Dana Arnold

ISTORIA ARTEI

O foarte scurtă introducere

Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS

LITERA

Dana Arnold

ISTORIA ARTEI

O foarte scurtă introducere

Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS

LITERA

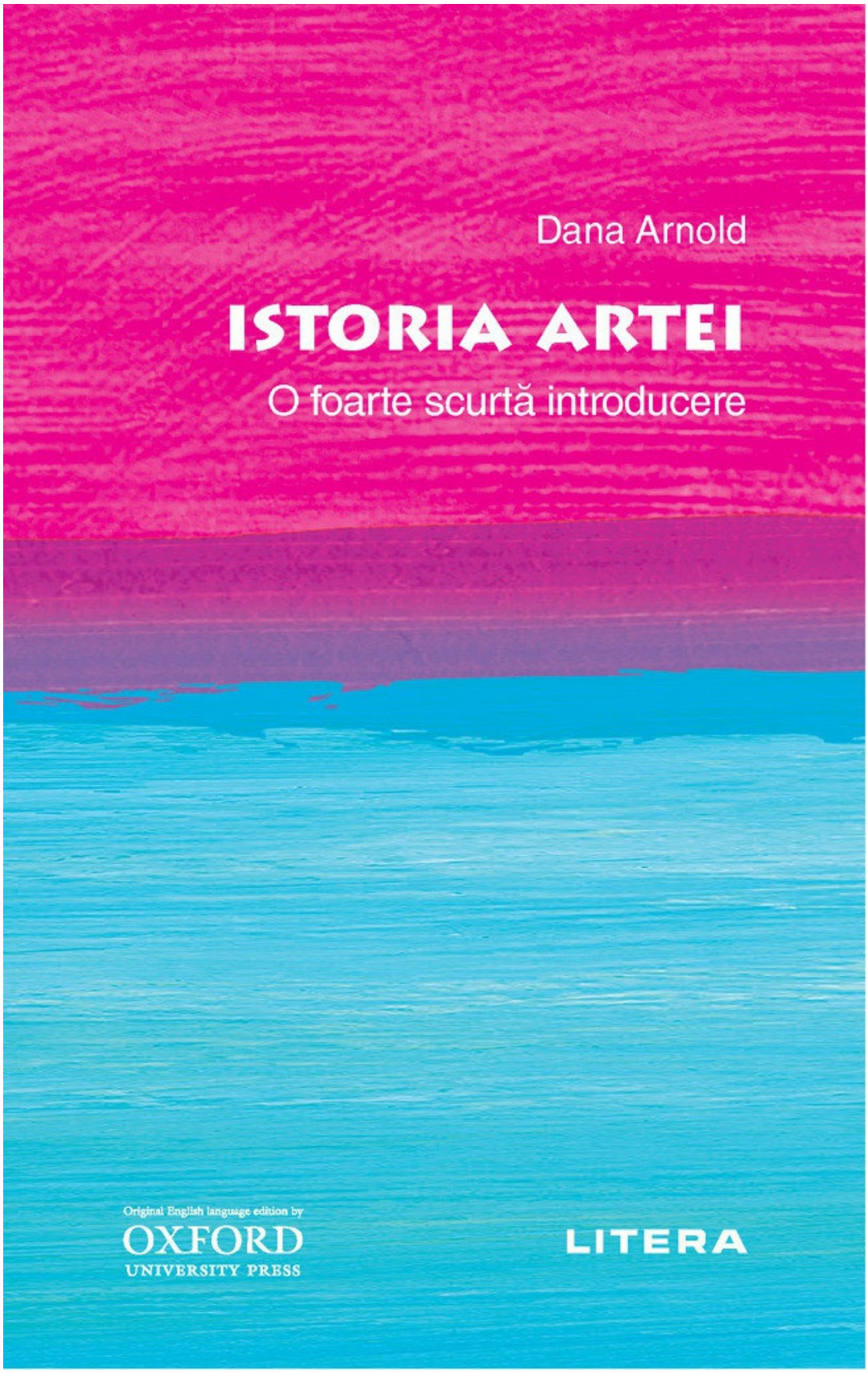
Dana Arnold

ISTORIA ARTEI

O foarte scurtă introducere

Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS

LITERA


Dana Arnold
ISTORIA ARTEI
O foarte scurtă introducere
Original English language edition by
OXFORD
UNIVERSITY PRESS
LITERA

Dana Arnold

ISTORIA

ARTEI

Dana Arnold

ISTORIA ARTEI

O foarte scurtă introducere

LITERA
București
2020

Art History

A Very Short Introduction

Dana Arnold

Copyright © Dana Arnold 2020


LITURA

Editura Litera

O.P. 53; C.P. 212, sector 4, Bucureşti, România

tel.: 021 319 63 90; 031 425 16 19; 0752 548 372;

e-mail: comenzi@litera.ro

Ne puteţi vizita pe

www.litera.ro

Istoria artei

O foarte scurtă introducere Dana Arnold

Copyright © 2020 Grup Media Litera

Toate drepturile rezervate

Traducere din limba engleză:

Elena Ahire

Editor: Vidraşcu şi fiii

Coordonare serie: Ilieş Câmpeanu

Redactor: Teodora Nicolau

Corector: Georgiana Enache

Copertă: Bogdan Mitea

Tehnoredactare și prepress: Marin Popa

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

ARNOLD, DANA

Istoria artei: o foarte scurtă introducere /

Dana Arnold. – Bucureşti: Litera, 2020

ISBN 978-606-33-6601-7

ISBN EPUB 978-606-33-6462-4

Prefață

Cartea de față este concepută ca o introducere în problemele și dezbaterile care alcătuiesc disciplina istoriei artei și care reies din preocupările centrale ale istoriei artei – demersul de a identifica, a clasifica, a interpreta, a descrie și a gândi operele de artă. Modalitățile în care istoria artei a abordat aceste sarcini s-au schimbat de-a lungul vremii. Aceste atitudini schimbate față de parametrii istoriei artei și față de modul în care istoriile pot interoga subiectul vizual au ridicat întrebări în privința prezentării istoriei artei vizuale în formă scrisă și a limitelor pe care limbajul verbal le-a impus capacității noastre de a face acest lucru. În ultimii ani, importanța relativă a rolului artistului, subiectului și privitorului în demersul artistic a fost și ea reevaluată. La rândul lor, aceste chestiuni ridică semne de întrebare despre preocuparea noastră față de autor, despre autenticitate și progresia liniară definită cronologic, toate acestea fiind elemente care au constituit canonul tradițional al istoriei artei, probabil singurul mod de a privi, a analiza și a istoriciza arta.

Astfel, istoriile tradiționale ale artei pun accentul pe perioade și stiluri, și se concentrează asupra producției artistice occidentale, iar acest lucru poate pune în umbră alte abordări precum, de exemplu, gruparea operelor de artă în funcție de obiectul lor, sau pot influența modul în care este discutată arta ce provine din culturi situate în afara Occidentului. Astfel, această carte pune sub semnul întrebării modalitățile tradiționale de a vedea și de a scrie despre artă. Prin urmare, am ales exemple din momente istorice și culturi diferite pentru a ilustra întrebări pe care le consider fundamentale pentru subiectul în sine. Fiind vorba despre „o foarte scurtă introducere“, am fost selectivă în alegerea ilustrațiilor, iar imaginile pe care le folosesc sunt menite doar să indice temele pe care le voi discuta în legătură cu ele. Per ansamblu, ilustrațiile sunt reprezentative pentru „arta înaltă“, adică arta pe care ne așteptăm să o găsim în muzee și galerii. Acest material ne va permite să investigăm o serie de probleme sociale și culturale acoperite de istoria artei.

Voi începe cu o examinare a întrebării fundamentale: „Ce este istoria artei?“ Acest lucru îmi va permite să fac distincţii între istoria artei şi aprecierea şi critica de artă, dar şi să am în vedere o serie de artefacte incluse în disciplină şi modul în care acestea s-au schimbat în timp. Deşi arta este un subiect vizual, învăţăm despre ea citind şi ne transmitem ideile despre aceasta mai ales în scris. Aceasta impune o interacţiune între verbal şi vizual pe care o voi explora în capitolul 2, unde voi examina modul în care au fost scrise istoriile artei în Europa şi America de Nord şi efectul pe care acest lucru l-a avut asupra obiectului însuşi şi asupra subiectelor din istoria artei. Sunt utilizate exemple dintr-un interval mare de timp, incluzându-i pe Pliniu, Vasari şi Winckelmann, împreună cu scrieri mai recente ale lui Gombrich, Greenberg, Nochlin şi Pollock. O discuţie despre aceşti scriitori introduce aşteptările pe care le avem în legătură cu istoria artei ca poveste cronologică despre marii artişti din Occident. Ca parte a acestei a doua ediţii am adăugat un capitol despre istoria artei în context global, unde analizez nepotrivirea dintre abordările occidentale ale istoriei artei atunci când ele se aplică obiectelor de artă din afara acestei sfere de activitate culturală şi geografică. Înclinarea spre această interpretare a subiectul presupune întrebări despre importanţa canonului în istoria artei şi modul în care interpretăm arta non-figurativă, primitivă şi naivă.

Importanţa galeriei sau a muzeului – sau, mai general, a modalităţilor de prezentare a istoriei artei – este acoperită în capitolul 4, care prezintă dezvoltarea de la cabinetul de curiozităţi la colecţii ale sponsorilor privaţi şi corporativi şi a colecţionarilor privaţi din prezent. De la prima ediţie a acestei cărţi, emergenţa unor clădiri de prestigiu, construite de un arhitect-vedetă, care să găzduiască colecţii de artă a devenit un fenomen tot mai global, şi mă opresc asupra impactului pe care acesta îl are asupra prezentării şi înţelegerii noastre despre istoria artei. În paralel, discut despre impactul pe care obiectele l-au avut asupra valorii percepute şi despre istoriile artei şi modul în care scrierea despre obiecte poate să le afecteze „valoarea“. Întrebarea privitoare la canonul istoriei artei revine în acest capitol în raport cu capacitatea galeriei sau a muzeului de aprobare sau de contestare. Examinez

acest lucru prin referire specială la importanţa identităţii artistului în expunerea în galerie şi ca răspuns la întrebarea: „Ce diferenţă intervine în prezentarea istoriei artei dacă arta este prezentată publicului ca explorare tematică a unui subiect sau ca secvenţă cronologică?“ Aceasta constituie şi consideraţia mea despre modul în care expoziţiile „blockbuster“ au schimbat direcţia istoriei artei, de exemplu Expoziţia Postimpresionistă din 1912, care a dat şi numele acestei mişcări din artă. Revenind la tema istoriei artei globale, mă gândesc şi la modul în care „blockbusterul“ facilitează şi influenţează mişcarea artefactelor către publicul din întreaga lume.

Relaţia dintre artă şi gândire poate fi complexă, iar în capitolul 5 voi discuta impactul pe care diferitele şcoli filosofice şi teoria psihanalitică le-au avut asupra sensului în care gândim istoria artei, rolul, semnificaţia şi interpretarea artei. Voi prezenta ideile unor gânditori-cheie precum Hegel, Marx, Freud, Foucault şi Derrida pentru a arăta modul în care aceştia au interacţionat cu istoria artei, în special în ce priveşte apariţia istoriilor sociale ale artei şi a istoriei artei feministe. Capitolul 6 continuă să discute despre ideea semnificaţiei în artă, mai ales despre calitatea, tipurile de reprezentare şi de utilizare a iconografiei sau simbolismului în lucrări de artă de-a lungul istoriei. În capitolul 7 mă voi referi la diferitele suporturi şi tehnici utilizate pentru a produce artă.

Pe lângă introducerea căilor de a gândi arta şi istoria ei, sper ca această carte să încurajeze şi să faciliteze plăcerea şi înţelegerea lucrărilor de artă în sine, şi aş dori să subliniez importanţa, în toate timpurile, a obiectului de artă ca principală dovadă sau punct de plecare pentru istoria artei. În acest sens, capitolul 7 ne trimite la opera de artă în sine. Atrag atenţia asupra modurilor în care am putea citi corporalitatea obiectului pornind de la tehnica şi mijlocul folosit pentru a-l crea, precum şi de la alte metode pe care le-am putea întrebuinţa pentru „citirea“ artei vizuale.

Această carte este destinată în general pasionaţilor de artă care vizitează

galerii şi muzee, fiind totodată o introducere de bază în aspectele culturii vizuale pentru studenţii din anul întâi care studiază istoria artei, arheologie şi studii culturale. Mi-am propus să scriu textul fără a folosi un jargon de specialitate, dar există o serie de tehnici şi de termeni a căror folosire şi cunoaştere este esenţială. Conştientă de aceste aspecte şi de natura introductivă a cărţii, am inclus aceste noţiuni într-un glosar complet de termeni, care oferă un punct de plecare în studierea individuală a operelor de artă.

Intenţia mea este să propun o discuţie clară şi concisă despre dezbateri complexe din istoria artei. De asemenea, vreau să îi ofer cititorului instrumentele de bază necesare pentru studiul subiectului printr-o acoperire cronologică şi tematică a unei game ample de chestiuni legate de această disciplină. Dar, cel mai important, această carte este o încercare de a transmite cât de mult putem învăţa de la artă şi de a sugera o diversitate de moduri în care ne putem bucura privind-o, gândind-o şi înţelegând-o în relaţie cu noi înşine.

Prefaţă

Prefaţă

Mulțumiri

Șansa de a scrie această carte a apărut în clipa în care perioada mea ca redactor al revistei Art History se apropia de sfârșit. Faptul de a scrie o foarte scurtă introducere în disciplina a cărei complexitate m-a absorbit atât de mult și care se întinde dincolo de viziunea acestui volum părea a fi cel mai bun mod de a rezuma unele dintre modalitățile prin care istoria artei s-a dezvoltat în ultimii ani, precum și identificarea de noi direcții în studiul artei. Acest scurt volum acoperă cel mai larg spectru posibil al artei pe care ne-am putea aștepta să o vedem în galerii și muzee. Ca atare, alegerile pe care trebuia să le fac în termeni de abordare, material de acoperit și ilustrații pe care să le folosesc au fost cele mai plăcute și dificile părți ale scrierii acestei cărți. Am avut norocul să fiu inspirată și încurajată de nenumărați oameni, și, chiar dacă toate omisiunile sau erorile îmi aparțin, aș dori să îi mulțumesc lui Adrian Rifkin, coeditor al publicației Art History, pentru că mi-a oferit un mediu de lucru atât de antrenant și de colegial în timpul activității noastre editoriale. Le sunt îndatorată lui Kate Nicholson, Yvonne Young, Hannah Young McHugh și Ken Haynes pentru comentariile și sugestiile privind alegerea ilustrațiilor și lui Julie Schlarman pentru întocmirea indicelui. Versiunea finală a acestei foarte scurte introduceri a fost redactată în timpul activității mele de profesor invitat la Getty Research Institute din Los Angeles și aș dori să mulțumesc personalului de la Getty, asistentei mele de cercetare Emily Scott și colegilor pentru că mi-au oferit un mediu academic atât de primitor în care să închei textul.

Dana Arnold

Londra, 2003

Mulțumiri la a doua ediție

De la apariţia primei ediţii, această carte a avut o viață proprie, de care m-am bucurat aproape indirect, în timp ce diferite versiuni traduse ale acesteia se adăugau în rafturile mele de cărţi. Mulţimea de e-mailuri şi de comentarii binevoitoare primite de la cititori din întreaga lume, uneori în cele mai neaşteptate situaţii, a fost minunată. De aceea, redactarea celei de-a doua ediţii a aceste cărţi a fost ca şi cum ai vizita din nou un prieten pe care nu l-ai mai văzut de cincisprezece ani. Aș dori să le mulțumesc editorilor mei, Andrea Keegan, Latha Menon şi Jenny Nugee, pentru că m-au invitat să îndeplinesc această sarcină plăcută şi bine-venită şi lui Clare Barry pentru întocmirea noului indice.

Corecturile aduse textului inițial au avut de câștigat de pe urma discuțiilor cu prieteni, colegi şi studenţi, precum şi de pe urma schimburilor noastre pe tema disciplinei istoriei artei într-un context mai global. Aș dori să le mulțumesc în mod deosebit lui H. Perry Chapman, Diane G. Favro, Dan Karlholm, Catherine M. Soussloff şi Adrian Rifkin. Orice eroare sau omisiune îmi aparţine.

Mai presus de toate, aș dori să îi mulțumesc lui Nigel King pentru sprijinul neobosit şi entuziasmul manifestat la adresa scrierilor mele, mai cu seamă în ce privește această carte. Forța şi eleganța lui Nigel în fața a tot ce i-a rezervat viața sunt de admirat. Această carte îi este dedicată.

Dana Arnold

Londra, 2019

Capitolul 1. Ce este istoria artei?

Poate arta să aibă o istorie? Considerăm arta atemporală, „frumusețea“ aspectului său având sens, semnificaţie şi farmec pentru omenire de-a lungul veacurilor. Cel puțin acest lucru se aplică, de regulă, ideilor noastre despre arta „înaltă“ sau fină, cu alte cuvinte despre pictură şi sculptură. Acest tip de material vizual poate avea o existenţă autonomă – ne putem bucura să îl privim de dragul său, independent de orice cunoaștere a contextului său, chiar dacă, bineînțeles, spectatori din perioade de timp sau din culturi diferite pot vedea același obiect în moduri contrastante.

Aprecierea și critica artei

Când privim o pictură sau o sculptură ne punem deseori următoarele întrebări: Cine a făcut-o? Care este subiectul? Când a fost finalizată? Acestea sunt întrebări legitime care sunt adesea anticipate şi primesc un răspuns, de exemplu în legendele ilustrațiilor din cărțile de artă şi pe etichetele lucrărilor afișate în muzee şi galerii. Pentru mulți, aceste informații sunt suficiente. Curiozitatea noastră cu privire la cine, ce şi când atunci când vine vorba despre artă este satisfăcută şi putem continua să apreciem opera de artă sau pur şi simplu să ne bucurăm să o privim. Pentru aceia dintre noi interesați şi de metode, informațiile despre materialele şi tehnicile folosite ne-ar putea ajuta să apreciem cu atât mai mult talentul artistului. Un lucru important de menționat despre acest tip de apreciere a artei este că nu necesită cunoştințe de istoria artei. Istoria unei lucrări individuale este conținută în opera propriu-zisă şi poate fi regăsită în răspunsurile la întrebările cine, ce, când şi cum. Acestea sunt tipurile de detalii care apar în cataloagele colecțiilor muzeelor

și galeriilor sau în cele realizate pentru vânzări de artă, unde informaţia despre proprietarul iniţial (dacă este relevantă) ar putea să răspundă la întrebarea de ce. Case de licitaţii, muzee și galerii pun accent și pe proveniența unei opere de artă, care se referă la proprietarul precedent și la colecţiile din care a făcut parte. Aceste detalii funcţionează ca un fel de pedigree pentru lucrare și pot fi folosite pentru a dovedi că este o lucrare autentică a unui artist anume. Toate aceste informaţii sunt importante pentru a stabili valoarea în bani a unei picturi sau sculpturi, dar nu trebuie neapărat să fie importante pentru istoria artei.

În acest fel, aprecierea artei nu necesită cunoașterea contextului artistic; abordarea „Știu ce îmi place și îmi place ceea ce văd“ este suficientă pentru cei care vizitează galeriile. Și acest lucru este absolut în regulă. Ne putem bucura uitându-ne la ceva doar pentru ce este, și arta poate fi asimilată în ceea ce s-ar putea numi cultură populară.

Evaluarea artei poate implica și procesul mai exigent de critică a obiectului de artă pe baza meritelor sale estetice. De obicei, critica se referă la aspecte precum stilul, compoziţia și culoarea și se face o referire mai amplă la celelalte lucrări ale artistului, dacă sunt cunoscute, sau la alţi artişti care au fost activi în aceeași epocă sau în cadrul aceleiași mișcări sau al aceluiași stil.

Cunoscătorii

Evaluarea și critica artei sunt legate și de cunoscători. Numele în sine implică un lucru mult mai elitist decât simpla bucurie de a privi arta. Un cunoscător este cineva care are cunoștințe de specialitate sau pregătire într-un anumit domeniu al artei plastice și decorative. Cunoscătorul poate lucra pentru o casă de licitaţii – cu toţii am văzut cum în programe de televiziune precum

Antiques Roadshow, experţii sunt capabili să identifice şi să evalueze tot felul de obiecte, nu doar picturile, privindu-le îndeaproape şi punând doar câteva întrebări despre proprietar. Acest tip de evaluare a artei este legat de piaţa de artă şi implică posibilitatea de a recunoaşte activitatea artiştilor individuali, dat fiind că are un efect direct asupra valorii în bani a lucrării.

Gustul unui cunoscător în relaţie cu arta poate fi considerat rafinat şi discriminatoriu. Într-adevăr, conceptul nostru de gust în relaţie cu arta este destul de complicat şi, inevitabil, legat de ideile noastre despre clasa socială. Permiteţi-mi să analizez acest lucru mai pe larg. Am discutat despre practica aprecierii artei – astfel încât arta să fie disponibilă pentru toţi, văzută şi savurată de toţi. Pe de altă parte, cunoaşterea impune un fel de ierarhizare a gustului. Înţelesul gustului combină aici două definiţii ale cuvântului: facultatea noastră de a emite judecăţi exigente în chestiuni estetice şi simţul nostru despre ce este adecvat şi acceptabil din punct de vedere social. Dar prin aceste definiţii gustul este determinat atât cultural, cât şi social, astfel încât ceea ce este considerat „bun“ din punct de vedere estetic şi „acceptabil“ din punct de vedere social diferă de la o cultură sau de la o societate la alta. Faptul că gustul nostru este determinat cultural este ceva de care trebuie să fim conştienţi, iar acest lucru transpare de-a lungul acestei cărţi. Totuşi, este important să ne gândim la dimensiunea socială a gustului ca având mai mult în comun cu arta ca proces de excludere socială – suntem meniţi să ne simţim intimidaţi dacă nu ştim cine este artistul sau, chiar mai rău, dacă nu ne simţim impresionaţi emoţional de „rafinamentul“ lucrării. Cu toţii am citit sau am auzit declaraţii neîndoielnice ale acestor cunoscători. Dar, din fericire, lumea lor nu aparţine istoriei artei. În schimb, istoria artei este un subiect deschis, disponibil ca toată lumea interesată să privească, să gândească şi să înţeleagă vizualul. Intenţia mea este să descriu în această carte cum putem să ne implicăm în artă în aceste moduri.

Istorie și artă

Interacţiunea dintre istorie şi artă are impact asupra înţelegerii noastre despre artefacte din trecut. Ne-am obişnuit să folosim documente scrise ca dovezi când vine vorba despre constituirea istoriei. Totuşi, rămăşiţele fizice ale trecutului pot face istoria şi vizibilă – permiţându-ne să vedem trecutul cu propriii noştri ochi. Acest concept nu este nou; autopsia, cu alte cuvinte faptul de a fi un martor ocular al trecutului, a fost un termen folosit de umanistul bizantin Manuel Chrysoloras. Mai mult, redescoperirea artefactelor din trecut de colecţionarii din Renaştere a început să consolideze istoriile în format scris.

Istoricii continuă să folosească imagini ca şi cum ar fi o tehnică ştiinţifică de observare a trecutului. Totuși, după cum vom vedea, reprezentările „realiste“, precum Lan de grâu de John Constable sau Las Meninas de Velázquez, sunt mai mult decât simple dovezi ale unei idile rurale sau ale felului în care arăta o familie regală. Mărturia imaginilor, în special a tipăriturilor, a fotografiilor şi a filmelor contemporane cu evenimentele pe care le descriu, este puternică. Astăzi, tărâmul mereu în expansiune al mijloacelor de comunicare, prin care aceste imagini devin disponibile, nu face decât să le sporească puterea. Dar toate aceste imagini sunt tipuri de producţie artistică şi, în procesul lor de realizare, au fost făcute anumite alegeri.

Observ o oarecare tensiune între statutul de „veridicitate“ acordat artei de istorici şi ceea ce ar putea reprezenta, în esenţă, aceste imagini. Cu alte cuvinte, imaginile, la fel ca istoricii, acţionează ca interlocutori între privitor/cititor şi eveniment. Alegerile făcute pentru ilustrarea istoriei sunt la fel de subiective precum cele făcute de istoric atunci când îşi formulează naraţiunea. Aici trebuie să facem o diferenţă între tipurile de imagini folosite de istorici – arta vizuală din perioada analizată şi reprezentările evenimentelor istorice produse la o dată ulterioară. În plus, aservirea imaginilor de către unii istorici, în logica unei efemerităţi ilustrative pe marginea istoriei „adevărate“, neagă faptul că arta are propria istorie, cu propria dinamică, şi nu se află doar în slujba altor naraţiuni.

Istoria ca progresie

Pentru ca arta să aibă o istorie, ne aşteptăm nu doar la o calitate atemporală, ci şi la un fel de succesiune sau de progresie, căci acesta este lucrul pe care istoria ne face să îl aşteptăm. Cărţile noastre de istorie sunt pline de evenimente din trecut, prezentate fie ca parte a mişcării continue spre perfecţionare, fie ca poveşti despre mari personalităţi, fie ca epoci care se evidenţiază faţă de altele – de exemplu, Renaşterea italiană sau Iluminismul. În privinţa acestor tipuri de cadre de gândire a trecutului, istoria artei nu dezamăgeşte. Prin împletirea acestor două componente separate, vedem cum istoria reordonează experienţa vizuală, făcând-o să adopte o serie de forme. Cele mai cunoscute dintre acestea includ scrierea despre istoria artei din punctul de vedere al artiştilor – de obicei „mari personalităţi“. Alternativ, aflăm că istoricii de artă au căutat să definească marile epoci stilistice din istoria artei, de exemplu Renaşterea, barocul sau postimpresionismul. Despre fiecare dintre aceste tradiţii se poate scrie independent de celelalte şi fiecare a oferit o temelie pentru istoriile artei. Aici folosesc pluralul, deoarece rezultatele fiecăreia dintre aceste modalităţi de a scrie despre istoria artei sunt diferite, punând accent pe ce este important – în unele cazuri artistul, în altele opera sau mişcarea din care opera face parte.

Problema cu concentrarea pe elemente formale, precum stilul, este că stilul în sine devine subiectul discuţiei, iar nu operele de artă. Pe măsură ce devenim preocupaţi de sublinierea schimbărilor stilistice, trebuie să ne folosim cunoştinţele despre ce s-a întâmplat după crearea operei în chestiune. Avantajul analizei retrospective este esenţial aici – cum altfel am putea şti că începuturile unui interes pentru natură şi naturalism în arta Renaşterii timpurii au prefigurat realizările desăvârşite ale artiştilor Renaşterii mature în această privinţă? Privirea retroactivă impune o linie de dezvoltare al cărei rezultat este cunoscut. În acest fel, pistele sau traseele prin arta trecutului pot favoriza

anumite stiluri – acesta este cu siguranţă cazul artei clasice
şi al reinterpretărilor sale.

De asemenea, istoriile artei care se concentrează exclusiv pe stil pot neglija cu uşurinţă alte aspecte ale unei opere de artă, precum subiectul sau funcţia sa. Este cu putinţă să povestim o istorie a stilului artistic folosind reprezentări ale corpului masculin şi feminin. Aceasta ar putea începe cu reprezentarea perfecţiunii fizice obţinute în Antichitate de greci. Cu toate acestea, până în Evul Mediu a existat prea puţin interes faţă de reprezentarea naturalistă a formei umane. Dar în perioada Renaşterii, cunoaşterea sporită a anatomiei şi naturii umane a însemnat că arta a devenit mai „reală“. Însă acest tip de istorie ar putea fi spus şi folosind reprezentări ale pisicilor şi câinilor, deşi majoritatea oamenilor ar fi de acord că animalele domestice de companie nu au fost un obiectiv principal pentru artişti în ultimele două milenii.

Totuşi, stilul a jucat un rol semnificativ în formularea istoriilor artei, şi abia în ultimii ani a fost evaluată noţiunea de evoluţie stilistică în arta occidentală. Într-adevăr, accentul pus pe stil ne determină să ne aşteptăm la noţiunea de progresie şi de dezvoltare constantă în artă. Dacă dorim ca arta să reprezinte lumea pe care credem că o vedem, atunci putem impune o aşteptare în sensul unei mişcări continue spre naturalism. Dar cum să ne raportăm atunci la arta care nu este interesată de reprezentarea naturalistă? Acest tip de artă abstractă sau conceptuală poate fi lăsat deoparte şi considerat de o importanţă secundară – fiind uneori etichetat drept „artă primitivă“ sau „naivă“, pe un ton peiorativ. În multe privinţe, arta modernă se confruntă cu această prejudecată, dar adesea provoacă reacţii de genul: „Asta este artă?“

În cazul istoriilor biografice, căutăm dovezi despre tinereţe, maturitate şi bătrâneţe în opera unui artist. Acest lucru funcţionează destul de bine dacă artistul a trăit mult timp, dar o moarte prematură nu se pretează la un asemenea arc narativ. Lucrarea timpurie a lui Claude Monet (1840–1926) Câmp cu maci (1873) diferă de ciclurile de tablouri înfăţişând acelaşi obiect

în diferite momente ale zilei, pictate între anii 1880 și 1890, după cum se poate vedea în Catedrala din Rouen (1894; figura 1) sau Căpițe de fân (1891). Însă chiar dacă putem să vedem preocupări asemănătoare în privința interesului pentru lumină, umbră și culoare ca tip de modelare a formei, aceste etape din cariera lui Monet se deosebesc de lucrările sale târzii, precum picturile de mari dimensiuni cu iazuri de nuferi din grădina sa în stil japonez de la Giverny. Acest tip de abordare biografică îl izolează pe artist de contextul său istoric. Uităm adesea că lucrările târzii ale lui Monet au fost pictate la începutul secolului XX – în același timp în care Picasso experimenta cubismul.

Există prin urmare o distincție între interacțiunea dintre artă și istorie și istoria artei? Cu alte cuvinte, istoriile artei se pot focaliza doar pe stil sau pe lucrare în raport cu biografia artistului, în care așteptările noastre legate de o istorie progresivă se opresc asupra laturii vizuale. Ceea ce propun aici este să reformulăm întrebarea și să punem arta în poziție de conducere, ca să zic așa. Folosind arta ca punct de plecare putem vedea componentele complexe și interconectate care alcătuiesc istoria artei. Acest demers implică faptul că istoria artei este mai degrabă un subiect sau un domeniu academic de cercetare în sine decât rezultatul regulilor aplicate unei alte discipline. Voi reveni periodic la acest punct în această carte. Îmi propun să definesc modul în care au fost construite istoriile artei, să descriu modalitățile prin care am fost încurajați să gândim despre artă ca rezultat și, de asemenea, să introduc alte moduri de a gândi vizualul în termeni de istorie a sa.

Dovadă și analiză în istoria artei

Este important să discutăm ce tip de arhivă poate folosi istoria artei, deoarece gama de materiale utilizate pentru a construi aceste istorii depășește cu mult lucrările în sine. De exemplu, istoria are documentele sale, atestări

scrise ale trecutului; arheologia se concentrează pe dovezi materiale, pe vestigii fizice din trecut; în timp ce antropologia privește ritualurile sociale și practicile culturale ca o modalitate de a înțelege populații trecute și prezente. Istoria artei se poate baza pe toate aceste arhive, pe lângă arhiva primară conținută de opera de artă. În acest fel, istoria artei este elementul fundamental pentru diverse moduri de interpretare și de înțelegere a trecutului.



1. ***Catedrala din Rouen: Portalul (în plin soare)***
de Claude Monet (1894)

Spre deosebire de aceasta, „canonul“ artei, după cum se știe, înregimentează felul în care înțelegem și interpretăm dovezile. Pentru istoria artei, canonul a fost asociat de obicei, dar nu exclusiv, cu valorile „tradiționale“ ale artei. Ca atare, canonul este o lucrare de artă considerată de persoane influente – inclusiv de cunoscători – ca fiind de cel mai înalt nivel. În consecință, canonul joacă un rol important în instituționalizarea artei, întrucât operele noi pot fi judecate în comparație cu acesta și este folosit ca mijloc de impunere a relațiilor ierarhice asupra unor grupuri de obiecte. Această ierarhie favorizează de obicei geniul individual și ideea de „capodoperă“. Mai mult, canonul promovează ideea că anumite obiecte culturale sau anumite stiluri artistice au mai multă valoare (atât istorică, cât și pecuniară) decât altele. Una dintre preocupările mele principale în această carte este impactul lucrărilor canonice, considerate exemple definitorii de gust și de importanță istorică în ce privește istoria artei.

Folosesc cuvintele „artă“ și „vizual“ aproape interșanjabil. Acest lucru ridică o altă întrebare importantă – care sunt subiectele istoriei artei? Prin tradiție, istoria artei a fost preocupată de „arta înaltă“. Dar o serie de artefacte au fost incluse în disciplină, iar acestea s-au schimbat de-a lungul timpului. Când vorbim despre Renaștere, de exemplu, este destul de ușor să limităm discuțiile la artiști cunoscuți, cum ar fi Michelangelo sau Rafael, și la lucrări de pictură sau de sculptură, ori la proceduri pregătitoare, cum ar fi crochiurile. Dar rămășițele rezultatelor vizuale ale diferitelor culturi și epoci sunt destul de variate și invită la o serie de interpretări. Cu toții suntem familiarizați cu picturile rupestre din vremuri preistorice, dar motivele care au stat la baza realizării lor și cine le-a produs rămân enigmatice. Ne uităm la picturile rupestre de la Lascaux, în Dordogne, Franța, și vedem scene de vânătoare – reprezentări ale vieții de zi cu zi. Dar picturile rupestre includ și modele și forme abstracte. Deci acest tip de artă ar fi putut avea o funcție mai mistică? Unii susțin că aceste imagini sunt opera șamanilor – membrii unui cult religios care foloseau droguri halucinogene ca parte a practicii lor de venerație –, iar aceste imagini provin din inconștient.

