

PICTORII AVANGARDIȘTI RUȘI ÎNTRE INOVAȚIE ȘI NEGAȚIE

Mihaela MORARU

Avangarda ca estetică a „distrugerii”

Avangarda reprezintă un fenomen cultural complex, cu adânci implicații sociale, politice și psihologice. Fiind un fenomen extrem de controversat, care se situează undeva între negație și inovație, avangarda rămâne în cultura universală ca un element inedit, ce îmbracă o mare diversitate de aspecte și care revine în actualitate în unele domenii culturale sub forma neoavangardei. Intenția artei avangardiste a fost de a se îndepărta de romantism și realism, pentru a obliga lumea să vadă lucrurile dintr-o altă perspectivă, pentru a șoca și a surprinde, pentru a stârni emoția și a dezrobi gândul, având ca țintă reconstruirea universului. Așa stând lucrurile, scopul avangardei, desigur utopic, ar fi ieșirea din formulă și din convenție.

Între *negație*, ca punct de plecare, și *inovație*, ca termen final, miza majoră rămâne mișcarea și tensiunea spiritului, spontaneitatea imaginativă, autenticitatea trăirii – și mai puțin rezultatul lor concretizat într-o epocă ce riscă să fie preluată în circuitul convențiilor estetice și fixată în ierarhiile „oficiale”.

De-a lungul timpului, atitudinea față de avangardă ca fenomen cultural a variat, evoluând de la simpatizare la adulare și imitare, de la descalificare la contestare. Aceste schimbări bruște de atitudine s-au produs în mentalitatea „consumatorilor” de artă în urma constatării că avangarda, în megalomania ei, s-a definit mai tot timpul prin preocuparea intransigentă pentru autonomie și prin refuzul de a răspunde așteptărilor și judecății publicului.

Avangarda își are originea în utopismul romantic dominat de idealuri mesianice și urmează un curs al dezvoltării similar în esență celui al ideii de modernitate. Acest paralelism apare, desigur, deoarece la origine ambele orientări se bazează pe aceeași concepție asupra timpului linear și ireversibil și,

în consecință, se confruntă cu toate paradoxurile și dilemele pe care le implică aceasta¹.

Este posibil să nu existe nicio trăsătură a avangardei de-a lungul metamorfozelor ei istorice, care să nu se regăsească în sfera mai generală a modernității. Cu toate acestea, între cele două mișcări există diferențe semnificative. În primul rând, avangarda este mai radicală decât modernitatea sub toate aspectele, mai puțin flexibilă și mai puțin tolerantă la nuanțe, ceea ce o face, bineînțeles, mai dogmatică².

Avangarda rămâne dogmatică nu numai în privința autoafirmării, ci și a autodistrugerii. Avangarda își împrumută practic toate elementele de la tradiția modernă, însă, în același timp, le exagerează și le plasează în cele mai neașteptate contexte, ele devenind de nerecunoscut. Avangarda ar fi fost imposibil de conceput în lipsa unei conștiințe pe deplin conturate a modernității, însă, cu toate acestea, nu trebuie să facem confuzie între modernitate sau modernism și avangardă. Avangarda înseamnă modernism într-o fază acută, extremistă, utopizantă³.

Avangarda clasică este cunoscută și sub denumirea de avangardism și în dicționare termenul este explicat ca un curent de sinteză al modernismului, apărut la debutul secolului al XX-lea, manifestându-se simultan în artele plastice, literatură, teatru, balet, film și altele.

Termenul *avangardă* (*avant-garde*, garda înainte) are o veche istorie în Franța. Ca termen de război, el datează încă din evul mediu și a dezvoltat un sens figurat în timpul Renașterii. Metafora avangardei care exprimă o poziție avansată, conștientă de sine în literatură, artă, politică sau religie nu a fost folosită însă în mod susținut înainte de secolul al XIX-lea.

Avangarda propriu-zisă nu a existat înainte de ultimul sfert al secolului al XIX-lea, deși fiecare epocă își are rebelii săi. Ea a luat ființă în momentele în care câțiva artiști dezdăcinați de societate au simțit nevoia de a dezmembra și a dărâma din temelii întregul sistem de valori ce se constituise până atunci.

Roland Barthes, într-un articol publicat în 1956, scria:

Dicționarele noastre nu ne spun cu precizie când a fost utilizat pentru prima oară, în sens cultural termenul avangarda. Aparent, noțiunea este foarte recentă, produs al aceluși moment al

¹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995, p. 102.

² Eugene Ionesco, *Notes and CounterNotes*, London, 1964, pp. 40-41.

³ Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate, eseuri*, București, Editura pentru literatura universală, 1969, p. 112.

istoriei când anumitor scriitori burghezii le-a apărut drept o forță estetic retrogradă, ce trebuia contestată. Foarte probabil că, pentru artist, avangarda a fost întotdeauna un mijloc de a rezolva o contradicție istorică specifică: aceea a unei burghezii demascate, ce nu își putea proclama universalismul original decât în forma unui protest violent îndreptat împotriva ei înseși; mai întâi printr-o violență estetică îndreptată împotriva filistinilor, apoi, o dată cu sporirea angajării, printr-o violență etică, atunci când a devenit datoră unui anumit stil de viață de a contesta ordinea burgheză (de exemplu, pentru suprarealiști); dar niciodată printr-o violență politică¹.

Tot în același articol, Barthes vorbește și despre „moartea” avangardei. El este de părere că avangarda a dispărut pentru că a fost recunoscută ca semnificativă din punct de vedere artistic de aceeași clasă ale cărei valori le respinsese drastic. Deși evita tiparele, clasificările, avangarda a sfârșit prin a se încadra în ele. Până în deceniul al doilea al secolului al XX-lea, conceptul artistic de avangardă devine destul de general și desemnează nu numai una sau alta, ci toate *școlile noi* ale căror programe estetice se caracterizau, în linii mari, prin respingerea trecutului și prin cultul noului.

A nu se uita însă faptul că la noutate se ajunge de cele mai multe ori printr-un proces de distrugere a tradiției. „A distruge înseamnă a crea”, spunea Bakunin și această lozincă anarhistă se aplică majorității aspectelor avangardei din secolul al XX-lea.

Din punct de vedere estetic, atitudinea avangardistă presupune o respingere vehementă a unor idei tradiționale, cum ar fi ordinea, inteligibilitatea sau succesul (Artaud exclama: „Nu mai vrem capodopere!”), arta trebuind să devină o experiență a falimentului și a crizei, experiență acumulată în mod deliberat. Fiind o cultură a crizei, avangarda se implică în mod conștient în a favoriza declinul formelor tradiționale într-o lume a schimbării permanente și se amestecă nemijlocit în intensificarea și dramatizarea tuturor simptomelor epuizării. Aici avangarda se identifică destul de mult cu decadența. Trebuie precizat însă faptul că, în cazul avangardei, acest decadentism nu numai că este conștient, ci este provocat cu o anumită ironie și chiar autoironie. În plus, domnește o euforie a autodistrugerii.

