

# Cuprins

<i>Listă ilustrațiilor</i> .....	9
<i>Prefață</i> .....	13
<b>Introducere. La ce te ugi?</b> .....	15
1. Fântâna, 1917 .....	21
2. Preimpresionismul : apropierea de realitate, 1820-1870 .....	29
3. Impresionismul : pictorii vieții moderne, 1870-1890 .....	45
4. Postimpresionismul : separarea, 1880-1906 .....	63
5. Cézanne : părintele nostru, al tuturor, 1839-1906 .....	85
6. Primitivismul, 1880-1930/Fovismul, 1905-1910 : tipățul primordial .....	95
7. Cubismul : un alt punct de vedere, 1907-1914 .....	117
8. Futurismul : pe repede înainte, 1909-1919 .....	133
9. Kandinsky/Orfismul/Călărețul Albastro : sunetul muzicii, 1910-1914 .....	143
10. Suprematismul/Constructivismul : rușii, 1915-1925 .....	155
11. Neoplasticismul : blocajul, 1917-1931 .....	173
12. Bauhaus : reuniunea de clasă, 1919-1933 .....	183
13. Dadalismul : domnia anarhiei, 1916-1923 .....	201
14. Suprarealismul : trăirea visului, 1924-1945 .....	215
15. Expresionismul abstract : gestul măreț, 1943-1970 .....	239
16. Pop-art-ul : shoppingul ca terapie, 1956-1970 .....	259
17. Artă conceptuală/Fluxus/Arte povera/Performance : jocurile minții, începând din 1952 .....	281

18. Minimalismul : fără titlu, 1960-1975 .....	299
19. Postmodernismul : falsa identitate, 1970-1989 .....	313
20. Artă de azi : celebritate și bani, 1988-2008-prezent .....	327
<i>Operele de artă în funcție de locul unde sunt expuse</i> .....	353
<i>Mulțumiri</i> .....	361
<i>Lista creditelor pentru ilustrații</i> .....	363
<i>Index</i> .....	367

# Will GOMPertz

---

## O ISTORIE A ARTEI MODERNE

**Tot ce trebuie să știi  
despre ultimii 150 de ani**

Traducere de Daniela Maglaru

POLIROM  
2014

În 1905 se pensionase anticipat pentru a se dedica exclusiv încercării de a deveni un artist recunoscut. Și-a înseris lucrarea *Le lion ayant faim se jette sur l'antilope* (*Leu înfometat aruncându-se asupra antilopei*, 1905) (vezi planșa 12) la prestigiosul Salon d'Automne. Tehnic, este încă destul de stângace. Antilopa din titlu arată mai mult ca un măgar; leul, care ar trebui să fie fioros, este la fel de crud ca o marionetă, iar diversele creaturi ascunse în junglă care urmăresc atacul leului fără colți sunt luate direct din cărțile educative pentru copii din categoria *I-Spy*. Acesta face parte din seria de tablouri cu scene din junglă ce urmează același tipar: în centrul scenei este un animal de pradă care își doboară nefericita victimă la pământ, în mijlocul unei jungle luxuriante cu frunze, ierburi și flori exotice. Cerul este întotdeauna albastru; soarele – dacă se vede – fie răsare, fie apune, dar nu generează niciodată lumini sau umbre. Niciunul dintre tablourile din această serie nu este nici realist, nici convingător, dintr-un motiv întemeiat.

Este foarte puțin probabil ca Rousseau să fi vizitat locuri mai exotice decât grădina zoologică din Paris, deși se lauda cu niște destinații îndepărtate. Le Douanier era înclinat spre idei fanteziste: era un visător, un idealist dispus să alimenteze povestea conform căreia aceste picturi au fost inspirate de perioada petrecută de el în Mexic, când a luptat alături de soldații lui Napoleon al III-lea împotriva împăratului Maximilian. Nu există nicio dovadă care să sugereze că a participat la lupte – sau că a părăsit vreodată Franța. Iar din cauza asta mulți râdeau de el. Dar pentru alții, inclusiv pentru Picasso, era un fel de erou. Nu pentru că era un pictor priceput; toată lumea știa foarte bine că din punct de vedere tehnic Rousseau nu se putea compara cu Leonardo, Velázquez sau Rembrandt. Dar imaginile sale stilizate aveau ceva care îi atrăgeau pe spaniol și pe prietenii săi.

