ΤΕΤΑΡΤΗ
ΠΕΜΠΤΗ
ΚΑΙ ΕΚΤΗ
ΕΚΔΟΣΗ
ΜΕ ΤΙΤΛΟΥΣ
ΕΛΛΗΝΟ-
ΓΑΛΛΙΚΟΥΣ

4-6

20ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΟΥ ΒΓΑΙΝΕΙ ΤΕΣΣΕΡΕΣ ΦΟΡΕΣ ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΟΜΠΡΟΣ — ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ — ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ — ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ — ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΙΔΗΣΕΙΣ.

20ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ

ΧΡΟΝΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΤΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΜΑΣ

ΑΡΘΡΑ — ΕΚΘΕΣΕΙΣ — ΝΕΑ 167 — ΚΛΙΣΣΕ — 167 ΤΩΝ Μ. ΤΟΜΠΡΟΥ — ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΕΠΟΧΕΣ ΤΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ: ΝΕΓΚΡΟΙ - ΙΑΠΩΝΕΣ - ΙΝΔΟΚΙΝΕΖΟΙ - ΚΙΝΕΖΟΙ - ΜΕΞΙΚΑΝΟΙ - ΑΣΣΥΡΕΙΟΙ - ΑΙΓΥΠΤΙΟΙ - ΕΛΛΗΝΕΣ - ΡΩΜΑΙΟΙ - ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ - ΓΑΛΛΟΙ - ΓΕΡΜΑΝΟΙ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ. ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ· ΜΕ 90 ΚΛΙΣΣΕ ΕΚΛΕΚΤΑ — ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΤΟΥ ΑΡΘΡΟΥ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΥ ΠΕΡΙ ΚΥΒΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΚΥΒΙΣΤΩΝ — ΜΠΡΑΚ — ΠΙΚΑΣΣΟ — ΛΕΖΕ — ΕΚΘΕΣΕΙΣ — ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ — ΣΧΕΔΙΑ — ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ 1934 — ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ΞΕΝΑ — ΚΑΙ ΝΕΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ ΓΙΑ ΤΗ ΔΙΕΘΝΗ ΠΑΡΙΣΙΩΝ ΤΟΥ 1937 — ΣΧΟΛΙΑ ΤΟΠΙΚΑ — ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ÉMILE SERAF.

20E SIÈCLE

SCULPTURE INTERNATIONALE
TITRES FRANÇAIS

ΔΡΑΧ. 150

ΟΛΗ Η ΥΛΗ ΕΙΝΕ ΝΕΑ, ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝΤΑΙ ΑΠΛΟΧΩΡΑ ΤΑ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΓΛΥΠΤΙΚΑ, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ΑΠΟ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥ ΟΥΡΑΝΟΞΥΣΤΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ ΜΙΚΡΟΤΕΡΑΣ ΕΠΑΥΛΕΩΣ

ΘΕΡΜΑΙΝΟΝΤΑΙ ΔΙ' ΑΚΑΘΑΡΤΟΥ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΥ

Διατί ὅλοι μᾶς περιμένουν;

Διότι

1) Προμηθεύομεν τὸν κατάλληλον τύπον καὶ μέγεθος δι' ἕκαστον τύπον καὶ μέγεθος λέβητος.

2) Αἱ συσκευαί μας καίουν καὶ τὰς βαρυτέρας καὶ ἑπομένως εὐθυνοτέρας ποιότητας πετρελαίου.

3) Διότι αἱ συσκευαί μας ἔχουν καλλίτερον βαθμὸν ἀποδόσεως καὶ ἑπομένως ἀποσβένυται ἡ ἀξία αὐτῶν ἐκ τῆς οἰκονομίας ἣν ἐπιφέρουν εἰς τὴν καύσιμον ὕλην ἐντὸς ὀλιγωτέρου χρονικοῦ διαστήματος.

4) Διότι ἡ ἀπρόσκοπτος λειτουργία τῶν συσκευῶν εἶναι ἐξησφαλισμένη ὡς ἐκ τοῦ στὸκ ἀνταλλακτικῶν τὰ ὁποῖα διαθέτομεν καὶ τῆς πείρας τοῦ προσωπικοῦ μας.

5) Ὑπάρχουν πλεῖστοι ὅσοι λόγοι ἐπὶ πλέον διὰ τοὺς ὁποίους προτιμώμεθα καθὼς θὰ σᾶς ἐξηγήσῃ οἱοσδήποτε πελάτης μας ὅταν τὸν ἐρωτήσετε.

Μόνον εἰς ἡμᾶς ἀνετέθη ἡ ἐπίδειξις εἰς τὴν Ἔκθεσιν τοῦ Σικάγου τῶν συσκευῶν

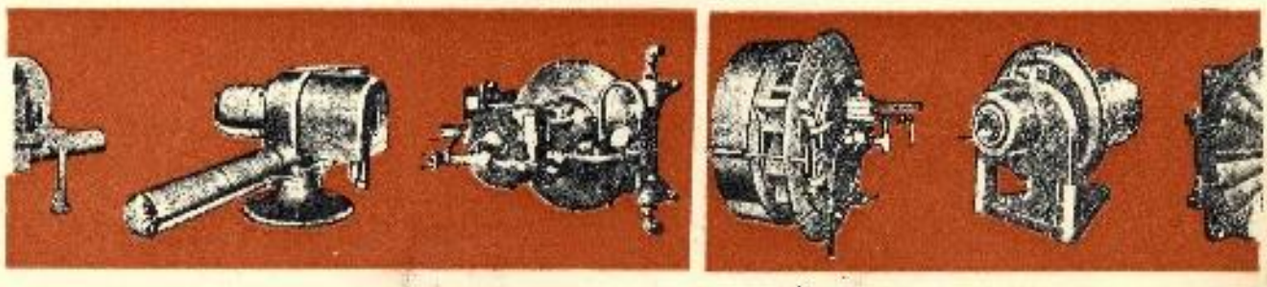
ΘΕΡΜΑΝΣΕΩΣ

ΔΙ' ΑΚΑΘΑΡΤΟΥ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΥ

PETRO & NOKOI

Ε. ΝΑΣΣΟΣ

ΧΑΡΙΛΑΟΥ ΤΡΙΚΟΥΠΗ 1Α - ΤΗΛ. 24644



ΑΝΩΝ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΧΗΜΙΚΩΝ ΠΡΟΪΟΝΤΩΝ & ΛΙΠΑΣΜΑΤΩΝ

ΣΗΜΑ ΚΑΤΑΤΕΘΕΝ

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ: ΚΟΡΑΗ 1 - ΤΗΛ. 22-671

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ (ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ) - ΤΗΛ. 40-361

ΜΕΤΑΛΛΕΙΑ: ΕΝ ΚΑΣΣΑΝΔΡΑι — ΕΡΜΙΟΝΗι — ΩΡΩΠΩι — ΚΟΡΩΝΗι — ΜΗΛΩι

ΠΡΟΪΟΝΤΑ:

ΥΑΛΟΠΙΝΑΚΕΣ (ΚΟΙΝΟΙ - ΜΑΤ - ΔΙΑΜΑΝΤΕ)

ΚΡΥΣΤΑΛΛΑ (ΜΕΧΡΙ 10 ΧΙΛΙΟΣΤΩΝ)

ΦΩΤΑΓΩΓΟΙ - ΚΕΡΑΜΟΙ - ΤΟΥΒΛΑ

ΠΛΙΝΘΟΙ - ΠΥΡΙΜΑΧΟΙ

"ΚΑΡΟΛΟΣ ΦΙΞ"

Α. Ε.

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1864

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ (ΛΕΩΦ. ΣΥΓΓΡΟΥ 53)

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1ον ΛΕΩΦ. ΣΥΓΓΡΟΥ - 2ον ΟΔΟΣ ΠΑΤΗΣΙΩΝ - 3ον ΟΔΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ 4ον ΟΔΟΣ ΔΡΑΓΑΤΣΑΝΙΟΥ ΚΑΙ ΑΙΓΑΛΕΩ

ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 5ον ΟΔΟΣ 26ης ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ - 6ον ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ

ΕΝ ΙΩΑΝΝΙΝΟΙΣ 7ον ΠΛΗΣΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΖΩΗ & ΚΑΛΗ ΠΙΣΤΙΣ

Α. Ε. ΓΕΝΙΚΩΝ ΑΣΦΑΛΙΣΕΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ ΔΡΑΧ. 37.000.000

ΚΛΑΔΟΙ: ΖΩΗΣ - ΚΕΦΑΛΑΙΟΠΟΙΗΣΕΩΣ - ΠΥΡΟΣ - ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ - ΘΑΛΑΣΣΗΣ

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ, ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΑΡ. 3

ΠΑΙΟΚΡΙΤΩΝ ΜΕΓΑΡΩΝ — ΤΗΛ. 4-6201

ΛΙΓΝΙΤΑΙ

ΕΓΧΩΡΙΟΣ ΚΑΥΣΙΜΟΣ ΥΛΗ

Α. Ε. ΑΝΘΡΑΚΩΡΥΧΕΙΩΝ

ΑΛΙΒΕΡΙΟΥ

ΛΙΓΝΙΤΩΡΥΧΕΙΑ

Μαυροσουβάλας Ὠρωποῦ Α. Ε.

Γραφεῖα: ΑΘΗΝΑΙ, Ἀπελλοῦ ἀριθ. 4

Τηλέφωνον 4-861

ΕΘΝΙΚΗ

ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΓΡΑΜΜΑΙ

Ἑλλάδος - Ἀμερικῆς - Γαλλίας

Αἰγύπτου - Ἀνατολῆς

ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΑ ΤΑΞΕΙΔΙΑ

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, Πλατεία Κοραϊσκάκη

Τηλέφωνον 40-301

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΗΧΑΝΟΠΟΙΕΙΟΝ ΚΑΙ ΝΑΥΠΗΓΕΙΟΝ

"ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ" Α. Ε.

ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΩ 1860 ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ ΤΗΛΕΦ. 40-179

ΜΗΧΑΝΟΥΡΓΕΙΟΝ - ΛΕΒΗΤΟΠΟΙΕΙΟΝ - ΧΥΤΗΡΙΟΝ - ΞΥΛΟΥΡΓΕΙΟΝ - ΔΕΞΑΜΕΝΗ

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΩΝ

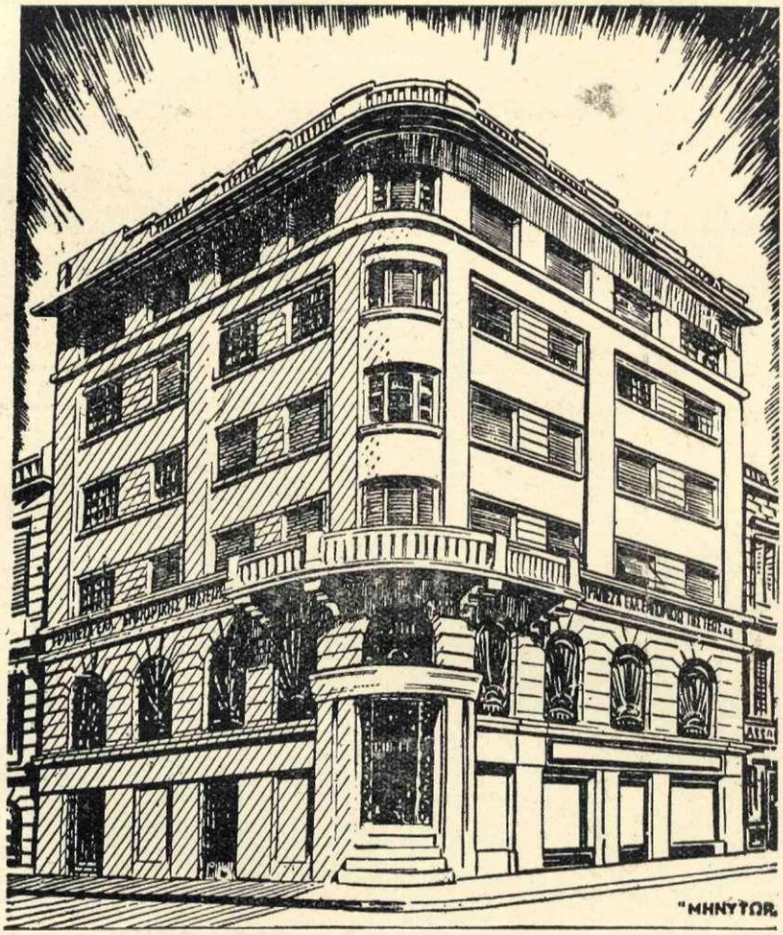
Ἀτμομηχαναὶ - Λέβητες - Πιεστήρια - Ἀντλίαι - Γέφυραι - Γερανοὶ κτλ.

ΝΑΥΤΙΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑΙ

Δεξαμενισμοὶ - General Surveys - Ἀβαρίαι - Ἐπισκευαὶ παντὸς εἴδους

ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ ΠΙΣΤΕΩΣ Α. Ε.

ΙΔΡΥΘΗ
ΥΠΟ
Ι. Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΟ 1879



ΣΥΝΕΠΗΧΘΗ
ΕΙΣ
ΑΝΩΝ. ΕΤΑΙΡΙΑΝ
ΤΟ 1918

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ - ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 50

12 Ὑποκαταστήματα, Ἀνταποκριταὶ ἀνὰ πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα

ΠΑΣΑ ΤΡΕΧΟΥΣΑ ΤΡΑΠΕΖΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΙΔΙΚΑΙ ΥΠΗΡΕΣΙΑΙ ΤΑΞΕΙΔΙΩΤΩΝ ΚΑΙ ΞΕΝΩΝ

ΣΥΝΑΛΛΑΓΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΡΓΥΡΑΜΟΙΒΕΙΟΥ
ΓΡΑΜΜΑΤΙΩΝ ΚΑΙ ΦΟΡΤΩΤΙΚΩΝ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ: 22-121
22-122

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΑΙ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ:
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ: ΠΙΣΤΩΤΡΑΠ
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ: FIDESBANK

Α. Κ. ΔΑΜΒΕΡΓΗΣ, ΑΘΗΝΑΙ

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΩΝ & ΧΗΜΙΚΩΝ ΠΡΟΪΟΝΤΩΝ

ΦΥΣΙΓΓΕΣ

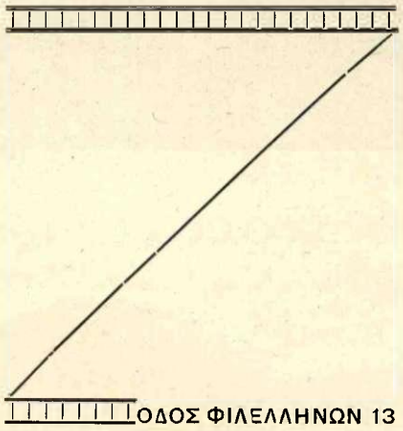
ΔΙ' ΕΝΕΣΕΙΣ

ΟΡΡΟΙ

ΕΚΧΥΛΙΣΜΑΤΑ

ΙΔΙΟΣΚΕΥΑΣΜΑΤΑ

ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑΙ ΤΕΧΝΑΙ GEO Α. Ε.



ΟΔΟΣ ΦΙΛΕΛΛΗΝΩΝ 13

ΔΗΜ. Ν. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ ΦΙΛΙΠΠΑΚΗΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ Δ.Ε.Α.Σ.Π. } ΠΑΡΙΣΙΩΝ
ΠΟΛΕΟΔΟΜΟΣ Α.Σ.Σ.Π. }

Ἑταῖρος τοῦ ἐν Παρισίοις **Salon d'Automne**

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑΙ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΑΙ
ΜΕΛΕΤΑΙ ΠΑΣΗΣ ΦΥΣΕΩΣ
ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΚΑΙ
ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΩΝ ΕΝ ΓΕΝΕΙ ΕΡΓΩΝ

ΟΔΟΣ ΑΠΕΛΛΟΥ 4
ΑΘΗΝΑΙ

ΛΕΣΧΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

8, ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΗ ΤΗΣ ΣΕΡΒΙΑΣ — ΠΛΑΤΕΙΑ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

ΕΙΔΙΚΩΣ ΑΝΕΓΕΡΘΕΙΣΑ

ΤΕΛΕΙΟΣ ΦΩΤΙΣΜΟΣ ΗΜΕΡΑΣ ΚΑΙ ΝΥΚΤΑΣ - ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΘΕΡΜΑΝΣΙΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΖΩΗ & ΚΑΛΗ ΠΙΣΤΙΣ

Α. Ε. ΓΕΝΙΚΩΝ ΑΣΦΑΛΙΣΕΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ ΔΡΑΧ. 37.000.000

ΚΛΑΔΟΙ: ΖΩΗΣ - ΚΕΦΑΛΑΙΟΠΟΙΗΣΕΩΣ - ΠΥΡΟΣ - ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ - ΘΑΛΑΣΣΗΣ

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ, ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΑΡ. 3

(ΙΔΙΟΚΤΗΤΟΝ ΜΕΓΑΡΟΝ — ΤΗΛ. 4-620)

ΛΙΓΝΙΤΑΙ

ΕΓΧΩΡΙΟΣ ΚΑΥΣΙΜΟΣ ΥΛΗ

Α. Ε. ΑΝΘΡΑΚΩΡΥΧΕΙΩΝ

ΑΛΙΒΕΡΙΟΥ

ΛΙΓΝΙΤΩΡΥΧΕΙΑ

Μαυροσουβάλας Ὠρωποῦ Α. Ε.

Γραφεῖα: ΑΘΗΝΑΙ, Ἀπελλοῦ ἀριθ. 4

Τηλέφωνον 4-861

ΕΘΝΙΚΗ

ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΓΡΑΜΜΑΙ

Ἑλλάδος - Ἀμερικῆς - Γαλλίας

Αἰγύπτου - Ἀνατολῆς

ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΑ ΤΑΞΕΙΔΙΑ

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, Πλατεία Κοραϊσκάκη

Τηλέφωνον 40-301

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΗΧΑΝΟΠΟΙΕΙΟΝ ΚΑΙ ΝΑΥΠΗΓΕΙΟΝ

ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Α. Ε.

ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΩ 1860 ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ ΤΗΛΕΦ. 40-179

ΜΗΧΑΝΟΥΡΓΕΙΟΝ - ΛΕΒΗΤΟΠΟΙΕΙΟΝ - ΧΥΤΗΡΙΟΝ - ΞΥΛΟΥΡΓΕΙΟΝ - ΔΕΞΑΜΕΝΗ

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΩΝ

Ἀτμομηχαναὶ - Λέβητες - Πιεστήρια - Ἀντλίαι - Γέφυραι - Γερανοὶ κτλ.

ΝΑΥΤΙΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑΙ

Δεξαμενισμοὶ - General Surveys - Ἀβαρίαι - Ἐπισκευαὶ παντὸς εἴδους

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
ΟΙΝΩΝ ΚΑΙ ΟΙΝΟΠΝΕΥΜΑΤΩΝ Α. Ε.

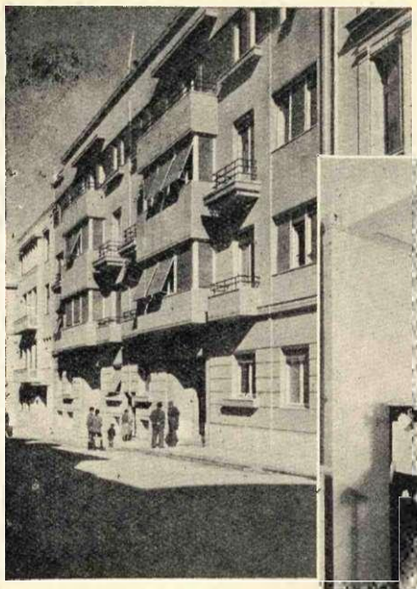
ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ ΑΡΙΘ. 15Δ

ΕΙΝΕ ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ

"ΒΟΤΡΥΣ"

ΚΟΝΙΑΚ - ΒΕΡΜΟΥΤ - ΜΑΥΡΟΔΑΦΝΗ

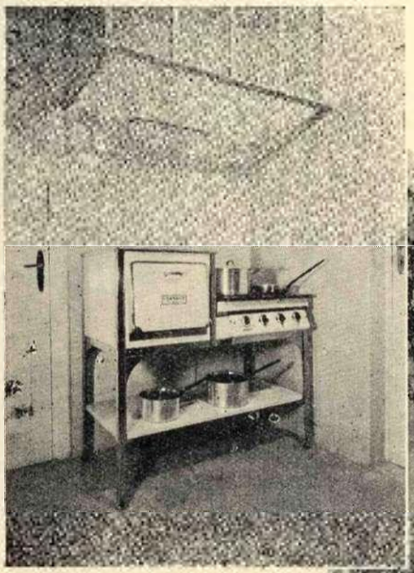
ΟΙΝΟΙ "ΜΑΡΚΟ"

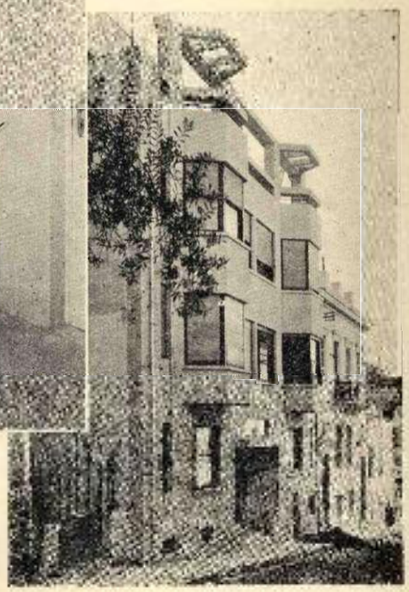


ΗΛΕΚΤΡΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Οἰκοδομαὶ καὶ ἰδιωτικαὶ κατοικίαι ἐσχάτως κατασκευασθεῖσαι ἐν Ἀθήναις, προβλεπομένης τῆς χρήσεως ἠλεκτρικῶν μαγειρείων.

Λεπτομερὴς μελέτη περὶ τῆς διὰ τὰς οἰκιακὰς ἀνάγκας χρησιμοποιήσεως τοῦ ἠλεκτρισμοῦ παρέχεται εἰς πάντα ἰδιώτην ἢ ἀρχιτέκτονα, ἐπιθυμοῦντα νὰ ἀναλάβῃ τὴν κατασκευὴν οἰκοδομῆς ἢ ἰδιωτικῆς κατοικίας





(1909 - 1934) ΕΙΚΟΣΙΠΕΝΤΕ ΧΡΟΝΙΑ ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΕΝΑ Π' ΑΠΟΦΟΙΤΗΣΑ. — ΑΦΙΕΡΩΝΩ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΑΥΤΟ ΣΤΟΥΣ ΣΠΟΥΔΑΣΤΕΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΕΣ ΕΠΟΧΕΣ ΤΗΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ

ΠΑΛΑΙΟΙ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΓΛΥΠΤΕΣ ΟΡΓΑΝΩΣΑΤΕ ΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ ΜΑΣ ΣΧΟΛΗ

Στὴν Ἑλλάδα κάθε συζήτηση γύρω ἀπὸ ξένα ἔργα, παληὰ ἢ σύγχρονα γλυπτικά, δημιουργεῖ ἀπὸ ἔνστικτη ἀνάγκη σ' ὅλους τοὺς Ἕλληνες — μιὰ ἀφάνταστη ὅσο καὶ συνειδητὴ κάποτε προσφυγὴ τοῦ νοῦ τους, στὰ μουσεῖα μας, ἢ τοὺς ἀρχαιολογικούς μας τόπους — τέλος, στὰ πιὸ ἐξέχοντα ἔργα τῆς ἀρχαιότητας, ὡς πολύτροπης τέχνης γύρω ἀπ' τοὺς αἰῶνες. Ὅταν δηλαδὴ μπορεῖ νὰ περάσει τὸ ὅραμα τῶν ἔργων τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης μπροστά τους — αὐτὴ εἶνε ἡ μόνη περίπτωση, ποὺ ὁ Ἕλληνας κρατάει τὴν ἕτοιμη κρίση του — τὰ σχόλια του — τὴ σύγκριση — τὴν ἄρνηση καὶ τὴν ἀνατροπή. Ἡ κληρονομικὴ αὐτὴ πλούσια καλλιτεχνικὴ δυναμικότητα τῆς ράτσας του, τὸν κάνει ὑπερήφανο καὶ σοβαρὸ — τέλος ποζάρει αὐστηρός, ἢ καὶ δείχνει κάποια ὑπερήφανη συγκίνηση ὑπεροχῆς, γιὰ τὴ φυλή του.

Ὡς ἐδῶ τὰ πράματα τὸν ἱκανοποιοῦνε γιὰ μιὰ φορὰ ἀπόλυτα κι' ὁραματίζεται τὸν ἴδιο του ἑαυτό, σὰ σὲ βάθρο νὰ προβάλει καὶ μάλιστα σὲ πολὺ γερὸ θεμέλιο τοποθετημένο.

Ἔτσι καὶ μ' αὐτὲς τὶς σκέψεις, σιγὰ - σιγὰ ἀναθραφήκαμε στὶς ἐδῶ σπουδές μας μέσα στὰ σχολεῖα καὶ τῆς τέχνης ἐργαστήρια καὶ πιστεύαμε ἀπ' ὅσα ἔλεγαν ἢ σποραδικὰ μιλοῦσαν οἱ καθηγητάδες μας: πῶς ἄλλες τέχνες δὲν ὑπῆρξαν πολὺ σοβαρὲς τὰ παληὰ τὰ χρόνια. Δηλαδὴ ἡ καλλιτεχνική μας ἀνατροφὴ ὅσο κι' ἡ αἰσθητική μας ἐνημέρωση, δὲν τοὺς ἐνδιέφερε καὶ πολύ. Θἄλεγαν μόνοι τους, φθάνει ὅτι ἡ ἀρχαία Ἑλλάδα ἔχει ἱστορία τέχνης ποὺ φθάνει ἕως τὴν πτώση τοῦ Βυζαντίου. Στὴ ζωγραφική μας σχολή, κάτι ἔλεγαν γιὰ τὴν Ἰταλικὴ καὶ Γαλλικὴ Ἀναγέννηση, κάτι γιὰ τὴν Ἱσπανικὴ — Φλαμανδικὴ — καὶ Ὁλλανδικὴ σχολὴ — λίγα γιὰ τὸν Ἔνγκρ καὶ τὸν Ντελακρουᾶ κι' αὐτό, γιατὶ ζωγράφησαν θέματα μυθολογικὰ καὶ τοῦ εἰκοσιένα καὶ κάτι γιὰ τὴ σχολὴ Μονάχου. Στὴ γλυπτικὴ μιλούσανε γιὰ τὸν Κανόβα καὶ στοὺς τοίχους τῶν ἐργαστηρίων, μόνο δικά του ἔργα ἤτανε κρεμασμένα — λίγα περὶ Μιχαηλάγγελου — λίγα περὶ Ντονατέλλο καὶ λιγώτερα περὶ Ροντέν. Ἤ, σᾶς ἔλεγαν πῶς οἱ Ρωμαῖοι, ὡς συνεχιστὲς τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, μιμήθηκαν χωρὶς προσωπικότητα τὴν Ἑλλάδα.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἐκείνη στὴν Εὐρώπη, ἔγιναν ἐνημερώσεις ἀποκαλυπτικὲς γιὰ τὴν καθάρια ἱστορία τῶν ἐποχῶν κάθε τέχνης καὶ γιὰ κάθε φυλὴ χωριστὰ καὶ οἱ πρωτοπόροι της ἀνασυγκροτούσανε τὴν καθαρὴ ἔννοια τῆς μορφῆς τῶν ἔργων βαθυστόχαστα κι' ἀποστομωτικά.

* * *

Δὲν ἐπιζητῶ νὰ παραμερίσω τὸ θέμα ὅταν λέγω ἡ καθαρὴ ἔννοια τῆς μορφῆς — μὰ ὅταν πρόκειται γιὰ τὴ γλυπτικὴ τῶν ἐποχῶν — ἐκεῖνο ποὺ τὶς χαρακτηρίζει καὶ τὶς σχετίζει μὲ τὰ ὑλικὰ ποὺ χρησιμοποίησε ὁ αἰώνιος ἄνθρωπος τεχνίτης: εἶνε πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ἡ καθαρή τους γεωμετρικὴ μορφὴ καὶ ὁ δυναμικός της ρυθμός, γύρω ἀπ' τὰ πλαστικά τους γνωρίσματα καὶ γύρω ἀπ' τὶς συνθῆκες ποὺ οἱ διάφορες φυλὲς μορφώσανε κατὰ τόπους καὶ σύμφωνα μὲ τὰ ἤθη τους, τὰ θρησκεύματα τους καὶ τὶς ἀτμοσφαιρικές τους ἰδιότητες.

Μπροστὰ λοιπὸν στὸν ὅρο τῆς μορφῆς καὶ τῆς καθαρῆς γεωμετρικότητας της — ἡ γλυπτικὴ τέχνη τῶν μεγάλων ἐποχῶν εἴτε στηρίχθηκε σὲ ἐγκεφαλικὰ δεδομένα — εἴτε σὲ ρεαλιστικὲς ἀπομιμήσεις — εἴτε σὲ μικτές της διακοσμητικὲς πυκνοσυνθέσεις — εἴτε σὲ μονόλιθες πλαστικὲς πληρότητες τοῦ ὄγκου — εἴτε σὲ γραμμοπλαστικὲς ἐκφράσεις εἰκόνων μοναδικῆς ἐκφραστικότητας — ἀλλ' εἴτε καὶ σὲ συνθετικὲς ἀναγωγὲς τοῦ ρεαλιστικοῦ δεδομένου πρὸς ὄφελος μετασχηματισμῶν του, σὲ ἁπλουστέψεις κλασικοῦ περιεχομένου: τὸ θέμα ἔπαιξε ὅπως δήποτε δευτερότερο ρόλο. Σὲ καμμιὰ περίπτωση δὲ μένει κυρίαρχο αὐτὸ — ποτὲ ἡ κεντρικὴ ἰδέα τῶν ἔργων ἀπὸ τὴ θέση τῆς δημιουργίας ἔργου, δὲ στράφηκε πρὸς αὐτὸ — ἐνῷ ἀντίθετα ἐπέτυχε τὸ συγκερασμό της μὲ τὴν ὕλη κατὰ τόπους καὶ ἔκαμε νὰ ζήσει ἁρμονικὰ γύρω ἀπ' τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ γεωμετρισμοῦ της, τὸ θέμα σὰ μιὰ ἰδέα ἁρμονισμένη μὲ τὴν ἔκφραση τῆς ὕλης. Δηλαδή, λαξεύοντας ἕνας πριμιτὶβ τεχνίτης γλύπτης ἕνα πορόλιθο — ἕνα γρανίτη — ἕνα μάρμαρο — ἕνα

ξύλο — ένα ἐλεφαντοστό, σύμφωνα μὲ τὴ δυναμικὴ ἀντοχὴ κάθε ὕλης χωριστά, ἄφινε νὰ μορφωποιεῖται θελληματικὰ ἡ ἰδέα — τὸ θέμα: ἢ νὰ ὑποτάσσουνται ἀθέλητα, στὶς τεχνικὲς ἀξιώσεις τῆς ἀντοχῆς τῆς ὕλης καὶ τῆς πλαστικῆς της εὐαισθησίας καὶ διαφάνειας.

Κι' ὁ λόγος εἶνε, γιατὶ ἄλλη ἡ λάξ υση ἑνὸς γρανίτη καὶ διαφορετικὴ τοῦ μάρμαρου — ἄλλη γιὰ τὸν πορόλιθο κι' ἄλλη γιὰ τὸ ξύλο — ἄλλο τὸ ρίνισμα τοῦ σίδερου καὶ διαφορετικὸ τοῦ ἐλεφαντοστοῦ. Ἐνῷ ὅμως κάθε ὕλη ἔχει καὶ τὸν τρόπο τῆς ἐπεξεργασίας της — ἀπαιτεῖ δὲ τόσες καὶ τόσες προφυλάξεις καὶ προϋποθέτει κάποια παράδοση, ἀλλὰ καὶ διαφέρει καὶ στὸ χρῶμα καὶ στὴ σύσταση της—μιὰ ἰδέα ἢ θέμα, μπορεῖ νὰ μορφωθεῖ σ' ὅλες τὶς ὕλες, μὰ γύρω πάντοτε ἀπ' τὶς πιθανότητες τῆς συστατικῆς των ἀντοχῆς. Γι' αὐτὸ ἡ μιὰ πλευρὰ στὴ Μεσόγειο χρησιμοποίησαι τὶς ὕλες τοῦ τόπου της—τὸ μάρμαρο, τὸ μέταλλο, τὸν πορόλιθο, ὅπως ἡ ἄλλη, τὸ σκληρὸ γρανίτη, τὸ διορίτη, τὸ ἐλεφαντοστό, τὸ ξύλο κι' αὐτὰ τὰ δέρματα.

Ὡς ἐδῶ ὅλα ὑποτάσσουνται καὶ πειθαρχοῦνε γύρω ἀπὸ τὶς ἀξιώσεις τῆς ὕλης καὶ τῆς ἀντοχῆς της, μὰ κι' ἀνάλογα πρὸς τὴν τεχνικὴ δεξιοτεχνία τοῦ δημιουργοῦ των. Ἀλλ' ἐκεῖνο ποῦ ἀνθρωπίνως ἔχει σημασία καὶ χαρακτηρίζει ὅλες τὶς προθέσεις τῶν φυλῶν — τῶν ἐποχῶν, εἶνε ἕνα. Ὅτι εἴτε λέγουνται Ἀσσύρειοι — εἴτε Αἰγύπτιοι — εἴτε Χαλδαῖοι—εἴτε Πέρσαι — εἴτε Ἰάπωνες—εἴτε Ἰνδοκινέζοι—εἴτε Φυλὲς τῆς Ἀμερικῆς — εἴτε Ἕλληνες — εἴτε Μαῦροι, ὅλοι ἀνεξαιρέτως συγκλίνουνε πρὸς τὰ κύρια γνωρίσματα τῆς γεωμετρικότητας καὶ τῆς χαρακτηριστικῆς ἁπλούστεψης τῶν ἐπιφανειῶν.

Ἡ στατικὴ ἰσορροπία καὶ κάθε νοητὸς ἄξονας τῶν ὄγκων—πληροῦνται ἀπὸ ἕνα ἐσώτερο δυναμισμὸ καὶ προωθοῦνε τὴν πλαστική του διαμόρφωση καὶ στὶς τρεῖς διαστάσεις, σὰν ἕνα ὁλοκλήρωμα μιᾶς ἀρχιτεκτονικῆς ἔννοιας καὶ ἁρμονικῆς μαθηματικότητας, στὸ ἐλεύθερο μέρος τῶν ἀναλογιῶν τοῦ τεχνικοῦ κι' αἰσθητικοῦ συνόλου.

Τὸ πᾶν γύρω ἀπ' τὸ πηγαῖο κι' ἀσφαλὲς αὐτὸ μέτρο κάθε ἰδιόρυθμης κατὰ φυλὲς ρυθμολογίας, ἐγγίζει τὶς ἀναλογικὲς ἐναρμονήσεις τῆς ἴδιας τῆς Φύσης καὶ συχνὰ κυριαρχεῖ ἀνάμεσα της σὰ μιὰ καλοζυγισμένη ἐλεύθερη καὶ ἐπιβλητικὴ δημιουργία. Αὐτὴ τὴ μεγάλη κατηγορία ἐξυψωμένου ἰδεαλισμοῦ τῆς ἀνθρώπινης διάνοιας, παρουσιάζει ἀπόλυτα μὰ καὶ ποιητικά, ὁ ἱερὸς βράχος τοῦ Παρθενῶνα, σὰ μονάδα καὶ σὰ συγκρότημα: ὕψιστης αἰσθητικῆς συνθετικότητας στὸ χῶρο της καὶ στὴν ἔξαρση της, ἀνάμεσα στὸ κέντρο ἑνὸς λυρικοῦ καὶ εὐρύγραμμου περιβάλλοντος.

Τὸ φῶς τῆς θείας ἀττικῆς αὐτῆς διαφάνειας καὶ κάποτε σατανικῆς καὶ σκληρῆς δυναμικότητας εἰρηνικοῦ τοπείου— ἔδωσε σὲ παληοὺς καιροὺς τὸ δικαίωμα σὲ ἀνθρώπους ἀπὸ πίστη ὀργανωμένους, νὰ συναγωνισθοῦνε αὐτοὶ κι' οἱ ἐπινοήσεις των — μὲ τὶς ἐναλλαγὲς αὐτὲς τῶν χρωμάτων καὶ τῶν ὄγκων—καὶ τὴ δύναμη νὰ στερεώσουνε στὸ πιὸ εὐαίσθητο σημεῖο τῆς κυριαρ. χίας των, τὸ ἔργο τους καὶ τὸν πολιτισμό τους, μὲ τὴν πίστη καὶ τὴν προστασία, Θεῶν καὶ Παλλάδος Ἀθηνᾶς. Στ' ἀρχιτεκτονικὰ αὐτὰ συγκροτήματα τῆς Δωρικῆς τελειότητας κι' ἀκμῆς, τῆς Ἰονικῆς κομψότητας καὶ λεπτουργικῆς φαντασίας — ἡ γλυπτικὴ ἔδωσε ὅλη τὴν πληρότητα τῆς ἀκμῆς της, μὲ τὴν σφραγίδα τῆς πιὸ αἰσθητικῆς — συνθετικῆς — πλαστικῆς καὶ ἠθογραφικῆς ἀκαδημίας, δι' ὅλας τὰς ἐποχὰς καὶ ἴσως τέχνας ἄλλων φυλῶν.

Ναί, ἀλλὰ οἱ κόσμοι τῆς ἱστορίας τῶν τεχνῶν, μᾶς παρουσιάζουνε δυὸ καθαρὲς ἀντιθέσεις καὶ δυὸ αἰσθητικὲς μορφές. Πάντως οἱ ἀντιθέσεις αὐτές, δὲ μᾶς ἐμποδίζουνε νὰ πιστοποιοῦμε, πῶς οἱ τεχνῖτες καὶ οἱ πολιτισμοὶ ποὺ ἀντιπροσωπεύουνε, ὅσο διάφοροι ἢ πολύτροποι κι' ἂν εἶνε —ἄλλο τόσο καὶ μεγάλοι εἶνε. Κάθε λοιπὸν σύγκριση σὲ μεγάλα πράματα, μπορεῖ νὰ εἶνε δίκαια κι' ἀνθρώπινη, μὰ πάντα τ' ἀφίνει μεγάλα, ὅσο κι' ἂν κλίνει ἡ προτίμηση μας σὲ κάποιο ἀπ' αὐτά.

Ἀλλ' ὑπάρχουν οἱ ἀντιθέσεις αὐτὲς ὅπως δήποτε καὶ στὴν περίπτωση τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς εἶνε φανερές. Π. χ. Αἰγαῖος πολιτισμὸς— Μινωϊκὴ τέχνη — Μυκηναϊκὴ—7ος καὶ 6ος αἰῶνας πρὸ Χριστοῦ καὶ μεταξύ των, ἀποτελοῦν ἀντιθέσεις — ἀλλὰ κυρίως, ὅλες αὐτὲς οἱ ἐποχὲς χαρακτηριστικῶς διαφέρουν ἀπὸ τὴν Φειδιακὴ περίοδο. Μὲ δυὸ λόγια, δὲν ἀποτελοῦνε κανένα εἶδος ἀκαδημαϊκῆς ἀκμῆς,

Γι' αὐτοὺς ὅλους λοιπὸν τοὺς λόγους, ἐμεῖς οἱ Ἕλληνες, μποροῦμε νὰ λέμε καὶ νὰ ὑποστηρίζουμε, πῶς οἱ ἑλληνικὲς τέχνες τῆς ἀρχαιότητας εἶνε τέχνες τῆς προτίμησης μας — τέχνες ποὺ συγγενεύουνε μὲ τὴν κληρονομικὴ ἀνατροφή μας—τέλος τέχνες ποὺ ἀντιπροσωπεύουνε τοὺς μεγάλους σταθμοὺς τῆς ἱστορίας τοῦ πολιτισμοῦ μας, ἀλλὰ καὶ οἱ περίοδοι των, διαφέρουν μεταξύ των χαρακτηριστικά. Ἀλλ' ἐνῷ φυλετικὰ ἔτσι πρέπει νὰ ὀρθώνουνται τὰ πράματα, ἀντικειμενικῶς καὶ ἱστορικὰ ὡς παγκόσμιες ἀξίες καὶ προθέσεις ἐνημέρωσης πληρέστερης γιὰ τὴ σύγχρονη ἀνατροφή μας καὶ παρακολούθηση—ἀναπόδραστα, πρέπει νὰ πάρουνε τὸ δρόμο τῆς ἔρευνας καὶ νὰ φθάσουνε ὁλόϊσια στὸ σκοπό. Σκοπὸς δὲ εἶνε, νὰ ἀποκαλύψουμε στὴν σύγχρονη Ἑλλάδα,

πῶς ἔξω ἀπὸ τὰ δικά της μουσεῖα καὶ τοὺς ἀρχαιολογικούς της τόπους κι' ἔξω ἀπ' τὴ ρωμαϊκὴ τέχνη ἢ τὴν ἄλλη τῆς Ἰταλικῆς καὶ Γαλλικῆς Ἀναγέννησης ἢ τῆς Ἱσπανικῆς καὶ Φλαμανδικῆς σχολῆς ἢ καὶ τῆς Ὁλλανδικῆς: ὑπάρχουνε βαθύτεροι ὅροι τέχνης, ποὺ ἔζησαν—καὶ στοιχεῖα των ἐπίσης ἐπαρκῆ εἶνε καὶ σήμερα εἰς ἄλλες γωνιὲς τῆς γῆς, μεγάλου καὶ ἰσχυροῦ ἐνδιαφέροντος, ὅπως καὶ σὲ μᾶς στοὺς ἀρχαίους ἕλληνας, ἔξ' ἀπ' τὴ Βυζαντινὴ ἐποχὴ καὶ τὴ μακρά της περίοδο.

Δὲν εἶνε ἀρκετὸ ὁ ἐπιστημονικὸς κόσμος νὰ γνωρίζει τὴν ἱστορία καὶ νὰ τὴν παρουσιάζει σποραδικὰ ἐδῶ κι' ἐκεῖ — δὲν εἶνε συμφερτικὸ νὰ μένει αὐτὴ στὶς βιβλιοθῆκες γιὰ ὅσους θάχουνε τὴν περιέργεια καὶ θὰ γνωρίζουνε καὶ ξένες γλῶσσες γιὰ νὰ καταπιαστοῦνε στὰ σοβαρά. Τιμὴ φυσικὰ στὰ ἐκδοτικὰ σπήτια ποὺ φρόντισαν νὰ δώσουνε σὲ μεγάλες περιλήψεις θετικὰ μορφωτικὰ στοιχεῖα μὲ τὰ ἐγκυκλοπαιδικὰ λεξικά τους. Ἐκεῖνο ποὺ χρειάζεται ὅμως εἶνε νὰ γίνει συνείδηση μέσα στὰ οχολεῖα καὶ ἐργαστήρια τῆς τέχνης τὰ κρατικὰ — πῶς ἡ ἱστορία γενικὰ τῆς τέχνης, δὲν ἀνήκει μόνο στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα. Μιὰ τέτοια πράξη, θὰ εὑρύνει τοὺς σκοποὺς καὶ τὶς προθέσεις, νὰ ξαναπιαστοῦμε στὰ σοβαρὰ μὲ τὶς τέχνες καὶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα, νὰ μορφωθοῦμε. Αὐτὴ τὴ διδασκαλία δὲ μᾶς τὴν ἔκαναν ποτέ. Καὶ μ' ὅλα ταῦτα, εἶνε τὸ μεγαλύτερο μάθημα καὶ τὸ πιὸ ἀποκαλυπτικὸ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα ποῦ ζοῦμε.

Κάθε ἄρνησή της, ἀποτελεῖ μιὰ καθαρὴ πατριδοκαπηλία, ὅπως καὶ κάθε αὐθαίρετη ὑποκατάσταση, κληρονομικῶν δῆθεν κλίσεων. Δὲ μποροῦμαι μ' ἕνα μικτὸ δηλαδὴ ἀρχαϊσμὸ καὶ ἀνόητο νατουραλισμό, νὰ ζητοῦμαι τόσο εὔκολα μιὰ θέση ἀνάμεσα σὲ πολιτισμένους ἀνθρώπους. Μιὰ τέτοια ἐπιθυμία μας, θὰ πρόδιδε τὸ χωριατισμό μας.

Δὲ μποροῦμε κάνοντας τὸν πολιτισμένο, ἐπειδὴ ζήσαμε ἀρκετὰ χρόνια στὸ ἐξωτερικό, νὰ λέμε πῶς ἡ πιὸ συμβατικὴ γλυπτικὴ τῶν μουλάζ (δηλ. ἀπευθείας ἀντιγράφων ἀπ' τὰ ζωντανὰ σώματα τῶν ἀνθρώπων) εἶνε τέχνη μεγάλη καὶ συνέχεια τῶν παραδόσεων μας. Μιὰ τέτοια ἀμάθεια ἴσως νὰ ἱκανοποιεῖ τὶς μᾶζες, μὰ ποτὲ τὴν ἱστορία ἑνὸς τόπου, ἢ τὴν περιέργεια τῶν διανοουμένων του.

Τέλος ὁ σκοπὸς τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ εἶνε, νὰ ἀφίσει ἕως ἐδῶ τὰ πράματα καὶ μὲ τὸν καιρό, ἃς τ' ἀναπτύξουνε οἱ σοφοὶ τοῦ τόπου καθηγητᾶδες, πρὸς τὸ μέρος τῆς ἱστορικῆς κι' ἐπιστημονικῆς των σημασίας. Ἡ δική μας πίστη πρὸς αὐτὲς τὶς γραμμές, εἶνε γερὰ θεμελιωμένη κι' ἕνα δεῖγμα αὐτῆς τῆς πίστης κι' ἐκτίμησις πρὸς τὸ πνέμα αὐτὸ τὸ εὐρύμορφο καὶ πλαστικὸ — εἶν' ἡ συνθετικὴ κι' ἐκλεκτικὴ παρουσίαση ποὺ κάνουμε σὲ ἔργα τέχνης, τῶν κυριώτερων ἐποχῶν καὶ φυλῶν — ὥστε μὲ δείγματα αὐτὰ καὶ μόνα, νὰ πεισθεῖ ὁ καθένας, περὶ τῆς ἀνάγκης τῶν ὅσων ἀναφέραμε στὸ ἄρθρο μας αὐτό, μὲ θυσίες χρηματικῶν ποσῶν, ἀλλὰ καὶ πολύτιμου χρόνου—καὶ νὰ σκεφθεῖ, πόσο μεγάλο εἶνε τὸ δικαίωμα μας νὰ μὴ θέλουμε στὸν τόπο μας, οὔτε μονόπλευρες διδασκαλίες στὰ σχολεῖα τῆς τέχνης—ἀλλ' οὔτε καὶ ὀργωνωτὲς βγαλμένους ἀπ' τὰ περίφημα μουλὰζ τῆς σύγχρονης ψευτοακαδημίας, ποὺ τὴν ὑποστηρίζουνε μὲ τόση ἄγνοια καὶ προδίδουνε τοὺς σκοποὺς τῆς Φυλῆς μας.

Ἐμεῖς ὅμως πιστεύουμε, πῶς ὁ ἠθικὸς νόμος θὰ ἐκτοπίσει τοὺς χωρικοὺς καὶ βαρβάρους καὶ πῶς ἡ τέχνη μας καὶ χωρὶς αὐτούς, θὰ δυναμωθεῖ.

Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ, ΓΛΥΠΤΗΣ

ΕΝΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ «20ΟΥ ΑΙΩΝΑ»

ΓΙΑ ΤΟΝ ΠΡΩΘΥΠΟΥΡΓΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΥΠΟΥΡΓΟ ΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

Κύριε Πρωθυπουργὲ καὶ κ. ὑπουργὲ τῆς Παιδείας. Ἡ σύνταξη τοῦ περιοδικοῦ αὐτοῦ νομίζει, πῶς γύρω ἀπ' τὰ δίκαια καὶ αὐθεντικὰ λόγ α ποὺ στὸ τέλος τοῦ πιὸ πάνω ἄρθρου του ἐκθέτει ὁ διευθυντής του, μὲ τόση χαρακτηριστικὴ εἰλικρίνεια καὶ πάθος, μπορεῖ νὰ προσθέσει χωρὶς κανένα φόβο, κάτι ποὺ εἶνε κοινὸ μυστικὸ στοὺς διανοουμένους τοῦ τόπου μας καὶ κάτι ποὺ ξεπερνάει τῶν ἀτόμων τὶς ἐπιδιώξεις. Αὐτὸ λοιπὸν τὸ κάτι εἶνε — πῶς συστηματικὰ ζωγράφοι καὶ γλῦπτες ἔκαμαν τὶς διάφορες κυβερνήσεις μας νὰ ξεχάσουνε τὴν ὀργάνωση τοῦ γλυπτικοῦ τμήματος τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν.

Φαίνεται πῶς οἱ ἀρχαίοι Θεοὶ καὶ ἥρωες τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς τῶν μουσείων μας, μὲ τὴν ἀπηλητικότητά τους — κάνουνε συνεχῶς στοὺς νεοέλληνες τὸ μεγαλύτερο κακὸ στὸν καταρ-

τισμό τους. Τοὺς θυμίζουνε οἱ ἄθλιοι — τὴ βαρύτητα τῆς ἐργασίας — τοῦ πνεματικοῦ κόπου — τῆς μορφωποίησης τοῦ ρυθμοῦ — καὶ πιότερο, τὴν ἀγάπη πρὸς τὴν ἰσορρόπηση τῶν πραγματικῶν ἀξιῶν.

Ἔτσι ἐξηγεῖται κάθε λόγος, ποὺ οἱ εἰσηγητὲς αὐτοί, ἔκαναν θύματα τους κυβερνῆτες καὶ κυβερνήσεις κι' ὅλο τὸν πολιτικό μας κόσμο.

Κι' ἐξηγεῖται τὸ γεγονός, πῶς ὅλες οἱ διοργανώσεις τῶν κυβερνητῶν μας, τέλος τῶν εἰδικῶν ὑπουργῶν μας, στράφηκαν πρὸς τὴ ζωγραφικὴ καὶ κατὰ σύμπτωση, ὅταν χρεωκόπησαν οἱ διευθύνσεις τῶν ζωγράφων στὸ μοναδικό μας σχολεῖο τέχνης: σκέφθηκαν τὸ γλύπη κι' αὐτὸς τὴ γλυπτική. Αὐτὸς μάλιστα ὑπὸ ὅρους καὶ συμβάσεις, ἀνατρεπτικῆς λογικῆς τῶν κρατούντων στὴν Ἑλλάδα.

Τὸ ἔτος 1930, ἔδωσε τὸ δικαίωμα στὸ γλυπτικὸ τμῆμα τοῦ Σ. Κ. Τ., ν' ἀποκτήσει γιὰ πρώτη φορὰ δεύτερο καθηγητὴ καὶ δεύτερο ἐργαστήριο. Ἀπὸ τότε πέρασαν τέσσερα χρόνια καὶ πορπατοῦμε στὸ πέμπτο — μὰ ἡ λειτουργία στὸ δεύτερο αὐτὸ ἐργαστήριο, φαίνεται πῶς μόνο στὸ νόμο ἀναφαίρεται — οἱ πόρτες του δὲν ἄνοιξαν στοὺς πρώτους ἀποφοίτους τῆς πρώτης τετραετίας.

Ὁ ἀνακληθεὶς ὀργανωτὴς τόση ἔδωσε σημασία κι' αὐτὸς στὸ ζήτημα τῆς γλυπτικῆς — κι' ἄλλη τόση στὴν ὀργάνωση, ποὺ στὰ τέσσερα χρόνια, ἀπουσίασε τὰ τρία γιὰ προσωπικές του δουλιὲς στὴν Εὐρώπη.

Μὰ τὸ πιὸ καταπληκτικὸ εἶνε καὶ τὸ πιὸ τερατῶδες — πῶς οὔτε μιὰ μέρα δὲν ἔκανε μάθημα στοὺς σπουδαστὲς γλῦπτες, ἐνῷ ὅλους τοὺς μισθούς, πρὸς δώδεκα χιλιάδες τὸ μῆνα, τοὺς πῆρε ὅπως βεβαιώνει ἡ ὑπηρεσία τοῦ ὑπουργείου καὶ μάλιστα καὶ διάφορα ὁδοιπορικά. Οἱ πρῶτοι ἀπόφοιτοι εἶπαν πῶς τὸν εἴδανε κάπου νὰ περιπλανᾶται.

Αὐτὴ εἶνε ἡ ἱστορία τῆς ἀναδιοργάνωσης τοῦ γλυπτικοῦ μας σχολείου. Οἱ ζωγράφοι σήμερα ἔχουνε μόλις ἐννέα καθηγητὲς μὲ τέσσερα οὐσιαστικῶς λειτουργοῦντα ἐργαστήρια — οἱ γλῦπτες ἕνα σὲ λειτουργία καὶ ἕνα σὲ ἀδράνεια μοναδικῆς ἀστοργίας.

Ἐνῷ ὅμως ἡ κατάσταση αὐτὴ παρασιάζεται ὅπως τὴν περιέγραψα καὶ ἡ γλυπτικὴ τέχνη καὶ σπουδὴ τόσο παραπεταμένη: ἄλλο ζήτημα προβάλλεται ἄνισο καὶ καταπληκτικό, τὸ ζήτημα, ποὺ δημιούργησαν εἰς βᾶρος τῆς τέχνης αὐτῆς, οἱ διορισμοὶ τοῦ Περθένη καὶ Κεφαλληνοῦ, ζωγράφου καὶ χαράκτη, μοντερνισμοῦ ἀπροκάλυπτου, κι' ἑνὸς συντηρητικοῦ τοῦ Ζαΐρη — ἀπ' τὴν προγενέστερη κυβέρνηση — ἐνῷ στὴ γλυπτικὴ διόριζε ἡ ἴδια ἐκείνη κυβέρνηση — ἕνα συντηρητικὸ κι' ἀκαδημαϊκὸ γλύπτη. Αὐτὲς οἱ διακρίσεις σὲ κατευθύνσεις σχολῶν ἢ προσωπικῶν πεποιθήσεων — συνειδητᾶ ἢ ἀσυνείδητα — ἄλλη μιὰ φορὰ ἄφιναν τὸ γλυπτικὸ τμῆμα τῆς σχολῆς καλῶν τεχνῶν σὲ μειονεκτικὴ θέση. Ἐξηγούμεθα.

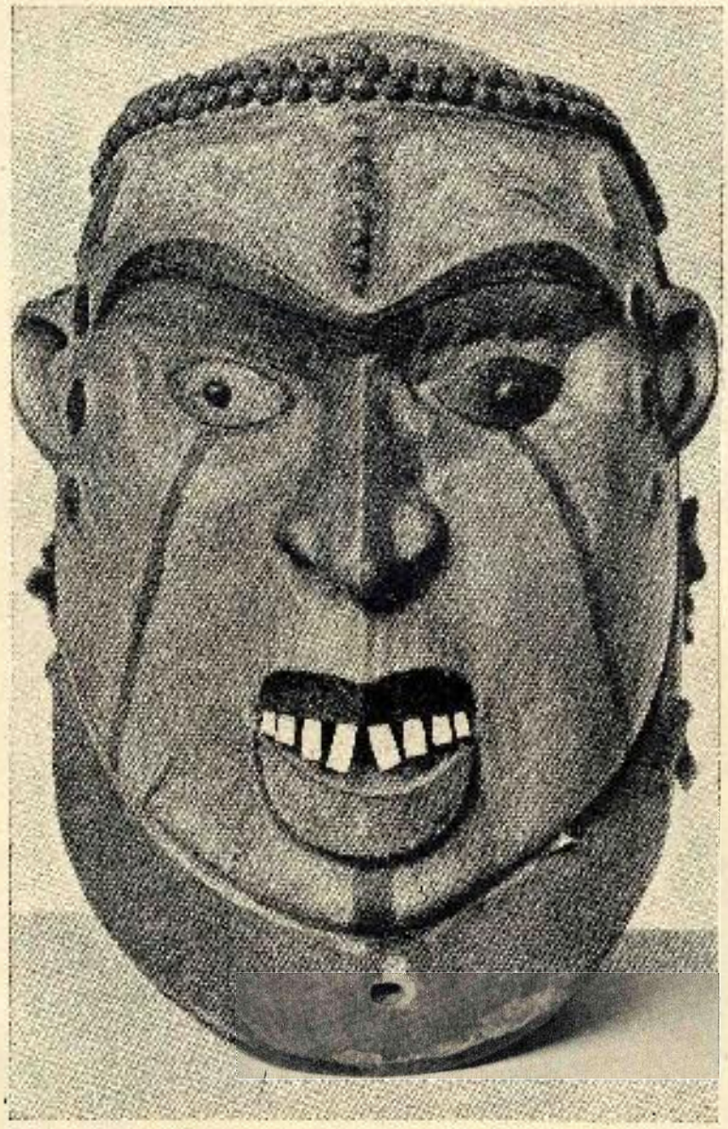
Προγραμματικῶς δηλαδή, ἐνῷ ἀναγνωρίσθηκε ἡ ἀνάγκη νὰ συμπληρωθεῖ ἡ ζωγραφικὴ σχολὴ μὲ δύο συγχρονισμένους καὶ ἀντιακαδημαϊκοὺς καθηγητὲς καὶ πέτυχε ἡ ὁλοκλήρωση τῆς συστηματικῆς διδασκαλίας σ' ὅλες της τῆς σύγχρονες ἐκδηλώσεις καὶ ἐνημερώσεις (ἀπὸ τῆς συντηρητικῆς της πλευρᾶς μέχρι τῆς ἄκρως μοντέρνας — στὴ γλυπτικὴ ὅλως ἀντίθετα, τοποθετήθηκε ἕνας ἀπαίσιος φραγμὸς — μὲ κέρβερο τὸν ἴδιο διευθυντὴ κι' ὀργανωτὴ τῆς σχολῆς αὐτῆς τοῦ κράτους.

Καὶ σήμερα μποροῦμε νὰ ποῦμε — ἔχετε σκεφθεῖ ποιὰ τεράστια σημασία ἔχει τὸ μονόπλευρο καὶ ἀνισόσκελο αὐτὸ ζήτημα, ὅσο κι' ἀνήθικο τέχνασμα, στὸ ὁποῖο παρέσυρε τὴν περασμένη Κυβέρνηση καὶ τὸν πολιτικό μας κόσμο — Ο ΕΙΣΗΓΗΘΕΙΣ — ὅσα ἔγιναν κι' ὑπάρχουνε σήμερα εἰς βᾶρος τῆς σπουδῆς τῶν νέων — ἀλλὰ κυριολεκτικά, τῆς ἐν γένει ἐπίδειξης τῶν ἔργων τῆς νεοελληνικῆς μας τέχνης: ἐδὼ σὲ μᾶς, ἢ στὸ ἐξωτερικὸ σ' ἐκθέσεις ;

Μὲ ποιὸ ἀνθρώπινο δικαίωμα ὁ πολιτισμός μας παρουσιάζεται τόσο ἄρυθμος καὶ νοσηρὸς κ. Πρωθυπουργὲ καὶ κ. ὑπουργὲ τῆς Παιδείας ;

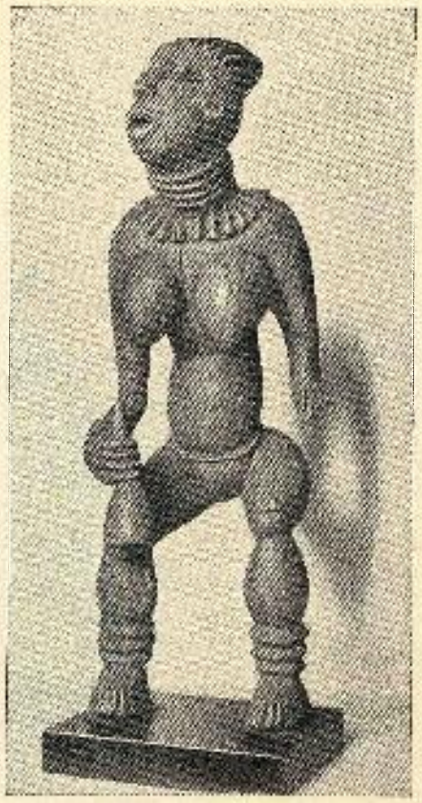
Μὲ ποιὸ αἴσθημα δικαιοσύνης ὅλα τὰ πλεονεκτήματα τἄδωσαν στοὺς ζωγράφους κι' ἄφισαν τὴ γλυπτικὴ σχολὴ — ἀλλὰ καὶ τὴ γλυπτική μας παράδοση στὰ χέρια μιᾶς μανούβρας τόσο ὕποπτης; Γιὰ ποιὸ λόγο στὸ τέλος τῆς γραφῆς, οἱ δρόμοι νὰ εἶνε μόνο ἀνοικτοὶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ σχολὴ καὶ τόσο ἐγωϊστικὰ κλεισμένοι στοὺς γλῦπτες σπουδαστὲς ἢ τὶς γλυπτικές μας ἀξίες; Εἴδατε τὰ φετεινά τους ἔργα;

Καὶ σᾶς ρωτοῦμε: Σεῖς ὡς κυβερνήτης κ. Πρωθυπουργέ, βρίσκεται πῶς εἶνε ἠθικὰ τὰ μέτρα αὐτῶν τῶν φυγοπόνων κι' ἰδιοτελῶν — νομίζετε τέλος πῶς ἡ κοινὴ γνώμη, ἐγκρίνει αὐτὲς τὶς λύσεις;



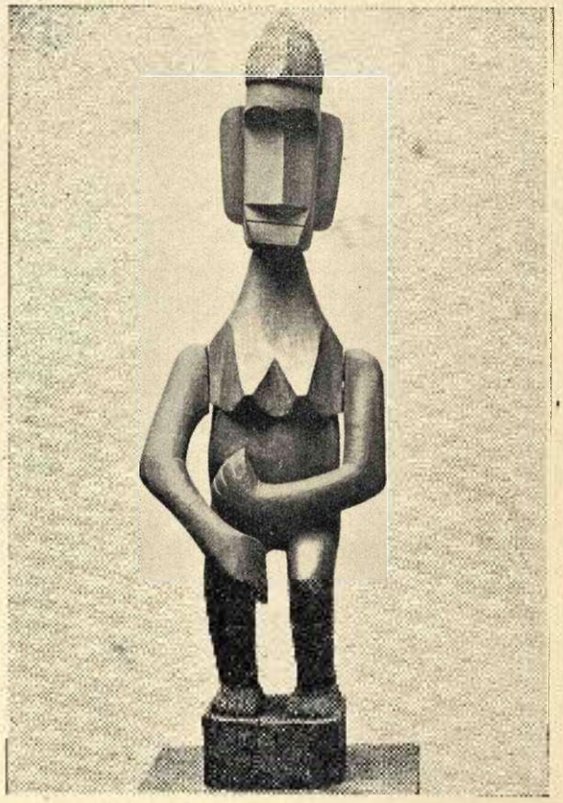
ΔΙΠΛΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ (ΜΑΣΚΑ) ΤΟΥ ΔΥΤΙΚΟΥ ΚΑΜΕΡΟΥΝ
DOUBLE MASQUE - CAMEROUN OCCIDENTAL

ΞΥΛΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΠΡΟΓΟΝΩΝ (ΔΥΤΙΚΟ ΚΑΜΕΡΟΥΝ)
FIGURINE D'ANEOTRE - CAMEROUN OCCIDENTAL



ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΠΡΟΓΟΝΩΝ
ΤΗΣ (BANGWA) ΚΑΜΕΡΟΥΝ
FIGURINE DE FEMME UNE ANEOTRE

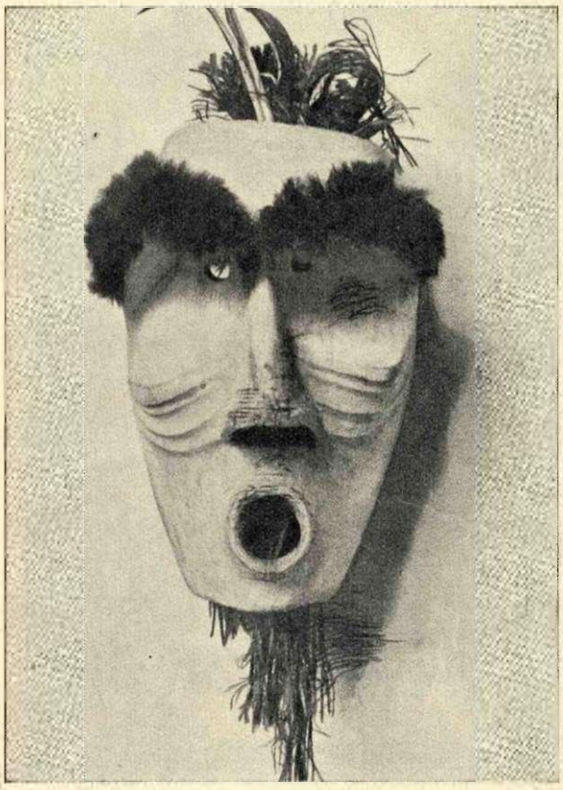
ΞΥΛΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΠΡΟΓΟΝΩΝ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΝΕΑΣ (NIAS)
ΤΗΣ ΔΥΤΙΚΗΣ ΣΟΥΜΑΤΡΑΣ
FIGURINE DE BOIS ANEOTRE DE L'ILE NIAS
(SUMATRA OCCIDENTAL)



ΞΥΛΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΤΩΝ ΦΙΛΙΠΠΙΝΩΝ ΝΗΣΩΝ
FIGURINE DE FEMME EN BOIS DES ILES PHILIPPINES

ΧΟΑ - ΧΑΚΑ - ΝΑΝΑ - ΛΑ
ΛΙΘΙΝΟ ΕΙΔΩΛΟ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΠΑΣΧΑ
HOA - HAKA - NANA - LA
IDOLE DE PIERRE DE L'ILE DE PAQUES

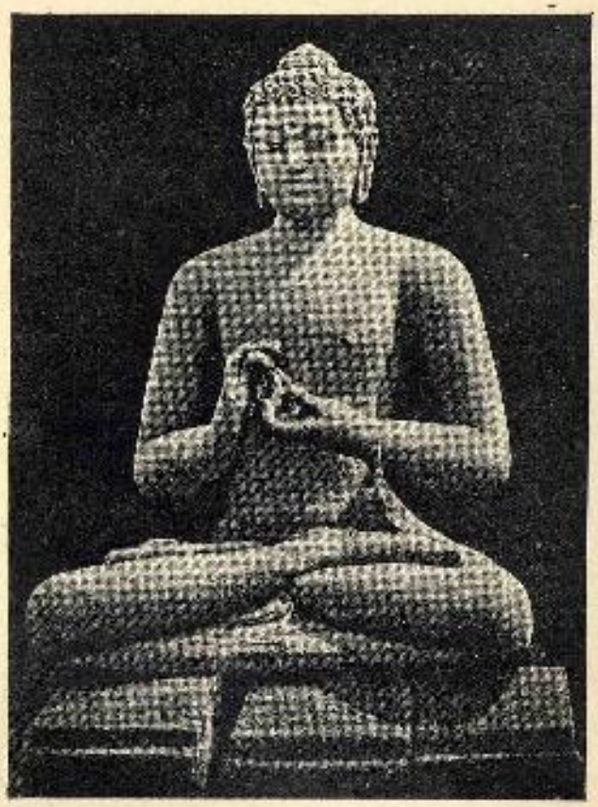
ΜΕΓΑΛΟΣ ΜΑΟΡΙ
ΕΡΓΟ ΣΚΑΛΙΣΤΟ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΖΗΛΑΝΔΙΑΣ
GRANDS MAORIS
OUVRAGE CIJELÉ DE NOUVELLE ZÉLANDE



ΛΕΥΚΟ ΠΡΟΣΩΠΕΙΟ ΧΟΡΟΥ ΤΟΥ ΠΝΕΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΔΑΣΟΥΣ
(NUTKA) ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΟΔΥΤΙΚΗΣ ΑΚΤΗΣ ΤΗΣ Β. ΑΜΕΡΙΚΗΣ
MASQUE DE DANSE BLANC GENIE DU BOIS DE NUTKA
COTE DE L'AMERIQUE DU NORD

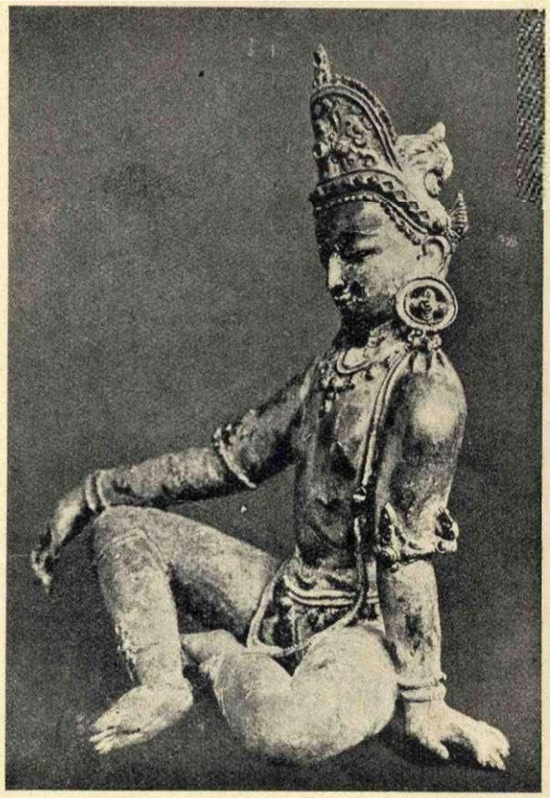
ΛΙΘΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΤΗΣ ΘΕΑΣ ΤΩΝ ΝΕΡΩΝ
(ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΤΖΕΚΩΝ ΣΤΟ ΜΕΞΙΚΟ)
FIGURINE DE PIERRE DE LA DEESE DES EAUX
(CIVILISATION DES AZTÉQUES AU MEXIQUE

ΛΙΘΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ AVALO - KITÉSVARA,
FIGURINE DE PIERRE DE CANDHARA

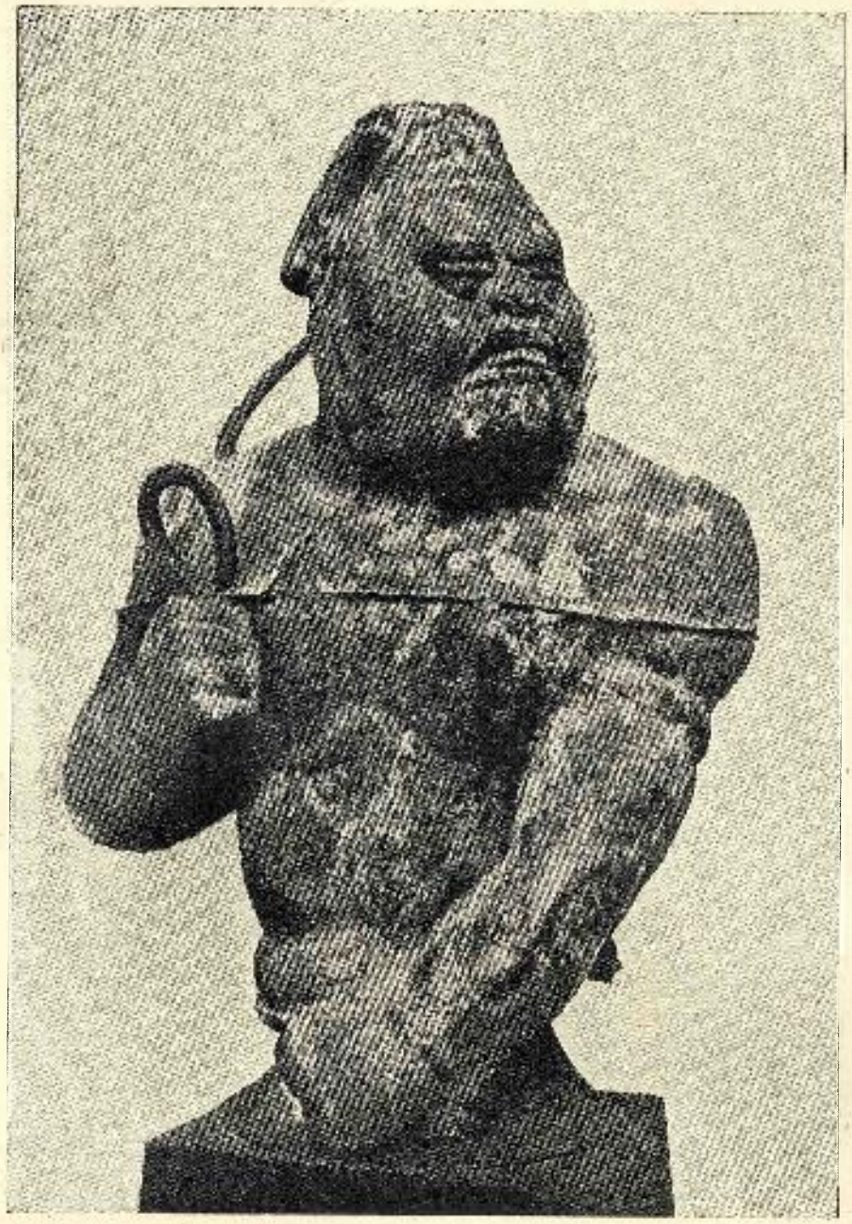


ΛΙΘΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ - APSARA
FIGURINE DE PIERRE DE TSA - KIEN (CAMPA)

ΒΑΪΡΑΣΑΤΤΒΑΣ - ΒΟΥΔΑΣ ΛΙΘΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΣΤΟ BORO - BUDUR VAJRASATTVA - BUDDHA FIGURINE DE PIERRE



ΜΠΡΟΥΤΖΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ TARA
FIGURINE BRONZE DE NEPAL



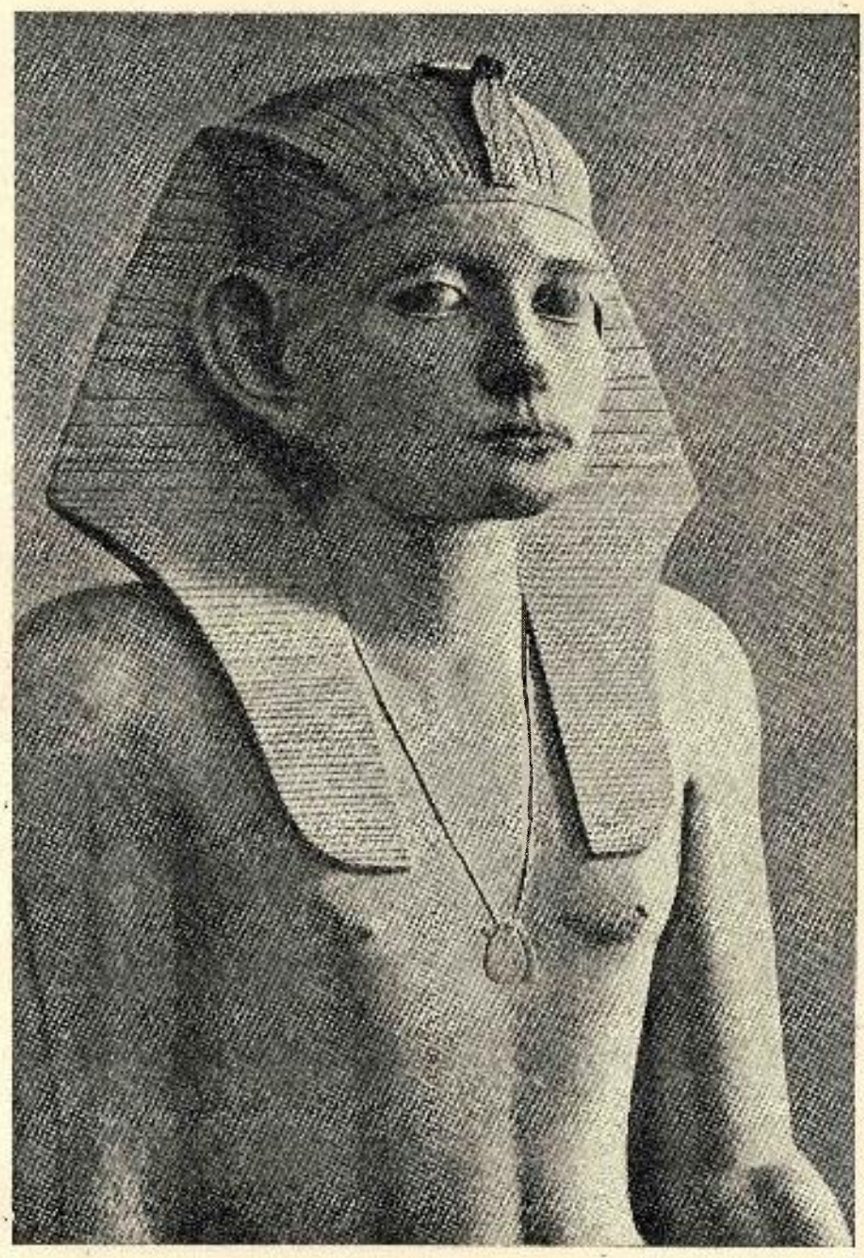
ΤΗΣ ΕΓΡΗΓΟΡΣΗΣ ΘΕΟΤΗΤΑ, ΚΟΡΜΟΣ ΑΠΟ ΧΥΤΟΣΙΔΕΡΟ
DIVINITÉ DE LA VEILLE, TORSE DE FONTE

ΤΕΧΝΗ ΚΙΝΕΖΙΚΗ — ART CHINOIS

ΞΥΛΙΝΟ—ΤΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΕΥΜΟΡΦΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ (KUAN - YIN)
KUAN - YIN. DE BOIS. LONDRES, COLLECTION D'EUMORPHOPOULOS

ΙΑΠΩΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ — ART JAPONAIS

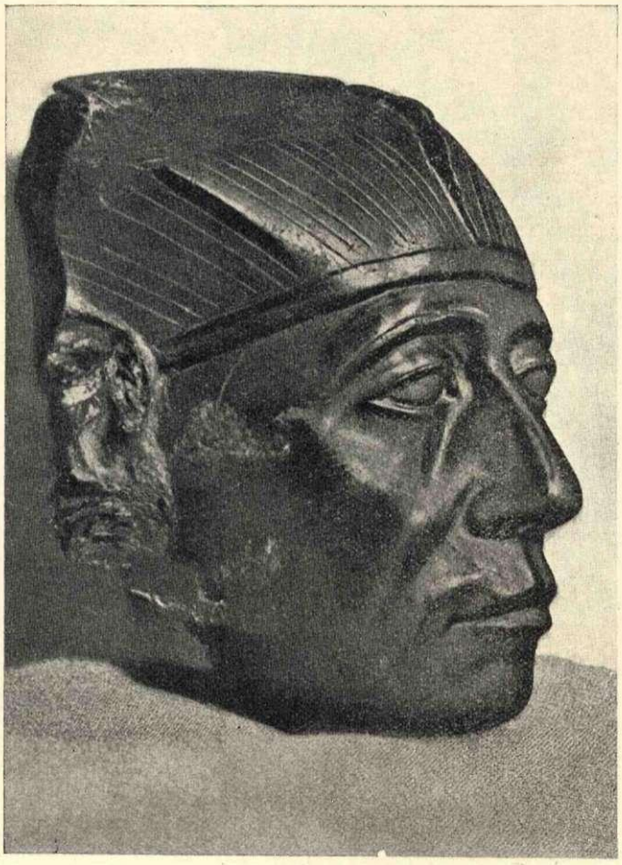
ΞΥΛΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΣΤΟ ΝΑΟ CINKAKUJI ΤΟΥ KYOTO
ASHIKAGA YOSHIMASA FIGURINE DE BOIS DANS LE TEMPLE
CINKAKUJI DE KYOTO



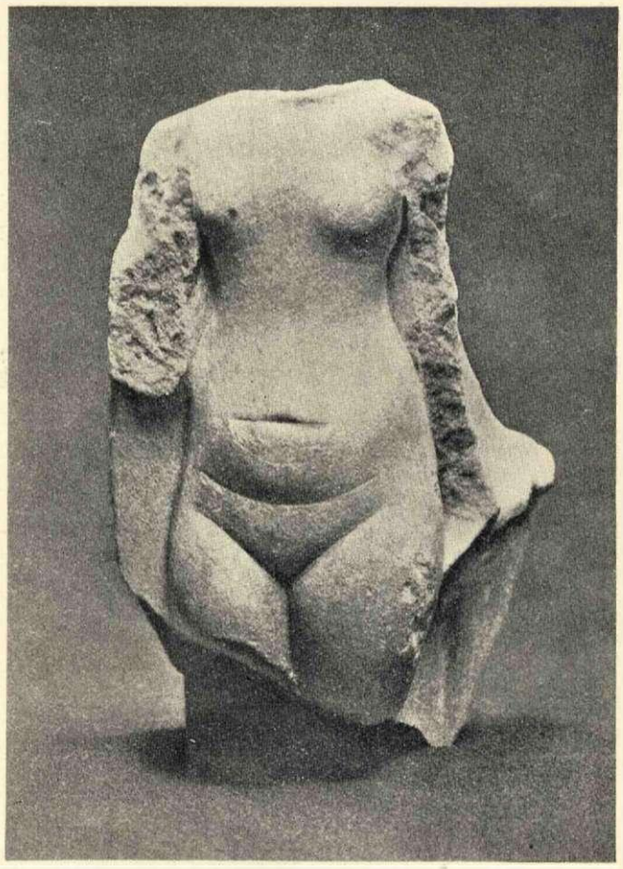
ΑΝΩΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ ΑΠΟ ΑΣΒΕΣΤΟΛΙΘΟ ΤΟΥ AMENEMHÊTS III
AUS - HAWARA

PARTIE SUPÉRIEURE D'UNE STATUE DE CALAIRE D'AMENEMHÊTS III
DE HAWARA

ΤΕΧΝΗ ΑΙΓΥΠΤΙΑΚΗ — ART ÉGYPTIEN

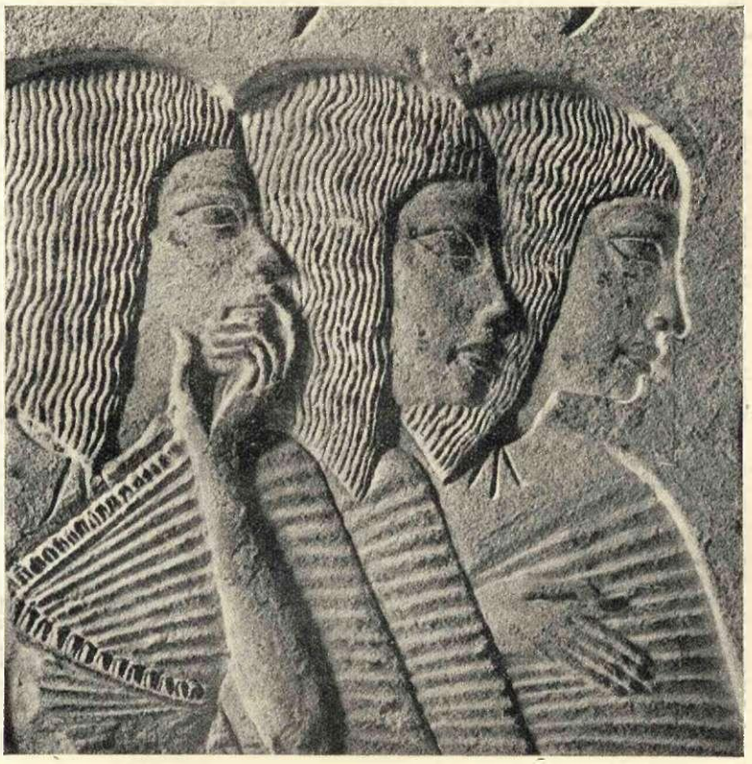


ΚΕΦΑΛΙ ΒΑΣΙΛΗΑ - ΟΨΙΔΙΑΝΟΥ
TÊTE D'UN ROI D'OBSIDIENNE

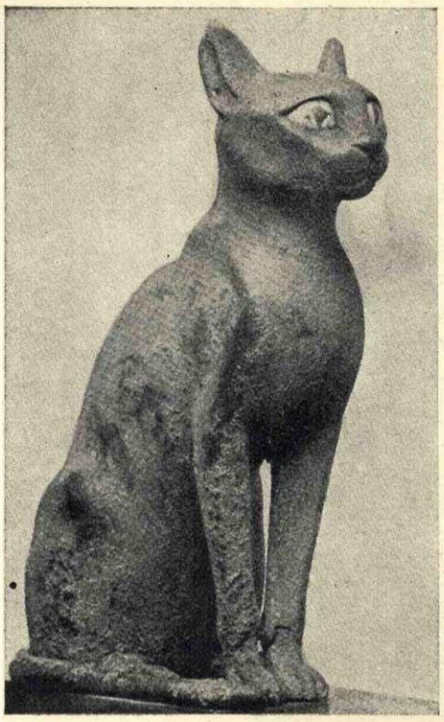


ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΝΕΑΣ ΑΠΟ ΨΑΜΜΙΤΗ
FIGURINE DE JEUNE FILLE DE GRÈS D'AMARNA

ΠΕΝΘΟΥΣΕΣ
ΑΠΟ ΜΙΑ
ΝΕΚΡΙΚΗ ΠΟΜΠΗ
ΤΗΣ ΜΕΜΦΙΔΟΣ

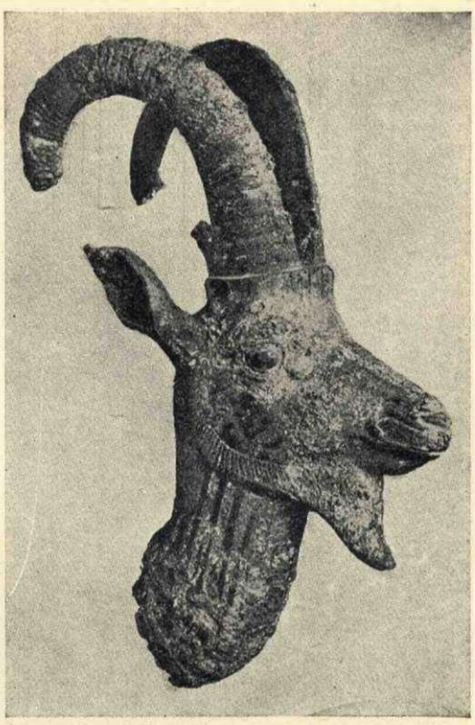


PERSONNAGES
EN DEUIL D'UN
CONVOI FINÉBRE
DE MEMPHIS

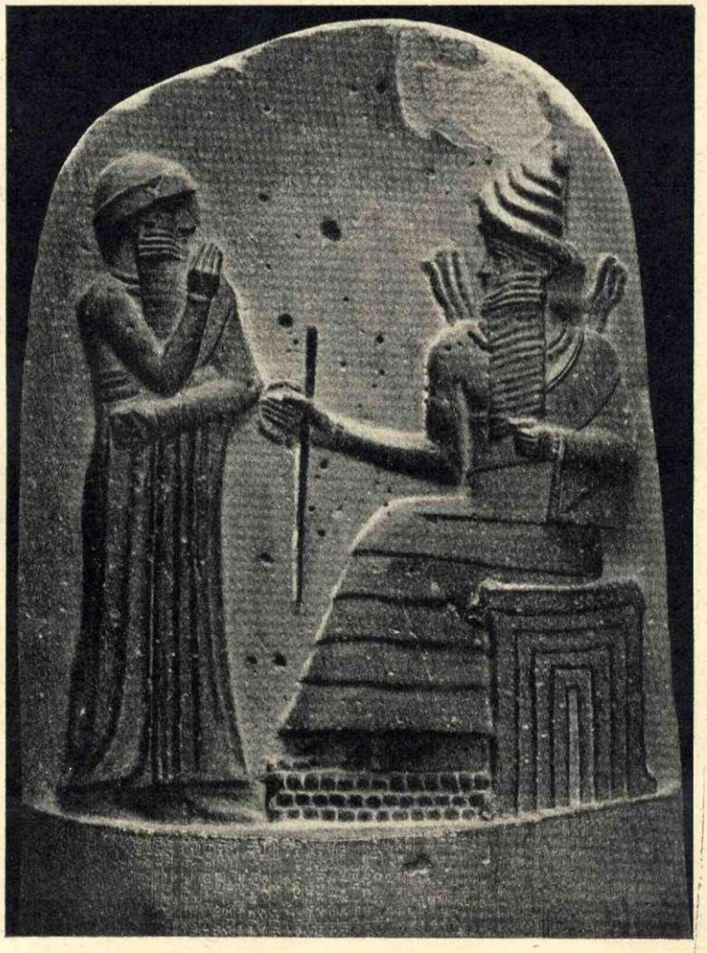


ΜΠΡΟΥΤΖΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΓΑΤΑΣ & ΚΕΦΑΛΙ ΚΑΤΣΙΚΑΣ ΜΕ ΠΟΙΚΙΛΜΑΤΑ ΧΡΥΣΟΥ ΚΑΙ ΣΜΑΛΤΟΥ

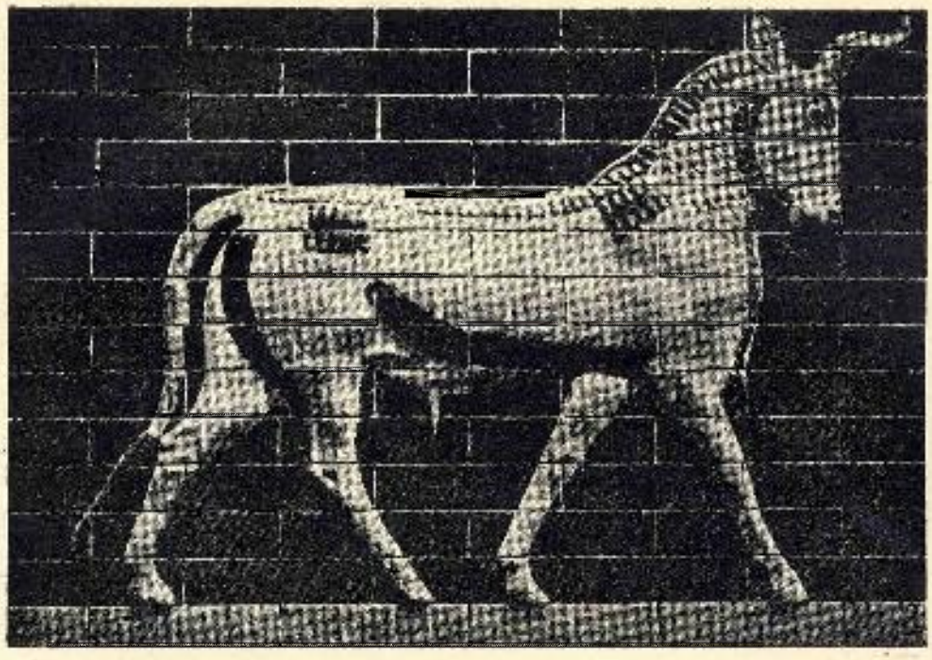
FIGURINE DE CHAT DE BRONZE ET TÊTE DE CHÈVRE AVEC DES INERUSTATIONS EN OR ET EMAIL



ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΠ' ΤΗ ΣΤΗΛΗ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ ΤΟΥ ΧΑΜΟΥΡΑΠΗ ΑΠΟ ΔΙΟΡΙΤΗ (ΤΟΥ SURA)

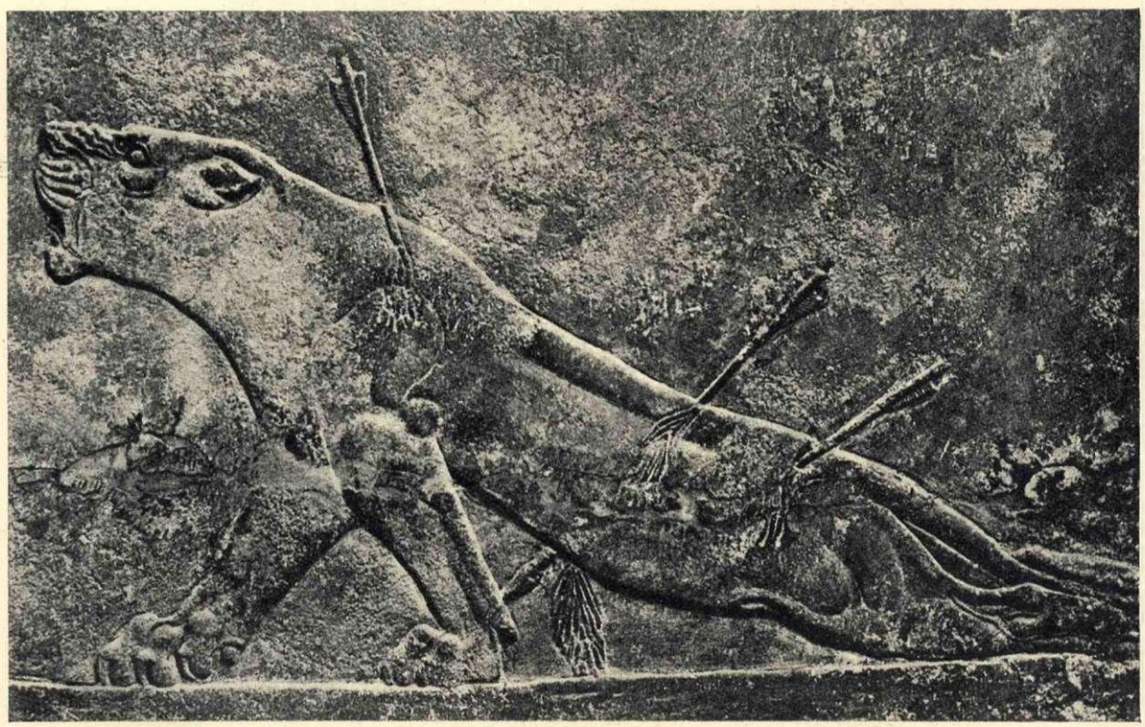


RELIEF DE LA STÈLE DE LA LOI HAMMURAPI DE SURA



Ο ΤΑΥΡΟΣ ΤΗΣ ΑΣΤΑΡΤΗΣ - ΠΥΛΗΣ ΣΤΗ ΒΑΒΥΛΩΝΑ. ΣΜΑΛΤΩΜΕΝΟ ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΠΟ ΚΕΡΑΜΟ

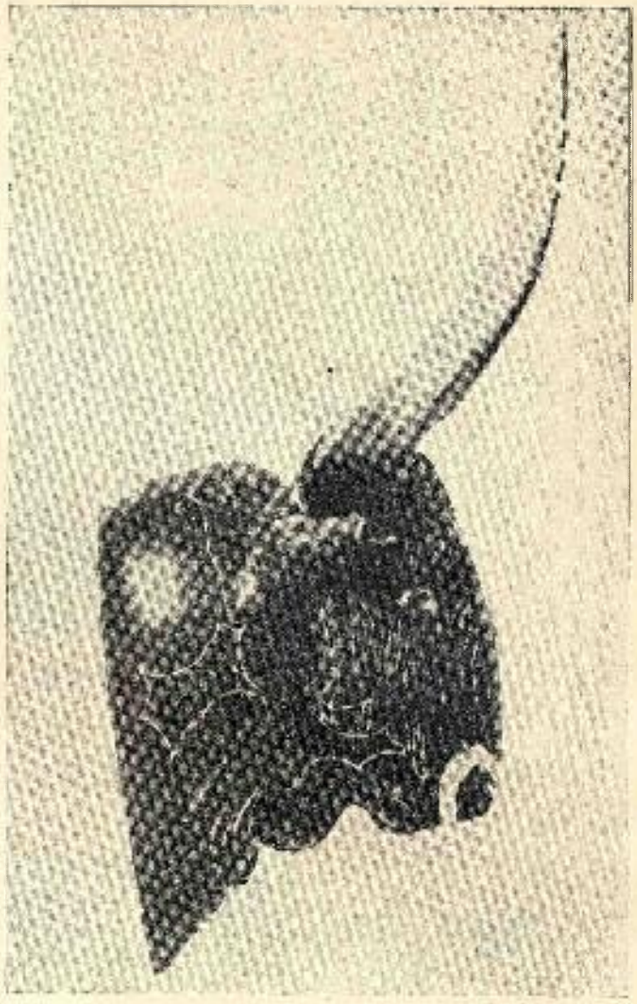
LE TAREAU D'ASTARTÉ - PORTE A BABYLONE. RELIEF DE TUILE ÉMAILLÉ



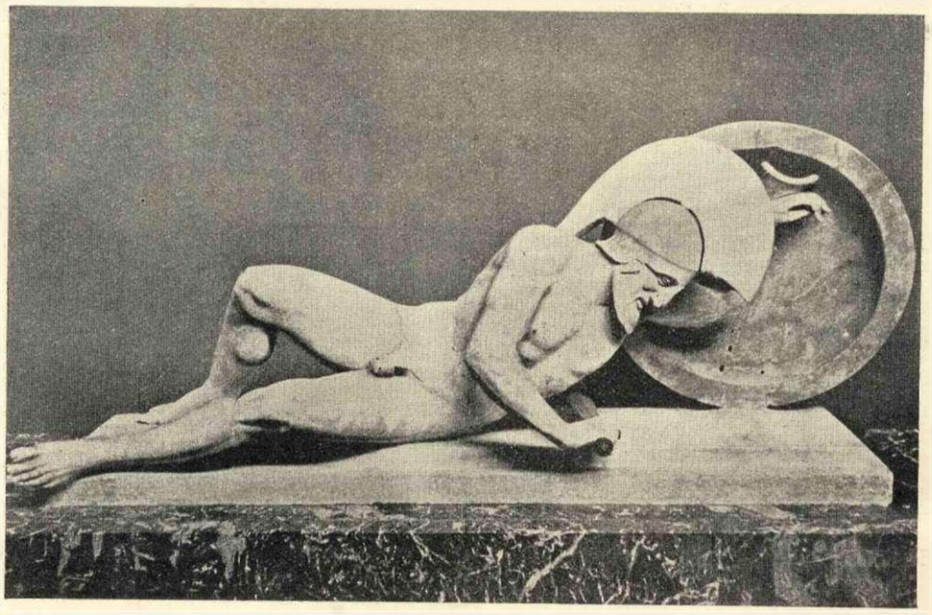
ΘΝΗΣΚΟΥΣΑ ΛΕΑΙΝΑ ΑΝΑΓΛΥΦΟ ΑΠΟ ΑΛΑΒΑΣΤΡΟ ΑΠ' ΤΟ KUJUNDSCHUK - NINEVE

LIONNE MOURANTE RELIEF D'ALBATRE DE KUJUNDSCHUK - NINEVE

ΙΕΡΕΙΑ ΜΕ ΦΕΙΔΙΑ
ΑΓΑΛΜΑΤΙΟ ΑΠΟ ΦΑΓΕΝΤΙΑΝΟ ΠΗΛΟ ΤΗΣ ΚΝΩΣΣΟΥ
PIÊTRESSE AUX SERPENTS STATUETTE DE FAYANCE DE GNOSSE



ΙΕΡΟ ΣΚΕΥΟΣ ΥΠΟ ΜΟΡΦΗΝ ΚΕΦΑΛΗΣ ΤΑΥΡΟΥ ΤΗΣ ΚΝΩΣΣΟΥ
VASE SACRÉ SOUS FORME D'UNE TÊTE DE TAUREAU DE GNOSSE



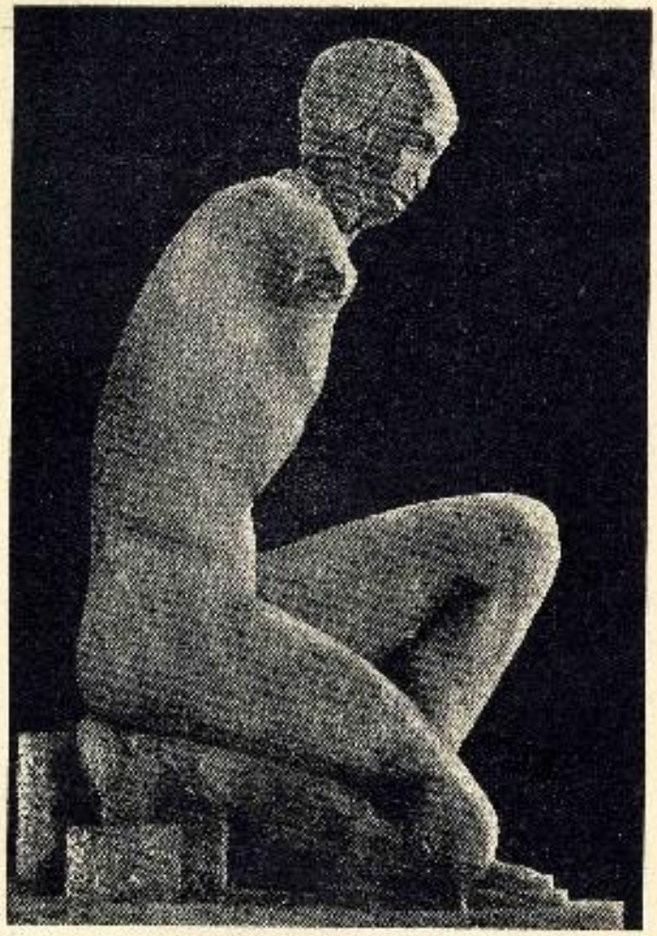
ΘΝΗΣΚΩΝ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ ΑΠ' ΤΟ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΦΑΙΑΣ - ΤΗΣ ΑΙΓΙΝΑΣ
GUERRIÈR MOURANT DU FRONTON ORIENTAL D'APHAIA A ECINE

ΜΕΤΟΠΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΑΘΗΝΑΣ (ΜΥΚΗΝΑΙ)
METOPE DU TEMPLE DE MINERVA A MYCÈNES

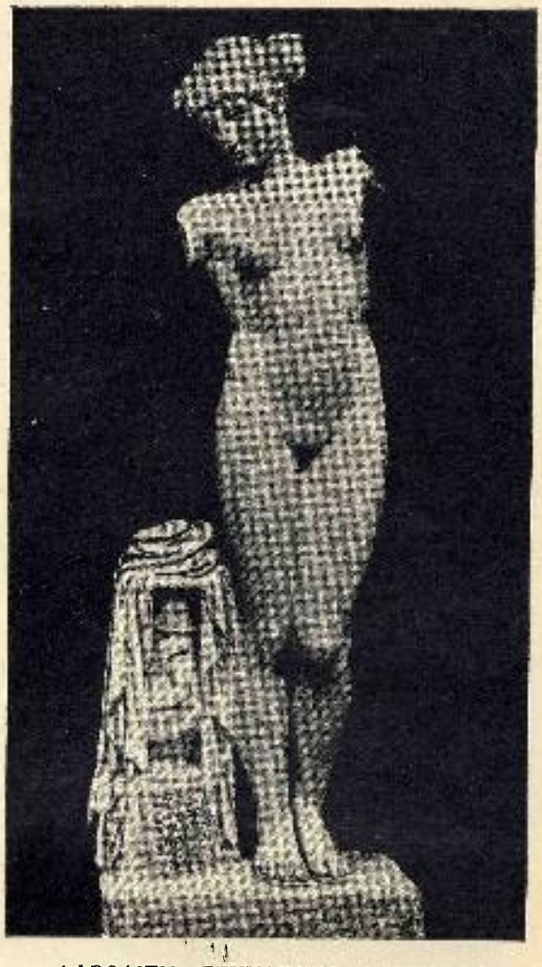
ΘΗΣΕΥΣ ΚΑΙ ΑΝΤΙΟΠΗ (ΕΡΕΤΡΙΑ)
THÉSÉE ET ANTIOPE D'ERETRIE

ΚΟΡΗ (ΜΟΥΣΕΙΟ ΑΚΡΟΠΟΛΗΣ)
KORÉ MUSÉE DE L'ACROPOLE

ΕΠΙΤΥΜΒΙΟΣ ΣΤΗΛΗ ΑΡΙΣΤΙΩΝΟΣ (ΑΘΗΝΑΙ)
STÈLE FINÉRAIRE D'ARISTION A ATHÈNES



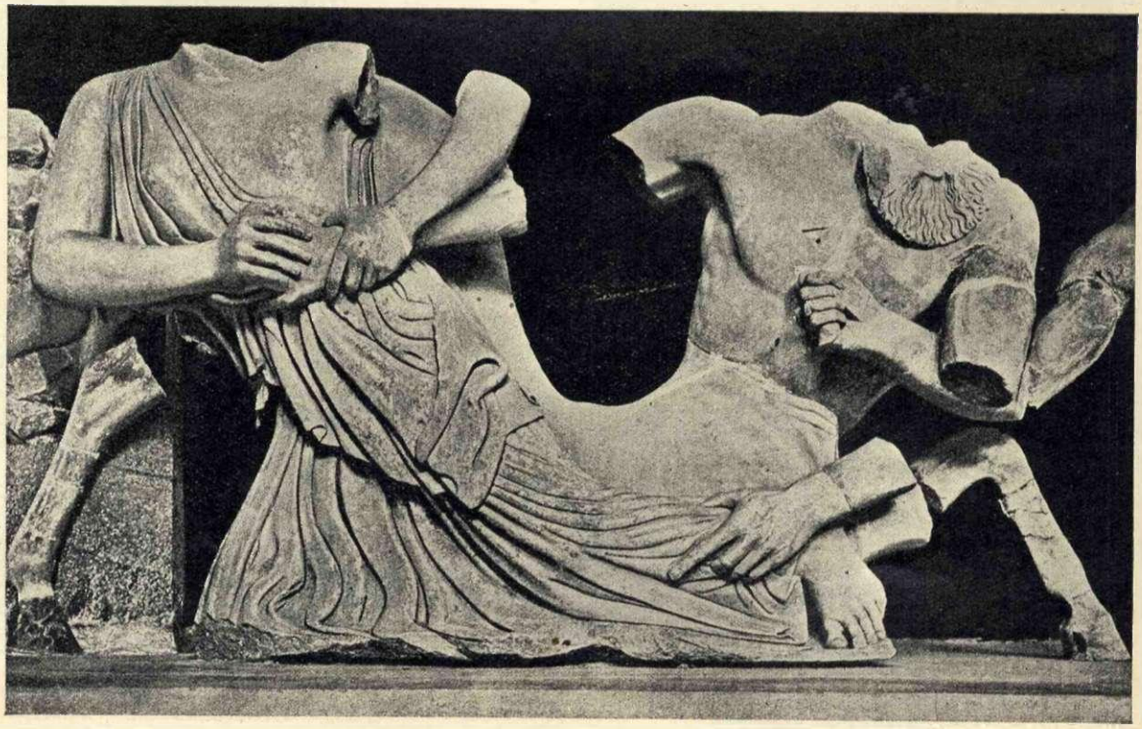
ΝΕΟΣ ΑΠΟ ΑΕΤΩΜΑ ΤΗΣ ΟΛΥΜΠΙΑΣ
GARÇON DU TEMPLE DE JUPITER A OLYMPIÈ



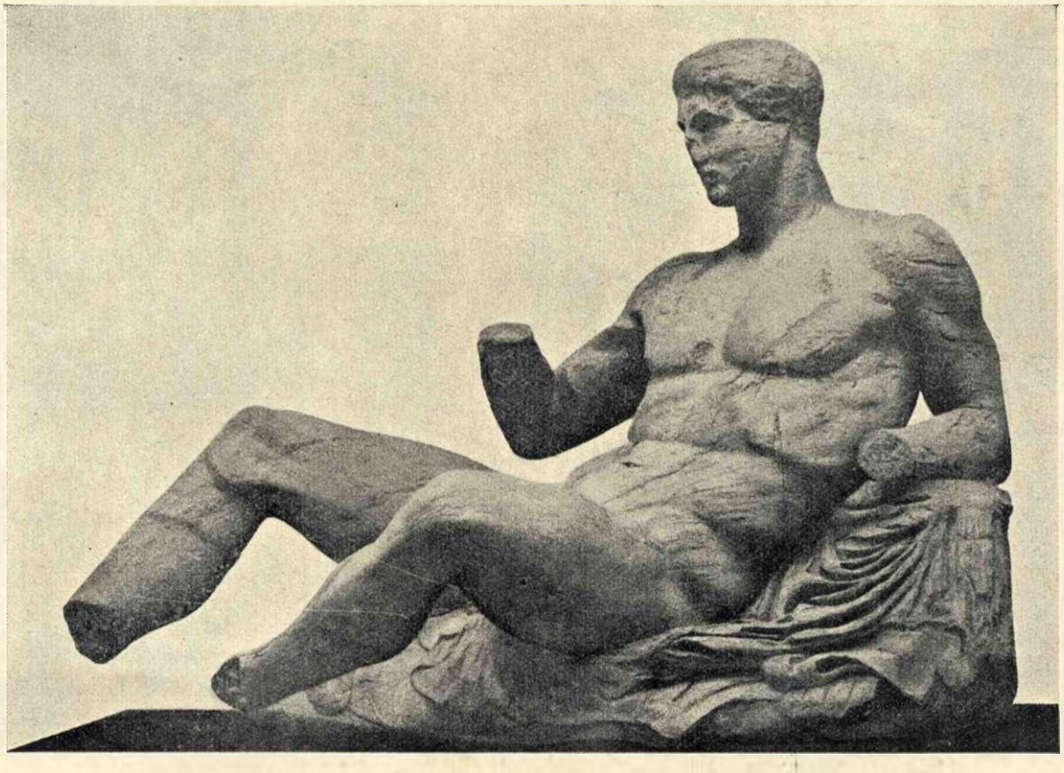
ΑΦΡΟΔΙΤΗ - ΕΣΚΥΛΙΝΟΥ - ΑΝΤΙΓΡΑΦΟ
LE VENUS D'ESQUILIN - COPIÈ ROMAINE

ΛΑΠΙΘΙΑ ΚΑΙ ΚΕΝΤΑΥΡΟΣ ΑΠ' ΤΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΟΛΥΜΠΙΑΣ

FEMME LAPITHE ET CENTAURE DU TEMPLE DE JUPITER A OLYMPIE



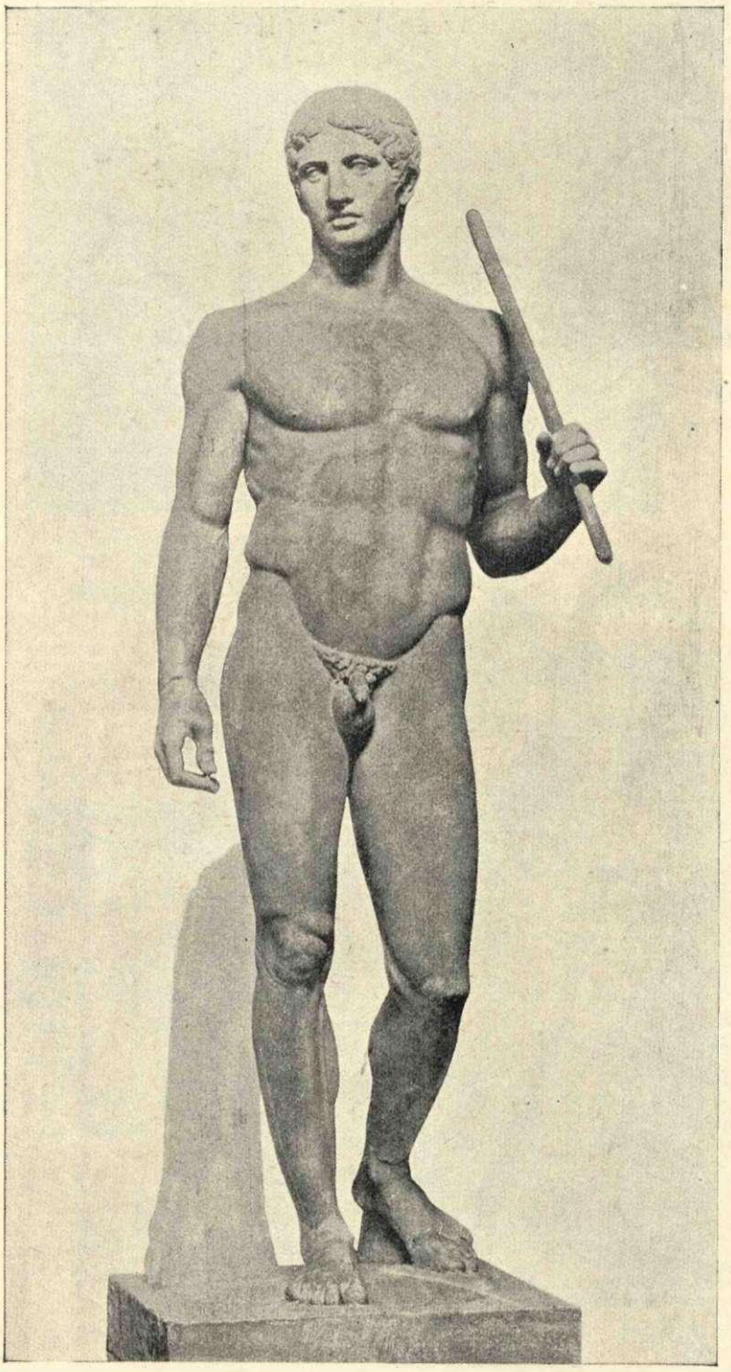
ΤΟ ΛΕΓΟΜΕΝΟ ΣΥΜΠΛΕΓΜΑ ΤΟΥ ΚΕΚΡΟΠΑ (ΑΚΡΟΠΟΛΗ)
LE "GROUPE DE CECROPS„ DU FRONTON OUEST DU PARTHÉNON



ΘΗΣΕΥΣ ΤΟΥ ΑΝΑΤΟΛΙΚΟΥ ΑΕΤΩΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΑ
THÉSÉE DU FRONTON ORIENTAL DU PARTHÉNON

Ο ΔΟΡΥΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΠΟΛΥΚΛΕΙΤΟΥ
ΜΑΡΜΑΡΙΝΟ ΑΝΤΙΓΡΑΦΟ. ΝΑΠΟΛΗ

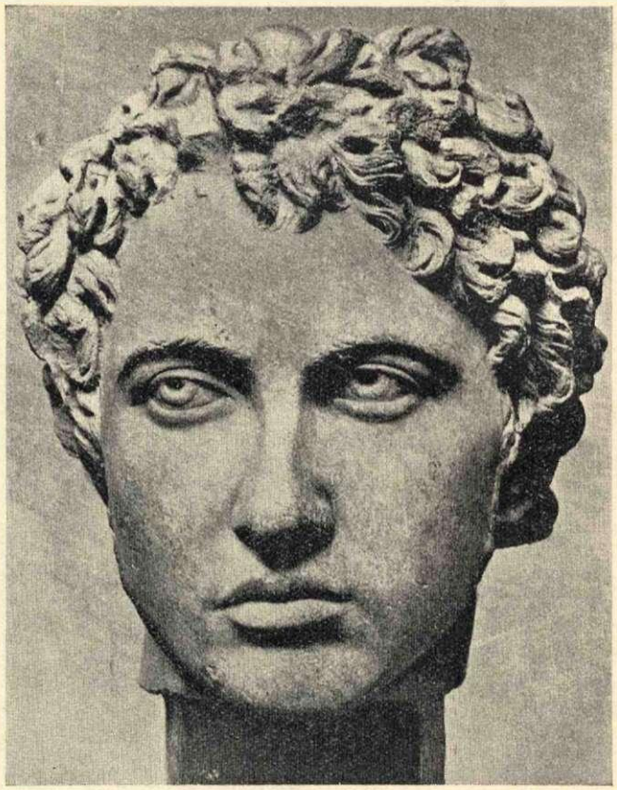
LE
DORYPHORE DE POLYCLÈTE
COPIÈ DE MARBRE. NAPLES



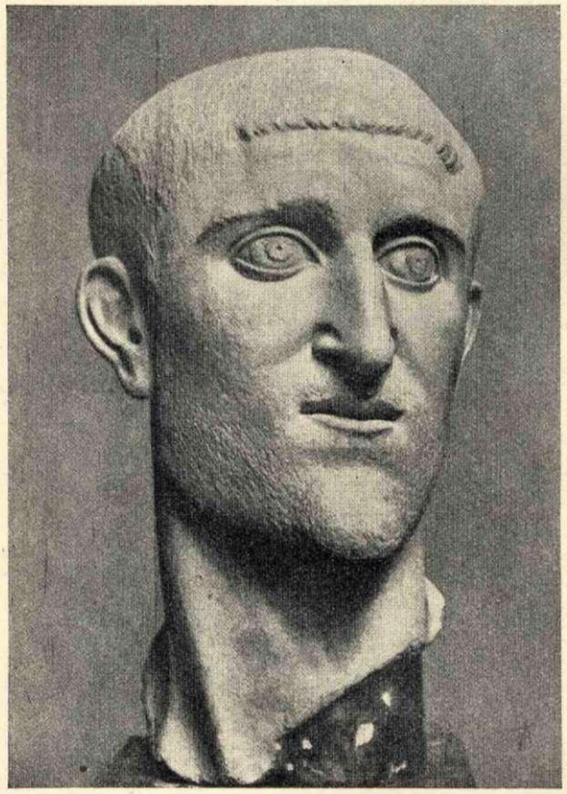
Ο ΗΝΙΟΧΟΣ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ
(ΧΑΛΚΙΝΟΣ)

CONTUCTEUR DE VOITURE
DE DELPHES (BRONZE)

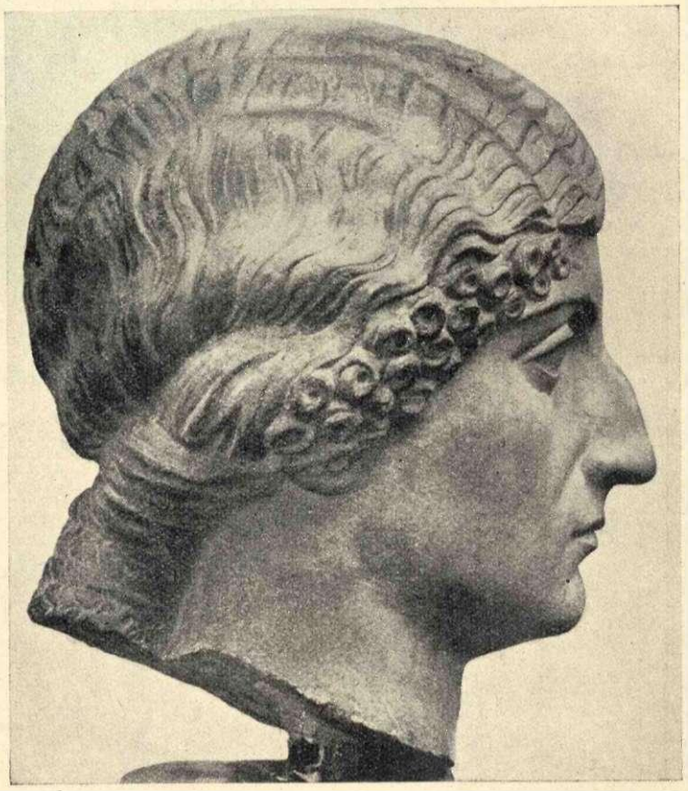
ΚΕΦΑΛΗ ΜΠΡΟΥΤΣΙΝΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ
TÊTE DE LA STATUE DE BRONZE (ATHÈNES)



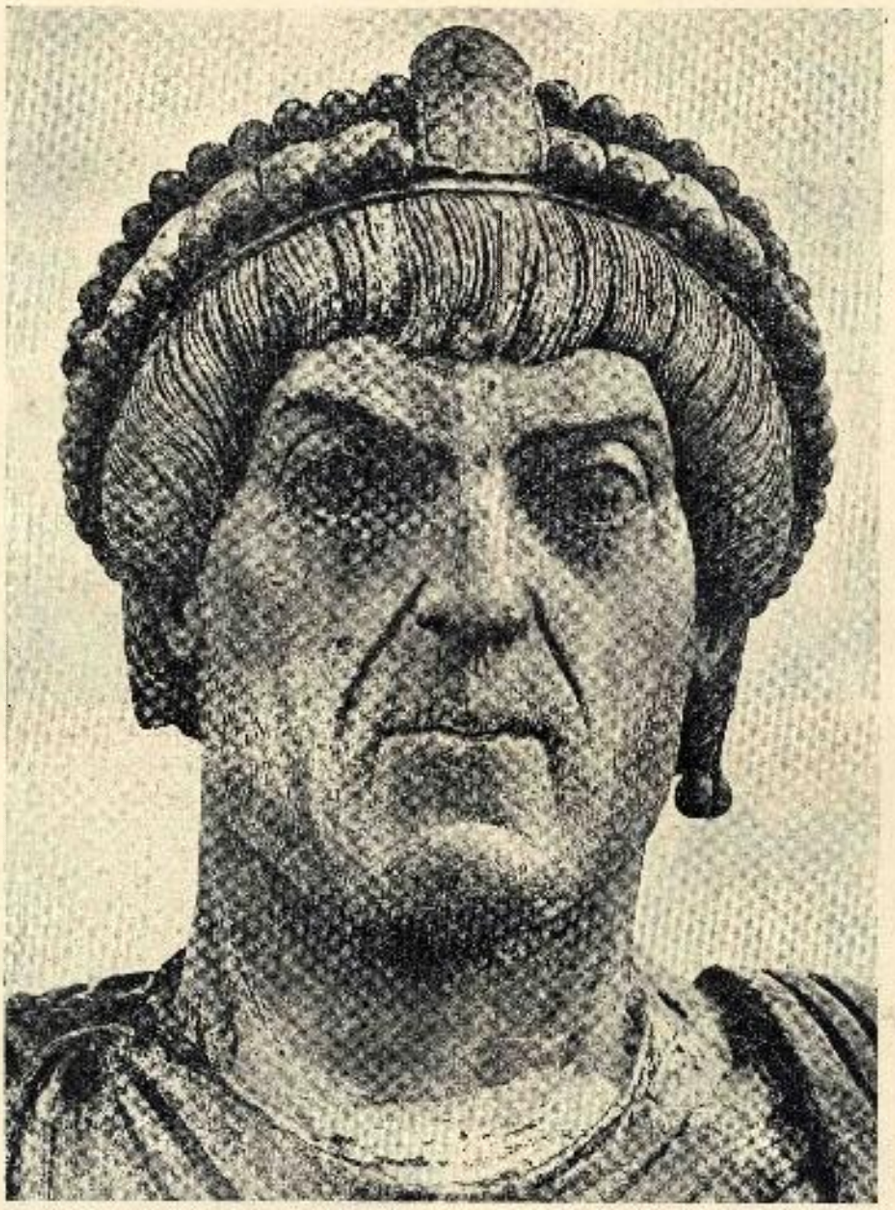
ΚΕΦΑΛΗ ΝΕΟΥ (ΡΩΜΑΪΚΗ)
TÊTE DE JEUNE HOMME (ROMAINE)



ΚΕΦΑΛΗ ΜΑΞΙΜΙΝΟΥ ΤΟΥ ΘΡΑΚΟΣ ΒΕΡΟΛΙΝΟ
TÊTE DE MAXIMIN LE THRACE BERLIN

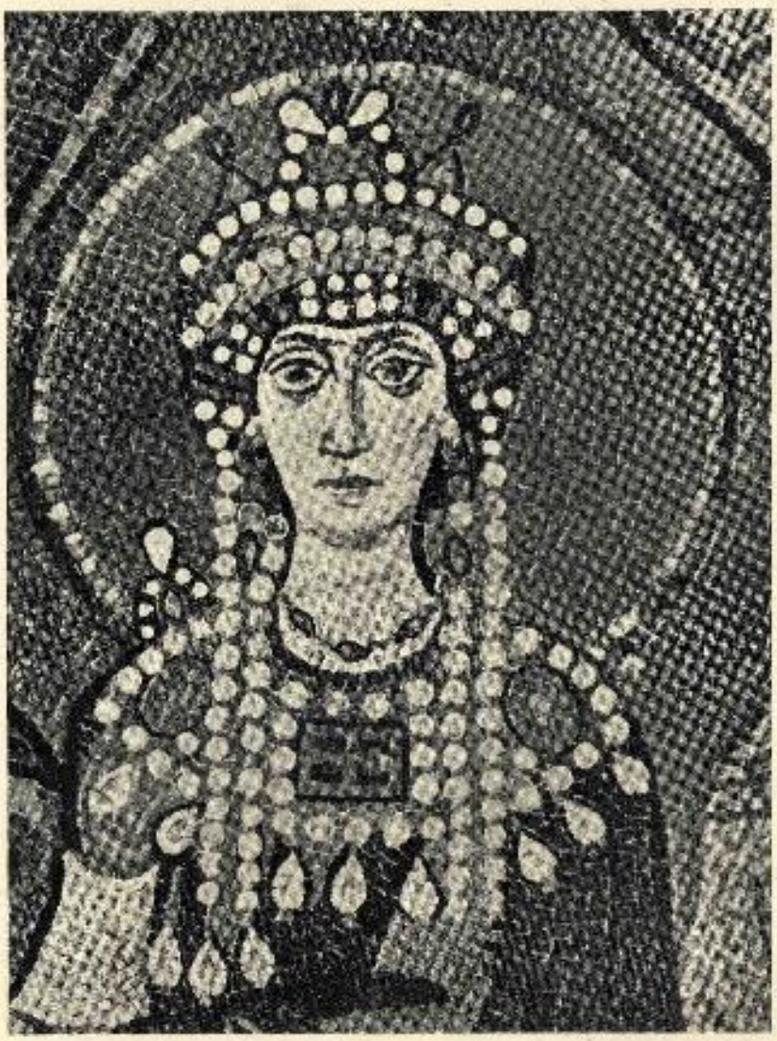


ΛΙΒΙΑ (ΓΛΥΠΤΟΘΗΚΗ ΚΟΠΕΓΧΑΓΗΣ)
LIVIE (EN GLYPTOTEK DE COPENHAQUE)



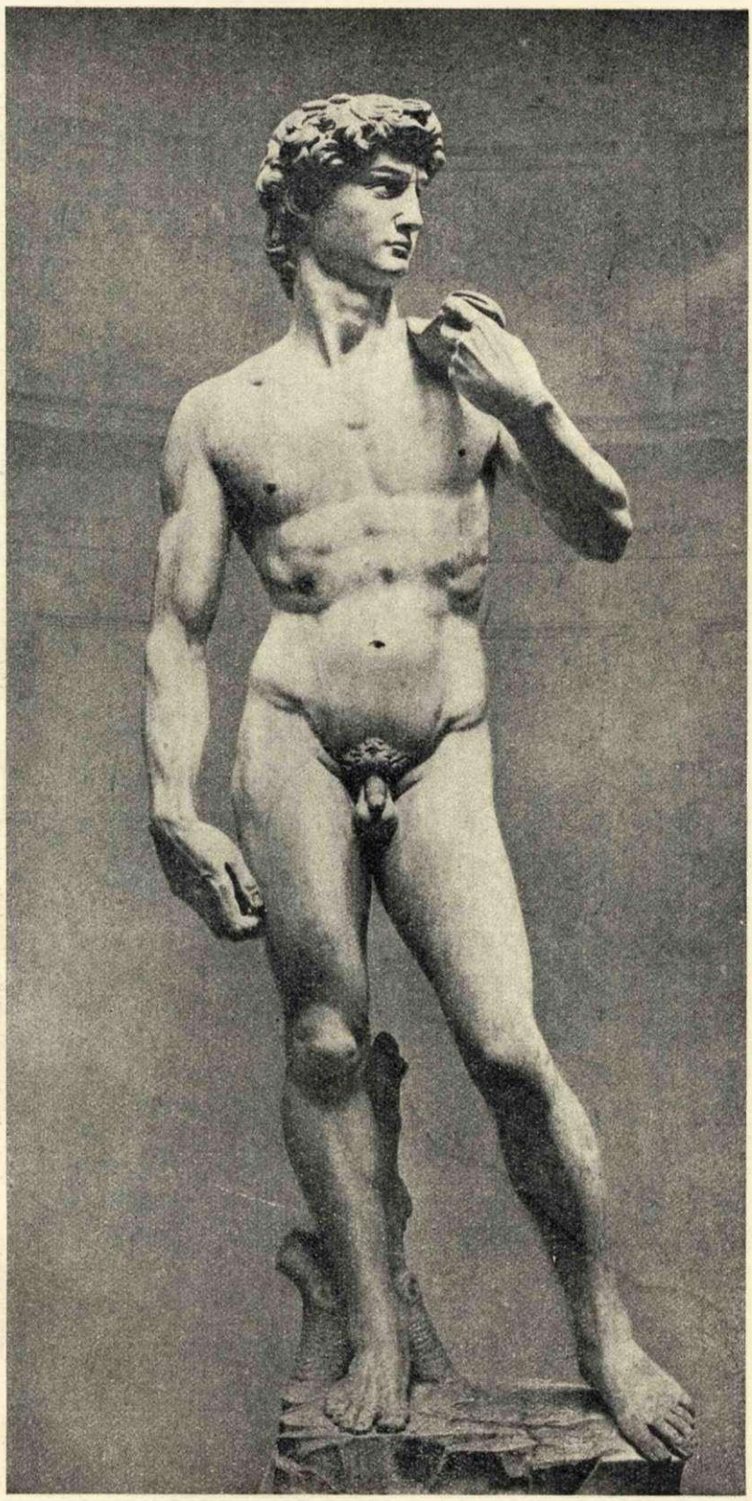
ΚΕΦΑΛΗ ΤΟΥ ΚΟΛΟΣΣΙΑΙΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ
ΒΑΛΕΝΤΙΝΙΑΝΟΥ ΤΟΥ Α.΄ ΣΤΗ BARLETTA

TÊTE DE LA STATUE COLOSSALE
DE VALENTINIEN I A BARLETTA

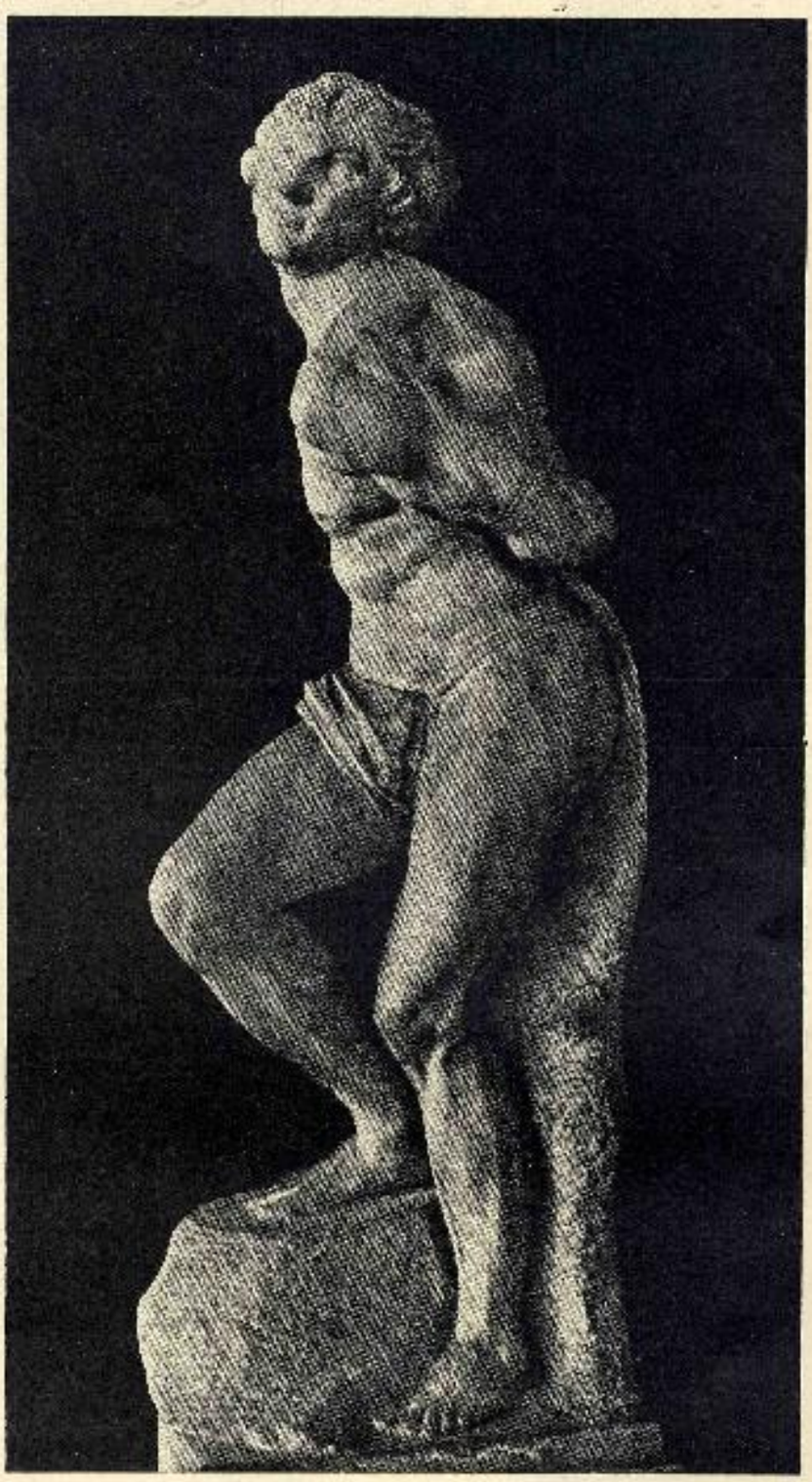


ΚΕΦΑΛΗ ΤΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑΣ ΘΕΟΔΩΡΑΣ
(ΜΕΡΟΣ ΜΩΣΑΪΚΟΥ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ST. BITALE)
ΤΗΣ ΡΑΒΕΝΝΑΣ

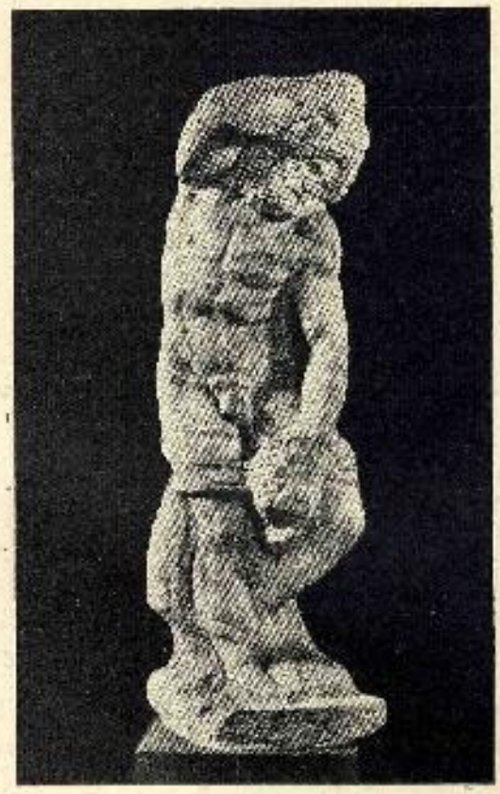
TÊTE DE L'IMPÉRATRICE THEODORA
(PARTIE D'UNE MOSAÏQUE DE L'ÉGLISE DE ST. VITALE)
A RAVENNE



Ο ΔΑΒΙΔ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛΑΓΓΕΛΟΥ
DAVID DE MICHELANGE



Ο ΣΚΛΑΒΟΣ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛΑΓΓΕΛΟΥ
L'ESCLAVE DE MICHELANGE



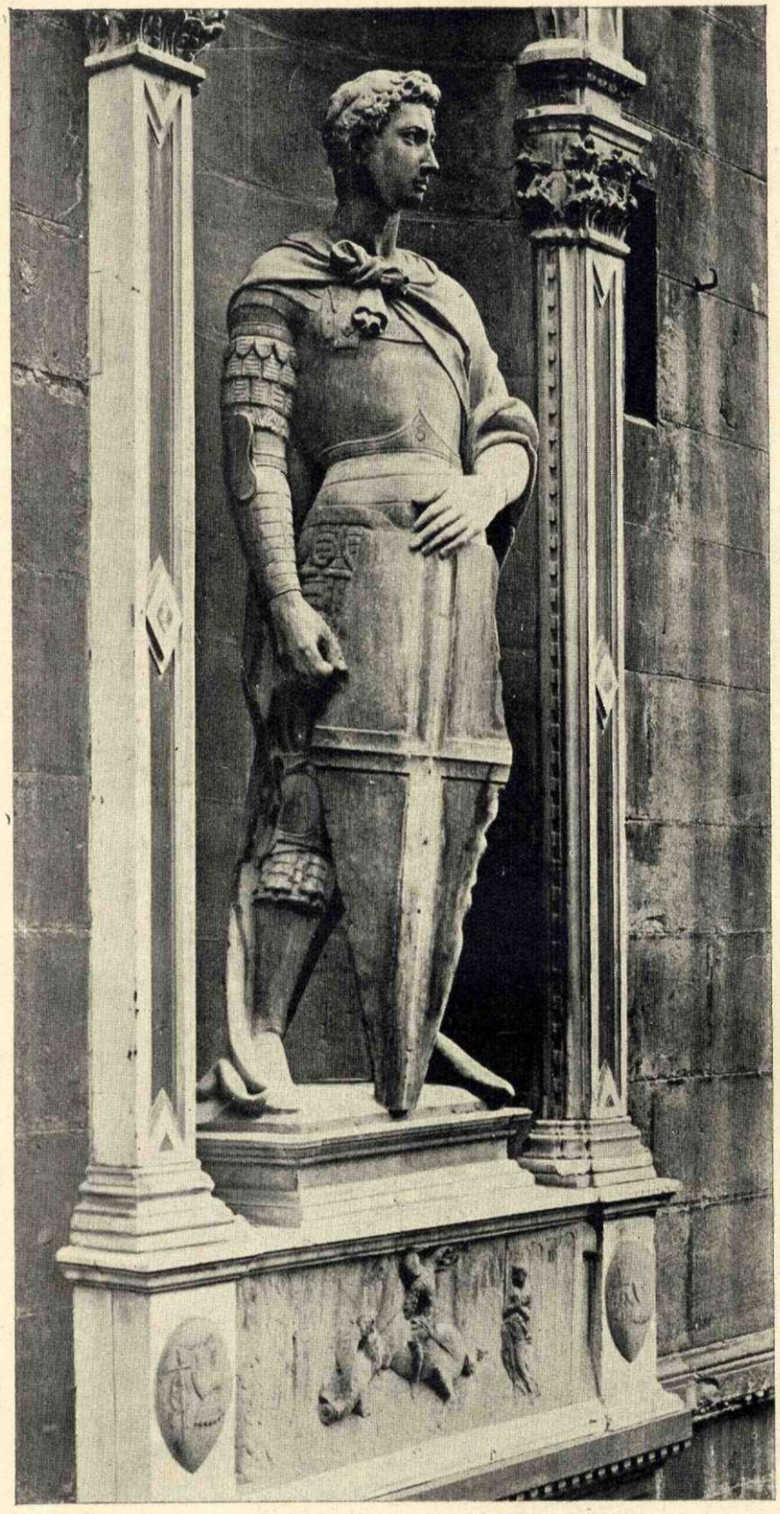
ΤΕΣΣΕΡΑ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΙΧΑΗΛΑΓΓΕΛΟΥ

QUATRES STATUES INACHEVÉE DE MICHELANGE

Ο ΑΓΙΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΗΣ

ΤΟΥ ΝΤΟΝΑΤΕΛΛΟ

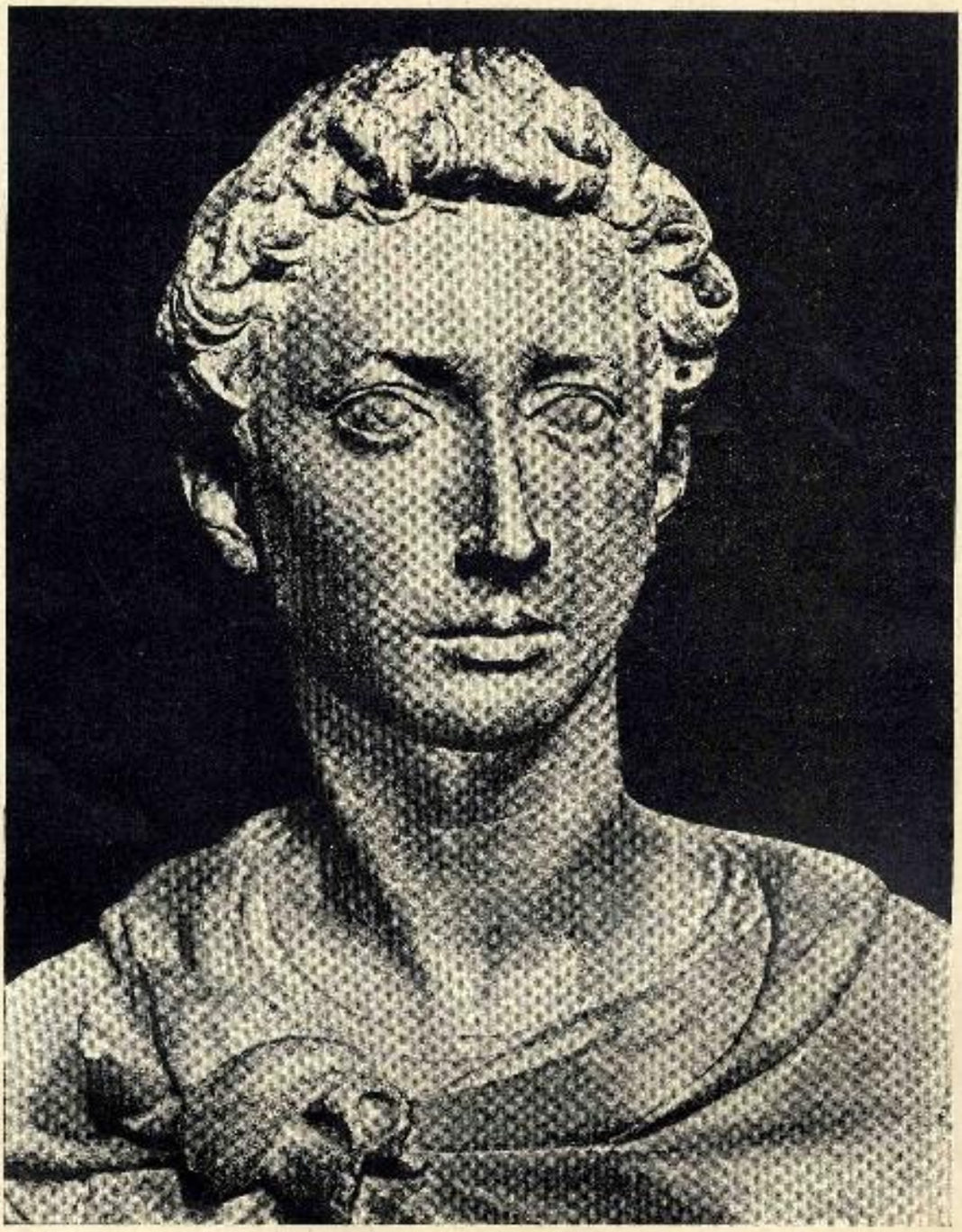
ST JEAN BAPTISTE DE DONATELLO



Ο ΑΓΙΟΣ ΓΙΩΡΓΗΣ

ΤΟΥ ΝΤΟΝΑΤΕΛΛΟ

ST GEORGE DE DONATELLO



ΕΝΑ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΗ ΤΟΥ ΝΤΟΝΑΤΕΛΛΟ

UNE PARTIE DE LA STATUE DE S^{T} GEORGE DE DONATELLO

(1837)

