

LBRIS

We know  
books

Roxana Zanea

Eseuri subiective  
despre artele surori



București, 2022

## Cuprins

Capitolul 1. Acum 100 de ani se năștea modernitatea.....	7
Capitolul 2. Să fim moderni – cu orice preț!.....	14
Capitolul 3. Gertrude Stein și modernitatea.....	19
Capitolul 4. O generație pierdută în căutarea „visului american”.....	25
Capitolul 5. Symboles du jaune dans le culte byzantin des saints militaires dans une église moldave du XVe siècle Le jaune du monastère de Pătrăuți .....	37
Capitolul 6. Natura, creația și procreația în reflexele alegorice ale secolelor medievale .....	49
Capitolul 7. Influențele artei venețiene în sculptura decorativă a epocii brâncovene – palatele rezidențiale....	65
Capitolul 8. Romanul cavaleresc medieval – itinerariul individual al eroului .....	72
Capitolul 9. The Balkanic Aristocracy Between Decay And The Nostalgia Of Mythic Origins In Mateiu Caragiale Novel “The Old Court Libertines”.....	96
Capitolul 10. De la Paul Gauguin la Constantin Brâncuși în căutarea primitivului.....	117
Capitolul 11. Hora, emblemă a spiritualității românești.....	135
Bibliografie generală.....	140

## Capitolul 1

Acum 100 de ani se nășteea modernitatea...

Confundat adesea cu ideea de modern, modernismul este o noțiune care pune deseori dificultăți în ceea ce privește definirea lui. Adrian Marino vorbește despre modernism în termeni de „*nou, actual, prezent, recent*”, subliniind „instabilitatea latentă a definiției și mai ales pulverizarea sa permanentă într-o suită de modernisme”. Din cauza acestei suite de modernisme fiecare scriitor, fiecare curent literar sau plastic se deosebește de celălalt, neîncetând totuși să se integreze în marele curent al modernismului. Acest lucru se realizează datorită unei tendințe și, totodată, unei teorii estetice care are la bază „prezentarea” realității moderne, a vieții culturale cu toate implicațiile ei sociale, politice, economice.

Adrian Marino precizează că vastitatea sferei de aplicație a termenului îi dă dreptul criticului să pună un semn de egalitate între toate tendințele care de-a lungul istoriei și-au propus să inoveze ceea ce devenise desuet, depășit. Tocmai această extindere este însă periculoasă pentru că fiecare epoca culturală poate astfel deveni modernă față de ceea ce a lăsat în urmă.

Este deci necesar să se pornească de la câteva coordonate bine stabilite, cu o largă aplicabilitate în viață

cotidiană, pentru a include o mișcare culturală în ideea de modernism. Ne referim astfel la ceea ce s-a numit un „*life style*” care să se regăsească în interiorul unei societăți, dar și în faptele exterioare, la o mișcare net anticlasică și anticonservatoare în care ruptura, refuzul trecutului, acel NU spus răspicat să domine gândirea și manifestările ei concrete în toate sectoarele unei societăți.

Acest lucru va fi posibil dacă vom înțelege modernismul ca pe o mișcare ce și-a propus să demonstreze prin capacitatea sa de interrelaționare și flexibilitate un adevăr afirmat de Virginia Woolf: „o conștiință umană poate deveni acum mai intuitivă, mai poetică, mai vizuală; arta poate acum să se împlinească singură”.

Malcolm Bradbury vorbește despre modernism ca despre un stil al unei epoci dificil de definit fără a abstractiza și a artificializa limbajul.

Ideea de modern așa cum s-a propagat în întreaga cultură europeană, și nu numai, presupune ruperea de tradiție și de trecut. Din această cauză elemente ca separație, disociere, disonanță, revoltă, o serie întreagă de categorii negative apar în toate domeniile vieții artistice.

Remarcăm la toți teoreticienii modernismului această serie de elemente negative care apar în descrierea fenomenului modern. Bradbury le numește „prezumții”: șocul, violarea continuității așteptate, criza gândirii, a creației care se de-construiește. Este vorba de o vocație a negației care nu este departe de filosofia lui Nietzsche și de analiza psihicului uman arhetipal întreprinsă de Freud și Jung. Din această vocație a negării provine faptul că ideea însăși de artă începe să fie contestată: „avem de a face cu o anti-artă, anti-literatură

sub cele mai diferite forme: refuzul ideii de frumos, de construcție monumentală (capodoperă)".

