλογή.

**Εικ. 92** Pablo Picasso, *Μαντολίνο, φρουτιέρα και γύψινο χέρι*, 1925, λάδι σε καμβά, 97,8 x 130,8 εκ., Metropolitan Museum of art, Νέα Υόρκη.

**Εικ. 93** Pablo Picasso, *Δύο πρόσωπα*, 1929, λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή, 33,5 x 41 εκ., ιδιωτική συλλογή.

**Εικ. 94** Pablo Picasso, *Μεγάλη νεκρή φύση σε βάση*, 1931, λάδι σε καμβά, 130,5 x 195 εκ., Musée Picasso, Παρίσι.

**Εικ. 95** Georges Braque, *Λεμόνια και πετσέτα*, 1928, λάδι και γραφίτης σε καμβά, 40 x 120 εκ., The Phillips Collection, Ουάσινγκτον.

**Εικ. 96** Juan Gris, *Το μπλε ύφασμα*, 1925, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ., Centre Georges Pompidou, Παρίσι.

**Εικ. 97** Σελίδα τίτλου της μονογραφίας του Tériade για τον Fernand Léger.

**Εικ. 98** Fernand Léger, *Γυναίκα με βάζο*, 1927, λάδι σε καμβά, 146,3 x 97,5 εκ., The Solomon R. Guggenheim Foundation, Νέα Υόρκη (σελίδα 85 του βιβλίου του Tériade).

**Εικ. 99** Fernand Léger, *ABC*, 1927, λάδι σε καμβά, 92 x 65 εκ., Musée National Fernand Léger, Μπιότ (σελίδα 78 του βιβλίου του Tériade).

**Εικ. 100** Κατάλογος της έκθεσης Fernand Leger στην γκαλερί Flechtheim, το 1928. Στο εσώφυλλο αριστερά διαφημίζεται το βιβλίο του Tériade.

- Εικ. 101** Marc Chagall, *Ο ακροβάτης*, 1930, λάδι σε καμβά, 65 x 32 εκ., Centre Georges Pompidou, Παρίσι.
- Εικ. 102** Marc Chagall, *Αυτοπροσωπογραφία με 7 δάκτυλα*, 1913, λάδι σε καμβά, 107 x 128 εκ., Stedelijk Museum, Άμστερνταμ.
- Εικ. 103** Επιστολή του Marc Chagall προς τον Tériade, [1931?]. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 104** Jules Pascin, *Η πλάτη της Αφροδίτης*, 1928, λάδι σε καμβά, 81 x 65 εκ., Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, Παρίσι.
- Εικ. 105** Άρθρο του Tériade για τον Pascin δημοσιευμένο στην εφημερίδα *La Nación*.
- Εικ. 106** Η μικρή μελέτη του Tériade για τον Menkès, Editions Le Triangle, 1932.
- Εικ. 107** Από την εικονογράφηση του βιβλίου: *Ο Ακορντεονίστας και Πορτρέτο του Νίκου Μαζαράκη*.
- Εικ. 108** Moïse Kisling, *Μπούστο της Kiki*, 1927, λάδι σε καμβά, 100 x 81 εκ., Musée du Petit Palais, Γενεύη.
- Εικ. 109** Louis Marcoussis, *Εσωτερικό με διπλή βάση*, 1929, λάδι σε καμβά, 49,5 x 60,5 εκ., Tate modern, Λονδίνο.
- Εικ. 110** Ismael González de La Serna, *Νεκρή φύση*, 1927, λάδι σε καμβά, 60 x 73 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.
- Εικ. 111** Ismael González de la Serna, *Χωρίς τίτλο*, 1927-1930, 69,5 x 50,3 εκ., γκουάς και ακρυλικό σε χαρτόνι, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.
- Εικ. 112** Francisco Borès, *Σαββατόβραδο*, 1928, λάδι σε καμβά, 73 x 92 εκ., ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 113** Francisco Borès, *Χωρίς τίτλο*, 1930, λάδι σε καμβά, 81 x 100 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.
- Εικ. 114** Η πρώτη και η τελευταία σελίδα του χειρογράφου για τον Borès. Αρχείο Χατζηκυριάκου Γκίκα, Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Χατζηκυριάκου Γκίκα.
- Εικ. 115** Pancho Cossío (Francisco Gutiérrez Cossío), *Τα γάντια*, 1929, λάδι σε καμβά, 50,5 x 82 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.
- Εικ. 116** Άρθρα του Tériade αφιερωμένα στους Ισπανούς ζωγράφους που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Cahiers d'art* το 1927.
- Εικ. 117** Ο Tériade με τους ισπανούς ζωγράφους Cossío, Borès και Viñes γιορτάζουν την επιτυχία του φίλου τους γλύπτη Gargallo στη Βαρκελώνη, φωτογραφία που δημοσιεύτηκε στην τελευταία σελίδα του ένθετου *Feuilles volantes*, 1 (1928).
- Εικ. 118** Διαφημίσεις εμπόρων τέχνης που δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Cahiers d'art* το 1927.
- Εικ. 119** André Masson, *Άντρας σε πύργο*, 1924, λάδι σε καμβά, 95 x 60,8 εκ., The Solomon Guggenheim Museum Νέα Υόρκη.
- Εικ. 120** André Masson, *Τα νεκρά άλογα*, 1927, λάδι και άμμος σε καμβά, 46 x 55 εκ., Centre Georges Pompidou, Παρίσι.
- Εικ. 121** Joan Miró, *Νεκρή φύση με λάμπα*, 1928, λάδι σε καμβά, 89 x 116 εκ., ιδιωτική συλλογή.