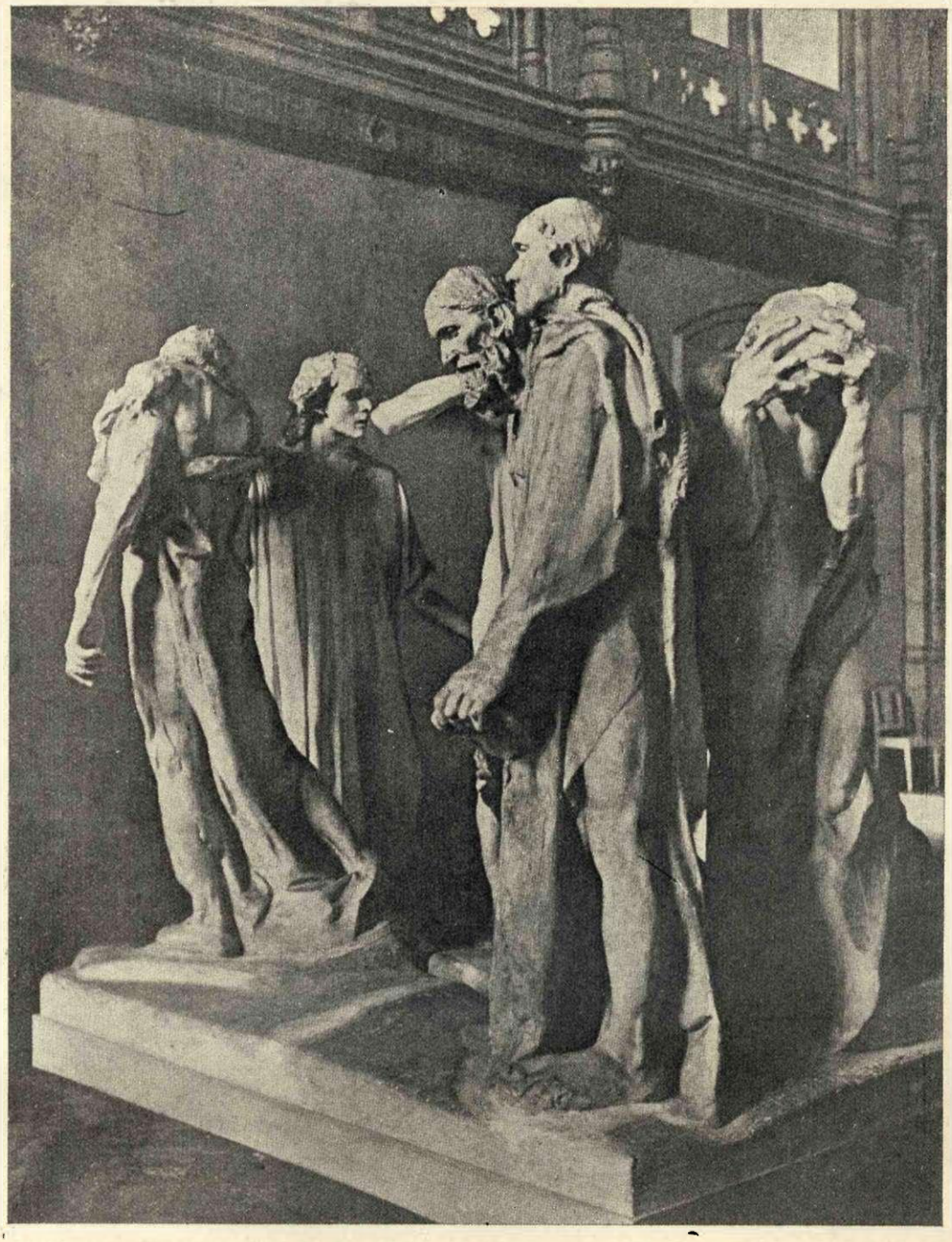
Η ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ ΤΩΝ ΕΘΕΛΟΝΤΩΝ

ΤΕΧΝΗ ΓΑΛΛΙΚΗ

(1837)

LE DÉPART DES VOLONTAIRES

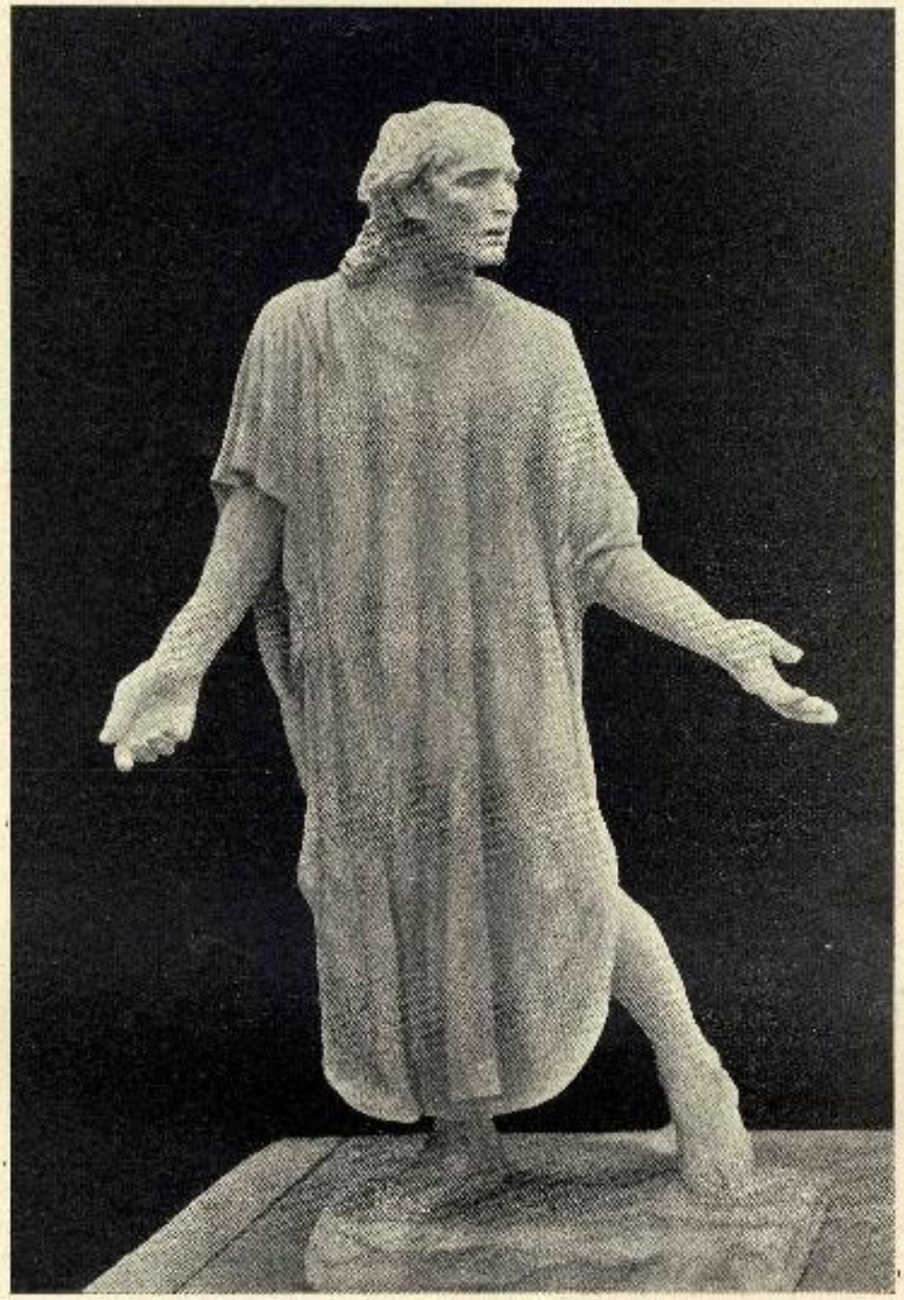
ART FRANÇAIS



ΟΙ ΑΣΤΟΙ ΤΟΥ ΚΑΛΑΙ — ΤΟΥ ΡΟΝΤΕΝ

(ΓΥΨΙΝΗ ΣΥΝΘΕΣΗ)

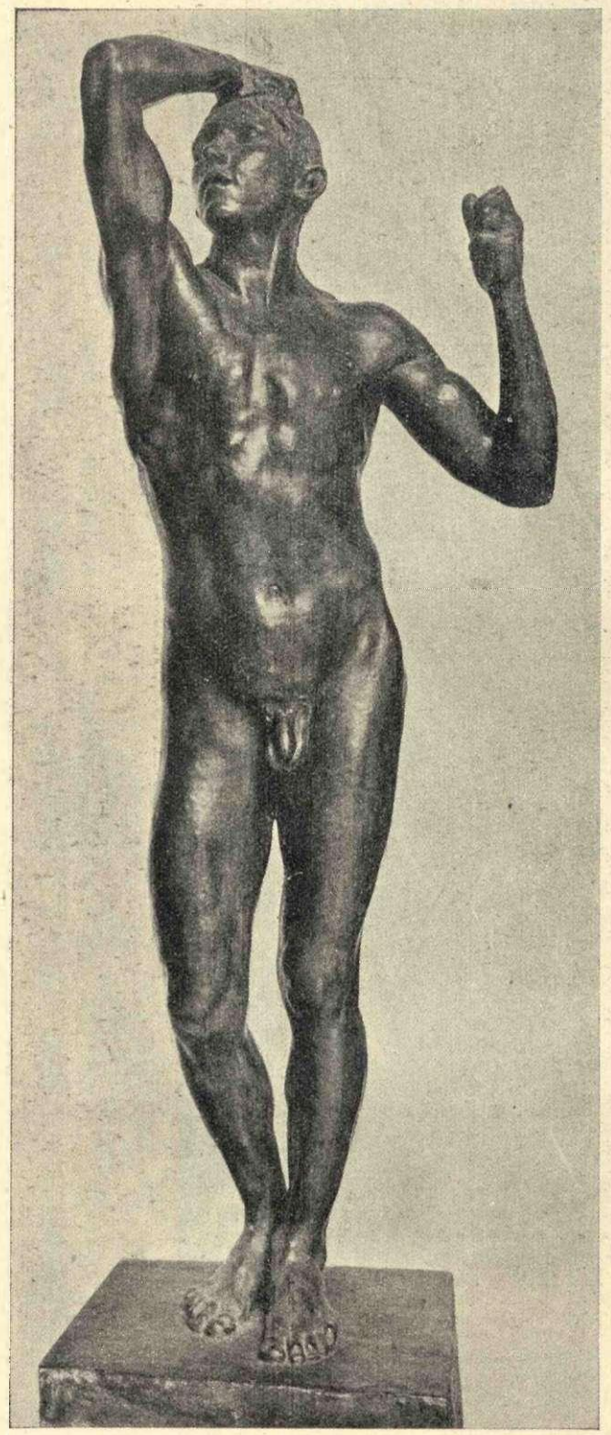
LES BOURGEOIS DE CALAIS — AUG. RODIN



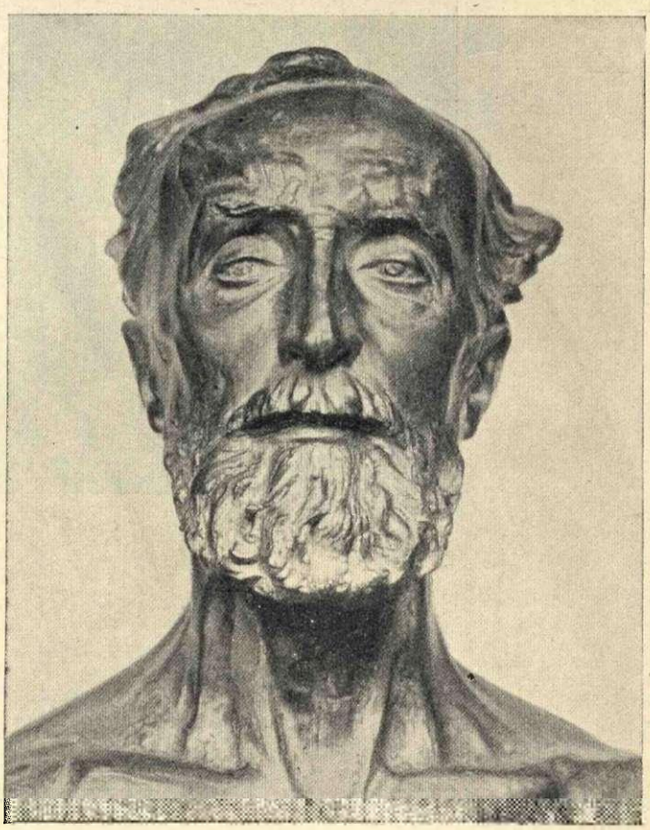
ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΩΝ ΑΣΤΩΝ ΤΟΥ ΚΑΛΑΙ
ΤΟΥ Α. ΡΟΝΤΕΝ

PARTIE DE LA COMPOSITION DE BOURGEOIS DE CALAIS
D'AUG. RODIN

Η ΣΚΕΨΗ
ΤΟΥ Α. ΡΟΝΤΕΝ
LA PENSEÈ
D' AUG. RODIN



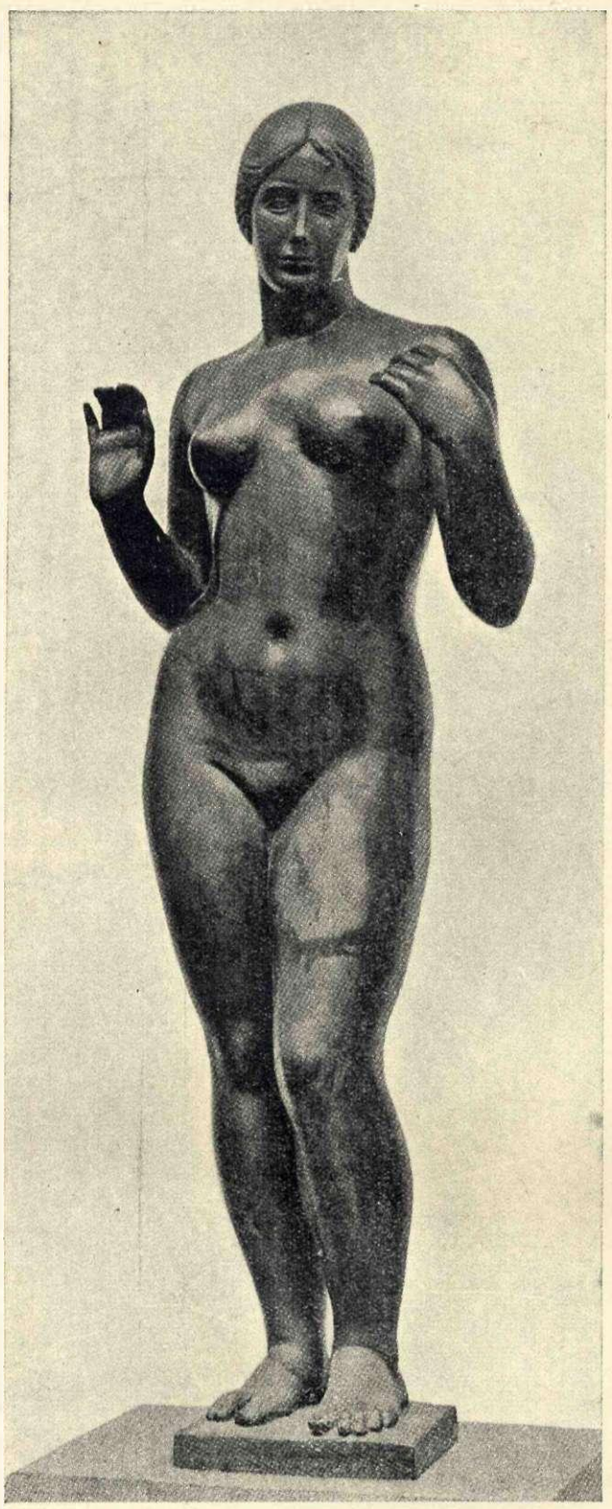
ΧΑΛΚΙΝΟ ΑΓΑΛΜΑ
ΤΟΥ Α. ΡΟΝΤΕΝ
L'AGE D'AIRAIN
D' AUG. RODIN



ΠΡΟΤΟΜΗ
BUSTE
AUG. RODIN

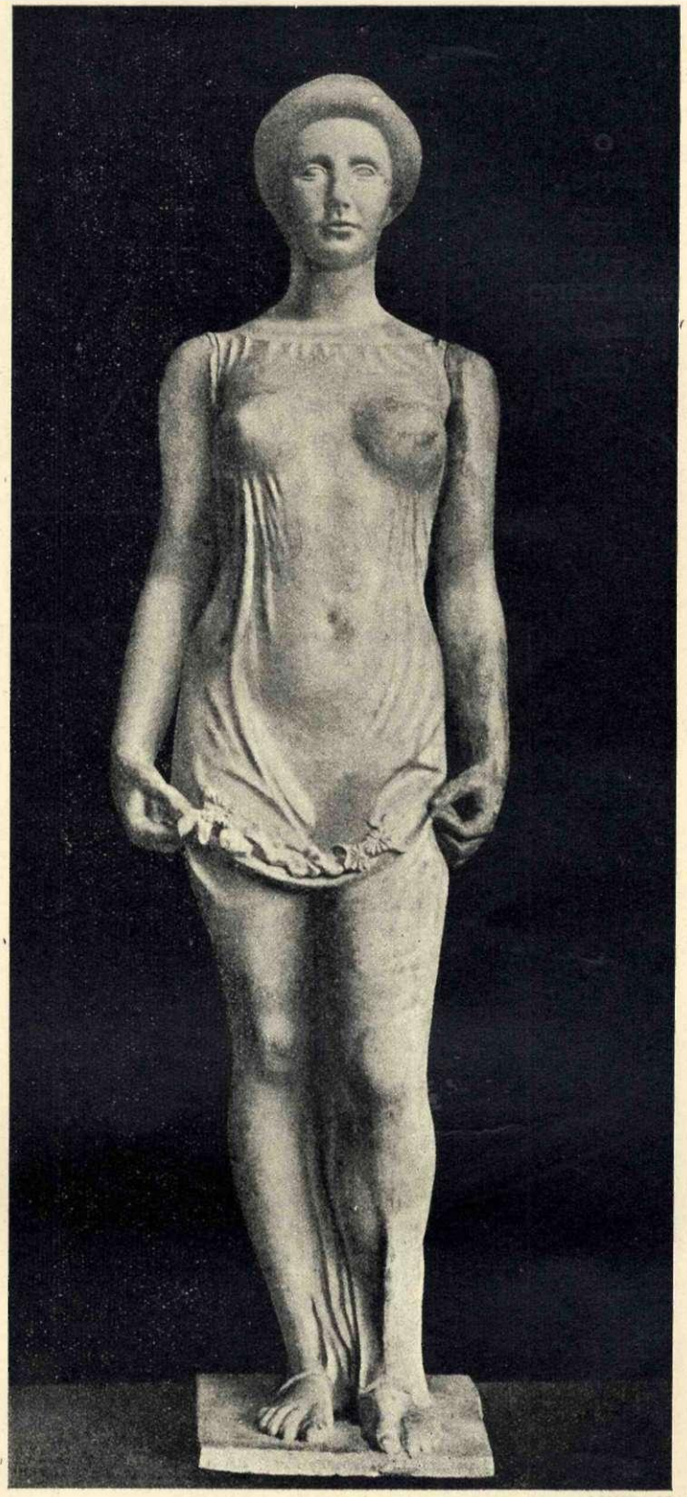
ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΜΑΓΙΟΛ

ARISTIDE MAILLOL



ΑΦΡΟΔΙΤΗ
ΑΡ. ΜΑΓΙΟΛ

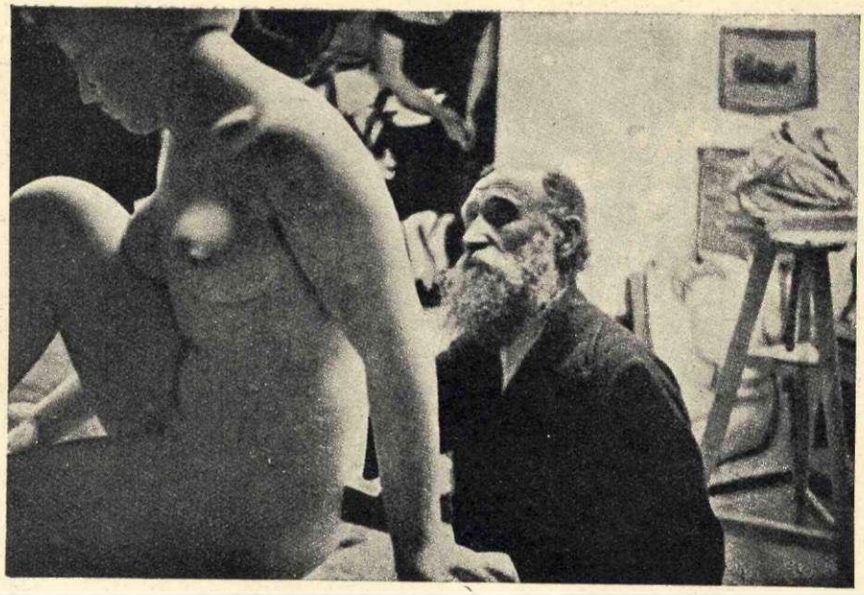
V É N U S
AR. MAILLOL



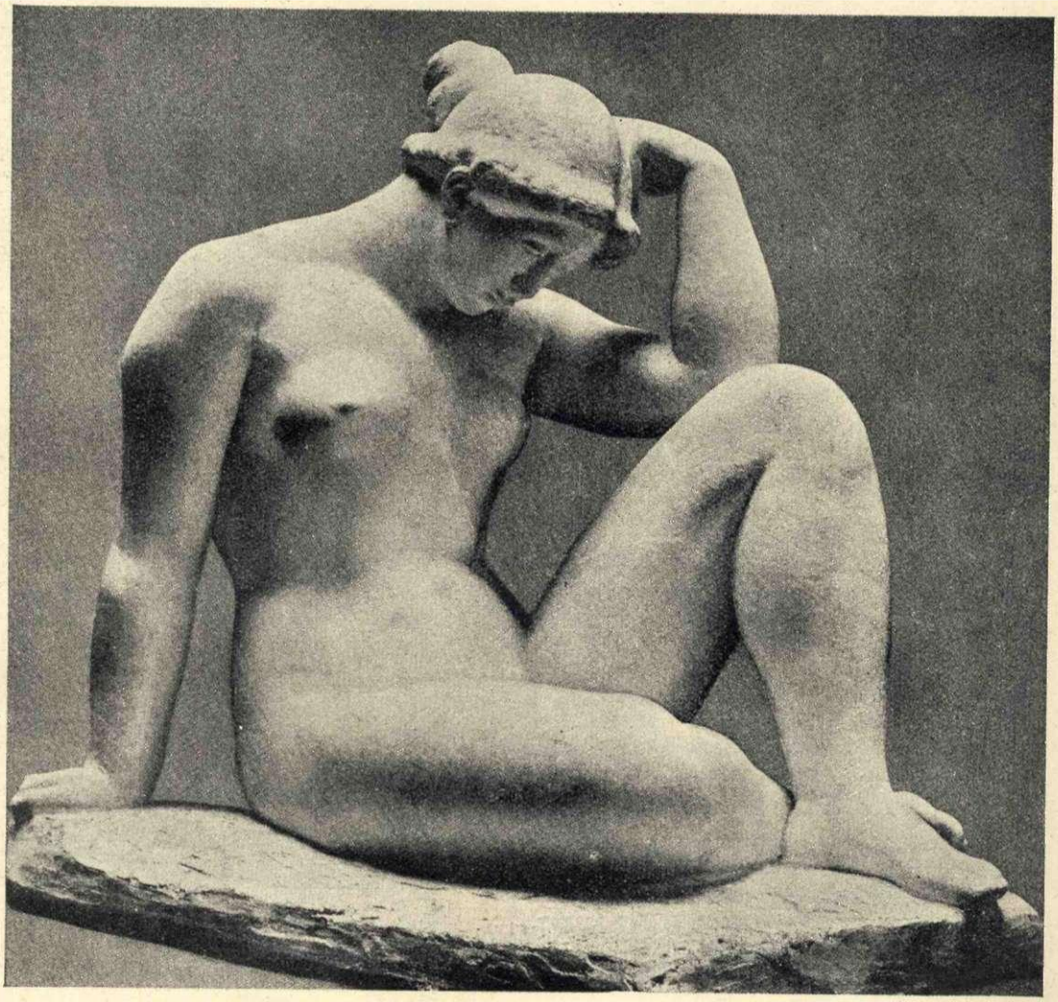
Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΜΕ Τ' ΑΝΘΗ
ΑΡ. ΜΑΓΙΟΛ

FEMME AUS FLEURS
AR. MAILLOL

Ο
ΜΑΓΙΟΛ
ΜΕΣΑ
ΣΤΟ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ
ΤΟΥ
(1933)



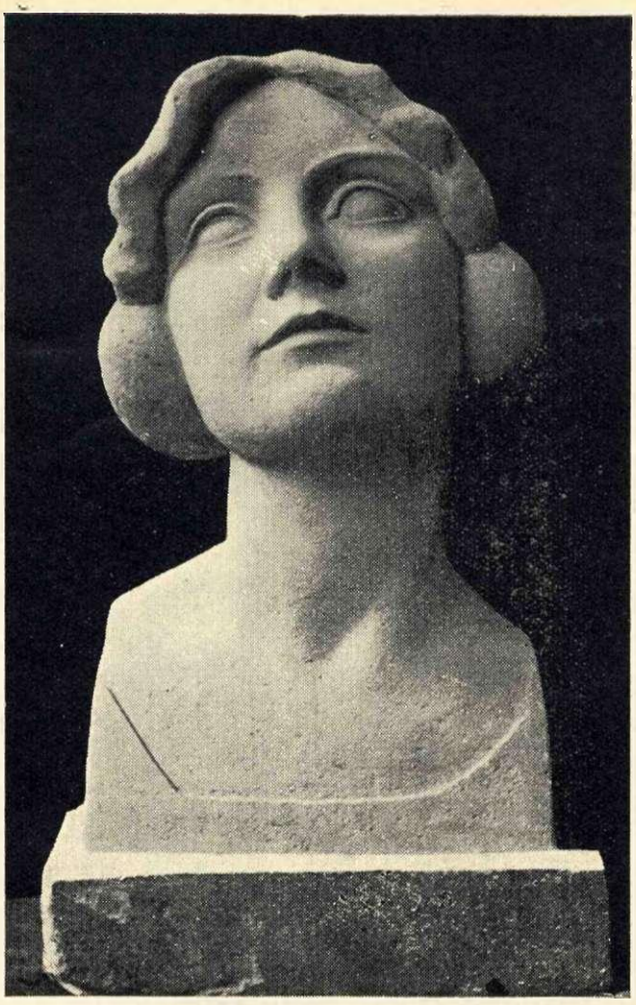
MAILLOL
AU
TRAVAIL
DANS
SON
ATELIER
(1933)



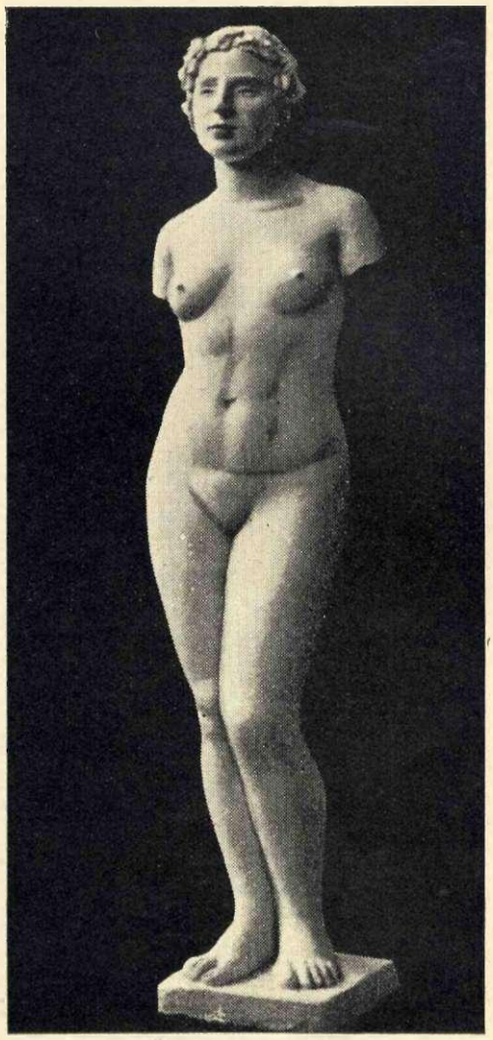
Η
ΣΚΕΨΗ
ΑΡ.
ΜΑΓΙΟΛ

LA
PENSÉE
AR.
MAILLOL

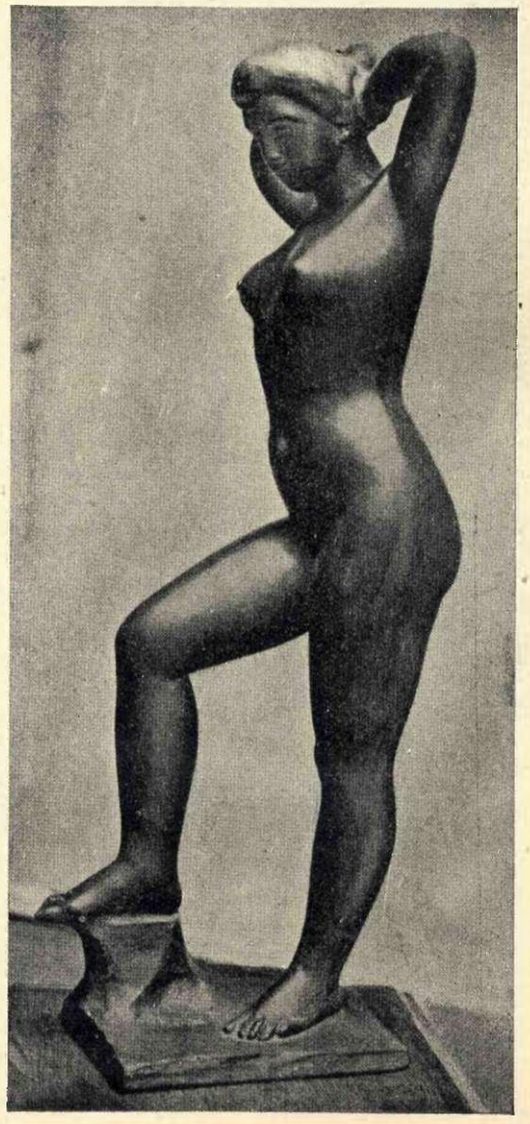
4 ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΑΡ. ΜΑΓΙΟΛ
4 ŒUVRES DE AR. MAILLOL

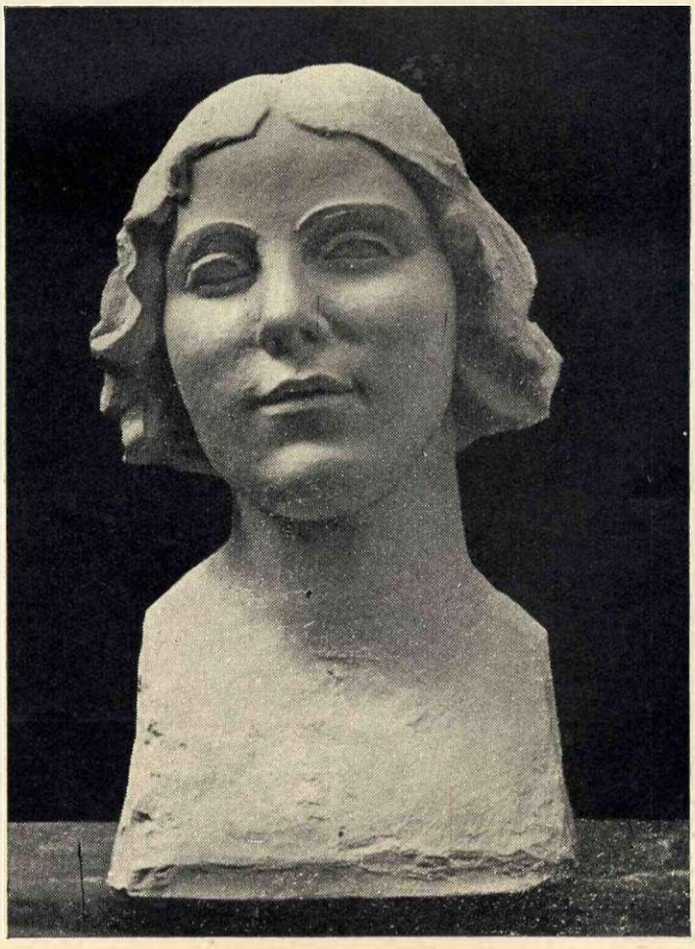


ΠΡΟΤΟΜΗ BUSTE



ΠΡΟΤΟΜΗ BUSTE

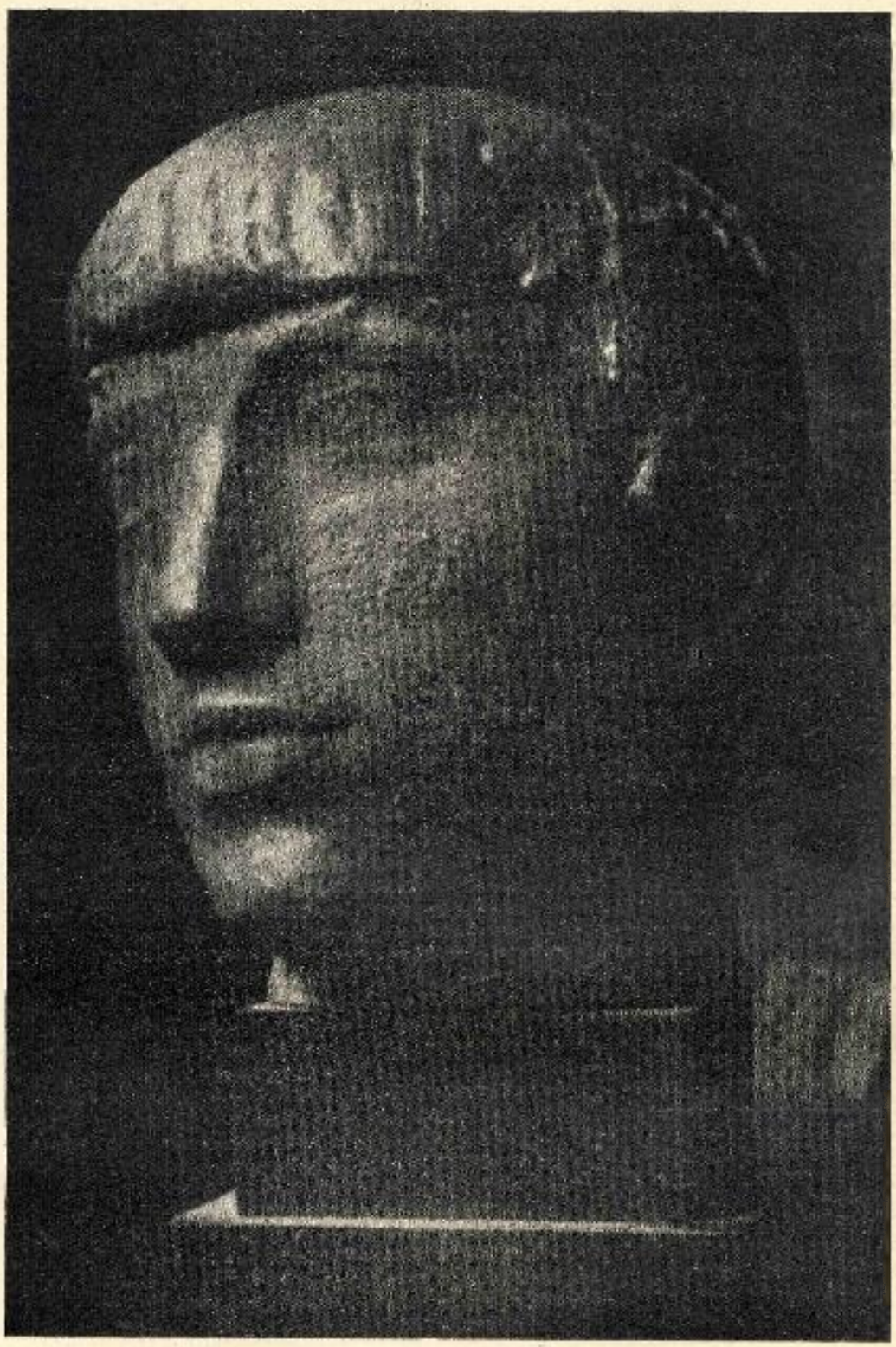




ΚΑΡΟΛΟΣ ΝΤΕΣΠΙΩ
CHARLES DESPIAU

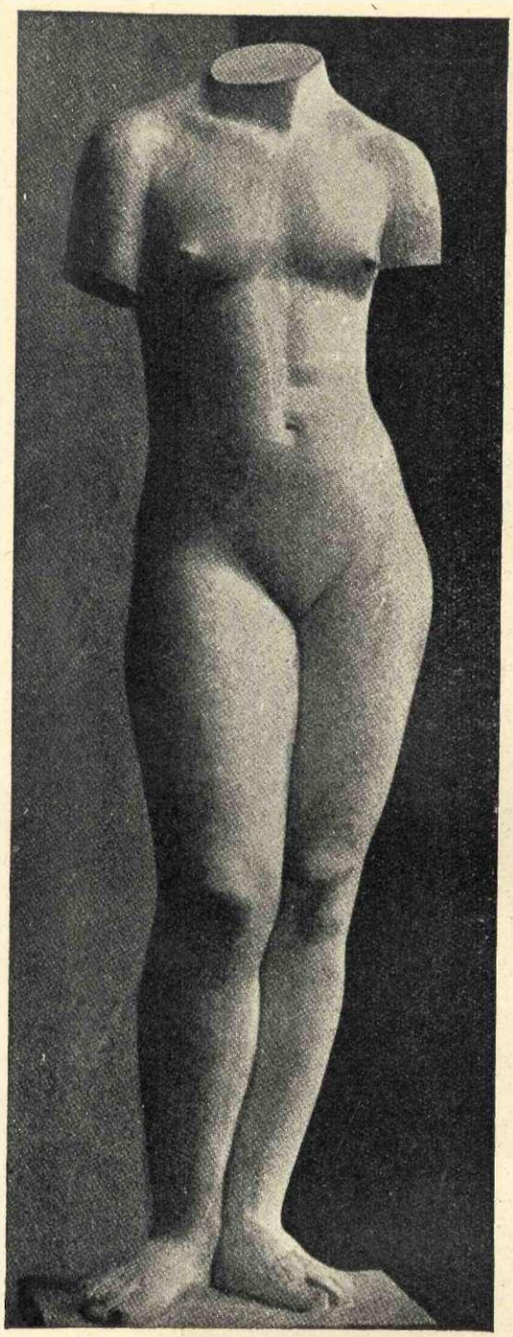
ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ (1925)
ΤΗΣ Κ^ΑΣ L. A. J.

PORTRAIT (1925)
DE MME L. A. J.



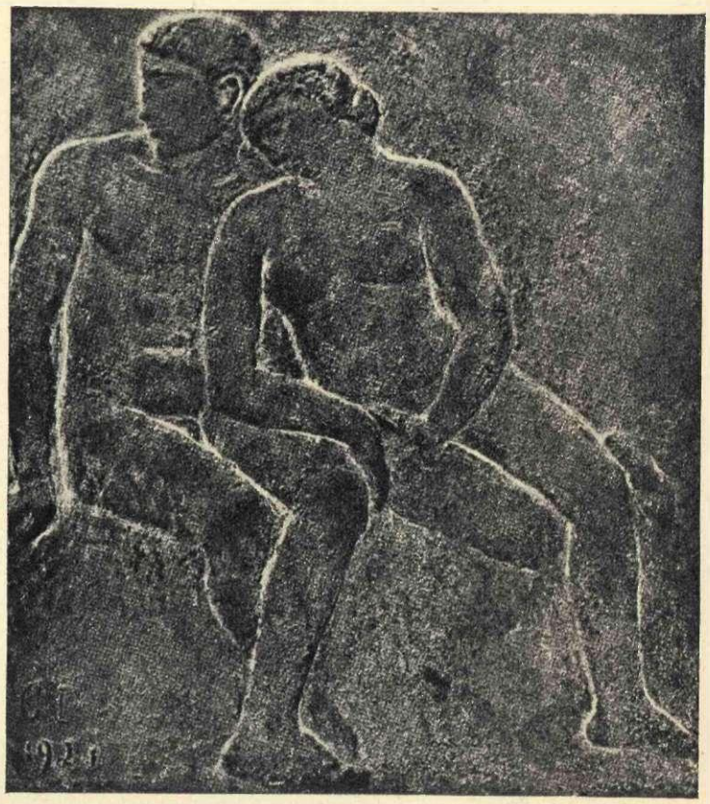
ΚΕΦΑΛΗ
ΝΤΕΣΠΙΩ

TÊTE
DESPIAU

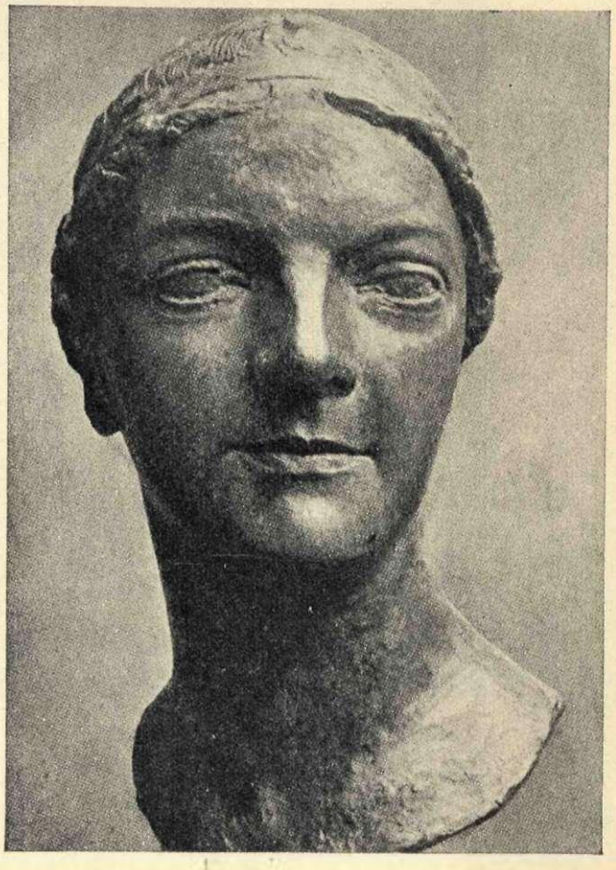


ΚΟΡΜΟΣ
Κ. ΝΤΕΣΠΙΩ

TORSE
CH. DESPIAU

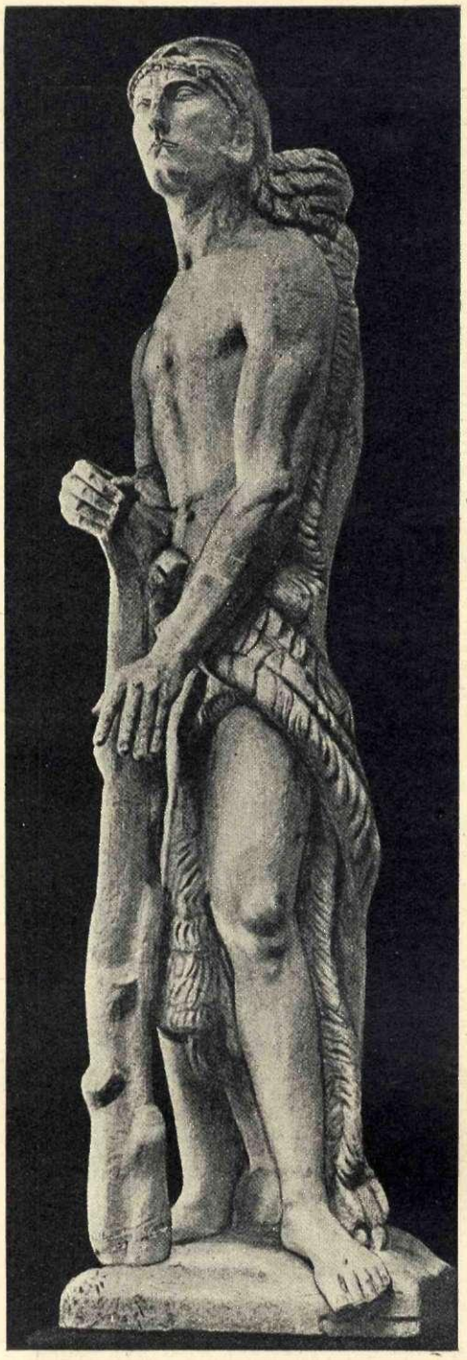


Κ. ΝΤΕΣΠΙΩ (1921) CH. DESPIAU



CHARLE DESPIAU
MME AGNÈS MEYER (1929)
Κ^Α ΑΓΝΗ ΜΕΪΕΡ. ΝΤΕΣΠΙΩ

Η ΔΥΝΑΜΗ - LA FORCE



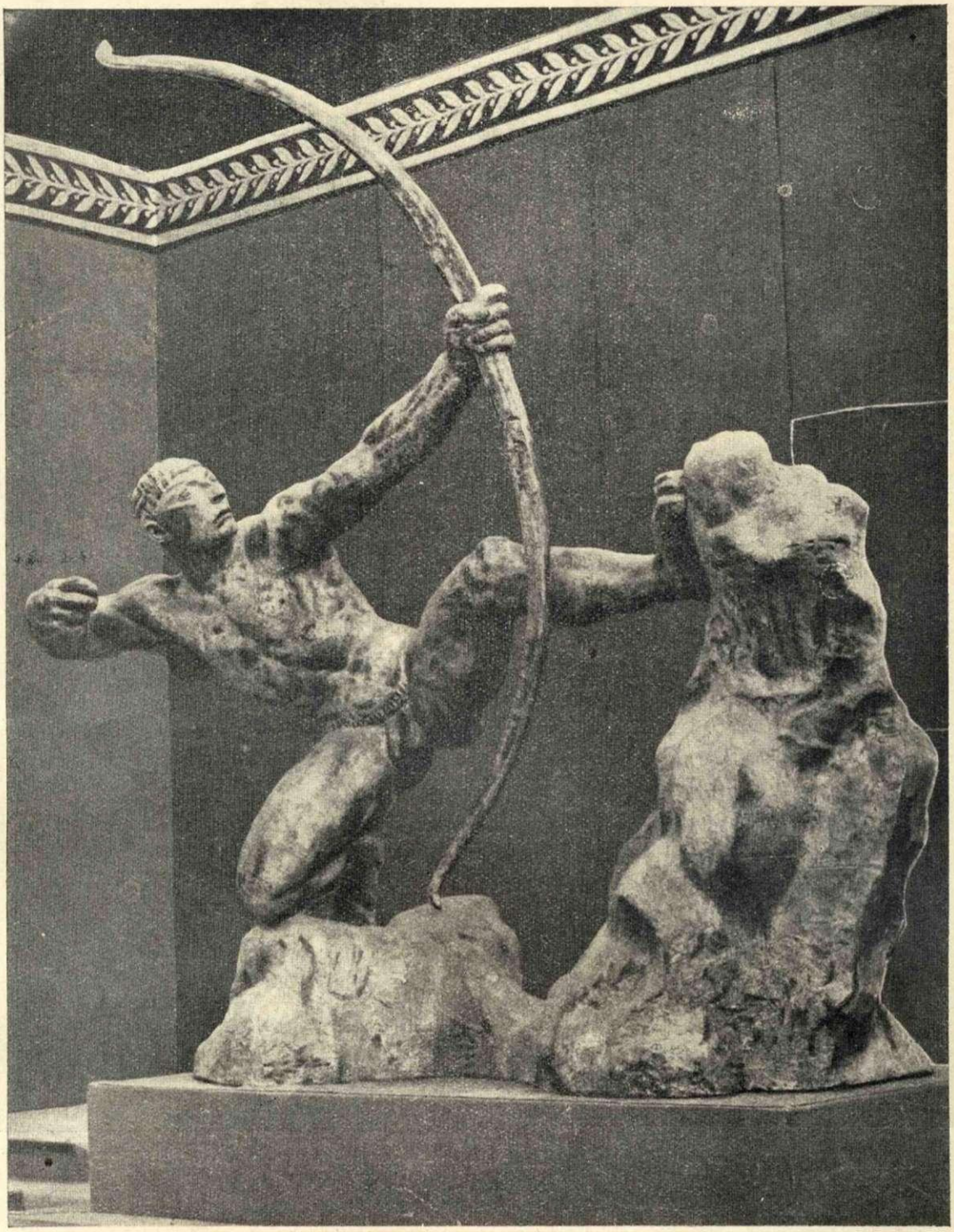
Η ΝΙΚΗ - LA VICTOIRE

ΔΥΟ ΑΓΑΛΜΑΤΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΤΟΥ ΑΛΒΕΑΡ
ΤΟΥ ΑΝΤΩΝΗ ΜΠΟΥΡΝΤΕΛ (1915)

DEUX FIGURES POUR LE MONUMENT DU GÉNÉRAL ALVEAR
PAR ANTOINE BOURDELLE

Μ Π Ο Υ Ρ Ν Τ Ε Λ

B O U R D E L L E

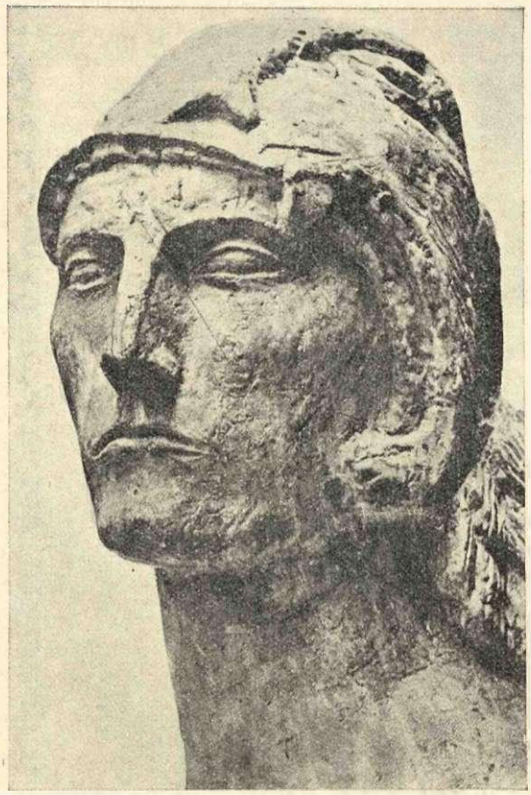


ΤΟΞΟΤΗΣ ΗΡΑΚΛΗΣ — ΑΝ. ΜΠΟΥΡΤΝΕΛ

HERCULE SAGITTAIRE — AN. BOURDELLE

ΠΡΟΤΟΜΗ ΤΗΣ Κας L. (1925)
BUSTE DE Mme L. (1925)

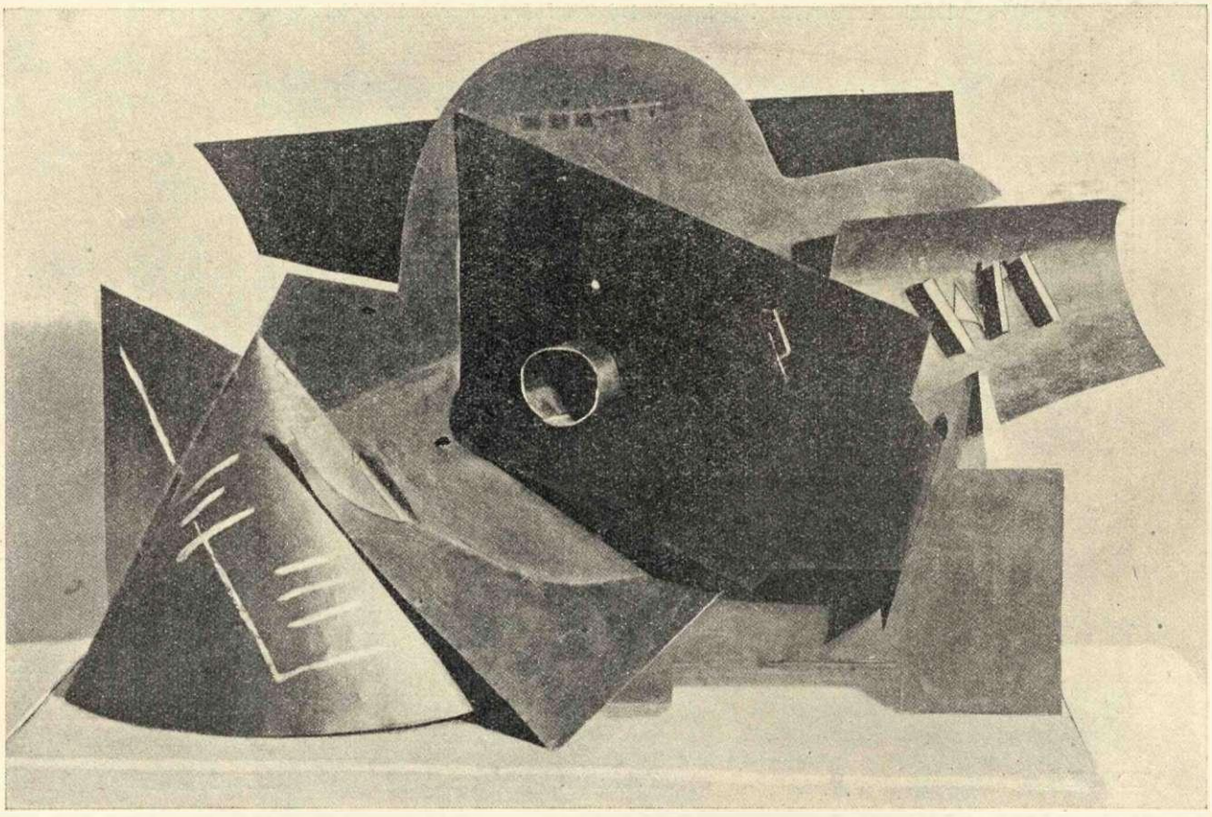
ΤΟΥ ΜΠΟΥΡΝΤΕΛ
AN. BOURDELLE



ΚΕΦΑΛΗ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ ΤΗΣ ΔΥΝΑΜΗΣ — ΜΠΟΥΡΝΤΕΛ
TÊTE DU STATUE DE LA FORCE — BOURDELLE

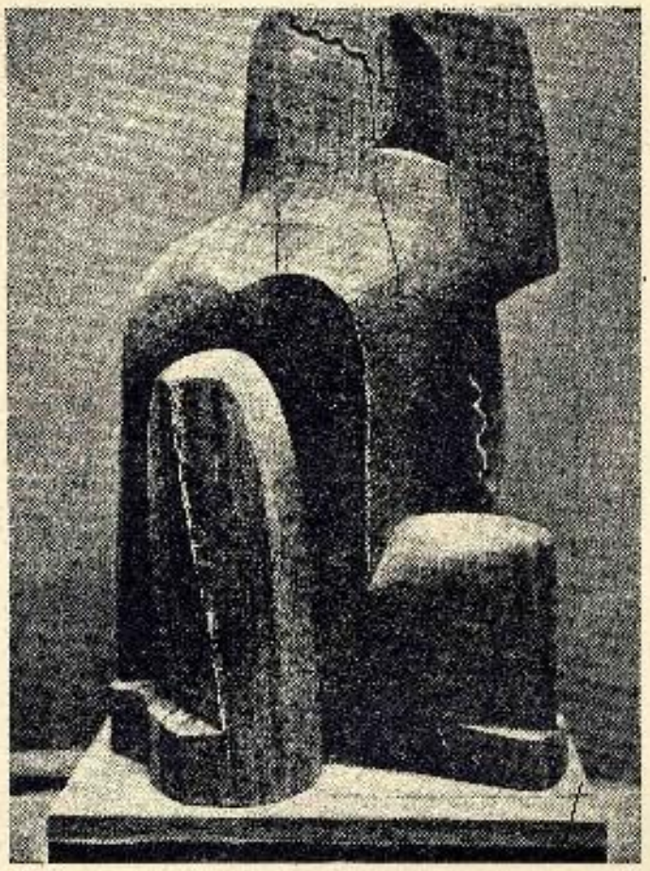
ΛΩΡΑΝΣ

LAURENS



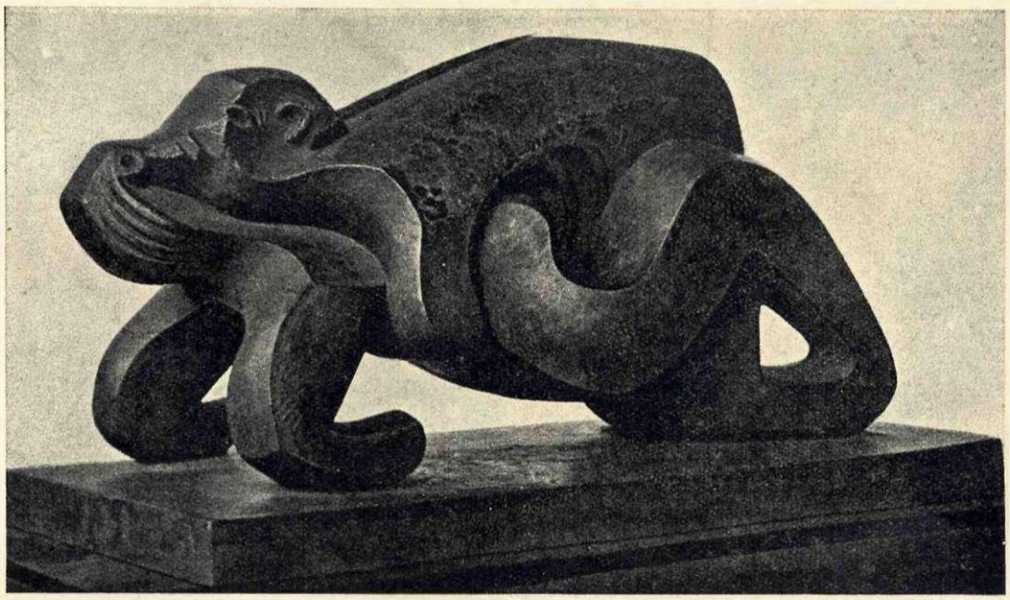
Η ΚΙΘΑΡΑ (1917)
ΕΡΡΙΚΟΥ ΛΩΡΑΝΣ

LA GIUTARE (1917)
HENRI LAURENS



ΔΥΟ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΛΩΡΑΝΣ ΞΥΛΙΝΟ ΚΑΙ ΧΑΛΚΙΝΟ
DEUX OEUVRES DE LAURENS EN BOIS ET EN BRONZE

ΛΙΨΙΣΤ (1928 - 1929) LIPCHITZ

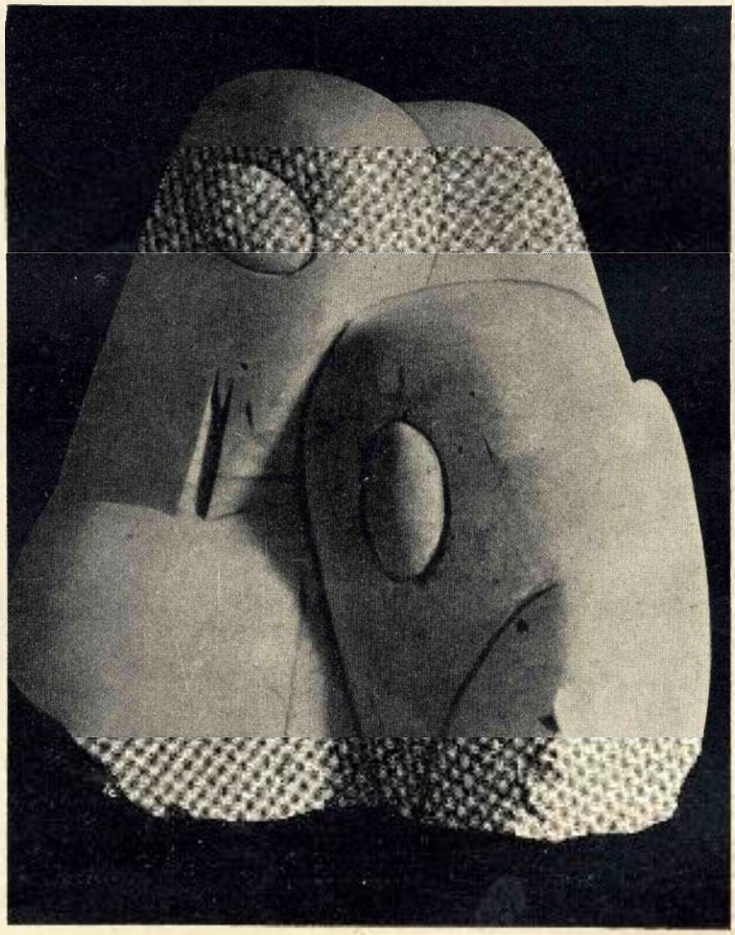


ΤΟ ΖΕΥΓΑΡΙ (ΧΑΛΚΙΝΟ) LE COUPLE
ΙΑΚ. ΛΙΨΙΣΤ (BRONZE) J. LIPCHITZ

LIPCHITZ

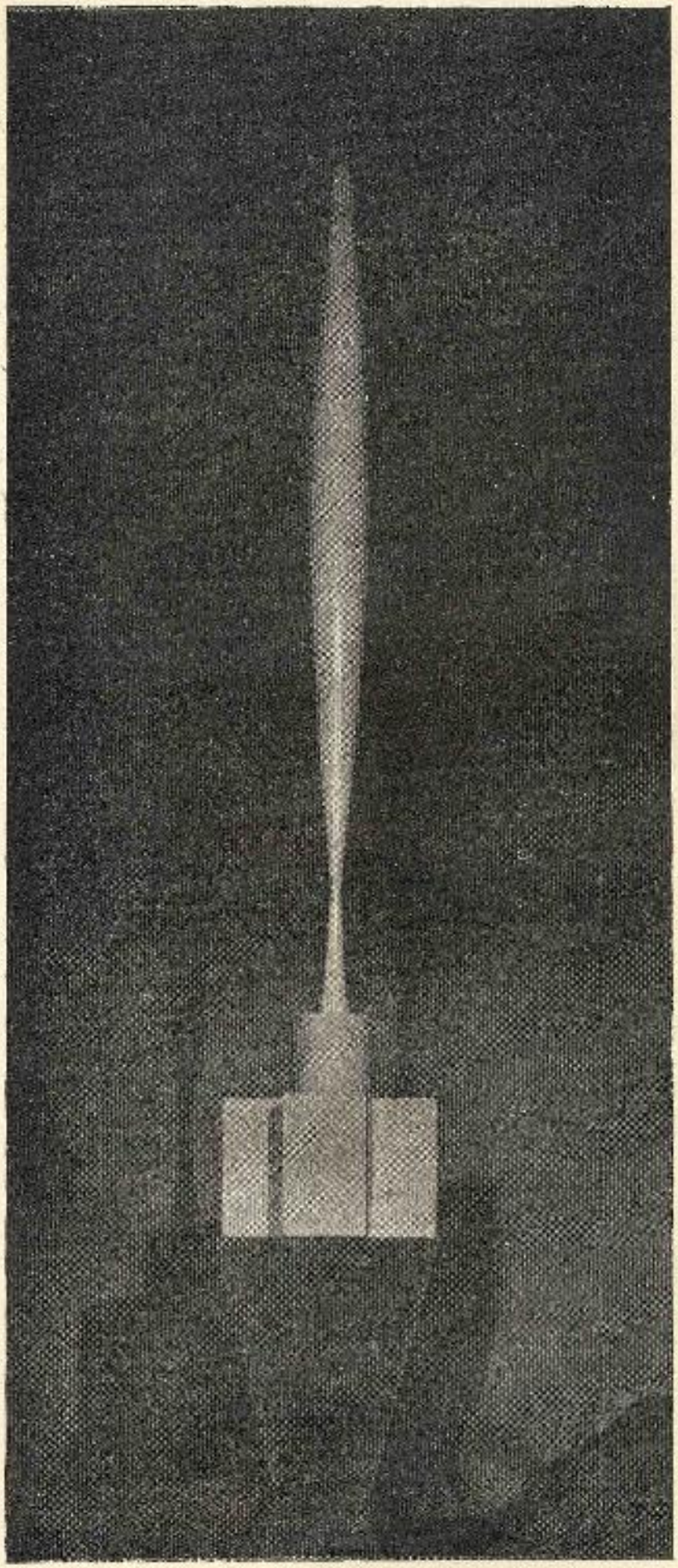
ΟΡΓΑΝΟ ΜΟΥΣΙΚΟ
ΙΑΚΩΒΟΥ ΛΙΨΙΣΤ

INSTRUMENTS
DE MUSIQUE
JACQUES LIPCHITS



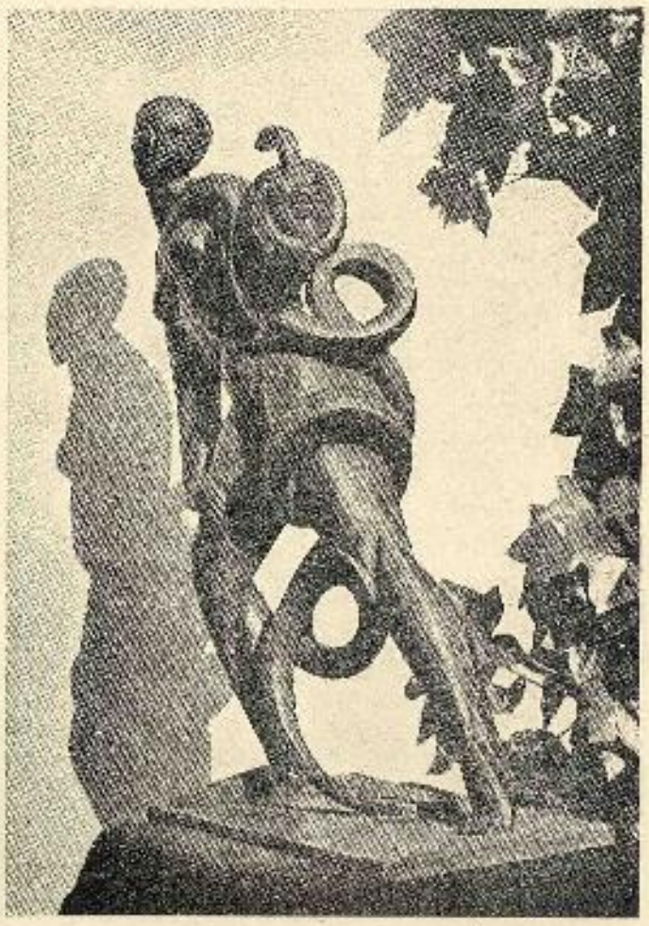
ΜΠΡΑΝΚΟΥΣΙ
ΟΙ
ΠΙΝΚΟΥΪΝΟΙ

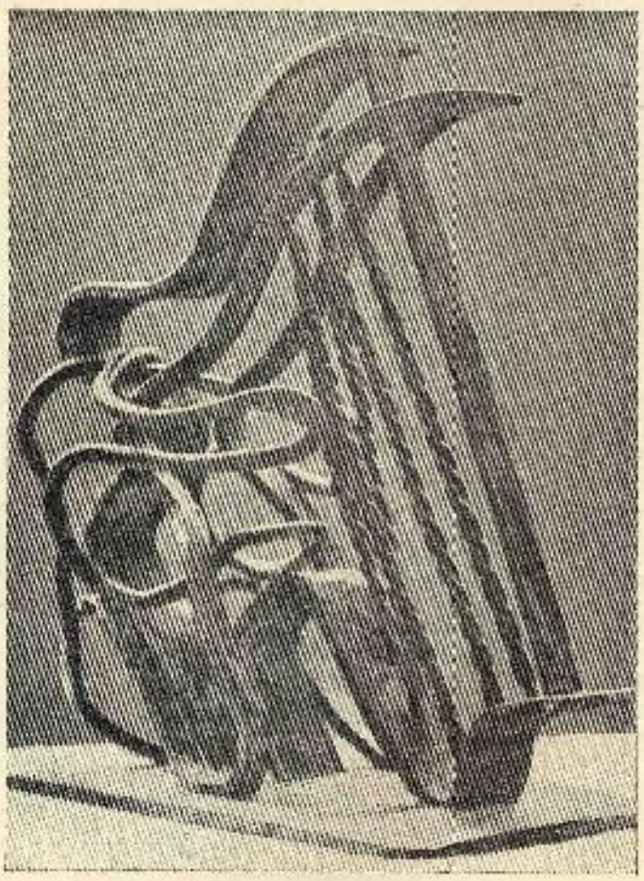
BRANCUSI
LE
PINGOUIN



ΤΟ ΠΟΥΛΙ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΧΩΡΟ
L'OISEAU DANS L'ESPACE