O altă întrebare apare dacă ne uităm la Grecia antică. Lumea locuită de această civilizaţie este văzută ca un punct culminant în istoria artei. Însă majoritatea sculpturilor greceşti antice sunt cunoscute doar prin intermediul copiilor romane, o problemă discutată în detaliu ceva mai târziu în acest volum. Şi cunoaştem foarte puţine lucruri despre picturile greceşti antice. Parţial ca răspuns la aceste lacune în cunoştinţele noastre, atenţia s-a concentrat asupra vaselor greceşti, care erau decorate chiar de la 800 î.Hr. Vestigii nenumărate de vase greceşti demonstrează o serie de stiluri picturale, de la desenele geometrice ale perioadei arhaice până la siluetele de pe vasele cu figuri negre şi reprezentările mai picturale şi fluide ale formei omeneşti de pe vasele cu figuri roşii. Aceste relicve din trecut sunt obiecte de zi cu zi şi totuşi, probabil graţie numărului mic al exemplarelor de artă înaltă, ele sunt exemple venerate ale artei greceşti antice. Poate deloc surprinzător, istoria lor este asociată cu cea a sculpturii greceşti şi este povestea unei evoluţii continue, în încercarea de a reprezenta perfecţiunea fizică a omului.



2. Vas cilindric mayaș decorat cu imaginea unui demnitar purtând o podoabă florală pe cap

În cazul artei non-occidentale, obiectele de zi cu zi, denumite uneori cultură materială, sunt cele mai bune dovezi pe care le avem pentru producţia artistică a unei anume societăţi. Un vas mayaş (figura 2) ne poate transmite câte ceva despre ritualuri religioase sau sociale, dar şi despre modul în care artiştii au ales să îşi reprezinte lumea. Cu toate acestea, în perioadele ulterioare din arta occidentală, vasele – şi alte obiecte cotidiene – nu s-au bucurat întotdeauna de o asemenea atenţie. Chiar şi modelele rafinate pe porţelanul fin de Sèvres sau scenele clasice de pe vasele Wedgwood ocupă un loc secundar în arta înaltă a aceleiaşi perioade – cel puţin în ce îi priveşte pe istoricii de artă. Este important să ne amintim, totuşi, că deopotrivă ceramica şi mobilierul erau considerate adesea posesiuni mai valoroase şi de prestigiu în momentul producerii lor decât pictura sau sculptura. Aşadar, accentul şi valoarea pe care le punem pe arta înaltă pot, de fapt, să reprezinte greşit semnificaţia acesteia în ochii contemporanilor. Iar modul în care istoria artei poate denatura obiectele în ce priveşte înţelesul şi semnificaţia lor contemporană şi actuală este o temă asupra căreia voi reveni în diverse puncte din această carte.

În ultimii ani a fost pus în discuţie chiar şi termenul de istoria artei. Aşa-numita Noua Istorie a Artei, veche deja de peste o generaţie, a încercat să reevalueze modul în care gândim şi scriem despre istoria obiectelor vizuale. Noua Istorie a Artei a fost influenţată mai ales de modalităţile teoretice de a gândi arta pentru a-i scoate în evidenţă sensul social, cultural şi istoric. Voi discuta diferitele moduri de a scrie şi gândi despre istoria artei în capitolele următoare; este suficient să spunem aici că definirea operelor de artă ca având un sens istoric ce transcende rolul lor în naraţiunea operei unor mari artişti sau a stilurilor artistice a fost o abordare revoluţionară. Atât de revoluţionară încât şi astăzi subiectul este împărţit încă între „nou“ şi „vechi“.

Această carte nu pledează pentru nici o modalitate de a gândi istoria artei. Recunosc meritul ambelor abordări şi îmi propun să pun sub semnul întrebării obiectul, să-l confrunt, pentru a-i explora înţelesul şi semnificaţia

cât mai cuprinzător cu putință. Dar, în același timp, nu vreau să pierd din vedere obiectul în sine – proprietățile sale fizice și, în multe cazuri, atracția sa estetică pură. Până la urmă, susțin că istoria artei este o disciplină separată de istorie – vizualul fiind așadar materialul său principal, punctul de plecare pentru orice fel de cercetare istorică. Deși este important să putem articula aspectul unei opere de artă, faptul de a descrie și analiza vizualul folosind cuvinte nu este un scop în sine. Iar realizarea acestui gen de analiză vizuală nu este întotdeauna atât de ușoară pe cât pare. Istoria artei, așa cum vom vedea de-a lungul acestei cărți, are un vocabular sau un sistem taxonomic propriu, care ne permite să vorbim exact despre obiectele pe care le vedem în fața noastră. Dar capacitatea de a discuta sau de a analiza o operă de artă, chiar folosind un sistem taxonomic sofisticat, nu este istoria artei.
Cu siguranță, este actul de a descrie cu exactitate o lucrare, iar acest proces se poate împleti cu activitatea cunoscătorilor, dar această satisfacție de a articula ce se află în fața noastră rămâne în mare măsură apanajul aprecierii artei. Dacă vom compara această activitate cu studiul literaturii engleze, de exemplu, ideea devine mai limpede. Nu vom considera nici citirea textului Regele Lear, nici un rezumat al intrigii drept analiza definitivă a acestei piese de Shakespeare. Este posibil ca aceste procese să fie o parte necesară a analizei, dar ele nu sunt un scop în sine. În mod similar, nu ar trebui să acceptăm descrierea unei opere de artă ca scop al procesului de studiu.

Este adevărat că există o dificultate în această relație dintre verbal și vizual; ambele sunt metode discrete de descriere. Această tensiune va fi analizată în detaliu în capitolul 2. Suntem probabil mai obișnuiți cu folosirea cuvintelor pentru a descrie arta acolo unde un sistem de articulare este făcut să îl influențeze pe celălalt. Dar trebuie să ne amintim că acest lucru funcționează și invers – vizualul poate descrie și reprezenta verbalul, fenomen exprimat de obicei în cuvinte.

Istoria artei și „cultura vizuală“

Mai recent, termenii „cultură vizuală“ sau „studii vizuale“ au fost folosiţi în locul „istoriei artei“. Pe de o parte, această titulatură mai amplă recunoaşte o gamă largă de materiale care pot fi utilizate în analiza istorică şi încurajează includerea de materiale precum film, fotografie, video şi înregistrare digitală. Poate mai important în acest context, domeniul cercetării intelectuale cunoscut sub numele de cultură vizuală îşi impune ca subiect viziunea şi reprezentările sale. Ca atare, observaţia şi articularea vizuale sunt privilegiate în raport cu cele verbale. Cultura vizuală se referă parţial la procesele fiziologice ale văzului şi, de asemenea, la natura percepţiei, care este într-o oarecare măsură determinată cultural. În ultimii ani, unele dintre aceste idei au fost cuprinse în disciplina istoriei artei şi le voi discuta în capitolul 4.

Multe dintre subiectele culturii vizuale sunt identice cu cele din istoria artei; de exemplu, problemele de gen şi considerarea artei ca un sistem de a vedea lumea. Diferenţa fundamentală dintre cele două discipline provine din faptul că, în esenţă, cultura vizuală este preocupată de operaţiunile ochiului şi, ca atare, arhiva ei este alcătuită din tot ce vedem – lumea pe care o percepem în jurul nostru; cultura vizuală a depăşit sfera „artei“ aşa cum era concepută tradiţional pentru a încorpora ideea de mişcare, lumină şi viteză în orice tip de fenomen vizual, de la publicitate la realitatea virtuală, cu un accent pus pe cotidian. Nu contest importanţa acestor imagini şi nici fascinaţia larg răspândită pe care o exercită. M-aş încumeta chiar să sugerez că Mario din Superfraţii Mario (figura 3) este la fel de cunoscut ca Mona Lisa – dacă nu chiar mai mult pentru anumite generaţii. De asemenea, este important să distingem între cultura vizuală şi cultura populară. Arta poate deveni cultură populară – nu doar în modul în care am discutat, ci şi prin adoptarea sa în alte formate. De exemplu, Lanul de grâu (1826; figura 4), tabloul lui John Constable. O expoziţie recentă dedicată tabloului, desfăşurată la National Gallery din Londra, a arătat cum această imagine venerată a mediului rural englez a fost folosită pe o serie de obiecte precum cutii de biscuiţi şi calendare, dar şi pentru afişe şi gravuri. În acest fel, despre cultura vizuală se poate spune că include o gamă amplă de subiecte situate în afara definiţiei de

artă înaltă. Într-adevăr, deși cultura vizuală și metodele sale sunt asociate mai ales cu producția artistică mai recentă – în sensul cel mai larg – abordarea ei este un mod la fel de eficient de interogare a artefactelor din perioade mai timpurii.



3. Mario din *Superfrații Mario*, unul dintre personajele unui joc video produs de Nintendo

De exemplu, categoria distinctivă a artelor plastice nu poate fi folosită în mod necesar pentru a descrie numeroase obiecte realizate în Evul Mediu. Deci există o rezonanță între cei care analizează cultura vizuală în perioadele situate de o parte și de alta a dominanței artei plastice sau înalte din cultura occidentală.

Există și o dimensiune politică a culturii vizuale ca metodă de activitate critică, așa cum este ea văzută de mulți dintre apologeții săi, ca o modalitate prin care forțele capitalismului global pot fi contestate. Prin accentul pus pe experiența de zi cu zi, consumul în masă și experiență, cultura vizuală se concentrează în principal pe studiul modernității – în cazul de față, lumea în perioada de după al Doilea Război Mondial. Ca atare, viziunea ei se bazează parțial pe materialul disponibil. Știm mult mai puține despre cultura populară și despre modalitățile în care obiectele vizuale au fost percepute în perioade istorice mai timpurii, astfel încât o lectură politică a acestora este mai greu de realizat. Acestea fiind spuse, mulți istorici de artă aduc o agendă politică în textele lor, fapt ce va fi discutat mai târziu în acest volum.



4. Tabloul lui John Constable *Lanul de grâu* (1826) a împodobit o gamă de produse, de la calendare până la cutii de biscuiți.

Nu toate preocupările legate de cultura vizuală își au rădăcinile în sfârșitul secolului XX și după aceea. De exemplu, preocuparea legată de modul în care vedem are legătură cu teoriile opticii, care au fost cu siguranță în vogă în secolele XVI–XVII și au fost elucidate de personalități precum Sir Isaac Newton și René Descartes. Teoria optică a pătruns în practica artistică prin utilizarea camerei obscure. De asemenea, nu trebuie să uităm descoperirea renascentistă a perspectivei, în nordul Europei, precum și în Italia. Acest lucru arată că artiștii erau interesați de percepția spațiului creat de proprietățile iluzorii ale perspectivei liniare și ale perspectivei aeriene. După cum se va discuta în capitolul 5, statutul experienței vizuale a fost o preocupare majoră a gânditorilor din secolul al XVIII-lea – nu în ultimul rând a lui Immanuel Kant. Deci, această disciplină este separată de istoria artei parțial de agenda politică a culturii vizuale și, parțial, de modul în care aceasta pune estetica pe loc secund, precum și de gama largă a rezultatelor artistice acoperite. Cultura vizuală se simte poate cel mai bine într-o analiză a capitalismului global, așa cum este ea exprimată într-o lume multimedia, iar acesta chiar este subiectul unei foarte scurte introduceri separate.

Practicarea istoriei artei

Doresc acum să prezint câteva exemple ale modurilor în care istoria artei se articulează și investighează o serie întreagă de probleme sociale și culturale, precum și funcțiile diferite pe care le are aceasta. În acest sens, am ales patru imagini cu totul diferite în privința subiectului și a datei. Prima este Adorația Magilor a lui Gentile da Fabriano (figura 5), cunoscută și sub numele de Altarul Strozzi. Pictura se află acum în Galeria Uffizi din Florența, dar inițial era un altar în capela familiei Strozzi din biserica florentină Santa Trinità. Această relocare a picturii ridică o problemă importantă când analizăm operele de artă – deseori, ele nu se mai află în locul lor inițial și le vedem incluse într-o secvență istorică prezentată de o galerie. De obicei, diferitele

săli ale unei galerii respectă o succesiune cronologică, probabil împărţită în categorii, stiluri sau subiecte. Deci, principalele noastre dovezi pentru istoria artei – opera în sine – sunt scoase din contextul lor iniţial. Faptul de a privi o operă de artă într-o galerie poate pune accent pe caracteristicile fizice ale operei în sine, ceea ce trimite la principiile din spatele cunoașterii artei despre care am discutat mai devreme în acest capitol.

A doua problemă ridicată de această pictură este ideea de patron – tabloul are două titluri: unul descrie subiectul, celălalt se referă la familia care l-a comandat. Interesant este că, în acest caz, artistul devine un terț distinct, ceea ce arată cum artiști mai puțin cunoscuți pot fi lăsați deoparte pe măsură ce ies în evidență alte preocupări în scrierea istoriei artei. Relația strânsă dintre patron și pictură ne-ar putea determina să ne întrebăm care a fost scopul acestei imagini. Subiectul – adorația Magilor, unde trei regi vin să se închine pruncului Iisus – se bazează pe Noul Testament din Biblie și este un moment important în credința creștină. Imaginea lui Gentile surprinde acest moment, pe măsură ce regii îngenunchează pentru a-și arăta respectul față de pruncul Hristos, ceea ce este menit să sublinieze recunoașterea lui Iisus ca prezență a lui Dumnezeu pe Pământ. Într-adevăr, cea mai mare parte a artei produse în Occident în Evul Mediu a fost religioasă – cuprinzând altare și fresce în capele, precum și ilustrații manuscrise complexe. Deși lucrarea datează din Renașterea timpurie, Gentile arată o afinitate față de aceste tradiții mai vechi la nivel de stil și de materiale, ceea ce presupune că nu există soluții de continuitate atât de clare între o perioadă artistică și alta.



5. ***Adorația Magilor*** **de Gentile da Fabriano (1423) este cunoscută și sub numele de** ***Altarul Strozzi*****. S-a aflat inițial în capela familiei Strozzi din Santa Trinità, Florența.**

O abundență de foițe de aur și de culori intense accentuează caracterul de bijuterie al altarului. Este ușor să-ți imaginezi cum, în cadrul aurit, lucrarea oferea o imagine magică, luminată de lumina lumânărilor în capela familiei. Folosirea unui asemenea material splendid – foiță de aur veritabil pentru a adăuga accente în imagine și pentru a acoperi cadrul, și pietre semiprețioase măcinate, precum lapis lazuli, pentru a crea albastrul intens care este atât de predominant în tablou – este extrem de grăitoare.

În primul rând, clientul trebuia să fie suficient de bogat pentru a-și permite aceste materiale scumpe – știm că asemenea picturi erau văzute ca simboluri ale bogăției, deoarece în contractele dintre artiști și clienți existau adesea clauze care afirmau cât de mult aur și pigmenți semiprețioși trebuie folosiți. În cazul familiei Strozzi, care erau negustori florentini bogați, știm că au fost patroni rafinați de-a lungul mai multor generații. (Mai există un Altar Strozzi care îl înfățișează pe Hristos pe tron cu Fecioara și sfinți, realizat de Orcagna [Andrea di Cione], datând de la 1357, care a rămas în cadrul său inițial în Santa Maria Novella din Florența.)

În al doilea rând, efectul decorativ al picturii lui Gentile în ansamblu contribuie semnificativ la impresia de opulență a imaginii. La o privire rapidă, fundalul, prim-planul și toate personajele par să formeze un model bogat în pictură, mai degrabă ca o țesătură. Configurația suprafeței picturii, împreună cu materialele opulente și caracterul plan al imaginii (nu există iluzii de spațiu sau de profunzime în acest tablou) sunt trăsături ale unei tehnici picturale numite gotic internațional. Aici, precum în cea mai mare parte a istoriei artei, „internațional“ se referă doar la Occident și, în acest caz, la Europa, deoarece America nu fusese descoperită când a fost realizată această lucrare. Această viziune asupra lumii începe să ne spună ceva despre modul în care au fost scrise istoriile artei, dintr-o perspectivă occidentală, bazată pe idei occidentale și punându-se accent pe tipurile de valori pe care o societate și o cultură dominate de bărbați vor să le citească și să le vadă în lucrările propriu-zise. Unul dintre scopurile acestei cărți este de a arăta că

putem gândi aceleaşi obiecte în moduri diferite pentru a arăta bogăţia şi valoarea lor ca documente sau dovezi istorice.



6. *Las Meninas* („Domnișoarele de onoare“) de Diego Velázquez (cca 1658–1660). Artistul s-a inclus pe sine în portretul familiei regelui Filip al IV-lea al Spaniei.

Al doilea tablou este cunoscut sub numele de Las Meninas (figura 6), de Diego Velázquez (cca 1658–1660). Din nou, avem de-a face cu o operă de artă care are mai multe nume. Într-adevăr, este un portret al familiei regelui Filip al IV-lea al Spaniei şi abia într-un catalog al colecţiei regale de tablouri, întocmit în 1843 de Pedro de Madrazo, tabloul a primit titlul Las Meninas („Domnişoarele de onoare“).

În acest tablou, artistul a devenit mai dominant decât subiectele sale, deoarece nu numai că știm că această lucrare a fost una dintre capodoperele sale, dar s-a inclus, de fapt, pe sine în imagine. Îl vedem în spatele pânzei din stânga imaginii, cu privirea îndreptată spre noi. Nu putem decât să presupunem că patronii săi regali au fost fericiţi ca Velázquez să se includă în acest portret de familie – el este cu siguranţă una dintre figurile dominante, regele şi regina fiind văzuți doar ca reflecţii în oglinzile din centrul peretelui din spate.

Includerea unui astfel de autoportret evident arată tipul de statut pe care îl pot deține artiștii, nu doar ca pictori de curte, precum este cazul aici, dar, într-un mod mai general, atunci când ating aproape un statut de celebritate. Reputaţia lor le poate prefigura sau chiar copleşi munca. Această direcţie continuă până în zilele noastre, când ne amintim mai uşor numele artiştilor decât titlurile operelor lor – exemple notabile îi includ pe Damien Hirst sau Tracey Emin. Dar nu există nici o îndoială că Velázquez este considerat una dintre figurile majore din istoria artei occidentale. El este lăudat mai ales pentru felul în care a manevrat vopseaua; există o lejeritate a tuşelor care este uşor impresionistă. Într-adevăr, Édouard Manet, unul dintre fondatorii mişcării impresioniste din Franţa, a călătorit în Spania şi a fost profund influenţat de opera lui Velázquez.

De asemenea, priviţi modul în care este utilizată lumina: simţim de parcă

lumina ar inunda încăperea prin ferestrele din dreapta, concentrându-se pe fetița din mijloc. Vedeți, de asemenea, cum ușa deschisă în fundal aduce o sursă de lumină diferită în imagine. Las Meninas ridică și câteva întrebări importante despre spațiul pictural. Trebuie să ne amintim întotdeauna că suprafața imaginii este plană – orice simț al spațiului sau al profunzimii este o iluzie. Unii artiști au un interes scăzut pentru încercarea de a crea iluzia profunzimii – sau „o fereastră asupra lumii“, așa cum au numit-o unii. O altă privire asupra lui Gentile dezvăluie că iluzia spațiului pictural aproape că nu există, iar figurile sunt dispuse plan pe suprafața imaginii. În schimb, Velázquez creează iluzia unei camere folosind tehnica standard a perspectivei liniare.

Dar acest tablou dezvăluie mult mai multe. Presupunem că privim perspectiva pe care o are Velázquez asupra propriei persoane și a modelelor sale în oglinda pe care o folosea pentru a se picta. Acest lucru ar putea să explice de ce lumina vine din dreapta mai degrabă decât din stânga, ceea ce se întâmplă mai frecvent în arta occidentală – și anume că vedem o imagine în oglindă a scenei reale. Dar regele și regina apar reflectați în oglinda din centrul peretelui din spate. Deci, pe cine pictează de fapt Velázquez? S-ar putea crede că este vorba despre fetiță, întrucât ea se află în mijlocul scenei și ea este cea evidențiată, dar artistul se uită dincolo de ea, poate spre figurile pe care le vedem doar în oglindă. Noi, spectatorii, suntem cei atrași în acest ansamblu complex de relații spațiale și compoziționale, în timp ce artistul ne privește – ca și cum ne-ar picta propriul portret, iar noi privim înapoi, asumând rolul regelui și reginei reflectați în oglindă. Acest aspect din tabloul Las Meninas ridică o serie de probleme importante în istoria artei.

În mod special, există ideea de artă ca iluzie – lucrul la care ne uităm cu adevărat sunt tușele de pe pânză; restul este alcătuit din procesele noastre cognitive și intelectuale care dau sens imaginii – când vine vorba de a recunoaște tabloul ca portret și de modurile în care pictura se joacă cu simțul nostru de percepție. Adorația, care este pictată pe un panou, dă iluzia de țesături și bijuterii într-un cadru aplatizat în afara căruia ne situăm; măiestria artistului este ascunsă în suprafața netedă a imaginii și în

materialele bogate. În schimb, Las Meninas, pictat pe pânză, creează o iluzie complexă de spațiu tridimensional care ne și atrage, ne și înfioară. Suntem foarte conștienți nu numai de artist, ci și de modul în care vopseaua a fost aplicată pe pânză în tușe ample, creând un efect realist.

Aș dori acum să trec la reprezentări ale lumii și ideilor executate pe diferite suporturi, și în acest scop am ales o sculptură clasică și o instalație recentă.

Apollo Belvedere (figura 7) este poate una dintre cele mai cunoscute sculpturi din Antichitate. Acest lucru se datorează nu în ultimul rând aspectului său uluitor – are o înălțime de peste doi metri și este realizată din marmură albă. Este o imagine a zeului grec Apollo, care a fost unul dintre cei doisprezece zei ai Olimpului și reprezenta spiritul grec clasic, care punea accentul pe latura rațională și civilizată a naturii umane.



7. Una dintre cele mai cunoscute sculpturi din Antichitate, *Apollo Belvedere* are o înălțime de peste doi metri. Este o copie romană a unui original grecesc din secolul al V-lea î.Hr.

Deşi există numeroase mituri care povestesc episoade din viaţa lui Apollo, titlul acestei sculpturi este preluat de la locul în care a fost expusă. Ea a fost amplasată în curtea Belvedere (acum parte a Muzeului Pio Clementino din Muzeele Vaticane), construită pentru papa Iuliu al II-lea în 1503, fiind prima din colecţia papală de statui antice care urmau să fie expuse acolo. Aceasta a fost o copie romană a unui original grecesc din secolul al V-lea î.Hr.; este posibil ca statuia să fi fost sculptată de Leochares, una dintre operele lui fiind menţionată de Pliniu ca fiind un Apollo cu diademă.

Fiind fratele geamăn al lui Artemis, cunoscută la romani sub numele de Diana, Apollo era considerat o întruchipare a perfecţiunii fizice masculine, la fel cum sora lui întruchipa perfecţiunea feminină. Cu siguranţă, această sculptură exploatează ideea perfecţiunii fizice – finisajul neted al marmurei sporeşte iluzia carnalităţii trupului musculos al zeului, cu un chip idealizat şi fără cusur. Contrastul dintre faldurile veşmântului şi netezimea cărnii accentuează textura fiecăruia, precum şi abilitatea sculptorului de a face ca piatra tare să dea formă unor substanţe foarte diferite. Deşi această imagine a lui Apollo, la fel ca a multor alţi bărbaţi din Antichitate, era menită să celebreze perfecţiunea fizică a corpului uman, în cazul de faţă organele genitale ale lui Apollo au fost acoperite cu o frunză de smochin din motive de pudoare. Cel mai probabil, originalul grecesc era complet nud, dar, la o dată ulterioară, schimbarea atitudinii faţă de nuditate şi de reprezentările corpului şi ale sexualităţii a impus adăugarea unei frunze de smochin.

Ar putea părea ciudat ca în toată această perfecţiune umană idealizată să existe un trunchi de copac destul de neatrăgător. Textura scoarţei nu contribuie prea mult la imagine, spre deosebire de contrastul dintre tunica şi carnea lui Apollo. O examinare mai atentă arată că lipsesc antebraţul drept şi mâna stângă a figurii. Şi aceste detalii încep să ne ofere indicii despre motivul pentru care trunchiul de copac este acolo. Sculpturile se bazează pe rezistenţa la rupere a materialului. Marmura nu este un material foarte bun cu care să poţi sculpta membre întinse, deoarece se rupe destul de uşor, după cum

vedem aici. Într-adevăr, tunica nu doar că funcţionează ca un dispozitiv compoziţional, ci are şi o aplicabilitate practică, sprijinind braţul întins al lui Apollo. Gândind sculptura în termeni de echilibru şi de calităţi ale materialului, copacul devine astfel un alt dispozitiv care să susţină greutatea întregului. Putem vedea cât de vulnerabilă este sculptura din moment ce antebraţul drept a dispărut. Trunchiul de copac contrastează cu restul compoziţiei, întrucât, ca şi frunza de smochin, a fost adăugat mai târziu. De data aceasta putem fi aproape siguri că imitatorul roman a fost cel care l-a adăugat, căci originalul grec a fost probabil turnat în bronz – un material cu o rezistenţă la rupere mult mai mare, necesară pentru a obţine acest tip de poziţie. Una dintre consecinţele utilizării marmurei în locul bronzului este că ne gândim eronat la toate sculpturile clasice ca fiind albe, subliniind astfel ideea artei clasice ca pură, simplă şi un rezultat al valorii durabile.

Apollo Belvedere începe acum să ne spună multe despre o serie de aspecte ale istoriei artei. În primul rând, se pune problema reutilizării şi reinterpretării formelor clasice de-a lungul timpului. Ne mulţumim să îl vedem pe Apollo ca un exemplu fin al sculpturii greceşti. Grecia antică şi Roma sunt adesea denumite lumea clasică – fapt ce indică o perioadă în timp. Cuvântul „clasic“ înseamnă însă şi un punct culminant sau un exemplu excepţional, care se conformează unui stil restrâns şi rafinat şi care are o calitate de durată. Combinarea artei din epoca clasică cu această judecată de valoare acreditează ideea că „clasicul“ este cel mai bun. Şi putem vedea cum interesul pentru acest stil de artă, în sensul său cel mai amplu, a persistat de-a lungul timpului. Romanii au copiat sau au adaptat mult din arta şi arhitectura Greciei. Într-adevăr, majoritatea cunoştinţelor noastre despre sculptura greacă provin din copii romane ale originalelor greceşti.

În Renaştere, când interesul pentru lumea clasică s-a bucurat de o reînviere extinsă, Apollo a fost achiziţionat de papă pentru a pune baza colecţiei de - sculpturi papale. Interesul pentru operele de artă din Antichitate era atât de mare încât s-a considerat potrivit ca şi colecţiile creştine, inclusiv cea deţinută de Vatican, să conţină imagini ale zeilor păgâni. Postura lui Apollo, şi într-adevăr a multor alte sculpturi clasice, a fost copiată şi citată de mulţi artişti,

sculptori, pictori și gravori din generațiile următoare, iar acest lucru ne spune cum formele clasice au fost refolosite și reinterpretate, sau chiar respinse, în diferite momente. Postura este un exemplu de contrapposto clasic, unde o parte a corpului se află în contrapoziție față de cealaltă. Partea stângă a lui Apollo este deschisă, cu brațul întins, în timp ce dreapta este închisă; în mod similar, greutatea lui se sprijină pe un singur picior, ceea ce oferă și o senzație de mișcare.

De asemenea, Apollo Belvedere ne spune ceva și despre creșterea interesului pentru colecționarea și expunerea artei – aici a influențat chiar și numele operei – și despre modul în care acumularea obiectelor a conferit importanță anumitor tipuri de lucrări și le-a pus la dispoziția artiștilor ca aceștia să le copieze și să învețe din ele. Colecțiile Vaticanului sunt importante în această privință, deoarece, începând cu secolul al XVI-lea, artiștii vizitau Roma ca parte a educației lor.



8. *The Dinner Party* de Judy Chicago a fost expusă prima dată în 1979 la Muzeul de Artă Modernă din San Francisco.

Un alt aspect al istoriei artei pe care îl introduce Apollo Belvedere este iconografia, o metodă importantă pentru înțelegerea sensului artei. Acest lucru va fi discutat mai pe larg în capitolul 6, dar este suficient să spunem aici că aceasta reprezintă studiul subiectelor din poveşti reprezentate în artă, fie ele religioase sau laice. Am văzut cum funcţionează acest lucru cu Adorația Magilor a lui Gentile – povestea din spatele imaginii. Iconografia poate include și studiul anumitor elemente ale unei opere de artă care acţionează ca indicii sau ca simboluri cu privire la ce se întâmplă sau este înfățișat. În cazul lui Apollo, dacă nu am fi ştiut că aceasta era o imagine a zeului greco-roman, am fi putut fi purtați spre această concluzie pentru că statuia poartă o cunună de frunze de laur, atribuită lui Apollo ca recunoaştere a realizărilor sale în arte.

Al patrulea exemplu pe care îl propun este o instalație a unei artiste care s-a aflat în prim-planul mişcării feministe. The Dinner Party (figura 8) a lui Judy Chicago a fost expusă prima dată în 1979. La prima vedere, pare un efort lăudabil de a aduce femei celebre în atenția publicului larg. Și, în mod semnificativ, o avem și pe artistă vorbind despre lucrarea ei, așa că știm care i-a fost intenția:

Ideea mea pentru The Dinner Party a rezultat din cercetarea istoriei femeilor pe care am început-o la sfârșitul anilor 1960 (...), și atitudinea predominantă față de istoria femeilor poate fi rezumată cel mai bine în următoarea poveste. În timp ce studiam la UCLA, am urmat un curs intitulat Istoria intelectuală a Europei. Profesorul, un istoric respectat, a promis că la ultima oră va discuta despre contribuțiile femeilor la gândirea occidentală. Am aşteptat cu nerăbdare tot semestrul, iar la ultimul curs profesorul a intrat și a anunțat: „Contribuţiile femeilor la istoria intelectuală a Europei: ele nu au adus nici una“.

Am fost devastată de judecata lui și când, ulterior, studiile mele au demonstrat că evaluarea profesorului meu nu trecea testul unei examinări intelectuale, am devenit convinsă de ideea că femeile nu aveau o istorie – și ideea că nu existaseră niciodată mari artiste era pur și simplu o prejudecată ridicată la rang de dogmă intelectuală. Am bănuit că multe persoane au acceptat aceste idei în primul rând pentru că nu au fost niciodată expuse unei perspective diferite.

Când am început să descopăr ceea ce s-a dovedit a fi un tezaur de informații despre istoria femeilor, am devenit încrezătoare și inspirată în același timp. Interesul meu intens de a împărtăși aceste descoperiri prin arta mea m-a determinat să mă întreb dacă imaginile vizuale pot juca un rol în schimbarea părerilor predominante cu privire la femei și la istoria femeilor.

Masa de cină triunghiulară înfățișată de Chicago era aranjată folosindu-se „meșteșuguri“ tradiționale feminine, precum broderia și olăritul, care purtau numele unor femei celebre, de exemplu Virginia Woolf și Doris Lessing, și care apăreau în dreptul fiecărui loc. Acest lucru poate părea un efort nobil, dar, dacă priviți mai atent, pe fiecare dintre farfurii, fructul și florile, care la prima vedere par inofensive, formează modele de organe genitale feminine. Această trimitere alegorică la sexul feminin, redat prin fructe și flori, simbolizează feminizarea artei, deoarece aceste elemente sunt considerate decorative și casnice. Lucrarea lui Chicago a avut și are încă parte de critici. Unele feministe o văd ca portretizare a biologiei ca destin. Scopul pentru care am inclus-o aici este că lucrarea pune unele întrebări mai importante despre istoria artei. Cel mai evident, ea arată cum arta poate avea un scop clar politic și poate fi un mijloc provocator de a transmite idei. Aici, Chicago folosește tehnica de a neliniști privitorul, în timp ce ne uităm la ceva care pare aproape drăguț, dar curând familiarul devine neliniștitor. De asemenea, lucrarea ridică problema femeilor și a altor grupuri minoritare în artă. Este foarte ușor ca femeile și cei din grupurile etnice minoritare să devină subcategorii ale istoriei artei. Aceasta implică faptul că tematica principală este bărbatul alb occidental ca subiect, artist și istoric. Ceea ce urmează în acest volum va pune sub semnul întrebării această viziune.

The Dinner Party ne vorbește și despre natura efemeră a operelor de artă – este o instalație fără o locuință permanentă. Aceasta este o existență foarte fragilă, dar cum mesajul său este de acum demodat sau nedorit din perspectiva multora, opera este inaccesibilă publicului. Și acest lucru pune problema modei și a gustului, precum și a relației dintre artiști și operele de artă în cazul cărora nu există patron sau galerie.