Conceptul de negație, de ruptură este prezent încă de la romantici, având însă la aceștia un sens mai curând estetic, ancorat în domeniul literaturii (modern însemna pentru romantici separarea realității de ficțiune, disocierea între adevărul artei și cel al realității).

Odată cu apariția unor poeți ca Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé sensurile se extind astfel încât orice creație pune acum în prim-plan problema construcției, a realizării formale a operei și a raportului între această tehnică formală și realitatea descrisă. Construcția operei începe să se transforme în propria sa teorie. În jurnale, caiete de creație, manifeste, arte poetice scriitorul propune o analiză a motivelor pentru care creează, a tehnicilor folosite, a propriilor sale ambiții literare. Autorii filosofează pe marginea creației lor, iar textul literar în sine rămâne, pe lângă această poetică a construcției, un pretext sau un exemplu. Subtextul devine esențial. Astfel încât apropierea între literatură și pictură sau sculptură nu mai este așa de imposibilă.

Artele sunt acum, în modernitate, preocupate de construcție, de formă, de analiza pe marginea propriei opere. Pe de altă parte, se constată o tot mai mare infiltrare a lumii reale în creație, această părând să domine opera de artă sau literară cu numeroasele sale motive și teme.

În antiteză cu această mișcare spre realism se observă la Picasso, Matisse sau fauviști o întoarcere către mitul bunului sălbatic, așa cum îl numea Rousseau, tocmai când imperiile coloniale se prăbușesc. Interesul pentru etnologie orientează preocupările artiștilor spre artele oceaniene, africane și spre artele Orientului Îndepărtat.

Viziunea pe care o propun în acest moment literatura și arta, cubismul mai ales, este o viziune fragmentară a lumii, în special în perioada de dinaintea Primului Război Mondial.

Confundat deseori cu ideea de modern, modernismul rămâne o noțiune care pune deseori dificultăți atât în ceea ce privește definirea lui, cât și gradul de complexitate a manifestărilor sale concrete. Este deci necesar să se pornească de la câteva coordonate bine stabilite, cu o largă aplicabilitate în viața cotidiană.

Noțiunea de stil „*our style*” apare în toată literatura privitoare la modernism. Bradbury înțelege prin acest „*invisible communal style*” o îngemănare între formele artistice și gândire, experiență modernă. Dominația pe care modernismul o are asupra lumii artistice contemporane se datorează unor trăsături comune în tot spațiul european, dar și în zona Americii de Nord și de Sud, și anume: estetismul în cel mai înalt grad al conștiinței de sine, non-reprezentationismul artei, tehnologizare și spațializare pentru ca artistul să înțeleagă în profunzime viața. Este vorba de concretizarea unui vis al artistului de a crea o artă care să vorbească dincolo de ea însăși, despre propria realitate extrareferențială, care să treacă dincolo de „real” spre o sofisticată imagine a sa.

Între *dezumanizarea artei*, formulată de Ortega Y Gasset, și tendința de a reface formele într-un mod radical se creează impresia unui curent cultural a cărui criză formală își are rădăcinile în romantism. La începutul secolului al XIX-lea accentul cădea în mod evident pe importanța instituțiilor de orice tip ar fi fost ele și pe respectul pentru acele idei comune care funcționau ca puncte de referință în societate.

Bineînțeles că aserțiunea romanticilor germani, *Sturm und Drang*, și operele care o însoțiseră cauzaseră

o adevărată furtună. Dar ea părea latentă, cel puțin în anumite zone ale Europei rămase încă adeptele ale rigurozității clasice.

Împotriva mișcărilor raționaliste și pozitivistice care stabiliseră primatul rațiunii și sistemului apar o serie de idei care, deși astăzi sunt socotite „idei de-a gata”, se regăseau mai ales în literatura unui Chateaubriand sau a doamnei de Staël (autoare a unor romane de factură romantică, *Delphine*, *Corinne*, dar și a unui eseu devenit celebru, *De L'Allemagne*, publicat în 1810 și care a avut o mare influență asupra romantismului francez) sau la Sénancour, în al său *Obermann* (1804), opere care sunt marcate de câteva idei cum ar fi sufletul romantic, răul de secol (mal de siècle), vagul pasiunilor, autobiografismul aparent și proza la persoana întâi, importanța acordată vieții intime a sufletului, energia sentimentelor, contrastul între pasiunea tulburătoare și implicarea socială activă și seriozitatea ideilor, spiritualismul și, desigur, necesitatea creării unei lumi noi, a unei literaturi noi.