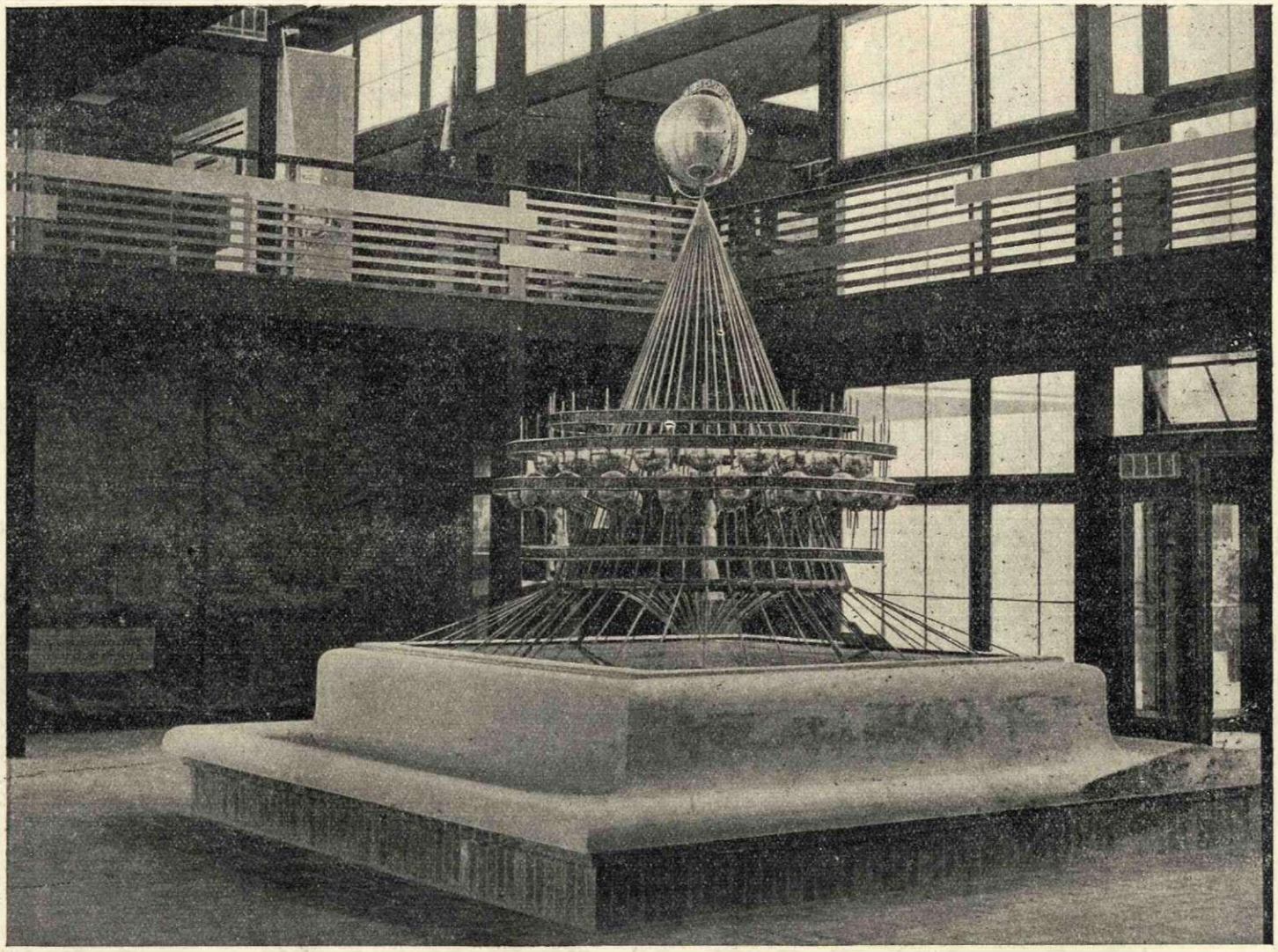
ΜΠΡΑΝΚΟΥΣΙ
BRANCOUSI





ΔΥΟ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΛΙΨΙΣΤ
DEUX OEUVRES DE LIPCHITZ

RUDOLF BELLING (ALLEMAND)

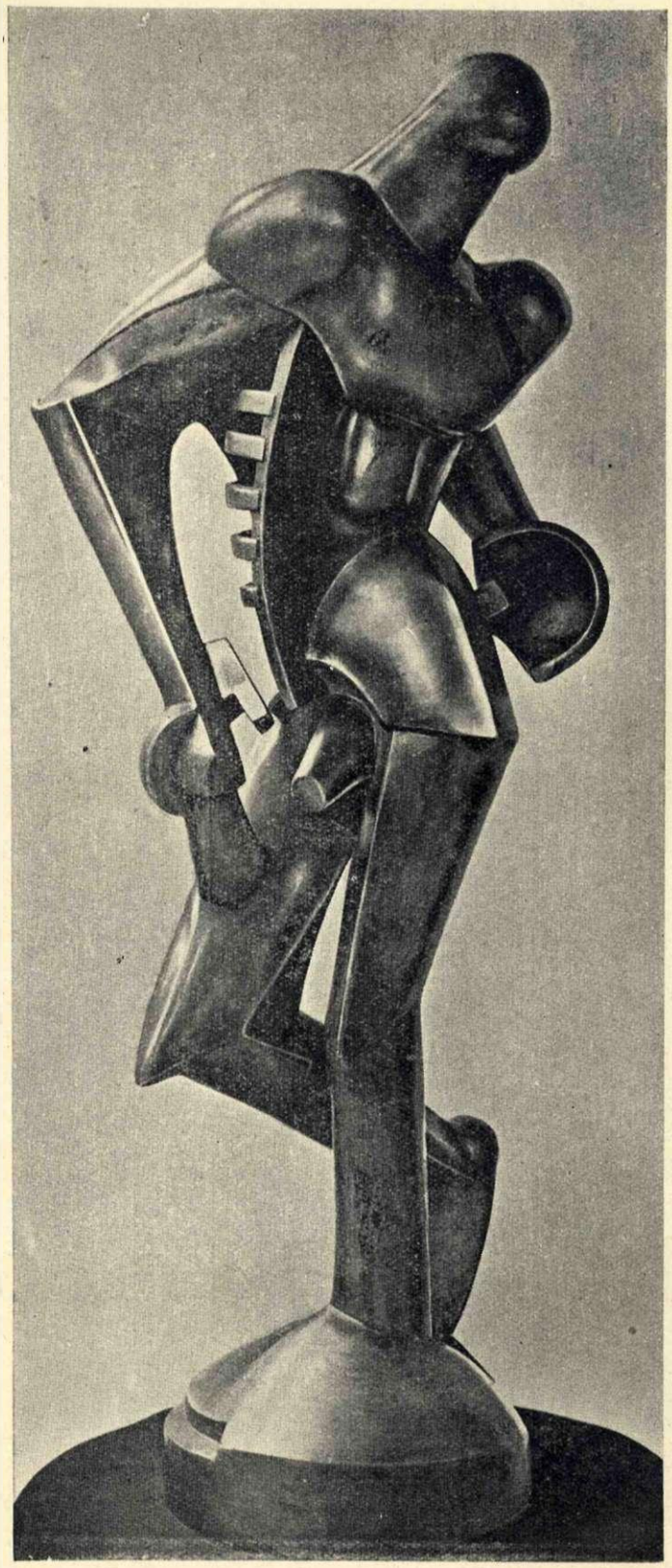


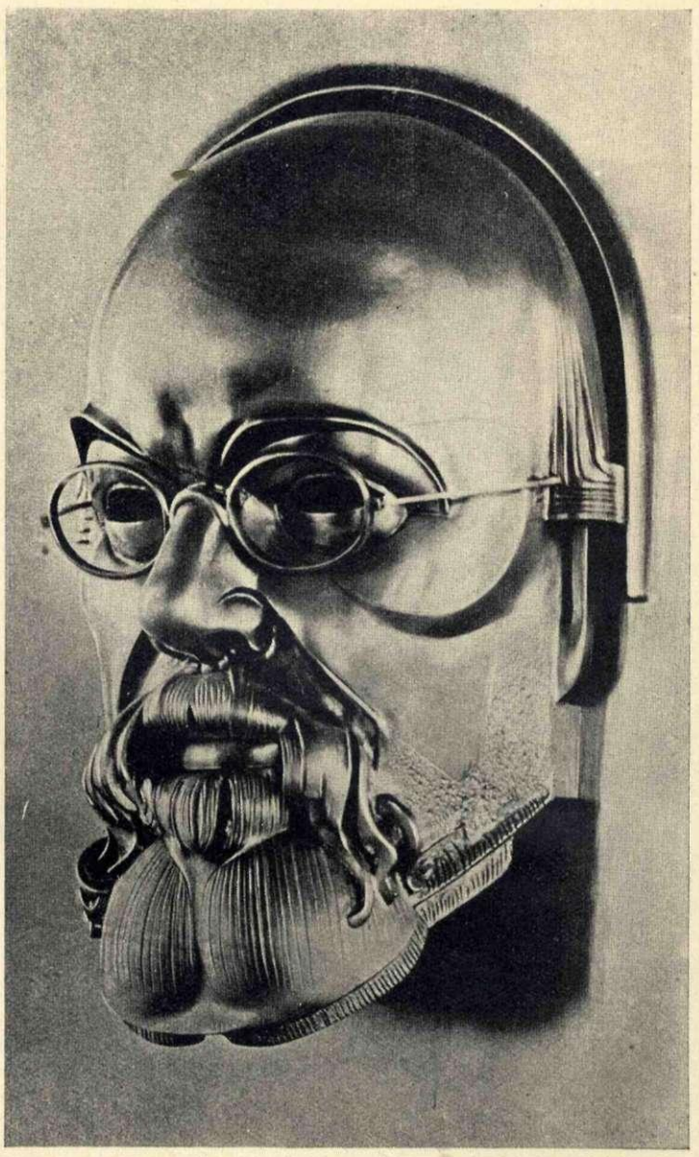
ΣΥΝΤΡΙΒΑΝΙ ΣΕ ΕΚΘΕΣΗ
ΜΠΕΛΙΝΚ

FONTAINE A L'EXPOSITION
BELLING

ΤΕΧΝΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ — Ρ. ΜΠΕΛΛΙΝΚ

ART ALLEMANDE — R. BELLING





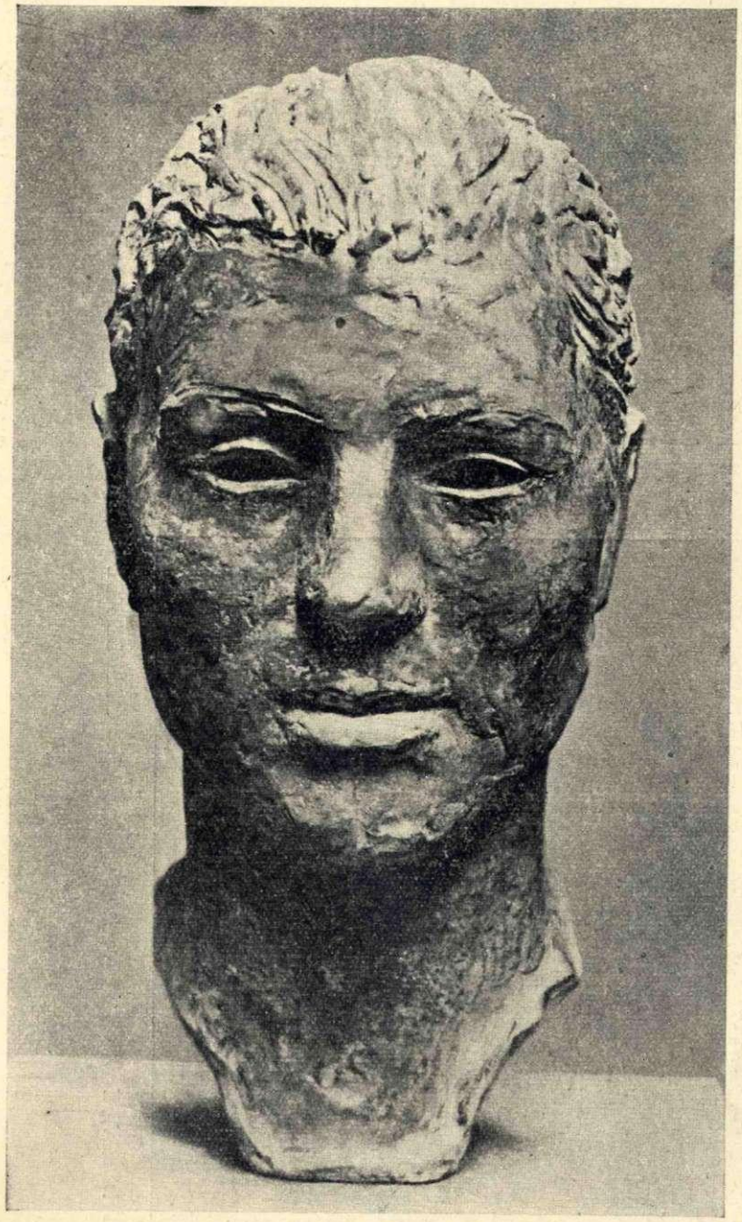
ΣΧΗΜΑ ΟΡΓΑΝΙΚΟ (1921) — ΜΠΕΛΛΙΝΚ

FORME ORGANIQUE — R. BELLING

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ Κ^ου Κ. ΜΠΕΛΛΙΝΚ

PORTRAIT DE MR K.-R. BELLING

Ρ. ΣΙΝΤΕΝΙΣ (1918) — RÉNÉE SINDENIS

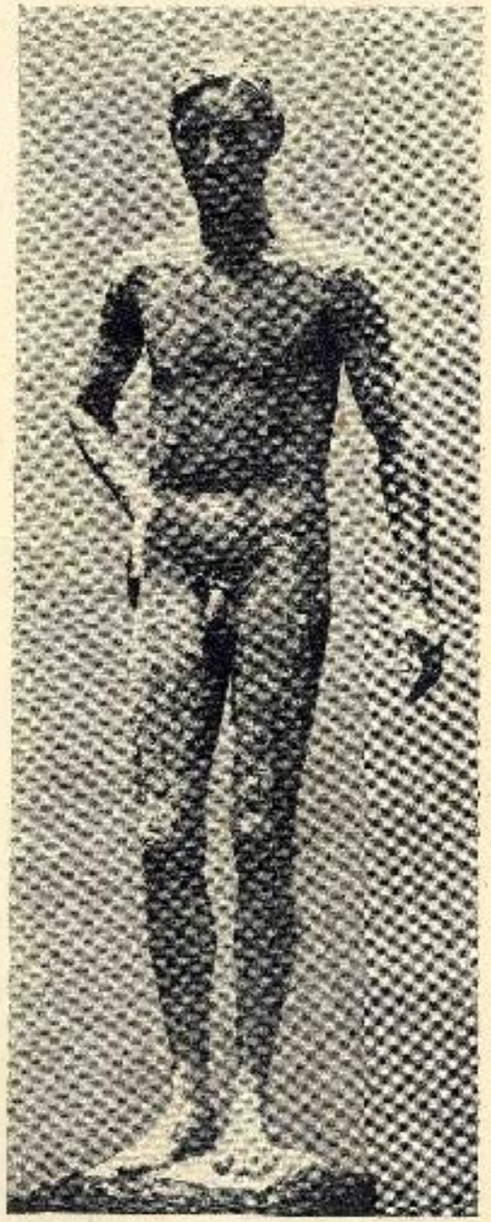


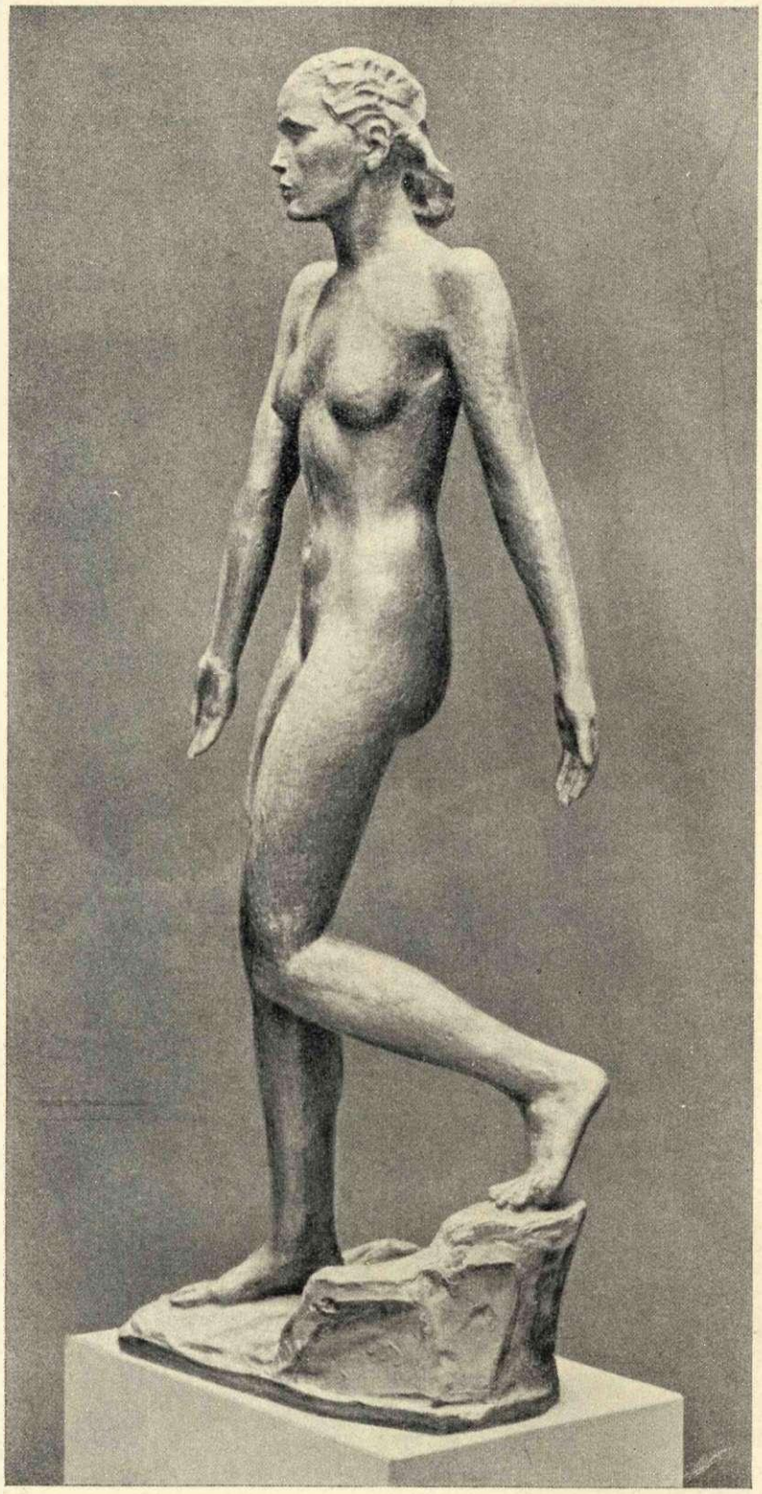
ΝΤΕ - ΦΙΟΡΙ
ΚΕΦΑΛΙ (1925) ΤΟΥ
ΤΖΑΚ ΝΤΕΜΨΕΥ

DE FIORI
(1925 BRONZE)
PORTRAIT
DE JACK DEMPSEY

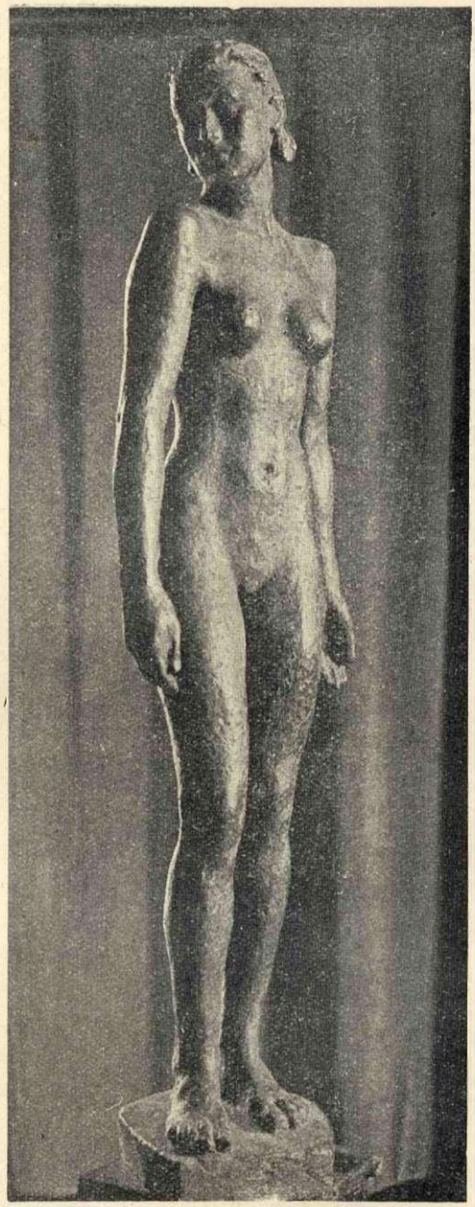
ΝΤΕ - ΦΙΟΡΙ
ΓΥΜΝΟ ΑΝΔΡΙΚΟ

DE FIORI
NUE D'HOMME
(BRONZE)



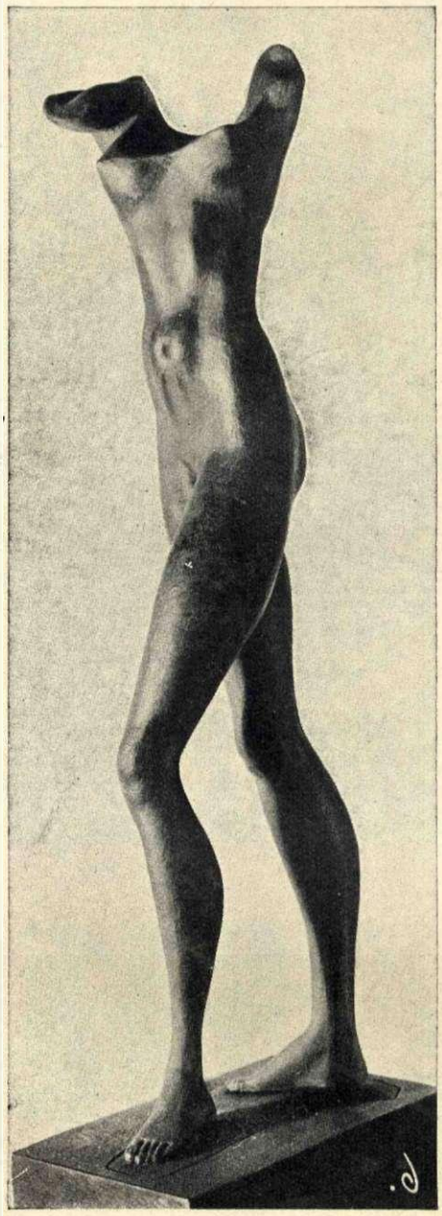


ΓΙΩΡΓΗΣ ΚΟΛΒΕ GEORGE KOLBE

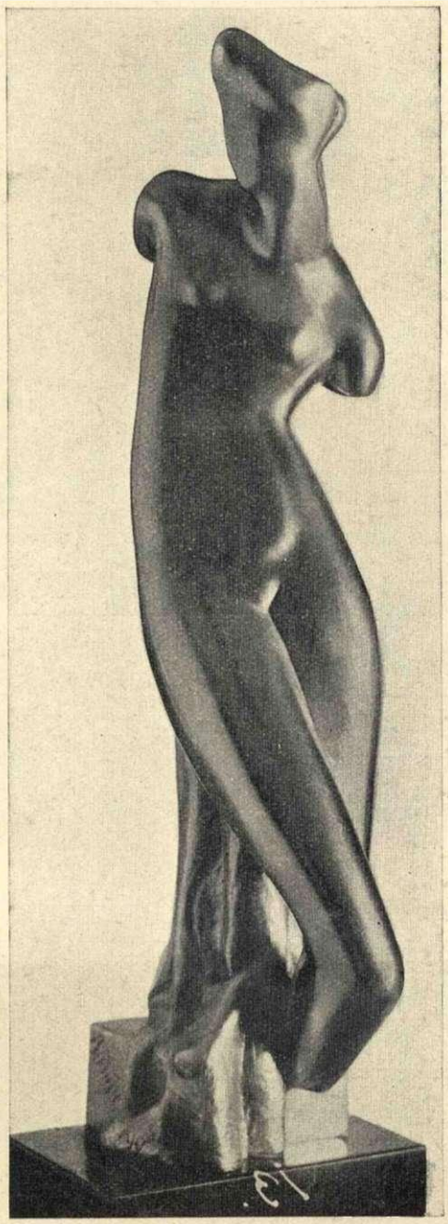


ΓΙΩΡΓΗΣ ΚΟΛΒΕ
ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΒΙΣΒΑΝΤΕΝ

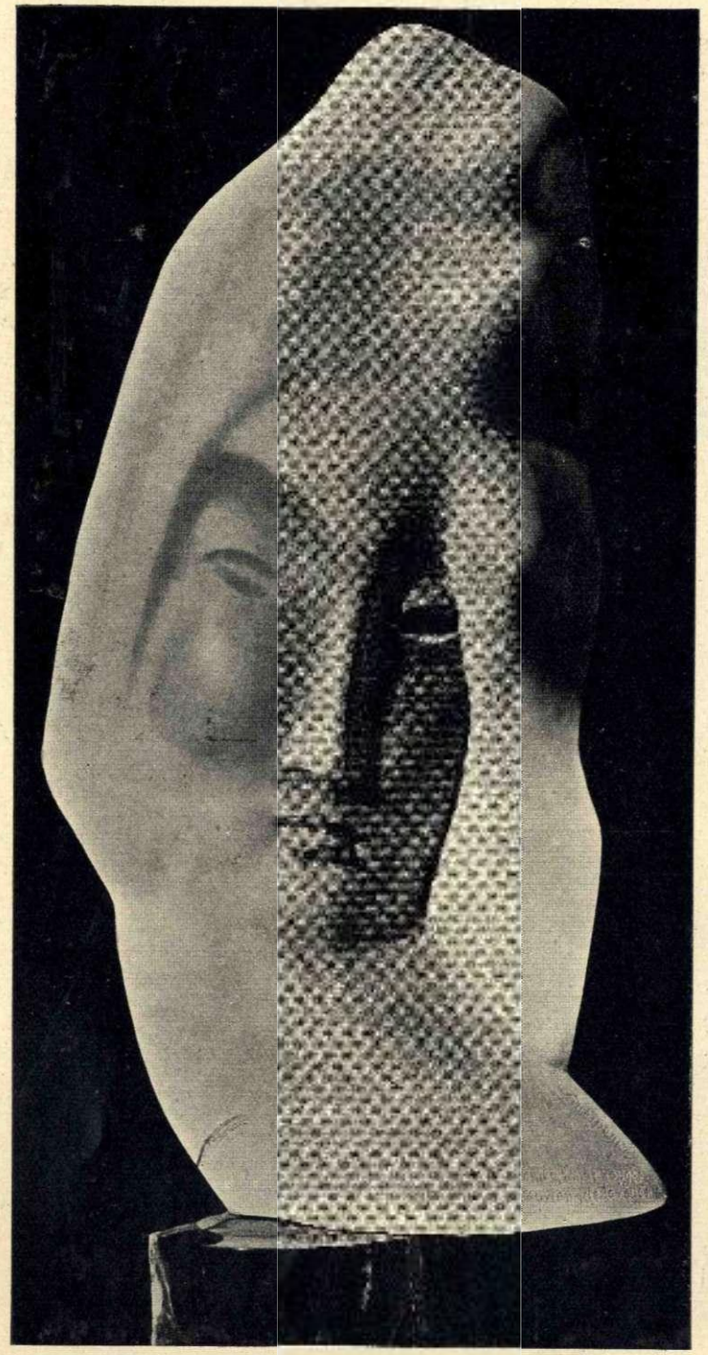
GEORGE KOLBE
MUSÉE WIESVADEN



ΕΜΠΡΟΣ Α. ΑΡΣΙΠΕΝΓΚΟ
EN AVANT A. ARCHIPENKO



ΚΟΡΜΟΣ Α. ΑΡΣΙΠΕΝΓΚΟ
TORCE A. ARCHIPENKO



Α. ΑΡΣΙΠΕΝΓΚΟ

Α. ARCHIPENGO

A. ARCHIPENKO
(1926)
MASQUE

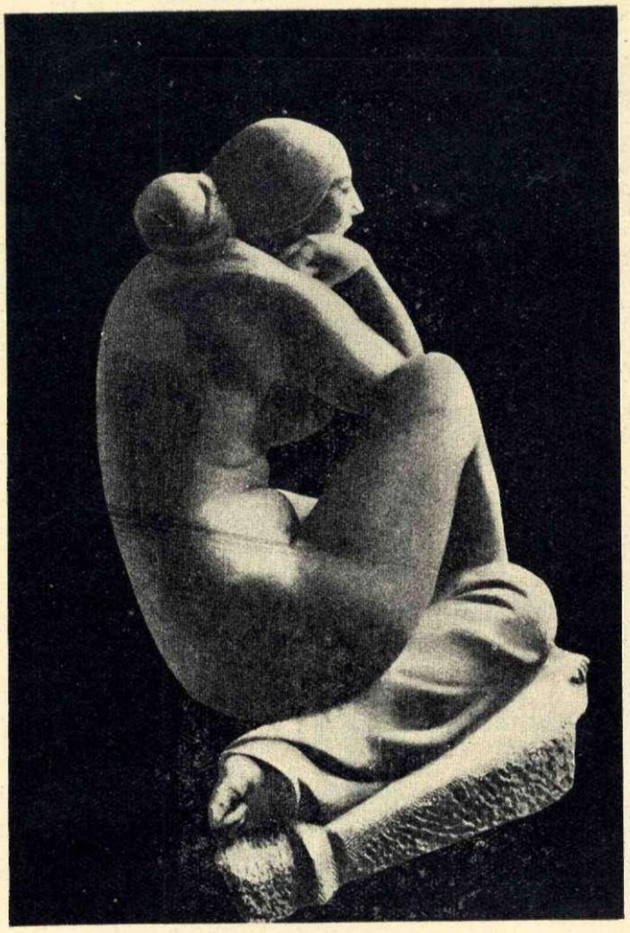
Α. ΑΡΣΙΠΕΝΓΚΟ
(1926)
ΠΡΟΣΩΠΙΔΑ

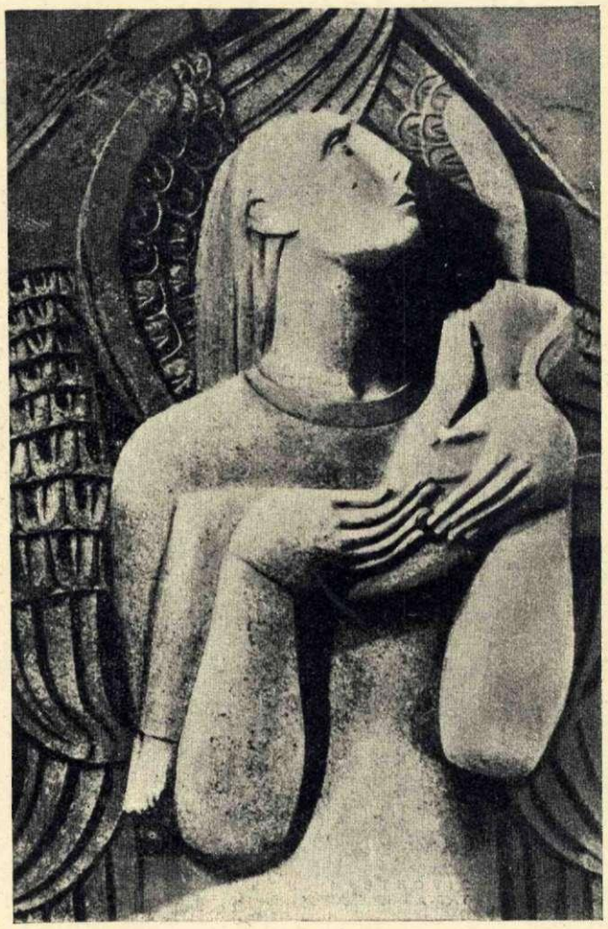
P. GARGALLO
DANSEUSE

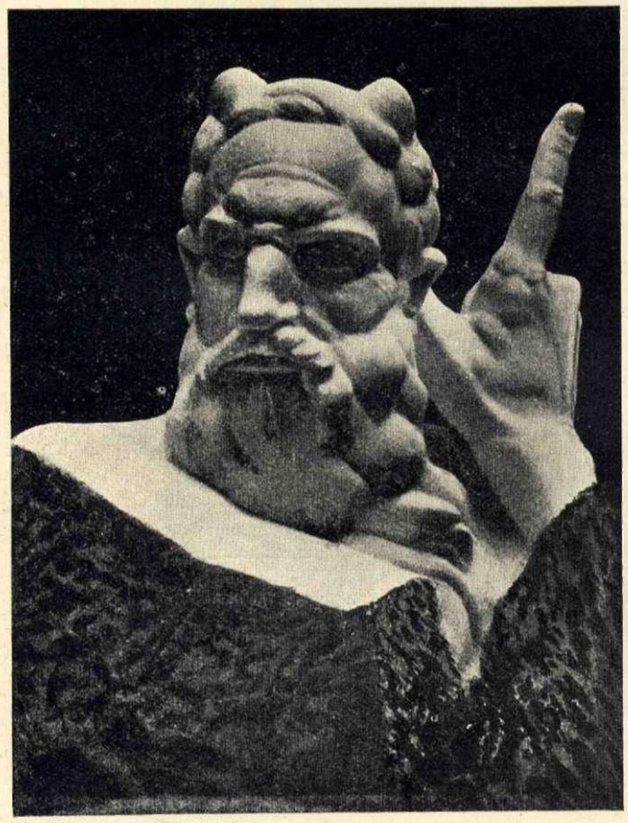
Π. ΓΚΑΡΓΚΑΛΛΟ
ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ

Π. ΓΚΑΡΓΚΑΛΛΟ

P. GARGALLO

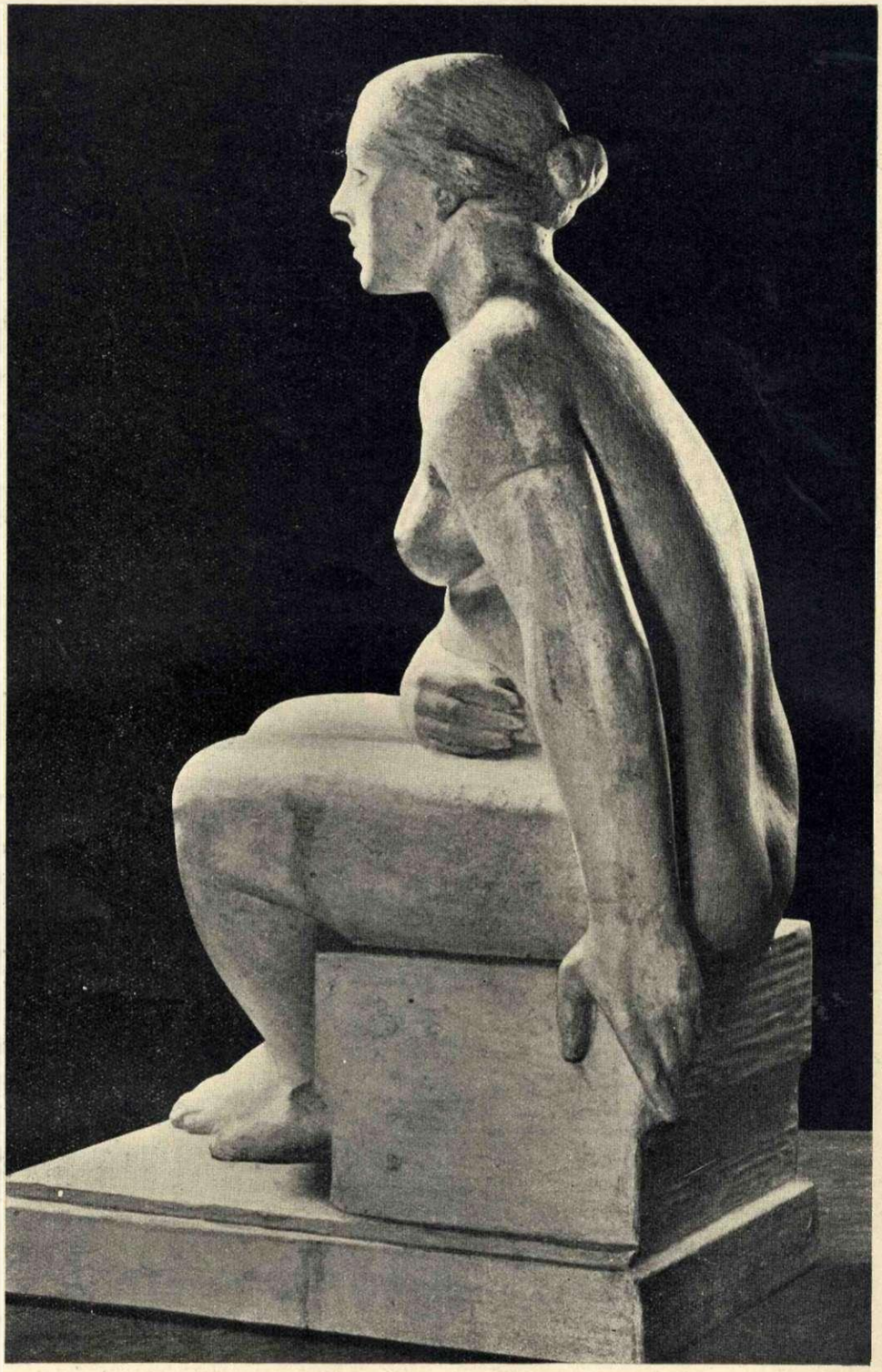






ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΜΕΣΤΡΟΒΙΤΣ

QUATRES OEUVRES DE MESTROVIC

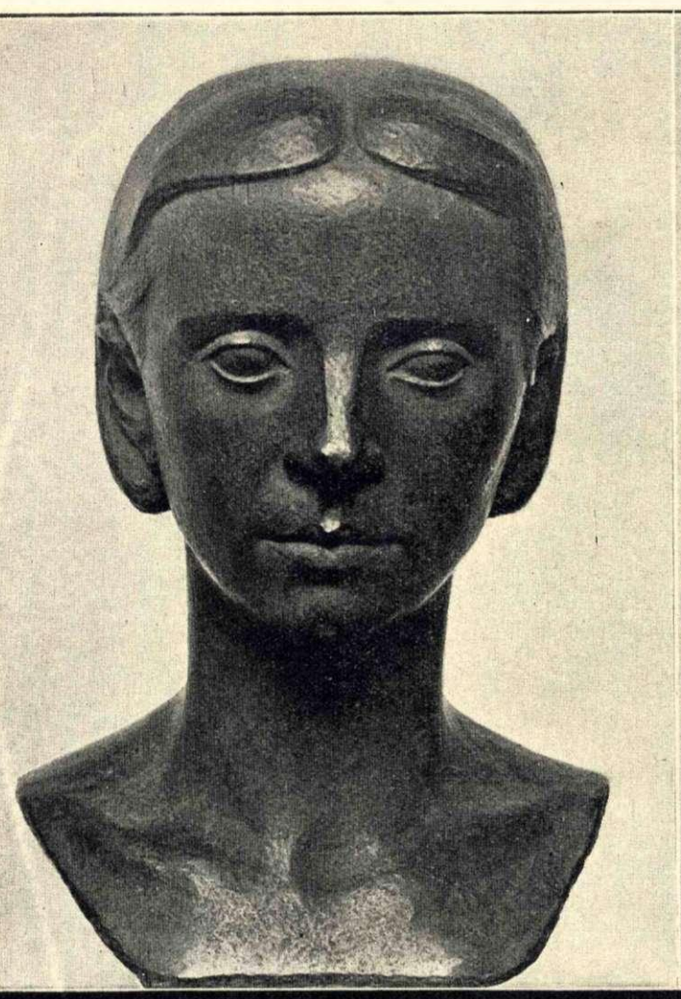


Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ
M. TOMBROS

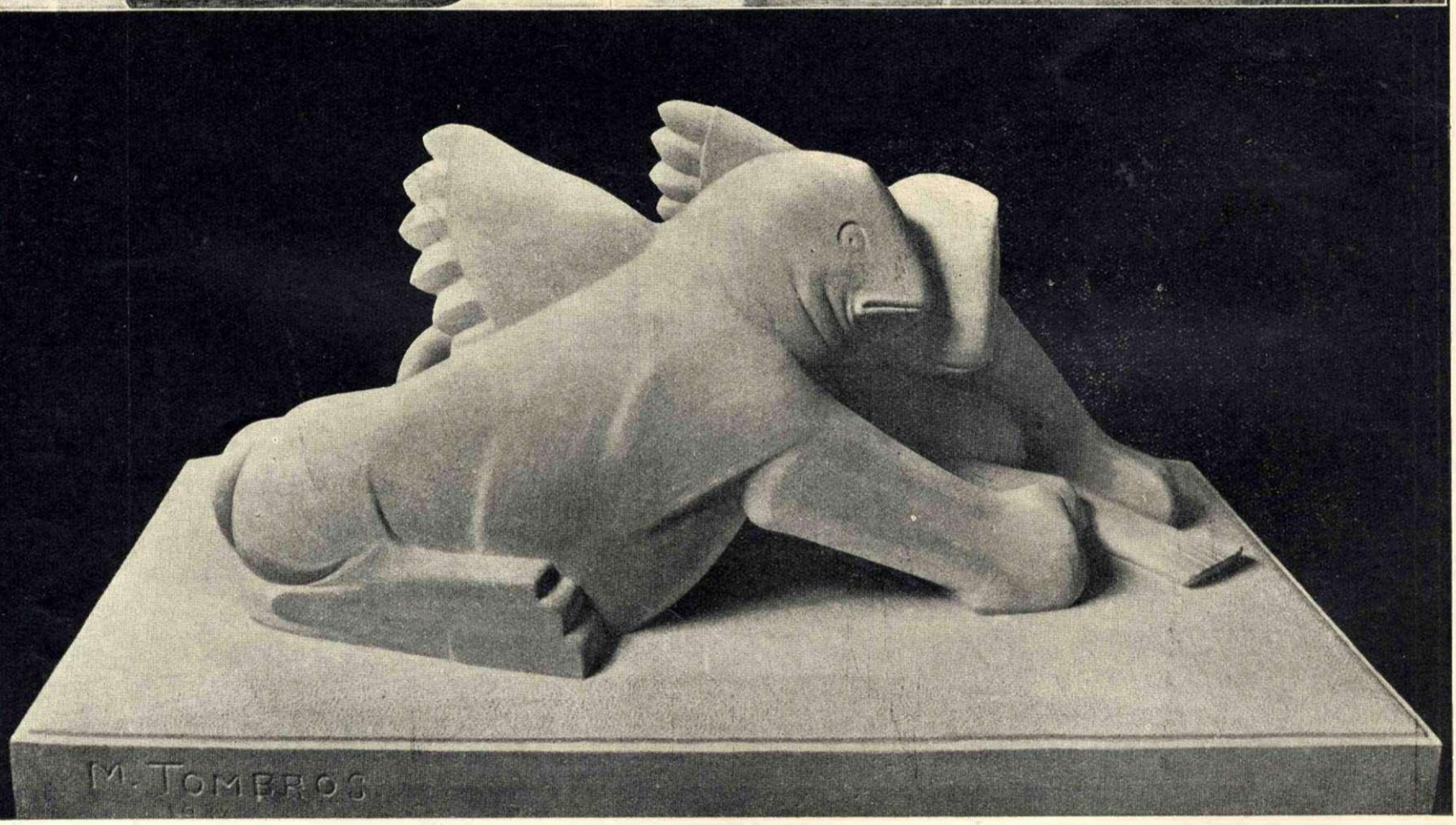
ΦΩΤ. ΕΜΙΛ. ΣΕΡΑΦ
PHOT. EMIL. SERAF

ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΟΜΠΡΟΣ

ΠΡΟΤΟΜΗ (1929) PORTRAIT

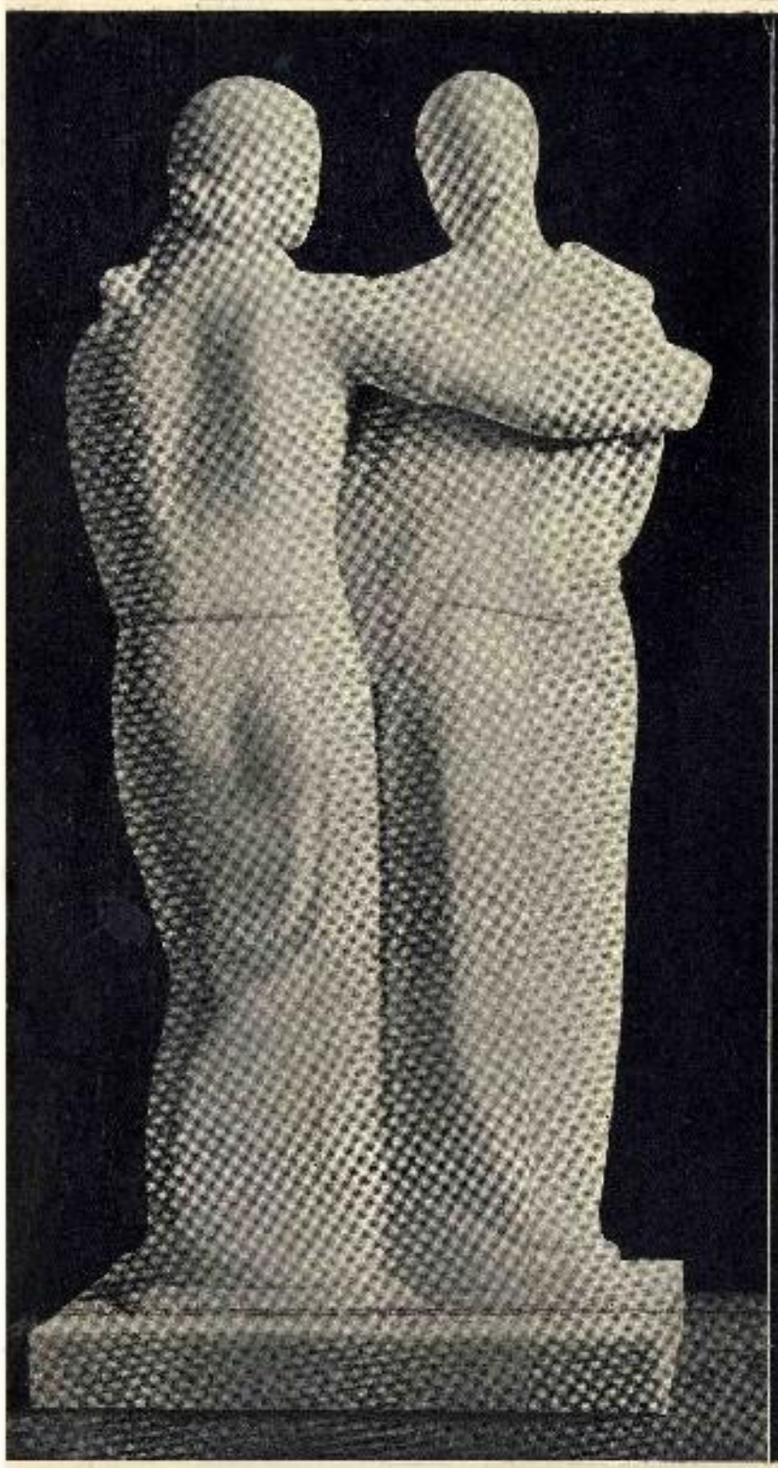


ΜΕΡΟΣ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ (1931) PARTIE D'UNE STATUE

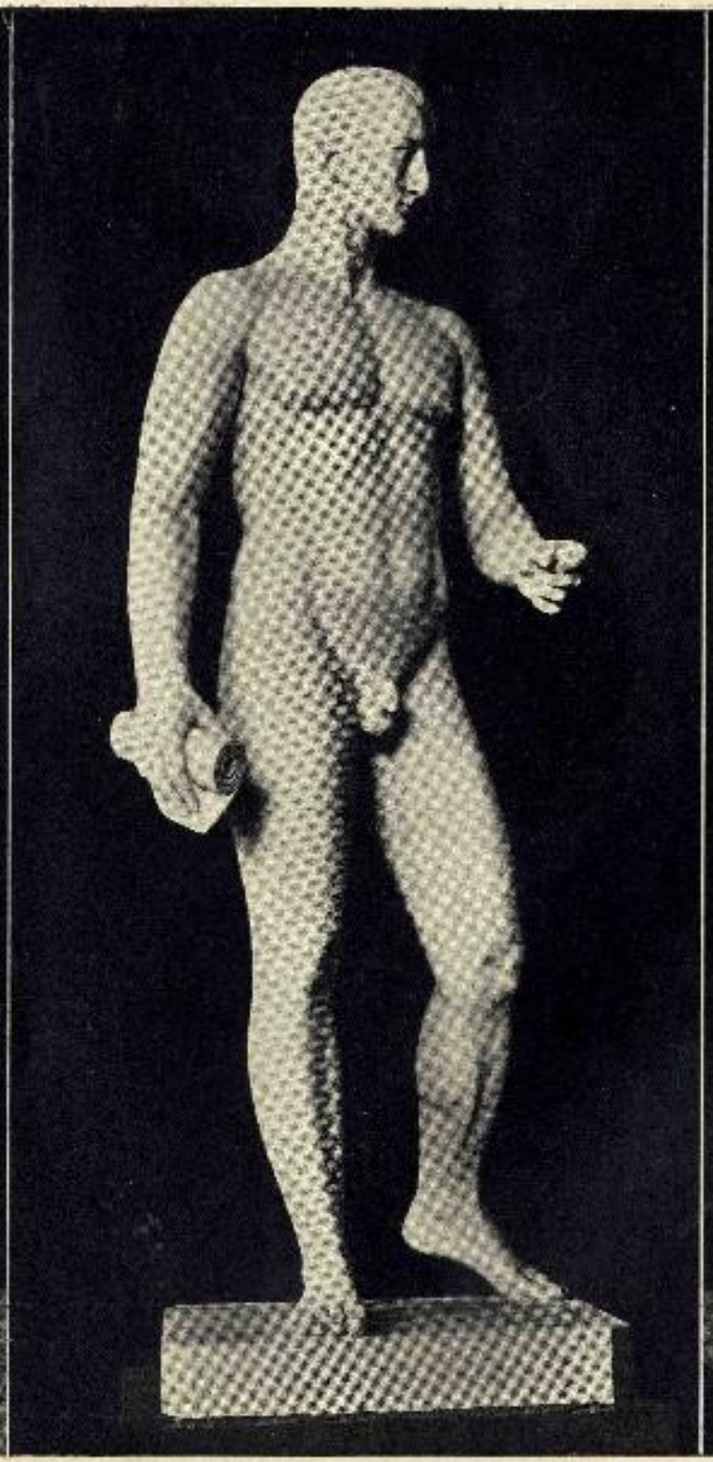


ΖΩΑ-ΠΟΡΙΝΑ (ΕΚΘΕΣΗ ΒΕΝΕΤΙΑΣ 1934) Μ ΤΟΜΠΡΟΣ
ANIMAUX-PIÈRRE (EXPOSITION DE VENISE 1934) M. TOMBROS

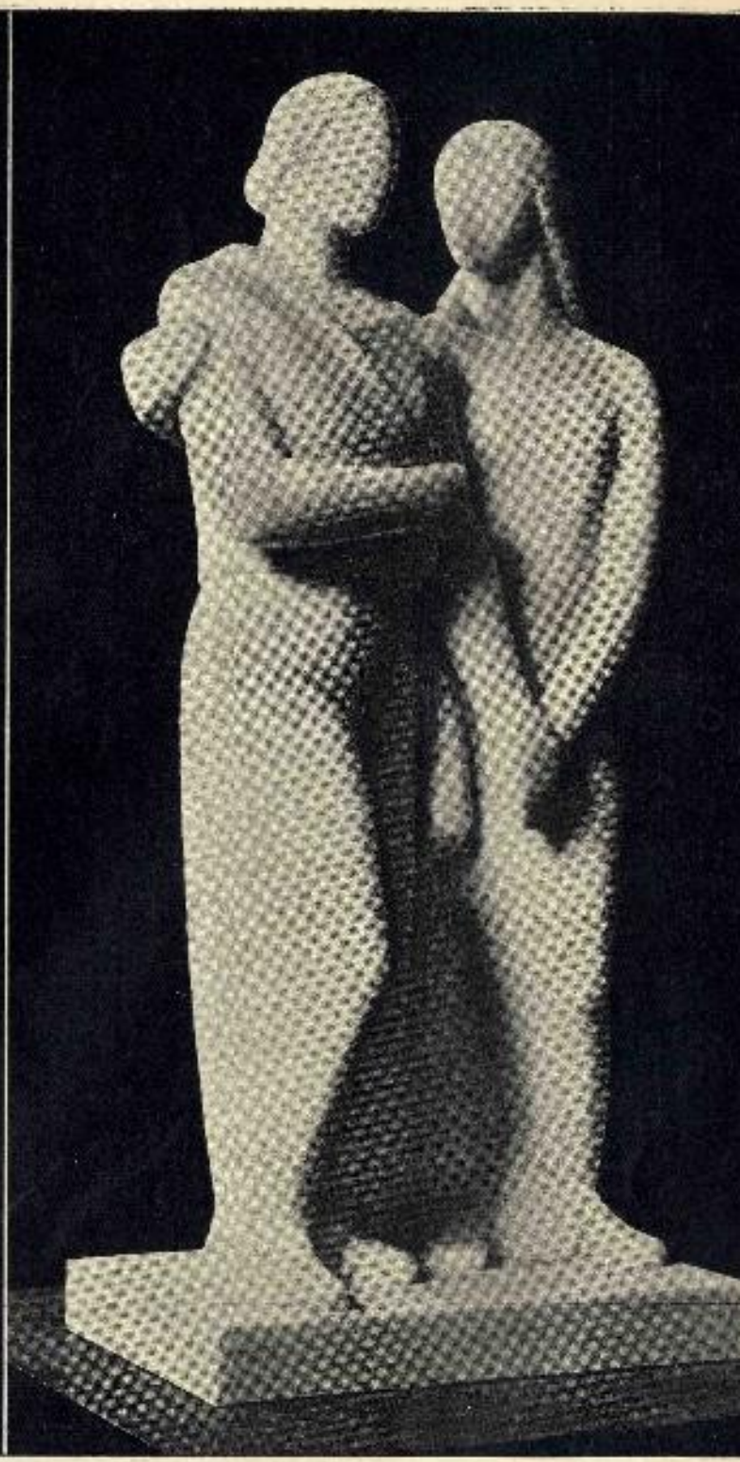
ΦΩΓ. ΑΙΜΙΛ. ΣΕΡΑΦ
PHOT. EMIL. SERAF



ΟΙ ΔΥΟ ΦΙΛΕΣ
(ΡΑΧΕΣ)



ΑΓΑΛΜΑ ΑΠΟ ΤΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΟΥ ΑΓΓΛΟΥ
ΠΟΙΗΤΗ ΡΟΥΠΕΡΤ ΜΠΡΟΥΚ ΣΤΗ ΣΚΥΡΟ



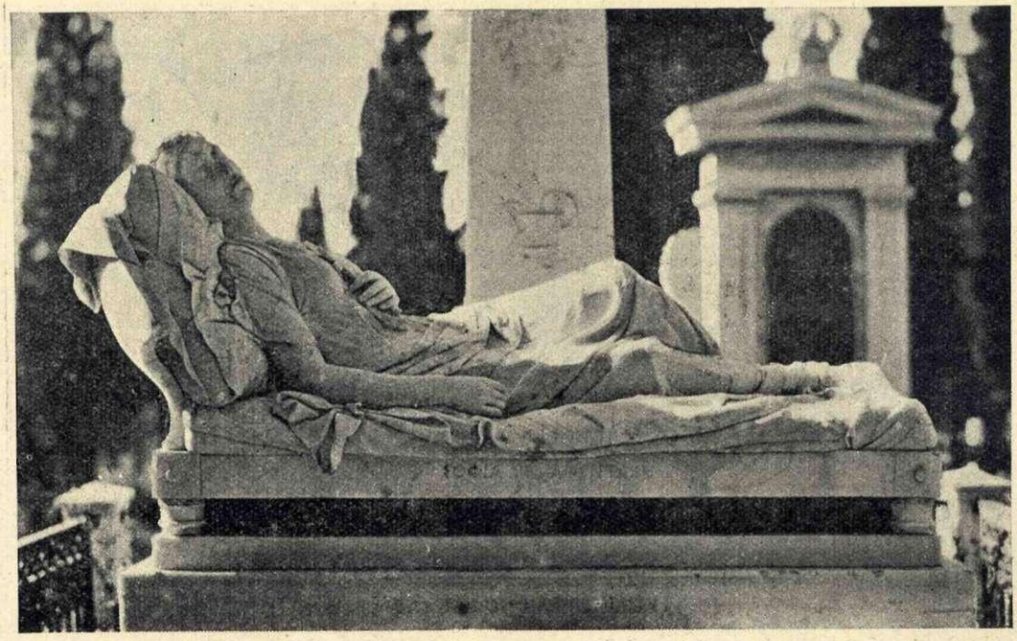
ΟΙ ΔΥΟ ΦΙΛΕΣ
ΕΚΘΕΣΗ ΒΕΝΕΤΙΑΣ (1934)

ΦΩΤ. ΕΜΙΛ. ΣΕ
PHOT. EMIL. SE

LES DEUX AMIES (1934 MARBRE EXPOSITION DE VENISE) M. TOMBROS - STATUE DE MONUMENT DE ROUPERT BROOK A SKYROS EN BRONZE (1931) M. TOMBROS

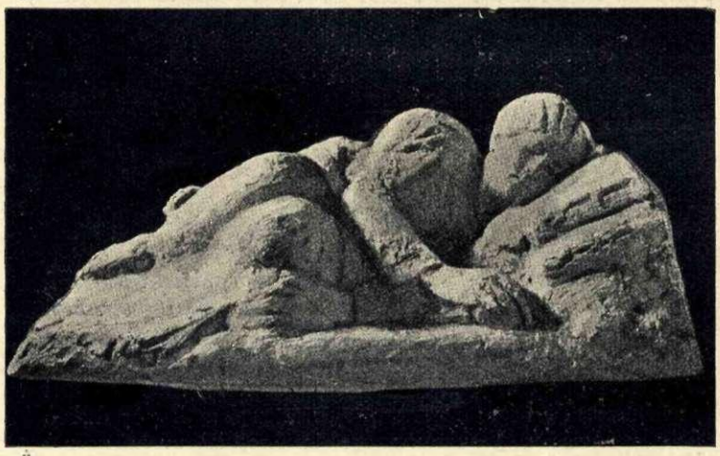
ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ — GIANNOULIS CHALEPAS

Η ΚΟΙΜΩΜΕΝΗ Α'. ΝΕΚΡΟΤΑΦΕΙΟ ΑΘΗΝΩΝ (1890) ΧΑΛΕΠΑΣ



FEMME ENDORMIE AU CIMETIÈRE D'ATHÈNES (1890) CHALEPAS

ΤΡΙΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΧΑΛΕΠΑ

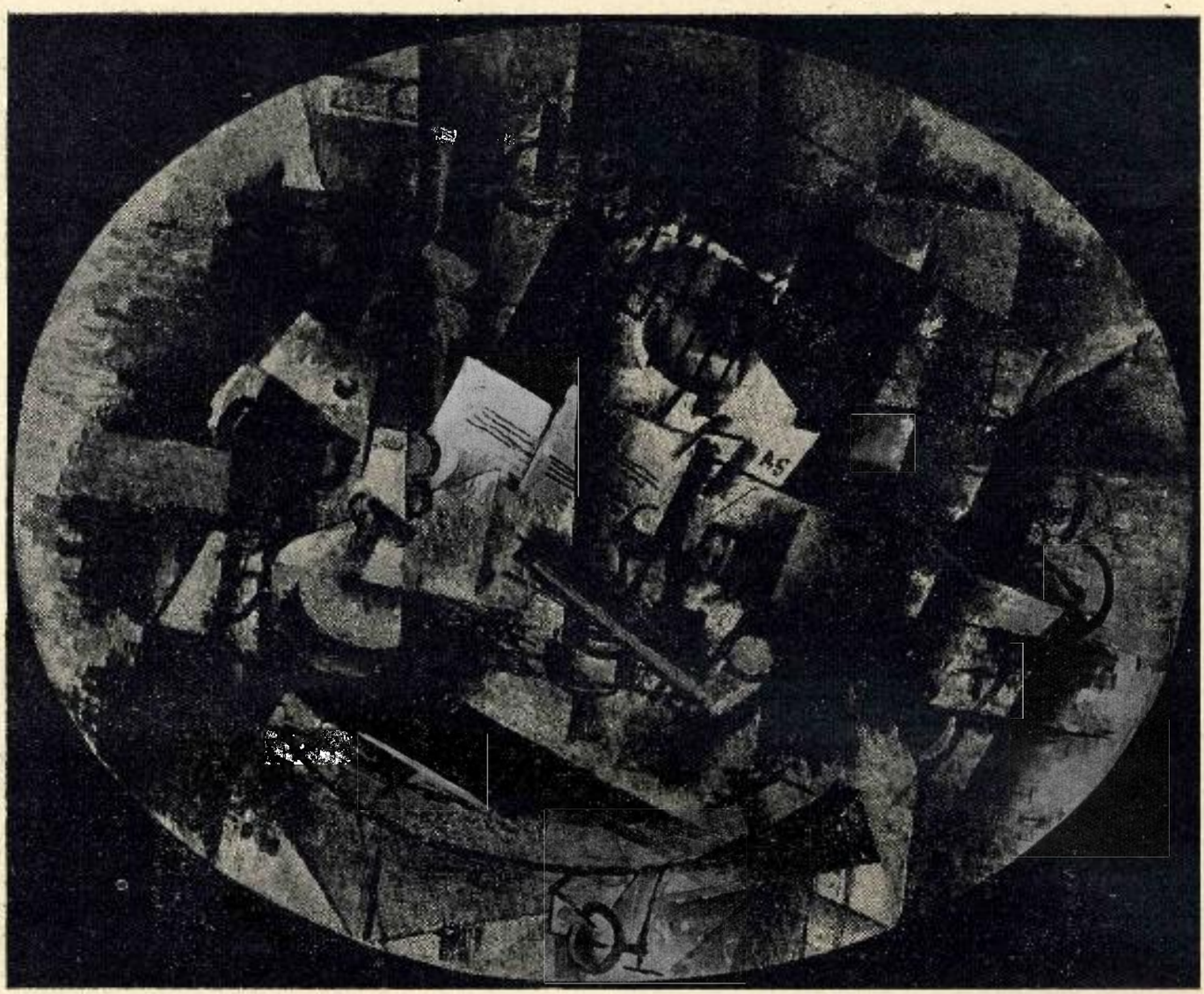


ΤΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ - Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΜΩΜΕΝΗ ΑΡΙΑΔΝΗ (1932)

TROIS MAQUETTES DE CHALEPA (1932)

PHOT. EMIL. SERAF

ΦΩΤ. ΑΙΜΙΛ. ΣΕΡΑΦ



ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ
ΓΙΩΡΓΗ ΜΠΡΑΚ

NATURE MORTE
GEORGES BRAQUE

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Ἄρθρο τοῦ ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΥ

[Συνέχεια τοῦ προηγούμενου τεύχους]

ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΚΥΒΙΣΜΟΥ

Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κυβισμοῦ εἶνε τὰ ἑξῆς: Ἀπὸ τὸ 1909 κανένα ἴχνος τοπείου δὲν παρουσιάζεται πιὰ στὰ ἔργα τῶν κυβιστῶν. Ἐπειδὴ ἀκριβῶς ἀπαρνήθηκαν τὴν αἴσθηση γιὰ νὰ προσηλωθοῦνε στὸ πνέμα, οἱ καλλιτέχνες αὐτοὶ δὲ μποροῦσαν πιὰ κι' ἐξακολουθητικὰ νὰ περιγράφουνε τοποθεσίες ἢ νὰ προσηλώνουν στοὺς πίνακες ἀκριβεῖς τοπογραφίες — γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους τὸ θέμα γενικὰ ἐκλείπει ἀπὸ τὰ ἔργα τους. Ἀμέσως ἀπὸ τὸ 1908 παρουσιάζουνται στοὺς πίνακες τοῦ Brague καὶ τοῦ Picasso πολυάριθμα ἄλλα θέματα νεκρῆς φύσης καὶ εἰδικῶς μουσικὰ ὄργανα. Πολλοὶ ἔμεναν κατάπληκτοι γιατὶ ὁ κυβισμὸς περιωρίσθηκε σὲ τόσο λίγα θέματα. Τὰ θέματα αὐτὰ τὰ ἐμπνέεται ὁ κυβισμὸς ἀπ' τὸ πλαστικὸ γεγονός, τὸ ὁποῖο αὐτὸς ἐγκαινίασε. Τὰ θέματα ἑνὸς καλλιτέχνη ἢ κάποιας σχολῆς ὑποβάλλουνται γενικὰ σ' αὐτόν, ἀπὸ τὶς πλαστικές του ἀρχές. Εἶνε δυνατὸν π. χ. νὰ φαντασθοῦμε τὸ Monet νὰ ζωγραφίζει τὸν πίνακα

«La roude de nuit»; Ὁ ἐμπρεσσιονισμὸς ἐπιζητοῦσε μόνο ἀποτελέσματα, στὰ ὁποῖα τὸ φῶς καταβροχθίζει τὸν τοπικὸ τόνο. Κατὰ συνέπεια οἱ ἐμπρεσσιονιστικοὶ πίνακες ἔπρεπε νὰ παριστάνουν σκηνὲς ἀπ' τὸ ὕπαιθρο καὶ ὅτι εἶχε σχέσει μὲ τὸ νερὸ — τὸ φῶς — καὶ τὸ τοπεῖο. Ὁ Renoir ποὺ καὶ ποὺ παρουσιάζει κάποια μικρὴ ἀντίφαση πρὸς τὴν ἀπόλυτη ἀρχὴ τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ. Ἡ μεγαλύτερη ὅμως ἀντίδραση ἐναντίον του προῆλθε ἀπ' τὸ Σεζάν.

Μποροῦμε ὅμως νὰ ποῦμε, ὅτι κι' αὐτὸς δὲν ἀντέδρασε ἀπόλυτα ἐναντίον του. Ὁμολογουμένως ἐπειδὴ ἐπεζήτησε «μοτίβα» ἐπειδὴ ἤθελε νὰ παρουσιάσει ἀντιστοιχίαν κάποιας ψυχικῆς κατάστασης — ἕνα εἶδος ἐσωτερικῆς ὅρασης πρὸς κάποιο πραγματικὸ τοπεῖο: ἤτανε ἀναγκασμένος νὰ ξεχωρίσει τὰ πνεματικὰ δημιουργικὰ δεδομένα ἀπ' τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα. Ἀληθινὰ ὅμως ἀντέδρασε ἐναντίον τῆς ἐξαφάνισης τοῦ τοπικοῦ τόνου ἀπ' τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς — μόνο ὁ κυβισμός.

Αὐτὸς ἐπιζητῶντας τὸν τοπικὸ τόνο καὶ προσπαθῶντας νὰ τὸν ἀναστήσει χρησιμοποίησε θέματα ὀλιγάριθμα βέβαια — ἀλλὰ ἐκεῖνα ποὺ ἀντιστοιχοῦσαν μὲ τὰ πλαστικά του δεδομένα. ***Πλήρης δηλαδὴ ὑποταγὴ τοῦ ἀντικειμένου στὴν δημιουργία τοῦ διαστήματος.***

Τὰ ἀντικείμενα ὅμως αὐτὰ στὶς ἀρχὲς τοῦ κυβισμοῦ καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς μεγάλης καθαρότητας του, εἶχανε μικρὴ σημασία αὐτὰ καθ' ἑαυτά. Ἡ φροντίδα τῆς δημιουργίας διαστήματος καταλαμβάνει πρωτεύουσα θέση, πρὸς ζημία τοῦ ἴδιου τοῦ ἀντικειμένου. Γιατὶ ὁ κυβισμὸς θεωροῦσε, ὅτι δὲν ἔπρεπε νὰ ἀπομιμῆται τὸ διάστημα, ἀλλὰ νὰ τὸ δημιουργεῖ διὰ τῆς φαντασίας. Γι' αὐτὸ κατὰ τὸ 1909 καὶ 1910 φροντίζει πρὸ πάντων, νὰ ἐμψυχώνει ἐπιφάνειες κατὰ πλάτος καὶ κατὰ βάθος — κι' ἔτσι οἱ πίνακες του, δὲν θὰ παρέμεναν ἐπίπεδοι.

Ὁ κυβισμὸς ξεκινάει ἀπ' τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρῶμα πολὺ περισσότερο, παρὰ ἀπ' τὸ ἀντικείμενο. Δηλαδὴ κατὰ γενικὸ κανόνα, ὁ κυβισμὸς ξεκίνησε ἀπ' τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρῶμα.

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ εἶνε μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς ἀρχές του, τὴν ὁποία ὁ Σεζὰν εἶχε τοποθετήσει — μὰ χωρὶς καὶ νὰ τὴν ἀναπτύξει κατὰ βάθος. Στὰ ἔργα τῆς ὡριμότητας του συχνὰ ὁ Σεζὰν δὲν ἀναχωροῦσε ἀπὸ κάποιο ὡρισμένο θέμα. Τὴν πρώτη ὤθηση στὰ ἔργα του ἔδιναν ψυχικὲς καταστάσεις μιᾶς ἔξαρσης συναισθημάτων — ὀπτασία σχημάτων καὶ χρωμάτων.

Αὐξάνοντας τὴν τάση τούτη τοῦ Σεζάν, ὁ κυβισμὸς ξεκίνησε πάντα ἀπ' τὸ πλαστικὸ γεγονός, χωρὶς νἄχει πολὺ καθορισμένη ἰδέα τοῦ πρὸς παράστασην θέματος.

Διάσπασης τοῦ χρώματος καὶ τοῦ σχήματος. Παρ' ὅτι τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρῶμα ἀποτελοῦνε τὴν ἀφετηρία τοῦ κυβιστικοῦ πίνακα — παρ' ὅλ' αὐτὰ βρίσκουνται ἀπ' τὴν ἀρχὴ ἀμέσως σαφῶς διασπασμένα καὶ τελείως ἀνεξάρτητα. Γιὰ τοὺς κυβιστὲς τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρῶμα πρέπει νὰ συντελοῦν στὴν ἑνότητα καὶ τὸ συνολικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ πίνακα, μὰ χωρὶς τὸ ἕνα ἀπ' αὐτὰ νὰ καθίσταται ὑπερφυσικὸ τοῦ ἄλλου. Τὸ χρῶμα τῶν κυβιστῶν εἶνε ἐκ διαμέτρου ἀντίθετο πρὸς τὸ τῶν ἰμπρεσσιονιστῶν. Δὲν εἶνε πιὰ ἕνα χρῶμα ποὺ προέρχεται ἀπὸ μιὰ φυσικὴ θεωρία, Ὁ «Ἀχροϊσμὸς» (incolorisme) δὲν ἀποτελεῖ πιὰ δόγμα, ἀλλὰ τὸ κατασκευαστικὸ χρῶμα μεταδίδει σ' αὐτὸν τὴ μέριμνα γιὰ τὸν τοπικὸ τόνο. Ὅμοια, τὸ σχῆμα παίζει στὸν κυβισμὸ πολὺ σπουδαιότερο μέρος, παρὰ στὸ Σεζὰν καὶ διάφορο ἐκείνου, τὸ ὁποῖον παίζει στὸ Matisse. Στὴν ἐποχὴ τοῦ φωτισμοῦ, ὁ Matisse εἶχε χρησιμοποιήσει «παραμορφώσεις» μὲ ἀπόφαση νὰ παραστήσει τὴν πραγματικότητα — ἀλλοίωνε τὰ σχήματα της ἀνάλογα τοῦ συμφέροντος αὐτοῦ — ἀπὸ τῆς πλαστικῆς ἄποψης.

