

LBRIS

We know  
books

ROGER KIMBALL

# *Siluirea maștrilor*

*Cum este sabotată arta de corectitudine politică*

Traducere din limba engleză  
de Dragoș Moldoveanu

Prefață  
de Ninel Ganea

ANACRONIC

*Cuprins*

Prefață de Ninel Ganea	7
INTRODUCERE Siluirea măștrilor	17
CAPITOLUL 1 Psihoanalizându-l pe Courbet	51
CAPITOLUL 2 Inventându-l pe Mark Rothko	75
CAPITOLUL 3 Fantazând despre Sargent	95
CAPITOLUL 4 Turmentându-l pe Rubens	123
CAPITOLUL 5 Modernizându-l pe Winslow Homer	143
CAPITOLUL 6 Fetișizându-l pe Gauguin	159
CAPITOLUL 7 Dezvăluindu-l pe van Gogh	179
EPILOG	193
Mulțumiri	199
Lista ilustrațiilor	201

## Capitolul 1

### *Psihanalizându-l pe Courbet*

FORTINBRAS:

*Grămada asta strigă a măcel.*<sup>1</sup>

#### *Un realist simplu și direct?*

Vă amintiți, probabil, câteva picturi ale lui Gustave Courbet (1819-1877), artistul francez care s-a evidențiat ca șeful școlii realiste de pictură la jumătatea secolului al XIX-lea. Născut la Ornans, un orășel la 24 de kilometri sud-est de Besançon, în Valea Loarei, Courbet a fost fiul unui fermier relativ prosper. Povestea clasică. Bucurându-se de oarecare succes și notorietate, Régis Courbet și-a dorit ca fiul său să urmeze o carieră. Gustave, spirit rebel dintotdeauna, a ascultat totuși de dorința părintelui și a încercat avocatura; a insistat, în schimb, în privința artei. Student fiind, scria părinților: „De vreme ce în toate trebuie să fiu întotdeauna excepția față de regulă, voi face în așa fel

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, Actul V, Scena 2, p. 312.

încât să-mi urmez propriul destin.”<sup>2</sup> A fost un război al voințelor, însă, în cele din urmă, tatăl a cedat. În 1841, Courbet s-a mutat la Paris pentru a se dedica întrutotul artei. Rapid, a scandalizat establishmentul artistic prin picturile sale ultra-realiste cu muncitori obișnuiți (fără a menționa atitudinea sa cât se poate de realistă față de femei și alcool), dar și establishmentul politic cu socialismul său iconoclast.

În urma primului scandal, a dobândit celebritate și succes. Mai puțin fericite au fost efectele celui de-al doilea. Socialismul lui Courbet a fost determinat parțial de propriul temperament irascibil, parțial de rădăcinile sale de provincial, dar, mai presus de orice, de prietenia pe care o avea cu anarho-socialistul Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), cunoscut astăzi pentru afirmația „proprietatea este furt”. Politica lui Courbet a rămas predominant la nivelul declarațiilor, până când evenimentele l-au propulsat, pentru scurt timp, în viața practică. În 1871, când Comuna a funcționat timp de câteva luni după înfrângerea Franței în Războiul Franco-Prusac, Courbet a fost ales în câteva comitete, între care unul însărcinat cu protejarea tezaurului artistic al Franței (alți membri fiind Corot, Daumier, Manet și Millet). A supravegheat – amănuntele rămân disputate – distrugerea coloanei Vendôme (un monument ce comemora victoriile napoleoniene), o acțiune pentru care a fost arestat și întemnițat după Restaurație. Amendat cu o sumă enormă pentru reconstrucția coloanei, Courbet a reușit să fugă în Elveția în 1873, unde și-a petrecut ultimii patru ani din viață, mai puțin fericiti.

Gustave Courbet a fost într-o mare măsură – era

---

<sup>2</sup> Gerstle Mack, *Gustave Courbet*, Alfred A. Knopf, New York, 1951, p. 10.

