PICTORII AVANGARDIŞTI RUŞI ÎNTRE INOVAŢIE ŞI NEGAŢIE

Mihaela MORARU

Avangarda ca estetică a „distrugerii”

Avangarda reprezintă un fenomen cultural complex, cu adânci implicaţii sociale, politice şi psihologice. Fiind un fenomen extrem de controversat, care se situează undeva între negaţie şi inovaţie, avangarda rămâne în cultura universală ca un element inedit, ce îmbracă o mare diversitate de aspecte şi care revine în actualitate în unele domenii culturale sub forma neoavangardei. Intenţia artei avangardiste a fost de a se îndepărta de romantism şi realism, pentru a obliga lumea să vadă lucrurile dintr-o altă perspectivă, pentru a şoca şi a surprinde, pentru a stârni emoţia şi a dezrobi gândul, având ca ţintă reconstruirea universului. Aşa stând lucrurile, scopul avangardei, desigur utopic, ar fi ieşirea din formulă şi din convenţie.

Între *negaţie,* ca punct de plecare, şi *inovaţie,* ca termen final, miza majoră rămâne mişcarea şi tensiunea spiritului, spontaneitatea imaginativă, autenticitatea trăirii – şi mai puţin rezultatul lor concretizat într-o epocă ce riscă să fie preluată în circuitul convenţiilor estetice şi fixată în ierarhiile „oficiale”.

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

Avangarda îşi are originea în utopismul romantic dominat de idealuri mesianice şi urmează un curs al dezvoltării similar în esenţă celui al ideii de modernitate. Acest paralelism apare, desigur, deoarece la origine ambele orientări se bazează pe aceeaşi concepţie asupra timpului linear şi ireversibil şi,

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

în consecinţă, se confruntă cu toate paradoxurile şi dilemele pe care le implică aceasta[1].

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 modernităţii. Cu toate acestea, între cele două mişcări există diferenţe semnificative. În primul rând, avangarda este mai radicală decât modernitatea sub toate aspectele, mai puţin flexibilă şi mai puţin tolerantă la nuanţe, ceea ce o face, bineînţeles, mai dogmatică[2].

Avangarda rămâne dogmatică nu numai în privinţa autoafirmării, ci şi a autodistrugerii. Avangarda îşi împrumută practic toate elementele de la tradiţia modernă, însă, în acelaşi timp, le exagerează şi le plasează în cele mai neaşteptate contexte, ele devenind de nerecunoscut. Avangarda ar fi fost imposibil de conceput în lipsa unei conştiinţe pe deplin conturate a modernităţii, însă, cu toate acestea, nu trebuie să facem confuzie între modernitate sau modernism şi avangardă. Avangarda înseamnă modernism într-o fază acută, extremistă, utopizantă[3].

Avangarda clasică este cunoscută şi sub denumirea de avangardism şi în dicţionare 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 şi altele.

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

Avangarda propriu-zisă nu a existat înainte de ultimul sfert al secolului al XIX-lea, deşi fiecare epocă îşi are rebelii săi. Ea a luat fiinţă în momentele în care câţiva artişti dezrădăcinaţi de societate au simţit nevoia de a dezmembra şi a dărâma din temelii întregul sistem de valori ce se constituise până atunci.

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

> Dicţionarele noastre nu ne spun cu precizie când a fost utilizat pentru prima oară, în sens cultural termenul avangarda. Aparent, noţiunea este foarte recentă, produs al acelui moment al

[1] Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1995, p. 102.
[2] Eugene Ionesco, *Notes and CounterNotes*, London, 1964, pp. 40-41.
[3] Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate, eseuri*, Bucureşti, Editura pentru literatura universală, 1969, p. 112.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

istoriei când anumitor scriitori burghezia le-a apărut drept o forţă estetic retrogradă, ce trebuia contestată. Foarte probabil că, pentru artist, avangarda a fost întotdeauna un mijloc de a rezolva o contradicţie istorică specifică: aceea a unei burghezii demascate, ce nu îşi putea proclama universalismul originar decât în forma unui protest violent îndreptat împotriva ei înseşi; mai întâi printr-o violenţă estetică îndreptată împotriva filistinilor, apoi, o dată cu sporirea angajării, printr-o violenţă etică, atunci când a devenit datoria unui anume stil de viaţă de a contesta ordinea burgheză (de exemplu, pentru suprarealişti); dar niciodată printr-o violenţă politică[1].

Tot în acelaşi articol, Barthes vorbeşte şi despre „moartea" avangardei. El este de părere că avangarda a dispărut pentru că a fost recunoscută ca semnificativă din punct de vedere artistic de aceeaşi clasă ale cărei valori le respinsese drastic. Deşi evita tiparele, clasificările, avangarda a sfârşit prin a se încadra în ele. Până în deceniul al doilea al secolului al XX-lea, conceptul artistic de avangardă devine destul de general şi desemnează nu numai una sau alta, ci toate *şcolile noi* ale căror programe estetice se caracterizau, în linii mari, prin respingerea trecutului şi 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 tradiţiei. „A distruge înseamnă a crea", spunea Bakunin şi această lozincă anarhistă se aplică majorităţii aspectelor avangardei din secolul al XX-lea.

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

Apariţia şi evoluţia avangardei se află într-o relaţie strânsă cu criza Omului în lumea modernă desacralizată. În 1925, Ortega y Gasset, deşi nu a utilizat termenul „avangardă", consideră că una dintre trăsăturile fundamentale ale „artei noi" este dezumanizarea. Încă din 1880, Nietzsche, care a influenţat considerabil filozofia lui Ortega, postula că locul Omului a fost luat de Supraom,

[1] Roland Barthes, *Critical Essays*, Nothwestern University Press, Evanston, 1972, p. 67.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

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

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

Avangarda rusă în artele plastice

Avangardismul rus a fost frământat de veşnica căutare a unor forme şi mijloace noi de exprimare a creaţiei. În scurta perioadă a existenţei avangardismului rus (care s-a stins „prematur”, strivit de cizma bolşevică, cam prin anii ’30 ai secolului al XX-lea, fiind înlocuit forţat de realismul socialist), s-au manifestat toate contradicţiile epocii, disperarea şi consternarea, în faţa catastrofelor sociale şi tendinţa de a găsi noi posibilităţi estetice de a influenţa realitatea.