Dar este evident faptul că începând cu mijlocul secolului al XIX-lea se creează impresia, dincolo de orice curent particular, existenței unei mișcări culturale în care criza formală capătă înfățișări noi, mult mai radicale. Astfel, organizarea tradițională a culturii intră în colaps. Această criză a culturii cuprinde deseori și un simț al istoriei care își pune amprenta asupra conștiinței artistului.

De aici acel sentiment al dezorientării, al coșmarului istoric și al periculosului prezent în creațiile artiștilor. „Imensa panoramă a futilității și anarhiei”, așa cum o numea T.S. Eliott, se regăsește în mișcările modernității.

Pe de altă parte, modernismul este un curent cultural care creează, modernizând formele vechi, în ciuda

atributului de antitraditionalism. Putem vorbi despre un paradox al modernismului, și aceasta pentru că nu toți artiștii au văzut în el o criză a lumii și a artei. Dimpotrivă, s-a văzut în lumea modernă o culme a realismului împins pînă la autoironie și exagerare. Ca o consecință, atât simbolismul, cât și curentele avangardiste par a suferi de tentația unui real estetizat.

Așa cum spunea Malcolm Bradbury, modernismul este „the main stream like Romanicisme, it is a revolutionary mouvement, capitalising on a vast, intellectual readjustement and radical dissatisfaction with artistic past”.

Că modernismul este mai mult decît un eveniment estetic este dovedit de faptul că el a devenit o etichetă general aplicată tuturor curentelor postromantice. El se constituie într-un act mai mult decît artistic, este un act spiritual caracterizat printr-un dinamism specific în toate sectoarele gândirii moderne, bazat pe câteva coordonate esențiale: transformarea posibilității în act creator, cultivarea valorilor moderne în spiritul timpului, antitraditionalism mai mult sau mai puțin manifest, transformarea valorii operei în șoc, afirmarea ei energetică în forme radicale și teoretizarea fiecărei direcții printr-o multitudine de manifeste, sloganuri, luări de poziție, subtexte. Toate acestea ne pun în fața unui curent care își dă măsura în toate sferile societății și ne face să nu ignorăm acea etichetă a unui „stil de viață”.

Ideea pe care încerc să o demonstrez este că relațiile între arte în perioada modernă, mai ales, sunt extrem de flexibile. De altfel, Dan Grigorescu subliniază faptul că în modernitate *poezia ekphrastica* a cunoscut o amploare deosebită; „aproape fiecare poet important a scris un poem inspirat de o operă de artă vizuală”, afirmă profesorul, care enumeră exemple clasice deja: „Peisaj

cu prăbușirea lui Icar”, poem inspirat de pictura lui Breugel, scris de William Carlos Williams, sau „Omul cu chitară albastră” de Wallace Stevens, poem inspirat de pictura lui Picasso. Și acestea sunt doar câteva exemple.

Se poate astfel observa faptul că epoca modernă și-a spus cuvântul atât în artă, cât și în celelalte domenii. Interrelațiile sunt acum bine-venite, iar ruptura cu trecutul este evidentă.

## Capitolul 2

### Să fim moderni – cu orice preț!

**R**uptură modernistă a deschis încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea calea către tendințe care se vor afirma cu forță începând cu boema anilor 1900-1920.