Era vorba despre inocența crudă a picturilor lui Rousseau. Picasso, fascinat de antici și de ocult, simțea că arta lui Le Douanier mergea dincolo de portretizarea lumii naturale și intra în sfera supranaturalului. Tânărul artist bănuia că Rousseau avea o legătură directă cu infernul; că naivitatea lui îi oferea acces la esența a ceea ce înseamnă a fi uman, îngropat adânc în noi toți: un loc al revelației la care cei mai mulți artiști nu mai aveau acces din cauza educației. Instinctele lui Picasso trebuie să fi fost confirmate de circumstanțele în care a dat peste *Portrait de femme* (*Portret de femeie*, 1895), tabloul lui Rousseau care avea să se dovedească a fi catalizatorul banchetului.

Nu l-a găsit în galeria elegantă a unui comerciant de artă sau la un Salon, ci într-un magazin de vechituri din rue de Martyrs, în Montmartre. Era scos la vânzare de proprietarul magazinului, un negustor de artă mediocru, la prețul derizoriu de cinci franci, evaluat nu ca operă de artă, ci ca pânză la mână a doua pe care o putea refolosi un artist sărac. Picasso a cumpărat tabloul pe loc și l-a păstrat tot restul vieții, amintindu-și mai târziu că „a pus stăpânire

pe mine cu forța obsesiei... este unul dintre cele mai veridice portrete psihologice franceze”.

Dacă Rousseau ar fi pictat *Portret de femeie* în 1925, și nu în 1895, i-ar fi fost atribuită eticheta de lucrare suprarealistă, datorită atmosferei sale onirice, în care normalitatea este făcută să arate ciudat. Tabloul este un portret în mărime naturală al unei femei serioase, de vârstă mijlocie, care se uită cu răceală peste umărul privitorului. E îmbrăcată într-o rochie neagră, lungă, cu guler de dantelă albastru-deschis și un cordon asortat. Rousseau a pictat-o stând în picioare pe balconul a ceea ce pare să fie un apartament parizian burghez, cu o draperie în culori vii trasă la o parte pentru a lăsa să se vadă jardiniere în care sunt diferite plante. În spatele ei, în zare, se se văd fortificațiile Parisului, pictate probabil pentru a imita fundalul *Mona Lisei* lui Leonardo (în calitate de copist, Rousseau avea acces la Luvru, unde este expusă *Mona Lisa*). În mâna dreaptă femeia lui Rousseau ține o panseluță, iar mâna stângă și-o odihnește pe o creangă întoarsă în care se sprijină ca într-un baston. O pasăre zboară pe deasupra capului ei, în plan secund (de fapt, lasă impresia că o să i se izbească de tâmplă, dar așa poți înțelege lipsa de perspectivă a lui Rousseau).

Picasso a pus tabloul la loc de cinste în atelierul său pentru *Le Banquet Rousseau*, dând la o parte colecția sa tot mai bogată de artefacte tribale africane. Bine gândit, dar tot nu avea cu ce să hrănească armata de avangardiști care aveau să-și facă apariția dintr-o clipă în alta. Imediat ce a ajuns Gertrude Stein, a trimis-o în Montmartre să cumpere ce se mai putea în ultimul moment. Între timp, Fernande Olivier a gătit o mâncare de orez cu ce a găsit prin bucătărie și un platou de mezeluri. În timp ce ea tăia în viteză mezeluri și amesteca în oală, compatriotul și confratele lui Picasso, Juan Gris (1887-1927), s-a repezit să facă puțină ordine în atelierul său, aflat alături, pentru ca oaspeții să aibă unde să-și lase pălăriile și paltoanele.

Evenimentul avea toate șansele să se finalizeze cu un eșec, dar, așa cum se întâmpla adesea când era vorba de Picasso, s-a dovedit a fi legendar. Până când a venit Apollinaire cu un taxi, împreună cu un Rousseau flătat și uluit, cei aproximativ 30 de participanți la banchet erau pregătiți să-l întâmpine pe invitatul de onoare. Apollinaire a bătut la ușa atelierului cu obișnuita sa pompă teatrală, apoi a deschis-o ușor și l-a poftit înăuntru pe nedumeritul Rousseau. Pictorul, mic de statură, cu părul grizonant, a rămas cu gura căscată când cei mai în vogă artiști din Paris au început să-l ovacioneze și să-l aplaude, făcând studioul să vibreze până la bărnele putrezite ale tavanului. Mândru și în același timp stânjenit, pictorul scenelor din junglă și al peisajelor suburbane s-a îndreptat spre scaunul ca un tron pe care i-l pregătise Picasso și s-a așezat. Și-a scos apoi bereta de artist de pe cap, a pus jos vioara pe care o adusese cu el și a zâmbit mai larg decât o flicuse vreodată.