Cele patru imagini propuse de mine configurează o mare parte din ceea ce urmează în această carte. Toate demonstrează, în moduri diferite, că istoria artei nu se rezumă doar la descrierea imaginilor care reprezintă lumea pe care credem că o vedem. Subiectul este mult mai complex și mai bogat. Este un mod de a privi cultura și societatea din diferite epoci, de a vedea cum gândim aceste perioade și cum s-au schimbat atitudinile de-a lungul timpului. Gama uriașă de subiecte ne permite să folosim istoria artei pentru a ne gândi la aceste probleme în raport cu teme precum viața personală și publică, arta și practicile religioase și laice, activismul politic și dominația culturală. Următoarele capitole explorează aceste aspecte diferite ale istoriei artei. Dar în capitolul 7 voi încheia de unde am început cu obiectele în sine, descriind cum, prin prisma diferitelor aspecte ale disciplinei abordate în această introducere, putem „citi“ istoria artei pornind de la lucrări de artă.

Capitolul 2. Cum scrii istoria artei

În ultimii ani, numeroşi cercetători s-au preocupat de istoriografie, adică de studiul istoriei sau al istoriilor artei, mai degrabă decât de subiectul în sine. Aceasta este o preocupare importantă care se intersectează în anumite puncte cu problemele ridicate în acest capitol. Aş dori să subliniez acum diferitele cadre narative ale istoriei artei pentru a examina diferitele modalităţi în care se poate scrie. Aceste modalităţi de scriere au fost relevate în capitolul 1, unde s-a arătat că accentele puse pe biografia artiştilor sau pe stil erau cadre - narative încetăţenite şi de durată pentru istoria artei. Mai mult, am introdus întrebarea despre modul în care răspundem la obiectele vizuale folosind cuvinte. Aş dori acum să mă gândesc la modalităţile în care au fost scrise istoriile artei pentru a descrie arta şi a-i oferi un context. Această temă va fi reluată în capitolul 5, unde voi discuta despre diverse moduri de a gândi istoria artei.

Există trei direcţii principale pe care vreau să le abordez aici. În primul rând, iau exemple de scriere despre artă dintr-o perioadă mare de timp pentru a vedea ce au scriitorii în comun şi diferenţele dintre ei. În al doilea rând, mă uit la modul în care genul şi prejudecăţile de gen au influenţat dezvoltarea istoriei artei. În al treilea rând, este important să ne gândim la aşteptările noastre de progres şi evoluţie în artă, în raport cu modul în care sunt scrise istoriile. În acest fel, putem vedea cum diferitele modalităţi de a scrie despre artă pot schimba modul în care vedem obiectul şi ne gândim la istoria sa.

Istorici de artă de-a lungul veacurilor

Gaius Plinius Secundus, cunoscut ca Pliniu cel Bătrân (23/24–79 d.Hr.), a fost un scriitor roman ale cărui treizeci și șapte de volume din Istoria naturală, dedicată împăratului Titus, se constituie într-una dintre cele mai cunoscute lucrări de artă și arhitectură din Antichitate. Opera uriașă este dedicată în mare măsură istoriei naturale a lumii greco-romane, după cum arată și titlul, dar este prezentată și arta. În perioada Renașterii în Italia, o mare atenție a fost acordată surselor textuale despre arta Antichității. Există o gamă largă de texte disponibile, dar unele au supraviețuit doar ca fragmente sau erau disponibile doar în limba greacă. În schimb, volumele enciclopedice ale lui Pliniu au supraviețuit intacte și au fost traduse în 1476 în italiană, făcându-le mult mai accesibile. Prin urmare, atenția acordată dezbaterii lui Pliniu pe tema artei a căpătat o semnificație disproporționată față de obiectivele operei în ansamblu. Totuși, Istoria naturală a avut o influență importantă asupra dezvoltării scrierilor despre artă, precum și asupra artei în sine. Iar descrierea obiectelor de artă de către Pliniu a ajutat la identificarea sculpturilor antice descoperite în perioada Renașterii, precum și în perioadele ulterioare. Ne este greu să ne imaginăm cum ar fi fost să nu recunoaștem subiectul unor - sculpturi precum Apollo Belvedere (figura 7). Dar din Renaștere până în secolul al XVIII-lea doar coordonarea atentă între descrierile scrise și sculpturile care s-au păstrat a făcut posibilă identificarea. Cât de captivante și de enigmatice trebuie să fi părut aceste fragmente anonime din trecut, foarte aproape de arta preistorică despre care facem astăzi speculații.

De asemenea, Pliniu a acordat atenție detaliilor biografice ale vieții artiștilor. Cea mai faimoasă relatare a sa, cea despre pictorul Apelles, a fost extrem de influentă pentru formarea valorilor artistice în Renaștere. Emergența artistului drept cineva cu statut și o abordare intelectuală a meșteșugului său a constituit o parte importantă a perioadei renascentiste în artă. Acest lucru a contribuit și la asigurarea continuării tradiției clasice, deoarece statutul artistic a fost îmbunătățit prin cunoașterea artei Greciei și Romei antice.

Pliniu a avut o influență importantă asupra unuia dintre cei mai longevivi și mai influenți scriitori despre artă, Giorgio Vasari (1511–1574). El a fost pictor și arhitect florentin, considerat adesea drept primul istoric al artei, iar

opera sa Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor se tipăreşte şi astăzi şi este o sursă importantă pentru cunoştinţele noastre despre artiştii renascentişti. Vasari era conştient de precedentele acestui tip de demers, inclusiv de Istoria naturală a lui Pliniu, după cum afirmă:

Am lăsat deoparte multe lucruri de la Pliniu şi de la alţi autori, pe care aş fi putut să le folosesc dacă nu aş fi vrut, poate într-un mod controversat, să las toată lumea liberă să descopere pentru sine ideile altor oameni din sursele originale.

Dar biografiile sale au stat pe picior de egalitate cu sursele lor antice, căci Vieţile lui Vasari au fost traduse prima dată în engleză în 1685, devenind astfel un model de a scrie despre artă în lumea postclasică.

Vieţile lui Vasari, aşa cum sunt cunoscute adesea, se compun din trei părţi. Prima se opreşte asupra artiştilor Cimabue şi Giotto, care lucrau la ceea ce Vasari considera „renaşterea“ artelor după Evul Întunecat. A doua parte analizează perioada pe care o numim acum Renaşterea timpurie şi îi include pe pictorii Masaccio şi Botticelli, pe arhitectul Brunelleschi şi pe teoreticianul şi arhitectul Alberti. Este important să ne amintim că nu se făcea mare deosebire între practicile arhitecturii, picturii şi sculpturii la acea vreme şi mulţi „artişti“ le-au practicat pe toate trei. (De exemplu, Vasari a proiectat clădirea care este acum Galeria Uffizi din Florenţa.) Partea finală a Vieţilor începe cu Leonardo da Vinci şi îi cuprinde pe cei pe care îi considerăm acum artişti ai Renaşterii mature.

Opţiunile lui Vasari cu privire la modul de organizare a materialului său au avut un efect răsunător asupra istoriei artei. Punând un accent atât de mare pe „geniul“ şi realizările unui artist, Vasari a stabilit bazele tipului de abordare deja cunoscută a istoriei artei şi despre care am discutat în capitolul 1. Vasari

a fost unul dintre primii istorici care a emis judecăţi calitative despre artă pentru a crea un canon al marilor artişti şi, în cadrul acestuia, al capodoperelor care le aparţin. Pentru Vasari, calitatea se baza pe priceperea artistului, când venea vorba despre iluzia naturalismului, şi pe abilitatea tehnică necesară pentru acest grad de „frumusețe“ idealizată. Mai mult, după cum am subliniat, acest tip de abordare a istoriei artei încurajează atribuirea operelor de artă unui artist sau influenţa unui artist asupra altuia, pe baza unor asemănări stilistice – dacă două lucruri arată la fel, ele trebuie să aibă legătură.

În primul rând, este important să luăm în considerare ideea de a scrie o istorie bazată doar pe viața artiștilor și dacă nu cumva aceasta este mai degrabă o istorie a artiștilor decât istoria artei. Există problema evidentă că Vasari știa probabil mult mai multe despre unii artişti decât despre alţii. Și, precum noi toți, avea și el preferații lui. În cazul cărţii Viețile, acest lucru a avut un efect răsunător asupra modului în care a fost scrisă și a modului în care a influențat istoria artei. Prima ediție a Vieților, publicată în 1550, a fost menită să fie o celebrare a geniului lui Michelangelo Buonarroti – sculptorul și pictorul temperamental care uimise Italia de la începutul secolului al XVI-lea cu sculptura din marmură a lui David (1501–1504) și pictura de pe tavanul Capelei Sixtine (1508–1512). Într-adevăr, Michelangelo era singurul artist în viață în momentul în care îi apare biografia în prima ediție a Vieților. Michelangelo a murit în 1564 și a doua ediție a Vieților, mult mai cunoscută, a apărut în 1568.

Problema cu traiectoria lui Vasari în istoria artei este simpla întrebare referitoare la ce s-a întâmplat cu arta după Michelangelo. S-a oprit sau a intrat în declin? Odată atinsă culmea perfecţiunii, unde putea să se îndrepte arta? Puteţi vedea de aici că instituirea ideii de progres artistic, fie spre arta superlativă a unui individ, cum este cazul aici, fie în direcţia unei idei mai abstracte a recreării formelor clasice sau a reprezentării impecabile a subiectului uman, implică faptul că există un sfârşit al istoriei artei. Acest punct ridică o problemă importantă despre modalităţile de a scrie orice fel de istorie. Istoriile sunt scrise cu avantajul perspectivei retroactive; știm ce s-a

întâmplat înainte şi după evenimentele discutate. Ideea că evenimentele se desfăşoară în sensul unui rezultat identificat este cunoscută sub numele de teleologie. Istoria continuă însă dincolo de momentul în care scrie istoricul; prin urmare suntem capabili să reconfigurăm procesele şi naraţiunile istoriei artei. Dar să nu anticipăm.

Al doilea punct despre Vasari este că modul în care a împărţit dezvoltarea artei în Italia, aproximativ din 1270 până în 1570, nu a fost niciodată contestat. Vedem încă artiştii pe care îi plasează în partea a doua a cărţii Vieţile ca aparţinând Renaşterii timpurii, arătând doar începutul a ceea ce Vasari considerase drept aspecte importante ale artei – adică reutilizarea şi reinterpretarea artei Antichităţii. Ştim însă despre contemporanii lui Vasari că nu au remarcat asemenea diviziuni între artiştii timpurii şi cei ai Renaşterii mature. Mai mult, Vasari nu a fost interesat şi nici nu a apreciat arta din perioadele anterioare, caracterizată de stilul gotic sau de cel bizantin. Dar există o suprapunere, precum şi un dezacord între divizarea istoriei artei a lui Vasari în perioade specifice şi cele stabilite de istoricii de mai târziu. De exemplu, Giotto este inclus în Vieţi ca prima luce („primă lumină“) a Renaşterii, întrucât în operele sale Vasari a văzut primele semne ale unui interes pentru natură, în timp ce, mai recent, Giotto a fost inclus în tradiţia gotică, în lumina interesului său pentru posturile stilizate şi formulele compoziţionale ale acelei perioade.

Deşi Vasari nu a văzut nici o relaţie între artă, societate şi politică, el a stabilit criterii care puteau fi folosite pentru evaluarea calităţii unei opere de artă. Aceste cinci aspecte ale artei au avut un rol important în stabilirea modului în care povestea artei a fost expusă de generaţiile următoare. O scurtă discuţie despre acestea îmi permite, de asemenea, să conturez una dintre influenţele majore asupra filosofiei artei, neoplatonismul, şi modul în care acesta a interacţionat cu practica artistică din perioada Renaşterii. Criteriile lui Vasari includ Disegno – arta desenării sau a schiţării meşteşugite. Aici, Vasari foloseşte ideea neoplatonică potrivit căreia artistul are Ideea obiectului pe care încearcă să îl reproducă sădită în mintea lui de Dumnezeu. Opera de artă, indiferent că este pictură sau sculptură, se referă atât la obiectul pe care

artistul îl vede, cât şi la forma perfectă care există doar în minte. Al doilea criteriu este Natura – arta ca imitaţie a naturii a fost un concept nou în secolul al XV-lea. Din nou, Vasari aduce ideea platonică a artiştilor capabili să se perfecţioneze în privinţa naturii prin cunoaşterea formelor perfecte. În al treilea rând, Grazia, graţia, este o calitate esenţială a artei, evidentă în linia delicată a operelor unor artişti precum Michelangelo. În al patrulea rând, Decoro se referă la buna-cuviinţă sau la adecvarea artistică – de exemplu, un sfânt ar trebui să arate ca un bărbat sfânt, la fel şi o sfântă. Acest lucru a ajuns să însemne şi o formă de pudoare care impunea ca organele genitale ale nudurilor sculptate sau pictate să fie acoperite – uneori după finalizarea lucrării. Ultima categorie a lui Vasari a fost Maniera, care se referă fie la stilul personal al unui artist, fie la o anumită şcoală de artişti. Aceste criterii au şi astăzi o mare greutate ca parte a interesului continuu pentru naturalismul artei clasice, aşa cum este reflectat în Renaştere şi nu numai.

Metoda lui Vasari de a scrie despre istoria artei a rămas concentrată pe lucrările în sine şi s-a bazat pe o observaţie atentă a detaliilor, împreună cu fragmente biografice din viaţa artistului. Cred că este util aici să comparăm discuţia lui Vasari despre o lucrare anume cu cea a unui istoric de artă diferit. Ernst Gombrich este unul dintre cei mai cunoscuţi istorici ai culturii din secolul XX. Lucrările sale s-au centrat în principal pe Renaştere şi a dorit să examineze lucrări de cultură (sau artă) „înalte“ ca dovadă a climatului intelectual mai amplu al vremii. Gombrich a fost interesat şi de antropologie şi de psihanaliză ca modalităţi de a ajunge la sensul cultural al artei. Ca un savant al Renaşterii, Gombrich a fost acuzat de conservatorism şi de consolidarea istoriei artei canonice. Dar opera sa acoperă şi psihologia artei, folosind desene animate şi reclame ca argument. Indiferent dacă discută despre arta înaltă sau despre cultura populară, Gombrich este conştient de funcţiile schimbătoare ale imaginilor, iar importanţa contextului lor social şi cultural îi impregnează analiza cu o stratificare a sensului şi a nuanţelor, astfel încât îmi este greu să îl consider tradiţionalist. Acestea fiind spuse, trebuie să ridic mâna şi să-mi expun obiecţiile cu privire la cea mai vândută carte a lui Gombrich, Istoria artei, publicată prima dată în 1950 şi tipărită şi astăzi. Aceasta creează o dezvoltare liniară a artei, concentrându-se pe artiştii canonici, cu o mică atenţie îndreptată spre contexte mai largi sau spre

abordări teoretice manifestate în celelalte scrieri ale sale. La fel ca Vieţile lui Vasari, Istoria artei se referă doar la „oameni celebri“ şi la „stil“. Dacă nu aţi făcut-o până acum, atunci cu siguranţă până la sfârşitul acestei cărţi veţi vedea toate motivele care stau la baza poziţiei mele negative cu privire la naraţiunea liniară, teleologică despre artă, de la „omul peşterii până la Picasso“, marcată de o părtinire occidentală.



9. *Școala din Atena* de Rafael (cca 1509–1511/1512), una dintre frescele care împodobește Stanza della Segnatura din Vatican, Roma

O comparație între modul în care Gombrich și Vasari scriu despre aceeași operă de artă demonstrează diferențele în abordările lor în istoria artei. Școala din Atena a lui Rafael (figura 9) este un exemplu util pentru acest exercițiu, deoarece este o imagine complexă, a cărei fascinație este de durată. Papa Iuliu al II-lea a fost un patron rafinat al artelor – colecția sa de sculpturi de la Vatican includea Apollo Belvedere (figura 7), iar papa i-a cerut lui Michelangelo să picteze tavanul Capelei Sixtine. Rafael, alături de alți artiști, a fost angajat de Iuliu al II-lea să decoreze o serie de camere în palatul Vaticanului – acestea sunt adesea denumite Stanze ale Vaticanului. Picturile murale, cunoscute sub numele de fresce, în Stanza della Segnatura, Stanza dell'Incendio și Sala di Constantino, au fost realizate de Rafael și de ucenicii lui din atelier în jurul anului 1509. Stanza della Segnatura este de obicei considerată cea mai importantă dintre aceste încăperi, deoarece Rafael a fost cel mai implicat în execuția lucrărilor. Cele două fresce principale din această sală au fost Școala din Atena și Disputa privind Preasfântul Sacrament – subiectul lor prezentând o juxtapunere interesantă dintre laic și sacru sau dintre elemente păgâne și creștine.

Relatarea lui Vasari cu privire la aceste comenzi importante este următoarea:

În acea perioadă, Bramante din Urbino, care lucra pentru Iuliu al II-lea, [i-a spus lui Rafael] că l-a convins pe papă să construiască câteva apartamente noi, unde Rafael va avea șansa să arate ce poate.

[D]upă ce a fost primit cu mult drag de papa Iuliu, Rafael a început să picteze o frescă în Stanza della Segnatura, care avea să arate teologilor reconcilierea dintre filosofie și astrologie cu teologia, în care să figureze portrete ale tuturor înțelepților lumii, sfădindu-se între ei în diferite chipuri. La oarecare distanță, sunt unii astrologi care au desenat diferite tipuri de figuri și personaje legate de geomanție și de astrologie pe niște tăbliță pe care,

încredinţându-le în mâinile unor îngeri splendizi, le trimit evangheliştilor să le expună. Printre aceştia se află Diogene cu a lui cupă, adâncit în gânduri şi întins pe trepte: aceasta este o figură concepută cu finețe, care merită elogii din plin pentru frumusețea sa şi pentru neglijența nimerită a hainelor sale. Mai există Aristotel şi Platon, unul ținând dialogul Timaios, iar celălalt Etica; şi în jurul lor regăsim adunaţi în cerc filosofi din mai toate şcolile. Astrologii şi geometrii folosesc busole pentru a desena nenumărate figuri şi personaje pe tăbliţele lor; şi cu greu îmi găsesc cuvintele să descriu cât de splendid arată.

În cartea sa din 1972 Imagini simbolice, Ernst Gombrich contestă şi corectează explicaţia lui Vasari:

La sosirea sa la Roma (...) Rafael „a început în Camera [Stanza] della Segnatura o pictură a felului în care teologii armonizează filosofia şi astrologia cu teologia, în care toţi înţelepţii lumii sunt arătaţi discutând în diverse moduri“. Aceste cuvinte de început ale relatării lui Vasari (...) au propus, în mod natural, cheia pentru interpretarea acestor fresce peste secole. Nu doar că Vasari a stabilit convingerea că subiectul acestui ciclu era menit să fie de o importanţă filosofică profundă, dar a şi impus interpretarea, izolând frescele individuale de contextul lor intelectual şi decorativ (...) Cunoaştem acum sursa acestei erori: Vasari a lucrat la gravuri după fresce [şi ca urmare] i-a plasat pe evanghelişti printre filosofii greci... [şi] această tendinţă a persistat... şi, deşi savanţii nu au fost de acord cu vreo interpretare, a rămas convingerea că există o cheie a acestor fresce care trebuie să fie în acord cu ideile umaniste ale secolului al XVI-lea.

Gombrich atribuie înţelegerea greşită a iconografiei Stanzei, în ansamblul său, explicaţiei înşelătoare a lui Vasari şi modului în care istoricii de după el au privit componentele individuale ale încăperii – tavanul şi pereţii – în locul compoziţiei în ansamblu. El susţine că, observată în acest fel, camera, cu amestecul său de subiecte păgâne şi creştine, „nu ar fi trebuit să producă nici o surpriză nimănui care cunoaşte obiceiurile moraliştilor medievali sau,

într-adevăr, ale Sfântului Augustin“. Tavanul cuprinde personificări încoronate care se referă la reprezentările de dedesubt; acestea la rândul lor amplifică ideile cu pricina. Şcoala din Atena este însoţită de Filosofia, care împreună cu celelalte reprezentări de pe tavan ale Legii, Teologiei şi Poeziei reprezentau artele liberale predate în universităţile italiene la acea vreme.

Abordarea de către Vasari a istoriei artei, după cum am văzut, este încă valabilă, dar provocări ale acesteia – sau mai exact un mod diferit de a gândi subiectul – au apărut în secolul al XVIII-lea. Johann Joachim Winckelmann a fost unul dintre primii istorici care a plasat arta în contextul său folosind cât mai multe surse diferite. Plasarea artei în contextul său cultural a fost o idee revoluţionară, deoarece a însemnat că arta a devenit mai importantă decât artistul. Într-adevăr, Winckelmann a afirmat că artiştii individuali nu prea aveau legătură cu proiectul său, ceea ce avea să vină cu un mod mai sistematic de organizare a cunoştinţelor despre artă. Acestea fiind spuse, Winckelmann a subliniat apoi că este necesară o examinare detaliată a operei de artă şi, la fel ca Vasari, a aderat la preocuparea proprie cunoscătorilor de a căuta frumuseţea sau perfecţiunea ideală. Dar acolo unde Vasari a întâmpinat dificultăţi în problema „declinului artei“ după moartea lui Michelangelo, Winckelmann şi-a limitat interesele la arta Antichităţii. Pentru Winckelmann, arta antică greacă din secolul al V-lea î.Hr., cunoscută drept perioada clasică, a constituit apogeul realizării artistice în ce priveşte reprezentarea frumuseţii şi a perfecţiunii. Detaliile biografice ale artiştilor care au produs aceste lucrări sunt foarte rare, dar acest lucru îl preocupă prea puţin pe Winckelmann, care a considerat istoria artei mai degrabă legată de estetică decât de artist.

Winckelmann a introdus un studiu sistematic şi cronologic al istoriei artei. Vestigiile artistice ale Antichităţii au fost văzute ca martori coerenţi ai epocii clasice, care puteau determina şi spori condiţia umană (deşi, fapt necunoscut lui Winckelmann, multe sculpturi erau copii romane ale originalelor greceşti). „Inventarea“ Greciei antice sau cel puţin stabilirea ei ca punct culminant în civilizaţia umană a fost un element esenţial al acestui concept eurocentric al unei tradiţii ideale sau clasice. La rândul său, acest lucru a avut relevanţă pentru vremurile moderne. În volumul Gânduri

asupra imitației operelor grecești în pictură și sculptură (1755), Winckelmann afirmă:

[nu] există decât o modalitate prin care modernii să devină mari și poate inegalabili (...) prin imitarea anticilor... Nu este doar natura cea pe care admiratorii grecilor o găsesc în operele lor, ci mult mai mult, ceva superior naturii; frumuseți ideale, imagini născute în creier.

Ideile lui Winckelmann se bazează mult pe teoriile limbajului de la mijlocul secolului al XVIII-lea, care considerau că și-a dezvoltat suficient resursele pentru a permite o cunoaștere clară a lucrurilor, deși excesele de stil și de retorică au dus la degenerarea acestuia. El a trasat o cale similară în artă, considerând arta greacă clasică drept apogeu, iar mișcarea și vigoarea ulterioare perioadei elenistice drept „exces“ și „degenerare“. Această idee de dezvoltare și de declin în arta lumii antice a impus cronologia standard pentru istoria artei. Iar evoluția liniară din Grecia antică până în zilele noastre a rămas metoda standard pentru a ordona exponatele muzeale. În consecință, citim despre istoria artei într-un mod similar celui în care o întâlnim în muzee. Analiza lui Winckelmann, sau sistemul istoriei, cum a preferat el să o numească, este înrădăcinată ferm în tradiția verbală – aparatul critic al limbajului a fost transpus în artă. Winckelmann s-a bazat pe descrierile textuale ale obiectelor ca să identifice opere ca să-și scrie istoria. Este important să ne amintim aici că nici Winckelmann, nici Vasari nu au avut acces la ilustrații de calitate, exacte ale lucrărilor pe care le discutau – ceva ce ni se pare normal astăzi. Ei au fost nevoiți să se bazeze pe versiuni imprimate și gravuri de o calitate variabilă care ar fi putut fi înșelătoare. Acest punct este implicit în critica adusă de Gombrich analizei lui Vasari a Școlii din Atena. Dar absența unor consemnări vizuale fidele are o importanță mult mai amplă, întrucât abia în deceniile de la mijlocul secolului XX tehnicile fotografice au devenit suficient de rafinate pentru a permite studiul atent al obiectelor de artă altfel decât in situ. În mod clar, utilizarea fotografiei aduce cu sine un nou set de probleme, dar ne face să ne gândim cu atenție la relația dintre sistemele verbale și vizuale de consemnare a artei, un punct care va fi dezvoltat în capitolul 6.

Ideea de istorie culturală dezvoltată de Winckelmann a avut la fel de multă rezonanţă în scrierea istoriei artei precum abordarea biografică a lui Vasari. De exemplu, istoricul elveţian Jacob Burckhardt a adoptat o abordare similară cu a lui Winckelmann în volumul său Cultura Renaşterii în Italia, care a apărut prima dată în germană în 1860, dar a fost tradus rapid în engleză. Burckhardt a situat ferm arta Renaşterii italiene în contextul său cultural pentru a-i explica calităţile „civilizatoare“ şi „civile“. Cultura Renaşterii în Italia rămâne o lucrare de referinţă şi a contribuit în mare măsură la reînvierea interesului pentru această perioadă, susţinând totodată poziţia predominantă acordată supravieţuirii tradiţiei clasice în arta occidentală.

Winckelmann a avut influenţă şi asupra modului în care obiectul de artă a obţinut un statut autonom. Accentul pus de el asupra operei mai degrabă decât asupra artistului a contribuit poate la inaugurarea unui nou mod de a gândi istoria artei. În Germania secolului al XIX-lea, unul dintre cei mai influenţi filosofi din istoria gândirii occidentale, G.W.F. Hegel, a propus ipoteza conform căreia forma istoriei nu se bazează pe progresie liniară, ci cuprinde cicluri inevitabile ale declinului şi căderii – ceea ce fusese una dintre problemele cu care s-au confruntat Vasari şi Winckelmann. În schimb, el credea că istoria este rezultatul acţiunilor unui „spirit mondial“ şi că arta este una dintre modalităţile prin care acest spirit se manifestă. Termenul Zeitgeist („spiritul vremii“), intrat deja în uz, provine din filosofia istoriei lui Hegel. Sistemul său este un mod de a explica nu doar operele de artă, ci şi toată producţia culturală dintr-o anume perioadă. Ca atare, acţiunile indivizilor, adică artiştii în cazul nostru, nu prea au importanţă, şi nici contextul social al producţiei unei opere de artă nu contează. Preocuparea pentru stil din perspectivă hegeliană este diferită de abordarea cunoscută a lui Vasari. Aici, stilul are un fel de autonomie pe măsură ce se dezvoltă de-a lungul timpului şi transcende activitatea umană, desconsiderând astfel ideea de geniu atât de crucială pentru alte moduri de a scrie istoria artei. Ideea lui Ernst Gombrich despre istoria culturală a fost influenţată de Hegel, dar Gombrich le-a atribuit artei sau imaginilor funcţii schimbătoare care reacţionează cu contextul lor – ceva numit de Gombrich „o ecologie a artei“.

Acesta este un termen împrumutat din sociologie care desemnează relaţia dintre artă şi mediile sale.

Abia în secolul XX observăm o ruptură în raport cu aceste două preocupări principale pentru autor (artist) şi formă (stil). Am văzut cum arta Antichităţii a dominat gândirea şi practica artistică şi cum tocmai termenul „clasic“ a ajuns să denote nu doar o perioadă istorică, dar şi o judecată de valoare favorabilă despre producţia din perioada respectivă. Istoricii de artă de mai târziu au fost aproape apologetici, convinşi că arta propriei lor epoci nu se ridică la nivelul celei antice. Opera lui Gombrich şi a contemporanilor săi, precum Rudolf Wittkower şi Fritz Saxl, este un amestec bogat de filosofie, istorie şi teologie care ne oferă o Kulturgeschichte sau o istorie culturală a artei – dar aceasta este preocupată în primul rând de arta Renaşterii şi de derivatele sale.

Noi modalităţi de a scrie despre artă au apărut în secolul XX, când istoricii s-au concentrat mai mult pe arta propriei epoci, mai degrabă decât pe relaţia sa, favorabilă sau nu, cu cea din trecut. Până acum, în această carte am vorbit în principal despre artă ca o reprezentare a lumii pe care credem că o vedem. Şi acest capitol ne-a arătat că istoria artei s-a dezvoltat parţial dintr-o preocupare de a ordona arta în funcţie de competenţa sa ca mijloc de reprezentare, fie ea realistă, naturalistă sau idealizată. La începutul secolului XX a apărut o tradiţie a artei non-figurative – adică arta care nu înfăţişează lumea aşa cum credem că o vedem.

Instalaţia lui Judy Chicago este o etapă folositoare în acest tip de artă, pe care unii o găsesc descurajantă sau respingătoare – „dar asta este artă?“ reprezintă o întrebare frecventă. Când ne-am uitat cu atenţie la The Dinner Party (figura 8) din capitolul 1, am discutat ideea biografiei – nu doar a artistului, ci şi a vieţilor femeilor reprezentate prin amplasarea locurilor şi prin text – şi am petrecut ceva timp explicând conceptul din spatele lucrării. Ideea mea este să arăt că The Dinner Party vorbeşte despre o idee – o declaraţie socio-

politică despre femei. În acest fel, ea este cu totul diferită de celelalte lucrări pe care le discut în capitolul 1. Instalaţia lui Chicago este provocată de schimbarea de atitudine din secolul XX faţă de ce poate să facă arta şi cum o poate face. Ea nu mai este legată de forţele spiritului hegelian sau de culmile ciclice ale epocii clasice a lui Vasari, care au avut succes tot în Renaştere. Apariţia modernismului la începutul secolului XX i-a făcut pe istoricii de artă să se gândească pentru prima dată la o mişcare care nu a fost rezultatul anilor de evoluţie şi al tradiţiei repetitive. În schimb, modernismul a intrat brusc în scenă şi a prezentat un set de valori şi o estetică total diferite, ce necesitau noi răspunsuri.

De la sfârşitul celui de-al Doilea Război Mondial până la sfârşitul anilor 1960, Clement Greenberg a fost unul dintre cei mai importanţi critici ai artei moderne. Greenberg a renunţat la necesitatea de a lua în considerare factorii sociali determinanţi ai artei – atât producţia, cât şi interpretarea acesteia (a istoriei). Avangarda – ceea ce am putea numi acum Mişcarea Modernă – a fost punctul principal al cercetărilor lui Greenberg. Aceasta a apărut în Franţa la mijlocul secolului al XIX-lea ca parte a unei tradiţii tot mai autonome în producerea şi interpretarea artei, şi a continuat în secolul XX cu opera unor artişti abstracţi precum Pablo Picasso, Piet Mondrian şi Joan Miró. Greenberg credea că acest tip de artă „de avangardă“ era necesar pentru a menţine cultura în viaţă. Credinţele sale socialiste susţinute ferm au stat la baza ideii că era necesară o cultură nouă care să o înlocuiască pe cea a trecutului.

Ulterior, poziţia lui Greenberg s-a dezvoltat în concepţia conform căreia arta vizuală trebuie să se preocupe doar de ceea ce este redat în expresia vizuală şi, prin urmare, nu face nici o referire la alte tipuri de experienţă. Insistenţa sa asupra autonomiei artei a fost înţeleasă ca o mutare a gândirii sale spre un punct de vedere politic care mai degrabă a susţinut decât a contestat starea de fapt. În loc să apeleze la o schimbare fundamentală în practica şi în aprecierea artei, Greenberg a căutat să excludă din domeniul privilegiat al artei înalte – canonul, cu alte cuvinte – arta feminină, a grupurilor minoritare, precum şi elemente ale culturii populare. În mare parte prin eforturile lui

Greenberg, modernismul a devenit un bastion al valorilor conservatoare masculine, produse de și pentru bărbați occidentali albi, până la excluderea altor grupuri.

Potrivit lui Greenberg, esența artei stă în puritatea și în autodefinirea acesteia, dar și în necesitatea ca ea să fie fidelă mediului său (în opoziție cu alte mijloace de exprimare, cum ar fi cel verbal). Ca atare, modernismul trebuie să excludă orice element de reprezentare și să ofere în schimb o experiență optică abstractă. Acest lucru este observat, de exemplu, în colajele cubiste ale lui Picasso, unde se pot distinge fragmente sau sugestii de obiecte, sau în cazul unui portret al unui model, dar imaginea este într-adevăr un set de forme abstracte din diferite materiale pentru a obține variațiuni ale texturii. Aceste forme abstracte oferă un set de referiri la scena pe care artistul ar fi putut să o privească. Greenberg pune într-adevăr la dispoziție o modalitate de a vedea această operă de artă abstractă, dar este doar o modalitate de a gândi colajul cubist – am putea, de asemenea, dori să luăm în considerare modul în care spațiul este aplatizat și reconfigurat în încercarea de a arăta mai multe viziuni asupra obiectului. Nu este tocmai modul în care Greenberg ar dori să scrie despre artă, deoarece „abstractizarea“ este legată de subiectul lucrării lui Picasso. Modelul de scriere al lui Greenberg despre istoria și practica artei s-a situat în opoziție totală față de ceea ce încerca Chicago să realizeze în The Dinner Party. Instalația realizată manual de Chicago, folosind „meșteșuguri și tehnici feminine“, s-a confruntat direct cu limitele artei definite de modernism.