Apariția și evoluția avangardei se află într-o relație strânsă cu criza Omului în lumea modernă desacralizată. În 1925, Ortega y Gasset, deși nu a utilizat termenul „avangardă”, consideră că una dintre trăsăturile fundamentale ale „artei noi” este dezumanizarea. Încă din 1880, Nietzsche, care a influențat considerabil filozofia lui Ortega, postula că locul Omului a fost luat de Supraom,

¹ Roland Barthes, *Critical Essays*, Northwestern University Press, Evanston, 1972, p. 67.

că Omul devenise un concept învechit și retorica umanismului se impunea a fi înlăturată. În contextul gândirii sale, legată de moartea Omului, apare și moartea lui Dumnezeu. Ambele metafore se referă la prăbușirea definitivă a umanismului sub presiunea nihilismului modernității.

Popularitatea limitată a avangardei se bazează multă vreme exclusiv pe scandal. Bruscu, ea a devenit un mit cultural major al anilor '50-'60. Retorica sa ofensivă a început să fie privită ca fiind pur și simplu amuzantă și avangarda a eșuat tocmai din cauza unui succes involuntar. A eșuat prin faptul că s-a transformat într-o modă.

Avangarda rusă în artele plastice

Avangardismul rus a fost frământat de veșnica căutare a unor forme și mijloace noi de exprimare a creației. În scurta perioadă a existenței avangardismului rus (care s-a stins „prematur”, strivit de cizma bolșevică, cam prin anii '30 ai secolului al XX-lea, fiind înlocuit forțat de realismul socialist), s-au manifestat toate contradicțiile epocii, disperarea și consternarea, în fața catastrofelor sociale și tendința de a găsi noi posibilități estetice de a influența realitatea.

Caracteristicile și principiile avangardiste în arta rusă au fost conturate și definite cu mult înainte de apariția noului curent. La instaurarea de facto a avangardei culturale în Rusia au contribuit mai multe școli și curente moderniste: fovismul, și cubismul, în parte primitivismul și constructivismul, indirect, suprarealismul și rayonismul.

Tendințele preavangardiste în arta picturală rusă

În Rusia, spre sfârșitul secolului al XIX-lea se formează mai multe grupări estetice originale, cu preocupări variate, care încearcă prin diferite mijloace să influențeze societatea, să trezească în ea atitudinea dorită față de artă, înțelegând aceasta în cel mai larg sens¹. Printre cele mai cunoscute și importante se numără „grupul de la Abramțevo” și „Mir Iskusstva” (Lumea artei).

¹ *Apud* A. Benois, *Memorii*, Londra, 1960.

Tendințele moderniste în Rusia au, fără îndoială, la baza creația reprezentanților impresionisti de la sfârșitul secolului al XIX-lea, care formau grupul de la Abramțevo. Printre ei se numără și *Mihail Nesterov*, a cărui pictură, *Vedenia tânărului Bartolomeu*, a surprins peisajul de la Abramțevo, în plenitudinea spațiului rus infinit în care timpul apare ca un element static. Această imagine a fost percepută ca simbol al noii Rusii trezite după un lung somn al spiritului hăituit. Alt nume important care a făcut parte din grupul de la Abramțevo și care a avut un rol determinant în definirea impresionismului rus a fost *Mihail Vrubel*.

Tablourile sale cele mai remarcabile înfățișează mai multe ipostaze ale Demonului și reprezintă în mod nedisimulat trăirile tragice ale pictorului însuși, viziunea lui dramatică asupra realității. Apelând la simbolism și la lirica lermontoviană, Vrubel creează imaginea idolului rebel, care-și „poartă” în mod tragic singuratarea. Misterul pe care îl emană personajele lui Vrubel apropie creația marelui artist rus de mișcarea simbolistă, iar căutările unui stil monumental și aflarea unor soluții cromatice și ritmice noi evidențiază latura modernă a operei lui.

Creația lui *Valentin Serov* rămâne unică în istoria picturii ruse atât pentru perioada impresionistă, cât și pentru cea care îi va succede. Picturile lui Serov reflectă cele mai de seamă etape ale dezvoltării artei ruse la hotarul dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea. El este acela care face legătura dintre tradițiile artiștilor itineranți (*peredvijniki*) și noile experimente. Împreună cu alți contemporani – *Korovin, Levitan, Arhipov, Nesterov* – Serov a descoperit spontaneitatea privirii de ansamblu asupra lumii. Sinteza poetică a luat la el locul analizei critice. La *peredvijnici*, obiectul și imaginea artistică devin niște echivalente oarecare. Serov năzuia însă să vadă în mic ceva mare, să considere un colțisor de lume, ca lumea întreagă, investindu-i frumusețe și armonie universală¹.

Mir Iskusstva (Lumea artei) reprezintă o mișcare artistică extrem de controversată, care a avut o poziție dominantă în arta rusă modernă de la începutul secolului al XX-lea, promovând experimente îndrăznețe și idei cu totul neobișnuite ce acopereau mai multe planuri estetice și fenomenologice, incluzând o serie de artiști plastici foarte diferiți ca stil. Această grupare a fost condusă de doi lideri: *Aleksandr Benois* și *Serghei Diaghilev*. *Mir iskusstva* s-a evidențiat în epocă printr-un limbaj estetic propriu și autentic și a exercitat o

¹ D. Sarabianov, *Pictori ruși moderni*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 24.

puternică influență asupra zonelor de interferență între diferite arte, manifestându-se în domeniul muzicii, prin *serile muzicii contemporane*, prin organizarea de expoziții ale artiștilor, prin revista cu același nume și prin celebrele *Balete ruse*¹. Pictorii miriskussnici reprezintă fiecare o personalitate complexă, multilaterală. *K. Somov, A. Benois, Leon Bakst, M. Dobujinski, E. Lansere* au fost și pictori, și scenografi, și graficieni, fuzionând în cele din urmă într-o comunitate de idei estetice, intenții artistice și tehnici picturale. Ei pictează rareori în ulei, preferând acuarelele, pastelul și guașa, care sugerează mai bine ideea de fluiditate, imponderabilitate și de percepție imaterială a existențialului.

În anul 1907, la Moscova, este organizată expoziția „Golubaja roza” (Trandafirul albastru), la care expun pictori ce urmează tendințele simboliste, ce se proclamă descendenți ai lui Borisov-Musatov și ai lui Vrubel: Kuznețov, Krîmov, Sapunov, Sarian, Fonvizin și alții. O trăsătură stilistică esențială, caracteristică pentru opera pictorilor de la „Trandafirul albastru”, o constituie și primitivismul².

În Rusia sursa propriu-zisă a primitivismului se află în vocabularul de forme al icoanelor vechi, cu care împarte o unidimensionalitate pronunțată (aspect plat) și lipsa de adâncime și perspectivă, precum și în cel al creației populare naționale (broderii, sculptură în lemn și mai ales gravura țărănească – *lubok*) de la care împrumută culorile îndrăznețe ce ies în evidență. Deși formele sunt intenționat distorsionate și amintesc de desenele copiilor, ritmul și armonia picturilor vin din „muzica liniei și culorilor”.

Pavel Kuznețov a fost cel mai original reprezentant al „Trandafirului albastru”, după ce a traversat o scurtă perioadă impresionistă (*Fântâna albastră, Salcâm*). Deosebit de interesantă și incitantă, amintind cumva de Gauguin, prin exotismul și dorința de a evada într-o altă lume, mai primitivă și mai pură, este seria de tablouri în ulei, numită *Suită kirghiză*. Tabloul *Femeie dormind în staul* sugerează un vers dintr-un vechi cântec popular. O tânără protejată de lumea de afară de pereții groși ai unui vechi cort este cufundată în universul viselor. Poezia și ritmul vieții arhaice i-au permis artistului să dobândească o vastă sinteză plastică.