- Εικ. 122** Joan Miró, *Τοπίο με κόκορα*, 1927, λάδι σε καμβά, 131 x 196,5 εκ., Fondation Beyeler, Βασιλεία.
- Εικ. 123** Paul Klee, *Αυτή μουγκανίζει, εμείς παίζουμε*, 1928, λάδι σε καμβά, 43,5 x 56,5 εκ., Zentrum Paul Klee, Βέρνη [εκτέθηκε στην γκαλερί Georges Bernheim το 1929].
- Εικ. 123** Paul Klee, *Δώρα για τον «J.»*, 1928, λάδι και μελάνι σε καμβά, 40 x 55,9 εκ., MOMA, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 125** Η εισαγωγή του Tériade στον κατάλογο της έκθεσης *Exposition d'aquarelles de Wassily Kandinsky*, Galerie Zak, Παρίσι 1929.
- Εικ. 126** Wassily Kandinsky, *Μοιρασμένος*, 1928, ακουαρέλα, ινδική μελάνη και μολύβι σε χαρτί, 8,3 x 32 εκ., National Gallery of Art, Ουάσινγκτον [εκτέθηκε στην έκθεση του 1929 στην γκαλερί Zak].
- Εικ. 127** Η εισαγωγή του Tériade στον κατάλογο της έκθεσης *Kandinsky*, Galerie de France, Παρίσι 1930.
- Εικ. 128** Wassily Kandinsky, *Όροφοι*, 1929, λάδι σε χαρτόνι, 56 x 41 εκ., The Solomon Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη [εκτέθηκε στην έκθεση του 1929 στην Galerie de France].
- Εικ. 129** Willi Baumeister, *Κολυμβητές στη σκάλα*, 1929, λάδι σε καμβά, 98 x 79,5 εκ., Westfälisches Landesmuseum, Μίνστερ.
- Εικ. 130** Oskar Kokoschka, *Το λιμάνι της Μασσαλίας II*, 1925, λάδι σε καμβά, 73,7 x 100,6 εκ., Saint Louis Art Museum, Σεν Λούις.
- Εικ. 131** George Grosz, *Κίρκη*, 1928, ακουαρέλα και μελάνι σε χαρτί, 65,7 x 48,6 εκ., MOMA, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 132** Δημήτριος Γαλάνης, *Ο κυνηγός*, π. 1924, λάδι σε μουσαμά, 65 x 81 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα.
- Εικ. 133** Γιώργος Γουναρόπουλος, *Το λιμανάκι*, 1924-1926 (αναπαραγωγή στην *Πρωία*, 31 Ιανουαρίου 1926, 3).
- Εικ. 134** Χειρόγραφες σημειώσεις του Tériade για τον Γουναρόπουλο. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 135** Γιώργος Γουναρόπουλος, *Ψαράς ή Απλάδα*, 1924-1926, λάδι σε καμβά, 60 x 80 εκ., Εθνική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα.
- Εικ. 136** Ο Γκίκας, ο Tériade και ο Βάρναλης, 1923-1924. Αρχείο Χατζηκυριάκου Γκίκα, Μουσείο Μπενάκη-Πινακοθήκη Χατζηκυριάκου Γκίκα.
- Εικ. 137** Από αριστερά πάνω: Ο Νίκος Μαζαράκης, ο J. Crotti, ο Γκίκας και ο Tériade και κάτω: η σύζυγος του Crotti, μια φίλη του Tériade και η Genevieve Gallibert. Πηγή: Jean-Daniel Favre και Jean Mouraille, *Gallibert*, André Sauret, Μόντε Κάρλο 1967.
- Εικ. 138** Από αριστερά: Γιώργος Κατσίμπαλης, Tériade, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Άγγελος Κατακουζηνός, Μιχάλης Τόμπρος, Παρίσι, Κήποι Λουξεμβούργου 1925. Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Αθήνα.
- Εικ. 139** Tériade, σχέδιο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, 1924, μολύβι.
- Εικ. 140** Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Προσωπογραφία του Tériade*, 1925, έργο κατεστραμμένο.

- Εικ. 141** Άρθρο του Tériade αφιερωμένο στον Νίκο Χατηκυριάκο-Γκίκα, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Cahiers d'art* το 1927.
- Εικ. 142** Νίκος Χατηκυριάκος Γκίκας, *Παράθυρο I*, 1927, λάδι σε καμβά, 81 x 60 εκ., ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 143** Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Στρατώνας I*, 1929, λάδι σε καμβά, 81 x 116 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα.
- Εικ. 144.** Έργα του Χατζηκυριάκου Γκίκα που είχε ο Tériade στη συλλογή του.
- Εικ. 145** (αριστερά) Το άρθρο του Tériade, « Τι εκθέτουν οι καλλιτέχναι μας: Η Ελλάς εις το φθινοπωρινόν σαλόν. Ζούμε μια μεγάλη εποχή τέχνης», *Ελεύθερος Τύπος*, 18 Οκτωβρίου 1925.
- Εικ. 146** (δεξιά) Μιχάλης Τόμπρος, *Η γυναίκα με το βραχιόλι*, 1925, 71 x 25 x 18 εκ., Μουσείο σύγχρονης τέχνης-Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Άνδρος.
- Εικ. 147** Ορέστης Κανέλλης, *Ο δρόμος της Πέτρας*, 1932, 46 x 35 εκ., λάδι σε καμβά, ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 148** *Ο θρίαμβος του Douanier*, κολλάζ που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *L'Art Vivant* (τεύχος 24, 15 Δεκεμβρίου 1925, 38) με αφορμή την είσοδο του Rousseau στο Λούβρο.
- Εικ. 149** Henri Rousseau, *Η κοιμώμενη Βοημιάς*, 1897, λάδι σε καμβά, 129,5 x 200,7 εκ., Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 150** Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, *Αδάμ και Εύα*, 1932, λάδι σε καμβά, 91.5x84 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, Αθήνα.
- Εικ. 151** Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, *Η άρκτος χορεύουσα*, 1933, λάδι σε κάμποτο, 124 x 79 εκ., Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade, Λέσβος.
- Εικ. 152** Οι συνεντεύξεις του Tériade με τον Aristide Maillol στις εφημερίδες *L'Intransigeant* (5 Νοεμβρίου 1928) και *La Nacion* (17 Φεβρουαρίου 1929).
- Εικ. 153** Aristide Maillol, *Μνημείο για τον Cezanne*, 1912-1925, μάρμαρο και πέτρα, 140 x 227 x 77 εκ., Musée d'Orsay, Παρίσι.
- Εικ. 154** Charles Despiau, *Dominique*, 1926, γύψος, 55,2 x 21 x 24,3 εκ., MOMA, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 155** Pablo Gargallo, *Μάσκα χαμογελαστού αρλεκίνου IV*, 1927, χαλκός, 20 x 31 x 9,2 εκ., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Μαδρίτη.
- Εικ. 156** Henri Laurens, *Ξαπλωμένη γυναίκα*, 1927, αλάβαστρο, 16,1 x 32,4 x 9,5 εκ., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Ουάσινγκτον.
- Εικ. 157** Jacques Lipchitz, *Γλυπτό*, 1915-1916, ασβεστόλιθος, 9,8 x 2,8 x 1,8 εκ., Tate modern, Λονδίνο.
- Εικ. 158** Jacques Lipchitz, *Διαλογισμός ή καθισμένος άντρας*, 1925, μπρούτζος, 34,3 x 29,2 x 24,8 εκ., Metropolitan Museum of art, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 159** Φωτογραφία της Διεθνούς έκθεσης γλυπτικής που διοργάνωσε ο Tériade το 1929 στην γκαλερί Georges Bernheim [δημοσιεύτηκε στο *Cahiers d'art*, 10 (1929), 473].
- Εικ. 160** Πρώτη σελίδα του καταλόγου-φυλλαδίου της Διεθνούς έκθεσης γλυπτικής που διοργάνωσε ο Tériade το 1929. Η χειρόγραφη διόρθωση του Tériade πέρασε στην τελική εκτύπωση. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