Istorii ale artei de gen

Aș dori acum să analizez prejudecata de a scrie istoria artei în sensul unei interpretări masculine a subiectului – chiar dacă mulți patroni și subiecți erau/sunt femei. Complementar acestei tendințe este impactul scrierilor

femeilor care sunt istorici de artă, precum Griselda Pollock și Linda Nochlin. A trecut mai bine de jumătate de secol de când au început să apară primele scrieri feministe, reprezentând un mod diferit de a vedea și înțelege producția culturală și relațiile sociale exprimate în cadrul său. Griselda Pollock și Rozsika Parker identifică paradoxul crucial al atitudinilor față de femei în scrierea istoriilor, mai cu seamă cele care, în acest caz, sunt preocupate de creativitate:

Femeile sunt reprezentate negativ, ca lipsite de creativitate, fără nimic semnificativ cu care să contribuie și neavând nici o influență asupra cursului artei. Paradoxal, pentru a le nega, femeile trebuie recunoscute; acestea sunt menționate pentru a fi clasificate, împărțite și marginalizate. [Acesta este] unul dintre elementele majore din construcția hegemoniei bărbaților în practicile culturale din sfera artei.

Alături de Pollock și Parker, Linda Nochlin a adus o contribuție semnificativă la modul în care înțelegem această problemă, iar eseul său „Why Have There Been no Great Women Artists?“ rămâne un text de referință pe această temă, chiar dacă a fost scris în 1971. Merită să amintim că Nochlin scria în momentul în care mișcarea de eliberare a femeilor era la apogeu – cam în același timp în care Judy Chicago crea The Dinner Party. Eseul lui Nochlin se bazează pe un set de presupuneri despre ceea ce este „marea artă“ și pe ipotezele istorice și de gen din spatele ideii de artist. Nochlin susține că arta nu este o activitate autonomă a unui individ „superdotat“. În schimb, „crearea de artă“ apare într-o situație socială și este un element integrant al acelei structuri sociale mediate de lucruri precum academiile de artă, sistemele de mecenat și artistul ca „el-bărbat“ sau proscris. Cu alte cuvinte, societatea își creează propriile mituri în jurul ideii de artă și de artist, care susține starea de fapt în cadrul societății respective. Istoria artei, până la intervențiile feministe, a făcut parte din acest mit sau din ceea ce am putea numi discurs. Punând întrebări diferite cu privire la condițiile de producere a artei, putem veni cu un nou set de idei despre natura artei, practica artistică și „marii artiști“.

Deși se preocupă mai ales de femei, istoria artei feministe a atras atenția asupra unor probleme ce țin de diferență, fie că sunt sexuale, sociale sau culturale. Și, ca urmare, în prezent admirăm și scriem despre operele de artă și despre modurile lor de reprezentare din perspective istorice și estetice diferite. Nu există nici o îndoială cu privire la tendința de a accepta orice este considerat natural, indiferent dacă se referă la cercetarea academică sau la sistemele noastre sociale. Dar istoria feministă a artei ne-a făcut să ne gândim, pentru prima dată, la canonul istoriei artei și ne-a oferit mijloacele pentru a ne gândi la lucrări de artă în moduri diferite.

În ultimii ani, o serie de studii au extins întrebarea despre controlul materialului vizual care să includă nu numai relația dintre bărbați și femei, ci și relația homosexualității cu arta, numită uneori „teoria queer“, și relația dintre colonizator și colonizat într-o lume postcolonială. Această deschidere sau punere în discuție a diferitelor relații de putere existente între artă și utilizatorii și producătorii săi este o parte esențială a disciplinei.

Capitolul 3. O istorie globală a artei?

Arta globală, termen prin care mă refer la obiecte de artă produse în culturi, geografii şi timpuri diferite, are cu siguranţă un trecut. Dar are o istorie şi, dacă da, ce fel de istorie este aceasta? Îmi pun această întrebare deoarece până acum am analizat cum s-a dezvoltat disciplina istoriei artei în Occident. După cum am văzut, acest domeniu de studiu beneficiază de o lungă tradiţie de a descrie opere de artă, de la Pliniu până în zilele noastre. Şi nu există nici o îndoială că Giorgio Vasari, considerat adesea primul istoric de artă, a fost influenţat de acest tip de abordare, folosind biografia fiecărui artist ca un cadru istoric pentru analiza sa cronologică. Dar începuturile istoriei artei, aşa cum o definim în prezent, au apărut în Europa secolelor XVIII–XIX, odată cu opera unor scriitori precum Johann Joachim Winckelmann. Acest mod de scriere a istoriei artei care s-a concentrat pe şi s-a dezvoltat din tradiţia occidentală poate fi urmărit în lucrările ulterioare ale lui Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Erwin Panofsky şi Ernst Gombrich.

Subiectul central al tuturor acestor istorici de artă a rămas arta europeană, în special cea ivită din tradiţia greco-romană, iar abordarea scrierii istoriei sale s-a împletit strâns cu subiectul în sine. Istoria artei s-a concentrat pe tradiţii europene, precum naturalismul şi clasicismul, şi pe teme precum iconografia ca mijloc de autoanaliză reflexivă. În acest moment ar trebui să ne reamintim că istoria artei nu este o disciplină monolitică în cadrul tradiţiei occidentale academice. De exemplu, metodele şi abordările istoriei artei practicate în America de Nord sunt diferite de cele pe care le-am putea găsi în Europa. Şi există diferenţe naţionale în cadrul acestor tradiţii europene. Intenţia mea aici nu este să analizez numeroasele abordări ale istoriei artei, ci mai degrabă să subliniez natura fragmentară şi localizată a producerii sale, care se reflectă frecvent în subiectul său. Toate cele de mai sus mă determină să pun întrebarea: practicile istoriei artei occidentale sunt adecvate pentru studiul artei provenite din culturi situate în afara limitelor sale geografice şi a

intervalului său convenţional? Cu alte cuvinte, disciplina este valabilă ca mijloc de interogare a tradiţiilor vizuale aflate dincolo de Occident? Dacă acceptăm ideea că istoria artei occidentale şi subiectele ei se întrepătrund în moduri complexe, atunci cu siguranţă arta din altă parte se bazează şi pe presupoziţii culturale şi intelectuale îndelungate. Aceste afirmaţii trebuie prin urmare să promoveze diferite tipuri de metode şi de abordări. Totuşi, istoriile artei globale sunt construite folosind cadre narative occidentale, şi aici mă interesează interacţiunea dintre aceste obiecte de artă din trecut şi poveştile pe care le istorisesc ele publicului din prezent.

Întâlnirea cu Orientul

Atitudinile occidentale faţă de arta Orientului Mijlociu, Asiei şi Africii de Nord au fost criticate ca fiind condescendente ca ton şi perspectivă. Această provocare pentru istoria artei occidentale şi, în sens mai larg, atitudinile culturale ale Occidentului faţă de Orient şi-au găsit prima voce în volumul Orientalism de Edward Said, publicat în 1978. Termenul orientalism nu era nou, ci fusese folosit pentru a face referire la opera artiştilor occidentali, în special a celor care lucrau în Franţa în secolul al XIX-lea, care fie au călătorit în Orient înregistrând cu atenţie scenele pe care le-au întâlnit, fie au recreat scene orientaliste din tihna atelierului. Orientul a fost stereotipizat ca exotic şi senzual, aşa cum reiese în opera unor artişti francezi precum Eugène Delacroix şi Jean-Auguste-Dominique Ingres. Într-adevăr, în picturile sale cu odalisce lenevind, Ingres a combinat tradiţiile academice de pictare a nudului feminin cu „alteritatea“ Orientului pentru a produce imagini care echivalau orientalismul cu arta senzuală, ba chiar pornografică.

Said a redefinit termenul de orientalism pentru a descrie tendinţa Occidentului spre interpretări bazate pe idei preconcepute, din exteriorul Orientului. Acest punct de vedere cultural s-a dezvoltat din imperialismul

european al secolelor XVIII–XIX, care a exploatat ţările subdezvoltate, nu în ultimul rând prin spolierea bogăţiei şi a forţei de muncă. Ca parte a acestui proces, Said i-a acuzat pe învăţaţii occidentali că au conceput o perspectivă a Orientului drept o cultură monolitică, una ce putea fi studiată şi reprezentată fără a acorda atenţie diferenţelor regionale sau temporale. Natura statică şi nedezvoltată a Orientului, aşa cum a fost ea construită de Occident, a fost la rândul ei o modalitate pentru Occident de a-şi afirma superioritatea prin cultura sa relativ fluidă, puternic dezvoltată şi nuanţată. Această viziune asupra artei Orientului a afirmat şi a fost, la rândul ei, afirmată de procesele imperialismului occidental. Este discutabil că această exotizare a Orientului încă există în istoriile artei occidentale care privesc dincolo de producţia artistică europeană şi de cea recentă americană. Indiferent cum ar sta lucrurile, se ridică întrebarea: cum putem analiza o cultură din exterior?

Istorie a artei mondiale sau istorie a artei globale?

La prima vedere, această întrebare ar putea părea uşor tenebroasă, dar ea identifică anumite probleme importante. Să începem cu istoria artei mondiale – modul în care disciplina a încercat să-şi extindă viziunea.
De obicei, aceasta este văzută ca o abordare care amestecă arta dispersată geografic, de exemplu cea europeană, islamică, indiană şi chineză, într-o istorie a artei care se bazează pe pretexte europene. Folosesc cuvântul „amestecă“ mai degrabă decât „împleteşte“ pentru a sublinia potenţialul indigestiei intelectuale. Mai mult, acest proces are riscuri, deoarece poate duce la un fel de imperialism cultural în care valorile şi modurile de gândire occidentale sunt transpuse asupra altor subiecte şi obiecte. În timp ce istoria artei occidentale ar putea privilegia pictura mai presus de toate celelalte forme de artă, prin punerea accentului pe provenienţă, pe autoritate şi pe stabilirea unui canon de mari artişti, aceste criterii istorice ar putea avea o importanţă mai mică sau chiar irelevantă pentru alte culturi şi epoci.

Dacă, prin urmare, acceptăm transformarea globală recentă în modurile noastre de gândire, istoria artei ar trebui să se încumete să găsească noi modele de argumente comparative pentru a încerca să includă arta din diferite culturi. În acest fel, arta din afara Occidentului poate fi considerată deopotrivă și un nou set de perspective non-europene care ar putea proiecta o nouă lumină asupra punctului de vedere eurocentric care a dominat înțelegerea noastră despre artă în context global. Este important, de asemenea, să explorăm eficiența istoriei artei occidentale atunci când este aplicată unor subiecte occidentale.

Tendința în disciplina istoriei, în special începând din anii 1990, a fost să aibă o viziune asupra lumii care era descentralizată în raport cu Europa și în care Occidentul nu mai era pivotul evoluției istorice. Istoria artei occidentale a încercat să urmeze această linie de gândire, dar arta europeană a rămas în centrul ei și, în comparație cu ea, alte tradiții au fost considerate necorespunzătoare. Vorbind fără menajamente, a fost ca și cum câțiva artiști non-occidentali ar fi fost aruncați în amestec, dar nu au avut loc și schimbări fundamentale în gândire. În multe privințe, acest lucru este similar cu perspectiva subliniată de istoricii artei feministe, potrivit cărora tendința de „a adăuga câteva femei“ înseamnă că structura canonică dominată de bărbați a istoriei artei rămâne nealterată. Aceste procese de incluziune aparentă funcționează pentru normalizarea tradițiilor academice europene. Răspunsurile la această enigmă în ce privește arta din afara Occidentului au inclus dezvoltarea unor abordări interdisciplinare ale artefactelor. De exemplu, studii de artă universală combină istoria artei cu arheologia și antropologia. Mai recent, neuroștiința sau mai bine spus modul în care creierul răspunde la stimuli vizuali, inclusiv arta, a fost folosită ca mijloc de îndepărtare de preocupările logocentrice din istoria artei occidentale.

Am văzut cum în anii 1960–1970 – cu o generație înainte de turnura globală – modul în care scriem despre artă a fost reevaluat de autori precum Linda Nochlin și Clement Greenberg. Și este clar că scrierea istoriei artei este

atât un proces de excludere, cât și unul de includere, iar aceste alegeri sunt de obicei formulate în funcție de canonul artei occidentale. Aș dori să rămân la ideea de excludere și să mă gândesc la modul în care arta din alte culturi sau grupuri a fost omisă din istoria artei. Și luând aminte la avertismentele expuse mai sus, mă gândesc la modul în care aceste opere de artă pot fi amplasate în domeniul nostru de cercetare.

Dar poate am formulat o întrebare greșită. De exemplu, arta africană și cea chineză au istorii vechi de circa 5 000 de ani – mult mai mult decât arta Occidentului. Narațiunile occidentale încep de obicei cu Antichitatea greacă, deși uneori se face referire la Egiptul antic și la perioadele anterioare, accentul principal fiind pus pe ultimii 2 500 de ani. Dar ne gândim la arta Chinei sau a Africii ca având o istorie de același tip ca arta occidentală? Mă tem că nu, după cum o arată secole de concepții greșite despre natura sofisticată a artei africane – deși arta africană este adesea descrisă ca „primitivă“ sau „naivă“, mai ales în raport cu arta canonică. Avem tendința să uităm că Egiptul face parte din continentul african, deoarece arta Egiptului antic este de obicei discutată separat. Africa subsahariană are tradiții indigene puternice, care continuă până în zilele noastre – figura feminină sculptată din Mali datează din secolul al XVIII-lea sau al XIX-lea (figura 10). Și este important nu numai să recunoaștem farmecul artei africane, ci și să îl readucem în contextul său social și istoric original.

Sculptura populației Dogon din Mali este un exemplu al bogatelor tradiții artistice din Africa de Vest, unde lucrările de artă erau esențiale pentru credințele și practicile religioase. Aceste tipuri de sculpturi sunt cunoscute sub numele de dege dal nda („sculpturi de pe terasă“) și inițial au fost utilizate doar în anumite ocazii. De exemplu, ca parte a înmormântării unui om bogat, aceste figuri erau îmbrăcate și expuse pe terasa de pe acoperișul casei decedatului. Funcția lor era astfel destul de diferită de alte sculpturi expuse permanent pe altarul ancestral al unei familii. Este totodată posibil ca asemenea figuri să fi fost și o parte din altarele create pentru femei care muriseră în timpul nașterii.



10. Figură feminină *(Dege Dal Nda)*, secolele XVIII–XIX, Maestrul din Ogol, Mali

Această figură feminină face parte dintr-un grup de circa douăsprezece lucrări atribuite aceluiaşi artist Dogon, identificat de istoricii de artă ca Maestrul din Ogol. Ogol este un sat din care au fost adunate unele dintre aceste lucrări, dar nu se ştiu mai multe despre locul în care au fost realizate sau de către cine. Metodele istorice ale artei occidentale i-au determinat pe istoricii de artă să grupeze aceste figuri după calităţile lor formale: lucrările create de Maestru sunt specifice pentru forma capului, asemănător cu o cască, şi dispunerea unică pentru gură–nări–bărbie, articulate pe orizontală, încadrate de nasul drept şi ornamentul cilindric pentru buze. (Aceste aspecte au fost descrise drept „semnătura“ artistului – un element-cheie pentru lucrările de artă occidentală.) În ciuda invenţiei Maestrului din Ogol, nu se ştie dacă aceste figuri sunt opera unui singur artist. Într-o cultură unde tradiţiile orale sunt dominante, se pare că accentul pe aceste tipuri de artefacte se concentrează mai degrabă pe a spune cum au fost folosite decât cine le-a făcut. Nevoia de a atribui aceste opere unui singur artist pe baza asemănărilor stilistice aminteşte de începuturile istoriei artei în scrierile lui Vasari, unde cartografierea operelor de artă în relaţie cu subiectul biografic (adică noţiunea de artist) adaugă legitimitate. Acestea fiind spuse, informaţiile despre figura pe care aceste metode ne permit să le adunăm ne ajută să înţelegem mai multe despre modalităţile în care această artă a fost produsă, utilizată şi receptată. Dar, fapt mai important, arată şi că este posibil să avem nevoie să scriem (şi să ne gândim) despre acest lucru într-un mod cu totul diferit.

La fel ca în culturile occidentale, arta din China avea o varietate de funcţii în societate, în ce priveşte moartea, viaţa de la curte şi religia, fără a uita faptul că se constituia într-un indiciu al bogăţiei şi al superiorităţii şi era un bun ce se putea comercializa. Esenţial de reţinut aici este că valorile pe care le putem atribui unui anumit obiect pot fi diferite de cele aplicate de societatea care l-a produs. Acelaşi lucru este valabil şi pentru ierarhia cu privire la importanţa pe care am putea să o acordăm anumitor mijloace asupra altora.

Arta Chinei include o varietate enormă de imagini, de obiecte şi de

materiale – obiecte din jad, rulouri scrise de mână şi evantaie din mătase pictate, pictură în cerneală şi lac, porţelan, sculpturi şi caligrafie. Iată că, din nou, prejudecăţile occidentale sunt invocate cu privire la analizele şi istoriile artei chineze. Occidentul tinde să acorde importanţă sculpturii în detrimentul altor forme de artă. Şi este greu să nu fiţi impresionaţi de dimensiunea impunătoare a Armatei de Teracotă cu cele 7 000 de statuete în mărime naturală, o formă de artă funerară îngropată odată cu primul împărat al Chinei, Qin Shi Huang (210–209 î.Hr.). Statuetele au fost îngropate într-o vastă necropolă subterană, excavată abia în 1974, când a fost descoperită întâmplător de nişte ţărani care săpau o fântână. În egală măsură, delicateţea unei bucăţi de jad sculptate, în ce priveşte priceperea artistului şi calitatea materialului, ne poate capta atenţia. Dar este important să ţinem cont de definiţiile tradiţionale chineze despre ce este arta. Detaliu adecvat probabil pentru un capitol despre scrierea istoriei artei, chinezii consideră caligrafia una dintre cele mai importante forme de artă.

Pictura şi caligrafia, amândouă folosind pensule şi cerneală, au apărut simultan în China acum circa 3 000 de ani. Dar caligrafia era apreciată ca artă plastică cu mult înaintea picturii. Abia în timpul dinastiei Song (cca 960–1279 d.Hr.), când pictura s-a apropiat mai mult de caligrafie din punct de vedere al tehnicilor, formei şi scopului său, statutul său a trecut de la meşteşug la artă plastică. Deja vedem că sistemul de valori pe care Occidentul l-ar putea impune acestor două forme de artă este inversat. Într-adevăr, statutul superior al caligrafiei se datorează importanţei cuvântului scris în China. Aceasta a fost o cultură consacrată puterii cuvântului, nu imaginii ca mijloc de afirmare a puterii şi autorităţii. Cu toate acestea, limba scrisă chineză este extrem de vizuală, cuprinzând caractere individuale, unice, în loc de alfabet sau sistem fonetic de semne. Ca atare, fiecare cuvânt trebuie învăţat separat, printr-un proces de scriere repetată a acestuia, folosind tuşe stabilite pentru a se asigura că este scris la fel de fiecare dată. Cuvintele sunt dispuse în coloane verticale citite de la dreapta la stânga şi nu există punctuaţie, şi nici substantivele proprii nu sunt distincte de alte cuvinte. Pentru a ne face o idee despre complexitatea caligrafiei, există peste 50 000 de caractere din care o persoană bine educată ar putea cunoaşte 5 000.

Fiecare caracter abstract are un sens specific, dar, în plus, forma sa ar trebui să fie un exemplu moral, o demonstrație a energiei corpului uman și a naturii în sine. O contrabalansare a ordinii și a dinamismului se manifestă în toate aspectele scrisului chinezesc. În acest fel, gesturile fizice produse de mișcarea pensulei dezvăluie controlul scriitorului asupra mijlocului său de exprimare. În ciuda abstractizării și controlului său, caligrafia poate, mai mult decât orice altă formă de artă chineză, să transmită ceva despre artistul în sine. Pensula devine o extensie a brațului și a mâinii. Și tocmai din acest motiv căutăm modalități prin care regulile, ritmul și controlul să fie încălcate pentru a dezvălui personalitatea artistului. Probabil că istoricii de artă occidentali sunt încurajați în acest demers, deoarece expresioniștii abstracți americani ai secolului XX au simțit o înrudire cu caligrafii chinezi. Aici, preocuparea Occidentului pentru sine vine în prim-plan, întrucât pânzele îndrăznețe ale expresioniștilor abstracți, cum ar fi Jackson Pollock, au fost văzute de un număr mare de privitori în muzeele de artă. Aceste opere de artă au fost privite aproape ca extensii ale artiștilor înșiși. În schimb, contemplarea artei chineze a fost o experiență privată, deoarece multe opere de artă erau rulouri desfășurate pentru anumite ocazii. Exprimarea personalității artistului nu este cea mai mare preocupare în acest caz.

Lucrarea lui Wu Zhen ne oferă un exemplu despre modul în care caligrafii au fost văzuți de generațiile următoare în China. Wu Zhen a fost activ în secolul al XIV-lea d.Hr., în timpul dinastiei Yuan (1271–1368), și a dus o viață retrasă, din câte se pare fără să aibă vreo îndeletnicire. Astfel, probabil Pescarul său, cca 1350, îi rezumă propria existență, întrucât inscripția vorbește despre experiența solitară a soarelui la asfințit și despre gândurile unei întoarceri acasă după pescuit (figura 11). Se pare că Wu Zhen nu s-a bucurat de faimă în timpul vieții. Dar în perioada Ming (1368–1644) a ajuns să fie considerat unul dintre cei patru mari maeștri ai dinastiei Yuan târzii. Modul său specific de reprezentare a peisajului a influențat pictorii dinastiei Ming, inclusiv pe Shen Zhou (1427–1509). Acest lucru poate indica modul în care importanța cuvântului în cultura chineză a contribuit la formularea noțiunii de istorie în cadrul producției artistice.



11. Wu Zhen, *Pescar*, cca 1350, rulou pictat, cerneală pe hârtie. Dinastia chineză Yuan (secolele XIII–XIV d.Hr.).

Wu Zhen și Maestrul din Ogol ne oferă exemple destul de diferite de practică artistică într-un context global. Diferitele moduri în care aceste forme de artă sunt înțelese și utilizate arată contextele lor culturale discrete. Într-adevăr, la fel ca istoria artei occidentale, există o divergență între abordările artei și istoria ei în culturi din afara Occidentului. Acestea fiind spuse, în ciuda civilizațiilor din China, Japonia sau India, care au tradiții îndelungate în materie de alfabetizare, măsura în care istoricii de artă occidentali caută relatări despre artă scrise din aceste perspective interne, traduse sau nu, este discutabilă. Alte culturi, de exemplu din Africa sau din Australasia, au tradiții îndelungate de comunicare orală, iar reflecția asupra felului în care modurile occidentale de gândire se pot acomoda cu ea este valoroasă. Toate acestea sunt importante pentru istoricii de artă occidentali, pe măsură ce aflăm că arta din afara bulei eurocentrice nu poate fi privită ca o masă omogenizată, fără a opera distincții temporale sau geografice.

Ce înțelegem prin primitiv?

În acest punct aș dori să iau în considerare canonul occidental și influența sa asupra scrierii istoriei artei într-un context global. Ideea canonului a fost menționată în abordarea noastră despre istoria artei feministe, în special în termeni de prejudecăți și de preferințe pe care suntem înclinați să le aducem în acest domeniu de cercetare. Punctul pe care mă concentrez aici este cum scriem despre ceea ce este descris ca artă primitivă sau naivă. Există două modalități principale de a privi și de a scrie despre arta „primitivă“. Prima este primitivismul ca stil de artă care se referă la reutilizarea și reinterpretarea formelor non-occidentale de către artiști occidentali. Putem urmări evoluția istorică a noțiunii de „primitiv“ și a fenomenelor primitiviste asociate pornind de la prima lor apariție în arta occidentală, încă din secolul al XVIII-lea, până în zilele noastre. A doua este „primitiv“ ca apreciere valorică aplicată artei non-occidentale, care poate fi considerată ca peiorativă. Ca

răspuns la aceasta, putem încerca să conturăm o definiție teoretică a artei primitive, concepută ca manifestare autonomă a artei, fără a fi legată de constructe culturale occidentale. Mă interesează aici contradicțiile implicite în impunerea valorilor noastre în arta non-occidentală când aceste forme de artă au tradiții îndelungate. De fapt, arta Chinei sau a Africii ne arată că există istorii ale artei care există independent de canonul occidental.

Opiniile occidentale asupra primitivului au venit atât de la artiști, cât și de la istorici. Poate cei mai cunoscuți dintre aceștia sunt Matisse, Picasso și Roger Fry, care au făcut multe pentru promovarea primitivismului ca stil artistic la începutul secolului XX. Întâlnirea dintre artiștii și scriitorii occidentali și ceea ce a fost numit din punct de vedere istoric artă primitivă – artele tradiționale și indigene din Africa, Oceania și America de Nord – a început odată cu „descoperirea“ artei respective de către artiști și scriitori europeni la începutul secolului XX. Aceste forme de artă au fost un catalizator vital care i-a făcut pe artiști să își regândească relația cu lumea. O putem compara cu descoperirea perspectivei în Renaștere, când artiștii au dezvoltat capacitatea tehnică de a reprezenta cu exactitate spațiul. Este greu să supraestimăm efectul profund al artei primitive. Dar trebuie să ne amintim că a existat un interes intrinsec în primitivizarea reprezentărilor în arta modernă, deoarece artiștii au căutat să încalce normele academice și canonice ale practicii artistice. Există multe motive pentru care lucrările unor artiști non-occidentali i-au atras pe pictorii și sculptorii moderni. Și este important să identificăm diferitele direcții din primitivism. Există mai întâi romantismul lui Paul Gauguin, ale cărui imagini cu viața din Tahiti prezintă o viziune a unei societăți non-industriale idilice. De asemenea, există ceea ce s-ar putea numi primitivism emoțional, exemplificat de grupurile Brücke și Blaue Reiter din Germania, în care formele abstracte sunt folosite pentru a exprima o stare de spirit. În schimb, primitivismul lui Picasso și Modigliani se bazează pe citate directe din arta non-occidentală. În lucrarea Les Demoiselles d’Avignon (Domnișoarele din Avignon, 1907), considerată adesea începutul artei moderne, Picasso pictează chipurile domnișoarelor ca niște măști africane. În fine, există ideea primitivismului subconștientului pe care îl vedem în suprarealism. Aici, impulsurile umane primare sunt asociate cu noțiunea

noastră de sine primitiv, întărindu-mi părerea despre conotațiile peiorative ale termenului.

Așadar, primitivismul este mai degrabă o noțiune crucială pentru arta secolului XX și gândirea modernă decât pentru o mișcare specifică sau un grup de artiști. Dar este primitivismul un alt exemplu de apropriere colonială occidentală – sau există dovezi ale unei influențe interculturale? Este adevărat că întâlnirea dintre Occident și arta primitivă a avut loc în momentul de apogeu al colonialismului occidental. Prin urmare, trebuie să fim conștienți că o serie de întrebări rasiale și politice se insinuează, fie excesiv, fie implicit, în scrierile despre artă și despre oamenii care au produs-o. Recent, noțiunea de primitivism în arte i-a tulburat pe istoricii de artă care au început să pună la îndoială problemele formale, antropologice, politice și istorice care au influențat studiul artelor din Oceania, Africa și America de Nord și de Sud. Dar acest lucru nu a generat neapărat un grup de societăți deposedate de semnificații; în schimb, interacțiunile dintre aceste culturi și tradițiile occidentale au creat identități complet noi.

Până de curând, în Occident, tendința a fost să considerăm arta Oceaniei ca primitivă. Dar este important să avem în vedere sensul și semnificația artei pentru oamenii din Pacific. Aceste forme de artă fac parte din ritualurile sociale și practicile culturale ale acestor populații, de exemplu sculpturile ancestrale ale caselor de ceremonii Maori și Sepik sau arta decorării corpului uman din Polinezia, dar și formele de artă ale femeilor, precum țesătura din scoarță. Și aici vedem legătura strânsă dintre istoria artei și antropologie – într-adevăr, unii antropologi consideră cuvântul „artă“ un termen mult prea occidental.

Dacă ne mutăm din arena europeană în regiuni precum Australia, spre care au emigrat un număr mare de europeni, ceea ce a dus la dislocarea populațiilor autohtone, vedem că tradițiile de artă autohtonă au fost folosite pentru a afirma prezența populațiilor native și a revendicărilor lor asupra pământului.

Interacţiunea dintre primii australieni şi australienii europeni include forme de artă care pornesc de la arta pe scoarţă până la fotografie, de la picturi rupestre până la sculptură, toate arătând textura bogată a tradiţiilor artei australiene.

Să inversăm acum problema influenţei interculturale şi să ne gândim la impactul migraţiei şi al diasporei, prin care tradiţii non-occidentale au fost aduse în societăţile occidentale. Aici mă gândesc mai ales la sclavie şi la arta africano-americană. Arta africano-americană a adus o contribuţie din ce în ce mai vitală la arta Statelor Unite încă de pe vremea începuturilor sale din comunităţile de sclavi din secolul al XVIII-lea. Ea include arte populare şi decorative, precum ceramică, mobilier şi cuverturi, alături de artă plastică – sculpturi, picturi şi fotografie – produse de africano-americani, atât sclavi, cât şi liberi, de-a lungul secolului al XIX-lea. Arta africano-americană arată că, în diversitatea sa culturală şi în sinteza culturilor, ea oglindeşte societatea americană în ansamblu. Trebuie să ne gândim la influenţa galeriilor şi a muzeelor, dar şi la Mişcarea New Negro din anii 1920, la epoca drepturilor civile şi a naţionalismului africano-american din anii 1960 şi 1970, şi la apariţia de noi artişti şi teoreticieni de culoare în ultima parte a secolului XX.

Trebuie să privim cu atenţie lucrările canonice ale celor care au construit imperiul şi să vedem cum au fost trataţi supuşii coloniali, fie că sunt sclavi, descendenţi ai sclavilor sau aceia ale căror terenuri au fost confiscate. La fel ca femeile, aceste grupuri fuseseră în mare parte excluse din scrierea istoriei artei, deoarece nu aveau influenţă sau importanţă pentru „curentul principal“ al artei europene. Aceasta a susţinut ideea că arta înaltă constituie prezenţa artiştilor care erau activi în tradiţia occidentală, în paralel cu noţiunea de geniu. După cum am văzut, aceasta cuprinde o ortodoxie la nivelul materialului, subiectului şi abordării – şi, desigur, are nevoie de un artist alb de sex masculin. Arta non-occidentală a fost judecată în mare parte din perspectiva unui reper occidental – este „primitivă“, dar devine primitivism când este adoptată şi adaptată de artişti occidentali.

Dar în ultimii ani au existat o schimbare de atitudine şi o conştientizare a cadrului colonial pus pe arta non-occidentală. Acest lucru este evident în modul în care arta non-occidentală este acum scrisă ca având propria istorie – deşi această istorie este scrisă de obicei de occidentali. Africanii şi primii australieni, de exemplu, văd arta modernă ca evoluând din propriile tradiţii şi fiindu-le „dată“ de occidentali. Într-adevăr, nu este posibil ca arta occidentală, modernă sau nu, să aibă propriile particularităţi etnice? Acesta este cazul nu doar în formă, ci şi în subiect. Chiar la începutul acestei cărţi am privit Adoraţia lui Gentile da Fabriano (figura 5) ca un exemplu de artă creştină. Aceasta este o imagine inofensivă, dar multe imagini creştine surprind morţi violente, martirii ale sfinţilor sau chiar răstignirea lui Hristos. Pentru cei care se află în afara culturii creştine occidentale, aceste imagini pot părea şocante. Inevitabil, scrierea despre artă va fi întotdeauna influenţată de circumstanţele culturale ale istoricului, precum şi ale creatorului şi privitorului operei. De asemenea, este important să ne gândim la politica şi la estetica marilor expoziţii muzeale care au obţinut o acceptare pentru forme de artă care fuseseră atât ridiculizate, cât şi marginalizate.

Capitolul 4. Cum prezinți istoria artei

La ce ne aşteptăm când intrăm într-o galerie de artă sau într-un muzeu? Cred că majoritatea dintre noi căutăm istorie, dar şi artă. Este destul de obişnuit să ne confruntăm cu o secvenţă cronologică liniară de artefacte, datând de obicei din perioada egipteană şi/sau greco-romană şi croindu-şi drum până în zilele noastre. Desigur, acest lucru variază în funcţie de specializarea muzeului. Dar este corect să spunem că cronologia este unul dintre instrumentele principale în organizarea expunerii operelor de artă şi, după cum am văzut, este şi una dintre metodele principale de scriere a istoriei artei.