Γύρω ἀπ' τὸ αὐτὸ πνέμα λέχθηκε πῶς καὶ οἱ κυβιστὲς ἔκαναν «παραμορφώσεις» αὐτὸ ὅμως δὲν εἶν' ἀληθινό.

Ἀφοῦ λοιπὸν οἱ κυβιστὲς λευθέρωσαν τὸ ἔργο τους ἀπ' τὴν παράσταση τῆς πραγματικότητας, δὲν εἶχανε ἀνάγκη νὰ «παραμορφώσουνε, ἀλλὰ νὰ μορφώσουνε».

Παραμορφώνει ἐκεῖνος ποὺ πέρνει ὡς ἀφετηρία τὴν πραγματικότητα καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀναπαραστήση τὴν ἐμφάνιση της — ἐνῷ ὁ κυβισμὸς παραιτήθηκε τῆς ἀναλογικῆς περιγραφῆς — καὶ ἐνδιαφέρθηκε μόνο γιὰ τὴν ὑπόμνηση (évocation). Αὐτὴ φυσικὰ δὲ λείπει ἀπ' τὰ ἔργα τοῦ Matisse — γιατὶ σὲ πολλὰ ἀπ' αὐτὰ πλουτίζει καὶ μεταμορφώνει ἀπολύτως τὴν περιγραφὴ — ἀλλὰ στοὺς κυβιστὲς ἡ ὑπόμνηση ἐπικρατεῖ ἀπὸ κάθε μέριμνα περιγραφῆς. ***Τὸ κυβιστικὸ χρωματολόγιο.*** Μαζὺ μὲ τὴν μεταβολὴ στὸ γενικὸ πνέμα τῆς ζωγραφικῆς, ὁ κυβισμὸς ἐτροποποίησε καὶ τὸ χρωματολόγιο του. Στὸ τέλος τοῦ 1907 καὶ στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ 1908 τὸ χρωματολόγιο τοῦ κυβισμοῦ περιλάμβανε σκοτεινοὺς τόνους. Ἀπὸ τὸ 1908 μέχρι τὸ 1909 παριστάμεθα στὴ γένεση κι' ἀνάπτυξη τοῦ τοπικοῦ χρώματος, τὸ ὁποῖο ἐξαφανίζεται πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1909. Στὸ διάστημα τοῦ χρόνου αὐτοῦ ἐπικρατεῖ στοὺς κυβιστὲς ἡ μελέτη τοῦ διαστήματος — ἡ ὁποία ἐπιβάλλει σ' αὐτοὺς νὰ ζωγραφίζουνε — τόνο ἐπὶ τόνου. (Ton sur Ton). Αὐτὸ βάσταξε λίγο περισσότερο ἀπὸ ἕνα χρόνο καὶ μάλιστα προτοῦ εἰσαχθοῦνε κολλημένα κομμάτια χαρτιῶν.

Ἐπάνοδος στὸ ἀντικείμενο — θεωρούμενο ὡς ἡ ποίηση τοῦ πίνακα. Κατὰ τὸ διάστημα αὐτὸ ὁ κυβισμὸς ἐπανέρχεται στὸ ἀντικείμενο. Ἔπειτα ἀπ' τὴ μακρυὰ περίοδο ἀποχῆς κι' ἀσκητισμοῦ, αἰσθάνεται τὴ φυσικώτατη ἀνάγκη νὰ γυρίσει στὸ ἀντικείμενο, τὸ ὁποῖο θὰ τὸ θεωρεῖ πιὰ ὡς τὴν ποίηση τοῦ πίνακα Ἀπ' τὴν ἀντίδραση αὐτὴ ἐναντίον τῆς ριζικῆς πάνω - κάτω κατάργησης τ' ἀντικειμένου, ξεπήδησε τὸ σύστημα τῶν κολλημένων χαρτιῶν. Αὐτὸ ἐπέτρεψε στὸν κυβισμὸ νὰ ξαναύρει τὸν τοπικὸ τόνο καὶ ν' ἀποφεύγη τὸ χρωστῆρα (la touche) ὑπόλειμα τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ.

Εἰσαγωγὴ νέων ὑλικῶν. Μαζὺ λοιπὸν μὲ τὴν ἐπάνοδο στὸ ἀντικείμενο ποὺ ἔτσι ἐθεωρεῖτο σὰν τὴν ποίηση τοῦ πίνακα, ὁ κυβισμὸς εἰσάγει στοὺς πίνακες νέα ὑλικά, νεωτερισμὸ ὀφειλόμενο στὴν πεῖρα τῶν κολλημένων κομματιῶν χαρτιοῦ Μὲ τὶς ἐλευθερίες αὐτὲς χρησιμοποίησε τὴν ἄμμο, μιμήθηκε τὸ ξύλο, τὸ μάρμαρο, τὴν ἐπίστρωση τοίχων. χόρτων κ.τ.λ.

Εἰσαγωγὴ γραμμάτων. Ἐξ' ἀπ' τὰ ὑλικὰ αὐτὰ ὁ κυβισμὸς εἰσήγαγε στὸν πίνακα τὰ γράμματα. Στὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὴν εἰσαγωγὴ στοὺς πίνακες γραμμάτων τὴν εἴχανε θεωρήσει, μόνο σὰν παιχνίδι καλλιτεχνῶν ποὺ ἐπιθυμούσανε νὰ τραβήξουνε τὴν προσοχὴ τοῦ κοινοῦ μὲ τὴν ἐκκεντρικότητα. Μὰ ἡ ἀλήθεια εἶνε πῶς τὰ γράμματα ἀποτελοῦσαν νέα ποίηση τῆς εἰκόνας καὶ πρόσθετης γιὰ τὸ ἀντικείμενο. Στὴ θέση ἑνὸς μαύρου χρώματος βάλανε ἕνα γράμμα, τὸ ὁποῖο ἀντικα-

θιστοῦσε τὴν ἀξία τοῦ μαύρου χρώματος ἀκριβῶς — μὲ τὴν ὄψη του ὅμως ἔβαζε μιὰ ποίηση — τὴν ὁποία δὲ μποροῦσε νὰ τὴν ἐκφράσει μόνο του τὸ μαῦρο σημάδι. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὅλα τὰ στοιχεῖα προσδίδανε ἀξία καὶ τὰ ὁποῖα ἤτανε στὴ διάθεση τοῦ ἀνθρώπου, ὁ ὁποῖος εἶχε χάσει τὴν ποιητική τους ἔννοια. Μεγάλη τιμὴ ὅμως ἀποτελεῖ γιὰ τὸν κυβισμὸ τὸ γεγονός, ὅτι ἀπ' ὅλα τὰ πράματα ἔβγαλαν μιὰ ἔντονη ποίηση καὶ τὰ ὁποῖα ἐφαίνουνταν σπαρμένα ἔτσι καὶ ὅτι μᾶς ἔκαναν νὰ αἰσθανθοῦμε πῶς ὅλα τὰ σημεῖα ἐγκλείουν τὴν ποίηση αὐτή.

Ὅλες οἱ μεταμορφώσεις στὴ σύλληψη καὶ στὴν ἐκτέλεση τοῦ πίνακα ὤφειλαν γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους νὰ φέρουνε τὸν κυβισμὸ στὴν τροποποίηση τῆς προσωπικῆς ἀντίληψης. Ἡ ἐπινόηση αὐτὴ τῆς Ἀναγέννησης ἡ ὁποία ἐχάραζε τὸν πίνακα σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς γεωμετρίας καὶ κατέστησε δόγμα τὴν ὀφθαλμαπάτη (le tronpe-l'oeil), δὲ μπόρεσε νὰ συμφωνήσει μὲ τὸ νέο πλαστικὸ γεγονός, τὸ ὁποῖο ὁ κυβισμὸς καθίδρυσε. Οἱ ἀρχὲς τῆς ἰταλικῆς προοπτικῆς διατηρηθήκανε μέχρι τὸ δεύτερο ἥμισυ τοῦ περασμένου αἰῶνα. Οἱ πίνακες τοῦ Corot παρουσιάζουνε σκαλιστὴ προοπτική. Ἡ πρώτη ἐπίθεση ἐναντίον τῆς προοπτικῆς ἔγινε ἀπ' τὸ Σεζάν. Στὶς ἀρχὲς τοῦ σταδίου αὐτοῦ καὶ πολὺ βραδύτερα ὁ Σεζὰν εἶχε συμμορφωθεῖ πρὸς τὴν προοπτικὴ τῆς Ἀναγέννησης δίδοντας βάθος στὰ τοπεῖα του καὶ χρησιμοποιῶντας βραχύνσεις (raccourcis) γιὰ μερικὰ ἀπ' τὰ πρόσωπα του. Ὅσο ὅμως τὸ ἔργο του ἁπλώνονταν, ὁ Σεζὰν ἐρχότανε σιγὰ-σιγὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν προοπτική, ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ἔδιχνε πῶς ὤφειλε νὰ παραμείνει ἄθικτη. Καὶ σ' αὐτὸ ὅμως, ὅπως καὶ στὶς ἄλλες του ἀντιδράσεις ἐναντίον τοῦ παρελθόντος ὁ Σεζάν, μόνο τὸ πρῶτο βῆμα ἔκανε. Ἀντὶ δηλαδὴ νὰ διευθύνει τὸν πίνακα του ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια πρὸς τὸ βάθος, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ὀφθαλμαπάτης, τοποθέτησε τ' ἀντικείμενο του ἀπάνω στὸ ἴδιο ἐπίπεδο.

Τὴν ἐναντίον τῆς προοπτικῆς κίνησης, ἐνέτεινε ὁ κυβισμός, ἀκολουθόντας ἀποφασιστικὰ τὴν ἀντίθετη ἀκριβῶς διεύθυση, μὲ ἐκείνη τῆς Ἀναγέννησης. Ὁ κυβισμὸς εἶχε δημιουργήσει τὸ διάστημα του μὲ μόνο τὸ γεγονὸς πῶς τοποθετοῦσε ἀντικείμενο μπρὸς τ' ἄλλο, χωρὶς νὰ ὑποδεικνύει τὸ διάστημα ποὺ ἐχώριζε αὐτὸ μὲ μέσο τὴν ὀφθαλμαπάτη. Ἔπειτα ἔγινε ἐμπειρότερος κι' ἔκανε ὥστε ὁ πίνακας νὰ ξεκινάει ἀπ' τὴν ἐπιφάνεια καὶ τὸν διηύθυνε ἀντίστροφα τοῦ ἰταλικοῦ κανόνα, πρὸς τὸ θεατή. Αὐτὸς εἶνε ἕνας ἀπὸ τοὺς οὐσιώδεις λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους ὁ κυβισμὸς ἄφισε τὸ τοπεῖο, τὸ ὁποῖο μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς παράδοσης γι' αὐτὸ — ἀντίκειται πρὸς τὶς οὐσιώδεις ἀρχὲς τοῦ κυβισμοῦ καὶ ἐχρησιμοποίησε μόνο τ' ἀντικείμενο, τὸ ὁποῖο ἔπεσε σὲ μιὰ προσαρμογὴ τέλεια μὲ τὶς ἀπαιτήσεις του. Ἔτσι ὁ κυβισμὸς

ΤΟ ΣΑΒΒΑΤΟ (1914)
ΑΝΤΡΕΑ ΝΤΕΡΑΙΝ

LE SAMEDI (1914)
ANDRÉ DERAIN

ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ
ΠΙΚΑΣΣΟ

NATURE MORTE
PICASSO

ξαναβρῆκε καὶ ξεπέρασε τὴν ὅραση τῶν πρωτόγονων ζωγράφων, (les primitifs) οἱ ὁποῖοι δὲν εἶχανε χρησιμοποιήσει τὸ δημιουργημένο διάστημα.

Ἀπ' τὸν κυβισμὸ ἡ προοπτικὴ ξαφανίσθηκε ἀπ' τὶς συνήθειες τῶν ζωγράφων. χωρὶς κανεὶς νὰ φανεῖ, ὅτι ἀντιλαμβάνετο τὸ πρᾶμα ἢ εἶχε παράπονα γι' αὐτό. ***Ἡ περίοδο τοῦ κυβισμοῦ παρατείνεται μέχρι τοῦ πολέμου.*** Τὸ 1914 κλείνει τὴν περίοδο τῆς ἔρευνας καὶ τῶν εὑρημάτων, τῆς ἐπεξεργασίας καὶ τῆς ἀνάπτυξης τῆς συνείδησης τοῦ κυβισμοῦ. Μεταξὺ τῶν ἕξη χρόνων τῆς κεφαλαιώδους αὐτῆς περιόδου, ὁ κυβισμὸς εἶχε ἀποτιναξει τὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς μαλάκυνσης – ποὺ ὁ ἐμπρεσσιονισμὸς εἶχε εἰσάγει στὸν χῶρο τῆς δράσης του — ἡ ὅραση τῶν καλλιτεχνῶν ἐξυγιάνθηκε καὶ ξανάνιωσε ἂς ποῦμε τὸ πλαστικό τους ἔνστικτο γύρω ἀπὸ μιὰ ἀναδιαπαιδιαγώγηση. Μάθανε λοιπὸν αὐτοὶ νὰ ὀργανώνουν τοὺς πίνακες των. Ἡ ἔκφραση δὲ τῶν ἀντικειμένων γιατρεύτηκε μέχρι τῶν πιὸ ἀκρότερων της ὁρίων. Νέα ὑλικὰ μπήκανε, οἱ δὲ μεγάλες ἀρχές, οἱ ὁποῖες εἶχανε σιγὰ - σιγὰ ἀδιάσει ἀπὸ τὸ πνέμα τους — πληρώθηκαν καὶ πάλι μὲ δύναμη καὶ μὲ χυμό.

Ὅπως δήποτε ὅμως ὅσο κι' ἂν ἦτανε πετυχημένη ἡ προσπάθεια τοῦ Braque καὶ τοῦ Picasso δὲ μπορούσανε νὰ ἀρκεσθοῦνε σ' αὐτή. Θὰ ἦτανε ἀδύνατο καὶ στοὺς δυὸ νὰ περιωρίσουνε τὶς δημιουργικές των δυνάμεις στ ἀποκτήματα τοῦ κυβισμοῦ — ὅπως αὐτὸς εἶχε διαμορφωθεῖ ἕως τότε. Γιὰ νὰ διαισθανθοῦνε τοὺς ἴδιους ἑαυτούς των ζωντανούς, ἔπρεπε ἡ σκέψη τους νὰ σπρώξει πιὸ πέρα τὶς ἔρευνες της. Κάθε ἰσχυρὸ ἄτομο αἰσθάνεται τὸ ἐγώ του διαφορετικὸ ἀπὸ κεῖνο ποὺ ἀντιπροσωπεύει σὲ μιὰ στιγμή, ἀρνεῖται καὶ φοβᾶται νὰ ἀναγνωρίσει μέσα του ὅποιον δήποτε περιορισμό. Οἱ ἀρχηγοὶ τοῦ κυβισμοῦ ὁ Picasso καὶ ὁ Braque ἐδυσπίστησαν πρὸς τὰ εὑρήματα τους. Νεαροὶ ἀκόμα κατάλαβαν πῶς κάθε ἐφεύρεση περιέχει πλῆθος δυνατοτήτων ἀπ' τὶς ὁποῖες μερικὲς μονάχα πραγματοποιοῦνται ἀμέσως.

Ὁ Braque καὶ ὁ Picasso ἀφοῦ ἔβαλαν σὲ ἔργο τὶς σκέψεις τους, τὶς ὁποῖες μπορούσανε ἀμέσως νὰ εἰσάγουν στὸ ἔργο τους — ἐξακολούθησαν, ὅταν ὁ καιρὸς ἔφθασε, νὰ φέρνουν σὲ μιὰ ἐξέλιξη τὶς δευτεροταγεῖς ἀναπτύξεις των. Ἔτσι μὲ τὸ χρόνο, πολυάριθμες ἀξίες κι' ἑρμηνεῖες ξεπήδησαν ἀπ' τὸν κυβισμό. Οἱ συνέπειες αὐτὲς χωρὶς νὰ προβλεφθοῦνε ἀπ' τὸ ἀμύητο, ἀπέρρευσαν μ' ὅλα ταῦτα ἀπ' εὐθείας ἀπ' τὶς ἀρχές, οἱ ὁποῖες εἶχανε τοποθετηθεῖ πρὶν ἀπ' τὸ 1914. Οὕτως οἱ ἀρχηγοὶ τοῦ κυβισμοῦ ἀνέπτυξαν τὸ ἔργο τους — πλούτισαν αὐτὸ μὲ πολύτιμα συμπληρώματα καὶ τὰ

ἐμψυχώσανε μὲ νέες σημασίες. Ἀλλὰ σὲ τί ἀκριβῶς συνίσταται ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἀρχικοῦ κυβισμοῦ; Οἱ εἰκόνες τὶς ὁποῖες ζωγράφησαν ὁ Braque καὶ ὁ Picasso στὴν περίοδο τῆς διαμόρφωσης — ξεκινοῦσανε ἀποκλειστικὰ ἀπὸ κάποιο πλαστικὸ γεγονὸς κι' αὐτὸ γιατὶ τὸ θέμα ἀποτελοῦσε μόνο τὴν ποίηση τοῦ πίνακα.

Τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρῶμα ἤτανε αὐτὰ διασπασμένα τὰ ἴδια, ὁ κόσμος βρισκότανε ἐκεῖ διαμορφωμένος καὶ ὄχι παραμορφωμένος, ὅπως τόσο συχνὰ μερικοὶ ἰσχυρίσθηκαν. Οἱ πίνακες ποὺ ἔγιναν ἔπειτα ἀπ' τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἤτανε στερεωμένοι στὶς ἴδιες ἀρχές. Σήμερα ἀκόμα μερικοὶ προσποιοῦνται πῶς πιστεύουνε, ὅτι οἱ ἀρχηγοὶ τοῦ κυβισμοῦ ἀπαρνήθηκαν αὐτὸν — ἀφοῦ ἀναγνώρισαν τὴν πλάνη, στὴν ὁποία τοὺς ἔφερε ἡ ἀπειρία τῆς νεανικῆς τους ἡλικίας Ἐνῷ ὁ Braque καὶ ὁ Picasso συνεχίζουνε τὴν κυβιστικὴ παράδοση στὴ φυσική της ἀνάπτυξη, ὅπως εἴπαμε. Ἀλλὰ δὲν ἤτανε δυνατὸ νὰ εἶχε κι' ἀλλοιῶς τὸ πρᾶμα, γιατὶ ἕνας ἄνθρωπος δὲ μπορεῖ νὰ διαψεύσει τὶς βαθειὲς καὶ χαρακτηριστικές του ἰδιότητες. Ἐκεῖνο ἄλλωστε ποὺ ἀποτελεῖ τὸ δημιουργὸ κι' ἀπ' τὸ ὁποῖο μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει τὴν προσωπικότητα του— εἶνε ἡ ἐπιμονή του καὶ ἡ ἑνότητα τῆς δικῆς του ἀντίληψης τοῦ κόσμου καὶ τῶν ἀντιδράσεων του γι' αὐτόν. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς οἱ δυὸ ἀρχηγοὶ τοῦ κυβισμοῦ ἔμειναν πιστοὶ στὸ δρόμο ποὺ εἴχανε ἀνοίξει — ἐνῷ ἄλλοι παρεξέκλιναν γρήγορα καὶ περιέπεσαν στὸν ταπεινότερο νατουραλισμό. Οἱ οὐσιώδεις ἀρχὲς τῶν πινάκων των μετὰ τὸ 1914 — ἐμπνέουνται πάντα ἀπὸ τὸ ἴδιο πνέμα, ὅπως καὶ ὅλα τὰ προηγούμενα τους ἔργα. Ἂν δὲ κανεὶς δὲν τοὺς ἀναγνωρίζει ἀμέσως, αὐτὸ συμβαίνει, γιατὶ προσέχει πολὺ περισσότερο στὴν ἐξωτερικὴ ὄψη τοῦ πίνακα, παρὰ στὶς ἐσωτερικές του ἰδιότητες. Ἐξετάζοντας κανένας καλὰ τῆς δεύτερης περιόδου τὶς εἰκόνες τοῦ Braque, καταλαβαίνει ὅτι καὶ σήμερα ἀκόμα, τὸ θέμα καμμιὰ σημασία δὲν ἔχει αὐτὸ τὸ ἴδιο — ὅτι ἀποτελεῖ πάντα τὴν ποίηση τοῦ πίνακα — καὶ ὅτι ἐνῷ παίζει κάποιο μέρος ποὺ κατέστη ἐπικρατέστερο — εἶνε παρ' ὅλ' αὐτὰ ἀλήθεια, πῶς ἡ πραγματικότητα σήμερα περισσότερο ἀπὸ ἄλλοτε εἶνε — ἡ ἀφορμὴ ἀπειράριθμων ποικιλιῶν καὶ ὅτι: διατηρεῖ καλλίτερα τὸ ἀπροσδιόριστο καὶ μαγικὸ ἐκεῖνο στοιχεῖο, τὸ ὁποῖο εἰσήγαγε στὴν τέχνη ὁ κυβισμός. Ἐπίσης δὲ καὶ τὴ δύναμη τοῦ νὰ ὑποβάλει τὸ ἀπροσδιόριστο στὴ βεβαιότητα, χωρὶς νὰ πιάνεται στὸ δύκτι τοῦ ὅλως ἰδιαίτερου. Ἡ τέχνη τοῦ Braque καὶ τοῦ Picasso ὑπερεκχειλίζει πάντα ἀπ' τὸ μυστήριο

ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ
ΜΠΡΑΚ

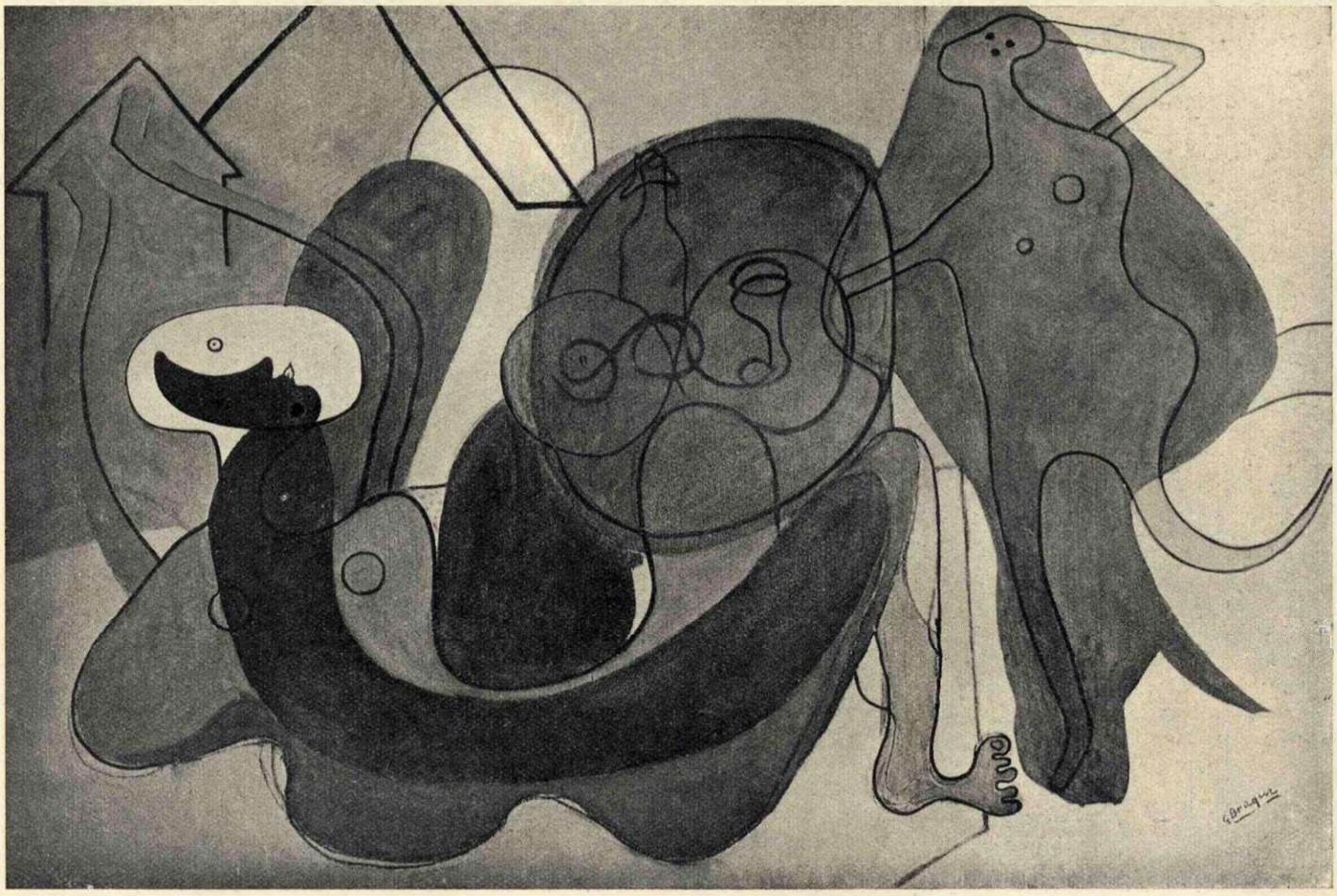
NATURE MORTE
BRAQUE

ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει τὸ μέγα καλλιτέχνημα. Ὅ,τι ἔγινε σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ θέμα στὰ ἔργα τῶν ἀρχηγῶν τοῦ κυβισμοῦ, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦνε ἀνάπτυξη καὶ ὄχι ἄρνηση ἐκείνων τῶν πρὶν ἀπ' τὸ 1914 ἀντιλήψεων των — παρατηρεῖται καὶ σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ χρῶμα. Εἴπαμε, πῶς ὁ κυβισμὸς εἰσήγαγε (ἀκριβέστερα θὰ λέγαμε ἐπανεισήγαγε) τὸ κατασκευαστικὸ χρῶμα, τὸ ὁποῖο ὁ ἐμπρεσσιονισμὸς εἶχε καταστήσει ἀναιμικό. Ὅσο τὸ ἔργο τοῦ Braque καὶ Picasso βάδιζε σ' ἀνάπτυξη, τοὔδωσαν στὸ χρῶμα μεγαλύτερη ἐκφραστικὴ δύναμη. Αὐτὸ κατασκευάζει μὲ στερεότητα τὰ στοιχεῖα τοῦ πίνακα, ἡ δὲ μέριμνα γιὰ τὸν τοπικὸ τόνο, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὸ τέλος τοῦ ἀρχικοῦ κυβισμοῦ — καθίσταται ἐπιτακτικώτερη ἀπὸ μέρα σὲ ἡμέρα. Γενικὰ ἡ ἐλευθερία στὸ ρυθμὸ τῆς σύνθεσης, στὸ χρῶμα, τὸ ὁποῖο, ὀλιγώτερο διῃρημένο σὲ τμήματα — ἐκτείνεται σὲ εὐρύτερες ζῶνες καὶ ἀκολουθεῖ μᾶλλον ἐκτεταμένες κινήσεις στὸ σχέδιο — τὸ ὁποῖο εἶνε πιὸ εὐκίνητο ἂν ὄχι νευρικώτερο καὶ μὲ κάποια αὐτόματο κίνηση: ὅλ' αὐτὰ χαρακτηρίζουνε τὸν κυβισμὸ ποὺ ἔφθασε στὴν ἀριστοτεχνία, μὰ καὶ καθόλου δὲν ἀποτελοῦνε ὁποιαδήποτε ἀπάρνηση παρελθόντος.

Σ' ὅ,τι δ' ἀφορᾷ τὴ διάσπαση σχήματος καὶ χρώματος, τὴν ὁποία ὁ ἀρχικὸς κυβισμὸς εἶχε καταστήσει ἄθικτο δόγμα — βρίσκεται καὶ σήμερα ἀκόμα στοὺς πίνακες τῶν ἀρχηγῶν τοῦ κυβισμοῦ. Τὸ σχῆμα ὅμως εἶνε γεμᾶτο ἀπὸ φωτεινὰ ἀποτελέσματα καὶ ἀέρα. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ κυβισμὸς χωρὶς νὰ παραβεῖ τὶς ἀρχές του, μπόρεσε νὰ παραγάγει τ' ἀποτελέσματα αὐτὰ τελειώτερα παρὰ οἱ ἐμπρεσσιονιστές.

Ὁ ρυθμός, ὁ ὁποῖος ἐμψυχώνει τὶς χρωματικὲς ἐπιφάνειες τῶν μετακυβιστικῶν ἔργων, ἀρχίζει στὴν περίοδο τοῦ Dinard de Picasso. Ὁ Braque, ὁ ὁποῖος πάντοτε εἶχε ἐπιδοθεῖ στὴ μελέτη τῶν πραγμάτων σύμφωνα μὲ τὸν κανόνα τοῦ τοπικοῦ τόνου — μπῆκε ἀπὸ τότε σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸ ὕπαιθρο.

Ἔτσι μέσ' στὸ χρόνο τῆς μεγάλης ὡριμότητας τοῦ ἔργου του ξαναγύρισε στὸ τοπεῖο, μὲ τὸ ὁποῖο εἶχε ἀρχίσει τὸ στάδιο του. Ἀλλὰ στὴ νεότητα του ἔκανε περιγραφὴ τοῦ τοπείου γύρω ἀπ' τὰ ἐξωτερικά του στοιχεῖα. Σήμερα ὑπενθυμίζει αὐτὸ μὲ δύναμη καὶ τὰ σχήματα εἶνε ἐμποτισμένα ἀπὸ φῶς καὶ τοποθετημένα στὸ διάστημα. Ὁ κυβισμὸς ἄνοιξε τὰ ἐπίπεδα τῶν τοπείων του κι' ἐπέτυχε τὸ τόσο λεπτὸ πρόβλημα της ἀτμόσφαιρας καὶ τῆς ἑνότητας της μὲ τὸ φῶς. Ἀκριβῶς ἡ ἐξακολούθηση τοῦ κυβισμοῦ διατηρεῖ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Braque καὶ τοῦ Picasso στὸ ὑψηλότερο ἐπίπεδο τῆς τέχνης, ὅπου τ' ἀντικείμενα συμπεριφέρουνται ὅπως καὶ τὰ πρόσωπα — κι' αὐτὸ γιατὶ ὡς πρὸς τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὰ



ΣΤΗΝ ΑΚΡΟΓΙΑΛΙΑ
ΜΠΡΑΚ

SUR LA PLACE
BRAQUE

δυὸ εἶνε τῆς ἴδιας πλαστικῆς τάξης. Τὰ πνέμα ἀκριβῶς τοῦ κυβισμοῦ τοὺς ἄφισε νὰ πραγματοποιήσουνε τὸ σκελετὸ τῶν πινάκων τους—νὰ διευθετήσουνε τὰ διάφορα στοιχεῖα των καὶ νὰ συναρθρώσουνε αὐτὰ μεταξύ των ἰσχυρά. Ὁ κυβισμὸς ἐπαναλαμβάνω ἐξελήχθηκε, μὰ τίποτα δὲν ἀπαρνήθηκε. Δὲ μποροῦσε φυσικὰ νὰ παραμείνει στὴν πρώτη του προσπάθεια —ἡ ὁποία ἤτανε ἀναλυτική, ὅπως ἔπρεπε σὲ πνέματα νεαρὰ ποὺ εἴχανε τὴν περιέργεια νὰ ἀναλύσουνε τὸ μηχανισμὸ τοῦ κόσμου - γιὰ νὰ τὸν γνωρίσουνε λεπτομερῶς.

Σὰν ἀπόκτησε λοιπὸν πεῖρα—ὤφειλε νὰ ἀνασυνθέσει τὸν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀναλυθέντα κόσμο. Τὰ συστατικὰ στοιχεῖα τῶν ἀντικειμένων αὐτῶν εἰσδύουνε περισσότερο μεταξύ των καὶ οἱ ἀντιστοιχίες τους εἶνε ἰσχυρότερες καὶ μυχιότερες. Ἔτσι, γιὰ μερικοὺς τελευταία ἀκόμα, τηρήσανε ἀρνητικὴ στάση, σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ συνεχὲς τοῦ ἔργου τῶν κυβιστῶν. Φθάσανε μάλιστα μέχρι τοῦ νὰ βάλουνε σ' ἀμφιβολία τὴν ἑνότητα αὐτοῦ, ἐνῷ ὁ Braque καὶ ὁ Picasso παρουσιάζουνται σὲ μᾶς, μὲ τὴν ἴδια ἀρχική τους λογική. Καὶ διαψεύδουνε πράγματι ἐκείνους, οἱ ὁποῖοι βρίσκουνται ἐπηρεασμένοι μὲ τὶς περὶ ἀσυνέχειας ἰδεῶν κρίσεις, οἱ ὁποῖες ἤτανε τόσο διαδομένες στὸν τελευταῖο χρόνο καὶ θέλουνε νὰ περιορίσουνε τὰ διαδοχικὰ ἀποκτήματα τοῦ κυβισμοῦ σὲ ἐντοπισμένα μερικὰ τοπικὰ εὑρήματα—χωρὶς ἐπικοινωνία μεταξύ των καὶ χωρὶς συνέχεια στὶς προθέσεις. Ὁ ἰσχυρισμὸς ὅμως αὐτὸς εἶνε ἀπαράδεκτος: ὁ Picasso καὶ ὁ Braque ἀποκαθιστοῦνε σὲ κάθε στιγμὴ τὸ συνεχὲς τοῦ κυβισμοῦ. Ἐνισχύουνε μιὰ ἰδέα μὲ τὴν ἄλλη. Θεωροῦνε φυσικὰ τὴν ἐνόραση (intuition) σὰ νόμο τῆς ζωγραφικῆς των, ἀλλὰ χωρίζουνε τὴν ἀποκάλυψη ἀναμφισβήτητα ἀσυνεχῆ, ἀπ' τὴ μονιμότητα τοῦ ἔργου, ἡ ὁποία προϋποθέτει τὸ συνεχὲς τῆς σκέψης ποὺ διευθετεῖ τὴ σταθερότητα τῆς μνήμης, ἴση ἱκανότητα γιὰ τὴν κατανόηση τῶν σχέσεων καὶ τῶν ἀναλογιῶν τῶν ἀντικειμένων καὶ ὅτι σύντομα ἀποτελεῖ τὴ συγκατάθεση, τὴν ὁποία ὁ καλλιτέχνης, μὲ τὴν ἐξάσκηση τῆς ἔμφυτης του δύναμης - δίνει στὴν ἀκριβὴ κατασκευαστικὴ ἐργασία. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὁ Braque καὶ ὁ Picasso φθάσανε στὸ σημεῖο, ὅπου δεσπόζουνε σ' ὅλο τὸ πεδίο τῆς δράσης των, ὅπου ἀντιλαμβάνουνται ἀναγκαίως τὸ μεγαλύτερο ἀριθμὸ δυνατοτήτων, πρὸς καθορισμὸ σχέσεων, μεθόδων, οἱ ὁποῖες πρέπει νὰ ἐπεκταθοῦνε καὶ χρησιμοποιηθοῦνε. Παρ' ὅσο ἡ λογικὴ τῆς φαντασίας κατέχει σπουδαία θέση στὸ ἔργο τους, τὸ ἔργο ὅμως αὐτὸ ἐξασκεῖται γύρω ἀπ' τὶς αἰσθήσεις καὶ γύρω ἀπὸ τὴν πράξη τῆς θέλησης, ἡ ὁποία τροποποιεῖ ὅ,τι περιέχει ἡ λογικὴ ἡ ἴδια τῆς φαντασίας.

Ἀπ' ἐδὼ τὸ μέγα μέρος, τὸ ὁποῖο ὁ Braque καὶ ὁ Picasso ἔπαιξαν στὴν κίνηση τῆς ζωγραφικῆς. ***Ἔγιναν ὁδηγοὶ τῆς τέχνης στὴν τέλεια της ἀπολευθέρωση καὶ τῆς δώσανε μιὰ στροφὴ οὐσιώδη στὴν ἱστορία τῶν τεχνῶν.***

***

Κοντὰ στὸν κυβισμὸ πρέπει νὰ τάξουμε καὶ τὸ ἔργο τοῦ Fernand Leger, τὸν ὁποῖον ἀπὸ σύγχυση πάντοτε ταυτίσανε μὲ τοὺς κυβιστές. Ὁ Leger ὅμως ποτὲ δὲν ἔλαβε μέρος ἀμέσως ἢ ἐμμέσως στὶς ἔρευνες των καὶ καθόλου δὲν ἦρθε σ' ἐπαφὴ μ' αὐτούς, μὰ οὔτε κι' ἐγνώριζε κἂν τοὺς πίνακες των. Ἡ κοινότητα στὶς ἔρευνες μεταξὺ τοῦ ἔργου τοῦ Picasso καὶ τοῦ Braque ἔφερνε σὲ μιὰ ὡρισμένη στιγμὴ τὰ πράματα στὶς αὐτὲς συνέπειες. Δὲ συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Leger, ὁ ὁποῖος παράλληλα μὲ τὸν κυβισμὸ ἀνάπτυξε τὸ δικό του ἔργο. Καὶ συνέπεσε κάποτε ἡ προσπάθεια του μὲ τὶς κυβιστικές, αὐτὸ ὅμως συνέβη μόνο στὴν περίοδο τῆς γενικῆς κατεύθυνσης: ἤτανε ἡ ἀντίδραση τῆς νεότητας ἐναντίο τοῦ νεο - ἐμπρεσσιονισμοῦ. Τὸ πιὸ σημαντικὸ ἔργο τοῦ ἀρχικοῦ του σταδίου — τοῦ Leger εἶνε ἡ «Πόλη» Ὁ πίνακας αὐτός, ὁ μεγαλύτερος τῆς παραγωγῆς τοῦ καλλιτέχνη αὐτοῦ (3.20×2.00 μέτρα) εἶνε τὸ ἀπόγειο τοῦ δυναμισμοῦ μὲ τοὺς καθαροὺς ἐπίπεδους του τόνους. Ἕως τότε ὅλοι ζωγράφιζαν μὲ φαιὰ καὶ σκοτεινὰ χρώματα. Ἡ «Πόλη» τοῦ Leger εἰσήγαγε τὸ τραγοῦδι τοῦ φωτός, γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἐξηγεῖ καὶ τὴ μεγάλη ἐπίδραση ποὺ ἐξάσκησε ὁ πίνακας αὐτός. Ἡ ἀπ' τὸ 1888 μέχρι τὸ 1918 συσσώρευση πλαστικῶν στοιχείων καὶ ἡ σχετικὴ πρὸς τὸ θέαμα τοῦ μεγάλου πολέμου εὐαισθησία τὸν ἔφεραν τὸν Leger τὸ 1918, στὴν ἐπινόηση τῆς ἔγχρωμης πλαστικῆς ζωῆς, ἡ δὲ ἀνθρώπινη τάση, ἡ ὁποία περιέβαλλε τὸν καλλιτέχνη στὸ διάστημα τοῦ πολέμου εἶχ' ἐκδηλωθεῖ στὸ ἔργο του μὲ τὴν ὑπερβολικὴ τάση τῶν «Δίσκων»—τῆς «Πόλης» - τοῦ «Μεγάλου προγεύματος». Στὰ ἔργα αὐτὰ ἀντιλαμβάνεται κανεὶς τότε—τὶς θεμελιώδεις διαφορὲς μεταξὺ τοῦ ἔργου τοῦ Leger καὶ τοῦ ἄλλου τῶν κυβιστῶν. Ἀμφότεροι ἄρχονται ἀπ' τὴν κοινὴ ἐπίδραση—ἀπ' τὸ Σεζὰν (Cézanne). Αὐτὴ ὅμως δὲ βάσταξε πολύ, οὔτε καὶ στοὺς κυβιστές, οὔτε καὶ γιὰ τὸ Leger. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Cézanne ἤτανε ἄλλωστε ἐντελῶς ἐξωτερική. Ἡ ἐκδήλωση της φάνηκε σὲ κάποια ἐκζήτηση τῆς ἀτμόσφαιρας καὶ στοὺς κυανοὺς τόνους ὅσο καὶ τοὺς κυανόφαιους. Ξεκινούσανε ἀπ' τὸ κοινὸ σημεῖο ὁ Cézanne, ὁ Picasso καὶ ὁ Braque, στραφήκανε στὴν ἀναζήτηση νέας τάξης — ἐνῷ ὁ Leger ἄνοιξε τὰ μέσα αὐτοῦ καὶ φέρει τὴν ἐπίδραση τῶν πρωτόγονων Ἰταλῶν καὶ τοῦ τελωνοφύλακα Rousseau. Ἄλλη πολὺ αἰσθητὴ διαφορὰ μεταξὺ τοῦ Leger καὶ τῶν κυβιστῶν ποὺ δικαιολογεῖ ὅσα πιὸ πάνω εἶπα, εἶνε, ἡ ἐκλογὴ τῶν ἀντικειμένων πρὸς παράστασην. Ὁ Picasso καὶ Braque τῶν ὁποίων ἡ ψυχὴ ἤτανε γεμάτη ἀπὸ ἀποχρώσεις καὶ λιττότητες, εἴχανε λάβει γιὰ πλαστικὰ θέματα ἀντικείμενα τῆς οἰκιακῆς ζωῆς: ἕνα πακέτο καπνό, μιὰ πίπα, ἕνα ποτῆρι κ.τ.λ. Ὁ Leger, περισσότερο εὐαίσθητος γιὰ τὰ μεγάλα ἐξωτερικὰ ἀποτελέσματα, ἐμπνεύστηκε μόνο ἀπὸ διασταυρώσεις σιδηροδρομικῶν γραμμῶν καὶ δρόμων—ἐργοστασίων—ρυμουλκῶν—δίσκων —σιδηροδρόμων κ.τ.λ. Ὅμοια ὁ Braque καὶ ὁ Picasso ἐπιζητούσανε νέα ὑλικὰ τὰ ὁποῖα ἐφαρμόζουνε στοὺς πίνακες τους—ἐνῷ κανένα τέτοιο δὲ βλέπουμε στὸ Leger, ὁ ὁποῖος ἀρκεῖται παριστάνοντας μὲ τὸ χρωστῆρα του τὰ ἀντικείμενα— τὰ ὁποῖα ἄλλως τε θέλει νὰ μεταφέρει πλαστικῶς. Οἱ μεταξύ των αὐτὲς διαφορὲς σὲ τάσεις τοῦ Leger καὶ τῶν δύο μεγάλων κυβιστῶν εἶνε ἐξωτερικές. Ἕως τώρα ἴδαμε τὶς πιὸ ἐσωτερικὲς καὶ πιὸ τεχνικὲς διαφορές. Οἱ κυβιστὲς ἔφεραν τὴ διάσπαση στὸ χρῶμα καὶ τὸ σχῆμα—κονιοποιοῦντες ὅλα ἀνεξαίρετα (πρώτη περίοδο τοῦ κυβισμοῦ). Ὁ Leger ἀπόφυγε τὴν κονιοποίηση ὅλων τῶν πραγμάτων. Αὐτὸς κατασκευάζει συνεχῶς τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο. Γι' αὐτὸ λοιπὸν τὸ λόγο, ὁ ὄγκος καὶ τὸ χρῶμα παραμένουνε σ' αὐτὸν πολὺ ἐντονώτερα—παρὰ στὸ Braque καὶ στὸν Picasso καὶ μάλιστα στὴν ἐποχὴ τῆς διαμόρφωσης τοῦ κυβισμοῦ.

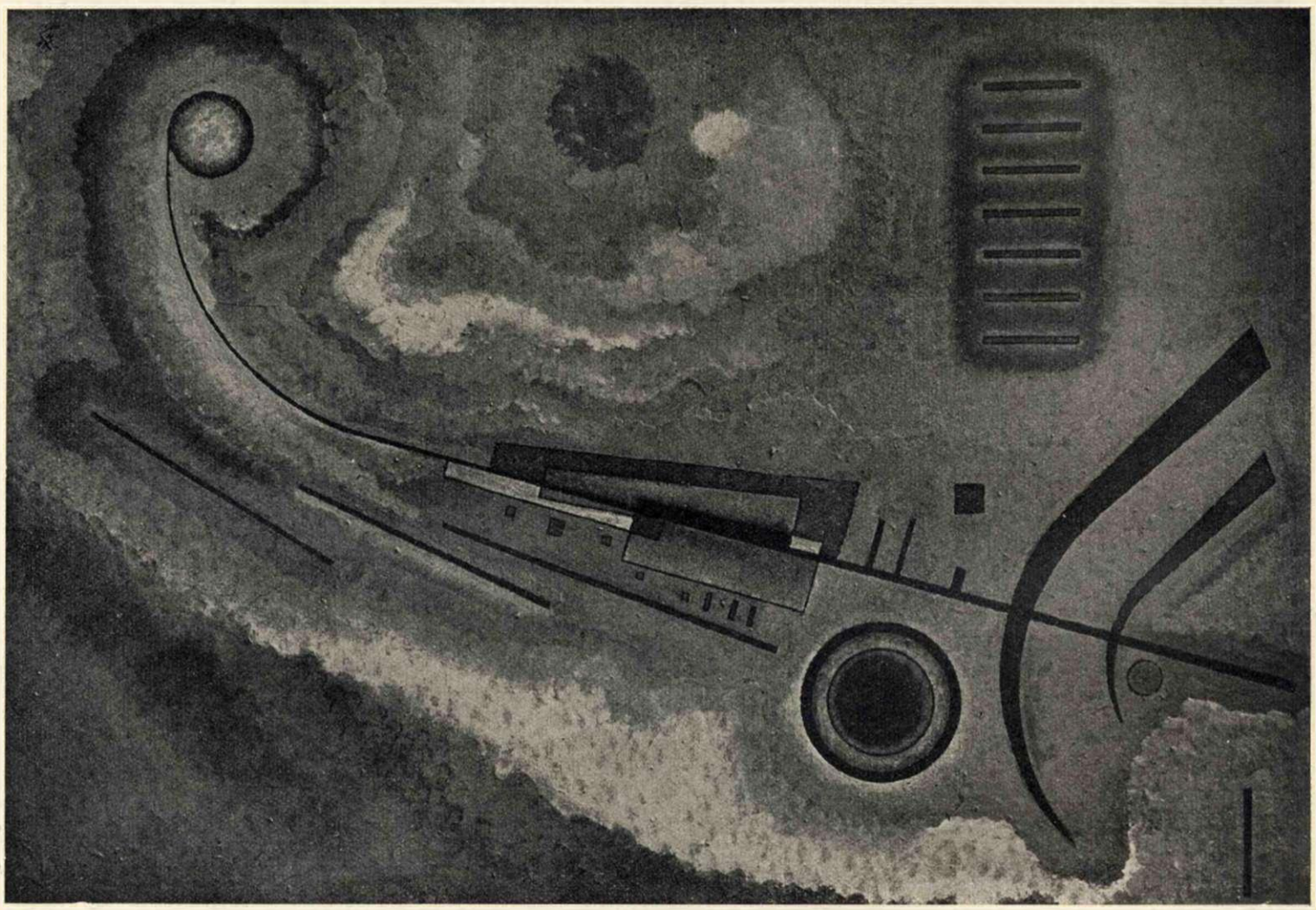
Οἱ κυβιστὲς δημιουργήσανε στὸ διάστημα, ὁ Leger δημιουργεῖ μὲ τὶς σχέσεις τῶν καθαρῶν καὶ τοπικῶν τόνων κι' αὐτὸ εἶνε ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ, ὁ ὁποῖος κατασκευάζει μὲ σχέσεις τόνων συμπληρωματικῶν. Στοὺς κυβιστὲς οἱ τοπικοὶ τόνοι ἀποκλεισμένοι γιὰ πολὺ καιρό. ἔφερναν τὴν ποικιλία. Στὸ Leger ἡ κατασκευαστικὴ ἄποψη ὑπαγορεύει πάντοτε αὐτοὺς σ' αὐτόν.

Ἐπίσης οἱ κυβιστὲς ἐπιτυγχάνουνε τὸν δυναμισμὸ στοὺς πίνακες τους μὲ σχέσεις ἀξιῶν. Ὁ Leger ἀντίθετα ἐπιτυγχάνει τὸ δυναμισμὸ μὲ σχέσεις χρωμάτων—καὶ γι' αὐτὸ ἄφισε τὸν ἑαυτό του νὰ πραγματοποιήσει πίνακες πολὺ ἔντονους. Καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο μπόρεσε νὰ ζωγραφίσει πίνακες μεγάλους—ὅπως ἡ «Πόλη» καὶ γιατὶ δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ προσδώσει σ' ἕνα πίνακα ἀληθινὴ δράση μόνο μὲ τὶς σχέσεις τῶν ἀξιῶν. Ἕνας πίνακας μεγάλης κλίμακας δὲ μπορεῖ νὰ γίνει παρὰ μόνο μὲ καθαροὺς τόνους. Χωρὶς τὸ χρῶμα ὁ πίνακας δὲ μπορεῖ νὰ λειτουργήσει ἀπάνω σὲ μεγάλες ἐπιφάνειες. Γι' αὐτὸ ὁ κυβισμὸς—ἐνῷ εἶνε γεμάτος δυναμισμὸ δὲ ξεπέρασε τοὺς πίνακες τοῦ καβαλέτου, ἀντίθετα ὁ Leger ἔφιαξε τεράστιες εἰκόνες.

Τὴ δυναμικὴ ἐποχὴ τοῦ Leger, τῆς ὁποίας τὸ κορύφωμα ἀποτελεῖ ἡ «Πόλη», διαδέχθηκε μιὰ περίοδο στατική, τῆς ὁποίας τὴν τελευταία ἔκφραση ἀποτελεῖ ἡ «Ἀνάγνωση». Μὲ τὴ μεγάλη του στατικὴ ζωγραφικὴ τάση ὁ Leger πιάνει τὶς μεγάλες τοιχογραφίες καὶ τὶς ἐκτελεῖ μὲ γεωμετρικὰ σχήματα καὶ μὲ καθαροὺς τόνους. Ἡ ἐπίδραση αὐτῶν τῶν στοιχείων στὶς διακοσμητικὲς τέχνες καὶ στὸ ***νεοπλαστικισμὸ*** ἦτανε τεράστια. Οἱ πίνακες αὐτοὶ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὸ 1924 καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 1925. Στὸ τέλος τοῦ χρόνου αὐτοῦ μὰ καὶ τὸν ἑπόμενο, ὁ Leger ἐξεπλήρωσε ὁριστικὰ τὴ στατικὴ ζωγραφική του. Αὐτὴ εἶνε ἡ ἀρχιτεκτονικὴ περίοδο τοῦ καλλιτέχνη. Οἱ εἰκόνες ποὺ ἀνήκουνε στὴν περίοδο αὐτὴ δὲ μποροῦνε ν' ἀποχωριστοῦνε ἀπ' τὴν ἀρχιτεκτονική, ὅπως αὐτὸ συμβαίνει στὴ δυναμικὴ ἐποχή, — ἀλλὰ καὶ συνδέουνται στενὰ μ' αὐτήν. Αὐτὴ εἶν' ἄλλωστε, μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες τοῦ ἔργου του περίοδος.

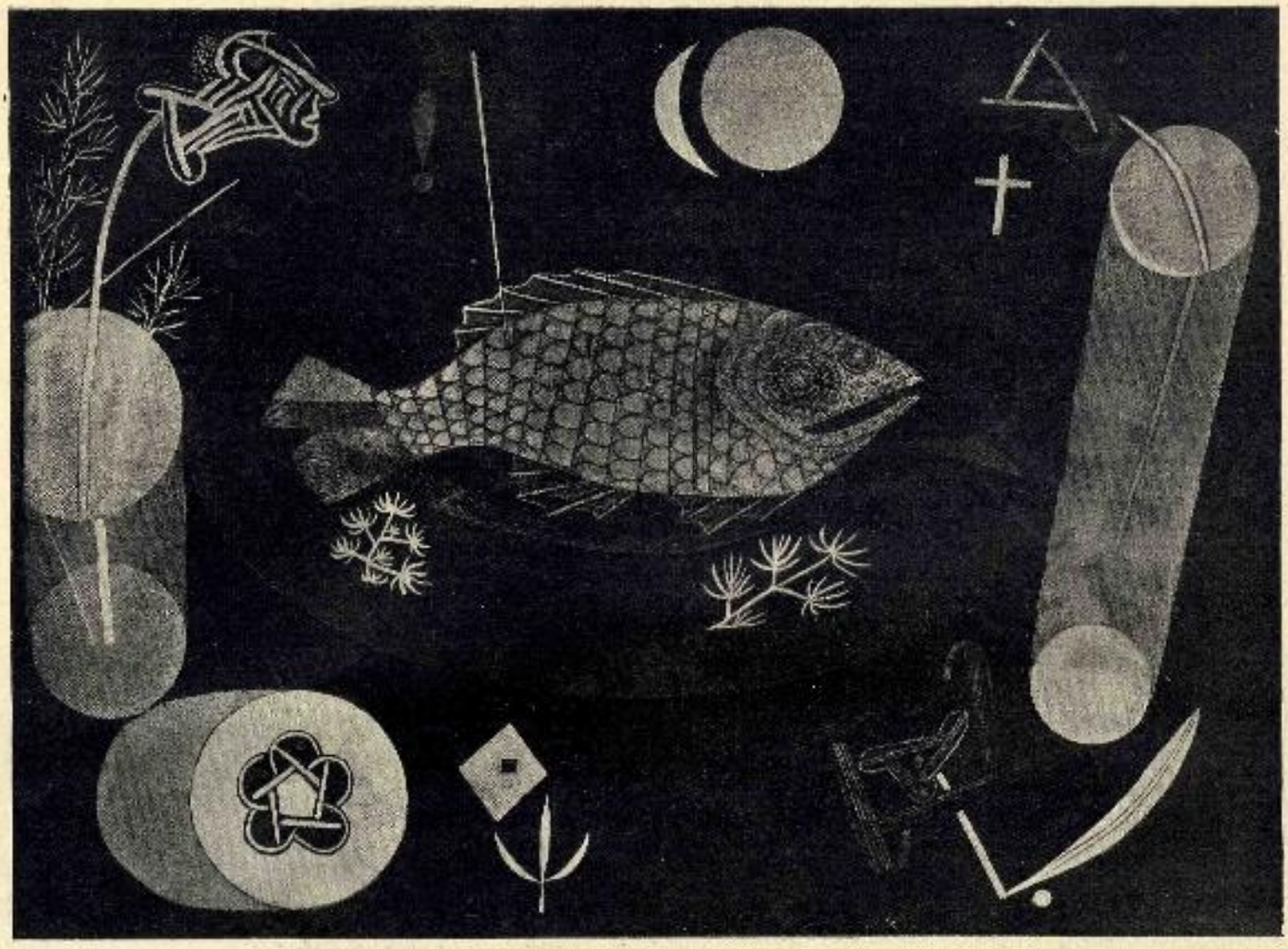
Ἔπειτα ἦρθε ἡ περίοδο τῶν «ἀντικειμένων ποῦνε στὸ διάστημα». Ἀπ' ἀντίδραση πρὸς τὶς στατικές του ἔρευνες, ὁ Leger πῆρε στάση γιὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο λόγο, συγκεντρωτική, ἡ ὁποία τὸν ἔφερε στὰ διασκορπισμένα ἀντικείμενα. Ἔτσι ὁ μνημειώδης χαρακτῆρας ξαναγύριζε στὸ διακοσμητικό.

Τὸ διάστημα, στὸ ὁποῖο τοποθετοῦσε τ' ἀντικείμενα, ἐδημιουργοῦσε τὴ μετάθεση τους πρὸς τὰ ἐμπρός. Ἔτσι ἡ ἀρχὴ ἀναποδογύριζε τοῦ μνημειώδους, ἡ ὁποία εἶχε ὑπ' ὄψει της τὸν τοῖχο καὶ δημιουργήθηκε μιὰ ἀναποδογυρισμένη ἀρχιτεκτονική. Στὴν ἀρχὴ τῆς περιόδου αὐτῆς παραμένουνε ἀκόμα τ' ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα συνθεμένα μαζὺ μὲ τ' ἀντικείμενα — τὰ ὁποῖα εἰσάγουνται στὸν πίνακα — τοῦ ὁποίου ἡ γενικὴ τάση εἶνε ἀκόμα στατική. Σιγὰ - σιγὰ ὅμως τ' ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα χάνουνται κι' ἀντικαθίστανται τ' ἀντικείμενα — τὰ ὁποῖα βρίσκουνται σὲ μιὰ ἀλληλοεπίδραση. Ταυτό-



ΕΛΑΦΡΟ (1930)
ΚΑΝΤΙΝΣΚΥ

LÉGER (1930)
KANDINSKY



ΓΥΡΩ ΑΠ' ΤΟ ΨΑΡΙ
ΠΑΥΛΟΥ ΚΛΕ

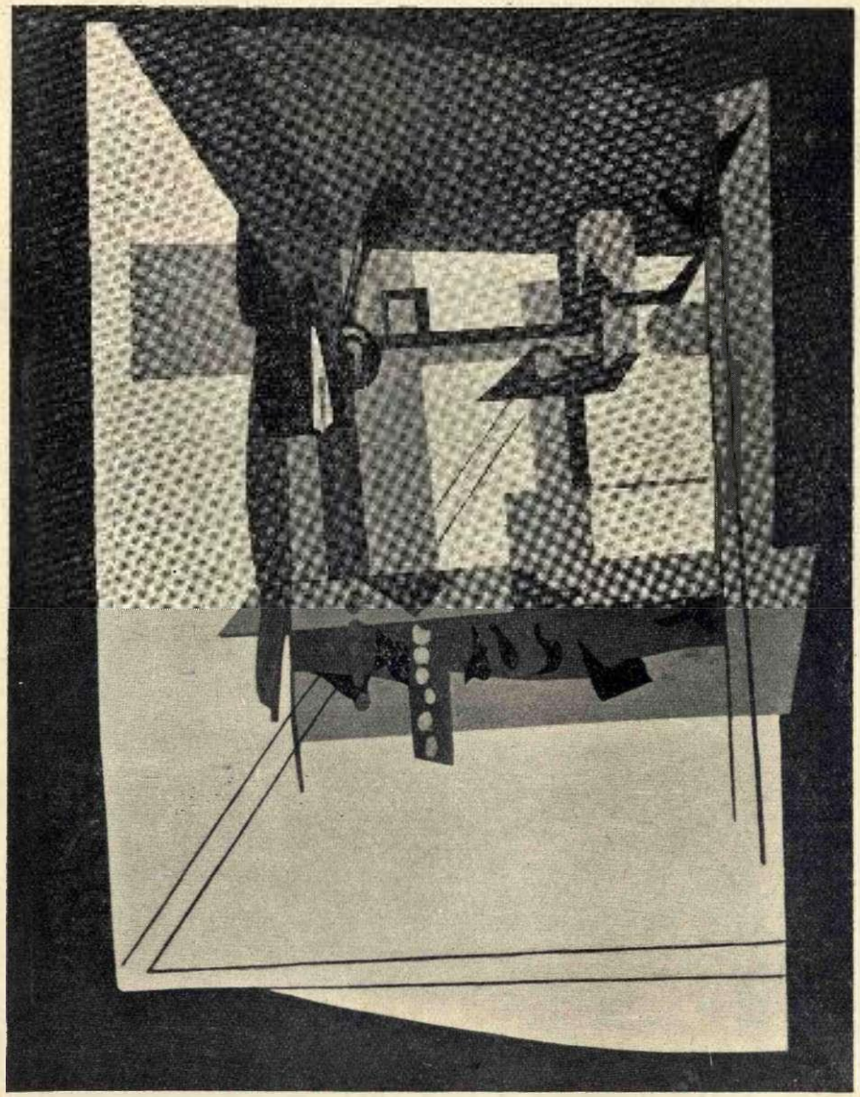
AUTOUR DU POISSON
PAUL KLEE

χρονα, τ' ἀντικείμενα αὐτά, ἀποβάλλουνε τὸ στατικὸ χαρακτῆρα τους καὶ μπαίνουνε σὲ κίνηση. Ἔτσι ὁ Leger — πλούσιος σὲ πεῖρα καὶ σὲ πολυάριθμα ἀποκτήματα, στὴν τάση τῆς δυναμικῆς ζωγραφικῆς ξαναγύρισε.

Ὅσο διάφορες κι' ἂν εἶνε οἱ ἐκδηλώσεις τοῦ Leger συνδέουνται στενὰ ὅπως δήποτε μεταξύ των ἀπ' τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη. Κι' ὅσο γιὰ τ' ἀντικείμενα ἢ τὰ πρόσωπα, ὁ Leger προσκολλιέται στὸν ἐξωτερικὸ μηχανισμό τους καὶ μάλιστα μὲ τέτοια ἐπιτυχία — ὥστε κατορθώνει νὰ παράσχει στὸν θεατὴ συναίσθημα τελειότητας, τὸ ὁποῖο ἐνῷ εἶνε διάφορο τοῦ περιεχομένου ἀπὸ ζωγράφο τῆς οἰκιακῆς ζωῆς — δὲν εἶνε παρ' ὅλ' αὐτὰ κατώτερης ποιότητας. Ὁ Leger ἔχει ἀπόλυτο δίκηο ποὺ ὑφίσταται μόνο τὶς ὑποβολὲς ποὺ προέρχουνται ἀπὸ τὴν τελειότητα τῆς ἀντικειμενικότητας. Λύτὲς συχνότερα, εἶνε ἐχέγγυα διάρκειας πολὺ σπουδαιότερα ἢ τὰ σημεῖα τοῦ πάθους, τὰ ὁποῖα εἶνε μόνο περιστατικὲς ἀλήθειες. Ἡ κατάπληξη ποὺ προέρχεται ἀπ' αὐτό, εἶνε συγκίνησης ἀρκετὴ γιὰ νὰ διεγείρει στὴν ψυχὴ τοῦ θεατὴ τὰ πιὸ μύχια συναισθήματα. Γιὰ νὰ συνοψίσουμε τὸ ἔργο τοῦ Leger, πρέπει νὰ ποῦμε πῶς πραγματοποίησε τὸ ἔκτακτο κατόρθωμα νὰ μεταβάλει μιὰ ἐντύπωση τοῦ σχήματος σὲ ἔκτακτη πηγὴ συναισθηματικῶν ἐπιδράσεων καὶ πῶς ἐξασφάλισε στὸν ἑαυτό του τὴν ὑπεροχὴ σὲ κάθε εὐγλωτεία στὸ συναίσθημα. Μετὰ ἀπ' τὸ Leger τελειώνει ὁ κύκλος τῆς προηγούμενης γενεᾶς τῶν ζωγράφων, ἡ ὁποία ἐλευθέρωσε τὴν τέχνη σὲ ὅ,τι διδάχθηκε σὲ μαθήματα καὶ πραγματοποίησε μιὰ ὁλοκληρωτικὴ μεταρρύθμιση σὲ ἀνανεώσεις τόσο γιὰ τὴ ζωγραφική, ὅσο καὶ γιὰ τὴ γλυπτική. Μὰ ἔρχεται ἄλλη γενεὰ — μὲ ὑποσχέσεις ἀπόλυτες — καὶ ἀπ' τὶς προσπάθειες της διαφαίνουνται σήμερα — ***νέα προαισθήματα.***

Παρίσι 1924

ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΗΣ
ΤΩΝ "CAHIERS D'ART,,
ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ



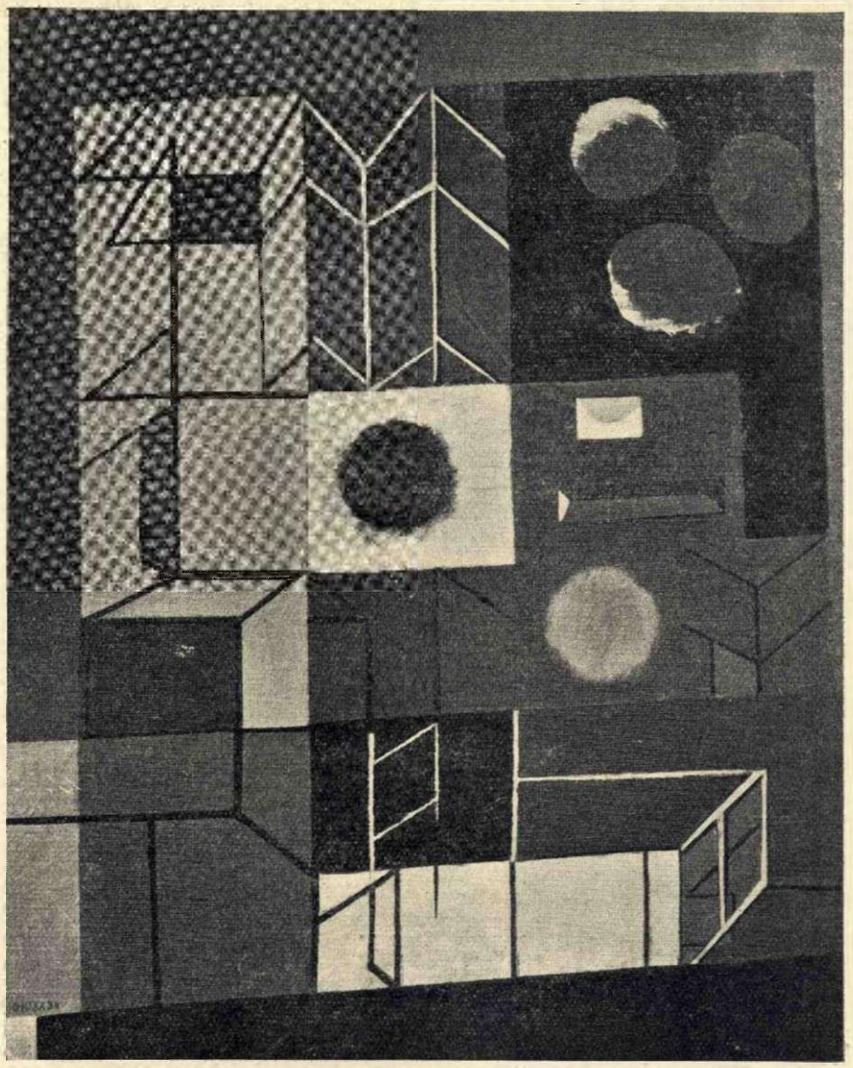
Ν. ΓΚΙΚΑ (ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ) K. GHIKA

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΥΠΕΡΑΝΕΞΑΡΤΗΤΩΝ PARIS

(SALON DE SURINDEPENDANTS)

«Τὰ χρώματα τοῦ Γκίκα εἶναι πολὺ ζωντανά, ἡ τέχνη του γίνεται ἐσωτερικὴ χωρὶς νὰ χάσει τὴ μεταβιβαστική της ζέστη - τὴ δύναμη τῆς ματιέρας της καὶ τὸ ἐνδιαφέρον της».

P. FIERENS
Ἐφημερίδα τῶν Συζητήσεων



Ν. ΓΚΙΚΑ (ΧΑΤΖΗΚΥΡΙΑΚΟΥ K. GHIKA

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΚΑΓΙΕ - ΝΤΑΡ. 2-7-1934. PARIS - 2-7-1934.

EXPOSITION DE CAHIERS - D'ART

«Οἱ περιπλεγμένες γραμμές του μὲ τὶς ἀπότομες κι' ἀπρόοπτες στροφὲς θυμίζουνε κάπως τὰ ρωμάντσα τοῦ James Joyre - ὅπου φαίνεται ἀδύνατο νὰ περιλάβεις τὸ πλῆθος τῶν σκέψεων καὶ τῶν αἰσθημάτων,

J. BREKOWSKI
(Cahiers-d'Art)

ΕΝΑ ΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΥ ΜΕ ΣΥΜΒΟΥΛΕΣ ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Παρίσι, 14 Αὐγ. 1934.

Ἀγαπητὲ Τόμπρο,

Ἔλαβα πρὸ ὀλίγου τὸ τελευταῖο φύλλο τοῦ «20ου Αἰῶνα» καὶ σὲ συγχαίρω εἰλικρινῶς καὶ γιὰ τὸ περιεχόμενο καὶ γιὰ τὴν ἐμφάνιση. Νομίζω ὅτι ἂν ἐπιμείνετε στὴν προσπάθεια σας, θὰ κατορθώσετε νὰ δημιουργήσετε μιὰ κίνηση στὴν Ἑλλάδα. Κάνετε πολὺ καλὰ νὰ παρουσιάζετε καὶ τοὺς πεθαμένους ἕλληνες ζωγράφους – γιατὶ φαίνεται ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἦτανε εἰλικρινεῖς αὐτοὶ—ἀπέναντι τοῦ ἑαυτοῦ των, αὐτὴ τὴν ἐντύπωση τουλάχιστον κάνουνε οἱ ἀναπαραγωγὲς τῶν ἔργων τους. Ἐπειδὴ ἡ Ἑλλάδα φαίνεται αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ριχμένη ὁλότελα στὴν πρόοδο — αὐτὴ εἶνε ἡ κατάλληλη στιγμὴ νὰ διευθύνει κανεὶς τὶς πνεματικὲς καὶ καλλιτεχνικές της δυνάμεις, νὰ τὶς διοχετέψει σὰ νὰ ποῦμε. Πρὸ πάντων ἀποφύγετε νὰ κατευθύνετε τοὺς ἕλληνες καλλιτέχνες πρὸς τὴ μίμηση καὶ πρὸς τὴ Δύση.

Μάθετε τους τὶς βαθειὲς ἀρχὲς ποὺ διευθύνουνε τὴν τέχνη τῆς Δύσης – μὰ νὰ τοὺς ἐμποδίσετε νὰ περιορισθοῦνε στὸ φορμαλισμὸ αὐτῆς τῆς τέχνης.

Οἱ ἕλληνες πρέπει νὰ ἐμπνέουνται ἀκόμα καὶ πρὸ πάντων – ἀπὸ τὶς μεγάλες ἀρχὲς τῶν ἀρχαίων, ***δηλαδὴ τὸ μεγαλεῖο στὴ σύλληψη – τὸ βάθος στὴ σκέψη – τὴν τελειότητα στὴν ἐκτέλεση.***

Συγνώμην γι' αὐτὲς τὶς συμβουλές.