De la o avangardă la alta, timp de o jumătate de secol, artistul modernității joacă un rol de frondă. Fie că este bărbat sau femeie, spațiul artei primei jumătăți a secolului al XX-lea se organizează în jurul unor forme artistice noi și revoluționare, începute de impresionisti, continuate de post-impresionisti și puse în practică la nivel internațional. Încă din 1905, Charles Morice, unul dintre promotorii simbolismului, se întreba și propunea publicului un chestionar despre receptarea artei contemporane lor. „Anchetă asupra tendințelor actuale ale artelor plastice”, publicată în *Mercure de France* la 1 august 1905, formulează, sub conducerea lui Charles Morice, cinci întrebări: „Credeti că arta de astăzi are tendința de a lua forme noi?, S-a încheiat impresionismul? Se poate el reînnoi? Whistler, Gauguin, Fantin-Latour, ce semnificație au acești artiști dispăruți pentru noi? Ce ne-au lăsat ei? Ce opinie aveți despre Cezanne? Credeti că artistul ar trebui să aștepte totul de la natură sau ar trebui doar să ceară de la natură mijloacele plastice

pentru a realiza ceea ce gândește el?”. Printre cei 57 de respondenți la acest chestionar erau Paul Signac, Georges Rouault și mulți alții din spațiul cultural. Că moda chestionarelor de receptare nu era doar pariziană o dovedește o revistă ce apare în America Latină, *Revista de Avance*, în Cuba, unde în anii '20-'30 se lansează un alt chestionar despre arta modernă. Revista care îi publică pe André Breton, Gertrude Stein, Samuel Beckett, Tristan Tzara, Hans Arp, dar și traduceri din autori mai puțin cunoscuți, însă aparținând toți Europei, adresează acestora câteva întrebări, unele în retorica manifestelor avangardiste: cum influențează America, aici fiind vorba de Statele Unite, artele din Europa?

Prin diferența față de trecut artistul se propune împotriva societății reprezentată de ordinea autoritaristă sau cea totalitară care se ridică încetul cu încetul. Anii 1900-1920 sunt tumultuoși din punct de vedere politic. Dacă luăm ca punct de reper 1914, anul când începe Primul Război Mondial, vom vedea cum reușite din plan tehnic și științific sunt secondate de cele din plan artistic, în timp ce climatul politic capătă forme incipient totalitare.

În 1914, fovismul și cubismul se formaseră ca școli și făcuseră revoluția artistică desprinzându-se de trecut. Sunt anii când artiștii și scriitorii vin de peste tot la Paris: din Germania, Rusia, Austria, Grecia, România, Spania, Polonia, Cehia, Ungaria, dar mai ales din Americi. De altfel trebuie să înțelegem că vorbim de avangarde așa cum vorbi despre Goticul Internațional și despre Renaștere. De altfel discuțiile despre artă sunt la nivel internațional: Londra, Paris, Berlin, Viena, Amsterdam, Bruxelles...

Perioada 1900-1920, numită deseori și *La Belle Époque*, este dominată din punct de vedere artistic de

o schimbare de paradigmă. Avangardă deceniului 1910 se concentrează în jurul unor mișcări precum fovismul, cubismul, primele forme ale expresionismului german și dadaismul, fără a uita însă să integreze și să transforme mișcările anterioare: secesiunea, simbolismul, art nouveau.

Avangarda este un termen a cărui definiție capătă valoare abia în primele decenii ale secolului XX. Termenul face referire la acele mișcări artistice care își doresc să rupă legăturile culturale cu trecutul, cu ordinea stabilită pentru a construi o lume artistică nouă.

Dar artiștii avangardelor nu-și doreau altceva decât să se desprindă de tradiția academică, de tot ce însemna școală, măștri și clasicism. Adrian Mariano notează: „heterogenă, pulverizată, adesea haotică, avangarda sfidează prin *însăși* natura sa descrierea, clasificarea, definiția precisă”.

Manifestele și teoriile pe care le publicau artiștii înșiși ne-ar putea da o idee despre principiile avangardei, dar la o lectură atentă observăm câteva coordonate comune în care domină cuvinte-cheie cu ecouri revoluționare: insurecție, revoltă, baricadă, rebeliune, anarhie.

Refuzul sistematic al actualei ordini sociale, economice și culturale se reflectă în opere radicale care, paradoxal sau nu, nu sunt încă puse în practică (așa cum ar fi sugerat vocabularul războinic de mai sus), ci se conturează mai curând în imaginar, în imaginația artistului, în viziuni ale posibilității. Angajamentul nu este politic încă în acești primi douăzeci de ani (despre eșecurile politice ale lui André Breton sau Louis Aragon putem vorbi), e mai curând o avalanșă de luări de poziție teoretice, vulcanice, negaționiste, dar încă abstracte. André Breton spune în primul manifest al suprarealismului, publicat în 1924, că esențialul omului modern este dat