Pentru majoritatea dintre noi, prima întâlnire cu arta se petrece într-o galerie sau într-un muzeu. Deseori, acestea sunt instituţii mari aparţinând ţării sau oraşului în care se află. Prezenţa lor adaugă localizării o anumită doză de respectabilitate culturală. National Gallery din Londra sau British Museum sunt instituţii deţinute şi finanţate de stat. Alte galerii naţionale cunoscute sunt rezultatul unei donaţii făcute de proprietari privaţi, care au fost după aceea dezvoltate cu bani publici. De exemplu, Galeria Tate a început ca o colecţie de artă personală a lui Sir Henry Tate, magnatul zahărului, pe care a donat-o naţiunii. De atunci, Tate, aşa cum este cunoscut acum, s-a transformat într-o serie de galerii – două în Londra, Tate Britain şi Tate Modern, precum şi alte sedii în Liverpool şi St Ives – toate fiind realizate prin folosirea fondurilor publice.

Colecţiile naţionale şi muzeele în care acestea sunt adăpostite constituie repere importante în peisajul urban. Rijksmuseum din Amsterdam, Prado din Madrid sau Luvru din Paris deţin unele dintre cele mai frumoase opere de artă din lume şi toate sunt clădiri impresionante. Expoziţiile din aceste instituţii europene se concentrează pe şcolile naţionale de pictură, dar reflectă şi tendinţele trecute din istoria colecţiei, şi includ astfel lucrări din

Antichitate, Renaştere şi, ceva mai târziu, artă non-occidentală din Asia, Africa şi Oceania. Aceste instituţii proiectează identitatea naţională prin calitatea prezentărilor lor. Într-adevăr, concurenţa dintre muzee este acerbă, nu în ultimul rând din punct de vedere al numărului de vizitatori al colecţiilor permanente şi al expoziţiilor temporare, adevărate blockbustere esenţiale.

Inventarul din galeriile şi muzeele din Statele Unite ne arată cât de importantă rămâne istoria colecţionării. Deoarece SUA sunt o ţară relativ nouă, materialul excelent din multe muzee este atât rezultatul unor donaţii private, cât şi al artei cumpărate de pe piaţa europeană, ca parte a unei politici active de achiziţii. Beneficiarii care şi-au lăsat moştenire colecţiile personale naţiunii sunt adesea amintiţi prin denumirea unei aripi sau a sălilor din muzeu în onoarea lor. Unele dintre muzeele şi galeriile din Statele Unite care ar putea fi ridicate la rangul de „instituţie“ sunt destul de noi. Apelul civilizator al acestor instituţii este evident în povestea din spatele fondării National Gallery din Washington. Aceasta s-a deschis în 1937, la mai bine de un secol după ce Washington a fost oficializat capitală a Statelor Unite. Galeria a fost finanţată de o persoană privată, Andrew Mellon, care a fost secretar al Trezoreriei sub preşedintele Hoover. Mellon a văzut în absenţa unei galerii naţionale un motiv de stinghereală – cu atât mai mult când era nevoit să le spună demnitarilor străini că nu există aşa ceva în capitala naţiunii. În timp ce Andrew Mellon a păstrat o asociere „în condiţii obiective“ cu instituţia pe care a fondat-o, unii colecţionari pun la dispoziţia publicului larg comorile lor de artă în galerii şi muzee care egalează numeroase colecţii naţionale.

Guggenheim este altă instituţie privată, care, la fel ca Tate, s-a extins pentru a include locuri din New York în Mile Museum (Fifth Avenue), Veneţia, Bilbao şi Abu Dhabi. Muzeul John Paul Getty din Los Angeles găzduieşte o colecţie copleşitoare de opere de artă, precum şi documente şi desene ale artiştilor, iar prin testamentul fondatorului său miliardar se bucură de un buget uriaş pentru achiziţii, care depăşeşte multe instituţii naţionale. Getty are două muzee – o vilă romană antică, copie a Vilei Papirusurilor din Herculaneum, şi un complex extins de muzee care ocupă culmea unui deal din Brentwood, Los Angeles. Aici, gama extinsă de clădiri, proiectate de

Richard Meier, placate cu travertin alb adus din sudul Italiei, rivalizează cu conţinutul muzeului în sine. În mod asemănător, primul muzeu Guggenheim din New York a fost proiectat de Frank Lloyd Wright în 1960 – precum Meier, unul dintre cei mai faimoşi arhitecţi din generaţia lui. Forma unică de spirală albă a muzeului s-a constituit într-o declaraţie distinctă, situată pe una dintre cele mai scumpe străzi din Manhattan şi la doar câteva sute de metri de Metropolitan Museum of Art. De atunci, designul impresionant al lui Frank Gehry, acoperit cu titan pentru Muzeul Guggenheim din Bilbao, a jucat probabil un rol la fel de important în atragerea vizitatorilor ca expoziţiile pe care muzeul le adăposteşte.

De curând, muzeul de artă, adăpostit într-o clădire de prestigiu, a devenit mai degrabă un fenomen global. Aceste instituţii servesc drept declaraţii naţionale şi interculturale. Luvru din Abu Dhabi, proiectat de arhitectul francez Jean Nouvel, a fost deschis în 2017. Este amplasat între nisip şi mare, iar o cupolă albă enormă – o caracteristică emblematică a arhitecturii arabe, evocând moscheea, mausoleul şi madrasa – acoperă două treimi din muzeu.

Muzeul este o colaborare culturală între instituţiile culturale franceze, inclusiv Luvru şi Musée d’Orsay, şi oraşul Abu Dhabi. Se doreşte a fi un nou centru de gravitaţie culturală şi un muzeu de istorie a artei la nivel global. Aici, experienţa din muzeele franceze cu privire la dezvoltarea colecţiei naţionale, precum şi împrumutul de lucrări spre Abu Dhabi pentru galeriile şi expoziţiile permanente constituie principalul sprijin al dezvoltării instituţiei pentru primii zece ani.

Am observat că arta acţionează ca un capital cultural şi alimentează rivalităţile dintre colecţiile de prestigiu şi oraşele în care acestea se află. Şi, într-adevăr, acesta devine un fenomen global. La data scrierii acestei cărţi, Guggenheim i-a comandat lui Frank Gehry să proiecteze un alt muzeu pentru colecţia sa extinsă, care va fi tot în Abu Dhabi.

Ideea în acest caz nu este să susţinem că clădirile preiau din colecţii, ci mai degrabă să arătăm cât investim în aceste instituţii, dar şi că muzeul şi galeria de artă privată şi publică pot juca un rol la fel de important în prezentarea şi consumul obiectelor de artă şi în viaţa culturală a unei societăţi prin prezenţa lor în mediul (de obicei) urban. De asemenea, instituţiile joacă un rol important în conturarea gustului şi în modul în care istoria artei este prezentată şi înţeleasă de public în general, într-un context din ce în ce mai global.

O scurtă examinare a modului în care s-au format colecţiile din Occident arată felul în care obiectele de artă au fost istoricizate ca urmare a activităţilor patronilor şi colecţionarilor. Începutul ideii de colecţionare a obiectelor datează din Grecia antică. Mouseion, care înseamnă „casa muzelor“, era o clădire care adăpostea artefacte în cinstea celor nouă zeiţe care personificau artele şi ştiinţele, iar cuvântul „muzeu“ provine din această practică religioasă. Romanii au adunat mari colecţii de obiecte ca ofrande în temple şi sanctuare care erau văzute de membrii obişnuiţi ai societăţii. În acelaşi moment a apărut şi ideea colecţiilor private; unele dintre acestea, de exemplu expoziţia de artă din vila împăratului Hadrian de la Tivoli, chiar în afara Romei, erau cu adevărat splendide.

Colecţiile de antichităţi şi de mari opere de artă deţinute de prinţii şi de papii renascentişti italieni erau văzute ca simboluri ale statutului, bogăţiei şi valorii lor culturale. Am văzut cum papa Iuliu al II-lea a fondat colecţia de sculptură antică din Vatican cu Apollo Belvedere (figura 7). Alături de colecţia de opere de la Vatican, mecenatul papal a fost impulsul din spatele unora dintre cele mai cunoscute opere din secolele XVI–XVII – tavanul Capelei Sixtine de Michelangelo, Stanzele vaticane ale lui Rafael (figura 9 şi capitolul 2), Baldachinul lui Bernini în bazilica Sf. Petru şi catedrala însăşi, care a fost opera multor arhitecţi celebri, inclusiv Michelangelo şi Bernini (trebuie să ne amintim că nu era deloc neobişnuit ca artiştii să practice şi arhitectura în acea epocă). Această colecţie uriaşă de artă din Antichitate şi Renaştere a fost o

atracţie majoră pentru vizitatorii Romei interesaţi de istoria artei – şi mai este încă. La o scară mai modestă, ideea de a colecţiona obiecte diverse, unele din timpuri trecute, altele din prezent, a apărut în prim-plan în perioada modernă timpurie. În această perioadă, cabinetul de curiozităţi – o mică colecţie privată de obiecte, de la gravuri şi desene la instrumente ştiinţifice – a devenit elementul „obligatoriu“ pentru cei care şi-l puteau permite.

Ideea de a deține obiecte din trecut a devenit și mai populară în secolul al XVIII-lea. Acest lucru s-a datorat în parte avântului călătoriilor de la acea vreme, în special Grand Tour – o călătorie educativă organizată în primul rând pentru tineri din familii înstărite, care călătoreau în Europa pentru a vedea principalele locuri de interes cultural. Roma era un punct central al călătoriei, iar călătorii englezi se adunau la Caffè degli Inglesi pentru a face schimb de veşti primite de acasă. Celor mai mulţi dintre noi ne place să cumpărăm suvenire atunci când vizităm ceva interesant; turiştii din secolul al XVIII-lea nu erau diferiţi prin faptul că îşi doreau şi suvenire, şi au reuşit să aducă din călătoriile lor picturi, sculpturi, desene și așa mai departe care să formeze sau înfrumusețeze propriile colecții personale. Sculpturile din Roma antică erau deosebit de populare, multe obiecte fiind asamblate din fragmente din diferite sculpturi – dar clienţii nerăbdători nu păreau să observe sau să fie deranjaţi de acest lucru. Operele de artă din casele de țară engleze sunt o mărturie a pasiunii pentru colecționare, iar referințele la aceste colecții și la cunoașterea artei din Grecia și Roma antică au devenit o parte din ceea ce am putea numi cultura populară din secolul al XVIII-lea.

Portretul surorilor Montgomery de Sir Joshua Reynolds, Trei doamne împodobind o statuie a lui Hymen, finalizat în 1773 (figura 12), arată cum aceste aluzii la trecutul clasic au fost folosite pentru a înfrumuseța statutul celor care comandau opere de artă și al celor care se constituiau în subiectul lor. Portretul a fost expus de Reynolds la sediul Royal Academy în 1774. Pictura lui Reynolds este o combinaţie neobişnuită de portret şi pictură istorică, iar acest lucru este important întrucât ne arată în ce măsură istoria – sau cel puţin fascinaţia pentru trecutul clasic – făcea parte din imaginea societăţii de elită în secolul al XVIII-lea. O sculptură clasică este reprezentată

în centrul tabloului – acesta este Hymen, zeul căsătoriei, făcând trimitere la arta Romei antice și la literatura sa mitologică. Tabloul trimite și la subiectul clasic al naturii, fiind împodobit de cele trei Grații (personificarea virtuților feminine: castitatea, grația și frumusețea).



12. Portret al surorilor Montgomery de Sir Joshua Reynolds, *Trei doamne împodobind o statuie a lui Hymen*, 1773

Portretul a fost expus la Academia Regală de Reynolds în 1774. De fapt, cu șase ani mai devreme, Reynolds fusese unul dintre fondatorii Academiei Regale. El și-a propus să fie un promotor al expunerii artei de către artiști atât între ei, cât și pentru potenţiali mecena (Expoziția de Vară de la Royal Academy din Londra rămâne o piață aglomerată unde artiștii contemporani să își poată vinde lucrările.) Prin școala sa, Academia a fost și un loc în care artiștii au învățat tainele artei. Aici, diferite tipuri de subiecte de pictură erau ordonate într-o ierarhie și artiștii se clasau în funcție de talentul lor în raport cu acestea. În acest sistem academic, cei mai buni artiști pictau cele mai importante tipuri de imagini. Pictura istorică era văzută ca o culme a creației artistice și, de obicei, avea în vedere istoria antică sau mitologia (după cum am văzut în portretul lui Reynolds). În țările protestante, precum Marea Britanie, subiectele biblice nu erau la fel de frecvente în artă ca în alte părți din Europa. Dar reprezentările evenimentelor biblice erau considerate de rang egal cu pictura istorică în ierarhia academică a subiectelor. Pictura istorică era mai prestigioasă decât portretul, care era urmat de compoziția de gen (scene din viața de zi cu zi) și de peisaj.

Ideea Academiei este importantă pentru istoria artei, deoarece a fost unul dintre primele locuri în care arta a fost prezentată unui public select. Vasari, care, după cum am văzut, a influențat major scrierea istoriei artei, a fondat în 1563 prima Academie de Arte Frumoase la Florența, sub tutela marelui duce Cosimo de Medici și a lui Michelangelo. Vasari și-a propus ca academia să fie atât un mijloc pentru a spori statutul social al artistului, cât și pentru a oferi instruire. Alte orașe italiene i-au urmat curând exemplul, Accademia di S. Luca fiind fondată la Roma în 1593 și Accademia Bolognese în 1598. În 1648, Franța și-a fondat propria academie, Académie Royale de Peinture et de Sculpture, care avea să devină în scurt timp un motor al mașinii publicitare a monarhiei. Precum Royal Academy din Londra, oferea instruire și evalua artiștii în funcție de forma de artă pe care o practicau. Ca recunoaștere a importanței trainice a artei italiene clasice și renascentiste, a fost înființată o academie franceză la Roma în 1666, ceea ce a înlesnit studiul direct al lucrărilor importante.

Pasiunea pentru colecționare și călătorie, alături de academiile de artă care au apărut în toată Europa în „lungul“ secol al XVIII-lea (cca 1680–1830), au asigurat predominanța artei clasice. Studenții la arte au studiat sculpturile care au supraviețuit din Antichitate ca o modalitate de a învăța cum să egaleze arta anticilor. În cazul în care originalele nu erau disponibile sau pentru a-i ajuta pe studenți să aibă contact cu marile opere ale anticilor, copii sau mulaje ale sculpturilor din colecții importante, precum cea a Vaticanului, erau disponibile în școlile academice. Am văzut efectul lumii antice asupra unor istorici precum Winckelmann, și vedem aici acele idei transpuse în practica artistică. Diferența importantă este că Winckelmann a studiat arta antică prin intermediul textelor. Aici, ea a fost studiată prin contact direct cu originalul sau cu o copie exactă. Această metodă vizuală de prezentare a istoriei artei, alături de expunerile artei contemporane din academii, a avut implicații importante pentru dezvoltarea muzeelor și a galeriilor.

Creșterea bogăției și a educației din Europa a avut un efect în privința numărului de persoane interesate de artă. Acest lucru se observă în creșterea pieței de artă – unde artefacte din trecut și din prezent erau tranzacționate ca elemente care reflectau starea și averea proprietarului. În mod evident, picturile și sculpturile erau cele mai prestigioase obiecte de achiziționat și, după cum am văzut, a existat un comerț foarte intens cu sculpturi antice (sau sculpturi formate din fragmente ale diverselor lucrări din perioada clasică). Pentru cei care aveau mai puțini bani, țesăturile imprimate și desenele au devenit bunuri foarte râvnite, iar această tendință a fost încurajată de creșterea numărului de negustori de artă care expuneau asemenea exemplare în vitrinele magazinelor, dar se foloseau și de reclame din ziare și cataloage de vânzări.

Royal Academy din Londra și numeroșii omologi europeni, în special Salonul de la Paris, au organizat expoziții cu lucrările membrilor lor, care erau puse în vânzare – o practică în vigoare până în zilele noastre. Dar mai mult decât atât, exista și un interes ca arta să devină mai accesibilă publicului.

Până în acest moment al istoriei, cabinetele de curiozităţi şi colecţiile private deținute în case particulare sau în palate regale fuseseră văzute doar de cei care erau invitaţi să facă acest lucru. Până în secolul al XVIII-lea, expoziţiile publice şi muzeele erau foarte solicitate, iar creşterea pieţei de artă a schimbat relaţia dintre artă şi publicul său. Colecţionarii privaţi, amatori, cu cabinetele lor de curiozităţi, au fost depăşiţi de o piață de artă din ce în ce mai profesională, care a promovat cariera artiştilor prin expoziţii şi dezvoltarea instituţiilor naţionale. Donaţii din partea monarhilor, prinţilor şi elitei au ajutat la formarea acestor colecţii şi la asigurarea prestigiului naţional, dar, alături de acestea, colecţiile lor private au devenit disponibile pentru un public tot mai larg. Şi acest lucru ar putea fi considerat o formă de patrimoniu naţional şi de bună guvernare. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, colecţii princiare private au fost deschise publicului din toată Europa la Paris, Roma, Florenţa, Dresda şi Stockholm. Este important să înţelegem că acestea nu erau muzee cu acces liber, precum cele obişnuite din zilele noastre. Dar, pentru prima dată în istorie, o selecţie amplă de artă a fost pusă la dispoziţia unui public tot mai numeros.

Unul dintre primele muzee publice, aşa cum înţelegem astăzi termenul, a fost Muzeul Luvru din Paris. A fost fondat în 1793, când Revoluţia Franceză era la apogeu. S-a considerat că deschiderea pentru public a colecţiei regale de comori de artă şi chiar a palatului regal reprezintă idealurile de libertate, egalitate şi fraternitate care au stat la baza revoluţiei. Dar nu a trecut mult timp până când snobismul care poate fi asociat cu „arta înaltă“ a început să se manifeste. Foarte puţini oameni din păturile sărace au vizitat Luvrul, iar lipsa lor de cunoştinţe legate de ceea ce priveau şi incapacitatea de a răspunde la lucrări vizuale într-un mod adecvat a fost criticată de „fraţii“ din clasa de mijloc. Luvrul a fost un catalizator al dezvoltării colecţiilor accesibile publicului şi, odată cu aceasta, a venit şi nevoia unei istorii sau naraţiuni a artei expuse în aceste muzee şi galerii; în plus, instituţiile naţionale erau considerate un mijloc de educare şi de îmbunătăţire a minţii publicului larg, astfel încât istoria prezentată în cadrul acestora a fost un pas important în acest sens.

În Marea Britanie, unde exista o temere de tulburări civile (drept consecinţă a Revoluţiei Franceze, a sărăciei şi pierderii locurilor de muncă survenite în cadrul Revoluţiei Industriale), vizitele claselor muncitoare la galeriile de artă au fost încurajate ca mijloc de menţinere a păcii, prin încurajarea sentimentelor de patriotism suscitate de colecţiile naţionale. Aceste colecţii nu au fost întotdeauna compuse din artefacte indigene: de exemplu, National Gallery din Londra a fost fondată pornind de la Colecţia Angerstein, care cuprindea, în mare parte, mai degrabă imagini din Renaşterea italiană decât lucrări ale artiştilor britanici. În mod asemănător, British Museum a găzduit în mare parte antichităţi greco-romane. Dar acestea erau considerate încă semne ale prestigiului naţional. Victoria and Albert Museum este un exemplu important al acestei tendinţe. Fondat în 1857, muzeul conţinea tot felul de artefacte, de la obiecte de artizanat la bunuri produse în masă, care au fost prezentate publicului larg pentru a încerca să se stabilească standarde la nivelul bunului-gust. Totodată, colecţia în continuă extindere de artă nobilă – picturi şi sculpturi – din Imperiul Britanic a fost expusă ca memento al curajului Marii Britanii şi al statutului său de lider mondial la acea vreme. În acest fel, vedem cum istoria artei culturilor non-occidentale a fost subsumată într-o naraţiune despre importanţa Marii Britanii. Singura funcţie a acestor obiecte a fost rolul jucat în înfrumuseţarea imaginii Marii Britanii. Ele nu aveau nici o istorie de sine stătătoare – o problemă în istoria artei despre care am discutat în capitolul 2.

Aceste instituţii londoneze au fost elocvente pentru un fenomen la nivel european. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe lângă aceste instituţii publice, expoziţiile universale au devenit un instrument important pentru a aduce la lumină arta şi identitatea naţională. Acestea erau evenimente de mare amploare în care arta şi artefactele lumii erau reprezentate astfel încât să devină parte dintr-o naraţiune mai mare – poate susţinând ideea de imperiu sau noţiunea de progres în epoca industrială. Această ordonare deliberată a obiectelor avea legătură cu ideea de istorie a lui Hegel, în care spiritul era manifest în artă.

Discuţia de până acum despre modalităţile în care a fost prezentată istoria

artei s-a concentrat pe tradițiile europene. Este limpede că există o legătură între metodele de expunere a artei, tipul de artă din aceste expoziții și identitatea națională. Am văzut și modul în care colecțiile și instituțiile de artă americane au fost cartografiate pe baza acestui model european. Abia în a doua jumătate a secolului XX, arta americană a început să iasă din izolarea și din poziția oarecum provinciale deținute pe scena mondială.

Proiectul Federal de Artă (The Federal Art Project, 1935–1943) a fost înființat pe baza Noii Înțelegeri (New Deal) a președintelui Roosevelt – ca reacție la Marea Criză economică din anii 1930. Acesta prezintă unele asemănări cu academiile înființate în Europa în secolele precedente, deoarece mulți artiști au dobândit o experiență esențială și un statut social îmbunătățit ca urmare a implicării lor în opere de artă publice din cadrul proiectului, inclusiv picturi murale și lucrări din clădiri publice. Jackson Pollock și Willem de Kooning au beneficiat de acest sistem. În același timp, dezvoltarea galeriilor private din New York – negustori de artă care vindeau operele unor mari nume europene, cum ar fi Salvador Dalí și Piet Mondrian – a garantat suficientă stimulare pentru acești artiști americani. În paralel, colecțiile publice de artă modernă (în mare parte europene) erau accesibile în Muzeul de Artă Modernă din New York, fondat în 1929. Inițial, stilul național promovat de Proiect a semănat mai curând cu realismul socialist sovietic, dar contactul cu suprarealiștii l-a încurajat pe Pollock să experimenteze expresionismul abstract – o mișcare europeană care nega, prin efectele sale picturale și non-figurative, influența artei canonice. Deși această finanțare directă a artei guvernamentale s-a încheiat în 1943, în epoca de după al Doilea Război Mondial realismul a fost considerat că virează prea mult la stânga. În schimb, expresionismul abstract – sau o versiune americană a acestuia – a fost considerat o manifestare artistică a lumii libere și a continuat să se bucure de sprijinul statului, deși într-un mod mai puțin evident. Putem găsi un exemplu pentru acest tip de artă în picturile prin picurare (drip paintings) ale lui Jackson Pollock, care împodobesc pereții celor mai prestigioase muzee de artă modernă. După cum sugerează și numele, vopseaua era picurată de pe o pensulă sau de pe un băț pe o pânză așezată pe podea. Mișcarea liberă a brațului pictorului crea tipare pe suprafața imaginii – după cum am văzut în capitolul 3, Pollock s-a inspirat în această

metodă din arta caligrafiei chinezești, deoarece i-a permis să aibă control asupra lucrărilor finalizate. În același timp, și poate cu atât mai important, tehnica era și o improvizație, fiind influențată de ideea suprarealistă de „automatism“, un fel de desen spontan care provenea direct din subconștientul artistului. Descrierea acestei tehnici indică modul în care recursul academic tradițional la rațiune și raționalitate a fost eliminat din procesul artistic. În schimb, pânza a devenit o înregistrare a proceselor creative ale artistului.

De asemenea, muzeele și galeriile au jucat un rol influent în susținerea sau în provocarea canonului istoriei artei. Pentru a înțelege cum s-a produs acest lucru, este necesar să reflectăm dintr-o perspectivă mai generală la relația muzeelor cu trecutul. Dacă ne gândim că istoria este modul în care ne referim la trecut, precum și procesul de studiere a acestuia, începem să vedem că muzeele și galeriile pot acționa ca mediatori importanți în relația dintre oameni și istoria lor. În esență, expozițiile muzeului preiau un set de obiecte pentru a le compune sau reordona pentru noi, așa cum le vedem în prezent. Spațiile de galerie conțin exponate legate de sistemele pe care le-am creat – fie că este vorba despre artiști, stil, școală –, nu de conexiuni care au fost relevante în momentul producerii lor. Acesta este un punct-cheie pentru a înțelege că actul de prezentare a istoriei artei în aceste spații vizează prezentarea unui trecut care se raportează la prezent. În acest fel, arta este celebrată într-un muzeu și suntem capabili să o citim așa cum am citi o carte, deoarece are un început, un mijloc și un sfârșit. Acest tip de sintetizare rațională și ordonată a trecutului acționează, în multe feluri, ca un roman, povestea desfășurându-se treptat. În consecință, muzeele tind să ne aprobe status quo-ul social și cultural proiectând modul în care ne raportăm în acest moment la prezentarea trecutului.

Aceasta nu este doar o analiză seacă și teoretică a muzeului. Modificările care au survenit în aspectul expozițiilor în colecțiile permanente constituie o dovadă a modului în care muzeele și galeriile acționează ca barometru al tendințelor actuale în gândirea despre artefacte și colecții. Unul dintre cele mai notabile exemple recente privind acest aspect al practicii muzeale este

reprezentat de schimbările în prezentarea și expunerea colecției permanente de la Tate Britain în ultimele două decenii. Tendința a început în anul 2000, odată cu abandonarea expunerii cronologice a lucrărilor în funcție de perioadă și de școală, în favoarea unei ordonări tematice. Și a fost un mod foarte revoluționar de prezentare a istoriei artei. Aclamată de mulți ca la fel de inovatoare a fost revenirea, în 2013, la o prezentare cronologică, deși una care a favorizat succesiunea istorică în locul grupării lucrărilor din aceeași perioadă în funcție de mișcările tradiționale, precum Hogarth și începuturile picturii britanice. Mai recent, a avut loc o revenire la teme.

Ce ne spun toate acestea despre relația dintre istoria artei și expunerea din muzeu, așa cum este ea experimentată de publicul vizitator? Pentru a explora această întrebare, voi începe cu argumentul feminist că femeile au acces într-o galerie de artă doar ca nuduri. Este rareori cazul pentru vizitatoarele muzeului, dar este un mijloc de explorare a ce se întâmplă cu narațiunea relației dintre artă și istoria ei în cadrul muzeului. În anul 2000, reordonarea de la Tate a inclus o sală care prezenta imagini de nuduri feminine, așa cum au fost pictate de o serie de artiști pe parcursul unei perioade lungi de timp. Singura legătură dintre aceste imagini este subiectul și, desigur, că fac parte din colecția Tate. Aceste imagini fuseseră expuse anterior ca parte a unei „narațiuni“ sau prezentări diferite a istoriei artei în funcție de perioada și de școala de pictură. Această nouă prezentare nu se datorează faptului că istoria artei s-a schimbat, ci a arătat o negociere diferită între noi, privitorii din prezent, și trecut. Mijloacele de a face acest lucru – firul narativ pentru a continua analogia cu romanul – ne spune ceva despre preocupările contemporane. Am putea spune, de exemplu, că expunerea tematică indică faptul că nu mai suntem atât de preocupați de cine a pictat tabloul – artistul – și operează o ruptură cu tradiția de a vedea operele de artă în strânsă legătură cu cei care le-au făcut. În același mod, am putea conchide și că, în acest caz, gruparea personajelor feminine reexaminează rolul pe care l-au jucat femeile în lumea artei.

Revenirea ulterioară, în 2013, la o expunere cronologică a impus un alt tip de concept, dar unul în care s-au regăsit în continuare imagini cu femei în

juxtapuneri provocatoare și care dădeau de gândit. Sir Lawrence Alma-Tadema ne-a prezentat o feminitate idealizată, de inspirație clasică, în diferite stadii de dezgolire, care au scopul de a stimula un public masculin. În schimb, femeile din tablourile lui Walter Sickert sunt goale, reprezentarea lor brută reflectând probabil faptul că multe dintre modelele sale erau prostituate. Deci, aceste noi tipuri de expunere sunt probabil o recunoaștere a preocupării pentru nudul feminin a artiștilor și a patronilor bărbați, dar și a absenței concomitente a artistelor din narațiunea istorică a istoriei artei?

Cel mai recent, ca parte a revenirii la o expunere tematică, Tate Modern a permis femeilor să intre în galerie complet îmbrăcate. Narațiunea expunerii cronologice din ultimii șaizeci de ani a fost perturbată. Lucrările expuse aparțin acum doar artistelor, inclusiv Bridget Riley și Rachel Whiteread. Aceste încăperi nu infirmă istoria artei britanice din ultimele decenii și subliniază, în cele din urmă, faptul că artistele fac parte din narațiunea majoritară.

Ceea ce vreau să fac acum este să organizez sau, dacă preferați, să curatoriez câteva „miniexpoziții“ pentru a demonstra punctele prezentate în acest capitol.

Prima „miniexpoziție“ abordează tema „femeii“. Acest subiect este comun artei din toate perioadele și culturile. Le aleg pe următoarele din ilustrațiile din acest volum: Fecioara și Pruncul, cu Sfânta Ana și Sfântul Ioan Botezătorul (figura 13) a lui Leonardo da Vinci; Lăptăreasa (figura 14) lui Vermeer; Trei doamne împodobind o statuie a lui Hymen (figura 12) a lui Reynolds și, în sfârșit, o figură feminină din secolul XVIII–XIX (Dege Dal Nda) din Mali (figura 10). Cel mai uimitor lucru în această selecție este constituit de diversele roluri pe care le pot reprezenta femeile. În imaginea lui Leonardo vedem rolul matern al „femeii“; mama lui Hristos, Fecioara Maria își privește fiul cu nespusă dragoste, în timp ce este urmărită de propria ei mamă, Sfânta Ana (care este și bunica lui Hristos). Vermeer ne arată

„femeia“ ca slujitoare care face treburi casnice – un model de „domesticitate“ feminină. În schimb, portretul celor trei surori Montgomery al lui Reynolds ne vorbește despre „femeie“ ca fată bătrână, logodnică și mireasă. Sora îngenuncheată, din stânga imaginii, este fată bătrână și alege flori pentru ghirlanda care va împodobi statuia lui Hymen (sculptura clasică reprezentându-l pe zeul căsătoriei). Sora din mijloc, care pare să se ridice spre a treia soră și să îi dea ghirlanda, s-a logodit recent (tabloul a fost comandat de logodnicul său, Luke Gardiner), în timp ce a treia soră, din partea dreaptă a imaginii, ține ghirlanda deasupra capului. Această soră este căsătorită; ea se află de cealaltă parte a lui Hymen (am putea să vedem momentul ca fiind „punctul de sosire“?), indicând statutul său împlinit de soție, iar lumina din imagine se reflectă mai degrabă asupra sânilor și pântecelui decât pe chipul ei, subliniind atât sexualitatea, cât și, mai important, potențialul fertilității în cadrul unei căsătorii. Mica noastră expoziție se încheie cu figura feminină din Mali. Nu știm dacă este un portret sau o reprezentare a ideii sau a idealului feminin. În ambele cazuri, sexualitatea feminină este tema predominantă.



13. ***Fecioara și Pruncul, cu Sfânta Ana și Sfântul Ioan Botezătorul*** **de Leonardo da Vinci, cca 1500**



14. ***Lăptăreasa*** **de Jan Vermeer a fost pictată în jurul anilor 1658–1660.**

A doua „miniexpoziție“ este despre „bărbat“, constituită din nou pe baza ilustrațiilor din această carte. Am ales următoarele imagini: o ilustrație dintr-un manuscris al celor Patru evangheliști (figura 15); Școala din Atena a lui Rafael (figura 9); Apollo Belvedere (figura 7); și sculpturi din Insula Paștelui (figura 16). Evangheliștii Matei, Marcu, Luca și Ioan sunt autorii celor patru evanghelii care apar în Noul Testament din Biblia creștină. Scrierile lor sunt pietre de temelie fundamentale ale creștinismului și ne arată importanța bărbaților în ipostaza de creatori proactivi ai religiei. În Școala din Atena vedem un număr mare de filosofi și de gânditori bărbați din cele mai vechi timpuri, toți celebrați pentru capacitatea lor intelectuală și contribuția lor la cunoașterea umană din Antichitate până în zilele noastre. Apollo Belvedere, după cum am văzut în capitolul 1, reprezintă paradigma frumuseții masculine. Perfecțiunea fizică, deși nudă în originalul grecesc, este protejată de o frunză de smochin așezată strategic. În final, chiar dacă statuile din Insula Paștelui rămân enigmatice, teorii recente sugerează că aparțin unor șefi de trib, conducători militari sau zeilor care reprezintă autoritatea.

Pentru a rezuma cele două miniexpoziții, cea dedicată „femeii“ arată imagini despre maternitate, domesticitate, statut matrimonial și sexualitate. În schimb, cea dedicată „bărbatului“ include imagini ale liderului religios, gânditorului, conducătorului laic, zeităților păgâne și războinicului.



15. Această anluminură dintr-un manuscris din secolul al IX-lea a celor patru evangheliști – în sens contrar acelor de ceasornic, din stânga sus, Matei, Marcu, Luca și Ioan – provine dintr-o evanghelie carolingiană din catedrala din Aachen, Germania.