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

Tendinţele preavangardiste în arta picturală rusă

În Rusia, spre sfârşitul secolului al XIX-lea se formează mai multe grupări estetice originale, cu preocupări variate, care încearcă prin diferite mijloace să influenţeze societatea, să trezească în ea atitudinea dorită faţă de artă, înţelegând aceasta în cel mai larg sens[1]. Printre cele mai cunoscute şi importante se numără „grupul de la Abramţevo” şi „Mir Iskusstva” (Lumea artei).

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

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Tendinţele moderniste în Rusia au, fără îndoială, la baza creaţia reprezentanţilor impresionişti de la sfârşitul secolului al XIX-lea, care formau grupul de la Abramţevo. Printre ei se numără şi *Mihail Nesterov*, a cărui pictură, *Vedenia tânărului Bartolomeu*, a surprins peisajul de la Abramţevo, în plenitudinea spaţiului 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 Abramţevo şi care a avut un rol determinant în definirea impresionismului rus a fost *Mihail Vrubel*.

Tablourile sale cele mai remarcabile înfăţişează mai multe ipostaze ale Demonului şi reprezintă în mod nedisimulat trăirile tragice ale pictorului însuşi, viziunea lui dramatică asupra realităţii. Apelând la simbolism şi la lirica lermontoviană, Vrubel creează imaginea idolului rebel, care-şi „poartă" în mod tragic singuratatea. Misterul pe care îl emană personajele lui Vrubel apropie creaţia marelui artist rus de mişcarea simbolistă, iar căutările unui stil monumental şi aflarea unor soluţii cromatice şi ritmice noi evidenţiază latura modernă a operei lui.

Creaţia lui *Valentin Serov* rămâne unică în istoria picturii ruse atât pentru perioada impresionistă, cât şi 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 şi al XX-lea. El este acela care face legătura dintre tradiţiile artiştilor itineranţi (*peredvijniki*) şi noile experimente. Împreună cu alţi 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 şi imaginea artistică devin nişte echivalente oarecare. Serov năzuia însă să vadă în mic ceva mare, să considere un colţişor de lume, ca lumea întreagă, investindu-i frumuseţe şi armonie universală[1].

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

[1] D. Sarabianov, *Pictori ruşi moderni*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1974, p. 24.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

puternică influenţă asupra zonelor de interferenţă între diferite arte, manifestându-se în domeniul muzicii, prin *serile muzicii contemporane*, prin organizarea de expoziţii ale artiştilor, prin revista cu acelaşi nume şi 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 şi pictori, şi scenografi, şi graficieni, fuzionând în cele din urmă într-o comunitate de idei estetice, intenţii artistice şi tehnici picturale. Ei pictează rareori în ulei, preferând acuarelele, pastelul şi guaşa, care sugerează mai bine ideea de fluiditate, imponderabilitate şi de percepţie imaterială a existenţialului.

În anul 1907, la Moscova, este organizată expoziţia „Golubaja roza" (Trandafirul albastru), la care expun pictori ce urmează tendinţele simboliste, ce se proclamă descendenţi ai lui Borisov-Musatov şi ai lui Vrubel: Kuzneţov, Krîmov, Sapunov, Sarian, Fonvizin şi alţii. O trăsătură stilistică esenţială, caracteristică pentru opera pictorilor de la „Trandafirul albastru", o constituie şi primitivismul[2].

În Rusia sursa propriu-zisă a primitivismului se află în vocabularul de forme al icoanelor vechi, cu care împarte o unidimensionalitate pronunţată (aspect plat) şi lipsa de adâncime şi perspectivă, precum şi în cel al creaţiei populare naţionale (broderii, sculptură în lemn şi mai ales gravura ţărănească – *lubok*) de la care împrumută culorile îndrăzneţe ce ies în evidenţă. Deşi formele sunt intenţionat distorsionate şi amintesc de desenele copiilor, ritmul şi armonia picturilor vin din „muzica liniei şi culorilor".

Pavel Kuzneţov a fost cel mai original reprezentant al „Trandafirului albastru", după ce a traversat o scurtă perioadă impresionistă (*Fântâna albastră, Salcâm*). Deosebit de interesantă şi incitantă, amintind cumva de Gauguin, prin exotismul şi dorinţa de a evada într-o altă lume, mai primitivă şi 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 pereţii groşi ai unui vechi cort este cufundată în universul viselor. Poezia şi ritmul vieţii arhaice i-au permis artistului să dobândească o vastă sinteză plastică.

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

[2] În vest, neoprimitivismul era o consecinţă a expoziţiei de arte populare din Africa, Australia, Oceania ce avusese loc la Paris. Lumea artei era suprinsă de îndrăzneala culorilor, originalitatea modelelor şi expresivitatea acestor creaţii.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Miraj în stepă, poate cel mai straniu tablou din suita kirghiză a lui Kuzneţov, este astfel conceput şi 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 şi o totală detaşare cosmică a personajelor, încât, în tot peisajul înfăţişat, pluteşte o impresie a convenţionalului, a atemporalităţii care sporeşte sentimentul de repetabilitate. Toate figurile şi obiectele din peisajul kuzneţovian sunt extracotidiene. Pictorul dispune de ele după discernământul şi voinţa sa. Ele devin elemente constitutive ale unei construcţii plastice unice. În legătură cu această construcţie, e de remarcat că pictorul nu dă atenţie doar suprafeţei ei, el construieşte inobservabil, nu doar prin invenţie şi fantezie, dar şi prin evocare. Armonia cu natura în felul relevat de Kuzneţov în suita sa kirghiză devine astfel o problemă cheie pentru noua generaţie de pictori.