- Εικ. 161** Ο Albert Skira στο γραφείο του γύρω στο 1935. Πηγή: <http://www.skira.net/en/page/story> (προσβάση: 5/9/2017)
- Εικ. 162** Η σελίδα τίτλου του πρώτου τεύχους του περιοδικού *Minotaure*.
- Εικ. 163** Τα εξώφυλλα των τευχών 1, 3-4, 5 και 7, φιλοτεχνημένα από τους Pablo Picasso, André Derain, Francisco Borès και Joan Miró αντίστοιχα.
- Εικ. 164** Σελίδες 42-43 από το πρώτο τεύχος του *Minotaure* και το άρθρο του Raynal, «Variété du corps humain».
- Εικ. 165** Σελίδες 33 και 36 από το πρώτο τεύχος του *Minotaure* με σχέδια του Picasso υπό τον τίτλο «Une anatomie».
- Εικ. 166** Σελίδες του *Minotaure* με διαφημίσεις γκαλερί.
- Εικ. 167** Σελίδες 16-17 του τεύχους 3-4 του *Minotaure* και την εικονογράφηση του άρθρου του Tériade «Emancipation de la peinture» (αριστερά 4 σχέδια του Beaudin και δεξιά το έργο του Picasso, *Κορίτσι μπροστά στον καθρέφτη*, 1932).
- Εικ. 168** Δισέλιδη διαφήμιση του πρώτου τόμου της σειράς *Les trésors de la peinture française* στο έκτο τεύχος του *Minotaure*.
- Εικ. 169** Το άρθρο του Tériade συνοδευόμενο από μια έγχρωμη αναπαραγωγή του πορτρέτου της Gabrielle de Rochechouart του Corneille de Lyon (1574) που περιλαμβάνεται στον πρώτο τόμο της σειράς *Les trésors de la peinture française*.
- Εικ. 170** Φωτογραφίες του Brassai με σχόλια του Dalí στο τεύχος 3-4 του *Minotaure*.
- Εικ. 171** Φωτογραφίες του Brassai από το εργαστήριο του Desriau στο τεύχος 3-4 του *Minotaure*.
- Εικ. 172** Εικονογράφηση από το αφιέρωμα στην αποστολή Dakar-Djibouti στο τεύχος 2 του *Minotaure*.
- Εικ. 173** Φωτογραφία του Brassai με graffiti του Παρισιού στο τεύχος 3-4 του *Minotaure*.
- Εικ. 174** Το εξώφυλλο, η σελίδα τίτλου και το προλογικό σημείωμα των Skira και Tériade στον κατάλογο της έκθεσης *Minotaure* στις Βρυξέλλες το 1934.
- Εικ. 175** Η πρώτη και η τελευταία σελίδα του καταλόγου της έκθεσης του Zwemmer στο Λονδίνο το 1934.
- Εικ. 176** Οι πρώτες σελίδες των τευχών 1 και 2 του περιοδικού *La bête noire*.
- Εικ. 177** Οι διευθυντές του περιοδικού όπως εμφανίζονται πάντα στην τελευταία σελίδα του.
- Εικ. 178** Σκίτσα του Beaudin που συνοδεύονται από ειρωνικούς προσδιορισμούς για τη φύση του «μαύρου κτήνους» στο πρώτο τεύχος του.
- Εικ. 179** Καρικατούρα του έργου *Γέννηση της Αφροδίτης* του Botticelli που δημοσιεύτηκε στο τρίτο τεύχος του *La bête noire*.
- Εικ. 180** Γελοιογραφία του Géa Augsbourg που δημοσίευσε στο περιοδικό *La semaine à Paris* (709, 27 Δεκεμβρίου - 9 Ιανουαρίου 1936, 9) στην οποία απεικονίζει τους Raynal και Tériade να βγαίνουν μέσα από το *La bête noire*.
- Εικ. 181** Φωτογραφία του Ηρακλή Ιωαννίδη. Πηγή: Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *‘Le voyage en Grèce’, 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006.