Este important să subliniem că acest exercițiu nu este limitat sau determinat de ilustrațiile selectate pentru acest volum – sau de temele pe care am ales să le explorez. Acest lucru poate fi probat cu ușurință, deoarece majoritatea colecțiilor importante au acces la internet, multe dintre ele având site-uri interactive excelente. O căutare pe aceste site-uri folosind un cuvânt-cheie care este o temă pentru o posibilă expoziție, de exemplu „mitologie greacă“ sau „natură statică“, va genera o serie de imagini. Țesutul de legătură dintre acestea poate să nu aibă nimic de-a face cu stilul, cu autorul sau cu ideea progresului cronologic al artei.



16. Ahu Akivi, Insula Paștelui, cu cele șapte statui ale sale. Figurile reprezintă probabil șefi de trib, războinici sau poate zei.

Pe lângă prezentarea istoriei artei ca simbol al preocupărilor contemporane, putem observa şi modul în care muzeul funcţionează ca modalitate de legitimare a artei noi în canonul tradiţiei occidentale. Conectată cu această tendinţă este ideea de progres – anume că fiecare generaţie continuă procesul care funcţionează în sensul aprobării status quo-ului actual. În acest fel, putem începe să identificăm momentul în care arta devine istorie a artei şi rolul muzeului în realizarea şi prezentarea acestui lucru. Când a ocupat catedra Ferens ca profesor de arte plastice la Universitatea din Hull în 1960, Sir John Summerson, de obicei asociat cu istoria arhitecturii, a ţinut o prelegere inaugurală. Observaţiile sale ne sunt de mare ajutor pentru a ne gândi la următoarea idee:

arta nouă este observată ca istorie chiar în momentul în care vedem că posedă calitatea unicităţii (priviţi bibliografiile despre Picasso şi Henry Moore), şi aceasta dă impresia că arta se retrage constant din viaţa modernă – că nu este niciodată posedată de aceasta. Se retrage, aparent, într-un peisaj vast – peisajul ARTEI... pe care îl vedem prin fereastra unui vagon de observaţie, care seamănă atât de mult cu vitrina unui muzeu. Arta se află în spatele sticlei – istoria sticlei.

Aceasta este o problemă importantă, deoarece este vorba despre tranziţia unui obiect de artă de la statutul de lucrare recent creată la apogeul culturii contemporane către ceva ce începe să facă parte din istoria culturii contemporane – oricât ar fi de recentă. Aceasta are legătură şi cu ideea criticii de artă, aşa cum este discutată în capitolul 1 din această carte. Practica artei contemporane poate fi dominată de critica de artă ca principal mijloc de a discuta despre ea şi de a-i evalua valoarea – în termeni artistici şi financiari. Dar, de îndată ce lucrări ale unor artişti precum Damien Hirst sau Tracey Emin devin parte a unei colecţii de artă, fie că este publică sau privată, ele încalcă graniţa dintre artă şi istoria artei.

Avem tendința de a accepta faptul că, dacă un obiect a fost achiziționat sau donat unui mare muzeu, îi este oferită o aură de autoritate și statut. Instituția acționează în numele societății pentru a recunoaște arta sau a interpreta lucrarea ca artă, apoi pentru a o prezenta publicului. Acesta nu poate fi întotdeauna un proces simplu. Controversele privind achiziționarea de opere de artă sunt frecvente. Artistul minimalist Carl Andre este un exemplu în acest caz. În 1967, Andre, un sculptor, a umplut Galeria Dwan din Los Angeles cu un strat din blocuri de beton, apoi a eliminat dreptunghiurile, lăsând astfel forme „negative“. Sculptura sa a fost definită de acest spațiu tăiat, care era legat de galerie. Această explorare a relației dintre obiect și galerie a fost promovată de Andre în 1976 într-o serie de opt sculpturi Equivalent I–VIII, realizate din cărămizi arse. Forma acestor lucrări avea legătură cu formele negative pe care Andre le făcuse în Los Angeles. Tate Gallery, așa cum era articulată la vremea aceea, a achiziționat Equivalent VIII. Protestul public în privința utilizării fondurilor pentru achiziționarea celor 120 de cărămizi standard, realizate anterior, a fost zgomotos și îndelungat. În plus, faptul că sculptura era lungă și la nivelul solului – ușor de ratat la prima vedere – i-a conferit puțină atractivitate estetică imediată. Dar Andre realiza astfel un manifest în legătură cu așteptarea tradițională ca sculptura să fie verticală și figurativă. Ba mai mult, opera sa își preia forma din spațiile galeriei, iar expunerea Equivalent VIII din Tate îi conferă statutul de artă.

Astfel, relația muzeului cu publicul său este cu adevărat complexă. Pe de o parte, curatorii și directorii muzeului s-ar putea aștepta ca aceia care „au conștințe“ despre artă să le frecventeze instituțiile. Dar pot fi ele numite muzee publice? Alți directori susțin că vizitatorul nu are nevoie de cunoștințe prealabile de artă pentru a înțelege și a aprecia operele de artă – fiind vorba despre un divertisment estetic de care se poate bucura oricare amator de artă. Acestea sunt cele două opinii opuse și există o mulțime de puncte de vedere intermediare. Dar care sunt consecințele acestor atitudini? Dacă un muzeu sau o galerie încearcă să-și extindă calea de atac, ce strategii ar trebui să desfășoare?

Am vorbit despre modul în care expunerea obiectelor în funcție de stil sau de școală, de obicei reprezentate în ordine cronologică, poate impune tipul de sisteme teleologice care au dominat istoria artei. Există însă un element care se adresează publicului larg în acest sens: de exemplu, când Musée d'Orsay s-a deschis la Paris în 1986, s-a ales un mod istoric de expunere, deoarece se credea că acesta va avea cel mai amplu efect posibil. Dar acest lucru este mai ușor de realizat acolo unde există un concept istoric specific al progresului – în cazul Orsay, pornind de la pictura academică franceză de la mijlocul secolului al XIX-lea, trecând prin Manet și impresioniști, apoi spre neoimpresioniști și postimpresioniști. Totul funcționează mai degrabă ca un pachet îngrijit și ordonat, iar clădirea muzeului în sine este o fostă gară din secolul al XIX-lea, completând astfel experiența istorică „autentică" a artei din acea perioadă.

Arta din secolul XX târziu creează uneori probleme care trebuie abordate în privința accesibilității unui public larg și a modului în care sunt expuse lucrările. Expozițiile cu ceea ce voi numi aici artă „modernă" în muzee s-au desprins de formula tradițională văzută în Musée d'Orsay, National Gallery din Londra și o serie de alte instituții mari, pe care le-am mai menționat. Începând cam de prin anii 1980, muzeele de artă modernă au dedicat încăperi sau spații întregi operei unui singur artist și s-au despărțit de organizarea liniară a lucrărilor pentru a încerca să creeze o experiență de galerie care este în primul rând vizuală. Este posibil să recunoaștem aici o asemănare distinctă între metodele de expunere a artei moderne și modul în care sunt scrise istoriile sale. În capitolul 2 am vorbit despre Clement Greenberg și despre ideile sale privind statutul operei de avangardă, iar aici ne confruntăm cu un fel de venerare a „eroului" în acțiune, în interiorul galeriei. Artistul individual, care poate fi încă activ și poate produce opere, se poate regăsi într-un spațiu expozițional în care să simtă că opera lui face parte din spațiul respectiv.

În paralel cu colecțiile permanente din muzee și galerii, expoziția specială, care circulă adesea din țară în țară sau de-a lungul continentelor, oferă publicului larg un acces la o gamă tot mai amplă de obiecte de artă. Istoria

artei poate fi prezentată într-un cu totul alt mod în aceste expoziții. Curatorii pot urmări teme, idei sau viața unui artist anume, întrucât pot apela la împrumuturi de la colecții din întreaga lume, cu condiția ca instituțiile proprietare să fie dispuse să împrumute. Aceste tipuri de expoziții sunt modalități importante prin care poate fi prezentată istoria artei și au afectat modul în care gândim acest subiect. Unul dintre cele mai cunoscute exemple de interacțiune între expoziții și istoria artei a fost expoziția organizată în 1910–1911 de istoricul și criticul de artă englez Roger Fry, care a revenit în Marea Britanie după ce fusese director al Muzeului Metropolitan de Artă din New York timp de cinci ani. Expoziția a inclus lucrări ale lui van Gogh, Gauguin și Cézanne, toți pictând în stiluri foarte diferite. Fry a denumit evenimentul „Manet și postimpresioniștii“, denumind astfel o mișcare artistică „nouă“, care rămâne și astăzi un subiect extrem de cunoscut în istoria artei. Noul nume, sau noua categorie, a fost chiar adoptat de francezi și tradus prin le post-impressionnisme. Spre deosebire de impresionism sau de romantism, postimpresionismul nu se referă în primul rând la asemănările stilistice dintre artiști; în schimb, Fry și-a dorit să îi grupeze pe cei interesați de o concepție mai formală despre artă și care accentuau importanța subiectului.

Expoziția blockbuster

„Manet și postimpresioniștii“ a provocat multe controverse, dar ideea expoziției „blockbuster“ a apărut din asemenea evenimente. Aceste tipuri de expoziții itinerante sau cu caracter excepțional sunt experiențe unice. Alăturarea de lucrări de artă din toată lumea permite o prezentare a istoriei artei în care subiectul – dovada noastră primară – rămâne în centrul atenției.

Expozițiile blockbuster se concentrează pe nume bine-cunoscute și fac arta și istoria artei accesibile pentru un public larg. Tentația unei capodopere

de renume mondial este puternică. Când, în 1963, Mona Lisa a traversat Atlanticul pentru a fi expusă la Muzeul Metropolitan din New York, mulțimi de oameni au stat la coadă în jurul clădirii pentru a avea șansa de a vedea tabloul, care rareori părăsea Muzeul Luvru. Iar subiectul expoziției nu trebuie să fie occidental. Expoziția „Comorile lui Tutankhamon“ a vizitat Europa, fosta Uniune Sovietică și America de Nord vreme de un deceniu după deschiderea sa la British Museum din Londra, în 1972. Expoziția, care a reprezentat un triumf al diplomației politice și culturale în Războiul Rece, a atras milioane de vizitatori și a redefinit ceea ce poate însemna o expoziție blockbuster.

În ultimele decenii, retrospective ample, care adesea trec în revistă opera unui singur artist renumit la nivel internațional, precum Henri Matisse sau David Hockney, au devenit un element de bază al modului în care istoria artei este prezentată unui public mai larg. Fascinația pe care o trezesc aceste expoziții este evidentă – un număr mare de opere de artă cunoscute sunt accesibile împreună într-un singur loc pentru o perioadă limitată de timp. Este o șansă rară de a vedea o imagine reală care până atunci putea fi cunoscută doar prin felicitări sau magneți de frigider. Dar mă întreb dacă, mai degrabă decât faptul de a indica un interes din ce în ce mai mare pentru artă, aceste spectacole nu aparțin mai mult unei culturi „evenimențiale“ în plină expansiune. Vizitarea unui blockbuster seamănă mai degrabă cu o călătorie într-una dintre clădirile „vedetă“ care adăpostesc muzee naționale. Experiența este cea care contează.

Aș susține că experiența expozițiilor blockbuster tinde să fie pasivă, deoarece vizitatorul se bucură de narațiunea expoziției – unde au fost făcute alegeri privind tema, operele de artă și secvența în care sunt privite. În comparație cu o călătorie la o colecție permanentă, vizitatorul este salvat de la căderea liberă de a fi nevoit să aleagă ce să vadă sau altminteri să urmeze succesiunea cronologică uriașă a istoriei artei, unde ar putea să îi fie mai greu să discearnă de ce operele de artă contează. Dar poate că înclin să spun acest lucru deoarece sunt istoric de artă și am studiat și scris despre opere de artă de-a lungul carierei. Ca orice altă profesie, istoria artei își are propriile taxonomii

care se pot transforma cu ușurință în jargon, iar acest lucru poate fi descurajator pentru publicul larg. În mod similar, un accent pus pe contextul social și istoric al operelor de artă presupune un interes pentru acest lucru și s-ar putea mai degrabă să înstrăineze vizitatorii decât să-i implice. Și aici voi lăsa dezbaterea legată de folosirea explicațiilor, panourilor informative și ghidurilor audio să urmeze propriile voastre preferințe.

Capitolul 5. Cum gândești istoria artei

Unul dintre cele mai interesante aspecte ale istoriei artei este modul în care ne permite să gândim ideile unei serii de scriitori şi de teoreticieni şi, totodată, modul în care opera lor a interacţionat cu vizualul. Aş dori aici să vă prezint pe scurt modalitățile prin care istoria artei poate încorpora bogăția gândirii - occidentale în analiza subiectelor vizuale. Termenul de „gândire occidentală“ este folosit doar pentru a circumscrie limitele discuţiei mele.

În capitolul 1 am discutat despre ce înțelegem prin termenul de istorie a artei şi l-am diferenţiat de aprecierea artei şi de critica de artă. Una dintre perspectivele mele principale a fost că, pentru ca arta să aibă o istorie, trebuie să existe un fel de metodă sau de abordare a modului în care se articulează narațiunea şi povestea istoriei artei. Cu alte cuvinte, amplasarea obiectelor de artă în ordine cronologică sau în grupuri stilistice nu este suficientă. Modul în care o serie de şcoli de gândire şi de idei filosofice au fost folosite pentru a pune capăt acestor narațiuni despre artă constituie o parte importantă din istoria artei. Nu fac aici apel la un anumit devotament servil faţă de teorie în detrimentul obiectelor în sine – căci a face acest lucru este la fel de lipsit de sens ca ordonarea artei în ordine cronologică. În capitolul 1 am sugerat că opera de artă este dovada noastră principală, şi interacţiunea dintre aceste dovezi şi metoda noastră de cercetare este substanța istoriei artei. Acest capitol se bazează pe discuţia din capitolul 2 în care au fost luate în considerare diferite tradiţii ale scrierii istoriei artei în Occident. Aici, diferitele moduri de a gândi istoria artei – sensul ei social, cultural şi estetic – sunt punctele centrale ale discuţiei. În mod clar, acestea sunt subiecte corelate, dar capitolul 2 s-a concentrat pe lucrările şi scriitorii selectați. În capitolul de faţă vedem cum istoria artei se raportează şi face parte dintr-un discurs mai amplu, bazat pe formularea istorică a unor probleme precum clasa şi genul într-un cadru occidental.

Am văzut cum scriitori precum Winckelmann au contribuit la descoperirea disciplinei istoriei artei. Dar, în perioada în care scria el, statutul experienței vizuale era în general considerat inferior gândirii umane. Problema fundamentală a acestui paradox este că istoria artei ar trebui să se situeze pe locul al doilea față de alte tipuri de istorie sau, poate mai exact aici, față de alte tipuri de cunoaștere. Ideea științifică rațională a cunoașterii, predominantă în secolul al XVIII-lea, a fost aceea că gândirea este superioară cunoștințelor senzoriale. A fost o extensie a noțiunii carteziene cogito ergo sum – „cuget, deci exist“ –, capacitatea omenirii de a raționa constituind nucleul ființei noastre. La mijlocul secolului al XVIII-lea, această ierarhie a cunoașterii era contestată și, prin urmare, modalitățile de a gândi importanța istoriei artei s-au schimbat. Una dintre evoluțiile-cheie a fost reprezentată de apariția termenului „estetică“, un mod de gândire care consideră percepția senzorială egală cu gândirea rațională sau cu cea logică. Logica se bazează pe raționament verbal, în timp ce estetica se bazează pe simțuri, în cazul nostru pe vedere. Ne întoarcem astfel la una dintre întrebările subliniate chiar la începutul acestei cărți în privința problemelor legate de redarea în scris a experienței vizuale – arta pe care o experimentăm prin văz, dar pe care o articulăm folosind cuvinte. Limbajul pe care îl folosim pentru a descrie obiecte de artă poate intra în contradicție cu experiența noastră despre obiectele pe care le vedem.

Unul dintre primii filosofi care s-a gândit la aceste probleme a fost Alexander Gottlieb Baumgarten. El a scris un lung tratat în limba latină, intitulat Aesthetica (1750–1758), în care a situat prima oară arta într-un cadru care nu avea nici o ierarhie. Frumusețea egala perfecțiunea, dar aici era percepută și înțeleasă mai degrabă prin exercitarea gustului (în acest context, gustul înseamnă un sens foarte clar al percepției), nu prin rațiune. Acest lucru contesta ideea că scopul artei este imitarea naturii, idee fundamentală pentru sistemul creat de Winckelmann. În schimb, arta trebuia să creeze cunoștințe senzoriale prin formarea perfecțiunii din imagini indistincte. Cel mai important punct de preluat de la Baumgarten este ideea că judecata sau gustul unei persoane despre estetică ar putea avea valoare și sens pentru alte

persoane.

Aceasta este piatra de temelie a Criticii facultăţii de judecare a lui Immanuel Kant, publicată în 1790. Kant a analizat capacitatea noastră de a emite judecăţi individuale despre estetică şi a descris felul în care el percepea că aceste judecăţi stăteau la baza conceptului de „geniu“. O judecată despre calitatea unei opere de artă ar fi făcută din punct de vedere al frumuseţii şi al scopului acesteia. Opinia lui Kant că ar putea să existe o serie de gusturi estetice, spre deosebire de sistemul ierarhic al lui Winckelmann, a încurajat şi opinia că obiectele frumoase ne trezesc senzaţiile în acelaşi mod în care o fac judecăţile morale. În acest fel, estetica şi etica se întrepătrund, iar conceptele de geniu şi de gust sunt intrinsec legate de caracterul moral al artistului sau privitorului. Ideile lui Kant au contestat limpede supremaţia idealului clasic promovat de Winckelmann.

Ideea lui Kant despre estetică a fost respinsă de cel mai influent gânditor despre istorie şi, prin urmare, despre istoria artei – filosoful german de la începutul secolului al XIX-lea, G.W.F. Hegel. Hegel este uneori denumit idealist sau gânditor metafizic, deoarece credea că toate evenimentele fac parte dintr-un proces care duce spre un spirit divin al cunoaşterii de sine. Pentru Hegel, acest spirit era natura interioară a lumii, care se exprima prin spiritul naţiunii, sau Volksgeist, aşa cum este cunoscut în germană. Spiritul este manifest şi în spiritul vremii, sau Zeitgeist, aşa cum este discutat acesta în capitolul 2. Aceste două elemente constituie dinamica mereu în mişcare a istoriei. Hegel a dorit să înţeleagă întreaga istorie atât ca sistem, cât şi ca proces continuu. Deşi a considerat experienţa senzorială o reprezentare inferioară a cunoaşterii, arta a rămas pentru el unul dintre cele mai importante mijloace de a vedea şi de a înţelege istoria ca spirit. Istoria spiritului poate fi împărţită în trei perioade – simbolică, clasică şi romantică. Aceste trei perioade se raportează foarte bine la modul în care istoria artei a fost împărţită în mod tradiţional – mai întâi, există arta non-occidentală şi cea timpurie; în al doilea rând, există tradiţia greco-romană, pe care uneori o numim şi artă clasică; şi, în final, există arta creştinismului şi cea a romantismului german, care au ieşit în prim-plan la vremea în care scria

Hegel. Această perioadă, în ce-l privește pe Hegel, a fost sfârșitul artei, deoarece această epocă va fi absorbită în spiritualitatea creștinismului. În ciuda puternicului fundament religios din gândirea lui Hegel, arta greco-romană rămâne elementul esențial al unei concepții hegeliene despre artă. Și, ca mulți alți scriitori, inclusiv Winckelmann, el folosește arta greacă drept mijloc de definire a frumuseții. În fiecare dintre cele trei perioade ale lui Hegel există un început, un mijloc și un sfârșit, moment în care arta ajunge la perfecțiune, apoi intră în declin. În cazul artei epocii greco-romane, perfecțiunea ar putea fi găsită la începuturi, denumită perioada arhaică – după cum se vede, de exemplu, în liniștea și seninătatea figurilor de pe friza Partenonului –, intrată în declin odată cu decadența din perioada elenistică, când figura umană a fost reprezentată într-o mișcare mult mai expresivă din punct de vedere emoțional. Deși Hegel pune un accent sporit pe imaginea mai amplă a istoriei artei, el s-a gândit la importanța observării foarte atente a obiectelor în sine pentru a le înțelege pe deplin. Acestea fiind spuse, el nu credea că istoria artei se referă la valori ale unor cunoscători. În schimb, obiectele de artă făceau, în opinia lui, parte dintr-un proces istoric mai amplu.

Hegel a fost extrem de influent cu privire la modul în care gândim istoria artei ca o investigație sistematică a cunoașterii istorice. Deși conceptul său despre spirit sau divin era înrădăcinat în creștinismul protestant, ideile sale au deschis calea ca istoricii să acorde mai puțină atenție artei religioase, care a fost un element principal al producțiilor artistice din Occident, și să se gândească în schimb la ideea de progres și la modul în care societatea este reprezentată în formele de artă pe care le produce – cu alte cuvinte, modul în care arta funcționează ca parte a „spiritului vremii“ hegelian, care constituie explicația sa despre istorie. Dacă ne gândim la aceasta în legătură cu Trei doamne împodobind o statuie a lui Hymen (1773) al lui Reynolds, despre care am discutat în capitolul 4, ne putem gândi la această pictură în termeni de interes ulterior al secolului al XVIII-lea față de Antichitate, luând în calcul modul în care valorile din acea societate erau adoptate și folosite ca model pentru propriile lucrări. Acest spirit s-a manifestat și în arhitectură, în literatură, în muzică și în alte produse culturale ale unei societăți care s-a considerat egală cu a anticilor.

Karl Marx, probabil unul dintre cei mai importanți gânditori din vremurile mai recente, a fost influențat semnificativ de contemporanul său Hegel din secolul al XIX-lea. Analiza sau abordarea lui Marx în ce privește istoria a urmat în mare parte modelul dezvoltat de Hegel. Formele culturale – inclusiv arta – se schimbă de-a lungul istoriei și la nivelul manifestărilor spiritului. Dar, pentru Marx, spiritul nu era o entitate reală sau ideală, ci baza economică a societății. Această relație între baza economică și produs sau suprastructură (în acest caz arta) este cunoscută sub numele de materialism istoric. Marx a susținut că totul în jurul nostru este determinat de clasa noastră socială și că, în consecință, există multe „adevăruri“ istorice, în funcție de clasă sau de punctul de vedere cultural. Pornind de aici, Marx a introdus noțiunea de „ideologie“ pentru a examina relația noastră cu arta. Ideologia are de-a face cu manipularea puterii, iar pentru Marx există întotdeauna două grupuri sociale: exploatatul și exploatatorii. Astfel, pentru Marx, arta are în vedere dinamica puterii care funcționează între aceste două grupuri. Arta face parte din acest concept ideologic, deoarece influențează relația dintre noi și contextul nostru. Ne face să ne gândim la noi înșine într-un anumit fel. Acest lucru poate fi explicat mai în detaliu și, pentru a demonstra legătura dintre Marx și Hegel, voi folosi același exemplu: Trei doamne împodobind o statuie a lui Hymen, 1773 (figura 12) de Reynolds. Dacă vă gândiți la discuția despre Grand Tour din capitolul 4, am discutat acolo despre modul în care colecțiile de artefacte din Grecia antică și din Roma au devenit elemente indispensabile pentru elită și cum această tendință a ajutat la promovarea popularității Renașterii clasice în artă. Interesul pentru Antichitate poate fi identificat ca făcând parte din „spiritul epocii“ din Marea Britanie din secolul al XVIII-lea. Acest „spirit“ se manifestă în toate formele de producție culturală. De exemplu, multe dintre casele de la țară din această perioadă au fost proiectate folosindu-se elemente arhitecturale copiate din clădirile romane antice. În acest fel, aceste obiecte făceau parte din ideologia unei anumite clase, fapt ce trimite la ideea lui Marx referitoare la un sistem de credințe sau de valori. Dacă le apreciai, le înțelegeai și, în cel mai bun caz, le deținei pe unele dintre ele, făceai parte din acest grup social. Aici, apartenența la acest grup se bazează pe bogăție; cu siguranță, artefactele din Antichitate erau scumpe și astfel banii au stat la baza acestei activități culturale.

Pentru Marx există o relație esențială între structurile economice și cultura unei societăți. Producția și consumul social de artă contează mai mult decât artistul sau patronul individual. Un alt exemplu este folositor aici. În capitolul 1 am vorbit despre Lanul de grâu (1826) al lui John Constable, o reprezentare idilică a peisajului rural englez care s-a bucurat de o popularitate îndelungată. Dar aceasta depinde de cine îl privește. Pentru acei membri ai societății de la începutul secolului al XIX-lea care erau strămutați din comunitățile lor rurale ca urmare a legilor de împrejmuire și a Revoluției Industriale, această imagine părea probabil îndepărtată de experiența lor de zi cu zi. Lanul de grâu a prezentat ideologia unei idile rurale – dar era un teren deținut de elită. Noțiunea de ideologie ca bază a puterii a fost un instrument important al modului în care istoria artei a fost scrisă în ultimele decenii – și voi prezenta câteva exemple despre aceasta mai târziu în acest capitol.

Hegel și Marx ne arată cum, în secolul al XIX-lea, exista un mare interes pentru ideea de istorie în ambele sensuri ale cuvântului – evenimentele petrecute în trecut și studierea acestora. Ambele modalități de a gândi arta sunt importante, deoarece ne permit să vedem arta în afara contextului artiștilor și al patronilor individuali; în schimb, este mai degrabă un barometru al forțelor sociale, culturale și politice – cu alte cuvinte al presiunilor și influențelor externe. Și, după cum am văzut în capitolul 4, secolul al XIX-lea a fost o perioadă importantă în formarea muzeelor și galeriilor. Atitudinile acestor instituții față de istorie și estetică atunci când prezintă istoria artei s-au desfășurat în paralel cu aceste modalități de gândire a istoriei artei.

Divergența dintre critica formalistă sau estetică a lui Kant și cadrul de analiză a contextelor propus de Hegel și Marx a rămas un element principal al istoriei artei până în zilele noastre. Acest lucru este evident mai ales în raport cu preocuparea noastră pentru sensul obiectelor și modul în care este transmis acest sens. Aceste preocupări converg spre ideea unei semiologii a artei. Semiotica este o linie îndelungată de analiză filosofică, preocupată inițial de

limbaj şi de comunicare. Începuturile sale în istoria artei se văd în activitatea unor cercetători precum Erwin Panofsky şi Aby Warburg, dar şi a lui Ernst Gombrich, pe care l-am discutat în capitolul 2. Pentru aceşti istorici de artă, semiotica era considerată în corespondenţă cu iconologia şi era preocupată de analiza conţinutului, nu a formei. Voi discuta în detaliu despre acest lucru în capitolul 6. În prima jumătate a secolului XX, iconologia a fost o modalitate distinctă de a gândi arta, modalitate care s-a concentrat pe conectarea imaginilor vizuale cu alte tipuri de rezultate culturale. În vremurile mai recente, ea a devenit o practică ratată, care are mai mult de-a face cu reflecţia asupra sensului obiectului unei opere de artă decât cu stilul sau contextul său mai amplu.

Semiotica a devenit o parte din ceea ce acum se numeşte, în general, teorie critică – teoria academică a criticii. Teoria critică este un termen colectiv pentru structuralism, poststructuralism, deconstrucţie, psihanaliză şi postcolonialism, ca să numim doar câteva direcţii. Aceste şcoli de gândire sunt preocupate de contestarea noţiunii de adevăr şi de realitate în sens absolut, de studiul subconştientului uman şi de producţia culturală şi de gândire într-o lume în care imperativul colonial nu mai are statutul suveran de care se bucura odinioară. Am menţionat pe scurt Noua Istorie a Artei, considerată principala promotoare a utilizării analizei critice pentru a gândi vizualul. Aş dori să subliniez câteva dintre modalităţile importante în care teoria critică a influenţat modul în care gândim istoria artei.

Unul dintre cele mai importante texte din ultimele decenii este Ce este un autor? de Michel Foucault. Iată o întrebare suficient de inofensivă care ajunge într-adevăr în centrul preocupării noastre permanente faţă de artist ca om de geniu. Foucault este considerat atât structuralist, cât şi poststructuralist – ambele fiind şcoli de gândire care analizează sistemele şi organizarea în cultură, apoi folosesc aceste sisteme pentru a analiza culturile respective. Argumentul lui Foucault se referă la preocupările noastre cu privire la autenticitate şi la autoritate în raport cu valoarea şi calitatea. Acest lucru nu doar că ne ajută să desprindem sensul unei opere de autorul său, dar ne permite şi să acordăm unor obiecte anonime semnificaţii la fel de importante

de practici sociale și culturale. Istoria artei este mai mult decât o parte a biografiei personale a unui artist. Nu știm, de exemplu, cine a sculptat statuile din Insula Paștelui (figura 16) și nu știm nici cine a pictat anluminura evangheliștilor (figura 15), dar acest lucru nu afectează neapărat analiza noastră. Acest lucru ar trebui să fie posibil și acolo unde artistul este cunoscut. De exemplu, dacă s-ar dovedi că Leonardo da Vinci nu a pictat Mona Lisa, nu ar exista nici o schimbare materială a lucrării. Și dacă analiza noastră asupra semnificației sale artistice și culturale ar fi valabilă, cu siguranță aceste argumente ar rămâne intacte, în ciuda anonimatului lucrării. De asemenea, trebuie să reținem că mulți artiști aveau ateliere mari și foloseau asistenți sau ucenici în activitatea lor. Și, în cazul sculpturii, unii artiști nu sculptau și nici nu făceau mulaje ale propriei lucrări. De exemplu, sculpturile din marmură ale lui Rodin (figura 17) au fost sculptate de atelierul său folosindu-se mulajele originale din bronz.

Ideile filosofilor esteticieni din secolul al XVIII-lea, precum Kant, care era interesat de estetică și de cogniție, și-au găsit ecoul în a doua jumătate a secolului XX în opera filosofului francez Jacques Derrida, denumit, în general, deconstructivist. Derrida este poate cel mai cunoscut pentru lucrarea sa despre practica „lecturii“, în cadrul căreia suntem nevoiți să explorăm modalitățile prin care lucrurile care ar putea apărea unificate sunt, de asemenea, o serie de contradicții. Implicațiile acestei practici de deconstrucție pentru istoria artei sunt de anvergură, iar primele scrieri ale lui Derrida despre artele vizuale, La verité en peinture (Adevărul în pictură), apărută în 1978, îi rezumă ideile. La fel ca predecesorii săi din secolul al XVIII-lea, Derrida a fost preocupat de întrebarea dacă obiectele estetice (picturi, sculptură și altele asemenea) puteau fi considerate autonome, posedând propriul „cod“. Acest „cod“, în viziunea lui Derrida, seamănă cu alte modalități de a gândi arta ca având un sens, la fel cum am putea gândi contextul social sau cultural al artei. Este într-adevăr o problemă legată de zona în care se află limitele unei opere de artă. Acest lucru ne permite să ne gândim la „interiorul“ și la „exteriorul“ unei opere de artă, ceea ce poate fi o tehnică de mare ajutor.



17. ***Mâna lui Dumnezeu*****, 1896, de sculptorul Auguste Rodin. Lucrările în marmură ale lui Rodin au fost sculptate de asistenți în atelierele sale folosindu-se mulajele originale din bronz.**

În La verité en peinture, Derrida pune în discuție fiecare aspect al unei opere de artă. Noțiunea de „exterior“ a unei opere include, de exemplu, cadrul unui tablou sau semnătura unui artist pe opera sa. Dar aceste categorii depășesc opera în sine pentru a include muzee, arhive și modul în care arta este cumpărată și vândută ca marfă pe piața liberă. Pentru Derrida, toate acestea afectează „interiorul“ operei – natura fundamentală sau estetica operei, care este întotdeauna modificată de acești factori externi. Prin urmare, Derrida consideră că interiorul și exteriorul fuzionează – ambele fiind forme de scriere sau de notație grafică ce pot fi citite. În acest fel, Derrida revine la ideile lui Kant despre cunoașterea unei estetici autonome care este distinctă de raționamentul pur. Asemenea lui Kant, argumentul lui Derrida pentru această distincție este o piatră de temelie importantă pentru artă și istoria ei – adică istoria artei ca disciplină în sine, în care estetica este un domeniu legitim de studiu, bazat pe senzație, nu pe rațiune. Dacă ne uităm la Catedrala din Rouen, din 1894 (figura 1), a lui Monet, putem începe să ne gândim la consecințele a ceea ce afirmă Derrida, deși într-un mod destul de simplist. Estetica „interioară“ a picturii se bazează foarte mult pe senzație – subiectul este de la sine înțeles și opera evocă reflectarea luminii pe catedrală în plin soare. „Exteriorul“ imaginii are foarte mult de-a face cu valoarea ridicată de piață a lucrărilor lui Monet, cu preocuparea noastră pentru el ca artist și cu poziția sa primordială în numeroase colecții publice. Toate aceste elemente „exterioare“ se bazează pe modul în care vedem „interiorul“.