Kuzma Petrov-Vodkin este simbolistul care preferă realităţii imediate imagini ideale dintr-o lume a frumuseţii inventate pe care o preconizează în speranţa că într-o zi, cândva, undeva, va putea să o afle. Nici nevroze, nici tristeţi fără leac şi, în general, nici urmă din starea de spirit maladivă şi traumatizantă, specifică pentru „bolnavul sfârşit de secol". Dimpotrivă, într-o formă nebuloasă şi indecisă la început şi, din ce în ce mai lămurit, pe măsură ce revoluţia se apropia, Petrov-Vodkin presimte şi vesteşte în mod metaforic acest fapt ce va marca lumea începutului de secol al XX-lea, prin tabloul său remarcabil, *Scăldatul calului roşu*. Autorul a executat un tablou monumental în care se întrepătrund câteva elemente eterogene: vechea pictură rusă, Renaşterea italiană timpurie, opera lui A. Ivanov şi chiar o uşoară influenţă a artei primitive africane. Opera dezvăluia folosirea concomitentă a unor tradiţii diverse, care nu imprimau însă indecizie şi lipsă de conţinut programatic, ci dimpotrivă, o tendinţă spre originalitate şi metaforizare.

Apariţia *Calului roşu* constituia un eveniment important şi pentru dezvoltarea ca artist a autorului. Ea marca o etapă „de răspundere" în evoluţia sa, o etapă în care se întâlneau căutări felurite, în care vechiul era învins şi pictorul, despărţindu-se de trecutul său, retopea în nou ceea ce fusese preţios în experienţa sa anterioară. El păstrează simbolica operelor de tinereţe, investindu-i destinaţii noi, superioare[1].

Originalitatea indiscutabilă a lui Petrov-Vodkin este şi mai evidentă în planul expresiei. Având un simţ aparte al monumentalului şi o percepţie proprie

[1] Sarabianov, *op. cit.*, p. 47.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

a decorativului, artistul se străduieşte vădit să sugereze volumele. O face, însă, nu prin clar obscur, ci prin diferenţe de valori tonale. Astfel, fără a renunţa la perspectivă, o adaptează unei viziuni moderne, o revoluţionează, cu alte cuvinte se străduieşte să elaboreze un sistem coerent de pictură, întemeiat pe ideea că spaţiul poate fi redat cu ajutorul unui ax orizontal curb. Este vorba de crearea aşa-zisei „perspective sferice", invenţie pe care Vodkin o introduce în pictură cu scopul de a reda impresia de „sfericitate" a spaţiului.

În 1909 „Trandafirul albastru" îşi întrerupe existenţa, iniţiativele novatoare, urmând să treacă pe seama altor grupări. Futurismul italian, cubismul francez şi expresionismul german vor fecunda căutările avangardiştilor ruşi, ceea ce va condiţiona în cele din urmă apariţia unor sinteze originale, dintre care cubo-futurismul se va înscrie ca prima mişcare rusă de anvergură în avangarda artistică a vremii.

Căutarea „spiritului dinamic" şi a „perspectivei patetice", trăsături proprii mişcării futuriste italiene, vor deveni laitmotivul creaţiei unor artişti ruşi preocupaţi să stabilească noi relaţii formă-spaţiu-timp. Din vocabularul plastic futurist au fost reţinute ca părţi esenţiale pentru geneza abstracţionismului, repetiţia şi ritmicitatea liniilor, caracterul lor ondulatoriu, dar şi ideea de interpenetraţie a planurilor, specifică deopotrivă futurismului şi viziunii geometrizante cubiste. Deşi, în aparenţă contradictorii, cubismul presupunând mişcarea privitorului în jurul obiectului, în timp ce futurismul presupune defilarea obiectului prin faţa privitorului, cele două curente au fuzionat în arta rusă, dând naştere unei mişcări care apreciază şi susţine 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 acelaşi timp atât prin senzualismul materialist al lui *Larionov* şi *Tatlin*, cât şi prin transcedentalismul idealist al lui *Kandinski* şi *Malevici*.

Un rol hotărâtor în pregătirea terenului pentru răspândirea avangardismului în Rusia l-a jucat şi gruparea „Valetul de caro" (Bubnovyj valet), care a apărut ca reacţie atât la realismul secolului al XIX-lea, cât şi la tendinţele 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 Maşkov* (acesta din urmă influenţat discret de Matisse şi de expresioniştii germani) nu încearcă să întreprindă analiza cubistă a obiectului, iar dacă dislocă uneori forma, o fac pentru ca aceasta să devină mai expresivă.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

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

Procesul de internaţionalizare a artei, ce prinde să se insinueze în Rusia începutului de secol al XX-lea, trezeşte unele reacţii în rândul pictorilor rămaşi în ţară, faţă de cei stabiliţi în Occident. Neînţelegerile apărute au dus la dezbinarea membrilor grupării „Valetul de caro". În aceste condiţii, în anul 1912 sub denumirea „Oslinyj hvost" (Coada de măgar) pe simezele expoziţiei sunt adunate nume precum *Larionov, Goncearova, Malevici, Tatlin.*

Expoziţia „Coada de măgar" şi cea intitulată „Ţinta", din anul următor, au produs o mare vâlvă, publicul, presa, cenzura reacţionând la fel de violent.