cât pe ce să scriu „autodidact”, însă nu ar fi fost chiar corect. Nu a fost preocupat de școlarizarea formală. Dar a avut parte de numeroși „profesori de artă.” Pe aceștia i-a aflat pe pereții muzeului Louvre, în galeriile olandeze și, într-o măsură mai mică, în cele câteva vizite întreprinse în Germania la începutul anilor 1850, unde s-a întâlnit cu opera pictorului realist Adolf Menzel (1815-1905). Pentru Courbet, precum și pentru mulți alți artiști, imitația era parte integrantă a formării. Imitând, a devenit ceea ce era. Importanți în mod deosebit pentru el au fost spaniolii Diego Velázquez (1599-1660) și Francisco de Zurbarán (1598-1662), dar și unii clasici olandezi, în special Frans Hals (1582-1666). După cum a remarcat criticul german Julius Meier-Graefe (1867-1935), arta lui Courbet este de „neimaginat”<sup>3</sup> fără exemplul de utilizare a negrului oferit de acești precursori. Dacă aruncăm o privire asupra celor mai cunoscute tablouri ale lui Courbet – *Atelierul artistului* (1855), *O înmormântare la Ornans* (1850), numeroasele picturi de grote și prăpăstii – vom vedea imediat la ce s-a referit Meier-Graefe. Courbet tindea să picteze de la întunecat la luminos, întunericul semnificând atât pentru el, cât și pentru mentorii săi, baza dramei picturale, nicidecum absența ei.

Courbet a scandalizat gustul vremii sale prin grosolănia sa – atât în plan profesional, cât și personal. Parțial a fost, poate, o manevră calculată. Meier-Graefe a remarcat că „subtilitatea lui Courbet era mitocănia sa brutală. [...] Acest fanatic necioplit era în Paris asemenea

<sup>3</sup> Julius Meier-Graefe, *The Development of Modern Art: Being a Contribution to a New System of Aesthetics*, vol. I, traducere în limba engleză de Florence Simmons și George W. Chrystal, G.P. Putnam, New York, 1908, p. 228.

unui urs într-un stup de albine.”<sup>4</sup> Ar fi de adăugat că, deși ursul poate fi înțepat, el obține de obicei mierea. Clement Greenberg a reiterat atât elogiul lui Meier-Graefe, cât și rezerva acestuia. În 1949 scria: Courbet „a fost un artist uriaș”, a cărui „mare vină a fost refuzul său de a se cultiva”.<sup>5</sup> Picta foarte rapid, utilizând multă vopsea, abandonând adesea pensula în favoarea cuțitului, pentru a sculpta suprafața tablourilor sale. Turbulența fizică a operei lui Courbet a ofensat numeroși critici ai vremii și până și admiratorii săi observau că munca sa variaza considerabil din punct de vedere al calității. Un contemporan a remarcat: „domnul Courbet realizează tablouri aproape în același mod în care copacul dă roade”<sup>6</sup> – cu alte cuvinte, organic, dar și în mod automat, fără a sta pe gânduri. Meier-Graefe a enunțat ceva asemănător, constatând că francezul creează într-o „manieră vegetală, producând fructe bune într-un an și proaste în anul următor, fără a avea un motiv anume pentru această variație”<sup>7</sup>.

Courbet a pictat într-o varietate largă de stiluri. A realizat portrete. A pictat peisaje cutremurătoare, terestre și marine. A pictat nuduri, unele decente, altele foarte lascive. (Nu pare neobișnuit că unul dintre cele mai infame nuduri ale sale, din perioada târzie, *Originea lumii* [1866] – un cadru explicit al zonei pubiene femeiești – a aparținut psihanalistului Jacques Lacan.) A pictat ceea ce s-ar putea numi tablouri ale genului

<sup>4</sup> *Ibidem.*, p. 219.

<sup>5</sup> Clement Greenberg, „Review of an Exhibition of Gustave Courbet”, în *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. II, editat de John O'Brian, pp. 276, 278.

<sup>6</sup> Citat în Gerstle Mack, *op. cit.*, p. 53.

<sup>7</sup> Julius Meier-Graefe, *op. cit.*, p. 224. Meier-Graefe îl parafraza pe Théodore Duret.

proletar – de exemplu, *Cioplitorii de piatră* (1850)<sup>8</sup>, operă faimoasă, de notorietate în epocă pentru reprezentarea rece a muncitorilor care reparau un drum. A realizat sculptură. A pictat scene de vânătoare, între care și celebra *Moartea cerbului* (1861).

Un aspect plăcut al picturii lui Courbet este reprezentat de faptul că, oricât ar fi de încărcată cu dramatism vizual, este eminentamente simplă și directă. De exemplu, aici sunt doi flăcăi care repară un drum, acolo o înmormântare într-un sătuc francez, dincolo un nud sau o scenă de vânătoare. Știi unde te afli. În concordanță cu eforturile sale de a picta realist, Courbet a creat artă *accesibilă*, în general neproblematică, ușor de înțeles.