Secolul XX – mai ales deceniile de început – a fost martorul unui interes din ce în ce mai mare pentru mintea umană, iar acest lucru a facilitat modalitățile de a gândi arta complet diferit. Psihanaliza, ca studiu al minții inconștiente, a fost promovată de psihiatrul vienez Sigmund Freud. El a folosit metode precum asocierea liberă (generarea unei serii de idei înrudite fără o gândire concentrată) și visele ca mijloc de explorare a minții umane. Ideile sale sunt acum foarte cunoscute pentru noi – o greșeală de exprimare care dezvăluie gânduri ascunse sau refulate ale vorbitorului este adesea numită un act ratat de tip freudian – și nu putem decât să ne imaginăm cât de noi și de revoluționare trebuie să fi părut ideile lui Freud în epoca respectivă. Freud a

descris aparatul psihic uman ca fiind compus din sine, adică mintea inconștientă, și din ego, mintea conștientă, termen pe care probabil îl știm cel mai bine. El a propus și ideea naturii oedipiene a relațiilor dintre copiii de sex masculin și mamă și, după cum vom vedea, aceasta a fost o piatră de temelie a diferitelor moduri de a gândi arta. Pentru a demonstra ce a vrut să spună, Freud a folosit de Fecioara și Pruncul, cu Sfânta Ana și Sfântul Ioan Botezătorul (figura 13) a lui Leonardo da Vinci. Apariția celor două femei, cu Maria așezată în poala mamei sale, a fost, potrivit lui Freud, rezultatul sentimentelor de nesiguranță ale lui Leonardo în legătură cu faptul că era fiu nelegitim.

Psihanaliza ne permite să ne gândim la sensurile din artă care există în paralel cu cele pe care artistul le prevăzuse în realizarea operei. Acest lucru este important, deoarece este un proces prin care putem separa arta de creator. S-ar putea să vă amintiți că relația puternică dintre artist și artă este un semn distinctiv al abordării mult mai cunoscute a istoriei artei. În schimb, modalitățile hegeliană și marxistă de a gândi arta pun accentul pe context. Aici, procesele și practica artei sunt considerate un proces intern al minții inconștiente a artistului. Am văzut cum tehnica de a picta a lui Jackson Pollock era menită să conecteze mintea inconștientă cu practica artistică.

În această scurtă introducere de idei, scopul meu a fost să încerc să ofer un anumit sens modului în care vizualul poate fi un subiect în sine, diferitelor modalități în care putem gândi și relației strânse dintre forme vizuale și verbale de comunicare. Toate acestea subliniază modul în care gândim istoria artei și ce anume poate aduce subiectul în privința înțelegerii culturii și a societății, precum și a noastră.

Rezultatul acestor diferite modalități de a gândi istoria artei se constituie într-o serie de școli de gândire sau abordări ale subiectelor vizuale – fiecare are un accent specific și ne invită să gândim vizualul într-un mod nuanțat. Acest lucru poate fi foarte important pentru ruperea barierelor dintre noi, privitorii,

şi arta care poate părea la început inaccesibilă. De asemenea, aceste abordări au fost şi rămân foarte eficiente ca mijloc de a înfrânge dominaţia canonului istoriei artei.

Teoria istorică, politică şi socială marxistă este probabil cunoscută – cel puţin cu numele. În mod asemănător, am menţionat în nenumărate rânduri, în acest volum, că feminismul a influenţat felul în care gândim vizualul în ce priveşte modul în care arta a fost folosită ca mijloc de a susţine – chiar provocator – o societate patriarhală. Feminismul ne-a făcut să ne gândim şi la modalităţile prin care femeile sunt situate şi reprezentate în cadrul societăţii. Cred că devine clar felul în care sunt legate aceste două modalităţi de gândire a istoriei artei. Ambele se bazează pe noţiunea de ideologie şi pe seturile de relaţii sociale pe care le reprezintă. În cazul istoriei artei marxiste, am văzut că preocuparea principală este lupta de clasă sau cel puţin relaţiile dintre grupurile sociale. Feminismul este preocupat de aceleaşi tipuri de principii, dar se referă la relaţia dintre sexe. Recent „teoria queer“ a pus sub semnul întrebării genul ca fiind mai degrabă un artificiu social construit decât destinul biologic al sexului masculin şi feminin. Acest lucru aruncă o lumină diferită asupra relaţiilor sociale şi ideologiei artei – într-adevăr, cele două miniexpoziţii pe care le-am „organizat“ în capitolul 4 arată modul în care genul poate fi construit sau determinat prin artă.

Pe lângă aceste modalităţi de a gândi istoria artei, mai găsim abordări care se bazează pe noţiuni, altele decât dogmele filosofiei istoriei. Un element important este teoria psihanalitică – modul în care aceste modalităţi de gândire sunt folosite pentru a analiza vizualul în vederea construirii identităţii sociale şi sexuale. Am văzut acest lucru într-o oarecare măsură în analiza lui Freud făcută lui Leonardo. În paralel, avem concepte semiotice (denumite şi semiologice) care, împreună cu metodele de analiză structuraliste, se concentrează asupra artei ca semn ce trebuie decodat pentru a i se dezvălui sensul. Ultimele două modalităţi de gândire despre istoria artei sunt în parte un proces de disociere a artei de contextul istoric imediat şi se joacă mai mult cu sensul şi interpretarea artei. Acestea sunt încă practici valabile în cadrul disciplinei istoria artei – deşi unii ar contrazice acest lucru.

Vizualul este un subiect bogat care poate fi pus sub semnul întrebării în multe feluri. Iar aceste metode mai degrabă se adaugă discursului în expansiune al istoriei artei decât să înlocuiască alte modalităţi de a gândi arta.

În toate aceste modalităţi de a gândi arta, rămâne totuşi o singură problemă. Cum gândim estetica? Aceasta este o temă recurentă la care m-am întors în câteva puncte din această carte, iar în mintea mea este unul dintre elementele de bază ale istoriei artei. Fără ea, arta devine doar un alt pas sau o poartă de acces spre trecut, un mijloc vizual prin care explorăm circumstanţe sociale, politice, psihologice sau semiotice ale trecutului (sau ale prezentului). Dar riscăm să pierdem din vedere esenţialul dacă, în calitate de istorici de artă, încercăm să negăm că există o categorie a esteticii şi că pentru mulţi există arta cu majusculă – indiferent cum este ea definită.

Aşadar, ce înţelegem prin estetică? Am discutat acest lucru în termeni kantieni destul de abstracţi. Dar definiţia unui nespecialist ar putea include o anumită recunoaştere a existenţei frumuseţii în artă. În plus, am putea recunoaşte un oarecare merit emiterii de judecăţi pentru a identifica diferenţele calitative dintre diferiţi artişti şi lucrările lor. În plus, poate am dori şi să includem ideea că a privi arta poate fi o experienţă plăcută. Pentru aceia dintre voi care sunteţi „noi“ în istoria artei, aceasta poate fi motivaţia principală pentru citirea acestei cărţi. Vrem să acceptăm arta ca o altă ideologie şi estetica ei doar ca o parte din ea? Sunt conştientă de argumentele foarte puternice în acest sens. Picturile impresioniste sau lucrări ale unui Picasso sau van Gogh se vând cu sume imense – nu este acesta un exemplu al principiului plăcerii în estetică? Sau face parte din procesul de a cumpăra propriu unei caste sociale, aşa cum au făcut amatorii de Grand Tour în Marea Britanie din secolul al XVIII-lea? Tablourile care se vând cu sume atât de mari şi sunt păstrate în seifurile companiei ca investiţii nu sunt pur şi simplu exemple ale exceselor unei societăţi capitaliste? Pentru majoritatea dintre noi, şansa de a deţine o lucrare de artă scumpă este foarte îndepărtată. În schimb, ne putem bucura de o imagine tipărită, un mouse-pad sau un screen saver.

În capitolul 6 aș dori să prezint câteva modalități prin care operele de artă în sine pot fi punctul de plecare pentru modul în care citim istoria artei. O combinație de modalități diferite de a scrie, de a prezenta și de a gândi istoria artei converg asupra operelor în sine pentru a arăta cât de important este să nu pierdem din vedere aceste obiecte și modul în care arta poate avea într-adevăr o istorie.

Capitolul 6. Cum citești arta

Am văzut pe parcursul acestei cărți că există multe întrebări pe care trebuie să le punem când privim o pictură sau o sculptură. Aici aș dori să mă gândesc la felul în care răspundem la întrebarea „Care este sensul acestei imagini?“, cu alte cuvinte să explorăm nivelurile de sens pe care le putem găsi într-o operă de artă și modalitățile prin care putem începe să o înțelegem. În acest capitol, folosesc termenul „citit“ ca interacțiune între verbal și vizual. Este important să ne amintim că arta – un fenomen vizual – este descrisă, istoricizată și apreciată prin intermediul cuvintelor. Vizualul se traduce prin verbal și semnificațiile dezvăluite devin parte din istoria artei. Revenind la discuția despre operele de artă în sine, accentul trece spre ceea ce putem citi din obiecte, nu spre ceea ce putem citi pe marginea lor sau în ele. Aceste ultime idei au reapărut în discuția din capitolele anterioare și sunt utile aici, căci oferă contexte intelectuale pentru istoria artei. În acest fel revenim la obiectele în sine pentru a vedea cum se combină materia, materialele și metodele în procesul de lectură a artei.

Operele de artă pot fi interpretate pe o serie de niveluri care pot fi derivate din obiectele în sine, și este util să le subliniem. Poate cel mai evident punct de plecare este noțiunea de sens reprezentațional al artei. Ideea de reprezentare în raport cu arta este adesea legată de percepția unei imagini a lumii pe care credem că o vedem. Conștient de acest aspect, capitolul de față se concentrează asupra artei figurative – adică a operei care mai degrabă reprezintă ceva ce credem că vedem decât o imagine abstractă. Nu există nici o îndoială că arta abstractă sau conceptuală are același tip de calități de reprezentare discutate aici și că poate fi citită într-o varietate de moduri. Dar pentru a introduce aceste idei, mă limitez în discuțiile mele la un tip de reprezentare figurativă – forma umană. Și este adevărat că anumite perioade par mai preocupate de reprezentarea realității sau de natura formei umane decât altele. De exemplu, arta olandeză din secolul al XVII-lea, așa cum se

vede în tablourile lui Vermeer, este considerată realistă prin folosirea perspectivei și prin atenția deosebită la detalii. În mod similar, mulți artiști ai Renașterii italiene erau interesați de naturalism. Acest lucru este evident în tratarea corpului uman, precum și a peisajului – ambele derivate din viață. În cazul de față, nu trebuie să ne gândim decât la opera lui Leonardo da Vinci ca la un foarte bun exemplu al acestor preocupări artistice.

Dar arta este o iluzie – vopsea pe pânză, marmură sculptată sau cretă pe hârtie –, ea nu face decât să „reprezinte“ propria contribuție a privitorului. În mod clar, acest act de interpretare este determinat cultural – contextele culturale și sociale ale celui care interpretează sau ale privitorului fiind inseparabile din acest proces. Am văzut cum aceasta afectează prezentarea și interpretarea obiectelor de artă într-un context global în capitolele de deschidere ale acestei cărți. Aș dori să ofer câteva exemple selective pentru a arăta că interpretarea artei este o practică necesară în toate perioadele de timp. Cu alte cuvinte, abilitatea noastră de a interpreta arta este cea care îi dă sensul, iar acest lucru devine o parte esențială a istoriei artei.

Mai întâi, există funcția de reprezentare a artei, unde ceea ce vedem poate fi conectat la o narațiune mai amplă. Acest lucru este exemplificat, de exemplu, de Apollo Belvedere (figura 7). La prima vedere, această sculptură reprezintă un nud masculin atletic, dar putem face legătura cu Apollo pentru că înțelegem convențiile reprezentative utilizate – în special cununa de laur, care este asociată cu zeul. Astfel, sensul reprezentativ înseamnă că o lucrare va rămâne mereu generală la un anumit nivel, deoarece sculptura oferă o idee cuprinzătoare a nudului masculin idealizat, care poate fi restrâns la o referire mai specifică la Apollo. Sculptura este un punct de plecare util pentru a ne gândi la acest lucru, întrucât corporalitatea obiectului își delimitează sensul de reprezentare în mai multe moduri evidente.

În primul rând, sculptura nu poate semnifica nici o dimensiune aflată dincolo de cea proprie. Vreau să spun că Apollo Belvedere este mai mare decât

dimensiunea modelului uman, dar nu știm dacă artistul intenționează să reprezinte un uriaș – până la urmă, el este un zeu. La scară largă s-ar putea la fel de bine ca lucrul acesta să se datoreze scopului inițial al lucrării – probabil pentru a fi amplasată într-o nișă mare sau într-un loc înalt. În al doilea rând, lucrarea nu reprezintă spațiul și nu are alt „cadru“ decât împrejurimile sale imediate, oricare ar fi acestea. Există, de asemenea, o absență a culorii, proporțional cu modelarea carnației și a faldurilor. În mod evident, aceste limitări nu se aplică tuturor sculpturilor. Spațiul poate fi reprezentat în sculptură așa cum se vede, de exemplu, în „gaura“ care apare în multe dintre lucrările lui Henry Moore sau în spațiile instalațiilor Monei Hatoum sau, după cum am văzut, ale lui Judy Chicago (figura 8). Mai mult, folosirea unei game variate de materiale de către artiști, în special în secolul XX, simplifică atât problema reprezentării, cât și a materialului real care poate fi folosit pentru a reprezenta, de exemplu, țesătura, și face problema mai complexă în timp ce o gamă de materiale pot fi folosite pentru a reprezenta o imagine, dar și idei despre spațiu și viziune, după cum am văzut în colajul cubist. Scopul meu aici este să arăt că problema reprezentării este una comună în artă și nu se limitează la perioade specifice, cum ar fi pictura olandeză din Renaștere sau secolul al XVII-lea, în care preocuparea aparentă pentru „naturalism“ sau „realism“ poate fi înșelătoare în acest sens. Relația dintre formă și conținut este mult mai complicată decât aceea de a fi în stare să recunoaștem lumea pe care credem că o vedem.

În al doilea rând, este important să ne gândim la modul în care operele de artă pot fi ilustrarea unor idei sau narațiuni, bazate adesea pe surse scrise. Aceste surse pot fi ilustrate într-o varietate de moduri, deoarece descrierile verbale au de obicei mult mai puțin impact decât o imagine vizuală. Ilustrațiile surselor scrise sunt mult mai specifice sau particulare. Descrierile verbale ale lui Apollo sau ale oricărei alte figuri mitice din literatura Antichității au fost ilustrate într-o mare varietate de moduri – proprietățile majorității galeriilor și muzeelor importante conțin nenumărate exemple în acest sens. Putem identifica aceste figuri literare prin anumite atribute care asigură o legătură între text și imagine – în acest caz cununa de laur a lui Apollo. Dacă privitorul nu ar fi auzit niciodată despre Apollo sau nu ar ști cum să-l identifice, statuia ar rămâne doar parțial interpretată – iar o parte din

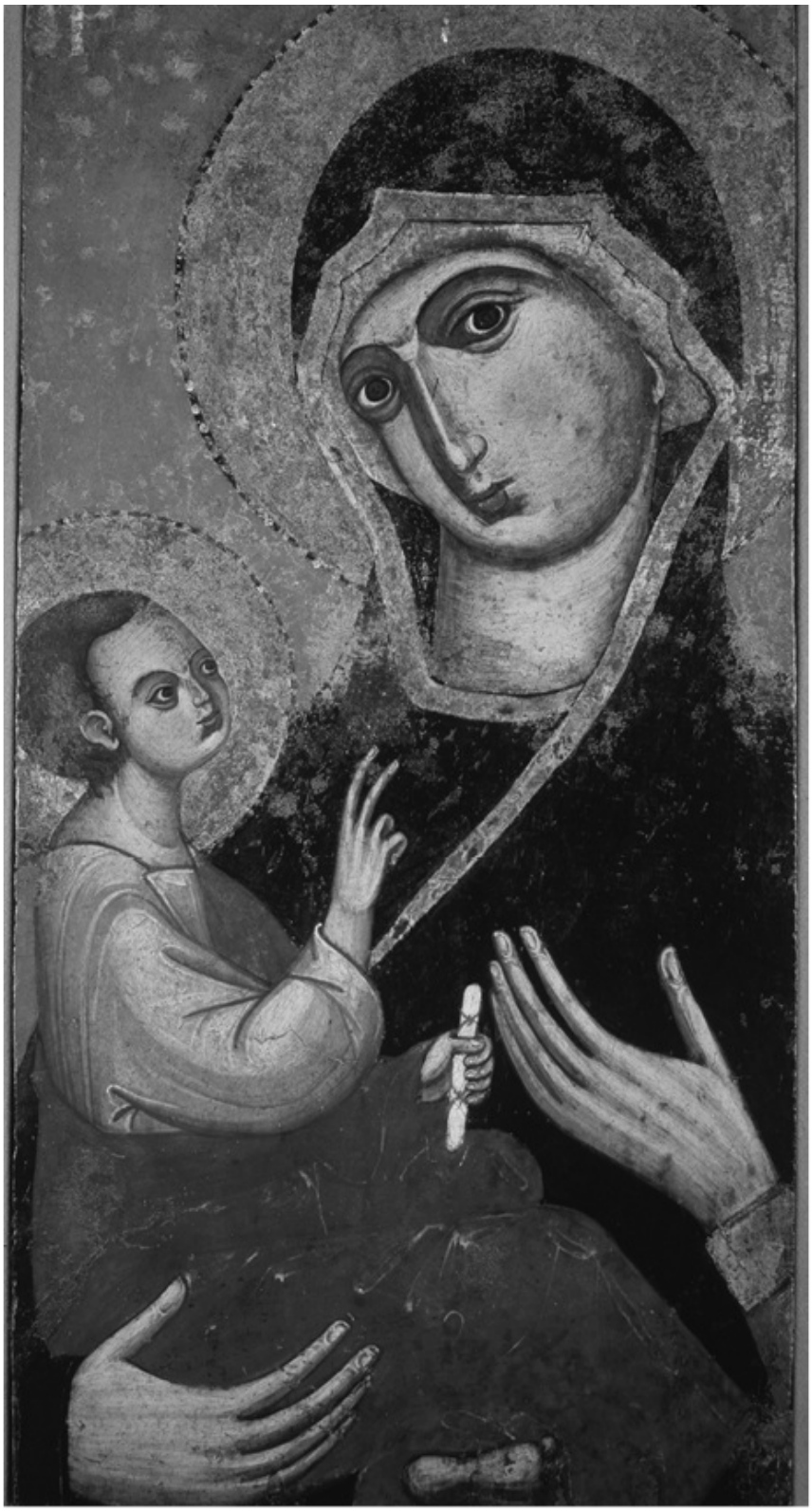
semnificaţia ei ar rămâne nedescoperită.

Două lucruri reies din relaţia dintre descrierile verbale şi cele vizuale. În primul rând, este vorba despre diversitatea modalităţilor de ilustrare a surselor textuale, ceea ce înseamnă că textul nu poate fi reconstruit în întregime din imaginile acestuia. Deci, deşi ilustraţiile sunt mai importante în privinţa imaginii pe care o prezintă, ele nu sunt independente de sursele lor scrise. Cu alte cuvinte, trebuie să cunoaştem textul pentru a citi imaginea. În al doilea rând, acest lucru are un impact asupra sensului acestor ilustraţii, căci această tendinţă nu poate fi remediată, ci este influenţată mai degrabă de privitor şi de cunoştinţele pe care le are (sau nu) despre sursele scrise. Şi nu trebuie să uităm că particularitatea imaginii provine din imaginaţia artistului. Toate acestea consacră opera de artă ca document sau arhivă care are o relaţie complexă cu textul, cu istoria şi cu privitorul condiţionat cultural.

Nu am discutat aici despre intenţiile artistului pentru că modelele psihanalitice, aşa cum s-a discutat în capitolul 5, ne-au arătat că semnificaţia unei lucrări se poate extinde dincolo de intenţiile creatorului – dacă acestea sunt cu adevărat cunoscute. Volatilitatea semnificaţiei imaginilor este un element fascinant al istoriei artei. Dar dacă acceptăm că arta este un mijloc prin care pot fi comunicate idei, trebuie să existe o anumită stabilitate. Şi există un limbaj comun sau un set de convenţii simbolice care pot fi utilizate de artişti pentru a fixa semnificaţia operelor de artă la un nivel sau altul. Aceasta ne introduce în iconografie – studiul subiectelor în artă şi semnificaţia lor mai profundă –, un punct focal pentru discuţia mea despre citirea artei.

În epoca actuală a computerelor suntem cu toţii familiarizaţi cu termenul „icoană“. Dar cuvântul „icoană“ are o istorie complexă, şi acest lucru mă conduce chiar la începutul analizei mele despre iconografie. Aş dori să încep cu juxtapunerea a trei icoane foarte diferite: o imagine bizantină a Fecioarei cu Pruncul (figura 18); portretul actriţei Marilyn Monroe (1962; figura 19)

al lui Andy Warhol și Mario din jocul Superfrații Mario (figura 3). În imaginea bizantină a Fecioarei cu Pruncul relația dintre text și imagine este puternică. Trebuie să cunoaștem Biblia creștină înainte de a vedea imaginea unei femei și a unui copil ca având o semnificație religioasă. Am putea identifica anumite atribute – de exemplu mantia albastră a Fecioarei sau faptul că pruncul Iisus ține un sul, care este un simbol sau o prefigurare a morții sale. Dar de unde știm că această imagine nu este doar o reprezentare a maternității sau a unei figuri feminine și a unui copil din mitologie?
În serigrafia Marilyn Monroe a lui Warhol vedem o imagine repetată a uneia dintre cele mai cunoscute vedete de la Hollywood. Această reprezentare a lui Marilyn Monroe a devenit atât de familiară și este atât de des citată în alte opere de artă încât a obținut un statut „iconic“, direct proporțional cu actrița însăși. Mario, din Superfrații Mario, trimite la dimensiunea laică a icoanelor – sunt sigură că este mai ușor de recunoscut decât Mona Lisa de generațiile pasionate de jocuri pe calculator și de realitate virtuală.



**18. Icoană bizantină a Fecioarei cu Pruncul,
Școală Venețiană, secolul al XIV-lea**

Cuvântul „icoană“ provine din grecescul eikon, care înseamnă „imagine“. În ce privește istoria artei occidentale, se folosește cel mai des pentru a face referire la o singură imagine creată ca punct central al venerației religioase sau ca ajutor pentru rugăciune. Icoana ca formă de artă distinctă a apărut din tradiția mozaicului și a frescei din perioada bizantină timpurie, iar exprimarea artistică a rămas în mare măsură constantă în reprezentare de-a lungul istoriei sale. De obicei, o icoană este o pictură sau o statuie pictată care îl reprezintă în mod obișnuit pe Hristos sau Fecioara și Pruncul, într-un mod rigid și oarecum convențional, sau așa ar putea părea privitorilor occidentali. Artiștii anonimi care au produs aceste imagini și cei care le-au folosit ca ajutor în credință sau rugăciune au avut în vedere doar portretizarea aspectelor simbolice sau mistice ale ființei divine. Ca atare, ele se deosebesc de preocupările occidentale în termeni de reprezentare a spațiului și mișcării, așa cum se vede în dezvoltarea picturii începând cu Renașterea. Deși icoana era un obiect de uz comun până la sfârșitul secolului al V-lea d.Hr., controversa iconoclastă – o dezbatere în cadrul Bisericii creștine despre pertinența ilustrării Bibliei – a dus la distrugerea multor opere de către iconoclaști care s-au opus acestei practici. Dar icoanele bizantine au continuat să fie produse în număr mare până în 1453, când Constantinopolul a fost cucerit de Imperiul Otoman. Forma de artă s-a mutat mai spre est, în Rusia, unde icoanele au fost realizate până la Revoluția Rusă, iar tradiția continuă până în zilele noastre în arta ortodoxă.



19. Serigrafia lui Andy Warhol *Marilyn Monroe*, 1962, a obținut un statut iconic pe măsura actriței de la Hollywood.

Cu toate acestea, termenul icoană a ajuns să însemne „subiect“ în școala germană de istorie a artei din secolul al XIX-lea. Inițial, acești scriitori au folosit icoana pentru a sugera „imagine“, și aceasta a fost transpusă în „iconografie“ – literal, actul de a scrie despre imagini – și „iconologie“, studiul imaginilor. Aceste domenii de cercetare istorică a artei au fost preocupate de analiza vizualului. Pe măsură ce s-au dezvoltat metodele fiecărei abordări, un accent mai mare a fost pus pe înțelegerea și interpretarea subiectului, nu pe formă.

Atât iconografia, cât și iconologia sunt părți importante ale istoriei artei. Iconografia cuprinde studiul și interpretarea reprezentărilor figurative, individuale sau simbolice, religioase sau laice; mai pe larg, arta reprezentării prin tablouri sau imagini, care pot avea sau nu un sens simbolic, precum și o semnificație aparent superficială. Termenul a apărut în secolul al XVIII-lea, dar a fost folosit în special pentru studiul gravurilor, cea mai frecventă formă a ilustrării de carte. Curând a ajuns să fie folosit pentru a se face referire mai exact la istoria și clasificarea imaginilor și simbolurilor creștine de tot felul. După cum am văzut, până în secolul al XIX-lea se conturase o examinare mult mai sistematică a artei din epocile preistorice până în timpurile moderne. Printr-o analiză mai atentă și prin ordonarea arhivei vizuale, a devenit evident că imagini reprezentative din diferite perioade și culturi aveau propriile tradiții iconografice. Prin urmare, astăzi nu este neobișnuit să găsim termenul potrivit pentru a indica domeniul în discuție – de exemplu, iconografia zeităților egiptene, iconografia portretelor imperiale romane, iconografia creștină, iconografia budistă sau hindusă etc.

Iconografia este o metodă importantă de cercetare întrucât ne permite totodată să explorăm reflecția din care a apărut o anumită convenție de reprezentare, în special când convenția și-a asumat valoarea unui simbol. În acest sens, importanța identificării motivelor este o parte esențială a interpretării iconografice.

Iconografia creştină este extrem de bogată şi variată, şi este genul pe care îl întâlnim cel mai des în galeriile şi muzeele occidentale. Tematica sa principală este constituită de primejdiile cu care se confruntă sufletul uman pe Pământ în călătoria sa spre mântuirea veşnică, iar personaje din Vechiul şi Noul Testament sunt folosite pentru a inocula în fiecare minte scopurile morale şi dogmele fundamentale ale religiei creştine. Până în Evul Mediu, reprezentarea poveştilor şi personajelor din Biblie trecuse prin multe transformări şi rafinări. Deci, într-un fel, putem considera arta religioasă în acest moment ca un fel de „scriere“ sacră al cărei sistem de personaje, mă refer aici la iconografie, trebuia învăţat de fiecare artist – şi, prin extensie, de privitor. Acesta era guvernat şi de un fel de matematică sacră, în care postura, gruparea, simetria şi numărul aveau o importanţă extraordinară, fiind ele însele o parte integrantă a sistemului iconografic. Din cele mai vechi timpuri, iconografia creştină a funcţionat şi ca un fel de cod simbolic, unde, de exemplu, porumbelul reprezintă Duhul Sfânt sau o vază cu crini semnifică puritatea Fecioarei în reprezentările Bunei Vestiri. Sfinţii au şi atribute care ne ajută să îi recunoaştem. De exemplu, Sfânta Ecaterina din Alexandria este înfăţişată de obicei în preajma unei roţi. Această roată, ca atribut al său, serveşte pentru a o identifica şi în acelaşi timp trimite la un miracol legat de martiriul ei. Însă trebuie spus că toate convenţiile şi simbolurile, precum şi semnificaţiile lor, se schimbă odată cu trecerea timpului şi cu evoluţia ideilor; multe dispar, în timp ce altele devin aproape neinteligibile pentru generaţiile următoare şi pot fi recuperate doar printr-un studiu susţinut. Pornind de aici, iconologia este studiul sensului purtat de simbolurile unei anumite opere de artă. De exemplu, în arta creştină, figura răstignită invers este o referire la Sfântul Petru, care se considera nevrednic să moară în acelaşi fel ca Hristos. Astfel, imaginea reprezintă credinţa creştină şi propria credinţă şi smerenie a Sfântului Petru.

Iconografia şi iconologia sunt, aşadar, două moduri de analiză vizuală sau de interpretare a imaginilor care derivă din cuvântul „icoană“. În mod tradiţional, aceste simboluri derivă dintr-o valoare comună uşor de recunoscut a experienţei culturale sau religioase. Printre cei mai importanţi cercetători în

acest domeniu al istoriei artei se numără Émile Mâle, Aby Warburg şi Erwin Panofsky, care au scris pe larg despre modalităţile prin care putem interpreta arta. Dar interpretarea imaginilor în acest fel nu se limitează la arta creştină sau doar la arta trecutului.

Vermeer, artist olandez din secolul al XVII-lea, a folosit numeroase simboluri, atribute, personificări şi alegorii pentru a oferi picturilor sale seculare semnificaţie iconografică. Lăptăreasa (figura 14), pictată în jurul anilor 1658–1660, este un exemplu util nu numai pentru interpretarea semnificaţiei, ci şi pentru a arăta cum analiza tehnică a corporalităţii obiectului poate dezvălui modificări importante făcute de artist în evoluţia compoziţiei picturii. Investigaţii tehnice, inclusiv radiografia şi examinarea atentă a suprafeţei vopselei, în această pictură în ulei de mici dimensiuni (tabloul măsoară 45,5 × 41 cm) au arătat că Vermeer a eliminat mai multe detalii pentru a crea un contrast mai puternic între subiect şi fundalul acestei lucrări. De exemplu, apariţia urmelor de pictură preexistente (pentimenti) ne arată că au existat o hartă sau un tablou pe peretele din spatele lăptăresei şi un coş de rufe acolo unde vedem acum o sobă. Există motive compoziţionale pentru care au fost făcute aceste modificări. Dar o investigare mai atentă a iconografiei imaginii ne spune poate ceva mai mult.

În primul rând, este important să ne întrebăm de ce Vermeer a înlocuit coşul de rufe – element care se referă limpede la îndatoririle unei slujnice de la bucătărie. Cu toate acestea, Vermeer a ales să înlocuiască coşul de rufe cu o sobă, care nu pare să aibă prea mare legătură cu rolul domestic al unei servitoare. Dacă dorim să privim dincolo de „valoarea aparentă“ a acestor imagini, pot fi utile alte dovezi ale culturii şi societăţii vremii. În cazul lui Vermeer, putem face apel la cărţile de embleme, cunoscute sub numele de Embleemboek în Olanda secolului al XVII-lea. Aceste volume ilustrate ne dezvăluie semnificaţia acestor obiecte aparţinând aparent vieţii de zi cu zi, care sunt adesea derivate sau legate de funcţia lor. Cărbuni încinşi au fost vârâţi în sobă pentru a oferi căldura atât de necesară în lunile reci de iarnă. Ca emblemă, soba poate fi văzută ca un simbol pentru căldură, dragoste şi loialitate. Această semnificaţie simbolică devine şi mai clară când privim

fundalul imaginii. Există câteva plăci decorate cu mici cupidoni, care se referă de asemenea la dragoste și căldură. Nu este limpede dacă acest lucru se referă la faptul că lăptăreasa este îndrăgostită, dar, privind imaginile iconografice din tablou, putem începe să îl vedem ca fiind mai mult decât o simplă scenă de gen.

Iconologia nu este doar un mijloc de citire a artei trecutului îndepărtat – ne poate ajuta, de asemenea, să înțelegem sensul simbolic al artei recente. De exemplu, Monumentul Washington este un simbol al statului american. Forma sa de obelisc se referă la autoritatea Egiptului antic și a Romei și este un simbol puternic al țării, guvernului și capitalei recent formate. Această imagine a fost inversată, ca un protest împotriva Războiului din Vietnam, de artistul Claes Oldenburg în sculptura sa Ruj (Lipstick). Aici, Oldenburg a transformat obeliscul într-un instrument al războiului, de o absurditate brutală. Oldenburg a făcut parte din mișcarea Pop Art, preocupată mai ales de folosirea imaginilor și a simbolurilor populare din viața de zi cu zi, și ne oferă un alt mod de interpretare a artei.

Pop Art a apărut la finele anilor 1950 și a înflorit în anii 1960 și la începutul anilor 1970, folosind imagini și tehnici ale consumerismului și culturii populare. S-a dezvoltat în primul rând în Marea Britanie și în Statele Unite ca reacție la expresionismul abstract, unde a fost asociată cu bogăția și prosperitatea epocii de după al Doilea Război Mondial și cu societatea americană de consum. Mișcarea a eliminat distincțiile dintre „bun“ gust și „prost“ gust, precum și pe cele dintre arta rafinată și tehnicile artei comerciale. Artiștii pop foloseau imagini figurative comune găsite în benzi desenate, pe conserve cu supă și pe sticle de coca-cola pentru a exprima relații abstracte formale. Prin aceste mijloace, ei ofereau un teren comun în care artistul și profanul puteau să ajungă la un acord cu arta. Încorporând tehnici ale afișului și artei comerciale în opera lor, precum și imagini literare comerciale, artiștii pop, precum Roy Lichtenstein și Andy Warhol, au încercat să contopească elemente din cultura populară și din cea înaltă pentru a înlătura granițele dintre cele două. Dacă aici ne gândim la folosirea de către Vermeer a obiectelor de zi cu zi ca „semne“, devine clar că abilitatea noastră

de a „interpreta“ imaginile este determinată cultural şi temporal. Obiectele cotidiene ale negustorilor din clasa mijlocie din Olanda secolului al XVII-lea ne sunt mai puţin familiare decât cele din anii 1950 şi 1960. Dar acest lucru nu înseamnă că Vermeer este mai puţin evocator sau eficient în reprezentarea ideilor decât omologii săi din secolul XX.