Adevăraţii avangardişti 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 şi rusă, ştiind să selecţioneze, să extragă şi să asimileze selectiv ideile noi, reuşeşte să le transpună ulterior în sisteme originale. Lucrările pline de imaginaţie ale lui Larionov au atras atenţia colegilor şi criticilor şi, în 1906, a fost invitat să participe, alături de Uniunea Artiştilor Ruşi, la Expoziţia de artă rusă de la Paris. Când Larionov l-a întâlnit pe Nikolai Riabuşinski, renumitul mecena al artei a devenit protectorul artistului şi, în anul 1908, au organizat împreună expoziţia „Zolotoe Runo", de artă franceză modernă, în Moscova. Ca rezultat al acestei expoziţii, mulţi artişti, inclusiv Larionov, au întors spatele simbolismului şi au început să experimenteze post-impresionismul. În 1910, Larionov a fost exmatriculat de la Şcoala de Pictură din Moscova pentru că organizase o demonstraţie împotriva metodelor de predare din şcoală. El a fost fondatorul grupului „Valetul de caro" şi, împreună cu reprezentanţii acestei mişcări, a expus o serie remarcabilă de picturi, printre care *Soldaţii* (1910), creată în timpul serviciului militar. Artistul a părăsit curând gruparea pentru radicalii de la „Coada măgarului", cu care a avut o expoziţie în 1912, an în care Larionov a iniţiat două mişcări foarte importante, rayonismul şi neoprimitivismul.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Creaţia *Soldat în pădure* (1908-1909), unul dintre primele exemple din seria *Soldaţilor*, violează deliberat legile perspectivei, făcând suprafaţa pânzei plată şi decorativă. Proporţiile compoziţiei sunt distorsionate – calul este mic, iar capul şi mâinile soldatului sunt neobişnuit de mari. Mai mult decât atât, Larionov foloseşte un număr limitat de culori primare, aplicate fără umbre şi combinaţii. Toate aceste mijloace artistice îşi găsesc echivalent în arta populară rusă, mai ales în icoane, în jucării de lemn, furci de ţesut decorate etc. Pictura *Soldaţii dansând* demonstrează şi ea caracteristicile stilului său: imagini simple, copilăreşti, distorsionări ale figurilor umane (soldaţii au mâini prea mari, aspre, ca ale ţăranilor), absenţa adâncimii şi a perspectivei, culori luminoase (o podea de un roşu violent), cuvinte pictate pe fundal (respectiv, înjurăturile soldaţilor). Şi pictura *Toamna* este tot extremă. Sugerează arta ţărănească din lubok, stampele populare făcute cu cuburi de lemn. Larionov schiţează un nud de femeie pozând ca „Fecioara orantă" din icoane, o înconjoară cu obiecte obişnuite, precum mâncarea şi vodka, apoi suprapune imaginea cu o scenă de tipul „băiatul se întâlneşte cu o fată". Stilul este exagerat copilăresc şi nerealist.

Descendentă a soţiei marelui poet rus A.S. Puşkin, *Natalia Goncearova* l-a cunoscut la Şcoala de pictură, sculptură şi arhitectură pe Mihail Larionov, care a şi încurajat-o să renunţe la sculptură în favoarea picturii. Pentru scurt timp, ea a fost atrasă de impresionism şi simbolism, dar, prin participarea la expoziţia „Zolotoe Runo", a făcut cunoştinţă cu stilurile lui Gauguin, Matisse, Cezanne şi Toulouse-Lautrec, a căror artă îi va influenţa întreaga evoluţie excepţională. Într-o serie de picturi ce au ca sursă principală tema populară a ţăranilor ruşi muncind pământul, această influenţă străbate atât în combinarea culorilor, câi şi în abordarea formelor.

În 1910, Goncearova a devenit unul dintre membrii fondatori ai grupului „Valetul de caro", dar mai târziu a mers pe un alt drum şi a întemeiat, împreună cu Larionov, grupul „Coada măgarului". În 1912, artiştii acestei grupări extravagante au organizat prima lor expoziţie publică, ce a cuprins mai bine de cincizeci de lucrări ale Goncearovei, executate în stiluri diferite. Goncearova era o fină *conoisseur* de lubok şi titlurile lucrărilor ei trădează clar această influenţă: *Culesul merelor, Pescuitul, Dans ţărănesc* şi altele.

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

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

(aidoma existenţei lor), cupola însorită a copacilor şi ecoul verii sunt doar câteva dintre reminescenţele artei populare. Aceste aspecte ancestrale evocă o energie şi un dinamism plin de culoare şi de parfumul vieţii. Pe Goncearova o obsedează redarea senzaţiei de mişcare, de viteză, precum şi aspectul tehnic al civilizaţiei contemporane ei (*Biciclistul, Motorul maşinii, 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 şi tradiţională, cochetând, uneori, şi cu cubo-futurismul (*Biciclistul,* pictat în 1913). S-a lăsat ademenită şi de noul stil lansat de Larionov, rayonismul. Renumitele picturi *Pisicile* (1911) şi *Pădurea verde şi galbenă* (1912), demonstrează clar că, oricâte influenţe ar fi plutit în jurul ei, Goncearova întotdeauna le-a asimilat, dezvoltându-şi mereu şi mereu propria expresie artistică.

Printre primele lucrări mature dedicate unui subiect religios se număra *Evangheliştii*. Pânzele sunt remarcabile printr-o abilă reconciliere a influenţelor noi şi vechi în arta rusă. Probabil unul dintre cele mai impresionante aspecte ale acestor patru pânze este folosirea efectivă a culorii, liniei şi compoziţiei, cu scopul vădit de a crea un întreg puternic, ritmic. Goncearova manipulează aceste clemenţe cu o atât de extraordinară concentraţie a liniilor şi a culorii, încât atunci când îi priveşti cei patru „autori ai evangheliilor" nu există puncte slabe şi aspecte confuze, ci doar forţă şi siguranţă, într-o manifestare modernă a tradiţiei şi a stilului popular. Atât linia, dar mai ales jocul cromatic devin aici entităţi expresive, ce transmit un sentiment de spiritualitate calmă şi înţelepciune seculară, păstrate cu sfinţenie de pictorii de icoane.