- Εικ. 182** Fred Boissonas, *To πλοίο Patris II*, φωτογραφία του 1930. Πηγή: Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006.
- Εικ. 183** Αφίσες από τις κρουαζιέρες του 1933 και 1935. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 184** Εξώφυλλο διαφημιστικής μπροσούρας-πολύπτυχο για τις κρουαζιέρες του 1937. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 185** Διαφήμιση για τις κρουαζιέρες της εταιρείας Neptos, στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Minotaure*.
- Εικ. 186** Τα πρώτα εξώφυλλα του περιοδικού *Le voyage en Grèce*.
- Εικ. 187** Το πρακτορείο *Le voyage en Grèce*, 4, rue de l'Echelle. Πηγή: Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006.
- Εικ. 188** Λίστα ταξιδιωτών της 12<sup>ης</sup> κρουαζιέρας που δημοσιεύτηκε στο τρίτο τεύχος του περιοδικού *Le voyage en Grèce*.
- Εικ. 189** Φωτογραφία στην οποία απεικονίζονται από αριστερά οι Roger Vitrac, Maurice Raynal, Hercule Johannides και Tériade, 1932. Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Αθήνα.
- Εικ. 190** Φωτογραφία στην οποία απεικονίζονται από αριστερά οι Τίμος Μαλάνος, Γιώργος Κατσιμπαλής, Μιχάλης Τόμπρος, Άγγελος Κατακουζηνός και Ηρακλής Ιωαννίδης στο «Μπάτη» του Παλαιού Φαλήρου, 1933. Πηγή: Αντρέας Καραντώνης, «Ηρακλής Ιωαννίδης», *Αγγλοελληνική επιθεώρηση*, 5 (Μάιος-Ιούνιος 1951), 201-204.
- Εικ. 191** Ο γάμος του Ηρακλή Ιωαννίδη με την Πόπη Παυλάκη, οι οποίοι εμφανίζονται στο κέντρο και πίσω τους ο Tériade, 1937. Πηγή: Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006.
- Εικ. 192** Ο Tériade χορεύει με την βαφτισιμιά του, Irène Johannidès, και την μητέρα των Angèle Lamotte και Marguerite Lang στη Villa Natacha, 1953. Πηγή: Sophie Basch και Alexandre Farnoux (επιμ.), *'Le voyage en Grèce', 1934-1939: du périodique de tourisme à la revue artistique*, École française d'Athènes, Αθήνα 2006.
- Εικ. 193** Σελίδα τίτλου του τέταρτου τεύχους του *Le voyage en Grèce*.
- Εικ. 194** Εξώφυλλο του Henri Laurens και το οπισθόφυλλο του περιοδικού με το μετάλλιο που φέρει τη μορφή του Ξένιου Δία.
- Εικ. 195** Αναπαραγωγές έργων του Θεόφιλου που χρησιμοποιήθηκαν για την εικονογράφηση του άρθρου του Le Corbusier στο τέταρτο τεύχος του *Le voyage en Grèce*.
- Εικ. 196** Αναπαραγωγές έργων των Braque, Picasso και Matisse που δημοσιεύτηκαν στο πέμπτο τεύχος του *Le voyage en Grèce*.
- Εικ. 197** Σελίδες από το *Le voyage en Grèce*.
- Εικ. 198** Φωτογραφίες του Boissonas που εικονογράφησαν το άρθρο του Tériade στο τρίτο τεύχος του *Le voyage en Grèce*.
- Εικ. 199** Πρόσκληση για την προβολή τεσσάρων φιλμ για την Ελλάδα που διοργάνωσε το *Le voyage en Grèce*.

- Εικ. 200** Οι David Smart και Arnold Gingrich. Πηγή: David Mazie, *Two Visionary Brothers: David and Alfred Smart*, The David and Alfred Smart Museum of Art - The University of Chicago, Σικάγο 2003.
- Εικ. 201** Εξώφυλλα του περιοδικού *Esquire* (Απρίλιος και Αύγουστος 1936).
- Εικ. 202** Εξώφυλλα του περιοδικού *Coronet* (Νοέμβριος και Αύγουστος 1937).
- Εικ. 203** Geo Augsbourg, σκίτσο που δημοσιεύτηκε στο 7<sup>ο</sup> τεύχος του *La bête noire* (1935), στο οποίο αναπαριστά ανάμεσα σε άλλους τους Durand-Ruel, Chagall, Le Corbusier, Picasso.
- Εικ. 204** Διαφήμιση στο περιοδικό *Esquire* για την κυκλοφορία του *Verve* στην Αμερική, Νοέμβριος 1937.
- Εικ. 205** Henri Matisse, Εξώφυλλο και οπισθόφυλλο του πρώτου τεύχους του *Verve*, 1937.
- Εικ. 206** Φωτογραφία της Angèle Lamotte. Προσωπικό αρχείο Κατερίνας Χαραλαμπίδη, Παρίσι.
- Εικ. 207** Gisele Freund, φωτογραφία της Adrienne Monnier. Πηγή: Maurice Imbert και Raphaël Sorin (επιμ.), *Adrienne Monnier & la Maison des amis des livres 1915-1951*, IMEC, Παρίσι 1991.
- Εικ. 208** Σελίδες 3-4 από το *Verve* τχ. 1 (1937). Αριστερά: Fernand Léger, *Το νερό*, 1937, έγχρωμη λιθογραφία. Δεξιά: André Gide, «Quelques réflexions sur l'abandon du sujet dans les arts plastiques».
- Εικ. 209** Σελίδες 66-67 από το *Verve* τχ. 5-6 (1938). Αριστερά: Constantin Guys, *Πορτρέτο*, π. 1860, λιθογραφία. Δεξιά: Marcel Jouhandeau, «Rafles de visages».
- Εικ. 210** Σελίδες 6-7 από το *Verve* τχ. 2 (1938). Αριστερά: Giotto, *Ο Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης δέχεται τα στίγματα*, 1295-1300, τέμπρα σε ξύλο, Μουσείο του Λούβρου, Παρίσι (λεπτομέρεια). Δεξιά: Georges Braque, «Réflexions».
- Εικ. 211** Σελίδες 98-99 από το *Verve* τχ. 5-6 (1938). Αριστερά: Άγνωστος, *Jeanne de Laval*, 16<sup>ος</sup> αιώνας, μάρμαρο, Musée de Cluny Δεξιά: Manha Garreau-Dombasle, «Masque».
- Εικ. 212** Σελίδες 86-87 από το *Verve* τχ. 1 (1937). Αριστερά: André Derain, *Νεκρή φύση*, 1904, λάδι σε καμβά, 115 x 162 εκ., ιδιωτική συλλογή. Δεξιά: Pierre Bonnard, *Τραπεζαρία στον κήπο*, 1934-1935, λάδι σε καμβά, 126,8 x 135,3 εκ., Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 213** Σελίδες 34-35 από το *Verve* τχ. 1 (1937). Αριστερά: Abraham, Rattner, *Η φωτιά*, 1937, έγχρωμη λιθογραφία. Δεξιά: John dos Passos, «Le feu».
- Εικ. 214** Σελίδες περιεχομένων από το *Verve* τχ. 2 (1938).
- Εικ. 215** Οι συνεργάτες του Τεριάντ για την κυκλοφορία των εκδόσεων *Verve*.
- Εικ. 216** Φωτογραφία του Fernand Mourlot, 1950. Πηγή: <https://www.mourloteditions.com/pages/about> (πρόσβαση: 9/6/2018)
- Εικ. 217** Αφίσα του Matisse (*Le rêve*) που πραγματοποίησε ο λιθογράφος Fernand Mourlot για την έκθεση L'art indépendant του 1937.
- Εικ. 218** Φωτογραφίες του Brassai στο σπίτι του Matisse. Σελίδα 13 από το *Verve* τχ. 1 (1937).
- Εικ. 219** Σχέδιο του Matisse με τη λέξη «Remember». Σελίδα 9 από το *Verve* τχ. 4 (1938).