Καὶ πιὸ κάτω

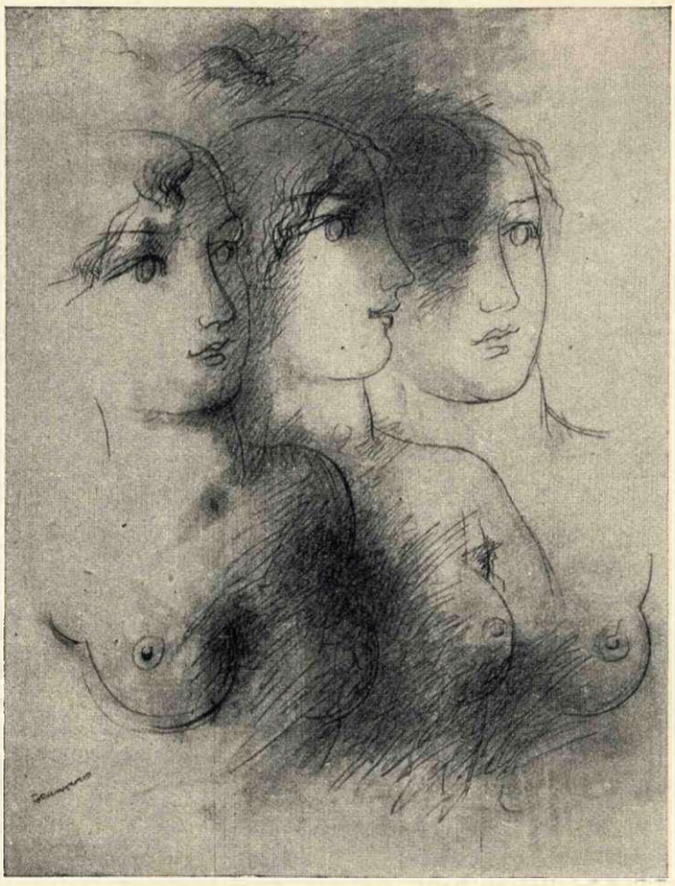
Ἑτοιμάζω τὴν ἱστορία τῆς τέχνης τῆς Μεσοποταμίας ἡ ὁποία μαζὺ μὲ τὴν Ἑλληνικὴ εἶνε ἡ ἰσχυρότερη καὶ πλαστικώτερη τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου. Ἀρχίζω ἀπὸ τὸ 3.500 π. Χ. καὶ φθάνω ἕως τὸ 1.200 π. Χ. Θὰ ἔχει τὸ ἴδιο σχῆμα μὲ τὸ «L'ART EN GRECE» καὶ θὰ τυπωθεῖ στὸ τέλος τοῦ ἔτους.

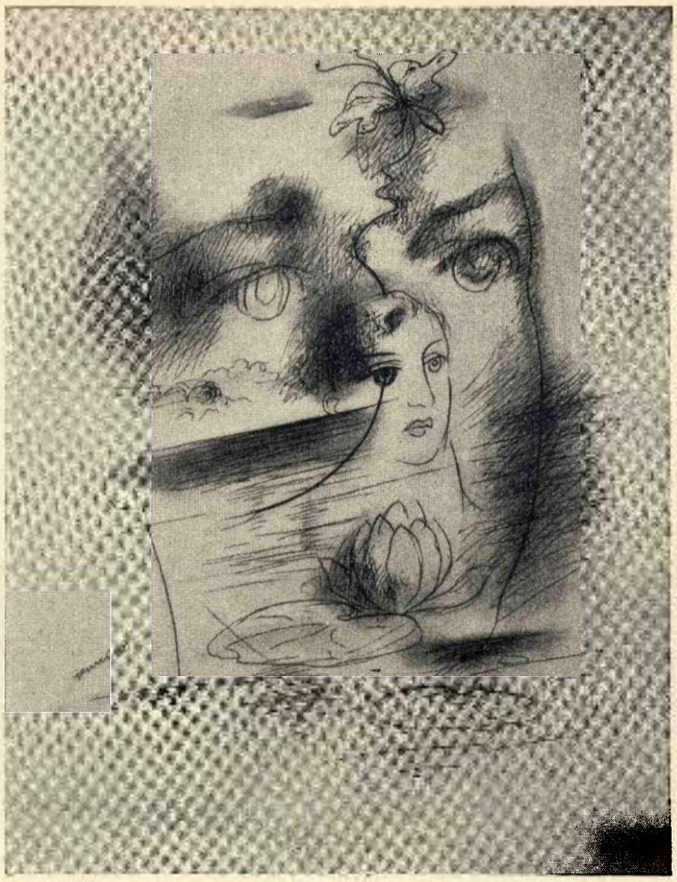
Παράλληλα ἑτοιμάζω γιὰ τὸ τέλος τοῦ χρόνου ἕνα βιβλίο ὑπὸ τὸ τίτλο—***Ἑκατὸ χρόνια ζωγραφικῆς στὴ Γαλλία***—σὲ δύο τόμους. Ὁ πρῶτος θὰ πηγαίνει ἀπ' τὸν Κορὼ στὸ Σεζάν, διερχόμενος ἀπ' τὸν Κουρμπέ, Μανέ, Ντομιέ, Ντεγκὰ—καὶ τοὺς ἐμπρεσσιονιστὲς Σερά, Βὰν Γκόγκ, Κωγκέν, Ρενουὰρ κλπ. Ὁ δεύτερος θὰ περιλαμβάνει τὸ Φωβισμὸ—τὸ Κυβισμὸ κλπ. ἕως τῶν ἡμερῶν μας.

Μὲ ὅλη μου τὴ φιλία

ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΣ

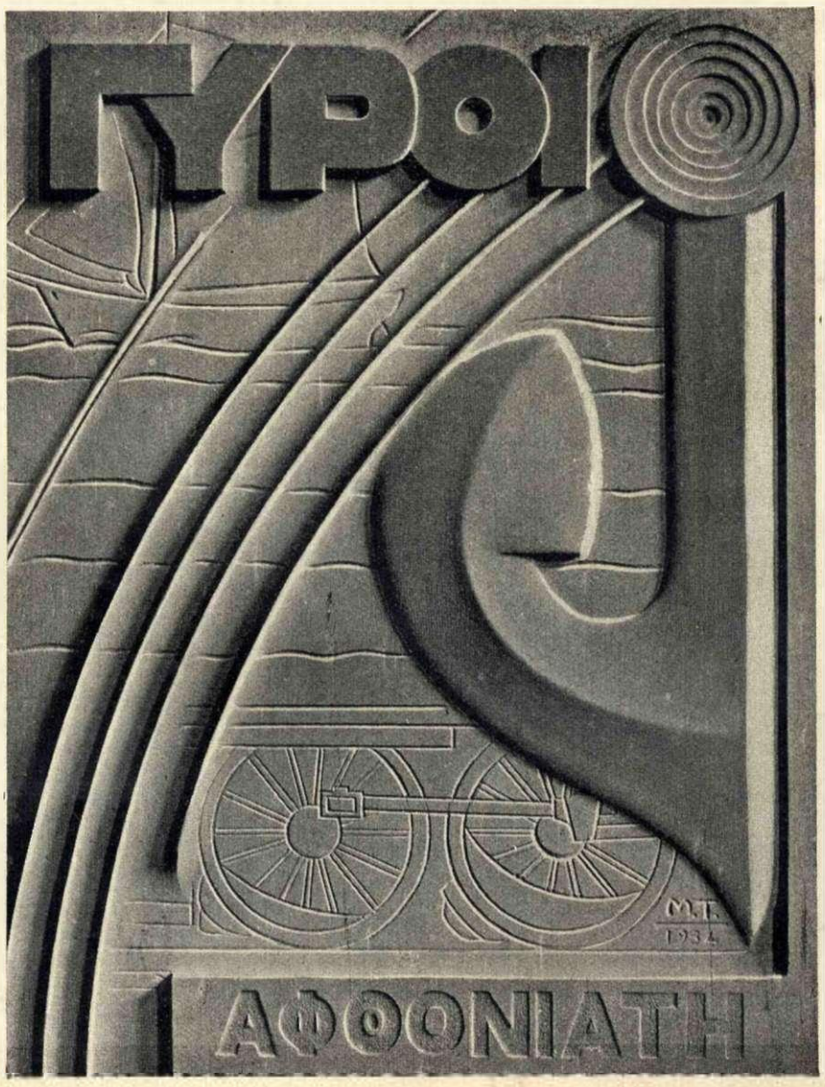
Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ (1934) G. GOUNARO





ΑΠΑΝΩ :

ΔΥΟ ΣΧΕΔΙΑ
ΤΟΥ
ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΑΠΟ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΟΥ
ΑΝΤΡΕΑ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟΥ
"ΑΛΛΗΛΟΥΧΙΕΣ,,



ΤΗΝ ΩΡΑ ΤΟΥ
ΔΕΙΚΤΟΥ

Βρέφη κρατοῦν ἱππό-
[δρομο στὰ χέρια.
Μικρὲς σταγόνες πέ-
[φτουνε στὸν ἥλιο.
Ἀπὸ τὸ μέλι βγῆκε ὁ
[προφήτης.
Ποὺ μᾶς συμβούλεψε νὰ
[μείνουμε στὸ ρῖγος.
Τῆς ἱκεσίας τῶν ἀχνῶν
[ἐκφορτωμάτων.

Πότε θὰ φύγω τὸ καλ-
λίτερο φανάρι.
Μιὰ προσβολὴ νὰ φέρει
[στὸν σαράφη.
Μιὰ δέηση στὰ κύτταρα
[τοῦ χρόνου.

Ἀντρέας Λ. Ἐμπειρίκος

ΚΑΤΩ :

ΤΟ
ΠΛΑΣΤΙΚΟ ΕΞΩΦΥΛΛΟ
ΤΟΥ
Μ. ΤΟΜΠΡΟΥ
ΑΠΟ ΤΟ
ΝΕΟ ΒΙΒΛΙΟ
ΤΟΥ
ΑΦΘΟΝΙΑΤΗ (ΙΩΑΝΝΙΔΗ)
"ΟΙ ΓΥΡΟΙ,,

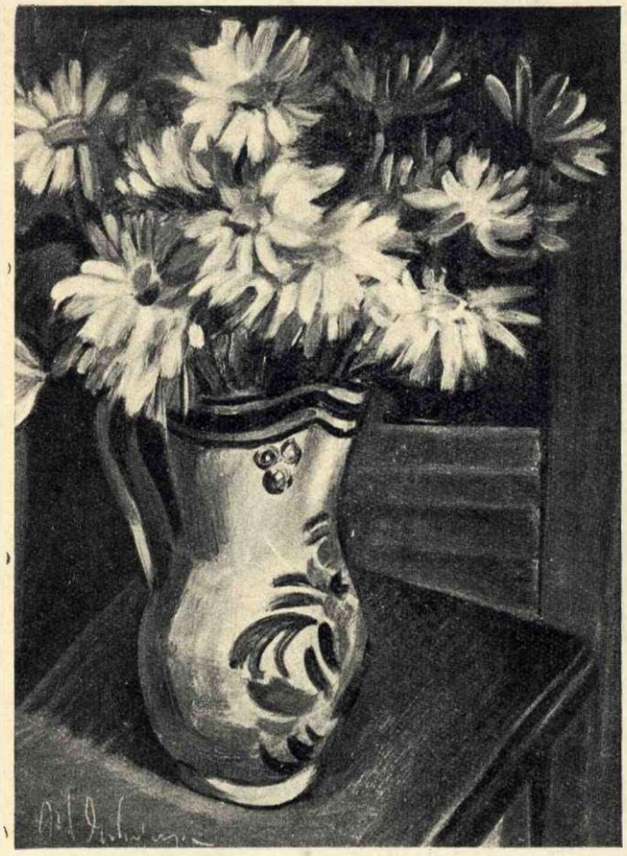
Μ. TOMBROS
(1934)

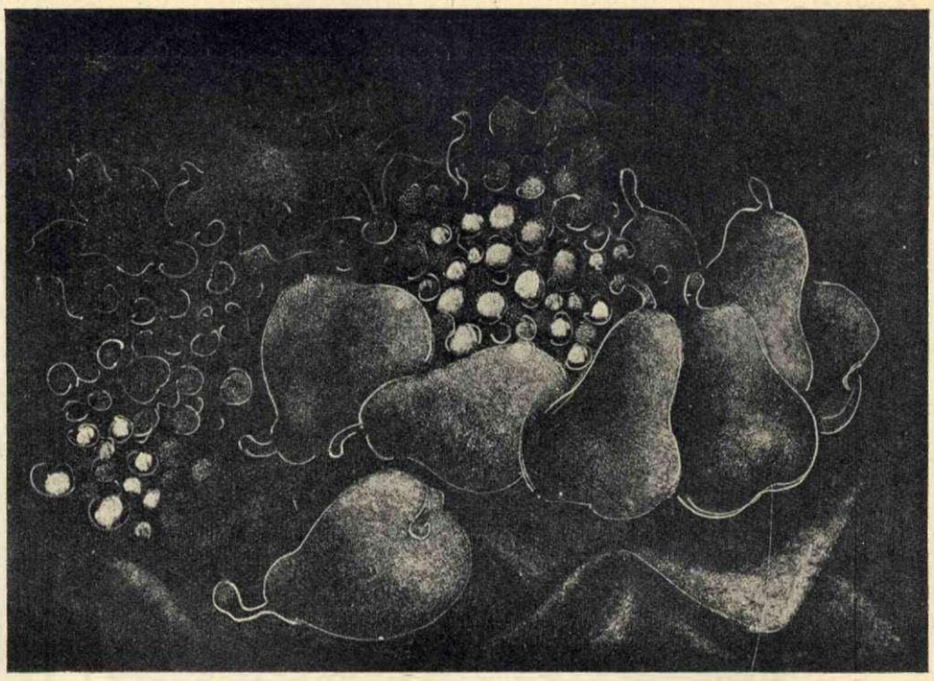
Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΧΕΔΙΑ ΤΩΝ "ΓΥΡΩΝ„ ΤΟΥ ΑΦΘΟΝΙΑΤΗ G. GOUNARO

— Οἱ ἄξιοι ξέρουν νὰ ἐπωφελοῦνται ἀπὸ τὶς περιστάσεις καὶ πετυχαίνουν στὴ ζωή.

— Οἱ δημιουργοὶ φκιάνουν τὶς περιστάσεις ἀλλὰ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν ἐπιτύχουν στὴ ζωή.

(ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΓΥΡΟΥΣ) ΑΦΘΟΝΙΑΤΗΣ (ΗΡΑΚΛΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ)





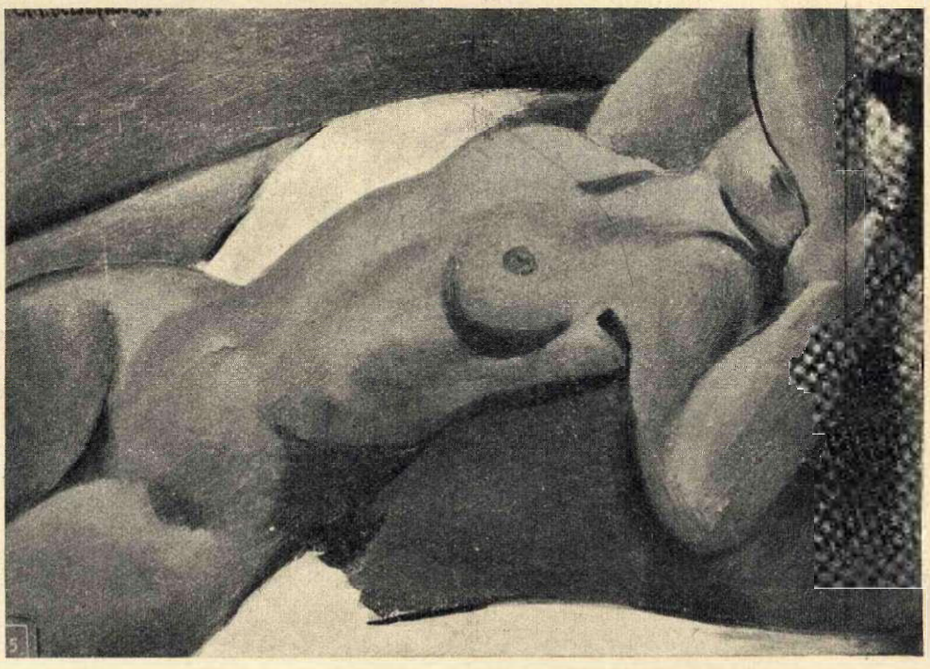
ΤΕΣΣΕΡΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ κ. ΑΓΓΕΛΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΓΚΑΛΕΡΙ «ΣΤΡΑΤΗΓΟΠΟΥΛΟΥ»

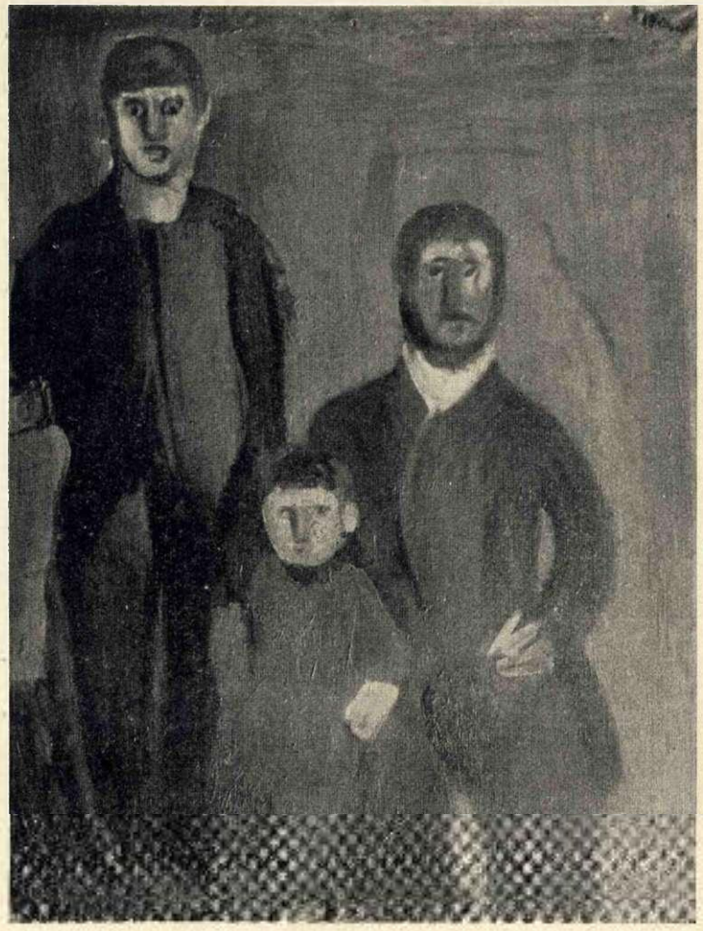
QUATRES OEUVRES DE Mr ANGE THEODOROPOULOS A LA GALERIE «STRATIGOPOULOS» D'ATHÈNES

«ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ» 20 Νοεμβρίου 1934—«Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς καὶ οἱ ἑβδομηνταπέντε πίνακες τῆς φετεινῆς παραγωγῆς τοῦ κ. Θεοδωροπούλου βγῆκαν ἀπὸ ἄνθρωπο τοῦ ὁποίου ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος εἶναι συγκροτημένος. Τίποτε τὸ τετριμμένο, οὔτε τὸ βιομηχανικό. Καὶ —γιὰ νὰ πῶ τὸ καλλίτερό τους ἐγκώμιο—κανένα truc. Ὁ ἐπισκέπτης θὰ νιώση πολὺ καλὰ πὼς ὁ καλλιτέχνης τὸν ἔχει λογαριάση, πὼς τὸν ἔχει ἀγαπήση αὐτόν, τὸν θεατή, καὶ ἀντὶ νὰ προσπαθῆ νὰ τὸν καταπλήξη, ἔχει τὴν τέχνη νὰ τὸν κάμη καλλίτερο ἀπ' ὅτι πῆγε».

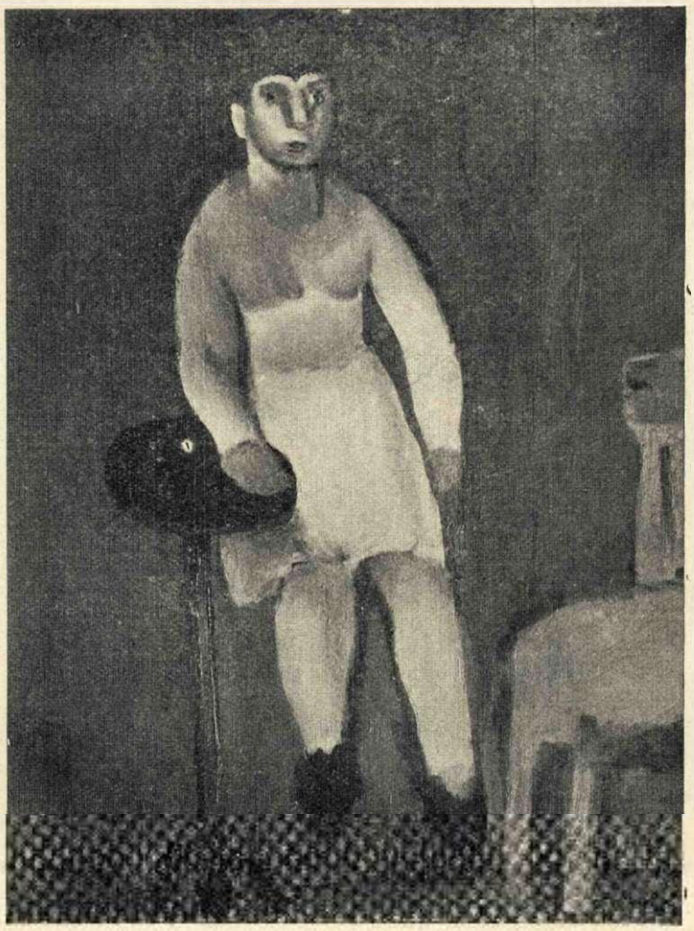
«Ὁ κ. Θεοδωρόπουλος εἶναι νέος, ἀλλὰ δὲν εἶνε τῆς σημερινῆς γενεᾶς. Εἶνε τῆς προηγουμένης, ποὺ ἐδούλεψε σκληρὰ μέσα σὲ λόχμη ἀπὸ ἀγκαθωτὲς δυσκολίες. Ἡ σημερινή του ἐπιτυχία εἶνε καρπὸς ἀδιάκοπης ἐργασίας καὶ αὐτογνωσίας. Γιὰ τὴν καλλιτεχνική μας ζωὴ ὅπου ὁ θόρυβος θεωρεῖται κεφάλαιο μεγαλείτερο ἀπὸ τὴν ἐργασία καὶ ὁ ἐρεθισμὸς τῆς περιεργείας ὀλίγων σνὸμπ κέρδος μεγαλείτερο ἀπὸ τὴν τέχνη, ἕνας καλλιτέχνης τῆς ἀξίας του φυσιολογικὰ καὶ εὐσυνείδητα δημιουργημένος, εἶναι διδακτικὸ παράδειγμα».

ΖΑΧ. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ





ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ (1927) Γ. ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ



ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ (1928) Γ. ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ.

ΑΠΟΚΟΜΜΑΤΑ ΓΕΡΜΑΝΙΚΩΝ ΚΡΙΤΙΚΩΝ

ΓΙΑ ΤΟΝ Γ. ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΝ

Σάββατον 15 Μαρτίου 1930.

Neûe Leipzige Zeitûng. — Ἐλάχιστοι καλλιτέχναι τῆς ἐποχῆς μας τολμοῦν νὰ ἀφοσιωθῶσι εἰς τὰ ἰδανικά των μετὰ τοιαύτης ἀκλονήτου πίστεως ὅσον ὁ Ἕλλην Ζωγράφος Γιῶργος Μπουζιάνης, ὁ ὁποῖος ἀπὸ ἐτῶν ἔζη στὴ μοναξιά του παρὰ τὸ Μόναχον διὰ τὴν τέχνην του.—Τὰ ἔργα του δεικνύουν ἕναν ἄνθρωπον γεμᾶτον φωτιὰ καὶ λαχτάρα—ἕναν ἄνθρωπον ὅστις ἀψηφεῖ τὸ πᾶν καὶ τὸν ἑαυτόν του, προκειμένου περὶ τῶν ἱερῶν τῆς τέχνης σκοπῶν.

Ἡ εὐαισθησία μετὰ τῆς ὁποίας μεταχειρίζεται τὰ χρώματα εἶνε κάτι τι τὸ καταπληκτικόν, ἀλλ ἐνόμιζεν κανεὶς ὅτι συσωρεύονται ἐπάνω σ' ἕνα καλλιτεχνικὸν οἰκοδόμημα διὰ νὰ ἀνέλθουν τὸ ὕψιστον δυνατὸν σημεῖον ἐνεργείας.

Ὅτι πάντοτε τὸν διέκρινεν ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ἐξπρεσιονιστικῆς κατευθύνσεως, εἶνε τὸ καθαρῶς ζωγραφικὸν τῶν εἰκόνων του, τὸ πειθαρχημένον ὡς πρὸς τὴν σημασίαν τῶν ἀξιῶν τοῦ χρωματισμοῦ εἰς ἕκαστον μέρος τῆς εἰκόνος, ἥτις (σημασία) τὸν καθιστᾶ εἰς κάθε του πινελιὰ κύριον τῶν τεχνικῶν μέσων.

Doktor **Hans Nachod**

Μετάφρασις ἐκ τοῦ γερμανικοῦ
ὑπὸ Δόκτορος κ. Ἠλία Καϊμάκη.

6 Σεπτεμβρίου 1918.

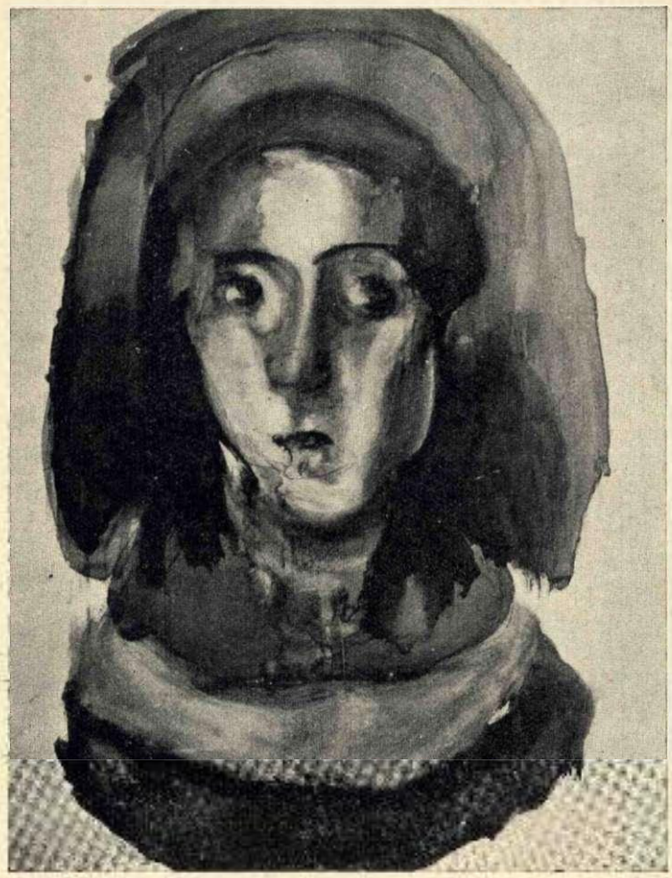
Leipziger Abend post. — Γιῶργος Μπουζιάνης. — Ἔκθεσις Ἀκουαρελλῶν του εἰς Barchfeld. — Κάτω ὑπὸ τὴν φαινομενικῶς ἐρειπομένη, διαλελυμένη φόρμα, δρᾷ ἀνωτάτη κυριαρχία τῆς εἰκόνος. Μεγαλεῖον τῆς ἐσωτερικῆς ἀντιλήψεως — βαθεῖα γνῶσις τῆς ζωῆς — δὲν κρόκειται ἐνταῦθα περὶ Σκίτσου; ἀλλὰ περὶ τῆς τελευταίως πνευματικότητος τῆς φόρμας: Κυριαρχοῦσα ὁρμητικότης τῆς ἀφοσιώσεως, καλύπτουσα μιὰ τακτοποιημένη αἰσθηματικότητα.

Ποῦ συναντᾷ κανεὶς σήμερα ἕνα παρόμοιο πρωτότυπο καὶ αὐτομεγάλωμα ἀναδημιούργημα; ποῦ ἀλὰ ἐζωγραφίζετο ποτὲ μιὰ φυσικὴ σχέσις τόσο μακρὰν ἀπὸ τὰ πράγματα καὶ ἐν τούτοις τόσον σιμὰ στὰς ὑπάρξεις μὲ τόσες συγκινητικότερες καὶ συγκλονιτικότερες ἐπιζήσεις, βγαλμένες ἀπὸ τὴ ψυχή, παρὰ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τοῦ Ἕλληνος τούτου τοῦ μεγάλου τούτου Εὐρωπαίου!

Doktor **Herbert Hoffmann**

Μετάφρασις ἐκ τοῦ γερμανικοῦ
ὑπὸ δόκτορος κ. Ἠλία Καϊμάκη

GEORGE BOUZIANIS — ΓΙΩΡΓΗΣ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ



ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ (1919) Γ. ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ Mme BARCHFELB (1926) Γ. ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ

Σάββατον 29 Νοεμβρίου 1930.

Leipziger Abend post. — Γιῶργος Μπουζάνης. — Ἡ φόρμα του, ὅταν ὑπ' αὐτὴν ἐννοῶμεν τὴν γλῶσσαν τῆς ζωγραφικῆς του ἐκφράσεως, παρουσιάζεται τὸ πρῶτον ὡς ἐμφάνισις, ἀπηλλαγμένη πάσης σχέσεως πρὸς τὴν ἐπιμελημένην, πεπολιτισμένην παράδοσιν, μὴ δεσμευομένη μὲ κανενὸς εἴδους ἰστῶν ἐντὸς τῶν κατευθύνσεων τῆς ἐποχῆς της. Μεταμορφοῦται ἐν τῇ πρωτοτυπίᾳ τῆς συλλήψεώς της ἐξευγενιζομένη διὰ τῆς ἁπλότητος τῶν ἐσωτερικῶν της νόμων. Παντοτεινὰ γεννᾷ ἀνανεούμενον ἀγῶνα καὶ καταλήγει εἰς βαθεῖαν δημιουργίαν — ἀληθινὰ μεγάλη καὶ πρωτότυπος.

Doktor Herbert Hoffmann

Ὁ ἴδιος ἀλλαχοῦ:

3 Δεκεμβρίου 1932.

Leipziger Abend post. — Λὲν ὑπάρχουν πολλοὶ καλλιτέχναι οἵτινες νὰ μποροῦν νὰ παρουσιάζουν ἀπὸ τὴν ἀγνότητα τοῦ ἐνστίκτου των κάτι τὸ ἐντελῶς νέον στὴ Ζωὴ ὅπως ὁ Γιῶργος Μπουζιάνης.

1[illegible] Δεκεμβρίου 1932.

Allgemeine Zeitûng Chemnitz. — Ἔκθεσις Μπουζιάνη. — Μόνον πνευματικῶς δύναται νὰ νοηθῇ ὁ Μπουζιάνης. Θὰ μποροῦσε νὰ λεχθῇ ὅτι ἀποδίδει εἰς φόρμαν τὸ περιεχόμενον ἐκείνου, τὸ ὁποῖον παρουσιάζει. — Μιὰ τοιαύτη ἀμεσότης ἐπιτυγχάνεται μόνον εἰς μίαν μεγάλην βαθύτητα καὶ σημαίνει μίαν μεγαλειώδη πραγματικότητα. — Ὁ καλλιτέχνης παραιτεῖται τοῦ νὰ παρουσιάζῃ τὰ πράγματα ἐμψυχωμένα μὲ τὸ αἴσθημά του οὔτε δίδει εἰς αὐτὰ συμβολικὰς ἀξίας, ἀλλὰ ὑπεισέρχεται εἰς αὐτὰ τόσον, ὥστε ἡ πινελιά του καὶ τὸ χρῶμά του νὰ ἀποδίδουν αὐτὰ καθ' ἑαυτά, ἄνευ μεσολαβήσεως καὶ διαφωτίσεως.

Doktor Paûlsen

Μετάφρασις ἐκ τοῦ γερμανικοῦ
ὑπὸ δόκτορος κ. Ἠλία Καϊμάκη.

24 Ὀκτωβρίου 1928.

Allgemeine Zeitûng Chemnitz. — Γιῶργος Μπουζιάνης. — Ὅταν ὁ Μπουζιάνης ζωγραφίζῃ ἕνα παιδί, ἐννοεῖ, παρ' ὅλα τὰ γλίσχρα μέσα σὲ φόρμα καὶ χρῶμα, τὸ ἀβοήθητο τοῦ παιδιοῦ, ὡς καὶ τὴ φυτική του ὕπαρξι, νὰ τὸ παρουσιάζῃ σὲ μνημειώδη ἐπιβλητικότητα. — Τὸ αἰσθανόμεθα γιὰ τὴν τελευταίαν ἐν γένει ἀπεικόνισιν ἑνὸς παιδιοῦ — γιὰ τὴν πλατωνικὴν ἰδέα. Πόσον δυνατὴ πρέπει νὰ εἶνε ἡ καθαρότης τοῦ ἐνστίκτου, ἡ εὐαισθησία τῶν νεύρων, ἡ ἐνέργεια τῆς συγκεντρώσεως τοῦ ζωγράφου τούτου, διὰ νὰ μπορῇ νὰ προσαρμόζῃ τὰ φαινόμενα σὲ τόσο λίγα.

Ἀφίνων κατὰ μέρος τὴν συνθήκην, ἥτις ὑπάρχει εἰς τὴν ἐξάσκησιν τοῦ ἐπαγγέλματος τῶν ἀνθρώπων, ἡ **aura** μιᾶς ἀνδρικῆς κεφαλῆς ἐκφράζεται ἀπεριφράστως τὴν πνευματικὴν ἀτμοσφαῖραν τῶν χρωμάτων, ὅτι αὐτὸν ποῦ βλέπομεν εἶνε ἱερεὺς — ἀληθῶς, ἕνας ζωγράφος!

O. Th. W. Stein.

Σημ. Ὁ Μπουζιάνης παρέμεινε 28 ὁλόκληρα χρόνια στὴ Γερμανία καὶ 600 ἔργα του ἔχει ἡ γκαλερὶ Λειψίας — τὰ 400 διατεθειμένα — τοῦ BARCHFELD — 20 τοῦ Μονάχου — RITHALER. Καὶ ἄλλα τοῦ Βερολίνου — ἡ TANCHANSER — «20οῦ ΑΙΩΝΑ».

ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΠΑΧΗΣ

ΑΠΟ

ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

(1934)

ΟΙ ΤΣΙΓΓΑΝΕΣ

LES GITANES

ANGE SPACHIS

EXPOSITION DE VENISE

(1934)

ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΠΑΧΗΣ

ΑΠΟ

ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΟΥΜΟΥΡΙΣΤΩΝ

(1934)

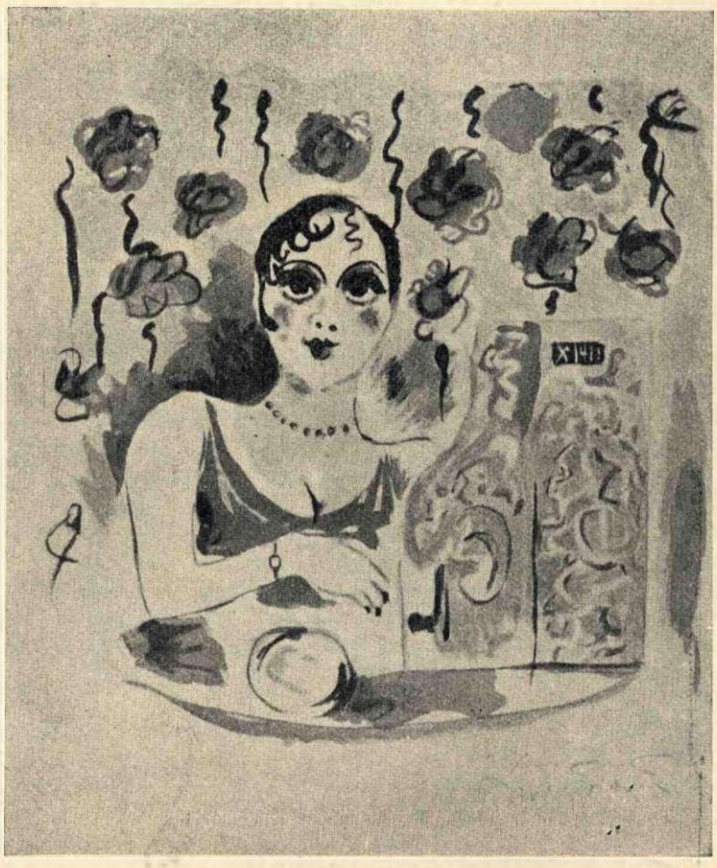
Η ΤΑΜΙΑ - Η ΛΟΛΑ - Η ΣΜΥΡΝΙΑ

ANGE SPACHIS

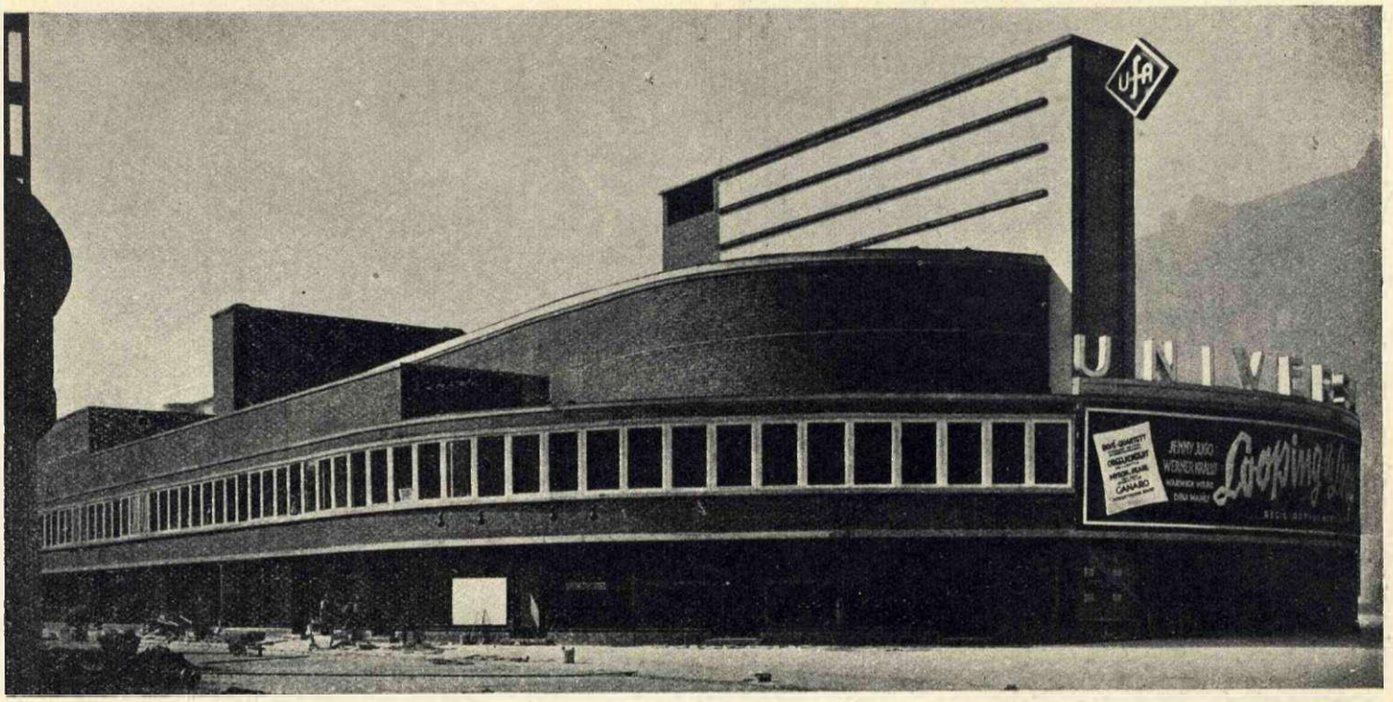
EXPOSITION DES HUMORISTES

(1934)

A ATHÈNES

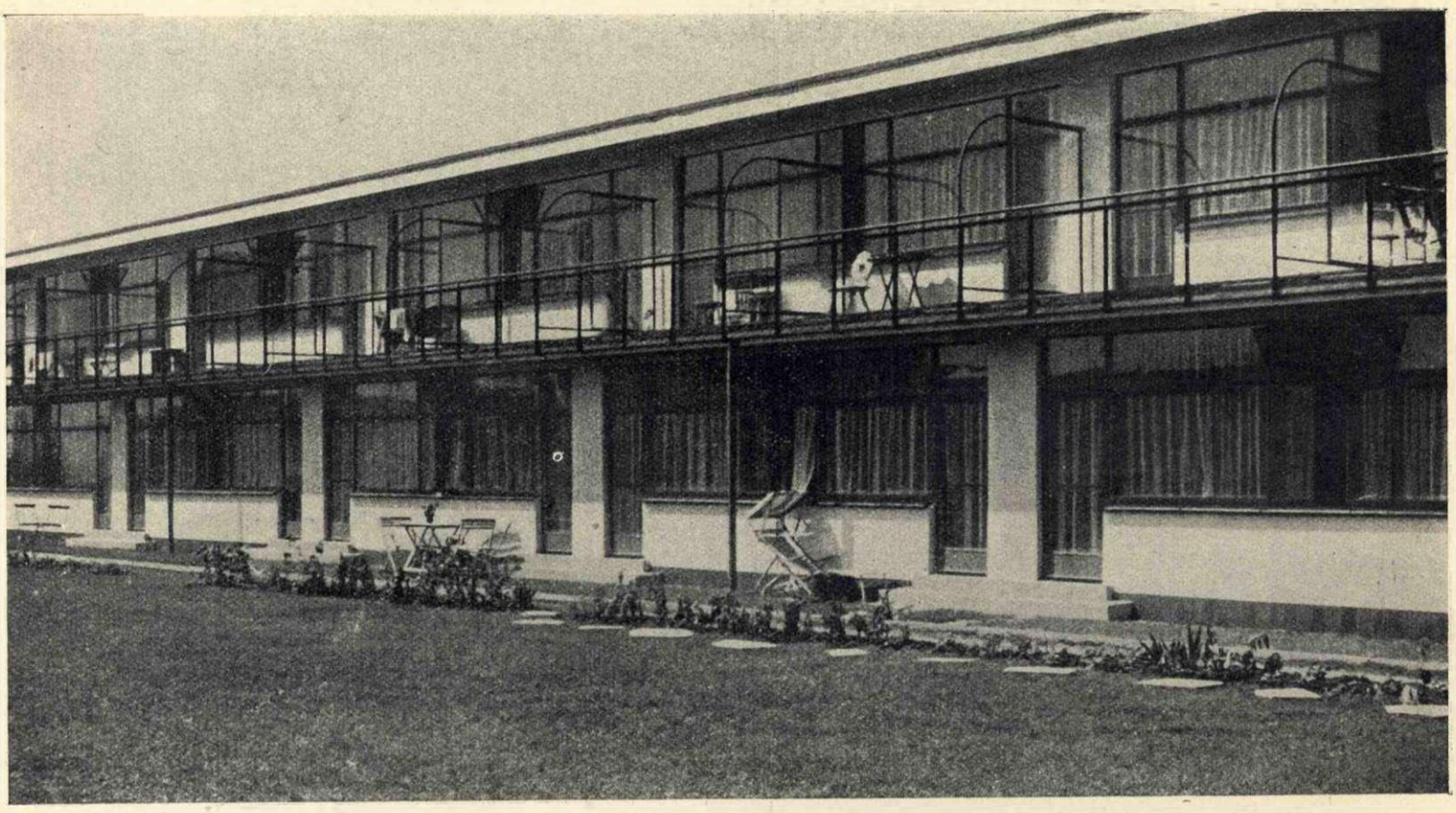


Ε. MENDELSOHN — ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ



Ε. MENDELSOHN (ALLEMAND)
CINEMA UNIVERSUM A BERLIN

Ε. ΜΕΝΔΕΛΣΟΝ (ΓΕΡΜΑΝΟΣ)
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ



MARS STAM (HOLLANDAIS) — ΟΛΛΑΝΔΟΣ

MOZE (SUISSE) — ΕΛΒΕΤΟΣ

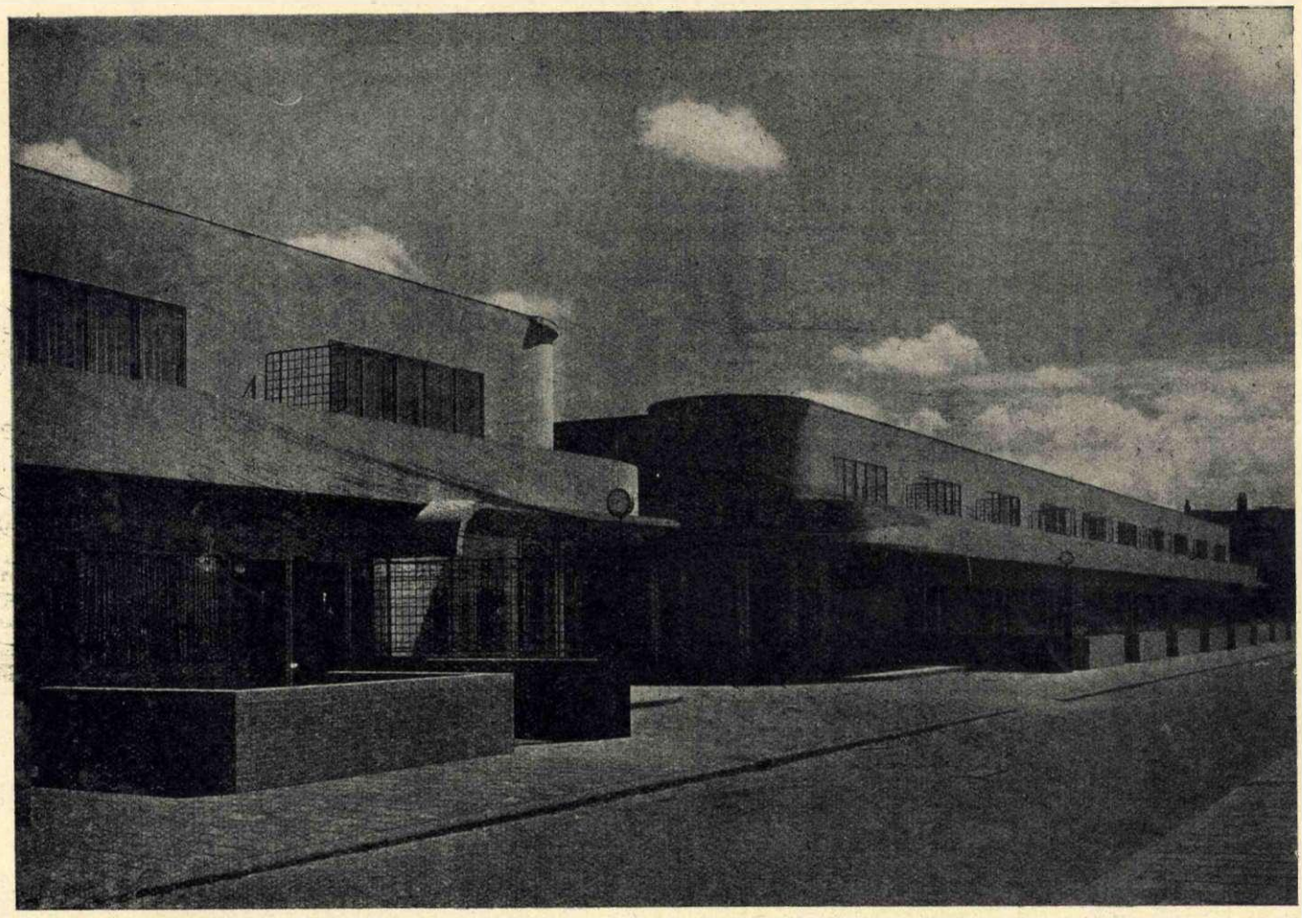
Γ. KRAMER (ALLEMAND) — ΓΕΡΜΑΝΟΣ

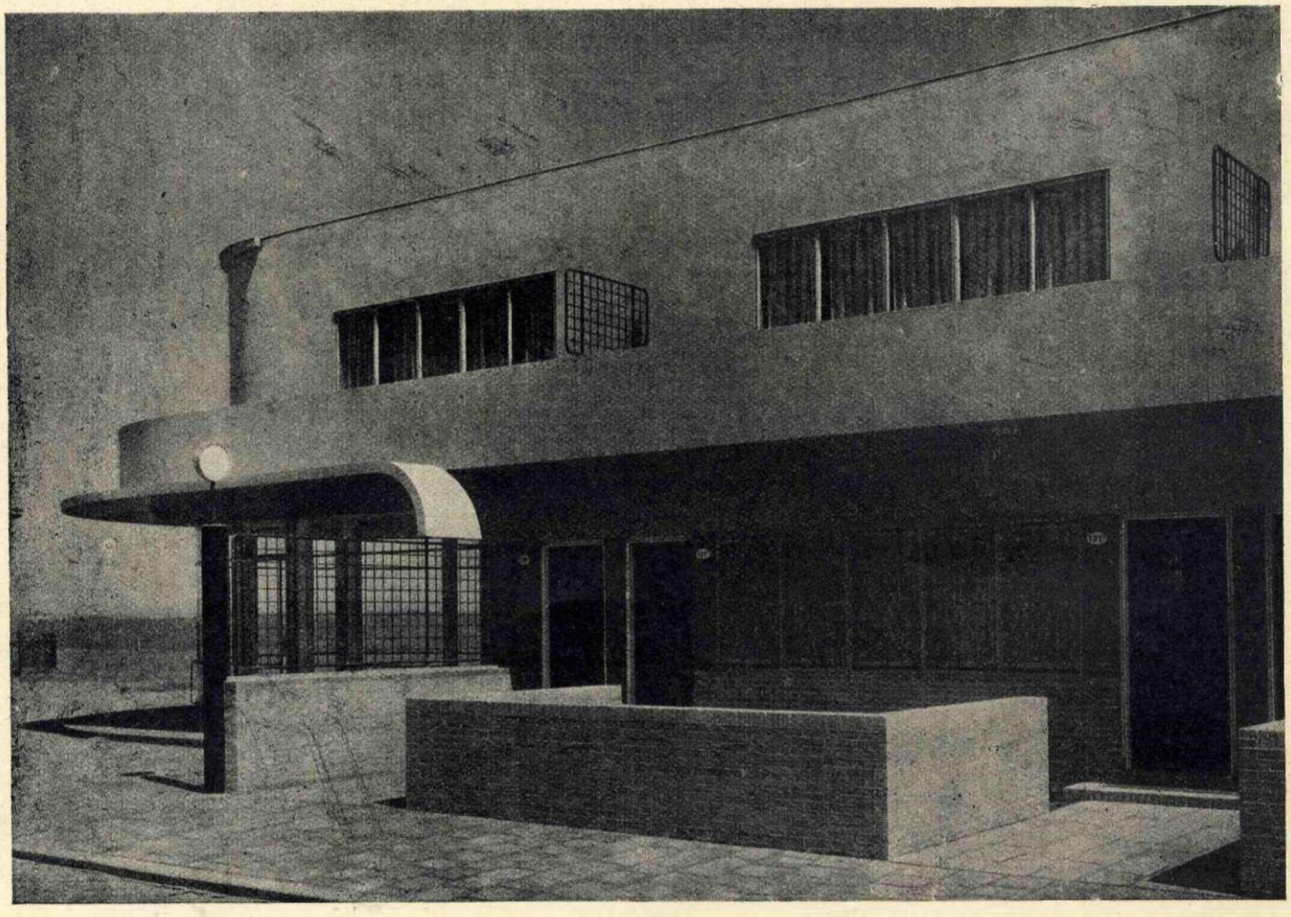
MAISON DE RETRAITE POUR VIEILLARDS A FRANCFORT

ΑΣΥΛΟ ΓΕΡΟΝΤΩΝ ΣΤΗ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗ

MAX TAUT (ALLEMAND)

ΟΙΚΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ
MAISON DE L'INDUSTRIE DU LIVRE A BERLIN
(ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ MAX TAUT)

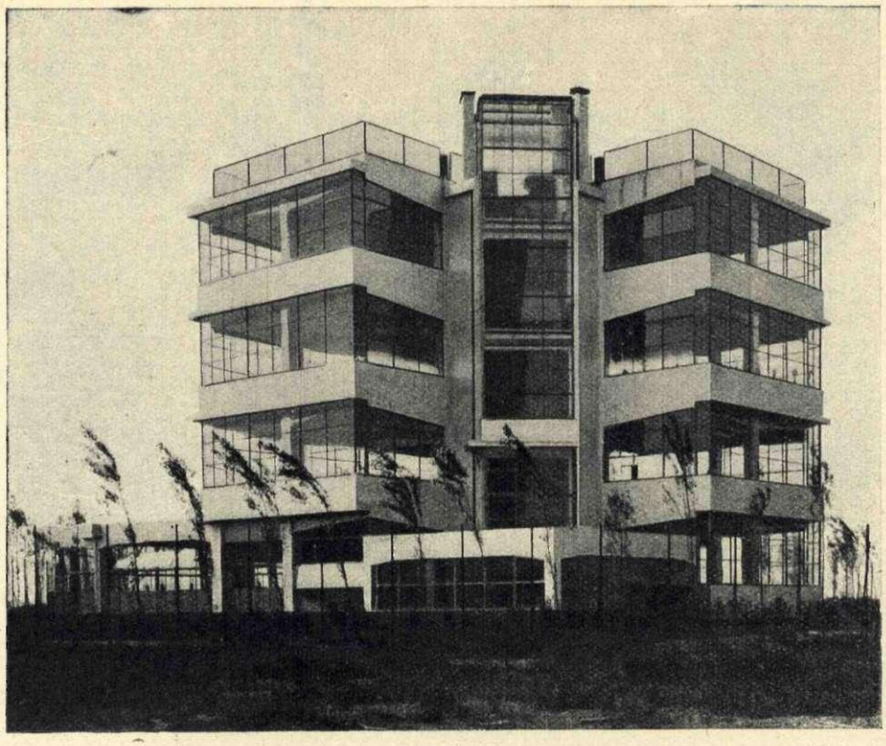




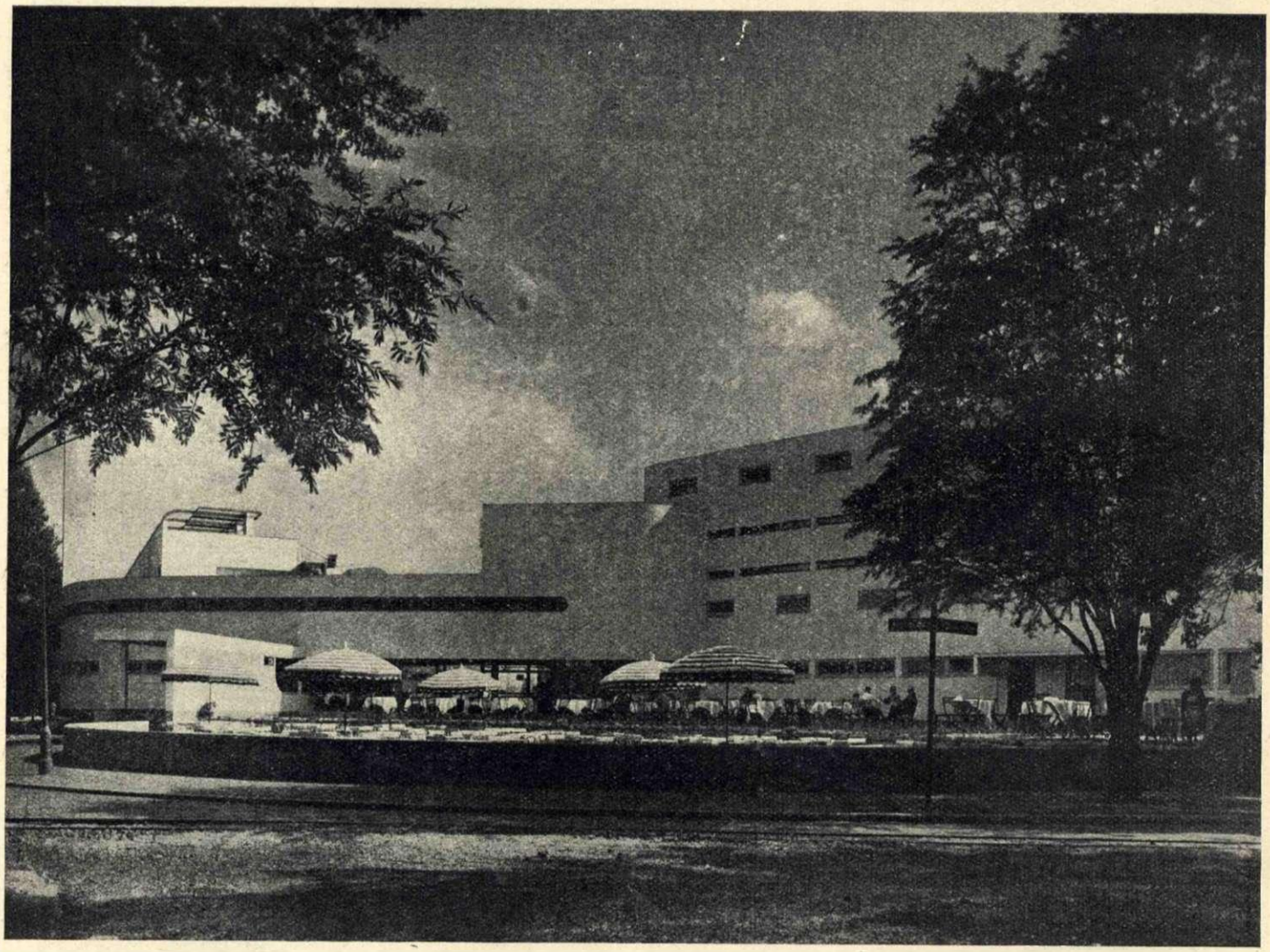
J. J. P. OAD MAISONS OUVRIÊRES A HEEK VAU (HOLLAND)
— ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ ΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΣΤΗΝ ΟΛΛΑΝΔΙΑ
(ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ J. J. P. OAD)

DUIKER (HOLLANDAIS) ΟΛΛΑΝΔΟΣ

ΥΠΑΙΘΡΙΟΣ
ΣΧΟΛΗ
ΣΤΟ
ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ
ΑΡΧ.
DUIKER
ΟΛΛΑΝΔΟΣ

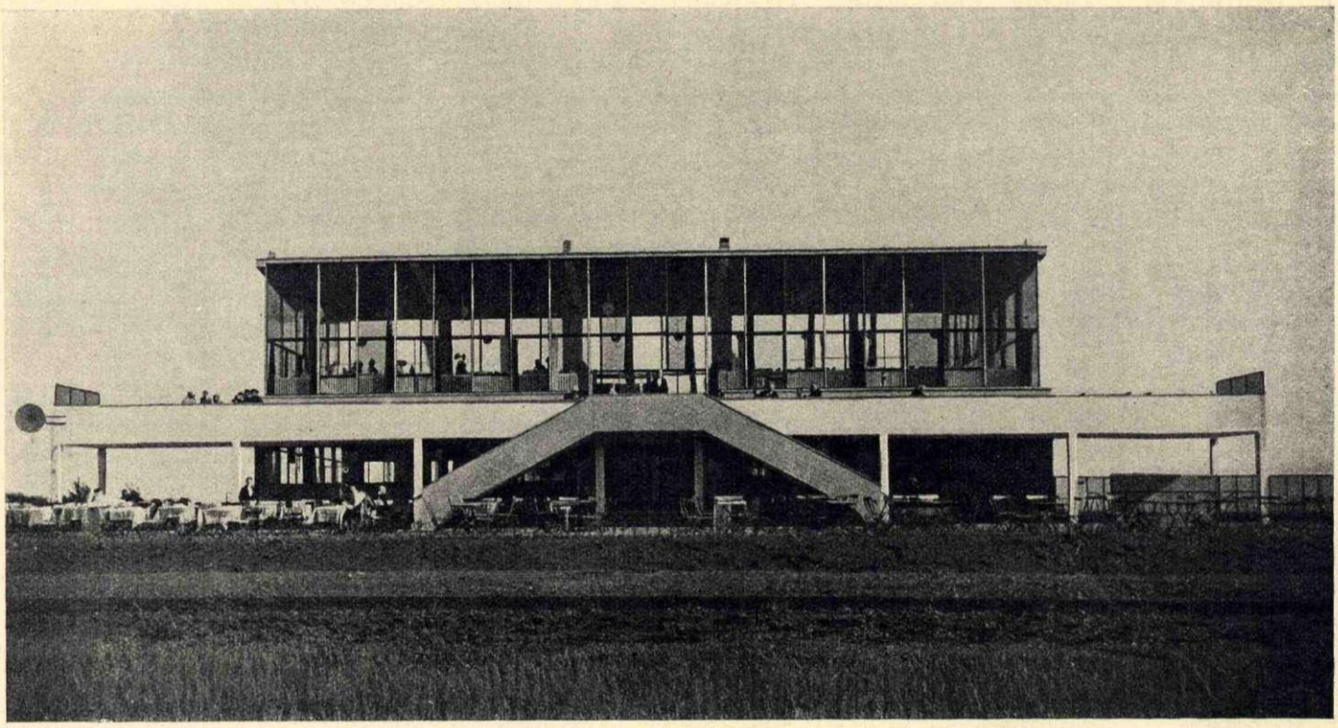


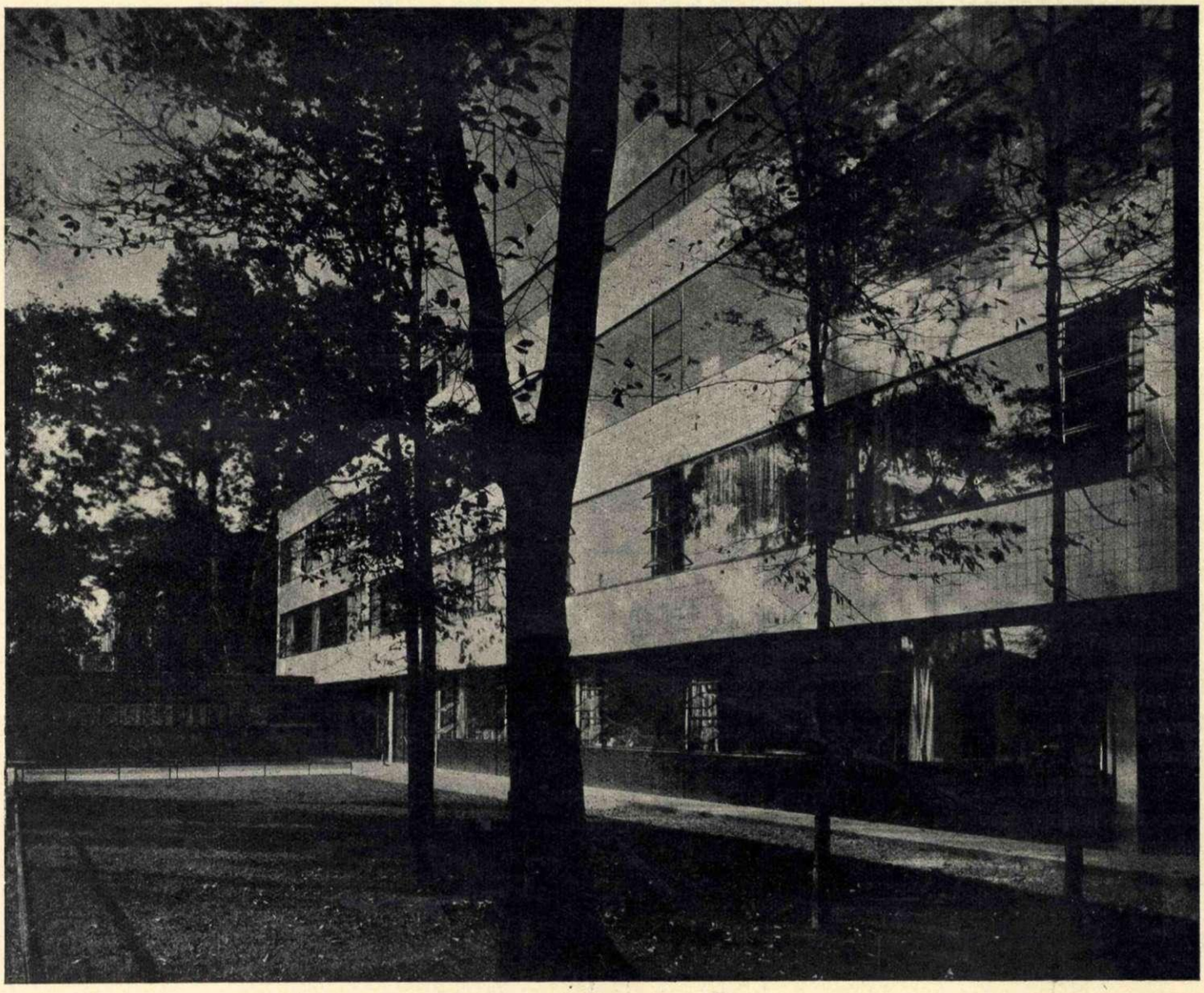
ECOLE
DE PLEIN-AIR
A
AMSTERDAM
ARCH.
DUIKER
OLLANDAIS



HANS ICHATOUR (ALLEMAND) MAISON D'HABITATION A PETITS LOGEMENTS. BRECLAU
— (ΓΕΡΜΑΝΟΣ) ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΜΕ ΜΙΚΡΑ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΑ ΣΤΟ ΜΠΡΕΣΛΑΟΥ
ΑΡΧΙΤ. HAN ICHATOUR

HANS WITTWER – RESTAURANT DE L'AÉROPORT DE HALLE
— ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΟΥ ΑΕΡΟΛΙΜΕΝΑ ΤΗΣ HALLE
ARCH. HANS WITTWER

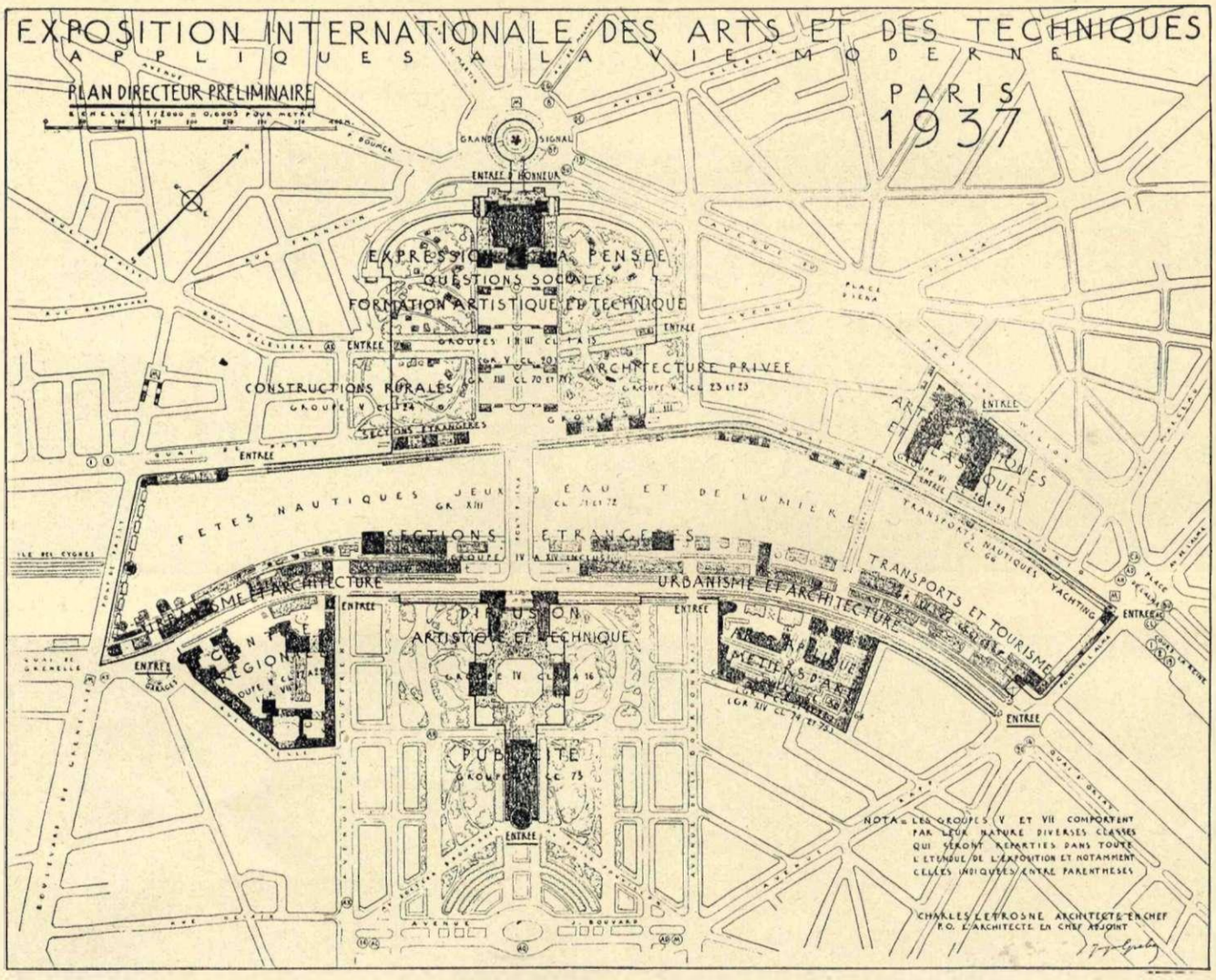




J. W. LEHR – BATIMENT POUR LES SERVICES ADMINISTRATIFS DU JOURNAL "VOLKSTIMME,, DE FRANCFORT
— ΜΕΓΑΡΟ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ ΣΤΗ ΦΡΑΝΚΦΟΥΡΤΗ
ARCH. I. W. LEHR

Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΚΘΕΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΑ ΣΤΗΝ ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΖΩΗ ΤΟ 1937 ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ



ΓΕΝΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΤΟΥ 1937 ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΜΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ

ΠΙΟ ΚΑΤΩ ΠΑΡΑΘΕΤΟΥΜΕ ΜΙΑ
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΚΑΙ ΜΙΑ ΟΜΙΛΙΑ
(ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΘ. Ν.)

Ὁ γενικὸς ἐπίτροπος τῆς Ἐκθέσεως κ. Ἐδμόνδος Λαμπέ, τὴν καθώρισεν ὡς ἑξῆς εἰς μίαν δημοσιογραφικὴν συνέντευξιν :

Προτιθέμεθα εἶπε, νὰ καταδείξωμεν πῶς ἡ τέχνη καὶ ἡ τεχνικὴ δύνανται, καὶ μέσα εἰς τὰς λεπτομερείας ἀκόμη τῆς σημερινῆς ζωῆς μας, νὰ κάμουν γενικῶς ὡραιοτέραν καὶ εὐχαριστοτέραν γενικῶς τὴν ἀνθρωπίνην ὕπαρξιν. Πρόκειται νὰ δώσωμεν εἰς τὸν κόσμον νὰ καταλάβῃ ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ ὡραίου πράγματος δὲν συγχίζεται μὲ τὴν ἔννοιαν τοῦ περιττοῦ καὶ ὅτι ἡ τέχνη δὲν εἶναι καθόλου ἀπαραίτητον νὰ θεωρῆται ὡς δούλη τῆς πολυτελείας. Μὲ ἄλλα λόγια θέλομεν νὰ ὀργανώσωμεν μίαν ἔκθεσιν, τῆς ὁποίας ἡ κεντρικὴ ἰδέα θὰ εἶναι ἡ ἑξῆς: νὰ πραγματοποιήσῃ τὴν ἀρχὴν τῆς ἑνότητος μεταξὺ τῆς τέχνης καὶ τῆς ἐφηρμοσμένης τεχνικῆς εἰς τὸν σημερινὸν βίον.