În august 1913, Goncearova a atras atenţia internaţională printr-o expoziţie personală ce a cuprins peste 700 de picturi. Un an mai târziu, ea a vizitat Parisul pentru a executa unele schiţe pentru proiectul lui Diaghilev, „Le coq d'or". Creaţiile ei, inspirate de arta populară rusă, au stârnit senzaţie la Paris, cucerindu-l. La sfatul lui Diaghilev (care o diviniza ca artistă), Larionov şi Goncearova au plecat din Rusia în Elveţia, în iunie 1915. În 1916, ei l-au însoţit pe Diaghilev în Spania şi Italia. Spania a exercitat o puternică impresie asupra Goncearovei. Era uimire, fascinaţie, dominaţie... Din acel moment, *Espagnoles* au devenit subiectul ei preferat. În 1919, Larionov şi Goncearova s-au stabilit definitiv la Paris şi au primit cetăţenie franceză în 1938.

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

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

revitalizate doar pentru scurt timp de redescoperirea rayonismului de către public în 1948. După atacul suferit de Larionov în 1950, şi sănătatea Goncearovei a început să slăbească şi, deşi cuplul s-a căsătorit în sfârşit în anul 1955, şi-a petrecut ultimii ani din viaţă în sărăcie şi 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 expoziţie a Uniunii Tineretului sunt majoritatea naturi moarte cezanniste, lăsând să se întrezărească evoluţia ulterioară a artistului. Pasul următor a fost cubismul; un cubism moderat, dominat de linii curbe, a căror origine o descoperim în vechile icoane ruseşti. *Compoziţia după nud*, *Matrozul,* ilustrează această fază, pentru ca, în curând, fascinat, asemeni lui Malevici şi Goncearova, de aspectul estetic al maşinismului, să adere la cubo-futurism[1].

Tatlin crează o direcţie nouă în abstracţionismul rus pe care o numeşte *constructivism* şi care avea să fie o replică hotărâtă la contradicţiile estetice iscate între el şi Malevici. Pictura reliefului, materiale integrate în volumul şi spaţiul pânzei, obiecte din metal şi lemn decorate cu sticlă „infiltrate" în ţesătura tabloului, tapet, tencuială şi alte obiecte cotidiene – toate devin parte integrantă a modelului pictural practicat de Tatlin, transformându-se din materie brută în spirit şi har prin măiestria şi inventivitatea marelui abstracţionist rus. Emanând talent şi imaginaţie, culorile şi formele din picturile lui Tatlin apelează la senzaţii şi nicidecum la raţiune, deşi modul de a le transpune în tablouri sau decoruri teatrale sugera extrem de multe aspecte ale socialului şi politicului contemporan.

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

Kazimir Malevici s-a lăsat „sedus" de mai toate mişcările avangardiste (şi nu numai), ca ulterior să le depăşească pe toate, inventând el însuşi o direcţie nouă şi nonconformistă.

Cum era şi normal, la un moment dat Malevici s-a simţit un cubo-futurist „fruntaş". Fiind unul dintre cei mai creativi şi inspiraţi artişti ai avangardei ruse, Malevici a fost în măsură să devină unul dintre conducătorii mişcării cubo-futuriste. *Ascuţitorul de cuţite* şi *Strângerea recoltei* exprimă foarte clar atât temperamentul artistic al lui Malevici, cât şi esenţa 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 şi Brague) şi a futurismului italian (Marinetti, Boccioni), extrem de populare pe atunci în Europa, combinat, de asemenea, cu o credinţă neoprimitivistă puternică în posibilităţile dinamice ale culorii şi liniei. Mişcarea cubo-futuristă rusă a atras artişti talentaţi, precum Goncearova, Popova, Malevici, Tatlin şi mulţi alţii.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

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 şi totodată contrafăcut este neaşteptat şi, comparat cu alte lucrări ale timpului, probabil puţin şocant. Dacă totuşi nu este destul de surprinzătoare culoarea, cel puţin asprimea formelor geometrice a figurilor este suficient de nonrealistă. Şi totuşi... deşi pictura are un aer straniu un „ceva" neobişnuit, nu poţi evidenţia cu precizie nimic nepotrivit, străin sau lipsit de armonie. Fiecare mişcare, fiecare aplecare a corpului, fiecare linie curbă se potriveşte, atât estetic, cât şi metaforic. Chiar absenţa perspectivei (care este doar sugerată de „scara" formată din corpurile umane) aminteşte din nou de icoane. Impetuozitatea şi energia picturii *Strângerea recoltei* promit să propulseze arta rusă de avangardă în general, şi pe cea a lui Malevici în particular, în dimensiunea neexplorată a artei abstracte. Cubo-futurismul a fost ultima mişcare majoră din Rusia, înainte ca artiştii să se predea artei nonfigurative, atât de în forţă introdusă de suprematismul lui Malevici.

Malevici trecuse prin toate mişcările menţionate şi apoi a hotărât că reducerea finală a picturii, concluzia logică a artei moderne, era suprematismul, „supremaţia" sentimentului pur în artă. Un alt motiv pentru inovaţiile sale era fundalul istoric. Rusia trecea prin înfrângere după înfrângere în Primul Război Mondial şi viaţa începuse să pară lipsită de sens, plină de moarte şi disperare.