¹ Mihaela Moraru, *Universul artei ruse*, Ed, Meteor-Press, București, 2004, p. 247.

² În vest, neoprimivismul era o consecință a expoziției de arte populare din Africa, Australia, Oceania ce avusese loc la Paris. Lumea artei era suprinsă de îndrăzneala culorilor, originalitatea modelelor și expresivitatea acestor creații.

Miraj în stepă, poate cel mai straniu tablou din suita kirghiză a lui Kuznețov, este astfel conceput și realizat încât nu lasă nicidecum privitorului impresia să fi întâlnit vreodată în realitate ceea ce vede el în peisaj. Există în acest tablou o ciudată închistare a fizionomiilor și o totală detașare cosmică a personajelor, încât, în tot peisajul înfățișat, plutește o impresie a convenționalului, a atemporalității care sporește sentimentul de repetabilitate. Toate figurile și obiectele din peisajul kuznețovian sunt extracotidiene. Pictorul dispune de ele după discernământul și voința sa. Ele devin elemente constitutive ale unei construcții plastice unice. În legătură cu această construcție, e de remarcat că pictorul nu dă atenție doar suprafeței ei, el construiește inobservabil, nu doar prin invenție și fantezie, dar și prin evocare. Armonia cu natura în felul relevat de Kuznețov în suita sa kirghiză devine astfel o problemă cheie pentru noua generație de pictori.

Kuzma Petrov-Vodkin este simbolistul care preferă realității imediate imagini ideale dintr-o lume a frumuseții inventate pe care o preconizează în speranța că într-o zi, cândva, undeva, va putea să o afle. Nici nevroze, nici tristeți fără leac și, în general, nici urmă din starea de spirit maladivă și traumatizantă, specifică pentru „bolnavul sfârșit de secol”. Dimpotrivă, într-o formă nebuloasă și indecisă la început și, din ce în ce mai lămurit, pe măsură ce revoluția se apropia, Petrov-Vodkin presimte și vestește în mod metaforic acest fapt ce va marca lumea începutului de secol al XX-lea, prin tabloul său remarcabil, *Scăldatul calului roșu*. Autorul a executat un tablou monumental în care se întrepătrund câteva elemente eterogene: vechea pictură rusă, Renașterea italiană timpurie, opera lui A. Ivanov și chiar o ușoară influență a artei primitive africane. Opera dezvăluia folosirea concomitentă a unor tradiții diverse, care nu imprimau însă indecizie și lipsă de conținut programatic, ci dimpotrivă, o tendință spre originalitate și metaforizare.

Apariția *Calului roșu* constituia un eveniment important și pentru dezvoltarea ca artist a autorului. Ea marca o etapă „de răspundere” în evoluția sa, o etapă în care se întâlneau căutări felurite, în care vechiul era învins și pictorul, despărțindu-se de trecutul său, rețopea în nou ceea ce fusese prețios în experiența sa anterioară. El păstrează simbolică operelor de tinerețe, investindu-i destinații noi, superioare¹.

Originalitatea indiscutabilă a lui Petrov-Vodkin este și mai evidentă în planul expresiei. Având un simț aparte al monumentalului și o percepție proprie

¹ Sarabianov, *op. cit.*, p. 47.

a decorativului, artistul se străduiește vădit să sugereze volumele. O face, însă, nu prin clar obscur, ci prin diferențe de valori tonale. Astfel, fără a renunța la perspectivă, o adaptează unei viziuni moderne, o revoluționează, cu alte cuvinte se străduiește să elaboreze un sistem coerent de pictură, întemeiat pe ideea că spațiul poate fi redat cu ajutorul unui ax orizontal curb. Este vorba de crearea așa-zisei „perspective sferice”, invenție pe care Vodkin o introduce în pictură cu scopul de a reda impresia de „sfericitate” a spațiului.

În 1909 „Trandafirul albastru” își întrerupe existența, inițiativele novatoare, urmând să treacă pe seama altor grupări. Futurismul italian, cubismul francez și expresionismul german vor fecunda căutările avangardiștilor ruși, ceea ce va condiționa în cele din urmă apariția unor sinteze originale, dintre care cubo-futurismul se va înscrie ca prima mișcare rusă de anvergură în avangarda artistică a vremii.

Căutarea „spiritului dinamic” și a „perspectivei patetice”, trăsături proprii mișcării futuriste italiene, vor deveni laitmotivul creației unor artiști ruși preocupați să stabilească noi relații formă-spațiu-timp. Din vocabularul plastic futurist au fost reținute ca părți esențiale pentru geneza abstracționismului, repetiția și ritmicitatea liniilor, caracterul lor ondulatoriu, dar și ideea de interpenetrație a planurilor, specifică deopotrivă futurismului și viziunii geometrizante cubiste. Deși, în aparență contradictorii, cubismul presupunând mișcarea privitorului în jurul obiectului, în timp ce futurismul presupune defilarea obiectului prin fața privitorului, cele două curente au fuzionat în arta rusă, dând naștere unei mișcări care apreciază și susține efortul analitic fără a repudia elementul dinamic al futurismului. Găsim în acest aliaj ceva din caracterul evident contradictoriu al spiritului rus, care a putut să se manifeste în același timp atât prin senzualismul materialist al lui *Larionov* și *Tatlin*, cât și prin transcendentalismul idealist al lui *Kandinski* și *Malevici*.

Un rol hotărâtor în pregătirea terenului pentru răspândirea avangardismului în Rusia l-a jucat și gruparea „Valetul de caro” (*Bubnovyj valet*), care a apărut ca reacție atât la realismul secolului al XIX-lea, cât și la tendințele mistico-simboliste ale „Trandafirului albastru”.

Piotr Koncialovski poate fi considerat cel mai moderat dintre membrii „Valetului de caro”, mai degrabă adept al primitivismului, decât al cubismului. El schematizează obiectele din picturile sale, puternic ancorate în realitate. Nici el, nici *Ilia Mașkov* (acesta din urmă influențat discret de Matisse și de expresioniștii germani) nu încearcă să întreprindă analiza cubistă a obiectului, iar dacă dislocă uneori forma, o fac pentru ca aceasta să devină mai expresivă.

Alistarh Lentulov și *Robert Falk* par a transpune mai fidel și mai total principiile „Valetului de caro”. Simplificând curajos formele și descompunând obiectul în elemente geometrice (cum începuse să procedeze în mod curent și Picasso), cei doi pictori ruși își merită pe deplin calificativul de cubiști, după cum putem observa în unele dintre picturile lor: *Două femei*, de Lentulov, și *Fetele din Kanotop, Câmp cu varză ori Peisaj cu câine*, de Falk.

Procesul de internaționalizare a artei, ce prinde să se insinueze în Rusia începutului de secol al XX-lea, trezește unele reacții în rândul pictorilor rămași în țară, față de cei stabiliți în Occident. Neînțelegerile apărute au dus la dezbinarea membrilor grupării „Valetul de caro”. În aceste condiții, în anul 1912 sub denumirea „Oslinyj hvost” (Coadă de măgar) pe simezele expoziției sunt adunate nume precum *Larionov, Goncearova, Malevici, Tatlin*.