- Εικ. 220** Αντίγραφο του *Χορού* (1910) που φιλοτέχνησε ο Matisse με την τεχνική της λιθογραφίας. Σελίδες 52-53 από το *Verve* τχ. 4 (1938).
- Εικ. 221** *Μορφές που κάνουν πατινάζ* φιλοτεχνημένες από τον Matisse με την τεχνική της λιθογραφίας. Σελίδες 51 και 54 από το *Verve* τχ. 4 (1938).
- Εικ. 222** Τα εξώφυλλα των τευχών 2 (Braque), 3 (Bonnard), 4 (Rouault), 5-6 (Maillol).
- Εικ. 223** Σελίδες από το *Verve* τχ. 3 (1938). Δεξιά: Joan Miró, *Καλοκαίρι*, έγχρωμη λιθογραφία φιλοτεχνήθηκε για το περιοδικό.
- Εικ. 224** Σελίδες από το *Verve* τχ. 3 (1938). Αριστερά: Paul Klee, *Ο ήλιος του χειμώνα*, σχέδιο. Δεξιά: Zucca, *Φωτογραφία χωρίς τίτλο*, ασπρόμαυρη βαθυτυπία.
- Εικ. 225** Σελίδες από το *Verve* τχ. 4 (1938). Αριστερά: Georges Rouault, *Κλόουν*, ασπρόμαυρη βαθυτυπία. Δεξιά: Bill Brandt, *Ανακαλύπτοντας το Λονδίνο του Gustave Doré*, ασπρόμαυρη βαθυτυπία.
- Εικ. 226** Σελίδες από το *Verve* τχ. 3 (1938). Αριστερά: Henri Rousseau, *Ο γητευτής των φιδιών*, έγχρωμη βαθυτυπία. Δεξιά: Gaetan Fouquet, *Φωτογραφία από Ινδικό λεύκωμα*, ασπρόμαυρη βαθυτυπία.
- Εικ. 227** Σελίδες από το *Verve* τχ. 2 (1938). Δεξιά και Αριστερά: Herbert List, *Φαντάσματα της Ελλάδας*, ασπρόμαυρη βαθυτυπία.
- Εικ. 228** Σελίδες από το *Verve* τχ. 2 (1938). Αριστερά: Marie et Borel, *Γυμνό*, ασπρόμαυρη βαθυτυπία. Δεξιά: Wassily Kandinsky, *Αστέρια*, σχέδιο.
- Εικ. 229** Σελίδες από το *Verve* τχ. 5-6 (1939). Δεξιά και Αριστερά: Herbert List, *Κρητικοί βοσκοί*, ασπρόμαυρη βαθυτυπία.
- Εικ. 230** Aurel Bauh, Άτιτλο, 1929-32.
- Εικ. 231** Raoul Ubas, *Πορτρέτο στον καθρέφτη*, 1938.
- Εικ. 232** Σελίδες από το *Verve* τχ. 4 (1938). *Οι ηρωίδες του Οβίδιου*, μικρογραφία από μεσαιωνικό χειρόγραφο του 16<sup>ου</sup> αιώνα που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας, έγχρωμη βαθυτυπία.
- Εικ. 233** Το τεύχος του *Verve* 7 (1940), με αναπαραγωγές μεσαιωνικών μικρογραφιών των αδελφών de Limbourg και του Jean Colombe στο χειρόγραφο *Les très riches heures du duc de Berry. Le calendrier* του 15<sup>ου</sup> αιώνα.
- Εικ. 234** Το τεύχος του *Verve* 9 (1943), με αναπαραγωγές μεσαιωνικών μικρογραφιών *Les Fouquet de la bibliotheque nationale* του 15<sup>ου</sup> αιώνα.
- Εικ. 235** Το τεύχος του *Verve* 10 (1943), με αναπαραγωγές μεσαιωνικών μικρογραφιών των αδελφών de Limbourg και του Jean Colombe στο χειρόγραφο *Les très riches heures du duc de Berry. Images de la vie de Jésus* του 15<sup>ου</sup> αιώνα.
- Εικ. 236** Τα εξώφυλλα των τευχών 11 και 12 του *Verve* (1945). Αριστερά: Les Fouquet de Chantilly: *Les heures d'Etienne Chevalier – Vie de Jésus*. Δεξιά: Les Fouquet de Chantilly: *Les heures d'Etienne Chevalier – La Vierge et les Saints*.
- Εικ. 237** Εξώφυλλο και σελίδα από το τεύχος του *Verve* 14-15 (1946).
- Εικ. 238** Εξώφυλλο και σελίδα από το τεύχος του *Verve* 16 (1946).
- Εικ. 239** Henri Matisse, εξώφυλλο και οπισθόφυλλο από το τεύχος του *Verve* 8 (1940).
- Εικ. 240α** Η τελευταία σελίδα από το τεύχος του *Verve* 8 (1940) αφιερωμένου στη «Φύση της Γαλλίας».