Suprematismul, considerat „prima şcoală sistematică de pictură abstractă în mişcarea modernă"[1], a fost iniţiat de Malevici în 1913 şi prezentat la expoziţia „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 şi costume pentru opera *Victorie asupra soarelui.*

Malevici a evadat în misticism şi 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 agăţat această pictură într-un colţ, ca o icoană. A scris despre această pictură şi despre suprematism în tratatul său, numit *Lumea non-obiectivă*: „Când, în anul 1913, în încercarea mea disperată de a elibera arta de balastul obiectivităţii, am găsit refugiu în forma pătrată şi am expus un tablou ce consta din nimic altceva, decât un pătrat negru

[1] Marcel Zahar, *Arta timpului nostru*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 166.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

pe un fundal alb, criticii şi, împreună cu ei, publicul, au oftat: *Tot ceea ce noi am iubit s-a pierdut. Suntem într-un deşert. În faţa noastră nu mai e nimic, decât un pătrat negru pe un fundal alb*. Chiar şi eu eram chinuit de un fel de timiditate combinată cu teama de a părăsi *lumea voinţei şi ideii*, în care trăisem şi lucrasem şi în realitatea în care crezusem. Dar un sentiment euforic, de a elibera non-obiectivitatea, m-a tras către *deşert*, unde nimic nu este real, cu excepţia sentimentului... şi aşa sentimentul a devenit substanţa vieţii 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. Şi totuşi, publicul general a văzut în non-obiectivitatea reprezentării dispariţia artei şi nu a reuşit să înţeleagă faptul evident că sentimentul căpătase aici o formă exterioară. Pătratul Suprematist şi formele derivate de aici pot fi asemuite cu simboluri primitive ale omului aborigen, ce reprezentau, prin combinările lor, *nu un ornament, ci un sentiment al ritmului*"[1].

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

După cum se poate vedea, Malevici accentuează la nesfârşit faptul că numele noului stil se referă la supremaţia sentimentului pur asupra obiectivităţii artei. Cele mai simple forme geometrice – un pătrat, un triunghi, un cerc, linii ce se intersectează – compuse în aranjamente dinamice pe suprafaţa plată a pânzei sau în construcţii spaţiale – pot exprima senzaţia de viteză, zbor şi ritm. În picturile din 1918, *Construcţie Suprematistă, Alb pe alb* şi 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 renunţat efectiv la pictură, probabil aceste experimente l-au convins că îşi atinsese scopul şi nu mai avea cum să-şi mai dezvolte ideile suprematiste mai departe. Cu toate acestea, ideile lui Malevici erau aşa de îndrăzneţe şi inovatoare, încât, în ciuda şocului iniţial şi a temerilor unanime, suprematismul a devenit rapid un stil dominant, adoptat atât de public, cât şi de ceilalţi artişti, în special de Rozanova, Rodcenko, Klium şi Puni. Şi, chiar dacă, în 1919, părintele suprematismului a anunţat dispariţia mişcării, trecerea dincolo de realitate şi natura non-obiectivă a suprematismului au avut un impact enorm asupra evoluţiei artei moderne.

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

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

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 şi dreptul la Universitatea din Moscova. În 1896, deşi i se oferise un post de profesor la Facultatea de Drept, decide să pună punct carierei sale ştiinţifice şi să se dedice în totalitate picturii. În acelaşi an, Kandinski se stabileşte la München, studiind artele plastice la cele mai vestite şcoli şi ocupându-se în paralel de teoria artei. Călătoreşte mult şi caută să-şi dezvolte un stil propriu în pictură. Lucrările lui de început sunt şi cele mai „năstruşnice". Pictează pe diferite teme (slave, mitologice, orientale), abstractul transformându-se în impresie, improvizaţie şi compoziţie (în aceste categorii îşi împărţea el însuşi lucrările). În 1911, Kandinski organizează la München o societate a pictorilor „liberi", „Călăreţul albastru", în care activau *Franz Mark, August Make, David Burliuk* şi *Arnold Schoenberg* – toţi adepţi înfocaţi ai artei abstracte pe teme de inspiraţie religioasă. În 1914 începe războiul şi Kandinski, singur şi derutat, se întoarce în Rusia, iar prietenii lui germani Mark şi Make mor pe front.

Rusia de dinainte de Revoluţie era toată numai tumult, căutări şi contorsionări. La fel era şi sufletul tânărului pictor, întors în patrie, zbuciumat de dorinţa de muncă, dar bulversat complet de evenimentele politice. Singur şi neiniţiat în tainele politicului, Kandinski s-a lăsat purtat pe valul „iubirii de ţară" şi s-a cufundat într-o activitate artistică frenetică: pânza de mari dimensiuni *Moscova 1*, multe idei, multe greşeli şi o singură mare realizare... căsătoria cu iubirea vieţii lui, mult mai tânăra Nina Andreevskaia. Lucrările din această perioadă sunt pline de o atmosferă de inovaţie şi de încercări înfrigurate de a suprapune arta şi ştiinţa. Multă culoare, mişcare şi figuri zoomorfe (*Păsările, Fără titlu, Improvizaţie 1, 2, 3* ...). În plină efervescenţă materialistă, Kandinski încearcă să se adreseze sufletului, simţurilor, creând o artă debarasată de obiecte şi de figuri, alunecând în abisul imponderabilităţii şi 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 simţi... Ele au în exces culoare şi parfum...

Din credinţă sau din oportunism (probabil câte puţin din fiecare), Kandinski participă „riguros" la viaţa Rusiei postrevoluţionare: membru de onoare aici, membru simplu dincolo şi uite aşa, încet, încet, până la funcţia 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

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

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

În perioada moscovită (care durează şapte ani), Kandinski mai degrabă acumulează experienţă, decât se implică în creaţie. Câteva acuarele şi puţine gravuri. În total vreo 54; mult pentru orice artist obişnuit, extrem de puţin pentru unul de talia lui Kandinski (să nu uităm că, în anii petrecuţi de el la Paris, ultimii săi ani de viaţă – 1933-1944 – a creat ceva mai mult de 250 de lucrări. Şi ce lucrări!). Tot din perioada moscovită, mai precis 1918, datează şi celebra sa monografie despre arta abstractă, cu numele sugestiv *Despre punct şi despre linie*.