Expoziția „Coadă de măgar” și cea intitulată „Ținta”, din anul următor, au produs o mare vâlvă, publicul, presa, cenzura reacționând la fel de violent.

Adevărații avangardiști ai picturii ruse

Mihail Larionov este unul dintre pictorii cei mai „mobili” ai impresionismului rus. Receptiv la tot ce era nou în arta modernă occidentală și rusă, știind să selecționeze, să extragă și să asimileze selectiv ideile noi, reușește să le transpună ulterior în sisteme originale. Lucrările pline de imaginație ale lui Larionov au atras atenția colegilor și criticilor și, în 1906, a fost invitat să participe, alături de Uniunea Artiștilor Ruși, la Expoziția de artă rusă de la Paris. Când Larionov l-a întâlnit pe Nikolai Riabușinski, renumitul mecena al artei a devenit protectorul artistului și, în anul 1908, au organizat împreună expoziția „Zolotoe Runo”, de artă franceză modernă, în Moscova. Ca rezultat al acestei expoziții, mulți artiști, inclusiv Larionov, au întors spatele simbolismului și au început să experimenteze post-impresionismul. În 1910, Larionov a fost exmatriculat de la Școala de Pictură din Moscova pentru că organizase o demonstrație împotriva metodelor de predare din școală. El a fost fondatorul grupului „Valetul de caro” și, împreună cu reprezentanții acestei mișcări, a expus o serie remarcabilă de picturi, printre care *Soldații* (1910), creată în timpul serviciului militar. Artistul a părăsit curând gruparea pentru radicalii de la „Coadă măgarului”, cu care a avut o expoziție în 1912, an în care Larionov a inițiat două mișcări foarte importante, rayonismul și neoprimitivismul.

Crearea *Soldat în pădure* (1908-1909), unul dintre primele exemple din seria *Soldaților*, violează deliberat legile perspectivei, făcând suprafața pânzei plată și decorativă. Proporțiile compoziției sunt distorsionate – calul este mic, iar capul și mâinile soldatului sunt neobișnuit de mari. Mai mult decât atât, Larionov folosește un număr limitat de culori primare, aplicate fără umbre și combinații. Toate aceste mijloace artistice își găsesc echivalent în arta populară rusă, mai ales în icoane, în jucării de lemn, furci de țesut decorate etc. Pictura *Soldații dansând* demonstrează și ea caracteristicile stilului său: imagini simple, copilărești, distorsionări ale figurilor umane (soldații au mâini prea mari, aspre, ca ale țăranilor), absența adâncimii și a perspectivei, culori luminoase (o podea de un roșu violent), cuvinte pictate pe fundal (respectiv, înjurăturile soldaților). Și pictura *Toamna* este tot extremă. Sugerează arta țărănească din lubok, stampele populare făcute cu cuburi de lemn. Larionov schițează un nud de femeie pozând ca „Fecioara orantă” din icoane, o înconjoară cu obiecte obișnuite, precum mâncarea și vodka, apoi suprapune imaginea cu o scenă de tipul „băiatul se întâlnește cu o fată”. Stilul este exagerat copilăresc și nerealist.

Descendentă a soției marelui poet rus A.S. Pușkin, *Natalia Goncharova* l-a cunoscut la Școala de pictură, sculptură și arhitectură pe Mihail Larionov, care a și încurajat-o să renunțe la sculptură în favoarea picturii. Pentru scurt timp, ea a fost atrasă de impresionism și simbolism, dar, prin participarea la expoziția „Zolotoe Runo”, a făcut cunoștință cu stilurile lui Gauguin, Matisse, Cezanne și Toulouse-Lautrec, a căror artă îi va influența întreaga evoluție excepțională. Într-o serie de picturi ce au ca sursă principală tema populară a țăranilor ruși muncind pământul, această influență străbate atât în combinarea culorilor, cât și în abordarea formelor.

În 1910, Goncharova a devenit unul dintre membrii fondatori ai grupului „Valetul de caro”, dar mai târziu a mers pe un alt drum și a întemeiat, împreună cu Larionov, grupul „Coadă măgarului”. În 1912, artiștii acestei grupări extravagante au organizat prima lor expoziție publică, ce a cuprins mai bine de cincizeci de lucrări ale Goncharovei, executate în stiluri diferite. Goncharova era o fină *connoisseur* de lubok și titlurile lucrărilor ei trădează clar această influență: *Culesul merelor*, *Pescuitul*, *Dans țărănesc* și altele.

Scăldatul cailor reprezintă unul dintre cele mai expresive tablouri ale artistei. Râul șerpuiește pe valea largă și deschisă, ținând deopotrivă punctul mișcării și al liniștii, lăsând clipa să fie adulmecată de existența profundă, dar efemeră a oamenilor și a cailor. Oamenii, caii, apa, văzduhul – totul se află învăluit în armonia verde a naturii. Contururile elastice, dar scurte ale oamenilor

(aidoma existenței lor), cupola însoțită a copacilor și ecoul verii sunt doar câteva dintre reminescentele artei populare. Aceste aspecte ancestrale evocă o energie și un dinamism plin de culoare și de parfumul vieții. Pe Goncearova o obsedează redarea senzației de mișcare, de viteză, precum și aspectul tehnic al civilizației contemporane ei (*Biciclistul, Motorul mașinii, Ornament electric* etc.). În 1913 a început perioada ei cea mai productivă, când a pictat zeci de pânze. În lucrările neoprimitiviste, Goncearova a continuat să exploreze stilurile formelor de artă orientală, dar și tradițională, cochetând, uneori, și cu cubo-futurismul (*Biciclistul*, pictat în 1913). S-a lăsat ademenită și de noul stil lansat de Larionov, rayonismul. Renumitele picturi *Pisicile* (1911) și *Pădurea verde și galbenă* (1912), demonstrează clar că, oricâte influențe ar fi plutit în jurul ei, Goncearova întotdeauna le-a asimilat, dezvoltându-și mereu și mereu propria expresie artistică.

Printre primele lucrări mature dedicate unui subiect religios se număra *Evangheliștii*. Pânzele sunt remarcabile printr-o abilă reconciliere a influențelor noi și vechi în arta rusă. Probabil unul dintre cele mai impresionante aspecte ale acestor patru pânze este folosirea efectivă a culorii, liniei și compoziției, cu scopul vădit de a crea un întreg puternic, ritmic. Goncearova manipulează aceste clemente cu o atât de extraordinară concentrație a liniilor și a culorii, încât atunci când îi privești cei patru „autori ai evangheliilor” nu există puncte slabe și aspecte confuze, ci doar forță și siguranță, într-o manifestare modernă a tradiției și a stilului popular. Atât linia, dar mai ales jocul cromatic devin aici entități expresive, ce transmit un sentiment de spiritualitate calmă și înțelepciune seculară, păstrate cu sfințenie de pictorii de icoane.

În august 1913, Goncearova a atras atenția internațională printr-o expoziție personală ce a cuprins peste 700 de picturi. Un an mai târziu, ea a vizitat Parisul pentru a executa unele schițe pentru proiectul lui Diaghilev, „Le coq d’or”. Creațiile ei, inspirate de arta populară rusă, au stârnit senzație la Paris, cucerindu-l. La sfatul lui Diaghilev (care o diviniza ca artistă), Larionov și Goncearova au plecat din Rusia în Elveția, în iunie 1915. În 1916, ei l-au însoțit pe Diaghilev în Spania și Italia. Spania a exercitat o puternică impresie asupra Goncearovei. Era uimire, fascinație, dominație... Din acel moment, *Espagnoles* au devenit subiectul ei preferat. În 1919, Larionov și Goncearova s-au stabilit definitiv la Paris și au primit cetățenie franceză în 1938.