Rousseau nu și-a dat seama că, într-o anumită măsură, acest eveniment era o glumă pe seama lui. Mai târziu în acea seară, după ce băuse ceva, se zice că Le Douanier s-a dus la Picasso și i-a spus că ei doi erau cei mai mari pictori ai vremii lor, „tu în stil egiptean, eu în stil modern!”.

Orice ar fi crezut Picasso despre acest comentariu, acesta nu l-a oprit să-și îmbogățească colecția de picturi semnate de Rousseau, pe care le considera inspiratoare și plăcute. Se spune că Picasso a afirmat odată că i-a luat patru ani să învețe să picteze ca Rafael, dar i-a trebuit o viață întreagă ca să învețe să picteze ca un copil. Din acest punct de vedere, Rousseau a fost maestrul său.

## Primitivismul în sculptură

„Vameșul” a murit în 1910. Membrii grupului din Montmartre, care îl primiseră în mijlocul lor ca pe un subiect de amuzament, au fost sincer întristați la vestea că murise. Apollinaire a scris un epitaf pentru piatra funerară:

Bunule Rousseau, ne auzi?  
Te salutăm,  
Delaunay, soția sa, Monsieur Queval și eu;  
Lasă-ne bagajele să treacă liber de porțile raiului;  
Îți vom aduce pensule, culori, pânze  
Ca să-ți dedici odihna sfântă în lumina cea adevărată  
Pentru a picta, așa cum mi-ai desenat mie portretul,  
Chipul stelelor.

A fost gravat pe lespedeza mormântului de un sculptor pe nume Constantin Brâncuși (1876-1957), care fusese unul dintre numeroșii participanți la faimosul *Banquet Rousseau*. El, mai mult decât oricine, avea o afinitate pentru arta și atitudinea lui Rousseau.

Amândoi erau niște outsiders. Rousseau, francezul, nu a fost niciodată pe deplin acceptat de establishment-ul artistic parizian; Brâncuși, care era român, a fost acceptat de establishment, dar a ales să mențină o anumită distanță pentru a-și proteja rădăcinile balcanice. Asemănările nu se opreau aici. Ambii artiști aveau tendința de a se lăsa învăluți de legende pe care le inventau despre ei înșiși. Lui Rousseau îi plăcea să vorbească despre minunate aventuri în țări îndepărtate care n-au avut loc niciodată, în timp ce Brâncuși se prezenta drept un țaran meșteșugar sărăcit care a făcut un pelerinaj artistic epic, mergând pe jos tot drumul din satul său natal de la poalele Carpaților până la Paris, centrul lumii artistice.

Nu a avut cine să confirme sau să infirme adevărul spuselor lui Brâncuși, dar știm că provenea dintr-o familie suficient de înstărită ca să-l trimită la școala de artă din București și să vândă niște pământ pentru a-i plăti călătoria până în Franța. Nu avem niciun dubiu că a venit din rustica Românie. Sau că bisericile dărăpănate de lemn, presărate pe dealurile din zona unde locuia, i-au ajutat în copilărie să-și definească simțul frumosului. În aceste biserici a văzut probabil ornamente cioplite brut și a ascultat slujbe derivate din folclor, a căror amintire l-a modelat pe el și i-a influențat și opera.

Cum Gauguin murise de mult, Brâncuși a preluat ei imaginea artistului deghizat în țăran. Purta saboți, șorțuri, salopete albe și etala o barbă neagră (mai apoi cărunță), deasă, neglijată. Dintr-o bucată și neafectat era și mesajul destul de contradictoriu transmis de un om cufundat cu totul în viață, în cel mai rafinat oraș al lumii. Cu toate acestea, se potrivea cu atracția exercitată de primitivism la acea vreme. La fel cum se potrivea și arta lui Brâncuși.

Talentul său de sculptor a fost evident pentru avangarda pariziană din momentul în care Brâncuși a ajuns în capitala franceză, cu picioarele umflate de mers, în 1904. I s-a oferit un loc în școli de artă foarte apreciate, precum și stagii cu artiști recunoscuți. Un astfel de stagiu se desfășura cu augustul Auguste Rodin (1840-1917), care, ca părinte al sculpturii moderne, transformase disciplina, trecând de la creațiile clasice ale generațiilor trecute la lucrări mai impresioniste. Cu toate acestea, Brâncuși era frustrat. Simțea că sculptura era încă prea literală și putea fi îmbunătățită în ceea ce privește și estetica, și producerea.