- Εικ. 240β** Οι δύο πρώτες σελίδες από το τεύχος του *Verve* 8 (1940) με συνθέσεις του Henri Matisse.
- Εικ. 241** Georges Rouault, *Visage de la France*, από το τεύχος του *Verve* 8 (1940).
- Εικ. 242** Σχέδιο του Derain και μικρογραφία του *Calendrier de Charles d'Angouleme* του 15<sup>ου</sup> αιώνα για τον μήνα Ιούνιο, από το τεύχος του *Verve* 8 (1940).
- Εικ. 243** Pierre Bonnard, Pierre Bonnard, *Coucher de soleil sur la Méditerranée* [Δύση του ήλιου στη Μεσόγειο], 1940, λιθογραφία, από το τεύχος του *Verve* 8 (1940).
- Εικ. 244** Georges Rouault, *Divertissement* (Ψυχαγωγία), Tériade éditeur, 1943.
- Εικ. 245** Georges Rouault, *Le moqueur*.
- Εικ. 246** Pierre Bonnard, *Correspondances* [Αλληλογραφίες], Tériade éditeur, 1943.
- Εικ. 247** Pierre Bonnard, σχέδια από το *Correspondances*.
- Εικ. 248** Pierre Bonnard, σχέδια από το *Correspondances*.
- Εικ. 249** Henri Matisse, *Η πτώση του Ικαρου*, λιθογραφία εξώφυλλο και οπισθόφυλλο του *Verve* τχ. 13 (1945).
- Εικ. 250** Σελίδες με σημειώσεις για το χρώμα του Matisse από το *Verve* τχ. 13 (1945).
- Εικ. 251** Henri Matisse, *Jazz*, Tériade éditeur, Παρίσι 1947 (αριστερά *Le clown* [Ο κλόουν]).
- Εικ. 252** Henri Matisse, *Icare* [Ίκαρος].
- Εικ. 253** Henri Matisse, *Le lagon* [Η λιμνοθάλασσα].
- Εικ. 254** Henri Matisse, *Poèmes de Charles d'Orléans* [Ποιήματα του Καρόλου της Ορλεάνης], Tériade éditeur, Παρίσι 1950.
- Εικ. 255** Henri Matisse, σελίδες από το *Poèmes de Charles d'Orléans*.
- Εικ. 256** Henri Matisse, σελίδες από το *Poèmes de Charles d'Orléans*.
- Εικ. 257** Henri Matisse, επιστολή και φάκελος του Henri Matisse προς τον André Rouveyre.
- Εικ. 258** Θεόκριτος / Henri Laurens, *Les Idylles* [Ειδύλλια], Tériade éditeur, Παρίσι 1945.
- Εικ. 259** Henri Laurens, [Ο Ηρακλής σκοτώνει το λιοντάρι].
- Εικ. 260** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 17-18 (1947).
- Εικ. 261** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 19-20 (1948).
- Εικ. 262** Σελίδες από το *Verve* τχ. 21-22 (1948).
- Εικ. 263** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 23 (1949).
- Εικ. 264** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 24 (1950).
- Εικ. 265** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 25-26 (1951).
- Εικ. 266** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 27-28 (1953).
- Εικ. 267** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 29-30 (1954).
- Εικ. 268** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 31-32 (1955).
- Εικ. 269** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 33-34 (1956).
- Εικ. 270** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 35-36 (1958).
- Εικ. 271** Εξώφυλλο και σελίδες από το *Verve* τχ. 37-38 (1960).
- Εικ. 272** Marianna Alcaforado / Henri Matisse, *Lettres portugaises*, Tériade éditeur, Παρίσι 1946.

- Εικ. 273** Henri Matisse, λιθογραφίες από το *Lettres portugaises*.
- Εικ. 274** Henri Matisse, λιθογραφίες από το *Lettres portugaises*.
- Εικ. 275** Henri Matisse, *Ωκεανία, η θάλασσα*, 1946, γκούας σε χαρτί κομμένο και επικολλημένο σε καμβά, 178.5 x 392.8 εκ., Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 276** Georges Duthuit / Henri Matisse, *Une fête en Cimmérie* [Μια γιορτή στην Κιμερία], Tériade éditeur, Παρίσι 1963.
- Εικ. 277** Henri Matisse, λιθογραφίες από το *Une fête en Cimmérie*.
- Εικ. 278** Φωτογραφίες από το Knud Rasmussen, *Across Arctic America*, G.P. Putnam's Sons, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1927.
- Εικ. 279** Η τραπεζαρία του Tériade στη Villa Natacha που μεταφέρθηκε στο Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 280** Henri Matisse, *Le platane* [Ο πλάτανος], δύο πλαίσια με κεραμικά πλακάκια, 160 x 160 εκ., 1952.
- Εικ. 281** Henri Matisse, *Le poisson chinois* [Το κινέζικο ψάρι], λιθογραφία για την κατασκευή του βιτρώ, 1954.
- Εικ. 282** Henri Laurens, Εξώφυλλο του ειδικού τεύχους του περιοδικού *Le voyage en Grèce* που κυκλοφόρησε το 1946 με τίτλο *Messages de la Grèce*.
- Εικ. 283** Λουκιανός / Henri Laurens, *Loukios ou l'âne* [Λούκιος ή Όνος], Tériade éditeur, Παρίσι 1946.
- Εικ. 284** Henri Laurens, εικονογράφηση από το *Loukios ou l'âne*.
- Εικ. 285** Λουκιανός / Henri Laurens, *Dialogues* (Διάλογοι), Tériade éditeur, 1951 και λιθογραφία για του διαλόγους των θεών.
- Εικ. 286** Henri Laurens, λιθογραφίες από το *Dialogues* για τους διαλόγους των ναυτών.
- Εικ. 287** Henri Laurens, λιθογραφία από το *Dialogues* για τους διαλόγους των νεκρών.
- Εικ. 288** Henri Laurens, λιθογραφία από το *Dialogues* για τους διαλόγους των εταίρων.
- Εικ. 289** Henri Laurens, *Tête de boxeur* [Κεφάλι ενός μποξέρ], 1919-1925, ζωγραφισμένη τερακότα, 24,2 x 23,8 x 2,5 εκ, Tate Modern, Λονδίνο.
- Εικ. 290** Henri Laurens, *La sirène* [Η σειρήνα], 1945, χαλκός, 115 x 51,8 x 79,5 εκ., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Βρυξέλλες.
- Εικ. 291** Pierre Reverdy / Pablo Picasso, *Le chant des morts* [Το άσμα των νεκρών], Tériade éditeur, Παρίσι 1948.
- Εικ. 292** Pablo Picasso, λιθογραφίες από το *Le chant des morts*.
- Εικ. 293** Luis de Góngora y Argote / Pablo Picasso, *Vingt poèmes* [Είκοσι ποιήματα], Lacourière, Παρίσι 1948.
- Εικ. 294** Pablo Picasso, *Σύνθεση*, 1948, λιθογραφία σε χαρτί, 49,5 x 76,2 εκ., Tate Modern, Λονδίνο.
- Εικ. 295** Pablo Picasso, *Κουκουβάγια* (Βάζο), 1947, ζωγραφισμένος λευκός πηλός, Musée Picasso, Αντιμπ.
- Εικ. 296** Pierre Reverdy / Juan Gris, *Au soleil du plafond* [Στον ήλιο της οροφής], Tériade éditeur, Παρίσι 1955.