În timpul perioadei pariziene, Goncearova a experimentat mai multe direcții artistice, lucrând cu precădere pentru teatru. După moartea lui Diaghilev, în 1929, puterile creative ale Goncearovei par să fi suferit un regres, ele fiind

revitalizate doar pentru scurt timp de redescoperirea rayonismului de către public în 1948. După atacul suferit de Larionov în 1950, și sănătatea Goncearovei a început să slăbească și, deși cuplul s-a căsătorit în sfârșit în anul 1955, și-a petrecut ultimii ani din viață în sărăcie și singurătate.

Debutul lui *Vladimir Tatlin* ca artist de avangardă se datorează tot lui Larionov. Lucrările cu care Tatlin participă, în 1911, la cea de a doua expoziție a Uniunii Tineretului sunt majoritatea naturi moarte cezanniste, lăsând să se întrezărească evoluția ulterioară a artistului. Pasul următor a fost cubismul; un cubism moderat, dominat de linii curbe, a căror origine o descoperim în vechile icoane rusești. *Compoziția după nud, Matrozul*, ilustrează această fază, pentru ca, în curând, fascinat, asemeni lui Malevici și Goncearova, de aspectul estetic al mașinismului, să adere la cubo-futurism¹.

Tatlin crează o direcție nouă în abstracționismul rus pe care o numește *constructivism* și care avea să fie o replică hotărâtă la contradicțiile estetice iscate între el și Malevici. Pictura reliefului, materiale integrate în volumul și spațiul pânzei, obiecte din metal și lemn decorate cu sticlă „infiltrate” în țesătura tabloului, tapet, tencuială și alte obiecte cotidiene – toate devin parte integrantă a modelului pictural practicat de Tatlin, transformându-se din materie brută în spirit și har prin măiestria și inventivitatea marelui abstracționist rus. Emanând talent și imaginație, culorile și formele din picturile lui Tatlin apelează la senzații și nicidecum la rațiune, deși modul de a le transpune în tablouri sau decoruri teatrale sugera extrem de multe aspecte ale socialului și politicului contemporan.

Avangardismul rus a fost extrem de bogat în forme, culori, idei și nume, ceea ce a permis ca acesta să fie inclus în istoria artei mondiale.

Kazimir Malevici s-a lăsat „sedus” de mai toate mișcărilor avangardiste (și nu numai), ca ulterior să le depășească pe toate, inventând el însuși o direcție nouă și nonconformistă.

Cum era și normal, la un moment dat Malevici s-a simțit un cubo-futurist „fruntaș”. Fiind unul dintre cei mai creativi și inspirați artiști ai avangardei ruse, Malevici a fost în măsură să devină unul dintre conducătorii mișcării cubo-futuriste. *Ascuțitorul de cuțite* și *Strângerea recoltei* exprimă foarte clar atât temperamentul artistic al lui Malevici, cât și esența cubo-futurismului. Picturile

¹ Cubo-futurismul s-a dezvoltat în Rusia în jurul anului 1910. Era, în primul rând, un stil sintetic, o reinterpretare a cubismului francez (Picasso și Braque) și a futurismului italian (Marinetti, Boccioni), extrem de populare pe atunci în Europa, combinat, de asemenea, cu o credință neoprimitivistă puternică în posibilitățile dinamice ale culorii și liniei. Mișcarea cubo-futuristă rusă a atras artiști talentați, precum Goncearova, Popova, Malevici, Tatlin și mulți alții.

sunt compuse astfel încât să transmită un ritm dinamic, ce le conferă un tip special de unitate.

În *Strângerea recoltei* culoarea picturii poate fi cea care frapează puternic privitorul. Coloritul atipic, metalic, foarte luminos și totodată contrafăcut este neașteptat și, comparat cu alte lucrări ale timpului, probabil puțin șocant. Dacă totuși nu este destul de surprinzătoare culoarea, cel puțin asprimea formelor geometrice a figurilor este suficient de nonrealistă. Și totuși... deși pictura are un aer straniu un „ceva” neobișnuit, nu poți evidenția cu precizie nimic nepotrivit, străin sau lipsit de armonie. Fiecare mișcare, fiecare aplecare a corpului, fiecare linie curbă se potrivește, atât estetic, cât și metaforic. Chiar absența perspectivei (care este doar sugerată de „scara” formată din corpurile umane) amintește din nou de icoane. Impetuoșitatea și energia picturii *Strângerea recoltei* promit să propulseze arta rusă de avangardă în general, și pe cea a lui Malevici în particular, în dimensiunea neexplorată a artei abstracte. Cubo-futurismul a fost ultima mișcare majoră din Rusia, înainte ca artiștii să se predea artei nonfigurative, atât de în forță introdusă de suprematismul lui Malevici.

Malevici trecuse prin toate mișcărilor menționate și apoi a hotărât că reducerea finală a picturii, concluzia logică a artei moderne, era suprematismul, „supremația” sentimentului pur în artă. Un alt motiv pentru inovațiile sale era fundalul istoric. Rusia trecea prin înfrângere după înfrângere în Primul Război Mondial și viața începuse să pară lipsită de sens, plină de moarte și disperare.

Suprematismul, considerat „prima școală sistematică de pictură abstractă în mișcarea modernă”¹, a fost inițiat de Malevici în 1913 și prezentat la expoziția „0-10” din 1915, de la Sankt-Petersburg. Printre alte lucrări, Malevici a expus celebra pictură *Patrulater negru pe alb*, concepută cu trei ani mai devreme, în timp ce crea decoruri abstracte de teatru și costume pentru opera *Victorie asupra soarelui*.

Malevici a evadat în misticism și a pictat lucrări un pătrat negru indicând sentimentul, pe un fundal alb, simbolizând golul. El a ales o formă pătrată ca respingere a triunghiului – Sfânta Treime. Dacă Dumnezeu putea să abandoneze omul, atunci Malevici îl va respinge pe Dumnezeu. El a agățat această pictură într-un colț, ca o icoană. A scris despre această pictură și despre suprematism în tratatul său, numit *Lumea non-obiectivă*: „Când, în anul 1913, în încercarea mea disperată de a elibera arta de balastul obiectivității, am găsit refugiu în forma pătrată și am expus un tablou ce consta din nimic altceva, decât un pătrat negru

¹ Marcel Zahar, *Arta timpului nostru*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 166.

pe un fundal alb, criticii și, împreună cu ei, publicul, au oftat: *Tot ceea ce noi am iubit s-a pierdut. Suntem într-un deșert. În fața noastră nu mai e nimic, decât un pătrat negru pe un fundal alb.* Chiar și eu eram chinuit de un fel de timiditate combinată cu teama de a părăsi *lumea voinței și ideii*, în care trăisem și lucrasem și în realitatea în care crezusem. Dar un sentiment euforic, de a elibera non-obiectivitatea, m-a tras către *deșert*, unde nimic nu este real, cu excepția sentimentului... și așa sentimentul a devenit substanța vieții mele. Nu era vorba de *pătratul gol* pe care îl expusesem, ci mai degrabă de sentimentul de non-obiectivitate. Suprematismul este redescoperirea artei pure care, în decursul timpului, fusese întunecată de acumularea de *lucruri*. Pătratul = sentimentul, fundalul alb = golul de dincolo de sentiment. Și totuși, publicul general a văzut în non-obiectivitatea reprezentării dispariția artei și nu a reușit să înțeleagă faptul evident că sentimentul căpătase aici o formă exterioară. Pătratul Suprematist și formele derivate de aici pot fi asemuite cu simboluri primitive ale omului aborigen, ce reprezentau, prin combinațiile lor, *nu un ornament, ci un sentiment al ritmului*¹.