Metodele de reprezentare folosite de Warhol şi de Lichtenstein variază considerabil, dar amândouă se bazează pe tehnicile de reproducere în masă utilizate de societatea consumeristă pe care au ales să o critice. Andy Warhol este cunoscut pentru serigrafiile sale cu oameni celebri şi obiecte cotidiene, în timp ce Roy Lichtenstein a folosit stilul benzilor desenate în tablourile sale şi a manipulat aceste tehnici ilustrative pentru un efect estetic deosebit. Ca un vizionar, activitatea lui Andy Warhol a anticipat o lume în care o cultură bazată pe consumator a ajuns să preţuiască mai mult numele mărcii şi articolul iconic decât individualitatea. Warhol şi-a ales imaginile din lumea obiectelor cotidiene, cum ar fi bancnote, conserve de supă, sticle cu băuturi răcoritoare şi cutii cu bureţi de vase. Lui i se atribuie meritul de a fi încercat să ridiculizeze şi să celebreze totodată valorile clasei de mijloc americane, înlăturând distincţia dintre cultura populară şi cea înaltă. Monotonia şi repetiţia au devenit semnul distinctiv al serigrafiilor sale produse în masă. Multe dintre acestea, cum ar fi portretul lui Marilyn Monroe, s-au bazat pe fotografii din ziare. Marilyn Monroe a devenit un sex-simbol de renume mondial şi o legendă hollywoodiană după sinuciderea ei la vârsta de 36 de ani în anul 1962 – acelaşi an în care apare şi portretul lui Warhol. Prin tehnica şi metoda sa de reprezentare, Warhol critică transformarea actriţei într-un bun comercial şi forţa imaginilor produse în masă.

Realitatea reprezentării lui Marilyn Monroe există parţial în folosirea unei fotografii ca bază a imaginii. Dar adevărul sau obiectivitatea imaginii reproduse mecanic este la fel de vulnerabil la particularitatea imaginaţiei artistului ca orice ilustrare a materialului textual şi nu trebuie să uităm că este o operă de artă în sine. De exemplu, fotograful Man Ray critică „vero-similitatea“ imaginii în Le Violon d’Ingres. Aici, ni se prezintă un nud feminin întors cu spatele. Postura şi acoperământul pentru cap fac referire la

nudurile lui Ingres, în special la femeile lui voluptuoase care se îmbăiază. Folosirea realistă a vopselei de către Ingres are un ecou în realismul imprimării fotografice. Dar Man Ray se joacă cu disponibilitatea noastră de a accepta ce vedem ca real, căci forma spatelui femeii reprezintă şi o vioară. Cine cu cine se joacă sau se poate juca?

Relaţia ambivalentă dintre artă, artist şi spectator este adevărată pentru realitatea virtuală – un mediu generat de calculator cu care şi în care oamenii pot interacţiona. Superfraţii Mario foloseşte realitatea virtuală ca parte a unui joc electronic în care un program de calculator sincronizează o varietate de sunete cu acţiunea animată asemănătoare unui film prezentat pe un ecran grafic. Indiferent care ar fi magia tehnologică a jocului, precum şi a altor forme de reprezentare, aceasta este creată de oameni pentru alţi oameni. Cu alte cuvinte, fie că ne uităm la o icoană bizantină, la o imagine de gen olandeză din secolul al XVII-lea, Pop Art, la o fotografie sau la o animaţie computerizată, interacţiunea dintre privitor şi obiect este cea care dă sens artei şi decide modul în care este citit sau interpretat vizualul.

Capitolul 7. Cum privești arta

Proprietăţile fizice ale operelor de artă au o influenţă importantă asupra modului în care le înţelegem ca obiecte. Aş dori să prezint aici câteva exemple ale diferitelor medii şi tehnici de producere a artei pentru a arăta cum o conştientizare a acestor factori ne poate ajuta în înţelegerea istoriei artei. Fiecare exemplu acţionează ca un fel de vinietă pentru a arăta cum proprietăţile fizice ale unei opere de artă pot adăuga un alt nivel de semnificaţie istoriei sale. Discuţia despre aspectele tehnice ale fiecărei tehnici este susţinută de glosarul de termeni de la sfârşitul cărţii. Acesta ar trebui să fie şi un ghid util pentru analiza lucrărilor din galerii sau muzee.

Schițe și desene

Adesea procesele pregătitoare din spatele unei opere de artă ni se par la fel de enigmatice precum opera în sine. Un asemenea exemplu este Fecioara şi Pruncul, cu Sfânta Ana şi Sfântul Ioan Botezătorul (figura 13) a lui Leonardo da Vinci, care datează din jurul anului 1500. Acest desen sau crochiu de mari dimensiuni, realizat în cărbune şi cretă albă şi neagră pe hârtie colorată, este un studiu pregătitor în mărime naturală pentru un tablou. Totuşi, nu a fost niciodată folosit pentru a transfera un desen pe un panou, motiv pentru care s-a păstrat până la noi. Pentru a transfera compoziţia pe suprafaţa picturală, contururile trebuiau fie înţepate cu un ac, apoi desenul fiind acoperit cu funingine pentru a lăsa un contur punctat, fie trebuiau zgâriate, lăsând incizii pe suprafaţa ce avea să fie pictată, ca un ghid pentru artist. Ambele tehnici presupuneau distrugerea desenului pregătitor. Este posibil ca acest desen al lui Leonardo să fi fost păstrat ca o operă de artă în sine, deşi

unele zone sunt lăsate deliberat neconcludente sau cu un contur brut. Pretextul pentru desen ar fi fost probabil o comandă primită de Leonardo de la regele Ludovic al XII-lea al Franței. Leonardo a început să lucreze la acest tablou prin anul 1508. Acesta a rămas nefinalizat la moartea sa și se află acum la Muzeul Luvru din Paris. Compoziția este diferită de desen, așa că, probabil, Leonardo s-a răzgândit în ultimul moment.

În perioada Renașterii, hârtia a devenit mai accesibilă și, prin urmare, au supraviețuit câteva desene pregătitoare (anterior artiștii foloseau suprafețe refolosibile). Hârtii colorate au fost folosite adesea ca un ton mediu pentru desen de artiștii timpurii. Hârtiile folosite puteau fi brune, cenușii, verzi sau roz, dar albastrul era cel mai frecvent. Aceste culori își croiau cu ușurință drum pe pânză, unde serveau același scop în proiectarea valorilor unei imagini. Experimentele cu valori tonale pe care le-a facilitat desenul în cretă, cărbune și pe hârtie colorată au influențat munca multor artiști. De exemplu, în versiunea finală a Fecioarei și Pruncul, cu Sfânta Ana și Sfântul Ioan Botezătorul, Leonardo a pictat glasiuri translucide și clare, substraturile fiind vizibile în unele zone, fapt ce reprezintă o culme a cercetărilor sale în perspectiva aeriană, pe care Leonardo le-a codificat în notele sale pentru Tratat despre pictură (1490–1495).

Deși acum acceptăm desenele ca opere de artă în sine, până de curând ele rămăseseră doar procese pregătitoare – indiferent cât de detaliate și de complexe ar fi fost. Desenele cu linii uimitoare ale lui Matisse sau Picasso sunt cele mai celebre lucrări ale acestora, în timp ce schițele artiștilor anteriori sunt mult mai puțin cunoscute. Totuși, fragilitatea desenelor înseamnă că puține sunt expuse permanent (desenul lui Leonardo este o excepție notabilă) și au nevoie de iluminare redusă și de un mediu controlat astfel încât să nu se producă deteriorări. Prin urmare, parțial, și natura materialelor și tehnica se numără printre cele care au dus la lipsa de importanță acordată desenelor în scrierile istoriei artei și în expoziții.

Pictură în tempera

Una dintre cele mai vechi metode de pictură este tempera cu ou. Aceasta a fost folosită de vechii egipteni și greci și de pictorii de icoane din Imperiul Bizantin – într-adevăr, Biserica Ortodoxă nu a rupt niciodată tradiția și încă folosește tempera cu ou. Vopseaua este obținută din pigmenți mărunțiți fin, iar mediul standard este gălbenușul de ou pur, fără albuș, ceea ce face vopseaua să se usuce mai repede și să fie aplicată mai greu. Apa poate fi folosită pentru a dilua amestecul. De îndată ce se face vopseaua, ea nu poate fi păstrată, de aceea era important ca artiștii să facă suficientă cât să acopere o anumită sesiune de pictură – mai ales dacă foloseau pigmenți scumpi. Când este complet uscată, vopseaua tempera este relativ rezistentă la apă.

Suportul este de obicei un lemn moale, cum ar fi lemnul de plop sau de tei. Pictura în tempera necesită un suport ușor absorbant sau un grund, din cauza slabei capacități de legare a oului. Grundul obișnuit din ghips care conferă suprafața netedă pe care se aplică vopseaua este relativ inflexibil și are nevoie de un suport rigid.

Amestecul de pigment și gălbenuș este diluat cu apă și aplicat în strat subțire. Nu sunt posibile efecte de impasto sau texturate, deoarece vopseaua s-ar crăpa și s-ar desprinde. În schimb, suprafața vopselei este foarte plană, iar valorile tonale ale pigmenților rămân în mare parte nemodificate la fiecare aplicare a vopselei. Din acest motiv, se poate observa că folosirea temperei în reprezentarea Fecioarei și Pruncul (figura 18) se potrivește scopului și esteticii icoanelor bizantine. Rigiditatea imaginii nu se datorează lipsei de abilități artistice sau limitărilor tehnicii – ci doar unui set diferit de priorități. Cu toate acestea, substratul putea fi utilizat pentru a realiza modelarea și tonul – de exemplu, substratul verde era folosit pentru carnație. Acesta se uza deseori odată cu trecerea timpului, motiv pentru care multe chipuri pictate în tempera au căpătat o tentă verzuie care acum pare

nefirească. Albul putea fi amestecat cu culoarea şi aplicat în etape succesive sau adiacente, făcând astfel posibilă realizarea unor reprezentări relativ naturaliste ale faldurilor, tonul cel mai întunecat al pigmentului fiind cel care putea reda umbrele.

Tempera cu ou a fost un mediu popular şi pentru artiştii Renaşterii timpurii din Italia. Tehnica a fost descrisă în detaliu de artistul renascentist Cennino Cennini în Libro dell'Arte (1437). Traducerea în engleză în 1899 a Christianei J. Herringham (Craftsman's Handbook) a determinat o renaştere a interesului pentru tehnică, iar tempera se foloseşte şi astăzi.

Pictură în ulei

Pictura în ulei presupune amestecarea pigmentului cu uleiuri sicative – de obicei ulei din seminţe de in, care acţionează ca un lac pentru a fixa picturile şi a le proteja de apă. Încă din secolul al XIII-lea, uleiul a fost folosit pentru aplicarea detaliilor peste picturile în tempera. Cennino Cennini vorbeşte despre folosirea picturii în ulei, arătând că era cunoscută în Italia, dar nu era folosită pe scară largă la acea vreme.

De obicei, perfecţiunea picturii în ulei este atribuită fraţilor flamanzi Van Eyck care au creat în prima jumătate a secolului al XV-lea. Tehnica a fost introdusă apoi de Antonello da Messina în Italia, unde a beneficiat de o primire entuziastă. Indiferent de adevărul din spatele acestor poveşti, se pare că pictura în ulei, apărută în nordul Europei, a fost fundamentală pentru dezvoltarea picturii în Renaşterea italiană. Această influenţă importantă a artiştilor care lucrau la nord de Alpi asupra omologilor din sud ne determină să regândim viziunea asupra Renaşterii ca fiind doar procesul redescoperirii trecutului clasic în Italia. Se pare că interesul faţă de naturalism şi efectele

luminii şi umbrei, care au preocupat artişti precum Leonardo, a fost permis mai degrabă prin adoptarea tehnicilor nordice de pictură decât prin arta Antichităţii. În secolul al XVI-lea, noul mediu al picturii în ulei luase locul picturii în tempera, oferind posibilităţi mult mai mari de experimentare artistică. Unii artişti au continuat să folosească uleiul şi tempera în aceeaşi lucrare, exploatând diferitele calităţi ale fiecărei tehnici pentru a obţine cel mai bun efect. Uleiul a rămas mediul dominant pentru pictori până la introducerea vopselelor acrilice în secolul XX.

Principalele suporturi utilizate pentru pictura în ulei sunt lemnul şi pânza, ambele pregătite cu un grund. Un desen pregătitor sau o schiţă era apoi transferat pe grund sau, uneori, artiştii desenau direct pe această suprafaţă folosind cretă neagră sau roşie. Acest desen preliminar trasa elementele principale ale compoziției. După aceea, un grund numit imprimatura era aplicat pe întreaga suprafață a picturii, ceea ce afecta valoarea tonală a întregului în funcție de culoarea aleasă. De exemplu, un ton neutru, cum ar fi gri-deschis sau maro, putea funcționa ca punct intermediar în valorile tonale și putea fi folosit pentru a crea semitonuri, umbre sau fundaluri. Putem vedea acest lucru în lucrarea lui Vermeer, care a folosit mai ales gri-deschis până la nuanțe de maro-deschis – acestea fiind evidente în Lăptăreasa (figura 14). În schimb, Velázquez a preferat straturi de gri deschis și alb-deschis care l-au ajutat să creeze lumina și spațiul din Las Meninas (figura 6).

Imprimatura era urmată de fixarea culorilor de bază, peste care se adăugau detalii tot mai fine. Pictura în ulei a permis înmuierea și amestecarea culorilor. Vopseaua a fost fie amestecată cu un lac, ca în lucrările lui Van Eyck, fie folosită ca atare, ca în cazul lui Rembrandt. Într-adevăr, în secolul al XVII-lea, spontaneitatea mânuirii pensulei („picturalitatea“) a fost mult admirată în opera lui Velázquez și am văzut în capitolul 1 cum această tehnică i-a atras pe impresioniști. Un strat final de lac era adăugat pentru a proteja suprafața vopselei de murdărie, abraziune și apă.

Procesele pregătitoare din artele academice – schița în ulei sau pictura alla prima, cunoscută uneori sub denumirea de esquisse și ébauche – au devenit tehnici standard ale artiștilor impresioniști și ale urmașilor lor. Pictura Catedrala din Rouen (figura 1) a lui Monet este un exemplu excelent, chiar dacă a fost făcută destul de târziu în cariera artistului. Calitatea mai slabă a mânuirii vopselei, jocul cu textura și cu lumina au făcut arta să pară mai accesibilă vizual, chiar dacă unui privitor îi trebuie mai mult să „încheie contemplarea“ în termeni de recunoaștere a ce este reprezentat. În semn de recunoaștere a rapidității acestei noi tehnici, care le-a permis artiștilor să capteze efectele de lumină mult mai eficient, Monet a pictat mai multe imagini ale catedralei în diferite momente ale zilei – pentru a arăta modul în care obiectele se schimbă în diferite condiții atmosferice și de iluminare. Aspectul neterminat al acestor lucrări a șocat Academia la acea vreme, dar această dezvoltare a tehnicii și a modului de reprezentare a fost un moment catarctic în arta occidentală.

Sculptură: modelare, cioplire și turnare

Sculptura este arta de a produce în trei dimensiuni reprezentări ale unor forme naturale sau imaginate. Include sculptura rondă, care poate fi privită din orice direcție, precum și relieful incizat, în care liniile sunt scrijelite pe o suprafață plană. Sculptura a fost un mijloc prin care ideile au putut fi exprimate încă din preistorie. Se cunosc puține despre artefactele preistorice, dar suntem siguri că culturile antice din Egipt și Mesopotamia au produs un număr mare de sculpturi, care erau adesea monolitice. Aceste lucrări erau folosite în ritualuri religioase, precum și admirate pentru frumusețea lor estetică. În mod similar, în Americile antice și în Asia, tehnici și stiluri sofisticate au fost - folosite pentru a produce sculpturi simbolice.

Începutul tradiției sculpturii europene se regăsește în lucrările autonome și în

relief ale vechilor greci, care ar fi putut fi influențate de arta egipteană. În perioadele clasică și elenistică, reprezentarea idealizării intelectuale a subiectului său principal, forma umană, devenise o preocupare predominantă. Conceptul a fost atât de splendid realizat prin tehnici naturaliste încât, vreme de secole, a continuat să inspire arta europeană. Am văzut acest lucru, de exemplu, în Apollo Belvedere (figura 7), o copie romană a unui original grecesc care exemplifică preocupările artistice ale vremii și influența pe care grecii au avut-o asupra tradițiilor ulterioare. Sculptura cuprinde o serie de tehnici, inclusiv modelarea, cioplirea și turnarea. Fiecare dintre acestea oferă operei finite un caracter sau o estetică distincte. De exemplu, modelarea într-un mediu precum argila sau ceara permite adăugarea, precum și scăderea materialului, și este extrem de flexibilă. Tehnica antică de ardere a argilei, de la teracotă simplă până la ceramică smălțuită minuțios, a produs câteva lucrări uimitoare dispersate geografic și temporal. În schimb, cioplirea în materiale variate, precum piatra, lemnul, osul și, mai recent, materialele plastice, este în mod normal limitată de blocul inițial din care trebuie extras materialul. Apollo Belvedere (figura 7) arată modul în care funcționează procesul substractiv al sculpturii. Acest lucru poate duce la ideea eliberării treptate a figurii din piatră, fapt evident în lucrări precum Mâna lui Dumnezeu de Rodin (figura 17). Aici urmele dălții și ale ciocanului cu vârf spintecat se pot încă vedea pe marmură, arătând felul în care procesul de cioplire a fost unul de rafinare treptată, până la finisajul acelor părți netede ale figurii care se evidențiază din blocul de marmură.

Turnarea este o tehnică de reproducere care copiază forma unui original, fie el modelat, cioplit sau construit, dar permite și anumite efecte care nu sunt posibile în celelalte tehnici. Lucrările grele care necesită sprijin extern în lut sau piatră pot fi autonome în mediul mai ușor din metal turnat.

Rezistența la rupere a bronzului permite o mare libertate în ce privește compoziția lucrărilor. Grecii au excelat în sculptura în bronz, după cum se vede în puținele exemple care au supraviețuit din opera lor, de exemplu Zeus din Artemisium de la Muzeul Național din Atena și Conducătorul de cvadrigă de la Muzeul din Delphi. Revenind la Apollo Belvedere, putem vedea cum

copierea unei opere de bronz într-un alt material – în acest caz, marmură – demonstrează diferitele calități ale materialelor. Acest lucru nu este valabil doar în termeni de compoziție, ci și la nivelul efectului general: albul senin al marmurei (materialul celor mai multe sculpturi grecești antice) contrasta probabil cu originalul grecesc din bronz strălucitor, probabil parțial drapat cu veștminte reale și împodobit cu ghirlande de flori. Grecii și chinezii au stăpânit procesul cire perdue („ceara pierdută“) de turnare a bronzului. Sculptorii renascentiști italieni au reînviat abilitățile de turnare a bronzului, după cum se vede în ușile lui Lorenzo Ghiberti de la baptisteriul San Giovanni din Florența, cunoscute sub numele de Porțile Paradisului. Descrierea clasică a turnării renascentiste a bronzului este prezentată în Autobiografia lui Benvenuto Cellini (1558–1562).

Modul în care cunoștințele tehnice influențează istoria artei

Acest scurt studiu al unor tehnici folosite în producerea operelor de artă arată că artiștii nu sunt întotdeauna limitați de mijloacele cu care lucrează. Se fac alegeri importante care se situează în afara constrângerilor impuse de materiale și de tehnici. Este nevoie să înțelegem tehnicile și procesele folosite de artiști, iar glosarul va dezvolta acest lucru. Dar este esențial să se înțeleagă clar interfața dintre calitățile mijloacelor și tehnică, precum și deciziile estetice luate de artist. Prin această înțelegere, modalitățile de a gândi, de a scrie, de a prezenta și de a citi istoria artei rămân mai degrabă implicate în opera de artă decât să funcționeze la distanță de ea.

Glosar

Cuvintele în italice trimit la intrările aferente din glosar.

amorsă: tehnică de acoperire a unei suprafețe (suport) cu un strat pregătitor de culoare: un prim înveliș sau strat de vopsea, clei etc., aplicat pe orice suprafaţă ca bază sau vopsea de grunduire. Termenul „amorsă“ este folosit adesea pentru a descrie un pigment şi un grund pe bază de ulei aplicat pe țesătură, precum pânză sau in.

bronz: bronzul este ideal pentru turnarea operelor de artă; curge în toate cotloanele unei matriţe, reproducând astfel perfect fiecare detaliu al celei mai delicat modelate sculpturi. Este maleabil sub dalta gravorului şi este admirabil pentru lucrările în tehnica repoussé.

cioplire: cioplitorii au folosit secole la rând numeroase tipuri de ciocane, dălţi, burghie, manometre şi fierăstraie. Pentru efectuarea lucrărilor monumentale pornind de la studii mici, au fost dezvoltate diferite mijloace mecanice pentru aproximarea proporţiilor studiului iniţial.

cire perdue: însemnând în franceză „ceară pierdută“, este o metodă de turnare a bronzului folosindu-se un miez de argilă şi un strat de ceară plasate într-o matriţă. Ceara se topeşte în şablon şi curge, iar bronzul topit este turnat apoi în spaţiul rămas, producând o sculptură din bronz gol, de

îndată ce miezul de lut este eliminat.

clarobscur (chiaroscuro): metodă în pictură care prezintă o lumină puternic contrastantă, de obicei desenând părţi luminoase într-o scenă întunecată. Termenul se poate referi şi la un element al acestui efect în orice tablou. Această tehnică a fost întâlnită prima dată în opera lui Leonardo da Vinci.

clei: preparat gelatinos sau glutinos, obţinut din oase sau amidon, folosit pentru umplerea porilor din ţesătură (de obicei pânză) sau suportul de hârtie, sau ca grund adeziv pentru foiţe de aur aplicate pe cărţi. În pictură, este folosit pentru izolarea suprafeţei suportului pentru a-l proteja de acid şi a-l face mai puţin absorbant.

frescă: formă de pictură murală folosită încă din Antichitate. A fost foarte populară în Italia renascentistă. Vopseaua din pigment ţinut în apă se aplică pe tencuială de var proaspăt întins sau umed. Odată uscat, tabloul devine parte integrantă a peretelui. Este o tehnică rapidă şi oferă puţine şanse de refacere a imaginii.

gesso: în Spania și Italia, acesta era ghips (sulfat de calciu) amestecat cu clei de oase și aplicat ca grund pe un substrat de lemn. În nordul Europei, un grund similar, făcut din cretă (carbonat de calciu), se folosea într-un liant cu clei. Se aplica un prim strat grosier, cunoscut sub numele de gesso grosso, urmat de un strat de suprafață neted denumit gesso sottile, care putea fi lustruit până se ajungea la un finisaj fin. Unii artiști de mai târziu aplicau un singur strat de gesso sottile.

glasiu: peliculă de culoare transparentă aplicată peste un substrat uscat. Această tehnică este frecventă în activitatea unor artişti precum Tiţian şi Rubens.

grisaille: pictură monocromă, de obicei pe diferite tonuri de gri, care poate conferi efectul unui relief sculptat în piatră. De asemenea, termenul se referă la substratul unei lucrări, când culoarea locală se aplică peste grisaille ca o culoare opacă, semiopacă sau transparentă.

grund: suprafaţa primară pe care se aplică culoarea. De obicei se referă la o acoperire opacă, nu la suport. În mod normal, grundul este un ulei alb opac amorsat pe pânze, ori cretă sau ghips amestecate cu clei de oase (vezi gesso) pe o placă de lemn.

grund colorat: culoare amestecată cu alb ca amorsă pentru a oferi un grund uniform şi opac.

hârtie: hârtii colorate (cel mai des întâlnite fiind brune, gri, verzi, roz şi albastre) erau adesea folosite ca suport pentru desen de către artişti timpurii. Leonardo şi alţii au efectuat studii intermediare pe pânză de in albastră cunoscută sub numele de „pânză de Rheims“.

impasto: strat gros aplicat cu o pensulă cu peri aspri sau cu un cuţit pentru pictură, spre a crea textura suprafeţei. Termenul este adesea folosit pentru a descrie tehnica pictorilor impresionişti, dar se poate observa şi în opera lui Rembrandt.

imprimatura: grund pe bază de ulei, adesea cu un ton neutru sau pal, folosit ca strat de bază în pictura în ulei.

lac: peliculă de protecţie care conferă unui tablou o suprafaţă lucioasă sau mată, aplicată de obicei peste lucrarea terminată. Glasiul erau uneori adăugat după această etapă.

lapis lazuli: pigment albastru foarte scump, dens, făcut dintr-o bază de lapis lazuli – o piatră semipreţioasă.

mediu: aditiv lichid folosit pentru aplicarea pigmenţilor sub formă de vopsea, de exemplu uleiul de in sau gălbenuşul de ou (vezi tempera). Alegerea mediului influenţează timpul de uscare şi elasticitatea peliculei atunci când se usucă.

modelare: tehnică în pictură, indicând forma tridimensională a unui obiect prin diferite tonuri – uneori denumită şi modelare în culoare; sau crearea iluziei de volum prin redarea efectelor de lumină şi de umbră asupra formei – uneori denumită modelare în lumină şi umbră. În sculptură, termenul denotă o tehnică în care e implicată folosirea unui material flexibil, cum ar fi argila sau ceara. Tehnica este exemplificată şi prin lucrări din metal şi ghips turnat, realizate pornind de la matriţa unui original de lut. Matriţa este realizată în procesul cire perdue.

paletă: placă de lemn, de metal etc., cu o deschizătură pentru a putea fi ţinută cu mâna, pe care pictorii îşi aşază şi îşi amestecă culorile pentru a fi folosite într-o tehnică de pictură. „Paleta limitată“ se referă la folosirea de către un artist a unui număr restrâns de culori sau tonuri.

parte luminoasă: cel mai deschis ton dintr-un tablou.

pânză: suport pentru o pictură făcut din ţesături din in şi întins peste un cadru.

pentimento: vizibilitate a liniei sau a culorii prin tot mai multe straturi de pictură suprapusă transparentă, folosită inițial pentru a le ascunde. Această tehnică dezvăluie locul în care artiștii și-au schimbat compozițiile.

pergament: numit şi vellum, piele de viţel care era tăbăcită, întinsă şi curăţată, apoi pregătită cu cretă şi piatră ponce, şi întinsă peste un suport de lemn.

pictură alla prima: pictură, de obicei din viaţa cotidiană, realizată într-o manieră directă: completarea unui tablou într-o singură sesiune sau în timp ce vopseaua este încă umedă. A fost iniţial o schiţă în ulei, dar a fost adoptată de impresionişti pentru a produce opere de artă finite, pictate în exteriorul atelierul artistului.

relief: în sculptură, proiectare tridimensională dintr-un fundal plat. În alto-relievo, sau relief înalt (altorelief), proeminenţa este mare; basso-relievo, sau basorelief, prezintă doar o uşoară proeminenţă; mezzo-relievo este intermediar între cele două.

repoussé: în cazul lucrărilor din metal, tehnică de ciocănire în relief dinspre partea din spate.

substrat: pictură preliminară, schițând adesea compoziția, de obicei monocromă, sau fixând zonele de culoare, peste care se adaugă straturi succesive de culoare.

suport: material pe care se aplică cleiul, vopseaua etc. Un suport poate fi inflexibil sau flexibil. Materialul obișnuit pentru suporturi inflexibile este panoul din lemn, care poate fi realizat din numeroase tipuri de lemn, inclusiv plop, stejar şi mahon. Mai multe panouri îmbinate în nut şi feder, prin structuri granulare orientate în direcţii opuse, se constituie în suporturi mai bune decât un panou solid, care are mai multe şanse să se îndoaie şi să se deformeze. Suporturile flexibile sunt confecţionate din ţesătură sau hârtie. Pânza din ţesătură, de obicei in, este întinsă pe o ramă sau panou. Țesătura este cel mai slab element în supraviețuirea unei picturi bine făcute, dar greutatea redusă, posibilitatea de transport şi posibilitatea unei restaurări rapide o transformă într-o alegere de durată.

tempera: metodă de pictură cu pigmenţi dispersaţi într-o emulsie şi diluaţi cu apă. Gălbenuşul de ou proaspăt este cel mai frecvent mediu pentru pictura în tempera. A fost folosită în Egiptul antic, Grecia şi Imperiul Bizantin, iar în Europa în epoca medievală şi în Renaşterea timpurie pentru tablourile scumpe; a început să facă loc uleiurilor în secolul XV.

terre verte: pigment verde transparent foarte deschis, folosit în mod normal pentru schiţarea carnaţiei.

ton: grad de luminozitate sau de obscuritate al unei culori.

vellum: vezi pergament.

verdaccio: substrat verzui folosit frecvent în tempera (vezi terre verte).

vernisare: tehnică de aplicare a unui strat subţire de culoare opacă sau semiopacă peste un substrat întunecat, cu ajutorul unei pensule cu fir aspru, permiţându-i substratului să devină vizibil. Această tehnică a fost folosită de Constable şi Turner pentru a reprezenta norii în viziunile lor peisagistice.

Referințe

Capitolul 1

Judy Chicago, The Dinner Party (Penguin, 1996)

Capitolul 2

Jacob Burckhardt, The Civilisation of Rennaisance Italy (1860); ed. modernă S.G. Middlemore (Phaidon, 1961); pentru ediția română, cf. Cultura Renașterii în Italia, 2 vol., traducere de N. Balotă și Gh. Ciorogaru, Editura Pentru Literatură, București, 1969

Ernst Gombrich, History of Art (1950); a 16-a ed. rev. (Phaidon, 2007); pentru ediția română, cf. Istoria artei, traducere Nicolae Constantinescu, Editura Art, București, 2016

W.T.J. Mitchell, What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images (University of Chicago Press, 2006)

Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?“ (Art News, ianuarie 1971); retipărit în Linda Nochlin, Women, Art and Power (Harper and Row, 1988), pp. 145–177

Pliniu cel Bătrân, Natural History (77 d.Hr.); ed. modernă The Elder Pliny's Chapters on the History of Art, traducere de K. Jex-Blake (Ares, 1976)

Griselda Pollock și Rozsika Parker, Old Mistresses (Routledge and Kegan Paul, 1981)

Giorgio Vasari, Lives of the Artists (1550, 1568); reedit. The Lives of the Artists, 2 vol., traducere George Bull (Pinguin, 1987); pentru ediția română, cf. Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților, 3 vol., traducere de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1968

Johann Joachim Winckelmann, Imitation of the Painting and Sculpture of the Greeks (1755); reedit. Reflections on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture, traducere Elfriede Heyer și Roger C. Norton (Open Court, 1987)

Capitolul 3

David Carrier, A World Art History and its Objects (Pennsylvania State University Press, 2008)

James Elkins, Is Art History Global? (Routledge, 2007)

David Summers, Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism (Phaidon, 2003)

Capitolul 4

John Summerson, What is a Professor of Fine Art? (University of Hull, 1961)

Capitolul 5

Alexander Gottlieb Baumgarten, Aesthetica (Georg Publishers, 1986)

Jacques Derrida, The Truth in Painting (University of Chicago Press, 1978); pentru ediția franceză, cf. La Verité en Peinture, Flammarion, 1978

Immanuel Kant, Critique of Judgement (1790); pentru ediția română, cf. Critica facultății de judecare, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu și Constantin Noica, Editura Științifică, București, 1981

Capitolul 6

Émile Mâle, Religious Art in France: The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and its Sources (Princeton University Press, 1992)

Erwin Panofsky, Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance (Westview Press, 1972)

Aby M. Warburg, Images from the Region of the Pueblo Indians of North America, traducere Michael P. Steinberg (Cornell University Press, 1995)

Capitolul 7

Benvenuto Cellini, Autobiography, traducere George Bull (Penguin, 1999)

Cennino Cennini, Craftsman’s Handbook, traducere Christiana J. Herringham (Allen and Unwin, 1899)

The Notebooks of Leonardo da Vinci, ed. Irma A. Richter (Oxford World’s Classics, 1998)

Lecturi suplimentare

Dana Arnold, A Short Book About Art (Tate Publishing, 2015)

John Berger, Ways of Seeing (1972) (Penguin Classics, prima ed., 2008)

David Carrier, A World Art History and its Objects (Pennsylvania State University Press, 2008)

Ernst Gombrich, The Story of Art (1950); a 16-a ed. rev. (Phaidon, 2007)

Michael Ann Holly, Panofksy and the Foundations of Art History (Cornell University Press, 1985)

W.T.J. Mitchell, What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images (University of Chicago Press, 2006)

Griselda Pollock, Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories (Routledge, 1999)

David Summers, Real Spaces: World Art History and the Rise of Western

Modernism (Phaidon, 2003)

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Ce este istoria artei?

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

Cum scrii istoria artei

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

O istorie globală a artei?

Cum prezinți istoria artei

Cum prezinți istoria artei

Cum prezinți istoria artei

Cum prezinți istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum prezinţi istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum gândeşti istoria artei

Cum citeşti arta

Cum citeşti arta

Cum citeşti arta

Cum citeşti arta

Cum citeşti arta

Cum citeşti arta

Cum citeşti arta

Cum priveşti arta

Cum priveşti arta

Cum priveşti arta

Cum priveşti arta

Glosar

Glosar

Referinţe