### „Actualitatea” la paradă

Sau, cel puțin, asta am fi putut crede până să dăm peste opera lui Michael Fried, profesor de umanism la catedra J.R. Herbert Boone din cadrul Universității Johns Hopkins și directorul institutului umanist de pe lângă prestigioasa universitate. Câteva informații biografice: profesorul Fried, autorul unor volume de istoria artei, este licențiat al Universității Princeton. A fost bursier Rhodes și absolvent al prestigiosului program din cadrul Harvard, Junior Fellows. Și-a început cariera la jumătatea anilor 1960 ca discipol al lui Clement Greenberg. În 1967, a publicat eseuul „Artă și obiectualitate”, un atac extrem de influent asupra artei minimaliste (pe care el a numit-o „literalistă”) și o celebrare a anumitor tendințe ale artei moderne abstracte.

<sup>8</sup> Acest tablou faimos, aflat la Dresda, a fost distrus de bombardamentele Aliate în ultimele luni ale celui de-al Doilea Război Mondial.

Esul amintit, publicat întâia dată în *Artforum*, este asemenea unui monstru umflat și lăsat liber, fiind bogat în formulări ciudate, note pasionale, disertații încordate în legătură cu ceea ce deosebește arta modernă autentică de arta minimalistă. Așadar, faptul că numeroase din preocupările ulterioare ale profesorului Fried sunt abordate în „Artă și obiectualitate” – mai presus de toate, ceea ce el specifică drept „distincția esențială [...] între lucrarea care este fundamental teatrală și lucrarea care nu este”<sup>9</sup> – este un lucru care merită a fi luat în seamă aici.

Este mai dificil de explicat ce anume înțelege Fried prin „teatru” și „teatral”. Cel puțin știm că este ceva negativ, întrucât profesorul ne asigură din capul locului și în repetate rânduri că „teatrul este acum negația artei”, că „teatrul și teatralitatea sunt astăzi în război [...] cu arta” și că „arta degenerază pe măsură ce se apropie de condiția teatrului”<sup>10</sup>.

Chestiunea timpului sau a duratei este crucială pentru ceea ce profesorul Fried înțelege prin „teatru”. El susține că arta care îi displace este „preocupată” de timp și de experiența privitorului referitoare la durată. Acesta este unul dintre motivele care o fac „teatrală”. Privitorul sau „spectatorul” rămâne conștient de sine însuși angajat în procesul de a privi. Persistența conștiinței de sine anticipează prezența teatrului. Prin contrast, despre arta agreată de către profesorul Fried (de exemplu, picturile lui Kenneth Noland sau sculptura lui David Smith) se spune că va „învinge teatrul”, anulând perceperea de

<sup>9</sup> Michael Fried, “Art and Objecthood”, reeditat în *Minimalist Art: A Critical Anthology*, editat de Gregory Battcock, E. P. Dutton, New York, 1978, p. 130. Italicele au fost omise.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 125, 139, 141. Italicele au fost omise din ultimul citat.

către privitor a timpului sau a duratei și captivându-i atenția în mod absolut: „e ca și cum experiența cuiva *nu ar avea* nicio durată”<sup>11</sup> – nu pentru că „omul simte *de fapt* [...] în afara timpului”, se grăbește Fried să adauge, „ci pentru că *în orice moment opera însăși este manifestă*. [...] Este această actualitate continuă și totală [...] ce este percepută ca un fel de *instantaneitate*.”

Da, păi... Sună destul de bine, nu-i așa? Ce credeți că înseamnă? Și, mai la subiect, clarifică tema pe care o tratează profesorul Fried? Probabil știți cum arată un tablou clasic al lui Kenneth Noland. Dacă nu, imaginați-vă o țintă de tir, cu benzile sale circulare adiacente. Se apropie destul de mult. Întrebarea este dacă, atunci când privești un asemenea tablou (sau o sculptură realizată de David Smith), simți „o actualitate continuă și totală”, „un fel de *instantaneitate*” (sau chiar „instantaneitate”, dar fără caractere italice)? Mă îndoiesc.

De fapt, nu cred că eseul lui Fried ne spune mare lucru despre anumite opere de artă. Nu consider nici că lămurește așa-zisa „temă majoră”: diferența dintre minimalism și anumite tipuri de artă abstractă de prin 1967. Eseul a devenit un document atât de influent nu pentru că ar fi luminat o anumită artă sau pentru că ar fi oferit o bună cunoaștere a trăsăturilor activității artistice contemporane, ci pentru că a oferit o poveste intelectuală impresionantă care ar putea *substitui* trăirea artei.

Șiretenia eseului „Artă și obiectualitate” constă în modul în care aplică o anumită retorică estetică incandescentă artei care, până atunci, fusese privită în termeni mai prozaici sau mai puțin ostentativi. Profesorului Fried nu îi place arta „teatrală”, dar cui îi place? Oamenii

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 145-146.