- Εικ. 297** Juan Gris, λιθογραφίες για το *Au soleil du plafond*.
- Εικ. 298** Nikolai Gogol / Marc Chagall, *Les âmes mortes* [Οι νεκρές ψυχές], Tériade éditeur, Παρίσι 1948.
- Εικ. 299** Marc Chagall, [Manilov], οξυγραφία από το *Les âmes mortes*.
- Εικ. 300** Marc Chagall, *Πράσινος βιολιστής*, 1923-1924, λάδι σε καμβά, 197,5 x 108,6 εκ., Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη.
- Εικ. 301** Marc Chagall, [Αυτοπροσωπογραφία με τον Gogol], οξυγραφία από το *Les âmes mortes*.
- Εικ. 302** Marc Chagall, *Le petit poisson et le pêcheur* [Το ψαράκι και ο ψαράς], το αρχικό γκουάς και η απόδοση του με την τεχνική της οξυγραφίας για το *Fables*.
- Εικ. 303** Marc Chagall, *Le loup et la cigogne* [Ο λύκος και ο κύκνος], το αρχικό γκουάς και η απόδοση του με την τεχνική της οξυγραφίας για το *Fables*.
- Εικ. 304** Jean de La Fontaine / Marc Chagall, *Fables* [Μύθοι], Tériade éditeur, Παρίσι 1952.
- Εικ. 305** Marc Chagall εικονογράφηση για τη *Βίβλο*, Tériade éditeur, Παρίσι 1955.
- Εικ. 306** Marc Chagall, *Ο Μωσής και το φίδι και Η Προσευχή του Σολομώντα*, επιχρωματισμένες οξυγραφίες για τη *Βίβλο*.
- Εικ. 307** Marc Chagall, *Ο θρήνος του Αβραάμ για τη Σάρα ή Τα δάκρυα του Ιερεμία*, επιχρωματισμένες οξυγραφίες για τη *Βίβλο*.
- Εικ. 308** Marc Chagall, *Χορός της Μύριαμ*, επιχρωματισμένη οξυγραφία για τη *Βίβλο*.
- Εικ. 309** Λόγγος / Marc Chagall, *Daphnis et Chloé* [Δάφνις και Χλόη], Tériade éditeur, Παρίσι 1961.
- Εικ. 310** Marc Chagall, *A midi, l'été* [Θερινό μεσημέρι] λιθογραφία για το *Daphnis et Chloé*.
- Εικ. 311** Marc Chagall, *Cirque* [Το τσίρκο], Tériade éditeur, Παρίσι 1967.
- Εικ. 312** Marc Chagall, *Το μεγάλο τσίρκο*, 1968, λάδι σε καμβά, 169,7 x 160 εκ., ιδιωτική συλλογή.
- Εικ. 313** Fernand Léger, *Cirque* [Το τσίρκο], Tériade éditeur, Παρίσι 1950.
- Εικ. 314** Fernand Léger, λιθογραφία για το *Cirque*.
- Εικ. 315** Fernand Léger, λιθογραφία για το *Cirque*.
- Εικ. 316** Fernand Léger, *La ville* [Η πόλη], Tériade éditeur, Παρίσι 1959.
- Εικ. 317** Le Corbusier, *Poème de l'angle droit* (Ποίημα της ορθής γωνίας), Tériade éditeur, Παρίσι 1955.
- Εικ. 318** Le Corbusier, λιθογραφίες από το *Poème de l'angle droit*.
- Εικ. 319** Le Corbusier, λιθογραφία από το *Poème de l'angle droit*.
- Εικ. 320** Le Corbusier, λιθογραφίες από το *Poème de l'angle droit*.
- Εικ. 321** William Shakespeare / Marcel Gromaire, *Macbeth* (Μάκβεθ), Tériade éditeur, Παρίσι 1958.
- Εικ. 322** Marcel Gromaire, *Les sorcières* [Οι μάγισσες], οξυγραφία από το *Macbeth*.
- Εικ. 323** Marcel Gromaire, *Le meurtre de Duncan* [Ο δολοφόνος του Duncan], οξυγραφία από το *Macbeth*.
- Εικ. 324** Aloysius Bertrand / Marcel Gromaire, *Dix contes de Gaspard de la nuit* [Δέκα ιστορίες του Gaspard της νύχτας], Tériade éditeur, Παρίσι 1962.

- Εικ. 325** Ησίοδος / Jacques Villon, *Les Travaux et les Jours* [Έργα και Ημέραι], Tériade éditeur, Παρίσι 1962.
- Εικ. 326** Gérard de Nerval / André Beaudin, *Sylvie*, Tériade éditeur, Παρίσι 1960.
- Εικ. 327** Georges Limbour, *André Beaudin*, Editions Verve, Παρίσι 1961.
- Εικ. 328** Jean Grenier, Borès, Editions Verve, Παρίσι 1961.
- Εικ. 329** Alberto Giacometti, *Paris sans fin* [Παρίσι χωρίς τέλος], Tériade éditeur, Παρίσι 1960.
- Εικ. 330** Alberto Giacometti, *Πορτρέτο του Tériade*, 1960, λάδι σε καμβά, 100 x 80 εκ., Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.
- Εικ. 331** Alfred Jarry / Joan Miró, *Ubu roi* [Ο βασιλιάς Ubu], Tériade éditeur, Παρίσι 1966.
- Εικ. 332** Joan Miró, λιθογραφία από το *Ubu roi*.
- Εικ. 333** Joan Miró, *Ubu aux Baléares* [Ο Ubu στις Βελεαρίδες], Tériade éditeur, Παρίσι 1971.
- Εικ. 334** Joan Miró, λιθογραφίες για το *Ubu aux Baléares*.
- Εικ. 335** Joan Miró, *L'enfance d'Ubu* [Η παιδική ηλικία του Ubu], Tériade éditeur, Παρίσι 1975.
- Εικ. 336** Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette* [Η αποφασιστική στιγμή], Editions Verve, Παρίσι 1952.
- Εικ. 337** Henri Cartier-Bresson, *Les Européens* [Οι Ευρωπαίοι], Editions Verve, Παρίσι 1955.
- Εικ. 338** Εξώφυλλα των πολυτελών εκδόσεων Verve με αναπαραγωγές μεσαιωνικών μικρογραφιών (1945-1947).
- Εικ. 339** Σελίδες τίτλου των πολυτελών εκδόσεων Verve για τα μεγάλα αρχιτεκτονήματα της Γαλλίας (1951-1963).
- Εικ. 340** Charles Terrasse, *Les châteaux de la Loire*, Editions Verve, Παρίσι 1956.
- Εικ. 341** Μιχάλης Τόμπρος, σκίτσο του Tériade, 1933(;). Δημοσιεύτηκε με την λεζάντα που παρατίθεται στο 20<sup>ος</sup> αιώνας, 2 (Φθινόπωρο 1933), 39.
- Εικ. 342** Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Tériade éditeur - Revue Verve*, Klipstein und Kornfeld, Βέρνη 1960.
- Εικ. 343** Σελίδα τίτλου του καταλόγου της έκθεσης *Tériade éditeur - Revue Verve*, Klipstein und Kornfeld, Βέρνη 1960. Αριστερά φωτογραφία του Tériade με τον Chagall.
- Εικ. 344** Εξώφυλλο του καταλόγου δημοπρασίας, *Tériade éditeur: revue Verve, livres illustrés du 20e siècle*, Kornfeld und Klipstein, Βέρνη 1978.
- Εικ. 345** Reynold Arnould, *Προσχέδιο για το πορτρέτο του Tériade*, 1978, λάδι σε καμβά, 46 x 54,5 εκ., Musée des Beaux-Arts, Ρουέν.
- Εικ. 346** Φωτογραφία από τα εγκαίνια της έκθεσης *Hommage à Tériade* στο Grand Palais, 1973. Από αριστερά: Reynold Arnould, Bernard Anthonioz, Diego Giacometti, Tériade, Jacques Rigaud. Στο βάθος η Geneviève de Gaulle Anthonioz.
- Εικ. 347** Αφίσα του Marc Chagall για την έκθεση *Hommage à Tériade* στο Grand Palais, 1973 με λεπτομέρεια από τη σύνθεση *Le verger* (Ο αγρός), που συνιστούσε την 34<sup>η</sup> σύνθεση του βιβλίου *Daphnis et Chloé*.