Μεθ' ὃ ὁ κ. Λαμπέ, ἀφοῦ ἐξήγησε ὅτι διὰ τῆς προετοιμαζομένης ἐκθέσεως δὲν πρόκειται νὰ κτυπηθῇ ἡ παράδοσις τῶν βιομηχανιῶν καὶ τοῦ ἐμπορίου τῆς πολυτελείας, καθώρισε τὸν μελλοντικὸν ρόλον τοῦ κινηματογράφου, τοῦ ραδιοφώνου, τοῦ θεάτρου κλπ.

«Ὁ Σηκουάνας—πρόσθεσε καταλήγων—θὰ καταστῇ ὁ μεγάλος δρόμος, ἡ βασιλικὴ λεωφόρος τῆς ἐκθέσεως. Ἀρχιτέκτονες, καλλιτέχναι, μηχανικοί, ὅλοι ἐπὶ τῇ βάσει ἑνὸς ἑνιαίου προγράμματος, ἄρχισαν νὰ ἑτοιμάζωνται ἀπὸ τώρα».

Παραλλήλως ὡμίλησε διὰ τὸ ἴδιον θέμα ὁ ἔγκριτος Γάλλος πολιτικὸς καὶ διανοούμενος κ. ντὲ Μονζί. Κατ' αὐτὸν ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωσις τοῦ 1937 δὲν θὰ ἔχῃ καμμίαν σχέσιν μὲ τὴν ἔκθεσιν τοῦ 1925. Τότε ἦτο μία πανήγυρις τοῦ λούσου. Ὅλαι αἱ ἐκκεντρικότητες εἰς τὰς ὁποίας ὠθοῦν τὸν ἄνθρωπον αἱ ἐποχαὶ τῆς εὐημερίας, εἶχον ἐκτεθῇ εἰς τὰς δύο ὄχθας τοῦ Σηκουάνα, σκορπισμένες μὲ τὰ παραδοξότερα οἰκοδομήματα. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ ἐθριάμβευεν ἐν ἔτει 1925 ἀπέκλειε τὴν ζωγραφικὴν καὶ ἠγνόει τὴν γλυπτικήν. Ἐπεκράτει σχεδὸν παντοῦ αὐτὴ ἡ παράφορος δύναμις ἡ ὠθοῦσα πρὸς τὴν κατασκευὴν βιομηχανικῶν μνημείων. Ὕστερα ἀπὸ τὴν βιομηχανικὴν κρίσιν ἄρχισε νὰ πέφτῃ ὁσημέραι αὐτὸς ὁ πυρετός. Κάθε τόπος περιωρίσθη εἰς ἑαυτόν, καὶ δὲν συλλογίζεται τίποτε ἄλλο παρὰ πῶς θὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν ἰδίαν του ἄμυναν ἐναντίον τοῦ ἐξωτερικοῦ συναγωνισμοῦ καὶ τῆς ἐσωτερικῆς ὑπερπαραγωγῆς.

Ὁ ἀριθμός, μέσα εἰς τὴν πνευματικὴν τάξιν, ἡ ποσότης, μέσα εἰς τὴν ὑλικήν, ἀπώλεσαν, τὴν τυραννικὴν κυριαρχίαν των. Ἀντὶ τῶν ἐφημέρων αὐτῶν κτιρίων ποὺ κατεσκευάζοντο τόσον βιαστικά, ἐνοσταλγήθησαν λίγο-λίγο τὰ διαρκῆ πράγματα καὶ ἀντὶ τῆς ποσότητος ἡ ποιότης τῶν προϊόντων. Οἱ ἄνθρωποι δὲν σκέπτονται πλέον ἐκκεντρικὰς οἰκοδομάς. Καθὼς ἐκηρύχθησαν εἰς κατάστασιν πτωχεύσεως αἱ ὑπερβολικαί των φιλοδοξίαι, ἀναγκάζονται νὰ ἐπιστρέψουν εἰς τὴν ἑστίαν των.

Ὑπ' αὐτοὺς τοὺς ὅρους ἡ ἔκθεσις τοῦ 1937 θὰ εἶναι μᾶλλον μάθημα παρὰ βιτρίνα, δηλαδὴ ἀναμένεται νὰ ἐπιδράσῃ ἀκόμη καὶ ἐπὶ τῶν ἠθῶν Ἐξ ἄλλου θὰ προσφέρῃ ἐργασίαν εἰς τοὺς καλλιτέχνας καὶ τοὺς χειροτέχνας, εἰδικώτερον ἐκείνους οἱ ὁποῖοι εὑρίσκονται χωρὶς καμμιὰ δουλειά. Αὐτὴν τοὐλάχιστον τὴν εὐχὴν διετύπωσαν οἱ διάφοροι σωματειακοὶ ὅμιλοι. Ἀπὸ τοῦ 1925 καὶ ἐντεῦθεν τὸ προλεταριάτον τῶν ζωγράφων, τῶν γλυπτῶν καὶ τῶν διακοσμητῶν πληθαίνουν ἀδιάκοπα, ἐνῷ αἱ παραγγελίαι ἀδιάκοπα ἐλαττοῦνται, λόγῳ τῆς νομισματικῆς καταστάσεως καὶ τῆς παραλυσίας τῶν συναλλαγῶν. Δι' αὐτὸ μάλιστα, ἀρχικῶς, εἰς τὸ Δημοτικὸν Συμβούλιον τῶν Παρισίων εἶχε ριφθῇ ἡ ἰδέα ἡ ἔκθεσις νὰ προσλάβῃ τὸν χαρακτῆρα ἑνὸς εὐρυτάτου διεθνοῦς συναγωνισμοῦ, μὲ ὅλα τὰ μέσα καὶ τὰ ὄργανα τὰ προωρισμένα νὰ ἐξάρουν τὴν σημασίαν τῆς ἐργατικῆς καὶ ἀγροτικῆς ζωῆς. Ἀλλὰ ἐπεκράτησεν ἡ ἔκθεσις τῆς τέχνης καὶ τῆς τεχνικῆς. Ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀναμένονται πολλὰ πράγματα. Ἀναμένεται πρὸ πάντων νὰ ἀσκήσῃ μίαν βαθυτάτην ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ σημερινοῦ βίου καὶ νὰ ἀνακόψῃ τὴν παρακμὴν τῆς καλαισθησίας ποὺ παρατηρεῖται εἰς τὴν τέχνην ἀπό τινος.

Ὁ κ. Μονζὶ προβλέπει σχετικῶς ὅτι τὸ γεωμετρικὸν στύλ, δηλαδὴ ἡ ὑποταγὴ τοῦ σχήματος εἰς τὴν λειτουργίαν, τὸ «στὺλ σταντάρ», ποὺ συνέλαβον καὶ διέδωσαν οἱ λαοὶ τῶν αὐτομάτων, θὰ ἔχῃ σύντομα τὴν τύχη τοῦ «μπαρὸκ» καὶ τοῦ «ροκοκό». Γενικώτερον δὲ πιστεύει ὅτι εἰς τὴν ἔκθεσιν τοῦ 1937 οἱ ἰδιαίτεροι ἐθνικοὶ καὶ τοπικιστικοὶ χαρακτῆρες θὰ ἀνακτήσουν τὰ δικαιώματά των μέσα εἰς τὰς ἄλλας ἐκδηλώσεις τοῦ διεθνοῦς πνεύματος. Πρόκειται δηλαδὴ περὶ μιᾶς ἀνυψώσεως ὅλων τῶν ἀξιῶν τῆς ἐλευθερίας.

Σημ. «20οῦ Αἰῶνα». Δὲ γνωρίζουμε τὶ σκέπτεται νὰ κάνει ἡ Ἑλλάδα γιὰ τὴν ἔκθεση αὐτὴ τοῦ 1937 Παρισίων. Δὲ ξέρουμε ἀκόμα ἂν μποροῦν νὰ κατανοήσουνε τὴ βαθύτητα ποὺ ἔχουνε τὰ λόγια τῶν δύο αὐτῶν ἐπισήμων Γάλλων καὶ τοῦ ἄλλοτε πολὺ γνωστοῦ ὑπουργοῦ τῆς τέχνης καὶ παιδείας στὴ Γαλλία κ. ντὲ Μονζί.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ πιστοποιοῦμε, εἶνε ἡ προσαρμογὴ πρὸς ὅτι νεώτερο ἔχει δώσει ἡ μοντέρνα τέχνη καὶ ὅτι αὐτὸ γίνεται, ὄχι μόνον πρὸς τὸ συμφέρον τῆς ὑπεύθυνης Γαλλίας μὲ τὴν ἀποστομωτικὴ ἀπάντησι ποὺ δίνει σὲ ὅλους τοὺς Μωκλαὶρ νασιοναλιστές της—ἀλλὰ κυρίως γιατὶ τοῦ δίνει ἀξία καὶ σέβεται τὴν ἀνθρώπινη ἐνέργεια—καταδικάζοντας τὴ μίμηση. Ἡ Γαλλία λοιπὸν παραδειγματίζει—πειθαρχεῖ—καὶ προετοιμάζει μὲ πράματα—ὅλα τὰ κέρδη τοῦ πνεματικοῦ πρωτοπορειακοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα ποὺ ζοῦμε.

Οἱ Μωκλαὶρ τῆς φέρανε ἀπὸ τὸ 1930 κι' ἐδῶ τὴ διάλυση καὶ τὴν ἀναρχία καὶ μετάθεσαν δυὸ φορὲς τὴ σημασία τοῦ Παρισιοῦ—στὸ Βερολίνο καὶ σήμερα στὸ Λονδίνο: μὰ ἡ Γαλλία ἡ ἐλευθερωμένη ἀπ' τὶς τοπικὲς ἰδιοτέλειες ἢ τοὺς νόθους τοπικισμοὺς εἶνε διατεθειμένη νὰ ξαναφέρει στὸ Παρίσι ὅτι τοῦ εἶχε ἀπ' τὰ σφάλματα τῶν ἴδιων τῶν Γάλλων μετατοπισθεῖ.

Ἂν λοιπὸν ἡ Ἑλλάδα συμμετάσχει—καὶ πρέπει—ὀφείλει νὰ ζυγίσει πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὸ περίπτερο της. Εἶνε ζήτημα τιμῆς. Τὸ ἀψυχολόγητο τοῦ περιπτέρου τῆς Βενετίας ἢ τοῦ ἄλλου ποὺ εἴχαμε στὴν ἔκθεση τοῦ 1925 στὴ Γαλλία δὲν πρέπει νὰ ἐπαναληφθεῖ σὰν ἀρχιτεκτονικὴ μὰ καὶ ἐπίδειξη περιεχομένου. Ὁ ντὲ Μονζὶ στὴν τελευταία του φράση μᾶς τὸ λέει καθαρά. «Δὲν πιστεύει ὅτι εἰς τὴν ἔκθεσιν τοῦ 1937 οἱ ἰδιαίτεροι ***ἐθνικοὶ*** καὶ ***τοπικιστικοὶ*** χαρακτῆρες θὰ ἀνακτήσουν τὰ δικαιώματά των μέσα εἰς τὰς ἐκδηλώσεις τοῦ διεθνοῦς πνεύματος. Πρόκειται δηλαδὴ περὶ μιᾶς ἀνυψώσεως ὅλων τῶν ἀξιῶν τῆς ἐλευθερίας».

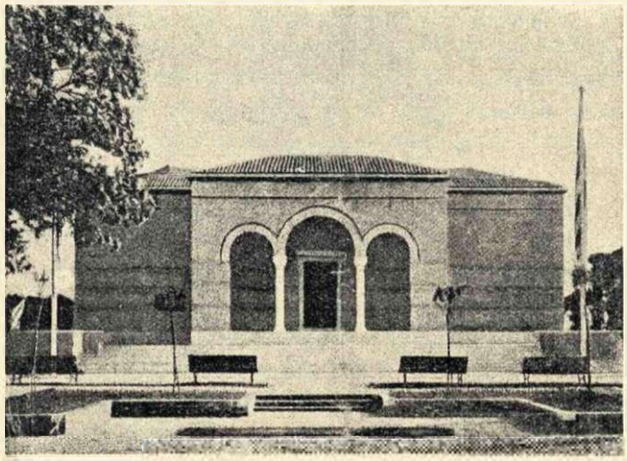
ΣΗΜ.: ΠΕΡΙΠΤΕΡΟΝ ΕΛΛ. ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΕΘΝΙΚΙΣΤΙΚΟΝ — ΠΕΡΙΠΤΕΡΟΝ ΠΑΡΙΣΙΩΝ ΕΛΛ. 1925 ΤΟΠΙΚΙΣΤΙΚΟΝ.

ΝΕΟ ΕΡΓΟ ΚΑΙ ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ ΠΑΡΙΣΙΩΝ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ LE CORBUSIER ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΗΧΑΝΙΚΟΥ JEANNERET. ΟΛΟ ΓΥΑΛΙΝΟ ΚΑΙ ΣΥΜΦΩΝΟ ΜΕ ΤΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ 4ου ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ ΜΑΣΣΑΛΙΑΣ - ΑΘΗΝΩΝ - ΜΑΣΣΑΛΙΑΣ (ΤΟ ΑΣΥΛΟ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ ΤΗΣ ΣΩΤΗΡΙΑΣ)

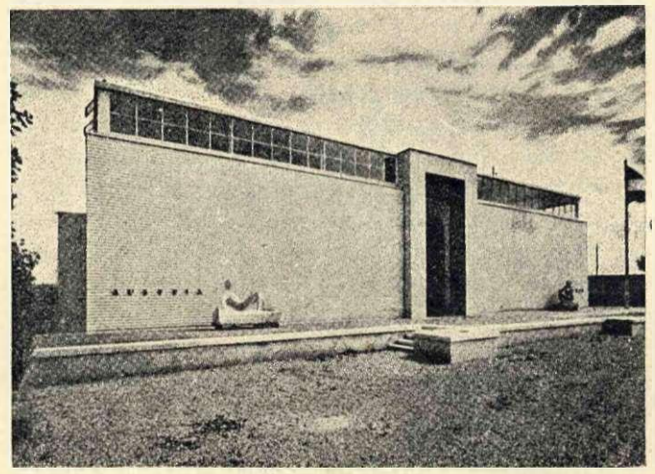
Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΜΑΣ ΣΤΗ ΔΙΕΘΝΗ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ

(1 9 3 4)

ΠΟΛΥΑΡΧΙΑ — ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΕΙΣ — ΑΔΡΑΝΕΙΑ — ΚΡΙΤΙΚΕΣ



ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΒΕΝΕΤΙΑΣ
LE PAVILLON GREC A VENISE



ΤΟ ΑΥΣΤΡΙΑΚΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΒΕΝΕΤΙΑΣ
LE PAVILLON AUTRICHIEN A VENISE

Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΜΑΣ

Ἡ διεθνὴς ἔκθεση τῆς Βενετίας εἶνε ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια γνωστὴ στὸν κόσμο καὶ καθιερωμένη κατὰ διετία.

Τὸ 1934 ἡ Ἑλλάδα ἔλαβε μέρος μὲ δικό της περίπτερο καὶ φυσικὸ ἦτανε, τὴν πρώτη της αὐτὴ ἔξοδο νὰ τὴν ἐζύγισε, μὲ ἀπαισιοδοξία ἢ μὲ ρωμαντικὲς κρούσεις.

Τὸ Σχολεῖο καλῶν τεχνῶν—τὰ καλλιτεχνικὰ σωματεῖα—τὸ τμῆμα τοῦ ὑπουργείου Παιδείας καὶ οἱ διάφορες πολύαρχες ἐπιτροπές, στὶς ἐνέργειες των πέτυχαν, τὸ πιὸ παράδοξο ἀποτέλεσμα. Ἀμέλησαν σύμφωνα μὲ τὸ πρόγραμμα τῆς ἐκεῖ διεύθυνσης ὅλων τῶν περιπτέρων—νὰ ἐπιδείξουνε τὸ πορτραῖτο τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἡ Γαλλία ἔδωσε τὸ καλύτερο μάθημα στὴν ἐκλογὴ τῶν ζωγράφων της καὶ ὅλος ὁ ἰταλικὸς κριτικὸς «τύπος» ἀναφέρθηκε γύρω ἀπ' τὸ ὄνομα τοῦ πιὸ ἀντιπροσωπευτικοῦ της καλλιτέχνη γιὰ τὰ πορτραῖτα τοῦ 19ου αἰῶνα: τοῦ Manet καὶ ἄλλων, ὅπως ὁ Σεζὰν ὁ Ντωμιὲ κ.λ. Ἡ πρώτη αὐτὴ ἀσύγνωστη ἀμέλεια δὲν ξέρω ποιὸν βαραίνει—μὰ ὅλοι μαζὺ νομίζω πῶς φέρνουμε αὐτὴ τὴν βαρύτατη εὐθύνη. Ἂν δὲν εἴχαμε τεχνίτες—καμμιὰ διαμαρτυρία.—Μὰ ὅταν ἔχει κανεὶς κεφάλια καὶ πορτραῖτα ὁλόσωμα—ὅπως τοῦ Νικ. Λύτρα—τοῦ Ν. Γκύζη—τοῦ Λεμπέση—τοῦ Πανόριου—τοῦ Ἰακωβίδη κι' ἄλλων, ἡ εὐθύνη γίνεται πιὸ μεγάλη κι' ἀποτελεῖ μιὰ ντροπὴ καὶ μαζὺ κακὴ διαχείριση. Τώρα ἂς περάσουμε στὴν ἱστορία τῶν πραγμάτων κι' ἂς χωρίσουμε τὶς εὐθύνες καὶ τὶς ἱκανότητες τοῦ καθενὸς χωριστὰ ὅπως πρέπει κι' ὄχι ὅπως διάφοροι μὲ τὶς ὑπογραφές τους θέλησαν νὰ τὶς δώσουν στὸν «Ἑλληνικὸ Τύπο» σύμφωνα μὲ τὰ συμφεροντάκια τους.. Ἀπὸ μιὰ τέτοια συμμετοχὴ ποὺ τὸ κράτος δαπάνησε ἑκατομμύρια—εἶνε πολὺ ἠλίθιο τὸ τέχνασμα μερικῶν, τῆς εὔκολης διάκρισης, μὲ μέσο τὴν ἀπάτη, ἢ τὴν παραπλάνηση ἑνὸς κοινοῦ.

***

Τὰ πρῶτα δυὸ χρόνια ὅταν ἡ προγενέστερη κυβέρνηση ἀποφάσιζε αὐτὴ τὴ συμμετοχὴ—τὴ διαχείρηση τὴν ἀνέλαβε ὁ διευθυντὴς τῆς σχολῆς καλῶν τεχνῶν καὶ ἡ πρώτη του ἐνέργεια ἦτανε νὰ ἐξαπατήσει τὸν ἀρχιτεκτονικό μας κόσμο—γιατὶ δὲν ἤθελε νὰ ἐφαρμόσει τὸ σύστημα τῶν τούβλων ποὺ ὁ διευθυντὴς ἐπρότεινε ὡς μέσο κατασκευῆς τοῦ περίπτερου μας. Πῆρε ὅλη δηλαδὴ τὴν εὐθύνη αὐτὸς—ἔβαλε μερικοὺς ἀρχιτέκτονες μας νὰ διαγωνισθοῦνε—δὲν ἔβγαλε κανένα ἀποτέλεσμα—ἀνέθεσε στὸ Παρίσι στὸν Παπανδρέου τὴν ἐκτέλεση ἑνὸς εἰδικοῦ κτίριου μὲ τοῦβλα—στὸ μέρος τῆς κατασκευῆς καὶ τοῦ ρυθμοῦ—καὶ μετὰ δυὸ χρόνια, τίποτα πάλι δὲν εἶχε κάνει ἔξω ἀπὸ μιὰ θεμελίωση ποὺ πέτυχε ὁ Γεν. Πρόξενος κ. Φορέστης στὴ Βενετία. Ἔπειτα ἄλλη πάροδο σιωπῆς καὶ μὲ τὴν ἄνοδο στὴν ἀρχὴ τῆς σημερινῆς κυβέρνησης, τὸ ζήτημα ξανάρχεται σὲ κάποια ἐνέργεια. Ποιοὶ οἱ ὑποκινητές του; Αὐτὴ τὴ φορά, ἄνθρωποι πιὸ ἐνεργητικοὶ κι' ἀποφασιστικοί. Ὁ κ. Καλογερόπουλος τοῦ Ὑπουρ. Παιδείας καὶ ὁ κ. Φορέστης. Ὅλα

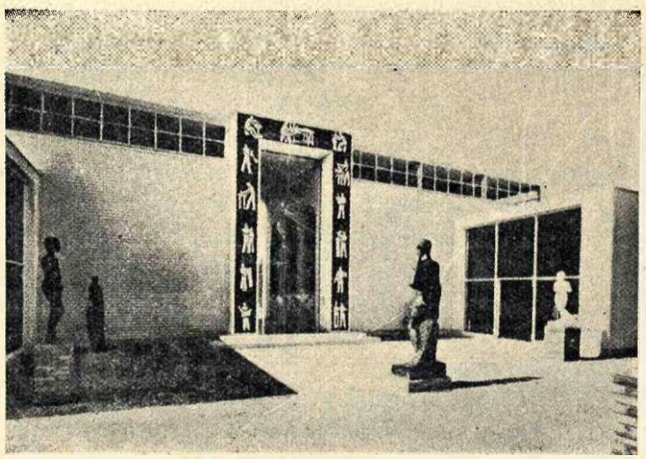
Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ "20ου ΑΙΩΝΑ,, ΕΙΝΕ Ο ÉMILE SERAF (ΣΤΟΑ ΜΕΤΟΧΙΚΟΥ)

σὲ λίγους μῆνες ἕτοιμα κι' ὅλα μέσα στὸν τίμιο μηχανισμὸ ὑπαλλήλων, διατεθειμένων νὰ ἐπιτύχουν.

Ἡ πλευρὰ αὐτὴ τοῦ χειρισμοῦ των ἔκανε καὶ τοὺς καλλιτέχνες νὰ φθάσουνε στὸ σκοπό τους κι' ἔτσι, μιὰ μέρα τοῦ περασμένου Μάϊ 1934, ἄνοιγε καὶ τὸ Ἑλληνικὸ περίπτερο στὴ Βενετία, μὲ τὸ σχέδιο ποὺ ἔκανε ὁ ἀρχιτέκτων Παπανδρέου. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη παρουσιάσθηκε μὲ πλεονασμοὺς θεμάτων κι' ἔργων—χωρὶς νὰ δυνηθεῖ κανεὶς νὰ δικαιολογήσει αὐτὴ τὴν ἀδικαιολόγητη στάση της.

Στὴν ἔκθεση τῆς Βενετίας ἐκεῖνο ποὺ ζητοῦν ἀπὸ παράδοση της—εἶνε ἡ καλὴ ἐπιλογὴ τεχνιτῶν καὶ κάθε ἄλλο, παρὰ ἡ παράταξη μεγάλου ἀριθμοῦ καλλιτεχνῶν καὶ καλλιτεχνημάτων. Στὸ σημεῖο αὐτό, σημειώνουμε τὸ δεύτερο σφάλμα τῆς πολυαρχίας μας καὶ χωρὶς ὑπερβολή, ἀναρχίας, ποὺ πρεσβεύει στὰ καλλιτεχνικά μας, ἐδῶ καὶ τριάντα ὁλόκληρα χρόνια. Ἐμεῖς ἔγκαιρα συστήσαμε στὸν κ. ὑπουργὸ τῆς Παιδείας κι' ἀναπτύξαμε — ὅλο τὸ ζήτημα — καὶ παρακαλέσαμε νὰ σταλοῦνε πέντε παληῶν ἔργα καὶ δέκα ζώντων, ὥστε νὰ δώσουμε τὴν ἀναβίωση τῆς τέχνης μας ὁλόκληρη, μέσα σὲ ἑκατὸ χρόνια ἀπ' τὴν ἀπολευθέρωση μας — ὅπου ἐξαιρετικῶς, εἴχαμε τὸ δικαίωμα αὐτό. Μά, μᾶς εἶπανε, πῶς ἦτανε ἀργὰ — πολὺ ἀργά.

Σήμερα, δὲ μᾶς μένει, παρὰ νὰ δώσουμε τὶς αὐθεντικὲς κριτικὲς στοὺς ἀναγνῶστες μας, ὅπως μᾶς δώθηκαν ἀπὸ τὸ Ι. Ι. μεταφρασμένες καὶ σταλμένες, ἀπὸ τὸ γεν. πρόξενο μας πρὸς τὸ ὑπουργεῖον μας τῆς Παιδείας, μαζὺ μὲ ἄλλες δευτερεύουσας καὶ τριτεύουσας σημασίας, τόσο σὲ ὑπογραφές, ὅπως μᾶς δηλώθηκε ἐπίσημα — ὅσο καὶ σὲ ἔννοιες γενικοῦ ἐνδιαφέροντος. Κοντὰ σ' αὐτές, δημοσιεύουμε δύο τύπους περιπτέρων, τὸ δικό μας, ποὺ γενικὰ κρίθηκε ἄσχημα καὶ εἰρωνικὰ καὶ ποὺ γιὰ μᾶς θυμίζει **τύπο** ὀστεοφυλακείου πένθιμου γιὰ νεκροταφεῖα — ἢ πρόπηλο Βυζαντινοῦ Ναοῦ, μὰ κάθε ἄλλο, παρὰ περίπτερο διεθνοῦς ἔκθεσης— καὶ τὸ ἄλλο τῆς Αὐστρίας, ἡ ὁποία, πάντοτε σ' ὅλες τὶς ἐκθέσεις κατορθώνει νὰ παρουσιάζει πραγματικὰ περίπτερα ὡραίου καὶ εἰδικοῦ φωτισμοῦ γιὰ ἔργα τέχνης καὶ μὲ πλεονεκτικὰ στοιχεῖα ἐσωτερικῆς διαρρύθμησης — καὶ μὲ χώρους στὸ ὕπαιθρο, ὅπου ἡ γλυπτικὴ ἐναρμονίζεται μὲ τὴν κηποδομία τους καὶ ἀνακτᾷ τὴν πραγματική της ἀξία



ΤΟ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΤΟΥ ΑΥΣΤΡΙΑΚΟΥ

κι' ἀποστολή. Δὲν εἶνε βλέπετε ἀρκετὸ νὰ παρουσιάζει κανεὶς μὲ τόση ὑπεύθυνη γνώμη, τοὺς αἰσθηματισμοὺς τοῦ ἐγώ του σὲ ἀντίγραφα μνημείων τῆς ἱστορίας του, ἐκεῖ ὅπου χρειάζεται ἀκριβῶς τ' ἀντίθετο. Ἴσως ἡ σκοπιμότητα τῆς ἀποστολῆς ἄλλων πλεονεκτημάτων καὶ ἀπολύτως συγχρονισμένων, ἀπ' τὰ πράματα νὰ γίνεται ἐπιτακτική. Τὸ δικαίωμα αὐτό, δὲν εἶνε προσωπικὸ ἐκεῖ ποὺ τὸ κράτος κρίνετε — δικαίως σὲ μιὰ ἰταλικὴ κριτικὴ γράφηκε — «***γελοῖα ὀργάνωσης***» — καὶ ὄχι ὑπερβολικὴ μιὰ ἄλλη, ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα «***πανόραμα***» τὸ περίπτερο αὐτό, σὲ ὕφος τρομακτικῆς εἰρωνείας. Στὶς παρατηρήσεις αὐτές, θὰ προσθέσουμε ὅμως, ὅτι ἂν ἐμεῖς μὲ τὶς ἀφελεῖς σταθμήσεις τοῦ ἐπὶ τόπου ὀργανωτοῦ, ὅλων αὐτῶν τῶν σφαλμάτων καὶ διευθυντοῦ τοῦ Σ. Κ. Τεχνῶν μας, στὴν πρώτη αὐτὴ συμμετοχή μας πέσαμε θύματα μιᾶς κακῆς ὀργάνωσης: κατὰ τὸ ἥμισυ τὴν εὐθύνη αὐτή, τὴν φέρνει ὁ κ. An. Maraïni, γενικὸς γραμματέας τῆς ἔκθεσης Βενετίας— ὁ ὁποῖος μᾶς ἔφερε σὰν ὀργανωτὴς ἐδῶ στὸ Ζάππειο δύο χρόνια πρίν: τὴν ἔκθεση κι' ἐπίδειξη τῆς σύχρονης Ἰταλικῆς τέχνης καὶ γιὰ νὰ μᾶς πείσει πῶς εἶχε μιὰ ὁλοκλήρωση στὶς κατευθύνσεις της — ξέχασε στὶς κᾶσες τους μέσα — ὅλα τὰ πρωτοπορειακὰ ἔργα τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων, ποὺ ἀργότερα μᾶς τοὺς ἐπέδειξε ὁ φίλος μας Μαρινέττι.

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἔπεισε τοὺς δικούς μας, νὰ στείλουνε πολλὰ ἔργα κι' ἀνάλογα πρὸς ἐκεῖνα, ποὺ εἶχε ἡ ἔκθεση τῶν Ἰταλῶν στὸ Ζάππειο.

Καὶ πιότερο ἀπ' αὐτὰ νομίζουμε, πῶς ὁ καθ' ἕνας μπορεῖ νὰ μᾶς κρίνει γιὰ τ' αὐστηρὰ συμπεράσματα μας καὶ τὴ σαφήνεια μας τόσο ἀπ' τ' ἄρθρα ποὺ ἀναδημοσιεύουμε τῶν Ἰταλῶν κριτικῶν — ὅσο κι' ἀπ' τὶς περιληπτικὲς ἀναδημοσιεύσεις σὲ ὀνόματα καὶ κρίσεις γενικὰ στὸν Ἰταλικὸ «Τύπο» καὶ τὰ περιοδικά του, γιὰ τοὺς Ζωγράφους μας, Γλῦπτες, Σκηνοθέτες, ἢ χαράκτες μας — μὰ κι' αὐτὲς τὶς ὑποδείξεις μας.

***

Τί γράφει τὸ πρωτοπορειακὸ περιοδικὸ τῆς Ἰταλίας στὴν πρώτη του ἔκδοση γιὰ τὴ Φασιστικὴ ἰδεολογία περὶ πνεματικῆς δημιουργίας ἀπ' τὸ γνωστὸ καὶ φίλο μας Μαρινέττι καὶ ἀπ' τὸν κριτικὸ τοῦ ἴδιου περιοδικοῦ «Στὺλ-Φουτουριστικὸ» Vittorio Orazi, γιὰ ὅλα τὰ ἔθνη καὶ τὴν ἑλληνικὴ συμμετοχή.

ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟ ΣΤΥΛ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ
ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ

Ἡ Ἐπιθεώρησις ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟ ΣΤΥΛ γεννᾶται ἐνῷ θριαμβεύει παντοῦ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ φουτουριστοῦ ANTONIO SANT' ELIA καὶ ἐνῷ ἐπιβάλλομεν ἐν Ἰταλίᾳ καὶ εἰς ὅλον τὸν κόσμον (μὲ ἐκθέσεις, διαλέξεις καὶ θορυβώδεις συναυλίας) τὰ τρία νέα αὐτὰ ἰταλικὰ πρωτεῖα: τὴν ἀεροζωγραφικήν, τὴν ἀεροποίησιν καὶ τὴν ἀερομουσικήν.

Ὁ τίτλος του, ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟ ΣΤΥΛ, ἀναπετασμένος ὑπερήφανα ἀπὸ τοὺς διευθυντάς του Enrico Pram-

bolini καὶ Fillia, θὰ προκαλέσῃ πολλὰς συμπαθείας, ἀλλὰ κάποιαν ἐλαφρὰν ἐχθρότητα ἐκ μέρους τῶν νεωτάτων φουτουριστῶν, δικαίως ἀνησυχούντων ἀπὸ τὴν ἀκούραστη ἐξέλιξι, διασκόρπισι καὶ ἐπιβολή, ποὺ ὁ Φουτουρισμὸς καὶ τὸ Φουτουριστικὸ κίνημα ἀντιπροσωπεύουν καὶ προκαλοῦν εἰς τὸ μαγνητικὸ ὄνομα τῆς Ἰταλίας τῆς αὔριον.

Εἰς αὐτοὺς τοὺς νεωτάτους ποὺ δὲν ἀγαποῦν τὴν λέξιν «στὺλ» δι' ὅ,τι στατικό, ὁριστικὸ καὶ μὴ τελειοποιήσιμο περιέχει, ἀπαντῶ ὅτι ἐμεῖς ἐννοοῦμεν ὡς «φουτουριστικὸ στὺλ» ἕνα αὐθεντικὸ στὺλ κινήσεως καὶ ἐν διαρκῇ κινήσει.

Αὐτὸς ὁ δυναμισμός, ὁ δημιουργικὸς ἡρωϊσμὸς ποὺ προϋποθέτει καὶ τὸ πλῆθος τῶν ἐφευρέσεών του, εἶνε ἀσφαλῶς ἠγγυημένος ἀπὸ τοὺς διευθυντάς, τοὺς συντάκτας καὶ τοὺς καλλιτεχνικοὺς συμβούλους, οἱ ὁποῖοι ἠμποροῦν νὰ συγκριθοῦν μόνον μὲ τοὺς ἀδυσωπήτους κινητῆρας τοῦ ὁριζοντίως ταχέως Agello καὶ τοῦ ἀνυψωτικῶς ταχέως Donati.

Χρησιμοποιοῦμεν ἐξ ἄλλου τὸν τίτλον ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΙΚΟ ΣΤΥΛ, ὅπως ἀπὸ καιροῦ χρησιμοποιοῦμεν τὸν τίτλον ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ SANT' ELIA, διὰ νὰ κλείσωμεν τὸ στόμα τῶν ξενοφίλων, οἱ ὁποῖοι εἶνε πάντοτε πρόθυμοι νὰ ἀποδώσουν εἰς τοὺς ξένους δημιουργίας ἰδικάς μας, ἐπειδή, εἰδικῶς εἰς τὴν ἐπίθεσιν καὶ τὴν ἀντεπίθεσιν, τὸ νὰ κραυγάζῃ κανεὶς «Στὺλ!» ἢ νὰ οὐρλιάζῃ «Φουτουριστής!» σημαίνει: «ΝΑ ΕΙΣΘΕ ΣΤΑΘΕΡΩΣ ΚΑΙ ΦΑΣΙΣΤΙΚΩΣ ΙΤΑΛΟΙ!».

F. T. MARINETTI

ΑΠΟ ΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
(STILE FUTURISTE)
ΑΡΘΡΟ ΤΟΥ VITTORIO ORAZI

Η XIX ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ
ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ

ΤΑ ΞΕΝΑ ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ

Αἱ δεκατέσσαρες ξέναι χῶραι αἱ ὁποῖαι μετέχουν τῆς «Bienuale» (ἐφέτος ὑπάρχουν δύο νέαι: ἡ Αὐστρία καὶ Ἑλλὰς) δὲν ἀφήνουν νὰ ἐπιπλεύσῃ ἀπὸ τὴν μᾶλλον στατιστικὴν ἐπιφάνειαν τοῦ συνόλου τῶν ἐκτεθειμένων ἔργων, καμμία δυναμικὴ ἀτομικότης, καμμία τάσις ἰσχυρᾶς ἐπιβολῆς ἢ μαχητικὸς τόνος.

Ἡ φροντὶς—ἴσως προερχομένη ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ παραδείγματος—τοῦ συνετῶς φέρεσθαι μεταξὺ νέου καὶ ἀρχαίου, μεταξὺ καινοτροπίας καὶ παραδόσεως, μὲ προφανῆ συμπάθειαν πρὸς μίαν κατάστασιν συμβιβασμοῦ τῶν διϊσταμένων ἀπόψεων ἐμφανίζουσαν εἶδος ἰσορροπίας καὶ εἰρηνεύσεως γούστων καὶ ἰσοπεδώσεως ἀξιῶν, ἡ φροντὶς αὐτὴ ἐπέδρασεν οὐκ ὀλίγον ἐπὶ τοῦ προσανατολισμοῦ σχεδὸν ὅλων τῶν Χωρῶν, καὶ τοιουτοτρόπως ἡ καλλιτεχνικὴ ἐπιθεώρησις εἰς τὴν ὁποίαν παριστάμεθα φαίνεται μᾶλλον μονόχορδος καὶ—ἀναμφισβητήτως—πολύ . . . ἐξημερωμένη.

Καὶ τὸ ἀποδεικνύομεν.

Προστρέχοντες μιᾶς γενικῆς κρίσεως, χωρὶς ἀπολύτως νὰ ἐμβαθύνωμεν, θεωροῦμεν ἀξίας εἰδικῆς προσοχῆς τὴν Γαλλίαν, τὴν Ἀγγλίαν, τὴν Ρωσσίαν, τὰς Ἡνωμένας Πολιτείας, τὴν Τσεχοσλοβακίαν, χάρις εἰς ἀρκετὰ σημαντικὰ ἔργα· ἐνῷ εἴμεθα ὑποχρεωμένοι—μὲ ζωηρὰν λύπην—νὰ οἰκτήρωμεν τὴν καλλιτεχνικὴν κατάπτωσιν (ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ διαφαίνεται εἰς τὴν Ἔκθεσιν τῆς Βενετίας) τῆς Ἱσπανίας καὶ ἀκόμη περισσότερον τῆς Γερμανίας, ἤτοι δύο χωρῶν αἱ ὁποῖαι, μολονότι κατὰ ἐποχὰς διαφόρους, ἐνεφάνισαν τὰ ἀξιολογώτερα ἐκθέματα εἰς τὰς προηγουμένας Biennali.

Ἡ Γαλλία μᾶς χαροποιεῖ μὲ τὴν πολὺ ἐνδιαφέρουσαν ἀτομικὴν ἔκθεσιν τοῦ μεγάλου Manet, ἡ ὁποία εἶναι ὅμως ὀλίγον περιωρισμένη.

Ἡ διδασκαλία τοῦ Manet εἶναι πάντονε σκόπιμος καὶ ὠφέλιμος. Ἡ ἔκφρασις τῆς «ἐποχῆς του», ἡ προσπάθεια νὰ κάμῃ ζωγραφικὴν καὶ ὄχι φιλολογίαν ἦσαν ὁ οἶστρος του, καὶ αὐτὸς πρέπει νὰ εἶναι ὁ οἶστρος τῶν καλλιτεχνῶν μας.

Ἡ ἀναδρομικὴ ὅμως ἔκθεσις τοῦ Manet δὲν εἶναι τὸ ζωντανὸν μέρος τοῦ γαλλικοῦ περιπτέρου, τὸ ὁποῖον ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τοὺς καλλιτέρους (fauvistes) φωβιστάς, ὅπως εἶναι οἱ Dunoyer de Segonzac, Othon Friesz, Maurice de Vlaminck, ὁ κομψὸς καὶ παράδοξος Raoul Dufy, ὁ Charles Dufresne—ὁ ὁποῖος ὅμως χάνεται εἰς ὑπερρεαλιστικὰς στάσεις, ἤδη ἐξηντλημένος.

Μαζὶ μὲ αὐτοὺς δὲν βλέπομεν οὔτε τὸν Picasso (θεωρητέον Γάλλον ζωγράφον) οὔτε τὸν Fernand Léger, οὔτε τὸν Georges Cracque, οὔτε τὸν Gris, τὸν De la Fresnaye τὸν Delauney, τὸν Lurçat εἰς τοὺς ὁποίους τόσα ὀφείλει ὄχι μόνον ἡ γαλλικὴ ζωγραφικὴ ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἡ διεθνὴς τοιαύτη.

Διατί; Ἴσως πρόκειται περὶ προκαταλήψεων;

Βλάπτει μήπως μίαν θέσιν ἡ τέχνη αὐτῶν τῶν κυβιστῶν, αὐτῶν τῶν πρωτεργατῶν μιᾶς ἀνανεώσεως τῆς ζωγραφικῆς;

Ἀφήνομεν ἐκκρεμῆ τὰ ἐρωτηματικὰ ἐπειδὴ ἤδη γνωρίζομεν τί θὰ μᾶς ἀπαντήσουν ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι ἔχουν προτιμήσῃ, ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνας αὐτοὺς τὸ ἄχρουν ἔργον ἑνὸς Charles Blanc, ἑνὸς Bonnard, ἑνὸς Brianchon, ἢ ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι, ὅσον ἀφορᾷ τὴν γλυπτικήν, ἐνθυμήθησαν τὸν Philippe Besnard, τὸν Niclausse καὶ ἄλλους, διὰ νὰ λησμονήσουν τοὺς Laurent, Lipchitz καὶ Martel παρέχοντες ἁπλῶς μίαν θέσιν πολὺ μικρὰν εἰς τὸν Maillol.

Οἱ νέοι πειραματισμοί, ἰδίᾳ εἰς τὴν γλυπτικὴν διέκοψαν μὲ μεγαλυτέραν ὁρμὴν—σήμερον—τὴν πορείαν τοῦ ἐκ παραδόσεως νατουραλισμοῦ καὶ τοῦ ἐπιβεβλημένου ἀκαδημαϊσμοῦ τῆς βρεττανικῆς τέχνης.

Χειροκροτοῦμεν τὸν ἀντιπρόσωπον τῆς Ἀγγλίας ἐπειδὴ ἐζωήρεψε τὸ βάρος μερικῶν πολὺ σοβαρῶν τοίχων μὲ ἔργα τοῦ Ben Nicholson, ζωγράφου τολμηρᾶς ἰδιοσυγκρασίας, μολονότι ρέποντος πρὸς ἕναν ὑπερρεαλισμὸν εὑρισκόμενον ἤδη εἰς τὴν δύσιν του, τοῦ Nevinson, τοῦ James Pryde καὶ μὲ τὰ ἔργα γλυπτικῆς τοῦ M Zambert, ὁ ὁποῖος παρουσιάζει ἐνδιαφέρον διὰ τὰς νέας πλαστικάς του ἐξελίξεις καὶ τὸ μέσον ἐκφράσεως—τὴν ὕλην—τὸ ὁποῖον χρησιμοποιεῖ.

Ἄλλοι παραπαίουν ἀκόμη μεταξὺ τῶν ἀμεσωτέρων ἐπιδράσεων τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ (Vanessa Bell) καὶ τοῦ γνησιωτέρου νατουραλισμοῦ.

Ἡ σοβιετικὴ τέχνη εὑρίσκει εἰς τὸ ρωσικὸν περίπτερον μίαν περίεργον ἔκφρασιν.

Παριστάμεθα πρὸ δραματικῆς ἀντιπαραβολῆς μεταξὺ τῆς παλαιᾶς καὶ τῆς νέας γενιᾶς. Ἡ νέα—περιττὸν νὰ τὸ σημειώσωμεν—ἔχει τὴν ὑπεροχήν: ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν ἐπαναστατῶν ζωγράφων διαχύνεται μία εὐσυνείδητος πίστις καὶ κάποια δύναμις ἐκφράσεως, ἡ ὁποία προσδίδει σταθερότητα καὶ σαφήνειαν εἰς τὴν πλαστικὴν παράστασιν.

Ἀλλὰ ἐὰν μεταξὺ τῶν παλαιῶν εὑρίσκομεν ἔργα βερισμοῦ ἐλαιογραφίας κάθε ἄλλο παρὰ ρωσσικοῦ (Brodski) ὁ ὁποῖος ἰδία εἰς αὐτὸ τὸ περιβάλλον ἀποτελεῖ παραφωνίαν καὶ ἔρχεται εἰς σύγκρουσιν, μεταξὺ τῶν νέων (Deineka, Villiams, Rogorodski, Riagscki) παρατηρεῖται ρεαλισμὸς στηριζόμενος ἐπὶ πλαστικῶν τάσεων, γαλλικῶν καὶ γερμανικῶν, ἤδη ἀπηρχαιωμένων. Ἔγινε, δηλαδή, καὶ ἐδῶ ἓν βῆμα πρὸ τὰ ὀπίσω.

Ἀπ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς πίνακας, τὰ ἔργα γλυπτικῆς, τῆς ξυλογραφίας ποὺ ἐξυμνοῦν τὴν πολιτικήν, βιομηχανικὴν καὶ στρατιωτικὴν τῆς Σοβιετικῆς Ἑνώσεως, λείπει ὁ τοπικὸς ἐπαναστατικὸς χαρακτὴρ τὸν ὁποῖον διεκρίναμεν κατὰ τὰ παρελθόντα ἔτη, κατέπεσε τὸ ἀνανεωτικὸν πνεῦμα τῆς ἐκφραστικῆς ἐρεύνης, δὲν ἀντλοῦν πλέον ἀπὸ τὴν ρωσσικὴν παράδοσιν ἀλλὰ προσφεύγουν εἰς μερικοὺς ἐξηντλημένους προπολεμικοὺς εὐρωπαϊκοὺς κανόνας.

Παρ' ὅλα ταῦτα ἡ Σοβιετικὴ Ρωσσία μᾶς παρουσιάζει ἔργα ἀπὸ τὰ ἐκφραστικώτερα καὶ ὁ ζωγράφος Ἀλέξανδρος Deyneka—μολονότι κάπως ρητορικὸς—εἶναι ἀπὸ τοὺς χαρακτηριστικωτέρους ξένους ἐκθέτας.

Ἀξιοπαρατήρητα εἶναι τὰ ἔργα τὰ ὁποῖα ἐκτίθενται εἰς τὸ περίπτερον τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν, ἐπειδὴ δεικνύουν ὅτι ἐπὶ τέλους οἱ Ἀμερικανοὶ καλλιτέχναι κατώρθωσαν νὰ ἐξέλθουν ἀπὸ τὴν στενότητα ἑνὸς ἐπαρχιωτισμοῦ συνδεδεμένου μὲ τοὺς μᾶλλον ἐκπεσόντας τύπους τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης.

Αἱ τελευταῖαι τάσεις ἀνενέωσαν τὴν ζωγραφικήν των, ἡ ὁποία σήμερον διαγωνίζεται πρὸς ἐκείνην τῶν ἄλλων Χωρῶν.

Αἱ ἐπιδράσεις εἶναι ὅμως σημαντικαί. Ὁ γαλλικὸς ἰμπεριαλισμὸς ἀναφαίνεται σαφῶς εἰς τὰ ἔργα τῶν Kuehne, Dirk, Davis, Stuart, Rosen, καλλιτεχνῶν ἀπὸ τοὺς ὁποίους δὲν λείπει ἡ ἀξία. Ὁ Max Weber κυβίζει μὲ σχετικὴν καθυστέρησιν, ὁ Sheeler εἶναι ἕνας συνθετιστής, ὁ Emil Canso καὶ ὁ Joseph Stella ἀπασχολοῦνται μὲ τὸ πλαστικὸν πρόβλημα εἰς δύο καλὰς «natures mortes».

Ἡ Τσεχοσλοβακία, μολονότι μὲ πολὺ περιωρισμένον ἀριθμὸν ἔργων, παρουσιάζει σημαντικὴν ποικιλίαν τάσεων καὶ ἰδιοσυγκρασιῶν καὶ ἐκδηλώνει ἐρευνητικὸν πνεῦμα, τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι ἴδιον ὅλων τῶν Χωρῶν αἵτινες ἔχουν συγκεντρωθῇ ἐδῶ. Οὕτω διακρίνομεν τὸν Emil Filla, γνωστὸν κυβιστὴν μὲ ἐμφανῆ ἐπίδρασιν τοῦ Picasso, τὸν Spala Vaclav, δυναμικὸν μεταεμπρεσιονιστήν, ὁ ὁποῖος ἐγέμισε τὴν τέχνην του μὲ ἐθνικὸν folclore καὶ ἐδημιούργησε σχολήν, τὸν ἀφῃρημένον Ludo Zulla, τὸν συνθετικὸν Benka, τὸν ἰμπρεσιονιστὴν Sedlacek, τὸν οὐμοριστὴν Hoffmeister, κομψοτέχνην εὐχάριστον.

Θὰ ἠθέλαμεν ὅμως νὰ ἴδωμεν εἰς αὐτὸ τὸ περίπτερον καὶ τὸν πριμιτυβιστὴν Zrzavy, τὸν Kremlika—ἀφῃρημένον—ζωγράφον—ὡς καὶ τοὺς ὑπερρεαλιστὰς Foltyn καὶ Sima, οἱ ὁποῖοι θὰ συνεπλήρωναν τὸ πλαίσιον τῶν καλλιτεχνικῶν ροπῶν τῆς Τσεχοσλοβακίας.

Διατὶ ἡ Γερμανία κατῆλθε ἐφέτος τόσον βεβιασμένα εἰς τὴν Biennale;

Μέχρι τῆς προτελευταίας Biennale τὰ ἔργα τῶν Γερμανῶν ζωγράφων καὶ γλυπτῶν ἦσαν ἀπὸ τὰ περισσότερον ἐνδιαφέροντα μεταξὺ ἐκείνων ποὺ συνεκεντρώνοντο εἰς τὸ θαυμάσιο Πᾶρκο τῶν «Κήπων». Ἀντιθέτως ἐφέτος ἡ ἐπίσκεψις τῶν αἰθουσῶν γίνεται βιαστικὰ ἐπειδὴ τίποτε, ἀπολύτως τίποτε, δὲν προκαλεῖ οὔτε σταματᾷ τὴν προσοχήν μας.

Ἐπιστρέφομεν—εἰς ἐποχὴν πλήρους χιτλερικῆς ἀνυψώσεως—εἰς ὅτι κοινότερον ἀστικὸν κατασκεύασμα εἶδε τὸ φῶς εἰς ἐποχὰς ποὺ ἐγνώρισεν πλέον τὴν δύσιν των.

Ἀλλὰ ὄχι μόνον διὰ τὴν Γερμανίαν, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν Ἱσπανίαν—μὲ μεγίστην θλῖψιν μας—πρέπει νὰ κάμωμεν τὴν ἰδίαν διαπίστωσιν.

Ὑπάρχουν καλλιτέχναι οἱ ὁποῖοι ἦσαν πάντοτε γνωστότατοι, ὅπως ὁ Sorola καὶ ὁ Zuliaurre—μολονότι αἰσθητῶς κατώτεροι τῶν Zuloaga καὶ Anglada, ἀρχηγῶν σχολῶν πρὸ εἰκοσαετίας—οἵτινες ὅμως δὲν εἰσέφεραν τίποτε εἰς τὴν σημερινὴν ἱσπανικὴν ζωγραφικήν.

Παραμένουν αὐστηρῶς ἐντὸς τῶν ὁρίων τῆς παραδόσεως—ὅπως ὁ José Clara—καὶ κάποιος, ὅπως ὁ Joa quin Mir, ἐπιδίδεται μὲ θάρρος εἰς τὸν μετεμπρεσιονισμόν, ἐνῷ οἱ περισσότεροι καλλιεργοῦν ἕνα ρεαλισμὸν τεχνοτροπίας πράγματι ἀνιαρᾶς.

Ἀλλὰ ὁλόκληρος ἡ Ἱσπανία δὲν εὑρίσκεται ἐδῶ. Ὑπάρχουν νεο-εμπρεσιονισταὶ—ὅπως ὁ Vines, Bores, Cossio—οἱ ὁποῖοι δὲν ἐμφανίζονται ἐδῶ, ὅπως δὲν ἐμφανίζεται καὶ ὁ μετακυβιστὴς De la Serna, ὅπως καὶ οἱ γλῦπται Gargallo, Manes καὶ Gonzales.

Ἀποκλεισμένοι, φυσικά.

Ἡ Δανία σηκώνει τοὺς... τίτλους της μὲ τὸν Ernst Zeuthem, δυναμικὸν ὡς πρὸς τοὺς χρωματισμοὺς καὶ τὴν ἔκφρασιν, καὶ ἐν μέρει μὲ τὸν Giersing ὁ ὁποῖος κατέχει προτερήματα συνθέσεως ὄχι τυχαῖα.

Οὕτω καὶ ἡ Ἑλλάς, ἡ ὁποία μέσα σὲ ἕνα περίπτερον, ὄχι ἀπηλλαγμένον σφαλμάτων κατασκευῆς καὶ ὄχι ἐπιτυχές, συγκεντρώνει μερικοὺς καλλιτέχνας ἀξίας, οἷοι οἱ ζωγράφοι Κυριᾶκος Γκίκας, Γουναρό, Παρθένης, Μαρία Καλάρη, Ματσάκης, Ροδοκανάκης καὶ—πρὸ πάντων—οἱ γλῦπται Δομένικος Γκίκας, Ραφτοπούλου, Τόμπρος.

Τὸ σύνολον τῶν ἔργων, ἅτινα ἐκτεθέντα εἰς τὸ περίπτερον τῆς Ὁλλανδίας, μᾶς παρέχει τὴν ἐντύπωσιν—ὅτι εἰς τὴν Χώραν αὐτὴν αἱ ἀντίθετοι τάσεις—παράδοσις καὶ ἐμπροσθοφυλακὴ—εὑρίσκονται σταθεραὶ εἰς τὴν θέσίν των καὶ ἰσορροποῦνται ἀμοιβαίως.

Πράγματι ἡ Ὁλλανδία εἶναι περισσότερον ζωντανὴ καὶ ζωτικὴ ἀπὸ ὅσον φαίνεται. Ἀπὸ τὸν ἐμπρεσιονισμόν, τοῦ λοιποῦ ἐν ἀχρηστίᾳ, ἑνὸς Israels, ἑνὸς Bodeldijk, ἑνὸς Hem, ἑνὸς d'Jong, ἀπὸ τοὺς κομψοὺς Κινεζισμοὺς ἑνὸς Roling, ἀπὸ τὸν μετεμπρεσιονισμὸν ἑνὸς Colnot, προτιμῶμεν τοὺς πίνακας ἑνὸς Willem Van den Berg, κλειστοὺς μέσα σὲ μία συνθετικὴ ἐγκράτια, τὰ paysages τοῦ

νεοπριμιτυβιστοῦ Van der Velde, καὶ θὰ ἐπροτιμούσαμεν ἄλλους καλλιτέχνας ποὺ... ἐκρατήθησαν φρονίμως μακρυά, ὅπως οἱ Mendrian, Vantongerloo, Van Doesburg, Huzar, κονστρουκτιβιστικῆς ροῆς.

Χαιρετίζομεν δύο διασήμους Βέλγους καλλιτέχνας—εἰσερχέμονοι εἰς τὸ περίπτερον των—ἀκόμη καὶ ἐὰν δὲν μᾶς πείθουν ἀπολύτως: τὸν Rassenfosso καὶ τὸν Eeckhoudt. Χαιρετῶμεν καὶ πάλιν τοὺς Devos καὶ Goffin, οἱ ὁποῖοι δὲν μᾶς λέγουν τίποτε τὸ νεώτερον σχετικῶς μὲ τὸ ἔργόν των ποὺ μᾶς εἶχεν ἐμφανισθῆ εἰς τὴν προηγουμένην Biennale. Μεταξὺ τῶν γνωστῶν, πλησιάζομεν πρὸς τὸν Carte Anto, ἡ δύναμις συνθέσεως τοῦ ὁποίου, ὄχι ὀλιγώτερον ἀπὸ τὴν ποιότητα τῆς συνθέσεως καὶ τοῦ χρωματισμοῦ, τὸν καθιστοῦν ἕνα ζωγράφον τυπικῶς Φλαμανδόν. Δὲν ἐνθουσιαζόμεθα πολὺ ἀπὸ τὸν συμβατικὸν Opsomer—χειροκρατοῦμεν τὸν Constant Permeke, ἀπὸ τοὺς χαρακτηριστικωτέρους ζωγράφους τοῦ Βελγίου, ὅστις συγχωνεύει ἁρμονικῶς εἰς τὰ ἔργα του χρῶμα ἐθνικόν, προσόντα ζωγράφου, ἐκφραστικὴν δύναμιν, ἐγκρατείαν συνθέσεως.

Καὶ ἐδῶ δὲν βλέπομεν καλλιτέχνας ἄκρων τάσεων, οἵτινες ὅμως εἶναι μεταξὺ τῶν γνωστοτέρων, ὅπως τοὺς Servranc, Maes, De Troyen, Flonquet, Magritte.

Μεταξὺ τῶν Πολωνῶν οἱ καλύτεροι εἶναι οἱ ἐμπρεσιονισταί. Ὑπάρχει κάποιος ζωγράφος ποὺ στυλιζάρει μὲ λεπτότητα. Τὸν ἀναφέρομεν. Εἶναι ὁ Boleslao Cybis. Γενικῶς κυριαρχεῖ ἡ γαλλικὴ ἐπίδρασις.

Προτιμωτέρα ἡ γλυπτική, ἥτις ἐπιβάλλεται μὲ τὰ ἔργα τῆς Bohdanowicz, μαθητρίας τοῦ Bourdelle, καὶ τοῦ Rzecki, συνθετικοῦ καὶ κονστρουκτιβιστοῦ.

Ἐνῷ ἡ Ἑλβετία παρουσιάζει μόνον δύο καλλιτέχνας—τὸν ζωγράφον Cune Amiet καὶ τὸν γλύπτην Hermann Haller, ἤδη γνωστοτάτους, ἰδίᾳ ὁ πρῶτος, καὶ ἀναμφισβητήτου ἀξίας—προτιθεμένη νὰ παρουσιάσῃ τοὺς νέους τὴν προσεχῆ φορὰν (καὶ ὑπάρχουν καλοὶ ὅπως ὁ Feligmani καὶ ὁ Giacometti), ἡ Αὐστρία, εἰς τὸ νέον περίπτερον της, τοῦ διασήμου ἀρχιτέκτονος Josef Hoffmann καὶ τοῦ Kramreither (ἁπλοῦν, μεγαλοφυές, τὸ καλύτερον ὁλοκλήρου τῆς Ἐκθέσεως) ἐκθέτει μέγαν ἀριθμὸν ἔργων (ἀναφέρω τοὺς Bockl, Elsner καὶ Wacker) μεταξὺ τῶν ὁποίων ὑπερέχουν οἱ γλῦπται Ehrlich, Frass, Mullner καὶ Stremolak.

«ΣΗΜ. 20οῦ ΑΙΩΝΑ—ΤΟ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟ ΠΟΥ ΔΗΜΟΣΙΕΥΟΥΜΕ».

Ἡ Οὐγγαρία ἐμφανίζεται ἐφέτος ἐξαιρετικὰ ὀπαδὸς τῆς παραδόσεως, ἑνὸς πνεύματος σταματημένου εἰς τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνος, τὸ ὁποῖον προυδίδει ἐντύπωσιν βαρείας στάσεως εἰς τὴν τέχνην τῆς χώρας αὐτῆς, τόσον ἀξιοσημειώτου εἰς ἓν ἐγγὺς παρελθόν.

Ὀνομάζοντες τοὺς Jvanyi Grunwuld, Szonyi, Vaszary μεταξὺ τῶν ζωγράφων καὶ Meszaros, Patzay διὰ τὴν γλυπτικήν, νομίζομεν ὅτι ἀναφέρομεν τοὺς περισσότερους ζωντανούς.

Καὶ ἀκριβῶς τὴν ζωντανὴν ζωήν, τὴν ζωὴν τῆς σήμερον, θὰ ἠθέλομεν νὰ ἴδωμεν ζωηρότερον ἐξυμνουμένην εἰς τὰ ἔργα τῶν καλλιτεχνῶν αὐτῶν ὅλων τῶν χωρῶν, καὶ κατὰ τρόπον μᾶλλον συναφῆ πρὸς τὴν ἐθνικὴν προσωπικότητα ἑκάστου λαοῦ.

VITTORIO ORAZI

ΞΕΝΑ ΠΕΡΙΠΤΕΡΑ

ΕΛΛΑΣ — ΠΟΛΩΝΙΑ — ΗΝΩΜΕΝΑΙ ΠΟΛΙΤΕΙΑΙ — ΜΕΓΑΛΗ ΒΡΕΤΑΝΙΑ

(QUADRIVIO ΡΩΜΗΣ, 1 ΙΟΥΛΙΟΥ 1934)

ΑΡΘΡΟ ΤΟΥ ΡΙΡΡΟ RIZZO

«... Διὰ πρώτην φορὰν ἡ Ἑλλὰς προσφέρει εἰς τοὺς ἐπισκέπτας τῆς Μπιεννάλε ὅλας τὰς καλυτέρας δρώσας δυνάμεις της, αἵτινες εἶναι συνηνωμέναι εἰς τὸ νεο-βυζαντινοῦ ρυθμοῦ περίπτερόν της, τὸ ὁποῖον ἐκτίσθη εἰς τὸν κῆπον ἐπὶ σχεδίου τοῦ ἀρχιτέκτονος Παπανδρέου.

Ἡ Ἔκθεσις ἐτακτοποιήθη ὑπὸ τοῦ Γενικοῦ Προξένου τῆς Ἑλλάδος ἐν Βενετίᾳ Ταξιάρχου Τυπάλδου Φορέστη ὁ ὁποῖος εἰσέφερεν ὁλόκληρον τὸν ἐνθουσιασμόν του εἰς αὐτὴν τὴν ἐκδήλωσιν, ἥτις ἀποβλέπει εἰς τὸ νὰ δώσῃ τὴν πλήρη ἄποψιν τῆς σημερινῆς καλλιτεχνικῆς Ἑλλάδος καὶ ἐκείνου ποὺ θὰ δώσῃ εἰς τὴν προσεχῆ Μπιεννάλε, ἐὰν οἱ ὀργανωταὶ ἀκολουθήσουν μὲ περισσότερον θάρρος μίαν κατεύθυνσιν ἐκλεκτικὴν καὶ προσφέρουν συγχρόνως, θέσιν εἰς ὀλίγους καλλιτέχνας ἐργαζομένους ἐπὶ ὑψηλοτέρου ἐπιπέδου. Ἡμεῖς εἴμεθα πεπεισμένοι ὅτι εἰς τὴν προσεχῆ Μπιεννάλε, ἡ Ἑλλὰς θὰ δυνηθῇ νὰ παρουσιάσῃ ἓν σύνολον ἔργων, τεσσάρων ἢ πέντε καλλιτεχνῶν, οἵτινες ἔχουν ὅλα τὰ προσόντα διὰ νὰ ἀνυψώσουν τὸν κάπως μέτριον (ἢ μεσαῖον) τόνον, τὸν ὁποῖον ἐμφανίζει πρὸς τὸ παρὸν ὁλόκληρον τὸ περίπτερον.

Δυνάμεθα ἐπίσης νὰ ἀναφέρωμεν καὶ τὰ ὀνόματα ἐκείνων, οἱ ὁποῖοι θὰ δυνηθοῦν νὰ ἀνυψώσουν τὰς τύχας τῆς σημερινῆς ἑλληνικῆς τέχνης, διὰ νὰ τεθοῦν σχεδὸν εἰς τὸ αὐτὸ ἐπίπεδον τῶν ἄλλων ἐθνῶν.

Θὰ ἐβλέπαμεν μὲ εὐχαρίστησιν σημαντικὸν ἀριθμὸν ἔργων τοῦ Κωνσταντίνου Παρθένη, ὁ ὁποῖος μᾶς δίδει πολλὰς ἐλπίδας μὲ τὸ πορτραῖτο καὶ ἄλλα ἔργα, τῆς Μαρίας Βράνικα Ἀναγνωστοπούλου, μιᾶς νέας ποὺ μᾶς δεικνύει ἀκουαρέλλας πολὺ ἁγνάς. Καὶ ἔπειτα τὰ γλυπτὰ τῆς Μπέλλας Ραφτοπούλου, μιᾶς νεαρωτάτης ποὺ ἐργάζεται μὲ πεῖραν καὶ ἔντασιν, καὶ τέλος τὸν Μιχαὴλ Τόμπρον, μολονότι οὗτος διατηρεῖ χαρακτῆρας ἐντατικῶς διακοσμητικούς. Οἱ καλλιτέχναι αὐτοὶ πρέπει νὰ τύχουν διαφορετικῆς ἐνθαρρύνσεως διὰ τῆς παροχῆς εἰς αὐτοὺς περισσο-

ΑΠ' ΤΗΝ ΙΤΑΛΙΚΗ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ "QUADRIVIO" (ΟΙ ΔΥΟ ΦΙΛΕΣ ΤΟΥ Μ. ΤΟΜΠΡΟΥ)

τέρου χώρου διὰ περισσότερα ἔργα καὶ οὗτοι θὰ ἠδύναντο νὰ δώσουν τὸν τόνον των εἰς ὅλην τὴν ἐκδήλωσιν, χωρὶς αὕτη νὰ μειωθῇ ἀπὸ τὴν ὑπερβολικὴν ποσότητα ζωγράφων καὶ γλυπτῶν, οἵτινες δὲν προσθέτουν τίποτε εἰς τὰς κατακτήσεις τῆς νεωτέρας τέχνης.

Ἡμεῖς δὲν πιστεύομεν πολὺ εἰς τὴν ἀναγέννησιν ἢ εἰς μίαν μεγάλην ἀποκάλυψιν τῆς Ἑλληνικῆς τέχνης κατὰ τοὺς σημερινοὺς χρόνους. Δὲν δημιουργεῖται αἰφνιδίως μία καλλιτεχνικὴ κίνησις ἐντὸς ὀλίγων ἐτῶν, καὶ μάλιστα εἰς ἕνα λαὸν ὁ ὁποῖος εἶχε ἕναν μεγάλον πολιτισμὸν καὶ μίαν μεγάλην τέχνην, ὅπως ἡ Ἑλλάς, ἥτις λόγῳ μυστηριωδῶς ἱστορικῆς μοίρας, ἐξήντλησε τὰ μέσα της μὲ μερικὰ σπάνια παραδείγματα καλλιτέχνου, ἐμφανισθέντος κατὰ τὴν πάροδον τῶν αἰώνων (ὅπως λ. χ. ὁ Γκρέκο).

Ἡ Ἑλλὰς εἶχε τὴν μεγάλην της λάμψιν καὶ τὴν μεγάλην της τέχνην, τῆς ὁποίας ὁ σπόρος δὲν ἐγκατέλειψε οὐδεμίαν κληρονομίαν. Πολλοὶ λαοί, οἱ ὁποῖοι εἶχον εἰς τὸ παρελθὸν μεγάλην ἑλληνικὴν τέχνην, δὲν παρήγαγον πλέον τίποτε τὸ σημαντικῶς συνεχές. Ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ ἰσχυρισθῇ ὅτι ὁ λαὸς αὐτὸς ἐξήντλησε κάθε καλλιτεχνικήν του ἰκμάδα κατὰ τὰς ἑλληνικὰς περιόδους. Ἄλλα μικρότερα παραδείγματα συναντῶμεν εἰς ἄλλας περιφερείας, αἵτινες ἔζησαν ἕνα μεγάλον πολιτισμὸν καὶ μίαν μεγάλην περίοδον τέχνης. Παράδειγμα: αἱ Συρακοῦσαι, ὁ Ἀκράγας.

Πόσους ζωγράφους καὶ γλύπτας ἀρκετοῦ ἐνδιαφέροντος δὲν παρήγαγον αὐταὶ αἱ Ἑλληνικαὶ πόλεις;

Πρέπει νὰ φαντασθῇ κανεὶς ὅτι κάτι τὸ μοιραῖον ὑπάρχει εἰς αὐτὰς τὰς περιοχὰς καὶ ὅτι ἡ Φύσις, τὸ περιβάλλον, δὲν παράγουν πλέον τίποτε τὸ σημαντικόν.

Ὁπωσδήποτε τὸ περίπτερον τῆς Ἑλλάδος θὰ δύναται πάντοτε νὰ εἶνε θέμα μελέτης δι' ἐκείνους οἱ ὁποῖοι γνωρίζουν νὰ ἐξετάζουν τὴν σημερινὴν στιγμὴν τῆς τέχνης.

PIPPO RIZZO

ΞΕΝΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Ἐλάβαμε τὸ ἰταλικὸ περιοδικὸ «Emporium» μὲ ὕλη ἐξαιρετικὴ κι' εὐχαριστοῦμε τὴ διεύθυση του. Θὰ λάβει τὸν «20ο Αἰῶνα» σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία της.

Ἐπίσης ἐλάβαμε ἀπὸ τὸν κ. Δραγούμη, τοῦ Μιλάνου τὸ περιοδικὸ «Quadrante» μὲ σχέδια ἐνδιαφέροντα καὶ μερικὰ κλισσὲ γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Θὰ λάβει ἡ διεύθυνση του τὸν «20ο Αἰῶνα» σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμία της.

ΕΝΑΣ ΕΠΑΙΝΟΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΠΤΕΡΟΥ!!

Η ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ ΕΙΣ ΤΗΝ XIX ΜΠΙΕΝΝΑΛΕ

(GAZZETTA DEL MEZZOGIORNO - BARI, 9 ΙΟΥΛΙΟΥ 1934)

«...Ἡ Ἑλλάς, ἀναμιμνησκομένη τῶν παλαιῶν ἐποχῶν, ἠκολούθησε τὴν παράδοσιν ἐν τῇ ἀνεγέρσει τοῦ περιπτέρου της, νεο-βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, πολὺ ἁρμονικοῦ καὶ συμφώνου πρὸς τὸ «πάθος» τῆς Βενετίας. «ΣΗΜ. τῆς παλῆς».

Ἐντὸς τοῦ περιπτέρου, ἡ Ἑλλὰς εἶνε ἀσφαλῶς μετὰ τὴν Ἰταλίαν, τὸ ἔθνος ποὺ καλύτερα παρουσιάζει χαρακτῆρα μεσογειακῆς λάμψεως: ὑπάρχουν εἰκόνες ποὺ φαίνονται ζωγραφισμέναι ἀπὸ τοὺς καλυτέρους μας «πουλιέζους», καὶ ἀναμφισβήτητο ἐφέτο «paysage» εἰς τὸν χαρακτῆρα καὶ τὸ στὺλ τοῦ καλλιτέχνου.

Ἀλλὰ οἱ Ἕλληνες καλλιτέχναι δὲν ἔμειναν εἰς τὴν πατρίδα των καὶ αἱ ξενικαὶ ἐπιρροαὶ εἶνε ἐμφανεῖς καὶ ἀποκαλύπτονται ἀμέσως καὶ εἰς τοὺς μὴ πεπειραμένους οἱ καλλιτέχναι ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι διῆλθον ἀπὸ τὴν Ρώμην καὶ

ΕΝΑ
ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ
"MANET,,
ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ
ΤΗΣ
ΒΕΝΕΤΙΑΣ
1934

PORTRAIT
DE "MANET,,
A L'EXPOSITION
DE
VENISE
1934

ἐκεῖνοι, ποὺ διῆλθον ἀπὸ τοὺς Παρισίους. Πολλοὶ οἱ καλλιτέχναι, πάμπολλα τὰ ἔργα: ζωγράφοι καὶ γλύπται παρουσίασαν ἓν σύνολον ποὺ δυσκόλως δύναται νὰ διαχωρισθῇ εἰς αὐτὸ ἢ ἐκεῖνο τὸ ὄνομα, εἰς αὐτὴν ἢ ἐκείνην τὴν ὁμάδα.

