

Will GOMPertz

O ISTORIE A ARTEI MODERNE

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

Ediția a II-a

Traducere de Daniela Magiaru

POLIROM
2025

Cuprins

<i>Lista ilustrațiilor</i>	9
<i>Prefață</i>	13
Introducere. La ce te uiți?	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: țipătul primordial	95
7. Cubismul: un alt punct de vedere, 1907-1914	117
8. Futurismul: pe repede înainte, 1909-1919	133
9. Kandinsky/Orfismul/Călărețul Albastru: 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. Dadaismul: 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. Arta 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>	<i>353</i>
<i>Mulțumiri.....</i>	<i>361</i>
<i>Lista creditelor pentru ilustrații.....</i>	<i>363</i>
<i>Index.....</i>	<i>367</i>

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, l-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 el imaginea artistului deghizat în țăran. Purta saboți, șorturi, salopete albe și etala o barbă neagră (mai apoi cărunță), deasă, neîngrijită. 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, ciopliind 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 sfincși 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,

frumoase și sprâncene elegante care se curbează delicat deasupra pleoapelor închise. Este arhetipul frumoasei adormite.

Și artistului italian Amedeo Modigliani (1884-1920) îi plăceau sculpturile antice, având simțul formei senzuale. Când s-a mutat la Paris, în 1906, a fost fascinat de arta lui Cézanne și a lui Picasso, dar abia în 1909, când l-a cunoscut pe Brâncuși și a văzut sculpturile „primitive” ale românului, a renunțat la pensulă și a pus mâna pe daltă. Și-a petrecut următorii câțiva ani dedicându-se realizării unor opere în stilul lui Brâncuși, în principal sculptând capete în calcar. Astăzi Modigliani este cunoscut mai ales pentru picturile sale decorative, sexy, reprezentând nuduri feminine voluptuoase, ale căror forme alungite amintesc de acele *femmes fatales* din desenele animate. Dar și-a găsit un stil în sculptură odată cu seria de *Capete*, care, dacă prețurile de la licitații sunt un criteriu după care se te ghidezi, continuă să fie popular. În 2010, *Tête (Cap)*, o sculptură realizată de Modigliani între 1910 și 1912, s-a vândut la Christie's, în Franța, pentru suma de 52,6 milioane de dolari, depășind recordul din acel moment în ceea ce privește prețul de vânzare al unei opere de artă.

Dar suma asta nu era decât mărunțiș în comparație cu prețul la care se vânduse, tot în 2010, o lucrare a altui sculptor ce avea un element de primitivism. *L'Homme qui marche I (Bărbat mergând I, 1960)* al lui Alberto Giacometti (vezi fig. 9) s-a vândut pentru uluitoarea sumă de 104 milioane de dolari, un preț record la vremea aceea pentru o operă de artă vândută la licitație. Sotheby's – casa de licitații care a vândut lucrarea – spera să obțină 28 de milioane, cu puțin noroc. Prețul este o dovadă a forței sculpturilor expresive ale lui Giacometti, care dăinuie în timp. *Bărbatul mergând*, fragil și aparent carbonizat, pare să pășească îngrozit – aplecat puțin în față – spre un viitor incert. Silueta ca un băț, înaltă de aproape doi metri, scheletică și emaciată, accentuează linia verticală, care, așa cum arătase Cézanne cu o jumătate de secol înainte, sporește impresia de adâncime spațială pentru privitor. În acest caz, intensifică drama existențială al cărei prizonier etern este izolatul *Bărbat mergând*: un prizonier al lumii moderne, fără speranță și înveșmântat numai într-un aer de dezolare.

Giacometti se mutase la Paris la începutul carierei sale. Acolo a descoperit și el sculpturile lui Brâncuși, care l-au făcut să fie interesat, asemenea românului, de arta neoccidentală. I-au atras atenția lingurile ritualice cioplite de tribul african Dan, care trăia în pădurea tropicală de pe Coasta de Fildeș. Aceste linguroaie negre de lemn cu care se măsurau cerealele semănau adesea cu corpul unei femei, coada fiind cioplită astfel încât să înfățișeze un gât și un cap alungite, iar partea scobită devenind bustul. În 1927, Giacometti a realizat ceea ce azi este considerată a fi prima sa operă majoră, *Femme cuillère (Femeia-lingură)*. Sculptura în bronz este o trimitere clară la lingurile tribului

Dan, dar Giacometti a simplificat designul și a adăugat un soclu scurt care se îngustează în partea de jos și care arată ca niște picioare înfășurate într-o fustă.