Suprematismul nu a dat naștere unei noi lumi a sentimentului, ci mai degrabă unei forme directe și cu totul noi de reprezentare a lumii sentimentului.

După cum se poate vedea, Malevici accentuează la nesfârșit faptul că numele noului stil se referă la supremația sentimentului pur asupra obiectivității artei. Cele mai simple forme geometrice – un pătrat, un triunghi, un cerc, linii ce se intersectează – compuse în aranjamente dinamice pe suprafața plată a pânzei sau în construcții spațiale – pot exprima senzația de viteză, zbor și ritm. În picturile din 1918, *Construcție Suprematistă, Alb pe alb* și în *Patrulater galben pe alb*, pictată cu un an în urmă, Malevici a încercat să elimine toate elementele superflue, inclusiv culoarea. Din moment ce în 1918 el a renunțat efectiv la pictură, probabil aceste experimente l-au convins că își atinsese scopul și nu mai avea cum să-și mai dezvolte ideile suprematiste mai departe. Cu toate acestea, ideile lui Malevici erau așa de îndrăznețe și inovatoare, încât, în ciuda șocului inițial și a temerilor unanime, suprematismul a devenit rapid un stil dominant, adoptat atât de public, cât și de ceilalți artiști, în special de Rozanova, Rodcenko, Klium și Puni. Și, chiar dacă, în 1919, părintele suprematismului a anunțat dispariția mișcării, trecerea dincolo de realitate și natura non-obiectivă a suprematismului au avut un impact enorm asupra evoluției artei moderne.

¹ *Apud Sarabianov, op. cit., p. 120.*

Vasili Kandinski este unul dintre pictorii emblematici ai secolului al XX-lea. Cu tabloul său, *Acuarelă abstractă* (1910), începe de fapt istoria artei abstracte contemporane.

Kandinski s-a născut la Moscova în 1866, a studiat economia și dreptul la Universitatea din Moscova. În 1896, deși i se oferise un post de profesor la Facultatea de Drept, decide să pună punct carierei sale științifice și să se dedice în totalitate picturii. În același an, Kandinski se stabilește la München, studiind artele plastice la cele mai vestite școli și ocupându-se în paralel de teoria artei. Călătorește mult și caută să-și dezvolte un stil propriu în pictură. Lucrările lui de început sunt și cele mai „năstrușnice”. Pictează pe diferite teme (slave, mitologice, orientale), abstractul transformându-se în impresie, improvizație și compoziție (în aceste categorii își împărțea el însuși lucrările). În 1911, Kandinski organizează la München o societate a pictorilor „liberi”, „Călărețul albastru”, în care activau *Franz Mark*, *August Make*, *David Burluik* și *Arnold Schoenberg* – toți adepți înfocați ai artei abstracte pe teme de inspirație religioasă. În 1914 începe războiul și Kandinski, singur și derutat, se întoarce în Rusia, iar prietenii lui germani Mark și Make mor pe front.

Rusia de dinainte de Revoluție era toată numai tumult, căutări și contorsionări. La fel era și sufletul tânărului pictor, întors în patrie, zbuciumat de dorința de muncă, dar bulversat complet de evenimentele politice. Singur și neinițiat în tainele politicului, Kandinski s-a lăsat purtat pe valul „iubirii de țară” și s-a cufundat într-o activitate artistică frenetică: pânza de mari dimensiuni *Moscova 1*, multe idei, multe greșeli și o singură mare realizare... căsătoria cu iubirea vieții lui, mult mai tânăra Nina Andreevskaja. Lucrările din această perioadă sunt pline de o atmosferă de inovație și de încercări înfrigate de a suprapune arta și știința. Multă culoare, mișcare și figuri zoomorfe (*Păsările*, *Fără titlu*, *Improvizație 1, 2, 3 ...*). În plină efervescență materialistă, Kandinski încearcă să se adreseze sufletului, simțurilor, creând o artă debarasată de obiecte și de figuri, alunecând în abisul imponderabilității și al receptării fluidului senzorial. Arta lui nu este lipsită de mesaj, numai că acesta nu se descoperă în idee, ci în sentimente. Tablourile lui Kandinski nu le vezi, le simți... Ele au în exces culoare și parfum...

Din credință sau din oportunism (probabil câte puțin din fiecare), Kandinski participă „riguros” la viața Rusiei postrevoluționare: membru de onoare aici, membru simplu dincolo și uite așa, încet, încet, până la funcția de director general al Muzeului de Artă din Moscova. De aici până la conducerea Academiei nu mai rămăsese decât un pas, dar n-a fost să fie. S-ar putea interpreta

că tot ce am scris despre marele Kandinski în context bolșevic sună ca un reproș. Nici gând. Mai ales că se pare că a făcut și mult bine din înaltul scaun de director. Kandinski a fost și va rămâne un mare artist: unic și prolific. Restul este istorie...

În perioada moscovită (care durează șapte ani), Kandinski mai degrabă acumulează experiență, decât se implică în creație. Câteva acuarele și puține gravuri. În total vreo 54; mult pentru orice artist obișnuit, extrem de puțin pentru unul de talia lui Kandinski (să nu uităm că, în anii petrecuți de el la Paris, ultimii săi ani de viață – 1933-1944 – a creat ceva mai mult de 250 de lucrări. Și ce lucrări!). Tot din perioada moscovită, mai precis 1918, datează și celebra sa monografie despre arta abstractă, cu numele sugestiv *Despre punct și despre linie*.

La sfârșitul anului 1921, în anii marelui exod al intelighenției ruse, Kandinski emigrează în Germania. Începe adevărata odisee existențială pentru soții Kandinski. Germania era în plină efervescentă naționalistă. Din punct de vedere cultural și estetic, capitala germană era dominată de fascinația expresionismului, a noului obiectivism și a unui pseudodadaism întârziat. Lucrările lui Kandinski se vindeau prost, arta lui era destul de ignorată. Lucrează mult, cu îndărătnicia și forța omului care are ceva de demonstrat. Stiluri diferite, cromatică variată: sunt create celebrele lui *Zigzaguri* (negre, cafenii, albastre), multe *Improvizații*, *Compoziții* (printre care faimoasa *Compoziție VIII*), *Cercuri*, *Triunghiuri*, *Raze*, *Galben, roșu, albastru*, *Tabelul 24*, *Scrisoare intimă*, *Improvizație cu forme reci*, *Puncte în cerc*, *Emoții...* și multe altele. Pe scurt capodoperă după capodoperă. La începutul anilor '30, situația politică din Europa (și nu numai) devine extrem de încordată; apar personajele malefice ale istoriei secolului al XX-lea, Hitler, Stalin, Mussolini. America traversează și ea perioada sa neagră, prin prăbușirea bursei și declanșarea crizei economico-financiare. În artă, lucrurile sunt la fel de schimbătoare: se instaurează supremația suprarealismului, diafan și incolor. Temele preferate ale acestuia fiind vedeniile, coșmarurile și impulsurile erotice, el se adresează mai degrabă subconștientului, instinctelor, depășind cu mult granițele logicii și ale bunului simț. Kandinski părăsește în 1933 Germania fascistă, speriat de posibilele repercusiuni ale originii sale iudaice și se stabilește în Franța, unde va rămâne până la sfârșitul zilelor (1944). Duce o viață retrasă din punct de vedere social, fără prieteni, fără întruniri. Parisul boem al tinereții lui oricum dispăruse, topit în pârjolul evenimentelor politice. Muncește mult. Cu spor. Are loc o ultimă mutație în stilul său, o nouă descoperire a potențialului său artistic. Se