Apăruseră și comentarii sarcastice când s-a aflat că nu Rodin își făcea de fapt lucrările. El realiza un model al lucrării, dar apoi li-l dădea unor meșteri care făceau lucrarea în locul lui. Au apărut întrebări legate de autenticitate și de integritate, în ciuda faptului că și artiști respectați precum Leonardo și Rubens folosiseră metode similare. Dar nimeni nu și-a mai adus aminte de asta când lumea moralizatoare a artei și-a îndreptat degetul acuzator spre Rodin.

Poziția generală a lui Brâncuși era clară: rezultatul final este cel care contează, nu procesul de producție. Dar abordarea sa personală era să facă totul cu mâna lui. Spre deosebire de Rodin, își făcea singur lucrările și adesea nu mai realiza un model, cioplinde direct materialul ales – piatră sau lemn – pentru a crea o sculptură. Era o metodă inedită, ca și întoarcerea la asemenea materiale „comune” în locul metodelor mai tradiționale de a sculpta în marmură sau de a face mulaje de bronz.

Unul dintre numeroasele triumfuri ale sculpturii lui Rodin *Le Baiser* (*Sărutul*, 1901-1904) (vezi fig. 7) a fost dubla ei iluzie: un bloc de marmură care este în același timp trupurile zvelte ale celor doi tineri îndrăgostiți, dar și piatra zgrunțuroasă pe care se îmbrățișează. Când Brâncuși a realizat și el o lucrare

intitulată tot *Sărutul* (1907-1908) (vezi fig. 8), a apelat la același truc, însă într-un fel care era mult mai modern, dar totodată și mult mai arhaic. A sculptat într-un bloc de piatră (de aproximativ 30 de centimetri pătrați) forma a doi oameni care se sărută și care par o singură entitate. Spre deosebire de Rodin, Brâncuși nici măcar nu a încercat să mascheze proprietățile fizice ale pietrei: de fapt, a ales în mod voit o piatră mai grosieră pentru suprafața ei aspră. Apoi a cioplit o reprezentare abia schițată a unui cuplu de îndrăgostiți, de la piept în sus. Compoziția este minunat de simplă. Cele două siluete se contopesc într-un sărut, îmbrățișându-se, fiecare personaj având mâinile cu degete groase înlănțuite pe după gâtul celuilalt, apropiindu-se astfel și mai mult unul de altul. Dacă ai vedea sculptura într-un muzeu de artă africană tribală sau printre niște ruine antice de pe Nil, nu ți s-ar părea nelalocul ei.



Fig. 7. Auguste Rodin, *Le Baiser* (*Sărutul*), 1901-1904





Fig. 8. Constantin Brâncuși, *Sărutul*, 1907-1908

Dar era la Paris în primul deceniu al secolului XX. Piatră, și nu marmură, sculptură „directă”, nerafinată, nu frumusețe fină, și, colac peste pupăză, un cuplu banal sărutându-se, nu o întâlnire romantică între două personaje mitice. Brâncuși contesta convențiile folosind materiale comune și portretizând oameni obișnuiți. Formula, de asemenea, un manifest personal: să facă sculptură cu modestia unui meșteșugar, nu cu grandoarea unui artist rafinat. Astfel, credea el, putea exista o relație mai sinceră între artist, obiect și privitor. Renunțarea la realizarea unor modele și sculptarea directă a materialului – aceasta era, spunea el, „adevărata cale către sculptură”.

Brâncuși a realizat o serie de capete de piatră și marmură în mărime naturală care seamănă într-un fel sau altul cu unele statui egiptene antice înfățișând sfîncși sau regi, figuri din arta tribală africană și chiar și expresiile stranii surprinse de anumite măști mortuare medievale. *Muza adormită I* (1909-1910), pe care a sculptat-o în marmură, este un exemplu în care esența acestor trei tradiții pare să se fi reunit într-un singur obiect perfect. Folosind albul pur, rece al marmurei, Brâncuși a modelat cu delicatețe un cap care se odihnește senin, culcat pe o parte. *Muza adormită* are o piele perfectă, trăsături simetrice,