**Εικ. 348** Η πρόσκληση για την έκθεση *Hommage à Tériade* στο Grand Palais το 1973 με τη σύνθεση που είχε φιλοτεχνήσει ο Matisse για το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο του τεύχους 21-22 του *Verve*.

**Εικ. 349** Εξώφυλλο του καταλόγου της έκθεσης *Hommage à Tériade* στο Grand Palais, 1973 με ξυλογραφία του Laurens από το *Les Idylles*.

**Εικ. 350** Σελίδα τίτλου της έκθεσης *Hommage à Tériade* στο Grand Palais, 1973 με προμετωπίδα τη σύνθεση του Miró *Jardin au clair de lune* [Κήπος στο σελινόφως].

**Εικ. 351** Πρόσκληση για την προβολή του φιλμ *Verve* του Frédéric Rossif.

**Εικ. 352** Ο Tériade στο σπίτι του Άγγελου Κατακουζηνού, 1966. Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Αθήνα.

**Εικ. 353** Απόψεις της Βίλα Νατάσα στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά.

**Εικ. 354** Ο Οδυσσέας Ελύτης μπροστά από γλυπτό του Alberto Giacometti *Grande Femme III* στη Βίλα Νατάσα στο Σεν-Ζαν-Καπ-Φερά. Αρχείο Tériade, Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 355** Γιάννης Τσαρούχης, *Ανοιξη και Καλοκαίρι*, 1970, λάδι σε καμβά, 88 x 68 εκ., Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade, Μυτιλήνη.

**Εικ. 356** Ο Γιάννης Τσαρούχης με τον Tériade στο σπίτι του στο Παρίσι. Προσωπικό αρχείο Κατερίνας Χαραλαμπίδη, Παρίσι.

**Εικ. 357** Αφίσα και κατάλογος της έκθεσης *Der Griechische Bauernmaler Theophilos*, Kunsthalle Bern, Βέρνη 1960.

**Εικ. 358** Αφίσα και κατάλογος της έκθεσης *Theophilos*, Musée des arts décoratifs, Παρίσι 1961.

**Εικ. 359** Εξώφυλλο του καταλόγου έργων του Μουσείου Θεόφιλου, 1965.

**Εικ. 360** Ο Άγγελος Κατακουζηνός στα αριστερά ξεναγεί τους επισκέπτες στο Μουσείο Θεόφιλος την ημέρα των εγκαίνιων, 29 Αυγούστου 1965. Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Αθήνα.

**Εικ. 361** Ο Άγγελος Κατακουζηνός στα δεξιά ξεναγεί τους επισκέπτες στο Μουσείο Θεόφιλος την ημέρα των εγκαίνιων, 29 Αυγούστου 1965. Αρχείο Ιδρύματος Άγγελου και Λητώς Κατακουζηνού, Αθήνα.

**Εικ. 362** Το Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade μέσα στους ελαιώνες.

**Εικ. 363** Απόψεις των αιθουσών του μουσείου όπως δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Ζυγός*, 35 (Μάιος-Ιούνιος 1979).

**Εικ. 364** Φωτογραφία από τα εγκαίνια του Μουσείου-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade. Στο κέντρο ο Tériade πλάι στην Ιωάννα Τσάτσου και πίσω τους η Alice Tériade με τον Δημήτρη Νιάνια. Προσωπικό αρχείο της Irène Soetaert-Johannidès.

**Εικ. 365** Φωτογραφία από τα εγκαίνια του Μουσείου-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη Tériade. Ο Tériade ξεναγεί την Ιωάννα Τσάτσου. Προσωπικό αρχείο της Irène Soetaert-Johannidès.

**Εικ. 366** Μανώλης Καλλιγιάννης, *Σπουδή ελιάς*, 1958, λάδι σε καμβά, 56 x 77 εκ., Μυτιλήνη, Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade.

**Εικ. 367** Γιάννης Τσαρούχης, *Πορτρέτο του Tériade*, παστέλ, 21 x 25 εκ., εξώφυλλο του περιοδικού *Ζυγός*, 35 (Μάιος-Ιούνιος 1979).

**Εικ. 368** Αίθουσες αφιερωμένες στη συλλογή Tériade στο Musée départemental Matisse, Λε Κατό-Καμπρεζί.

**Εικ. 369** Αίθουσες στο Μουσείο-Βιβλιοθήκη Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade μετά την επανέκθεση, Ιούλιος 2014. Προσωπικό αρχείο Άνης Κοντογιώργη.