Fig. 9. Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche I* (Bărbat mergând I), 1960

Această curiozitate față de primitiv și dorința asociată de a simplifica forma unei sculpturi nu erau caracteristice doar artiștilor parizieni. În Anglia, sculptorița Barbara Hepworth (1903-1975) a fost influențată încă de la o vârstă fragedă de preistoric și primitiv. Afecțiunea sa pentru arta străveche se născuse pe vremea când tatăl ei o ducea la școală cu mașina, străbătând zona rurală sălbatică din nordul Angliei. Micuța Barbara a fost fermecată de crestele mari și văile umbrite dintre dealurile din Yorkshire care străjuiau drumul, dominând peisajul. Totuși,

inventiva școlăriță nu a văzut dealurile udate de ploaie ca pe o amenințare misterioasă și gravă, ci ca pe niște obiecte frumoase : niște sculpturi.

După ce a terminat școala, a mers la Facultatea de Artă din Leeds, unde l-a cunoscut pe Henry Moore (1898-1986), și el student ; cei doi au devenit prieteni și au împărtășit o viziune artistică ce urma să aibă un impact puternic asupra lumii sculpturii. Cei doi artiști vedeau și simțeau aceeași forță primordială în peisajul Angliei de Nord : o afinitate pentru pietrele mari și aspre care avea să le influențeze în continuare lucrările. Au vizitat Parisul, s-au împrietenit cu Picasso și Brâncuși, printre alții, și au început să încorporeze în operele lor o parte dintre ideile culese în aceste călătorii. Amestecul de influențe a dus la începutul anilor '30 la o inovare care a deschis sculptura către noi dimensiuni, când ei au introdus ideea de a da găuri într-un obiect de artă tridimensional.

În 1931 Hepworth a realizat o sculptură abstractă din alabastru – distrusă mai târziu, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial – numită *Pierced Form* (*Formă găurită*, 1931). Forma în ansamblu aducea mai degrabă cu cineva prins într-un sac, prin care trecuse o ghiulea. Moore a adoptat rapid inovația lui Hepworth, declarând 1932 „anul găurii”.

În timp ce Moore s-a concentrat asupra sculpturilor figurative, care erau profund influențate atât de Picasso, cât și de arta primitivă, Hepworth a urmat calea sculpturii abstracte. Lucrările sale netede, rotunjite se axau pe materia sculpturii și pe spațiul din jurul ei (și din ea). A realizat mai multe piese de lemn, pictate în două tonuri – precum *Pelagos* (1946) –, cam cât un bolovan nu prea mare, în care cioplise o gaură, iar apoi adăugase niște corzi ca de chitară pentru a crea o impresie de tensiune (idee introdusă de Vladimir Tatlin, constructivistul rus, la care vom ajunge în capitolul 10). *Pelagos* este o lucrare în întregime abstractă, dar suprafața sa netedă, golul domol și forma plăcută creează un sentiment foarte tangibil de armonie și frumusețe.

În 1961 Hepworth a primit o comandă de la Națiunile Unite, trebuind să realizeze o sculptură care să simbolizeze pacea și care să fie instalată în Piața Națiunilor Unite din New York. Ea a creat o sculptură din bronz înaltă de 6,5 metri, intitulată *Single Form* (*Formă singură*, 1961-1964) : forma unei vele pe care o realizase și în lemn, la o scară mult mai mică, în 1937. În varianta inițială cioplise o adâncitură concavă în colțul de sus al sculpturii, dar în piesa comandată de Națiunile Unite a făcut o gaură mare, rotundă, prin care să strălucească lumina lumii.

Când Barbara Hepworth avea 7 ani, directoarea școlii a ținut o prelegere despre arta vechilor egipteni. Aceasta i-a schimbat fetei viața. Spunea mai târziu că „a fost ca un declanșator” pentru ea și că din acel moment lumea