îndepărtează de jocul liniilor și al figurilor geometrice, atras de gingășia și de fluiditatea compozițiilor celeste, presărate cu figurile stranii ale unor ființe nepământene. Este prea puțin băgat în seamă de lumea artistică pariziană, fiind mult mai apreciat în America și Italia. Și la vârsta de 70 de ani Kandinski mai activează cu frenezie; pictează ultimele sale tablouri în tonalități de roșu, albastru și brun. Culorile reci ale toamnei, ce prevestește răcoarea neființei. Moare pe 13 decembrie 1944, fără durere și suferință. A lăsat o moștenire artistică uriașă, multe, poate prea multe pentru a le putea cuprinde în minte și suflet pe toate, lucrări controversate, pline de mesaje doar de el știute.

Am ales pictura, căci îmi era la fel de vitală ca aerul.
Mi s-a părut o fereastră prin care pot
Să-mi găsesc scăparea într-o altă lume. (Marc Chagall)

Și, evident, că nu puteam încheia această scurtă incursiune în lumea avangardei ruse, fără a vorbi de *Marc Chagall*, despre care nu poți zice că e chiar rus, dar nici francez cu adevărat nu e.

Dar cine este Marc Chagall?

Recunoscut ca unul dintre cei mai reprezentativi pictori și artiști grafici ai secolului al XX-lea, Marc Chagall are o pictură care ne dezvăluie o lume cu făpturi fantastice, uneori cu tendințe mitice și mistice: miri sau îndrăgostiți în care uneori, unul dintre ei are chip zoomorf (animalele, în special vaca, sunt o prezență permanentă în pictura sa), cai zburători, scene stilizate din Biblie, imagini ale unor rabini, portrete de femei stilizate spre caricatural, incitante autoportrete etc.

Născut pe meleaguri pseudorusești (7 iulie 1887, la Vitebsk – aflat acum în Belarus), Chagall nu a rămas deloc insensibil la natura și la satul Rusiei: *Nuntă rusească* (1909), *Eu și satul*, *Violonistul* (1912-1913), *Fantezie a St. Petersburgului* (1942).

Universul viziunilor sale poetice stă sub semnul fanteziei și al melancoliei și este strâns legat de cultura ebraică. Ea reprezintă o temă ce revine permanent în creația sa, la fel ca și orașul bielorus Vitebsk, în care artistul și-a petrecut copilăria.

Moșe Segal, pe numele său real, primește primele cunoștințe la școala evreiască, apoi va urma o școală rusească laică. Își dorește dintotdeauna să devină pictor, la început însă lucrează ca ucenic la un fotograf, dar reușește să meargă timp de două luni în atelierul lui Jehuda Pen, de la care primește primele lecții de pictură.

În anul 1907 pleacă la Sankt-Petersburg, unde devine elevul lui Nikolai Roerich, directorul Academiei de Arte Frumoase. Chagall își va continua studiile mai târziu cu Lev Bakst, la Școala Svansev, care reunea mulți reprezentanți ai avangardei ruse. Ajuns la Paris, artistul își adaptează numele după sonoritatea limbii franceze, transformându-l în Marc Chagall, nume care îl va duce pe culmile notorietății universale. La început locuiește în cartierul Montparnasse, apoi se mută în La Ruche, unde existau aproximativ o sută de ateliere de pictură. Chagall trăiește aproape în mizerie. Noaptea pictează frenetic în atelierul său întunecat, tixit și dezordonat, pe pânze improvizate din fețe de masă, cearșafuri sau cămăși de noapte. Ziua continuă să studieze.

Îi cunoaște pe poeții Max Jacob și Guillaume Apollinaire. Cu sprijinul pictorului Robert Delaunay, lucrările lui Chagall sunt primite la „Salonul de toamnă” (1912).

În anii 1913 și 1914 își expune la Berlin tablourile pictate la Paris. În 1914 își vizitează familia în Vitebsk și, surprins de izbucnirea războiului, va rămâne în Rusia timp de opt ani.

În anul 1918, Chagall primește funcția de comisar al artelor frumoase în gubernia Vitebsk. În ianuarie 1919, inaugurează Școala de Arte Frumoase din Vitebsk și Muzeul Municipal. Această euforie este totuși de scurtă durată. În „Atelierul liber” înființat de el, Chagall ajunge în conflict cu pictorul Kazimir Malevici, lider al artei avangardiste.

Forțat să-și dea demisia, părăsește orașul Vitebsk în mai 1920 și se mută la Moscova. Aici pictează decoruri teatrale și realizează totodată decorațiile pereților Teatrului Evreiesc. Totuși picturile sale nu încap în tiparele eseticii impuse de revoluție. În anul 1922, fără să mai aștepte ca situația să devină disperată, Chagall se hotărăște să emigreze.

Prima etapă din viața lui Chagall ca exilat se desfășoară la Berlin, oraș plin de emigranți ruși. În anul 1923, la chemarea lui Blaise Cendrars, Chagall părăsește Germania, îndreptându-se spre Franța. Are câteva expoziții, printre altele la New York (1926). Ambroise Vollard, proprietarul unei galerii și editor de gravuri, îi comandă ilustrații pentru *Suflete moarte* de Gogol; mai ilustrează și alte cărți, *Fabulele* lui La Fontaine și Biblia. Situația materială a pictorului se

îmbunătățește, călătorește în Palestina, Olanda, Spania și Italia. În anul 1937, unele dintre operele sale ajung la expoziția de „artă degenerată” (*Entartete Kunst*), organizată la München de naziști. După izbucnirea războiului, în 1939, se mută cu familia în sudul Franței. În cele din urmă, în anul 1941, familia Chagall pleacă la New York. În America, pe lângă tablouri, artistul creează și scenografii pentru spectacolele de balet *Aleko* de Ceaikovski și *Pasărea de foc* de Stravinski. Din anul 1966, Chagall se stabilește la Saint-Paul-de-Vence, lângă Nisa. Pictorul călătorește de mai multe ori în Israel, unde realizează picturi murale în clădirea Knesset-ului (Parlamentul) din Ierusalim. În ultimii ani ai vieții, Chagall continuă să lucreze. Pictează, se ocupă de sculptură, ceramică și litografie, proiectează vitralii. La solicitarea ministrului Culturii, scriitorul André Malraux, Chagall decorează, între anii 1963-1964, plafonul Operei din Paris. Pe 7 iulie 1973 se inaugurează la Nisa „Museum National Message Biblique Marc Chagall”, a cărui colecție cuprinde opere donate de pictor statului francez.