Ντιβιζιονισμὸς καὶ ἰμπρεσιονισμός, τάσεις ὑπερμοντέρναι καὶ ἀσφαλὴς κλασσικισμός, ὀλίγον μακάβριον καὶ ὀλίγος συμβολισμός, πρὸ πάντων ἡ ἀγάπη πρὸς τὸ σενάριο τοῦ φωτός, μᾶς λέγουν ὅτι ἡ Τέχνη ἔχει τοὺς μύστας της εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ ὅτι αἱ παραδόσεις πολλῶν αἰώνων ἀναζητοῦν σήμερον μίαν ἐθνικὴν ψυχήν, ἱκανὴν νὰ τὰς ἀντιληφθῇ καὶ νὰ τὰς ἐμφανίσῃ. Αὐτὸ θὰ εἶνε τόσον περισσότερον εὔκολον, ὅσον περισσότερον ἡ Ἑλλὰς θὰ φροντίσῃ νὰ ἀπαλλάξῃ βορεινῶν ἐπαφῶν τὴν καθαρῶς μεσογειακὴν φύσιν της.

W. G.

ΤΙ ΓΡΑΦΕΙ

Ο ΥΠΟΛΟΙΠΟΣ ΤΥΠΟΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Ora Palermo, 6 Ἰουλίου 1934.—Ἀναφέρεται στὰ ἔργα τῶν κ. κ. Γουναροπούλου, Ἐπ. Θωμοπούλου καὶ Ἀργυροῦ. Μὲ ἕνα κλισσὲ τοῦ Ἐπ. Θωμοπούλου.

***

Corriere della Sera. — Milano, 17 Ἰουλίου 1934. Ἀσχολεῖται κυρίως γιὰ τὸ πορτραῖτο καὶ ἀναφέρεται στὸ Δῆμα καὶ Γεωργιάδη, μὲ τὴ φράση «ἀπὸ τοῦ Δῆμα ἕως τὸν Γεωργιάδη δὲν ὑπάρχουν ἄλλοι πορτραιτίστ».

Gazzetta del Mezzogiorno. — Bari, 9 Ἰουλίου 1934. Ἄρθρο περὶ Ἑλλάδος καὶ τῆς τέχνης της καὶ ἕνα κλισσὲ τοῦ Ἐπ. Θωμοπούλου.

***

Cazzettino Benezia, 17 Αὐγούστου 1934.—Ἄρθρο ἀναφερόμενο σ' ὅλους τοὺς ἐκθέτες περίπου. Κατὰ σειρὰ στοὺς κ. κ. ὀργανωτὲς Καλογερόπουλον κ. λ. Στοὺς ζωγράφους: Ἐπ. Θωμόπουλο, Λ. Γεραλῆ, Ἀπόστ. Γεραλῆ, Κ. Ἀρτέμη, Β. Γερμενῆ, Οὐμβ. Ἀργυρό, Δ. Δῆμα, Σ. Βικᾶτο, Ἀνδ. Γεωργιάδη, Κ. Σοφιανόπουλο, Μιταράκη, Στεφανόπουλο, Παρθένη, Κόντογλου, Πελεκάση, Ροδοκανάκη. Μηλιάδη, Πᾶνο Ἀραβαντινό, Γεωρ. Δημητριάδη, Νικ. Γεωργαντῆ, Ἀν. Σῶχο, Μπέλλα Ραφτοπούλου, Θωμᾶ Θωμόπουλο, Χρ. Νάτσιο, Δάντη Θωμόπουλο, Κυρ. Γκίκα, Σινέφα καὶ στὸ τέλος γιὰ τὸν Μ. Τόμπρο (αἱ δύο φίλαι καὶ ζῶα) ὅλα καλὰ κι' ἀποτελοῦν ἄριστον σύνολον.

***

Cazzetta del Popolo. — Torino, 18 Αὐγούστου 1934. Ἕνα κλισσὲ μόνο τοῦ Ἀστεριάδη.

***

La Tribuna. — Roma, 12 Αὐγούστου 1934. — Ἕνα κλισσὲ μόνο τοῦ Γ. Δημητριάδη.

***

Stile Futurista (Περιοδικὸ Πρωτοπορειακό).— Torino, Ἰούλιος 1934. — Ἄρθρο ἐνδιαφέρον κι' ἀναφερόμενο σ' ὅλα τὰ κράτη. Στὸ μέρος τῆς ἑλληνικῆς συμμετοχῆς ἀναφέρεται στούς: Κυρ. Γκίκαν, Γουναρόπουλο, Παρθένη,

Μαρία Καλάρη, Ματσάκη, Ροδοκανάκη καὶ στοὺς γλῦπτες Κυρ. Γκίκα, Ραφτοπούλου καὶ Τόμπρο. Ὅλο τ' ἄρθρο αὐτὸ τὸ δημοσιεύουμε ἀπὸ καθῆκον.

***

Giernale di Sicilia.—Palermo, 28 Ἰουλίου 1934. Ἀναφέρεται στὸν Ἐπ. Θωμόπουλο στὰ πορτραῖτα Δῆμα καὶ Γεωργιάδη καὶ γενικὰ στὴ γλυπτικὴ τὴ μοντερνίζουσα.

***

Tevere. — Roma, 28 Ἰουλίου 1934. — Ἀναφέρεται στοὺς Γουναρόπουλο καὶ Ἐπ. Θωμόπουλο.

***

Unione Tunisi, 19 Ἰουλίου 1934. — Καὶ στὴν **La Trubuna,** Roma, 14 Ἰουλίου 1934 ὁ ἴδιος.—Ἀναφέρεται στὸν ἀρχ. Παπανδρέου καὶ στὸν Πᾶνο Ἀραβαντινό. Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ γράφει, πῶς εἶνε ἐλαιογραφίες φωτογραφικὲς κι' ὅτι οἱ λίγοι καλλιτέχνες, δὲν εἶνε Ἀθηναῖοι ποὺ ὑπάρχουνε, ἀλλὰ Παριζιάνοι.

***

Popolo d'Italia—Milano.— 8 Ἰουλίου 1934.— Ἀναφέρεται ἐκτενῶς γιὰ τὸ συμβολικὸ ἔργο τοῦ Κ. Σοφιανόπουλου, ἕλληνος ζωγράφου τῆς Τεργέστης κι' ἐπαινετικὰ καὶ δημοσιεύει κι' ἕνα του κλισὲ — κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ.

***

Quadrivio—Roma.—1 Ἰουλίου 1934. — Δημοσιεύει ἐπὶ κεφαλῆς τῆς ἐφημερίδος τὸ κλισὲ ποῦ ἔχουμε στὴν ἀρχὴ μὲ πέντε γλυπτικὰ ἔργα. Κι' ἀναφέρεται στοὺς ζωγράφους Κων. Παρθένη—Μαρία Βράνικα Ἀναγνωστοπούλου—ὡς καὶ γλῦπτες Μπέλλα Ραφτοπούλου καὶ Μ. Τόμπρο ἐπαινετικά. Μ' ἕνα κλισσὲ τοῦ τελευταίου.

Τὸ ἄρθρο αὐτὸ ἀναδημοσιεύουμε ἀπὸ καθῆκον—εἶνε ἀρκετὰ σοβαρὸ στὶς ὑποδείξεις του μὲ τὰ ἐπὶ κεφαλῆς κλισσέ του.

***

Ἐπίσης σ' ἕνα ἄλλο ἄρθρο, τῆς «Gazzetino Benezia», ὁ διευθυντὴς τοῦ γραφείου «Τύπου» τῆς ἔκθεσης Βενετίας κ. Elio Zorzi, ἀναφερόμενος, ἴσως στὴν ἴδια ἐφημερίδα γιὰ τὴ συμμετοχὴ τῆς Ἑλλάδας—δανείζεται τὶς πληροφορίες του ἀπ' τὸ κείμενο τοῦ κ. Καλογεροπούλου ποὺ εἶνε στὶς πληροφορίες τοῦ γενικοῦ κατάλογου τῆς ἔκθεσης Βενετίας, περὶ Γκύζη καὶ Λύτρα καὶ δὲν παραλείπει νὰ ἀναφερθεῖ, σ' ὅλα τὰ ὀνόματα τῶν ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, μὲ διάφορους λόγους συμπάθειας: γράφει δέ, χαρακτηριστικὰ περὶ Παρθένη. Τὸ ἀποκόμματο αὐτό, δὲν ὑπάρχει μαζὺ μὲ τ' ἄλλα—ἀλλὰ τὸ διαβάσαμε, δανεισθέντες το ἀπ' τὸ ζωγράφο κ. Πάγκαλο—τοῦ ὁποίου ἐπίσης τ' ὄνομα—ἀναφέρεται.

Δυστυχῶς ἀπ' τ' ἄρθρο αὐτὸ καὶ μόνο, ἡ ἐφημερίδα «Πρωΐα» ἔπεσε θῦμα εἰσηγήσεων καὶ ἴσως ἀρριβιστικῶν ἐπιθυμιῶν, ἄξιων γιὰ λύπη κι' ἔβγαλε αὐθαίρετα συμπεράσματα γιὰ πρόσωπα, ποὺ καὶ τὰ πράματα, δὲν τὰ φέρνουνε στὴν πρώτη γραμμή, οὔτ' ἀπ' τὶς συντηρητικὲς αὐτὲς κι' ἀπὸ συμπαθητικὸ καθῆκον τῆς ἔκθεσης Βενετίας κρίσεις γιὰ τὴ συμμετοχή μας. Ἂν δὲ ἡ Δα Ραφτοπούλου ἔπεσε θῦμα—γιὰ τὸν κριτικὸ τῆς «Πρωΐας» ἡ τόση ἄγνοια, δὲν ἤτανε ἐπιτετραμένη.

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΕΣ ΤΩΝ ΣΟΒΙΕΤΙΚΩΝ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΩΝ ΣΤΗ ΛΕΣΧΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

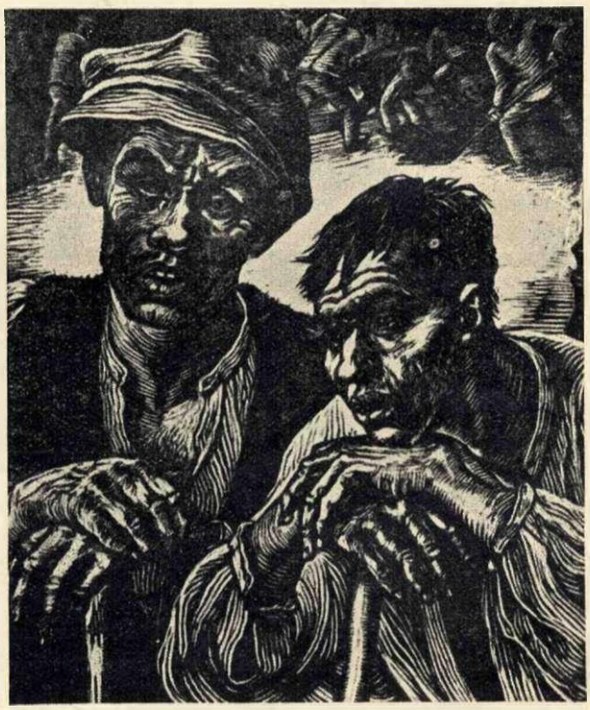
Φέτος ἄνοιξε τὴν ταράτσα της ἡ Λέσχη καλλιτεχνῶν μὲ μιὰ ἔκθεση χαρακτικῆς καὶ λίγες λιθογραφίες. Ὅλα τὰ πανὼ τῆς μοναδικῆς αὐτῆς αἴθουσας γιὰ ἐκθέσεις στὴν Ἀθῆνα, γεμᾶτα μὲ τάξη καὶ σεβασμὸ πρὸς τὰ ἔργα καὶ τὴν ἀπαραίτητη καλαισθησία, ἔκλεισαν σένα σύνολο σοβαρότητας τὴν ἐπίδειξη τῆς διακοσμητικῆς αὐτῆς τέχνης τοῦ βιβλίου. Τὸ βερνισὰζ πολὺ ἐκλεκτὸ σὲ ἐπισκέπτες—ἀγορὲς δίκαιες καὶ πολλές, μὲ συμπεράσματα ἀποστομωτικῆς τεχνικῆς ὅσο κι' ἀρχιτεκτονικῆς καλαισθησίας.

Στὸ σημείωμα αὐτὸ δὲ θὰ κρίνουμε τὴν ἀξία τῆς ἐργασίας τοῦ κάθε τεχνίτη χωριστᾶ - περιττεύει. Ἐκεῖνο ποὺ βγαίνει ἀπ' τὶς ἐπιδείξεις αὐτές, εἶνε ἡ ἐργασία καὶ ἡ χρησιμοποίηση τοῦ τεχνίτη, εἴτε ἀπὸ τὸ κράτος—εἴτε ἀπ' τὴν ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία.

Βγαίνει ἀκόμα, ἕνα ἄλλο διδακτικὸ συμπέρασμα, πῶς αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι μελετοῦνε ἔξ' ἀπ' τὴ χώρα τους, τὶς τέχνες τῶν ἄλλων τόπων καὶ πῶς ξέρουνε νὰ ἐκτιμοῦνε, ὄχι μόνο τοὺς ξεκκαθαρισμένους δασκάλους στὸ παρελθὸν —ἀλλὰ κι' ἐκείνους ποὺ ἔχουνε σημασία στὸ παρὸν καὶ θάχουνε καὶ στὸ μέλλον.

Ἡ παράταξη τῆς ἐργασίας των εἶνε σεβαστὴ καὶ ζυγισμένη γύρ' ἀπ' τὸ καθαρὸ νόημα τῆς φόρμας καὶ γύρ' ἀπ' τὶς ἀντιθέσεις τοῦ μαύρου κι' ἄσπρου.

Καλέμια πολλά, σκάλισαν μὲ πάθος κι' ὑπομονὴ τὴν ἐποχὴ ποὺ ζοῦνε - καὶ τὴν ἀνύψωσαν στὸ αἴσθημα τῆς τέχνης, στὶς ἀξιώσεις τῆς αἰσθητικῆς πλοκῆς τῆς ἰδέας καὶ



ΞΥΛΟΓΡΑΦΙΑ (ΚΑΣΣΙΑΝ - KASSIAN)

τοῦ σκοποῦ της. Ὅτι τράβηξε πρὸς τοὺς δρόμους τῆς ἐξωτερικῆς προγραφῆς τῶν ὅρων αὐτῶν—εἶνε καὶ τὸ κατώτερο στὴν ἔκθεση αὐτὴ—στὴν ἴδια προσπάθεια αὐτῶν ποὺ σκάλισαν τὸ ξύλο ἢ τὸ χαλκὸ—ἢ ἐκείνων ποὺ δώσανε τὴν ἐντολὴ αὐτή. Ἡ τέχνη ἀψηλώνει, ὅσο οἱ ὅροι της ἐνσαρκώνουνται ἀπ' τὴν ἐσώτερη μορφή της καὶ τὴ σύσταση της —ἄλλο τόσο χαμηλώνει, ὅσο οἱ ὅροι της προσπαθοῦν νὰ πληρώσουνε πράξεις πρωταρχικῶν ὁρμῶν ἄλλης μορφῆς καὶ νὰ τὶς ἐπιβάλουνε — στοὺς αἰσθητικοὺς νόμους τῆς τέχνης. Δηλαδὴ ἡ συνθετικὴ ὁρμὴ τοῦ Παρισινοῦ ἔργου, τοῦ γλύπτη Ρὺντ—ποὺ συμπτωματικὰ δημοσιεύεται στὸ νούμερο αὐτὸ καὶ στὸ ἄρθρο περὶ γλυπτικῆς: ὅσο κι' ἂν κριθεῖ ἀντίθετα ἀπ' ἕνα αἰσθητικὸ κριτικὸ ἀντιπρόσωπο τῶν Σοβιετικῶν Δημοκρατιῶν, πάντα μένει στὸ ἐπίπεδο τοῦ «ὅρου τέχνη» σὰν ὁρμὴ συμβολικὴ καὶ σὰν ἰδέα πλαστική.

Ἐνῷ ἀπ' τὶς πρωταρχικὲς ὁρμές, λείπει ἀπ' τὶς ἐκδηλώσεις των ἡ συγκράτηση—τὸ αἰώνιο αὐτὸ μέτρο, ποὺ ὑψώνει τὸ ἔργο ἢ τὸ κατεβάζει. Οἱ ἄλλοι εἶν' ἄγνοι— εἶνε καὶ συγκρατημένοι, γύρω ἀπ' τοὺς ὅρους αὐτοὺς ποὺ ζητοῦμε καὶ θέλει—ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη.

Στὴ λιθογραφία ὅλα εἶνε δεκτὰ κι' ἀνοικτοὶ οἱ δρόμοι γιὰ διαφημήσεις. Ἡ χαρακτικὴ ὅμως εἶνε μιὰ τέχνη γιὰ βιβλία—τέχνη ἰδιόρυθμη καὶ πολὺ λίγο ἐξωτερική. Μ. Τ.

ΤΙ ΕΓΡΑΨΕ Ο ΖΑΧ. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

(ΕΛΕΥΘΕΡΟΝ ΒΗΜΑ, 16 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ)

«Εἶνε ἡ σοβαρώτερη ἔκθεσις ποὺ ἔγινεν ἀπὸ ξένους στὴν πρωτεύουσά μας. Καὶ μποροῦν οἱ κεφαλαιοῦχοι νὰ τὴν ἐπισκεφθοῦν στὸ «Ἀτελιὲ» χωρὶς νὰ χάσουν οὔτε τὶς ἀρχές των οὔτε τὸ κεφάλαιόν των».

Η ΣΥΣΤΑΣΗ ΕΠΙΜΕΛΗΤΗΡΙΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Ὁ εἰσηγητὴς καὶ γερουσιαστὴς κ. Ι. Μανέττας σὲ μιὰ εἰσήγησή του ἐπὶ τῆς προτάσεως νόμου «περὶ συστάσεως ἐπιμελητηρίων ἐπιστημῶν καὶ τεχνῶν» ὑποστήριξε ἔκθυμα τὴν ἀνάγκη τῆς ἵδρυσης των—ποὺ τὴν πρωτοβουλία αὐτὴ τὴν ἔφθασε ὡς τὴν Γερουσία ὁ μικροβιολόγος καὶ γνωστὸς ἐπιστήμονας κ. Δαμιανὸς Σωτηριάδης. Ἡ πρόβλεψη τοῦ νόμου αὐτοῦ νὰ γίνει τὸ σῶμα αὐτὸ εἶνε ἀπ' τὸ 1929.

Ὁ σκοπός, μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ σημασία ἀνυπολόγιστη γιὰ τὶς διανοητικὲς τάξεις τοῦ ἐπιστημονικοῦ καὶ γενικὰ καλλιτεχνικοῦ μας κόσμου. Ἴσως, μόνο μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ οἱ μικροεγωϊσμοὶ καὶ κάθε ἰδιοτέλεια παραμερισθοῦνε καὶ πειθαναγκασθοῦνε καὶ πειθαρχήσουνε, γύρ' ἀπ' τὴν ἰδέα αὐτή, τὴν ἐκπολιτιστική.

Ἐμεῖς οἱ καλλιτέχνες θὰ μπορούσαμε νὰ βροῦμε τὴν πιὸ ὡραία καὶ δίκαια ἀντανάκλαση τῶν ὀνείρων μας, ἀνάμεσα στὴν ὀργάνωση αὐτή.

Συνιστοῦμε λοιπὸν ὁλόκαρδα στὸ κράτος, τὴν ταχύτερη ἀναγνώριση τοῦ ἱδρυτικοῦ δικαιώματος σὲ εἴκοσι πέντε χιλιάδες ἐπιστήμονες καὶ καλλιτέχνες κι' ἂς δεχθεῖ ὁ κ. Σωτηριάδης νὰ μᾶς ἀναπτύξει στὶς αἴθουσες τῆς «Λέσχης Καλλιτεχνῶν» τὰ πλεονεκτήματα τῶν ἐπιμελητηρίων αὐτῶν. Θὰ μᾶς εὕρει προθύμους καὶ ἀπόλυτα σύμφωνους, μὲ τὴν ἰδέα ποὺ πρῶτος τοποθέτησε—τόσο καθαρὰ καὶ δίκαια.

Δὲν ἔχει λοιπὸν παρὰ νὰ μᾶς ὁρίσει τὴν ἡμέρα τῆς ὁμιλίας του.

Ὅλα τὰ καλλιτεχνικὰ Σωματεῖα, νομίζουμε πῶς θ' ἀσπασθοῦνε τὸ σκοπό του καὶ θὰ συμβάλουνε κι' αὐτὰ μὲ τὴ φωνή τους.

Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΜΠΙΕΝΝΑΛΕ ΤΟΥ 1934

ΚΙ' ΟΙ ΑΓΟΡΕΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΕΓΙΝΑΝ

Ὁ κ. Φορέστης Τυπάλδος πρόξενος μας στὴ Βενετία εἶχε τὴν καλωσύνη σὲ μιὰ ἐπίσκεψη του ποὺ ἔκαμε στὰ γραφεῖα μας, νὰ μᾶς δώσει μερικὲς πληροφορίες ἐνδιαφέρουσες σὲ πολλὰ σημεῖα ἀνήσυχων δεδομένων μας—γιὰ ὅτι ἔγινε ἐκεῖ αὐθαίρετα—χωρὶς ὅμως νὰ μᾶς πείσει. Πάντως, κάτι μᾶς ἔδωσε ἡ συζήτηση χρήσιμο γιὰ τὸ μέλλον.

Συγχρόνως μᾶς πρόσφερε ἕνα κατάλογο «δεύτερης ἔκδοσης» τῆς ἐπίσημης Ἰταλικῆς ἔκδοσης — μὲ καλαισθησία φιαγμένο καὶ μὲ περιεχόμενα πληροφορειακὰ γιὰ κάθε κράτος καὶ μὲ ὑπερδιακόσια κλισσὲ ἐξαιρετικά.

Μέσα σ' αὐτὰ τὰ διακόσια τῆς διεθνοῦς παρουσίασης—ἡ Ἑλλάδα ἀντιπροσωπεύεται μὲ τέσσερα. Ἕνα τοῦ Οὐμβέρτου Ἀργυροῦ —ἕνα τοῦ Γιώργη Γουναρόπουλου—ἄλλο τοῦ Ἐπαμ. Θωμόπουλου «ἐκπρόσωπου σχολῆς γερασμένης ὡς λέχθεικε» κι' ἕνα γλυπτικὸ τοῦ κ. Τόμπρου τὶς «δυὸ Φίλες». Γιὰ τὸ τελευταῖο ὁ κ. Φορέστης μᾶς εἶπε πῶς εἶχε ὁριστικὰ ἀποφαστεῖ ν' ἀγοραστεῖ, ἀπ' τὴ διοίκηση τῆς Μπιεννάλε, μαζὺ μὲ ἄλλα ἔργα ξένων περιπτέρων Μὰ ὁ γεν. γραμματέας της κ. Μαραΐνη μετὰ καιρὸ ἔδειξε στὸν κ. Φορέστη μιὰ νέα ἐντολὴ τοῦ Μουσολίνι, ὅλες οἱ ἀγορὲς νὰ γίνουνε μόνο ἀπὸ Ἰταλοὺς καλλιτέχνες. Τὴ μετέπειτα αὐτὴ ἐπιθυμία τοῦ Ντοῦτσε τὴν προκάλεσε ἕνα μανιφέστο τῶν φασιστῶν καλλιτεχνῶν: ὅπου καθαρὰ ζητούσανε τὶς ἑξακόσιες χιλ. λιρέττες τῆς κυβερνητικῆς δωρεᾶς νὰ τὶς διαθέσει ἡ διοίκηση μεταξὺ Ἰταλῶν. Ἔτσι κι' ἔγινε. Τὸ διδακτικὸ αὐτὸ περιστατικὸ ἔκαμε τὸν κ. Φορέστη κάπως τολμηρὸ κι' ὑπενθύμισε στὸν κ. Μαραΐνη τὶς δικές μας ἀγορὲς τῶν ἑκατοντάδων χιλ. δραχμῶν ποὺ ὁ ἴδιος ὁ κ. Μαραΐνη πραγματοποίησε ἐδῶ καὶ τρία χρόνια στὴν ἔκθεση τῆς Ἰταλικῆς ἑβδομάδας στὸ Ζάππειο μέγαρο. Μὲ τὴ διαφορὰ πῶς οἱ ἕλληνες καλλιτέχνες κανένα μανιφέστο δὲ σκέφθηκαν νὰ κάνουν τότε—ἴσως κι' ἀπὸ κάποιας ἄλλης πλευρᾶς δικαιολογημένο, τῆς αἰσθητικῆς. Καὶ τὸ λέμε αὐτὸ σήμερα ὄχι τόσο γιὰ νὰ δείξουμε—πόσο δίκηο ἔχουνε οἱ διαμαρτυρίες μας γιὰ ὅτι γίνεται στὸ ζήτημα τῶν ἀγορῶν ἀπὸ μιὰ ἐπιτροπὴ ποὺ ὑπάρχει—ἀλλὰ γιὰ νὰ τὴ στιγματίσουμε μὲ τὴ στάση ποὺ πέρνει στὴ διάθεση κάποιου χρηματικοῦ ποσοῦ κάθε Δεκέμβρη μῆνα, γύρ' ἀπ' τὶς ἀτομικὲς ἐκθέσεις. Εἰδικότερα μάλιστα φέτο, γύρ' ἀπ' τὰ ἐκθέματα μας στὴ Βενετία—τὰ ὁποῖα στὸ τέλος γύρισαν τὸ Νοέμβρη — κι' ἀδιαφόρησε γι' αὐτὰ ἀποκαρδιωτικά.

Ἀλλ' ὅταν τόσο ἀπροκάλυπτα περιφρονεῖ ***τὸ τμῆμα καλῶν τεχνῶν*** τὶς ὑποχρεώσεις του — κι' ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ ***Ἐθνικὴ Πινακοθήκη***—πῶς θέλετε κύριοι ὑπάλληλοι τοῦ κρατικοῦ ὀργανισμοῦ ποὺ ἀντιπροσωπεύετε καὶ μὲ τὶς 8 - 10 καὶ 12 χιλ. τὸ μῆνα ποὺ πέρνετε, νὰ κινηθεῖ καὶ νὰ δημιουργήσει ἡ ἐλεύθερη ἐργαστηριακὴ τέχνη μας; ΓΝΩΡΙΖΕΙ ΤΗΝ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΑΥΤΗ Ο Κος ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΣ;

ΔΥΟ ΞΕΝΟΙ ΓΛΥΠΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ - ΔΥΟ ΚΕΦΑΛΙΑ

TÊTE D'UNE DANSEUSE (1931)
PAULE EMILE BIGEART (FRANÇAIS)

TÊTE D'UNE FEMME
UGO CARA (ITALIEN)

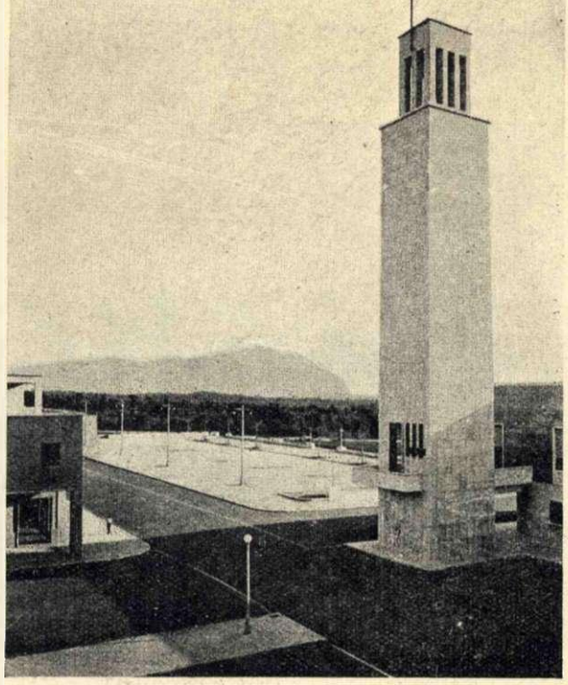
ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ ΚΙ' Η ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ ΤΩΝ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑΣ ΠΡΟΣ ΤΑ ΥΠΕΥΘΥΝΑ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΜΕΣΑ

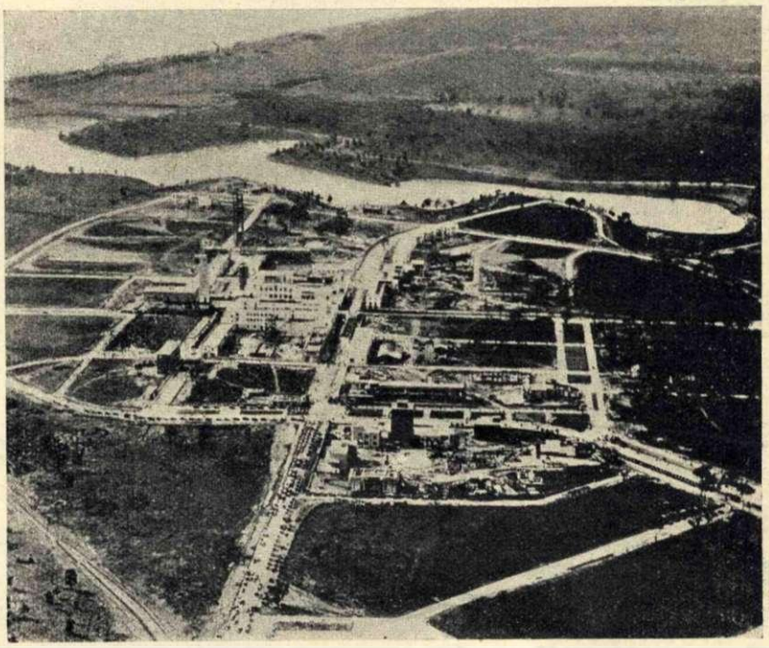
Οἱ διευθύνσεις τῶν σχολῶν τοῦ Ἐθν. Μετσ. Πολυτεχνείου καὶ μὲ τὴν ἔγκριση τῆς Συγκλήτου του, ἔδωσε τὸ χρόνο αὐτὸ μιὰ κατεύθυση τῶν σπουδῶν στὶς σχολὲς συγχρονισμένη καὶ παράλληλη μ' ὅτι σχετίζεται στὴ σύγχρονη ζωή, μὲ τὸ σκοπὸ τῆς σπουδῆς κι' ἀποκάλυψης, σὲ νέες ἀξίες σὲ νέα δεδομένα—καὶ λύσεις.

Τὸ ἵδρυμα αὐτό, πάντα προοδευτικὸ καὶ ζυγισμένο στὶς ἀποφάσεις του, δίκαια καὶ πρὸς τιμὴ τῶν καθηγητῶν του, ἔχει ὅλη τὴν ἐκτίμηση τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας. Ἴσως νὰ μὴν ἔδωσε ἀκόμα τὴ λύση στὴν ἀρχιτεκτονική του σχολὴ —ἴσως νὰ μὴ ἐκτιμᾶ τὸ ὕψος τοῦ προορισμοῦ της— ἴσως νὰ μὴ θέλει ν' ἀχρηστέψει πλεοναστικὲς θέσεις τμημάτων της, ποὺ ἁπλοὶ ἐργάτες θὰ ἤτανε πιὸ χρήσιμοι βοηθοὶ στοὺς ἀρχιτέκτονες καθηγητές της.

Μὰ ἴσως καὶ μ' ἀσφάλεια, οἱ ἴδιοι ἀρχιτέκτονες δὲ στάθηκαν καλὰ στὰ πόδια τους—μπροστὰ στὴν ἀποστολή της καὶ τὸ βαρὺ ρόλο της στὶς πολεοδομικὲς ρυθμίσεις. Κι' ἐννοοῦμαι, αὐτοὺς ποὺ πέρασαν ὡς καθηγητές της κι' ἀκόμα αὐτοὺς ποὺ ὑπάρχουνε στὰ κύρια μαθήματα της. Ὑπάρχουν ἐξαιρέσεις καὶ μάλιστα κάποιας δυναμικῆς μορφῆς - κι' ἀκόμα πρωτοπόροι ἄξιοι ξεχωρισμοῦ αὐστηροῦ. Ἐκεῖνος ὅμως ποὺ φταίει εἶνε γνωστός, ὅπως κι' ὁ ἄλλος ποὺ εἶνε ἀνίκανος. Αὐτὰ ἔχει ἡ ἰσοβιότητα στὶς τέχνες. Κάθε ἀρριβίστας στρογγυλοκάθετε σὲ μιὰ ἕδρα καὶ γίνετε ἐμπόδιο σ' αὐτοὺς ποὺ ἔχουνε προορισμὸ τὴ δράση καὶ τὸ πάθος πρὸς τὴν ἔρευνα. Ἔτσι ἡ ἕδρα ἡ κυρία τῆς κτιριολογίας της, μένει στὸ πεῖσμα ὅλης τῆς κοινωνίας μας κενή. Δυὸ κυβερνήσεις στάθηκε ἀδύνατο νὰ βροῦν τὴ λύση. Ὁ νέος πρύτανις σεβαστὸς σ' ὅλα του καὶ γιὰ τὶς καινοτομίες του ὑπεράξιος—μὰ στὸ ζήτημα αὐτὸ κι' αὐτὸς ἀδύνατος. Ἔγινε λοιπὸν ὄργανο τῆς κλίκας; ἢ μὲ τὴν ἀναπροσαρμογὴ τῶν προγραμμάτων, ἔχει καὶ στὸ ζήτημα αὐτὸ νὰ μᾶς παρουσιάση ἐκπλήξεις;

Ἐμεῖς, διαπιστώνουμε τὴν καλὴ ἀρχὴ στὸ ξεκαθάρισμα τῶν ὅρων τῆς σπουδῆς καὶ σκοπιμότητας τῶν προγραμμάτων τῆς προσαρμογῆς. Χειροκροτοῦμε θορυβοδέστατα τὴ σιωπηρὴ αὐτὴ ἐργασία καὶ ζητοῦμε ἀπ' τοὺς ἄλλους ποὺ ζοῦνε στὴν ἴδια περιοχὴ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν συγκροτημάτων τοῦ ἱδρύματος, τοὺς καλλιτέχνες - νὰ ὑψωθοῦνε κι' αὐτοί. Ἄλλοτε οἱ ζωγράφοι καὶ γλῦπτες, εἶχανε τὸ Μετσόβιο καὶ τοὺς κατηύθυνε. Σήμερα σὰν ἀνεξάρτητοι, ἂς δεχθοῦν τὴ σοφία του καὶ τὴν εὐρύτητα της—τὰ μέσα τῆς καλλιτεχνίας εἶν' ἔξω καὶ χρόνου καὶ τόπου, τόσο σὲ ἑνότητα προγραμματική, ὅσο καὶ σὲ προσαρμογὴ σύγχρονων μεθόδων σπουδῆς, σήμερα σ' αὐτοὺς «τοὺς καλλιτέχνας».





EN ITALIE - SABAUDIA ET LITTORIA

L' ASSAINISSEMENT
ET LA
TRANSFORMATION FONCIÈRE
DES
MARAIS PONTINS

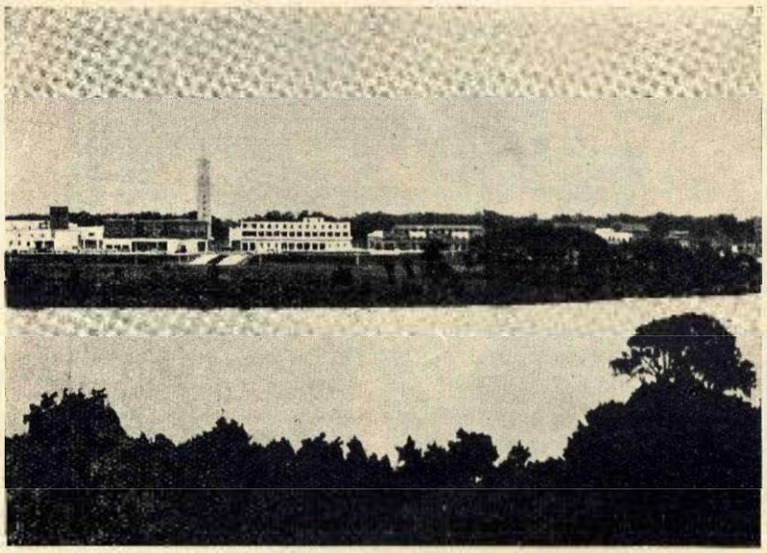
(ŒUVRE NATIONALE DES COMBATTANS)

AU 31 AVRIL 1934 - XII E. F.

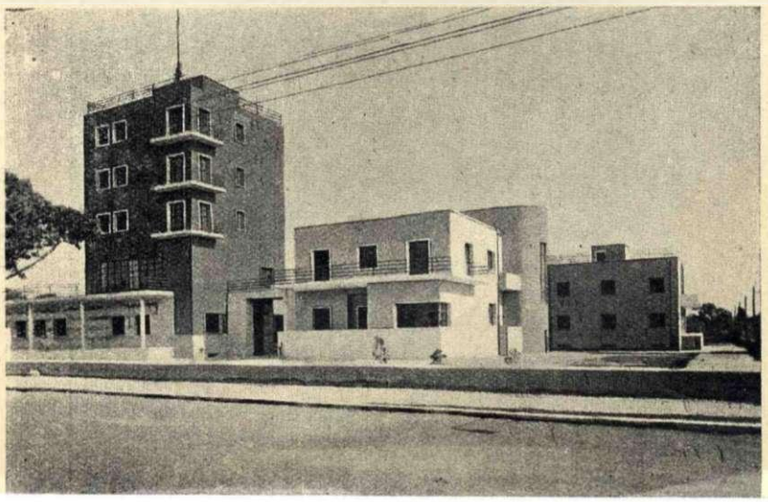
PREMIER-LOT	HECTARES	10.500
DEUXIÈME-LOT	,,	14.100
TROISIÈME-LOT	,,	17.000

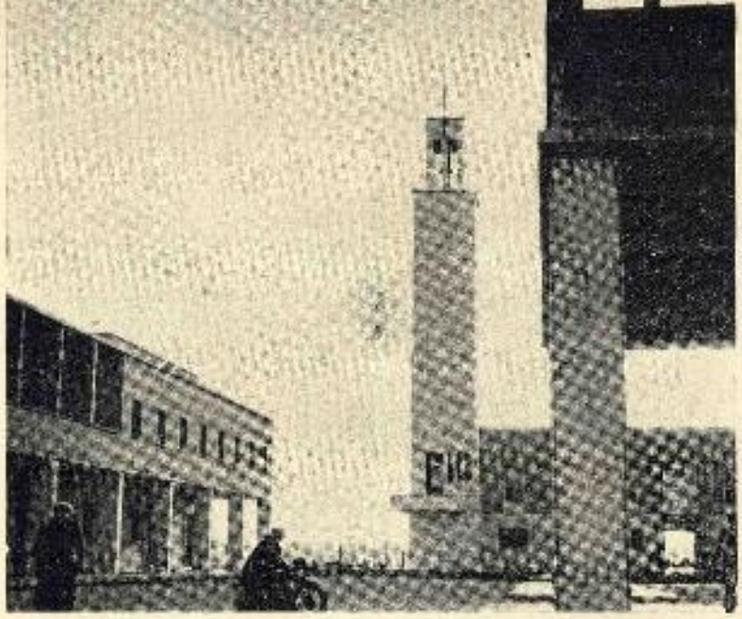
* * *

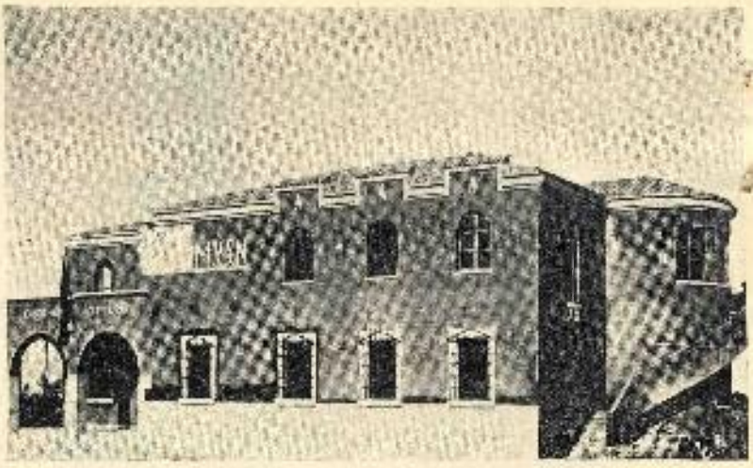
ΣΤΙΣ 18 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1932 Ο ΜΟΥΣΟΛΙΝΙ ΕΓΚΑΙΝΙΑΣΕ ΤΗ ΝΕΑ ΠΟΛΗ ΛΙΤΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΣΤΙΣ 15 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1934 Ο ΙΔΙΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΕΑ ΤΗΣ ΙΤΑΛΙΑΣ ΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΟΛΗ ΣΑΜΠΑΟΥΝΤΙΑ

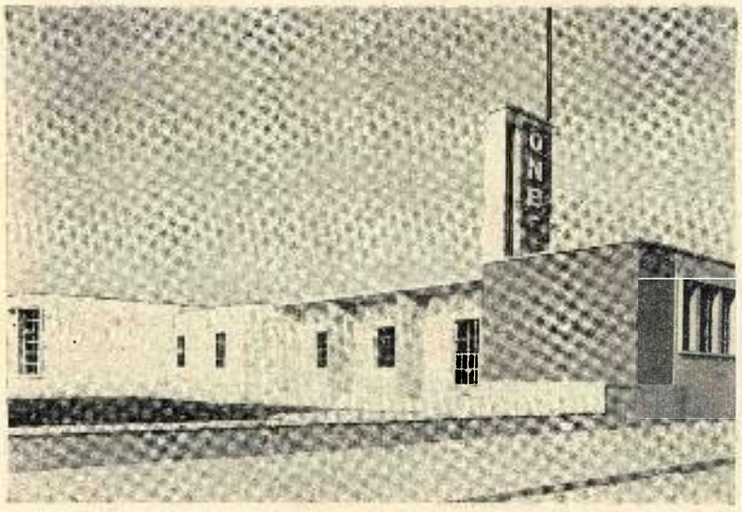


ΤΑ ΠΕΝΤΕ ΑΥΤΑ ΚΛΙΣΣΕ ΕΙΝΕ ΤΗΣ (SABAUDIA) Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΛΑΤΕΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΠΥΡΓΟ - ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΠΛΕΥΡΑ ΤΗΣ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗ ΛΙΜΝΗ - ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΑ ΤΗΣ - Η ΠΟΛΗ ΚΑΙ Η ΛΙΜΝΗ - ΚΑΙ ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΓΡΑΦΕΙΟ ΤΩΝ ΠΟΛΕΜΙΣΤΩΝ









ΑΠΑΝΩ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΛΗΛΑ ΔΕΞΙΑ
ΤΡΙΑ ΚΛΙΣΣΕ ΤΗΣ (LITTORIA)

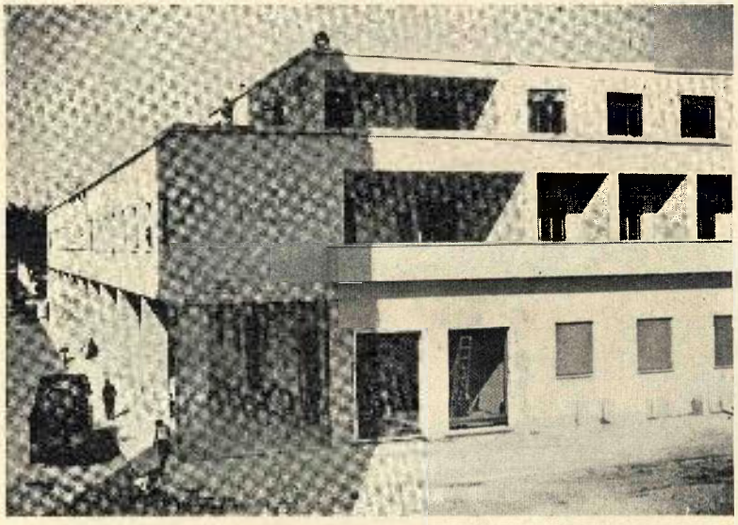
Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΙ' ΕΝΑ ΜΠΑΡ
LITTORIA - LE CINÉMA ET UN BAR

***

LITTORIA. Ο ΣΤΑΘΜΟΣ - LA GARE

***

LITTORIA. VUE GÉNÉRALE DE LA VILLE
ΛΙΤΤΟΡΙΑ. ΓΕΝΙΚΗ ΘΕΑ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ



ΤΕΣΣΕΡΑ ΚΛΙΣΣΕ ΤΗΣ ΣΑΜΠΑΟΥΝΤΙΑΣ

Ο ΠΥΡΓΟΣ ΤΟΥ ΔΗΜΑΡΧΕΙΟΥ
SABAUDIA. LA TOUR DE LA MAIRIE

***

Η ΕΔΡΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ ΜΠΑΛΙΛΑΑ
L'ŒUVRE NATIONALE BALILLA

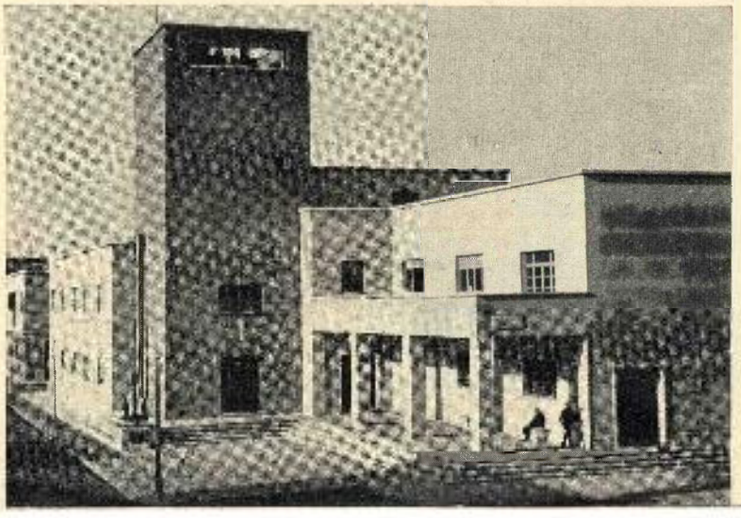
***

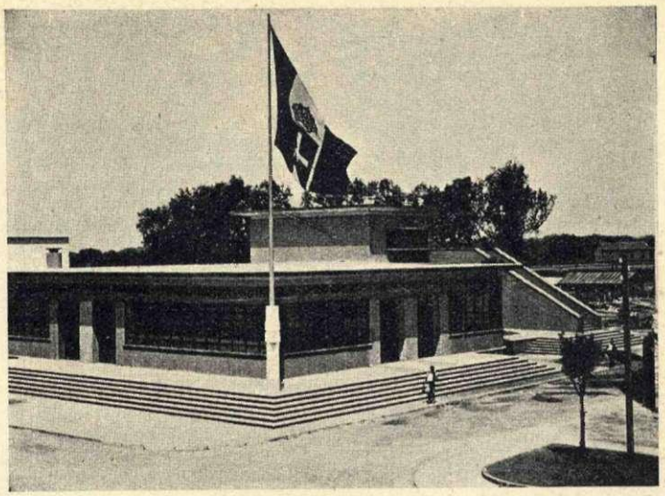
SABAUDIA. L'HOTEL - ΤΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ

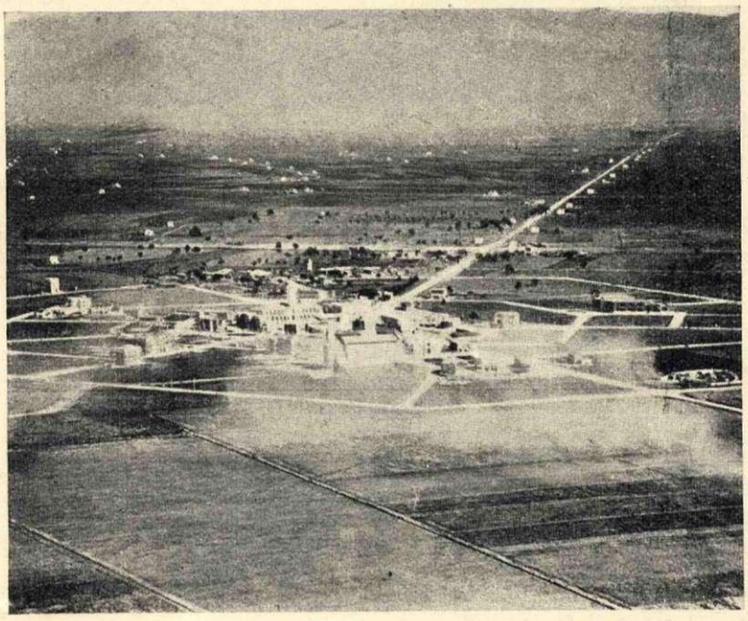
***

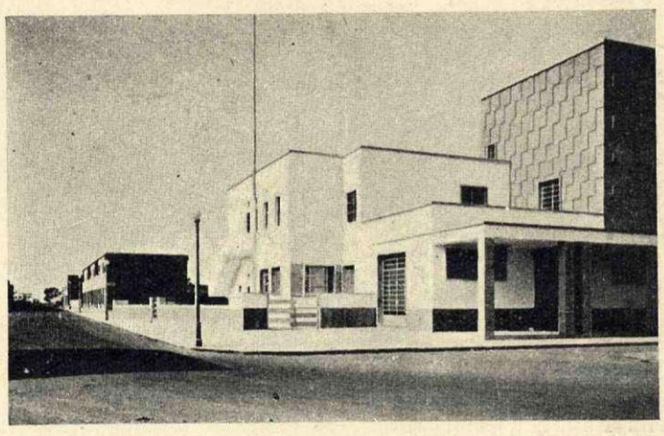
MAISON DES ANCIENS COMBATTENTS
ΤΟ ΣΠΗΤΙ ΤΩΝ ΠΑΛΗΩΝ ΠΟΛΕΜΙΣΤΩΝ

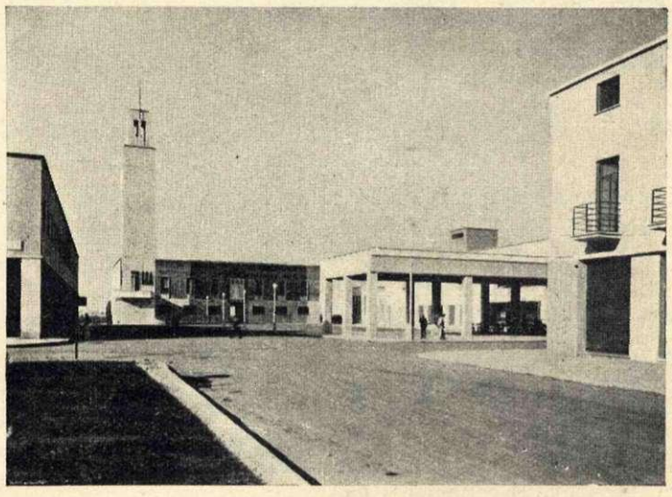
ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΣΗΜΕΙΩΘΕΙ ΠΩΣ ΟΙ ΧΩΡΟΙ ΠΟΥ ΕΓΙΝΑΝ ΟΙ ΔΥΟ ΠΟΛΕΙΣ, ΠΡΙΝ ΗΤΑΝΕ ΒΑΛΤΩΔΕΙΣ ΚΑΙ ΓΙ' ΑΥΤΟ ΚΙ' Η ΣΗΜΑΣΙΑ - ΜΕΓΑΛΗ. ΟΜΟΙΑ, ΟΤΙ ΟΛΑ ΤΑ ΕΡΓΑ ΚΑΤ' ΑΠ' ΤΗ ΓΗ ΠΡΟΗΓΗΘΗΚΑΝ - ΟΠΩΣ ΚΙ' ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΚΑΙ ΔΙΟΧΕΤΕΨΕΙΣ











ΤΕΣΣΕΡΑ ΑΛΛΑ ΚΛΙΣΣΕ ΤΗΣ
ΣΑΜΠΑΟΥΝΤΙΑΣ - SABAUDIA

LA POSTE - ΤΟ ΤΑΧΥΔΡΟΜΕΙΟ

***

UNE RUE - ΕΝΑΣ ΔΡΟΜΟΣ

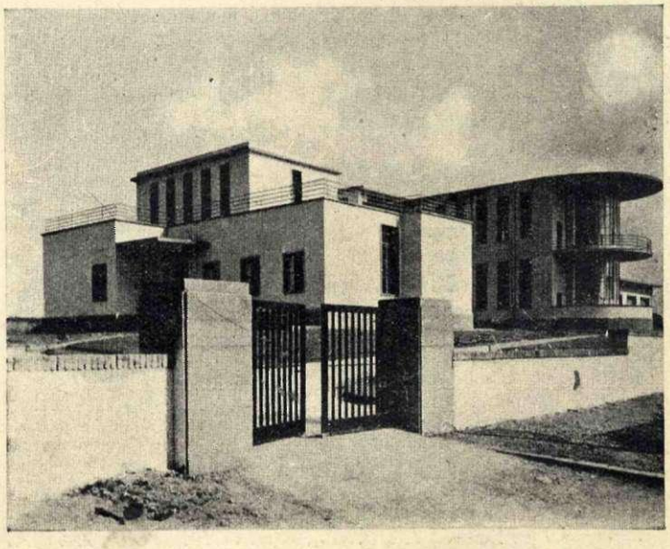
***

LA MAIRIE - ΤΟ ΔΗΜΑΡΧΕΙΟ

***

L'HOPITAL - ΤΟ ΝΟΣΟΚΟΜΕΙΟ

ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΥΤΕΣ ΜΑΣ ΠΑΡΕΧΩΡΗΘΗΣΑΝ
ΑΠ' ΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΚΙ' ΟΙ ΤΙΤΛΟΙ



ΔΥΟ ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΖΑΧ. ΠΑΠΑΝΙΩΝΙΟΥ (Ζ. ΡΑΡΑΝΤΟΝΙΟΥ)

LES TRÉSORS DE LA PEINTURE FRANÇAISE DES PRIMITIFS AU XVIE SIÈCLE

Jean Fouquet, Pierre Villatte, Enguerrand Charonton, Nicolas Froment, Maitre de l'Annonciation d'aix, Maitre de Moulins, Pol de Limbourg, Jean Clouet, François Clouet, Corneille de Lyon, Jean Cousin, Anonymes des XIVe, XVe et XVIe Siècles.

TEXTES DE

M. M. Jacques—Émile Blanché—Élie Faure—Maurice Raynal—E. Tériade.

PARIS
ALBERT SKIRA, Éditeur.
25, Rue de la Boétie, 25

Directeur - Administrateur ALBERT SKIRA
Directeur - Artistique E. TÉRIADE

Ἐλάβαμε ἀπ' τὸ Παρίσι μὲ τὸν τίτλο «Les Trésors de la peinture Française» ἀπὸ τοὺς ἐκδότες του τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ εἶνε τόσο σημαντικὸ στὸ εἶδος του μὰ κι' ὡς ἔκδοση, μὲ τὶς 32 ἔγχρωμες εἰκόνες του καὶ τυπωμένο σὲ χαρτὶ εἰδικὰ παρασκευασμένο. Πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πῶς πολὺ σπάνια βλέπουμε τέτοιες σοβαρὲς ἐκδόσεις σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη. Οἱ ἐκδότες του ἀναγγέλουνε ἄλλες τέσσερες ἐκδόσεις. Μιὰ γιὰ τοὺς ζωγράφους τοῦ XVIIου καὶ XVIIIου αἰῶνα. Τὴν τρίτη γιὰ τὴ Γαλλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ XIXου αἰῶνα ἀπὸ τὸ David ἕως τὸ Manet. Τὴν τετάρτη γιὰ τὸν ἐμπρεσσιονισμὸ καὶ τὴ συνέχεια του. Καὶ μιὰ πέμπτη ποὺ θὰ παρουσιάσει τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ XXοῦ αἰῶνα. Αὐτὴ ἡ σειρὰ μὲ τὰ μέσα τῆς ἐξαιρετικῆς ἐμφάνισης ποὺ παρουσιάζει ἡ πρώτη καὶ μὲ ἀρθρογράφους ἀναστημάτων ὅπως οἱ πιὸ πάνω, ἀσφαλῶς θ' ἀποτελέσει κι' ἀποτελεῖ, ἕνα ξέχωρο γεγονὸς στὴν τέχνη καὶ τὴν ἐπιστήμη.

Μαζὺ μὲ τὸ πλούσιο αὐτὸ σύγγραμμα ἐλάβαμε καὶ τὴν τελευταία ἔκδοση τοῦ «Minotaure» τῶν ἴδιων ἐκδοτῶν, μὲ ὕλη πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ πρωτότυπη καὶ μὲ ἕνα ἐξώφυλλο πλούσιο κι' ἁρμονικὸ σὲ χρώματα. Ἕνας ἀπὸ τοὺς ἀρθρογράφους του εἶνε ὁ ποιητὴς Paul Valéry.

Ἐλάβαμε τὰ τέσσερα τεύχη μαζὺ τοῦ «Cahier d'Art» μὲ ὕλη καθαρῶς καλλιτεχνικὴ κι' ἄρθρα σημαντικά. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ πῶς τὸ περιοδικὸ αὐτὸ συμπληρώνει τὸν ἔννατο χρόνο στὸ Παρίσι ποὺ ἐκδίδεται, ἀπ' τὸ Χριστιὰν Ζερβό. Τὰ τέσσερα αὐτὰ τεύχη μὲ τὰ 160 κλισσέ τους, παρουσιάζουνε ἕνα σύνολο μοναδικὸ καὶ πλούσιο.

***

Ὁ «20ος Αἰῶνας» γεμίζει ἀπὸ χαρὰ νὰ βλέπει δυὸ παιδιὰ τῆς Ἑλλάδας νὰ παίζουνε ἕνα ρόλο τόσης σημαντικῆς ἐνέργειας μέσα στὸ Παρίσι — καὶ βρίσκει πῶς ὁ πνεματικὸς αὐτὸς ἀνταγωνισμός τους, τοὺς ἐξυψώνει σταθερὰ στὶς συνειδήσεις τῶν ξένων θαυμαστῶν των, μὰ καὶ στὶς δικές μας.

Καὶ τοὺς ἀνυψώνει πολὺ περισσότερο, γιατὶ μὲ τὴν εὔρυνση καὶ πίστη τῆς πνεματικῆς των δράσης κι' ἀνάμεσα σ' ἕνα πολιτισμὸ σὰν τὸ Γαλλικό· ξεπερνοῦν κάθε μέρα ὅλες τὶς δυνατότητες κάθε ἑλληνικῆς ἀξίας στὸ σύνθετο ρόλο τους.

Κατὰ συνέπεια, δὲ λείπουν ἀπ' τὴ φυλή μας οἱ δυνατότητες, ἀλλὰ τὰ μέσα καὶ τὸ περιβάλλον, εἰς τὸ ὁποῖο μποροῦμε ν' ἀναπτυχθοῦμε.

ΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ

Ὁ «20ος Αἰῶνας» εἶχε ὑπ' ὄψει του ν' ἀσχοληθεῖ μὲ κάποια εὐρύτητα σὲ ὕλη, γιὰ τὸ Μουσεῖο Μπενάκη. Στὸ τεῦχος αὐτό, ἡ θέση τῆς μελέτης αὐτῆς εἶχε τὶς δυσκολίες της καὶ θεωροῦμε ὑποχρέωση μας νὰ δηλώσουμε, πῶς στὸ ἐρχόμενο τεῦχος, μαζὺ μὲ τὴν εἰδικὴ παρουσίαση τοῦ Μουσείου αὐτοῦ, θὰ παραθέσουμε ὅτι ἐκλεκτὸ ἔχει ἡ Ἀθήνα μας καὶ σ' ἄλλα της Μουσεῖα. Μὲ τὸ πνέμα αὐτό, ἡ ἐξυπηρέτηση καὶ τοῦ Τουρισμοῦ μας, θὰ ἔχει ὅλη τὴ δικαιολογία της.

Ο "20ος ΑΙΩΝΑΣ,, ΤΥΠΩΝΕΤΑΙ ΣΕ ΧΑΡΤΙ ΤΗΣ ΧΑΡΤΟΠΟΙΪΑΣ ΑΙΓΙΟΥ

Υιοι Κ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΚΑΤΑ ΠΑΝΤΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ

ΟΔΟΣ ΚΟΡΑΗ ΑΡΙΘ. 3α — Τηλέφωνον 21-181

ΥΠ/ΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΡΟΝ ΔΡΑΚΟΥΛΗ 9-11 — Τηλέφωνον 21-19

ΑΝΩΝΥΜΟΣ

ΑΣΒΕΣΤΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

"ΑΛΚΗ,,

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

Ὁδὸς Στουρνάρα 39 - Τηλ. 24-884

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

Ὁδὸς Ἀρτεμισίου 4 - Τηλ. 40-164

Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ

ΓΛΥΠΤΗΣ

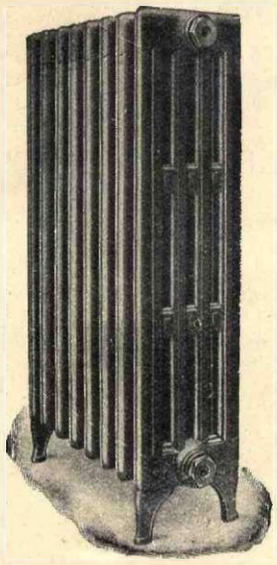
ΣΕ ΧΑΛΚΟ ΚΑΙ ΜΑΡΜΑΡΟ

ΑΝΔΡΙΑΝΤΕΣ-ΠΡΟΤΟΜΕΣ-ΑΝΑΓΛΥΦΑ

ΟΔΟΣ ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 39 – ΤΗΛ. 26-781

ΑΘΗΝΑΙ

ΜΝΗΜΕΙΑ ΥΠΟΔΕΙΓΜΑΤΙΚΑ



■ ΚΕΝΤΡΙΚΑΙ ΘΕΡΜΑΝΣΕΙΣ

■ ΥΔΡΑΥΛΙΚΑΙ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ

■ ΕΙΔΗ ΥΓΙΕΙΝΗΣ

Δ. ΔΕΜΕΡΟΥΚΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ

ΗΠΕΙΡΟΥ 21

Τηλέφ. 20-894

"INTERCONTINENTALE,,

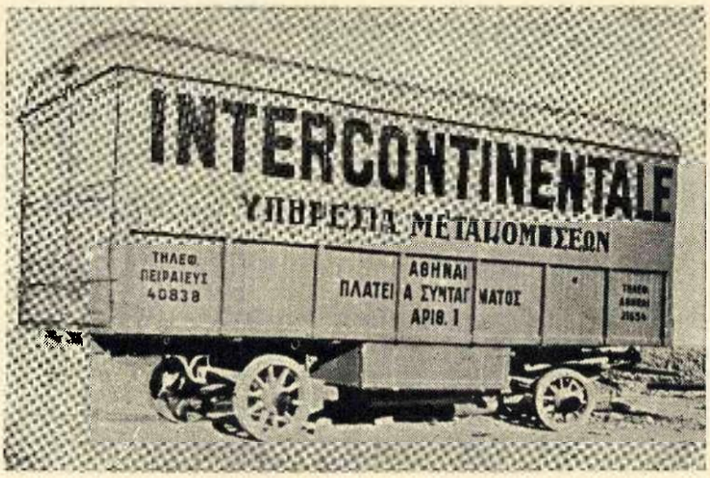
ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ & ΕΝΑΠΟΘΗΚΕΥΣΕΩΝ

ΜΕΤΑΦΟΡΑΙ
ΔΙΑ ΞΗΡΑΣ & ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΚΑΤ' ΑΠΟΚΟΠΗΝ

ΤΕΛΩΝΕΙΑΚΟΙ ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ

ΕΝΑΠΟΘΗΚΕΥΣΕΣ
ΑΠΟΣΚΕΥΩΝ, ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ

ΜΕΤΑΦΟΡΑΙ ΕΠΙΠΛΩΝ
ΕΙΣ ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΝ
ΔΙΑ ΣΚΕΥΟΦΟΡΩΝ ΚΙΒΩΤΙΩΝ
(LIFTVANS)



ΜΕΤΑΚΟΜΙΣΕΙΣ ΕΠΙΠΛΩΝ
ΔΙ' ΕΙΔΙΚΩΝ ΑΜΑΞΩΝ
(DÉMÉNAGEUSES)
ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΠΟΛΕΩΝ ΑΘΗΝΩΝ,
ΠΕΙΡΑΙΩΣ & ΠΕΡΙΧΩΡΩΝ

ΣΥΣΚΕΥΑΣΤΑΙ ΠΕΠΕΙΡΑΜΕΝΟΙ

ΜΕΤΑΦΟΡΑΙ
ΝΩΠΩΝ ΚΑΡΠΩΝ

ΑΘΗΝΑΣ Πλ. Συντάγματος 1, τηλ. 21-654 ΠΕΙΡΑΙΑ ὁδὸς Ὁμήρου 16, τηλ. 40-888 ΘΕΣ/ΝΙΚΗ ὁδὸς Βότση 7, τηλ. 28-15

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΙΣ ΠΑΤΡΑΣ ΟΔΟΣ ΑΓ. ΑΝΔΡΕΟΥ 63

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ: "ΙΝΤΕΡΚΟΝΤ,,

ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΤΑΙ & ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΓΡΑΦΙΚΑΙ ΤΕΧΝΑΙ "ΑΣΠΙΩΤΗ - ΕΛΚΑ,, Α. Ε.

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΟΛΟΣΧΕΡΩΣ ΚΑΤΑΒΕΒΛΗΜΕΝΑ ΔΡ. 40.000.000

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
Φιλαδελφείας 6
Τηλ. 80-551

ΕΝ ΚΕΡΚΥΡΑ

ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Ναούσης 6
Τηλ. 18-61

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑ, ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΑ, OFFSET PHOTO - LITHO

ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ, ΚΥΤΙΟΠΟΙΪΑ

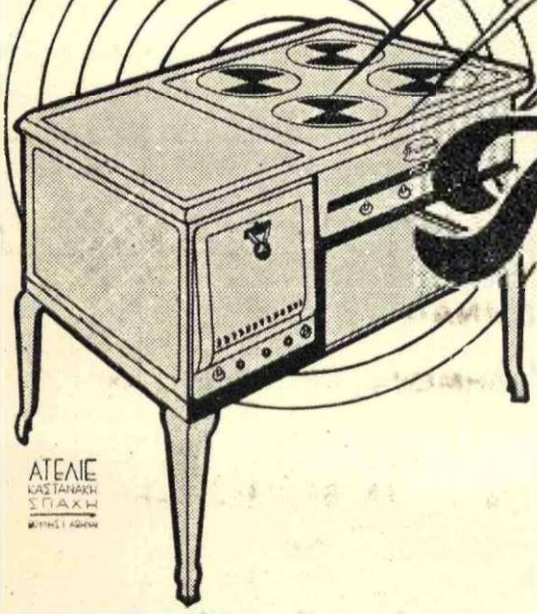
ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΤΕΡΟΝ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ

ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΩΝ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΟΙ ΚΟΥΖΙΝΕΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΟΥΝ ΟΙ ΜΗΧΑΝΙΚΟΙ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

ΤΟ ΣΥΜΦΕΡΟΝ ΣΑΣ

Πρίν Αγοράσετε Ηλεκτρική Κουζίνα Νά ιδήτε τήν



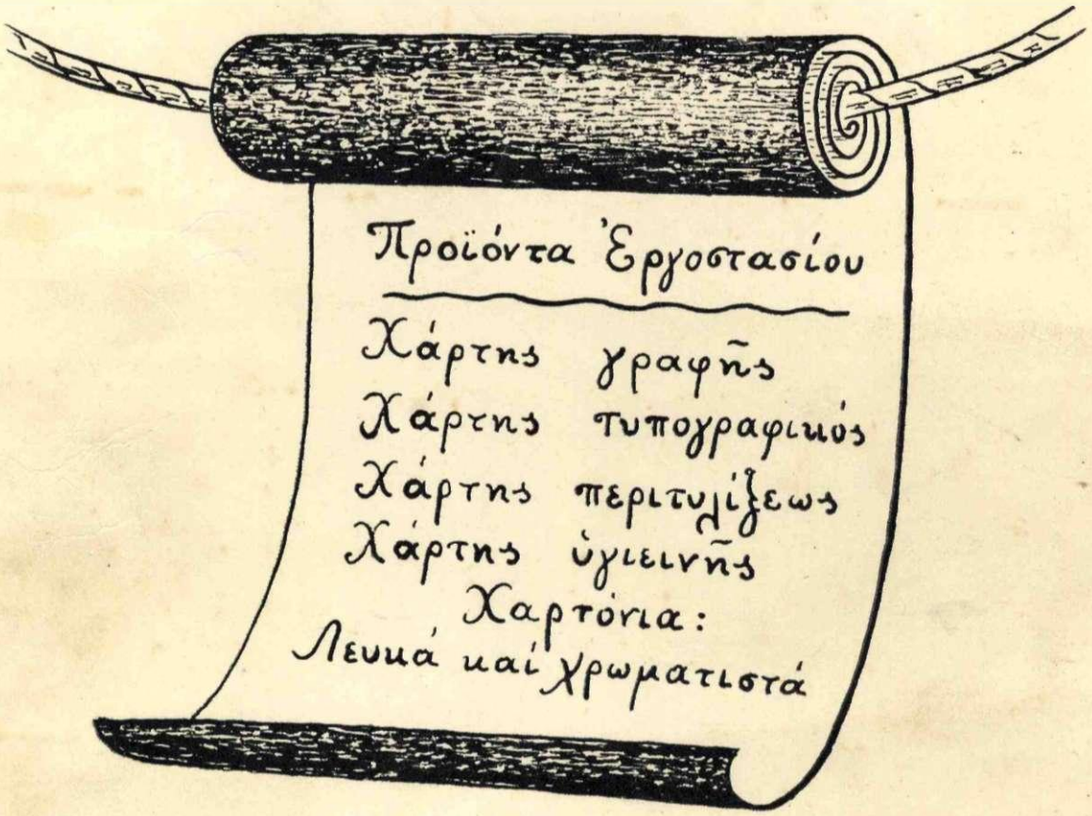
Kerma

Εχέτε Οἰκονομίαν Ρεύματος καί τήν ἀνωτέραν Κουζίναν εἰς ἐμφάνισιν καί ἀντοχήν. Εἶναι ἀνοξείδωτος εὔχρηστος καί καθαρίζεται εὐχερέστατα.

ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ
Δ. ΒΡΕΚΟΣΙΣ ΔΙΠΛ. ΜΗΧΑΝΟΛΟΓΟΣ ΕΡΓ
ΜΕΓΑΡΟΝ ΜΕΤΟΧΙΚΟΥ Γ' ΟΡΟΦΟΣ ΑΡ. 16 & 17
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 21-687

ΤΥΠΟΙΣ "ΠΥΡΣΟΥ,, Α. Ε. ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ 61

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΧΑΡΤΟΠΟΙΪΑΣ Α.Ε.



ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ - ΟΔΟΣ ΚΟΡΑΗ ΑΡ. 1

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΕΝ ΑΙΓΙΩ.