La sfârşitul anului 1921, în anii marelui exod al inteligheţiei ruse, Kandinski emigrează în Germania. Începe adevărata odisee existenţială pentru soţii Kandinski. Germania era în plină efervescenţă naţionalistă. Din punct de vedere cultural şi estetic, capitala germană era dominată de fascinaţia expresionismului, a noului obiectivism şi a unui pseudodadaism întârziat. Lucrările lui Kandinski se vindeau prost, arta lui era destul de ignorată. Lucrează mult, cu îndărătnicia şi forţa omului care are ceva de demonstrat. Stiluri diferite, cromatică variată: sunt create celebrele lui *Zigzaguri* (negre, cafenii, albastre), multe *Improvizaţii, Compoziţii* (printre care faimoasa *Compoziţie VIII*), *Cercuri, Triunghiuri, Raze, Galben, roşu, albastru, Tabelul 24, Scrisoare intimă, Improvizaţie cu forme reci, Puncte în cerc, Emoţii...* şi multe altele. Pe scurt capodoperă după capodoperă. La începutul anilor ’30, situaţia politică din Europa (şi nu numai) devine extrem de încordată; apar personajele malefice ale istoriei secolului al XX-lea, Hitler, Stalin, Mussolini. America traversează şi ea perioada sa neagră, prin prăbuşirea bursei şi declanşarea crizei economico-financiare. În artă, lucrurile sunt la fel de schimbătoare: se instaurează supremaţia suprarealismului, diafan şi incolor. Temele preferate ale acestuia fiind vedeniile, coşmarurile şi impulsurile erotice, el se adresează mai degrabă subconştientului, instinctelor, depăşind cu mult graniţele logicii şi ale bunului simţ. Kandinski părăseşte în 1933 Germania fascistă, speriat de posibilele repercusiuni ale originii sale iudaice şi se stabileşte în Franţa, unde va rămâne până la sfârşitul zilelor (1944). Duce o viaţă retrasă din punct de vedere social, fără prieteni, fără întruniri. Parisul boem al tinereţii lui oricum dispăruse, topit în pârjolul evenimentelor politice. Munceşte mult. Cu spor. Are loc o ultimă mutaţie în stilul său, o nouă descoperire a potenţialului său artistic. Se

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

îndepărtează de jocul liniilor şi al figurilor geometrice, atras de gingăşia şi de fluiditatea compoziţiilor celeste, presărate cu figurile stranii ale unor fiinţe nepământene. Este prea puţin băgat în seamă de lumea artistică pariziană, fiind mult mai apreciat în America şi Italia. Şi la vârsta de 70 de ani Kandinski mai activează cu frenezie; pictează ultimele sale tablouri în tonalităţi de roşu, albastru şi brun. Culorile reci ale toamnei, ce prevesteşte răcoarea nefiinţei. Moare pe 13 decembrie 1944, fără durere şi suferinţă. A lăsat o moştenire artistică uriaşă, multe, poate prea multe pentru a le putea cuprinde în minte şi suflet pe toate, lucrări controversate, pline de mesaje doar de el ştiute.

> 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)

Şi, evident, că nu puteam încheia această scurtă incursiune în lumea avangardei ruse, fără a vorbi de *Marc Chagall*, despre care nu poţi 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 şi artişti grafici ai secolului al XX-lea, Marc Chagall are o pictură care ne dezvăluie o lume cu făpturi fantastice, uneori cu tendinţe mitice şi mistice: miri sau îndrăgostiţi în care uneori, unul dintre ei are chip zoomorf (animalele, în special vaca, sunt o prezenţă permanentă în pictura sa), cai zburători, scene stilizate din Biblie, imagini ale unor rabini, portrete de femei stilizate spre caricaturial, incitante autoportrete etc.

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

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

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Moşe Segal, pe numele său real, primeşte primele cunoştinţe la şcoala evreiască, apoi va urma o şcoală rusească laică. Îşi doreşte dintotdeauna să devină pictor, la început însă lucrează ca ucenic la un fotograf, dar reuşeşte să meargă timp de două luni în atelierul lui Jehuda Pen, de la care primeşte primele lecţii de pictură.

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

Îi cunoaşte pe poeţii Max Jacob şi Guillaume Apollinaire. Cu sprijinul pictorului Robert Delaunay, lucrările lui Chagall sunt primite la „Salonul de toamnă" (1912).

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

În anul 1918, Chagall primeşte funcţia de comisar al artelor frumoase în gubernia Vitebsk. În ianuarie 1919, inaugurează Şcoala de Arte Frumoase din Vitebsk şi Muzeul Municipal. Această euforie este totuşi de scurtă durată. În „Atelierul liber" înfiinţat de el, Chagall ajunge în conflict cu pictorul Kazimir Malevici, lider al artei avangardiste.

Forţat să-şi dea demisia, părăseşte oraşul Vitebsk în mai 1920 şi se mută la Moscova. Aici pictează decoruri teatrale şi realizează totodată decoraţiile pereţilor Teatrului Evreiesc. Totuşi picturile sale nu încap în tiparele eseticii impuse de revoluţie. În anul 1922, fără să mai aştepte ca situaţia să devină disperată, Chagall se hotărăşte să emigreze.