La Marc Chagall, la fel ca și la Esenin, Eul este în centru, semn că lumea este văzută prin propria trăire. *Sunt ultimul poet cu satu-n glas* – și lumea este așa cum o văd eu – pare a spune Esenin. *Eu și satul* se intitulează pânza celebră a lui Chagall. Aflat departe de locul în care s-a născut, ca și Esenin, Chagall evocă satul Vitebsk, însă motivele conturează spațiul natural și spiritual al oricărui sat rusec. În mijloc, imaginea pictorului față în față cu vaca se învârtă în jurul unei lumi transfigurate poetic. Marc Chagall proiectează întreaga lume a satului rus pe fundalul nemărginirii cerului albastru. Natura și umanul sunt aici, pe pământ, și totodată în eternitate. Omul, casa – spațiul material în care își desfășoară de mii de ani omenirea viața, biserica – spațiul său spiritual, totul se află sub nesfârșirea cerului.

Ceea ce dă coeziune întregii compoziții este copacul din mâna „creatorului”. Având rădăcinile înfipte în pământ și coroana îndreptată spre cer, copacul are caracterul unui centru, este o axă a lumii, un stâlp în jurul căruia se regenerează întreaga natură și viața. Acest copac stilizat din mâna bărbatului este esența întregii naturi, a vieții însăși, întrucât are culorile care se regăsesc în întreg tabloul.

Complementaritatea verde-roșu este foarte sugestivă: orice culoare este, în accepția lui Chagall, „prietena” celor învecinate ei și „iubita” celei opuse¹.

¹ Marc Chagall, *The falling Angel*, NDE Publishing, Printed and bound by Poligrafici Calderara, Bologna, 2003.

Imaginea plastică a bisericii din această pânză a lui Chagall rezonază cu afirmația lui Michelangelo, potrivit căreia esența artei este să deschidă zborul spre cer. Biserica, având în centrul ei imaginea unui copil (imagine pe care o putem asocia cu versul esenian „Blond, la geamul vântat, un copil veghează”), vorbește adânc despre spiritualitatea rușilor, și nu întâmplător biserica este poziționată la hotarul cu cerul. Învăluită în culoarea cerului este și imaginea vacii, considerată în general simbolul pământului dătător de hrană, chiar „esența însăși a renașterii și speranța într-o viață de după moarte, de vreme ce este stăpâna și trupul cerului, sufletul viu al copacilor”¹.

Pe la începutul anilor '80, Chagall revine la formate mici. Cu arta lui atât de personală, va crea încă multe tablouri și gravuri. Marc Chagall a intrat în istoria picturii fără să-și fi creat propria școală. Poezia sentimentală a tablourilor sale, onirismul lor care își are rădăcinile în folclorul evreiesc, dar și în spiritul poporului rus, culorile strălucitoare care ar fi putut fascina pe mulți artiști nu și-au găsit adepți. Chagall nu a încercat să schimbe cursul istoriei picturii. A dorit pur și simplu ca, în felul său original, să illustreze povești minunate, născute din propriile experiențe, să-și exprime propriul misticism care poartă mai mult însemnele poeziei decât ale religiei.

Modernismul rus (implicit și avangarda) s-a manifestat complex și a influențat la rândul său mișcările experimentale europene. Depășindu-și „închistarea” istorică, Rusia a reușit să strălucească (la propriu și la figurat) în toate manifestările de la începutul secolului al XX-lea. Cu inventivitatea și imaginația lor proverbială, rușii ar fi putut să dezvolte direcții noi în arta abstractă, dacă n-ar fi primit o lovitură hotărâtoare din partea ideologiei comuniste. Astfel, arta modernă avea să piară în Uniunea Sovietică, până la urmă, prematur și în chinuri, mult înainte de a-i fi sunat ceasul.

După revoluția bolșevică din 1917, constructivismul a fost îmbrățișat de majoritatea artiștilor avangardei („de bună-voie și”... siliți de partid). Ei au încercat să aplice legile artei „pure” asupra obiectelor în scop utilitarist și să construiască o punte între artă și noua forță salvatoare – industria. Astfel, constructiviștii au afirmat că artistul era un cercetător, un inginer și un „constructor” de artă. Constructivismul era readaptat pentru a se potrivi cu scopurile utilitariste. Artiștii constructiviști și lucrările lor au afectat multe aspecte ale vieții Rusiei, incluzând arhitectura, artele aplicate (în mod deosebit

¹ Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed. Artemis, București, 1994, vol.3, p. 423.

mobila, porțelanul, textilele și design-ul hainelor, ilustrațiile cărților), teatrul și filmul.

Avangarda azi? Da. Aleksandr Lozovoi

Aleksandr Lozovoi (n. 1949) a rămas singurul pictor din secolul al XIX-lea care continuă opera avangardiștilor ruși de la începutul secolului trecut. Între anii '60-'70 a studiat în atelierul Varvarei Bubnova (1886-1983), artistă plastică care l-a avut profesor pe Filonov și a expus alături de Malevici, Maiakovski, Tatlin și Rodcenko. De asemenea, tatăl lui Lozovoi, N.G. Lozovoi (1901-1992), a fost elevul lui Filonov și Malevici. Se pot observa multiplele influențe ale picturii de avangardă ruse asupra stilului său. În 1977, la Leningrad, Aleksandr Lozovoi și-a susținut teza de doctorat în domeniul psihologiei artelor plastice. În 1987, a realizat una dintre primele galerii de artă private din Moscova, unde au fost expuse, de exemplu, lucrările V. Bubnova și fotografiile lui Laslo Moholy-Nagy. Lozovoi n-a făcut niciodată parte din niciun fel de societăți artistice, comunități sau partide politice. Lucrările lui Lozovoi se află în Muzeul de Artă Contemporană din Moscova, în colecții particulare și în străinătate. O perioadă îndelungată de timp, pictorul și-a elaborat tehnica unică de aplicare și fixare a pigmentilor de culoare pe pânză. Particularitățile stilului său cuprind un colorit viu, transparent, prezența mai multor pigmenți neamestecați pe un singur centimetru pătrat – particularități ce îi diferențiază opera de lucrările altor pictori contemporani din Rusia, Europa sau America.

Bibliografie

- Barthes, Roland, *Critical Essays*, Northwestern University Press, Evanston, 1972
Bernard, Edina, *Artă modernă (1905-1945)*, Ed. Meridiane, 2000
Bolt, E. John, *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, 1996
Butler, Christopher, *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Clarendon Press, Oxford, 1980
Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, 1995
Gibian, George, *Russian Modernism: Cultural and the Avant-Garde (1900-1930)*, Cornell University Press, 1976

Romanoslavica XLIII

- Hugles, Robert, *The Shock of the New*, Knopf, New York, 1981
Ionesco, Eugene, *Notes and Counter, Notes*, London, 1964
Kramer, Hilton, *The Age of the Avant-Garde*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1973
Marino, Adrian, *Modern, modernism, modernitate, eseuri*, București, Editura pentru literatură universală, 1969
Milner, John, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*, Yale University Press, 1983
Moraru, Mihaela, *Universul artei ruse*, Meteor press, București, 2004
Parton, Anthony, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, Princeton University Press, 1993
Sharp, Jane, *Russian modernism between East and West: Natalia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1994