Prima etapă din viaţa lui Chagall ca exilat se desfăşoară la Berlin, oraş plin de emigranţi ruşi. În anul 1923, la chemarea lui Blaise Cendrars, Chagall părăseşte Germania, îndreptându-se spre Franţa. Are câteva expoziţii, printre altele la New York (1926). Ambroise Vollard, proprietorul unei galerii şi editor de gravuri, îi comandă ilustraţii pentru *Suflete moarte* de Gogol; mai ilustrează şi alte cărţi, *Fabulele* lui La Fontaine şi Biblia. Situaţia materială a pictorului se

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

îmbunătăţeşte, călătoreşte în Palestina, Olanda, Spania şi Italia. În anul 1937, unele dintre operele sale ajung la expoziţia de „artă degenerată" *(Entartete Kunst)*, organizată la München de naziști. După izbucnirea războiului, în 1939, se mută cu familia în sudul Franţei. În cele din urmă, în anul 1941, familia Chagall pleacă la New York. În America, pe lângă tablouri, artistul creează şi scenografii pentru spectacolele de balet *Aleko* de Ceaikovski şi *Pasărea de foc* de Stravinski. Din anul 1966, Chagall se stabileşte la Saint-Paul-de-Vence, lângă Nisa. Pictorul călătoreşte de mai multe ori în Israel, unde realizează picturi murale în clădirea Knesseth-lui (Parlamentul) din Ierusalim. În ultimii ani ai vieţii, Chagall continuă să lucreze. Pictează, se ocupă de sculptură, ceramică şi 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 „Musee National Message Biblique Marc Chagall", a cărui colecţie cuprinde opere donate de pictor statului francez.

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

Ceea ce dă coeziune întregii compoziţii este copacul din mâna „creatorului". Având rădăcinile înfipte în pământ şi coroana îndreptată spre cer, copacul are caracterul unui centru, este o axă a lumii, un stâlp în jurul căruia se regenerează întreaga natură şi viaţa. Acest copac stilizat din mâna bărbatului este esenţa întregii naturi, a vieţii însăşi, întrucât are culorile care se regăsesc în întreg tabloul.

Complementaritatea verde-roşu este foarte sugestivă: orice culoare este, în accepţia lui Chagall, „prietena" celor învecinate ei şi „iubita" celei opuse[1].

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

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

Imaginea plastică a bisericii din această pânză a lui Chagall rezonează cu afirmaţia lui Michelangelo, potrivit căreia esenţa 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 vânăt, un copil veghează"), vorbeşte adânc despre spiritualitatea ruşilor, şi nu întâmplător biserica este poziţionată la hotarul cu cerul. Învăluită în culoarea cerului este şi imaginea vacii, considerată în general simbolul pământului dătător de hrană, chiar „esenţa însăşi a renaşterii şi speranţa într-o viaţă de după moarte, de vreme ce este stăpâna şi 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 şi gravuri. Marc Chagall a intrat în istoria picturii fără să-şi fi creat propria şcoală. Poezia sentimentală a tablourilor sale, onirismul lor care îşi are rădăcinile în folclorul evreiesc, dar şi în spiritul poporului rus, culorile strălucitoare care ar fi putut fascina pe mulţi artişti nu şi-au găsit adepţi. Chagall nu a încercat să schimbe cursul istoriei picturii. A dorit pur şi simplu ca, în felul său original, să ilustreze poveşti minunate, născute din propriile experienţe, să-şi exprime propriul misticism care poartă mai mult însemnele poeziei decât ale religiei.

Modernismul rus (implicit şi avangarda) s-a manifestat complex şi a influenţat la rândul său mişcările experimentale europene. Depăşindu-şi „închistarea" istorică, Rusia a reuşit să strălucească (la propriu şi la figurat) în toate manifestările de la începutul secolului al XX-lea. Cu inventivitatea şi imaginaţia lor proverbială, ruşii ar fi putut să dezvolte direcţii 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 şi în chinuri, mult înainte de a-i fi sunat ceasul.

După revoluţia bolşevică din 1917, constructivismul a fost îmbrăţişat de majoritatea artiştilor avangardei („de bună-voie şi"... siliţi de partid). Ei au încercat să aplice legile artei „pure" asupra obiectelor în scop utilitarist şi să construiască o punte între artă şi noua forţă salvatoare – industria. Astfel, constructiviştii au afirmat că artistul era un cercetător, un inginer şi un „constructor" de artă. Constructivismul era readaptat pentru a se potrivi cu scopurile utilitariste. Artiştii constructivişti şi lucrările lor au afectat multe aspecte ale vieţii Rusiei, incluzând arhitectura, artele aplicate (în mod deosebit

[1] Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Ed. Artemis, Bucureşti, 1994, vol.3, p. 423.

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

mobila, porţelanul, textilele şi design-ul hainelor, ilustraţiile cărţilor), teatrul şi filmul.

Avangarda azi? Da. Aleksandr Lozovoi

Aleksandr Lozovoi (n. 1949) a rămas singurul pictor din secolul al XIX-lea care continuă opera avangardiştilor ruşi 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 şi a expus alături de Malevici, Maiakovski, Tatlin şi Rodcenko. De asemenea, tatăl lui Lozovoi, N.G. Lozovoi (1901-1992), a fost elevul lui Filonov şi Malevici. Se pot observa multiplele influenţe ale picturii de avangardă ruse asupra stilului său. În 1977, la Leningrad, Aleksandr Lozovoi şi-a susţinut 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 şi fotografiile lui Laslo Moholy-Nagy. Lozovoi n-a făcut niciodată parte din niciun fel de societăţi artistice, comunităţi sau partide politice. Lucrările lui Lozovoi se află în Muzeul de Artă Contemporană din Moscova, în colecţii particulare şi în străinătate. O perioadă îndelungată de timp, pictorul şi-a elaborat tehnica unică de aplicare şi fixare a pigmenţilor de culoare pe pânză. Particularităţile stilului său cuprind un colorit viu, transparent, prezenţa mai multor pigmenţi neamestecaţi pe un singur centimetru pătrat – particularităţi ce îi diferenţiază 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 feţe ale modernităţii*, Ed. Univers, 1995
Gibian, George, *Russian Modernism: Cultural and the Avant-Garde (1900-1930)*, Cornell University Press, 1976

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)

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*, Bucureşti, 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, Bucureşti, 2004
Parton, Anthony, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*, Princeton University Press, 1993
Sharp, Jane, *Russian modernism between East and West: Natalia Goncearova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge University Press, 1994

BDD-A24287 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.31 (2026-11-28 07:07:32 UTC)