

ISTORIOGRAFIA BRÂNCUȘIANĂ AMERICANĂ DUPĂ 1900: CONTRIBUȚIA ANNEI C. CHAVE*

de OLIVIA NIȚIȘ

Motto: „A big book has just appeared that I don't know how to read:
a feminist critique of Brancusi!”

Sydney Geist către Barbu Brezianu¹

Résumé

Cette étude vise la présentation de la monographie *Constantin Brancusi Shifting the Bases of Art* d'Anna Chave, publiée en 1993, dans le contexte des contributions américaines à l'historiographie brancusienne d'après 1990 et celui de l'actualisation des perspectives d'interprétation de l'oeuvre du grand sculpteur.

Keywords: Brâncuși, monography, american historiography, feminism, sexuality.

Istoriografia artei feministe, dar mai ales a teoriilor feministe folosite ca model de analiză și interpretare a practicilor artistice de-a lungul epocilor, văzute, în esență, ca promotoare ale unui canon patriarhal, a început să se dezvolte odată cu a doua jumătate a secolului XX în spațiul occidental, cu precădere în Statele Unite ale Americii. Prin urmare, avem de-a face cu o întreprindere relativ recentă dar care a reușit să se consolideze prin nenumărate contribuții relevante.²

Analiza din perspectiva teoriilor de gen/feministe își propune ca obiectiv mai degrabă recuperarea unor artiste ignorate de istoria artelor și mai puțin a modelelor masculine, a unor creatori-cheie care, fie au contribuit la perpetuarea prejudecăților despre rolul femeii în societate (un rol pasiv de muză sau personaj casnic), fie au combătut, mai mult sau mai puțin, aceste viziuni. Nu trebuie eludat contextul cultural și sociopolitic al producțiilor teoretice feministe americane care adesea urmăresc o aplicare aproape exclusivă a unui model vestcentric, și care ratează procesul de compatibilitate și adaptare la varietatea realităților cărora

* Acest studiu a fost susținut de un grant al Autorității Naționale Române pentru Cercetare Științifică, CNCS-UEFISCDI, număr proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0200.

¹ Srisoare din 30 ian. 1994. Donația Barbu Brezianu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, Centrul de Studii Brâncușiene „Barbu Brezianu”. Sidney Geist (1914-2005), sculptor, scriitor și critic, și-a dedicat o bună parte din timp cercetării operei lui Constantin Brâncuși, publicând o serie de volume importante precum: *Brâncuși: A Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968; *Constantin Brâncuși, 1876-1957*, New York, Guggenheim Foundation, 1969; *Brâncuși: The Sculpture and the Drawings*, New York, Abrams, 1975 și *Brâncuși: The Kiss*, New York, Harper, 1978, ultima tradusă în limba română la editura Meridiane în 1982. Din bogata corespondență inedită dintre Barbu Brezianu și Sidney Geist aflată în curs de cercetare la Centrul de Studii Brâncușiene „Barbu Brezianu”, am extras acest fragment care relevă interesul permanent al lui Geist pentru noile publicații occidentale în materie de Brâncuși. Volumul la care face referire este, foarte probabil, cel al Annei Chave, *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*, dacă ținem cont de anul apariției 1993, precum și de perspectiva feministă asupra operei lui Brâncuși pe care o propune autoarea, complet nouă la acea dată. Volumul a fost comentat critic de Sideny Geist, vezi *Debasing Brâncuși*, în *The New Criterion*, vol. 13, September 1994.

² Linda Nochlin, *Why Are There No Great Women Artists? Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, ed. Vivian Gornick and Barbara Moran, New York, 1971; Elsa Honig Fine, *Women and Art, A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*, Montclair, New York, Londra, 1978; Griselda Pollock, *Vision and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, New York și Londra, 1988.

li se adresează. Totodată, după cum au observat Thalia Gouma-Peterson și Patricia Mathews încă din 1987³, istoria artei feministe a tins să creeze un canon cu precădere al artistelor albe, pictorițe, „aproape la fel de restrictiv și exclusiv precum replica sa masculină”. Discuția despre elaborarea unor capitole distincte, a unei istorii separate de cea tradiționalistă și liniară a modelului patriarhal, precum și despre abordarea diverselor metodologii „reglatoare”, de inserare a artistelor în aceeași istorie, evidențiază faptul că istoria artelor nu este liniară și integratoare, ci un exercițiu subiectiv, supus diverselor interese ale puterii decizionale, o putere în egală măsură auctorială și orientată ideologic. Istoria artelor livrează discursuri ca efect al unor gândiri centriste, care practică omisiunea, și care vizează în mare măsură și un raport ideologic. În consecință, o rescriere a istoriei artelor care așează la locul convenit arta produsă de femei, fie și ca exercițiu utopic, nu rezolvă nimic, ci mai degrabă neagă însuși rostul istoric și cultural al teoriilor și artei feministe. Faptul că teoriile feministe reușesc prin strategii de legitimare să indice verigile lipsă justifică tocmai acceptarea viziunilor separatiste sau deconstructive, care au ca miză analiza microistoriilor, a marginalului. În ciuda fluidității delocalizante susținute în teoriile postmoderne, insistența asupra unei metodologii a contextului și specificității oferă posibilitatea de a identifica implicațiile și mecanismele de eludare, marginalizare și excludere din spatele sistemelor istoriografice. Mișcarea feministă este recunoscută ca mișcare politică și, prin urmare, are calitatea de a fi provocat raporturile de putere solicitând schimbări cu efect pozitiv la nivelul societății, însă, pe de altă parte, lupta cu puterea poate însemna și o schimbare de putere care, lucru valabil nu doar în politică, ci și la nivelul relațiilor de putere interumane, are aceleași efecte negative prin răsturnare de situație. Frustrarea marginalului devine vizibil îngrijorătoare în momentul preluării puterii. Într-un astfel de joc ideologic în care rolurile se schimbă, dar mecanismul rămâne același, istoricul de artă își pierde viziunea periferică, privilegiul și abilitatea de a observa derapajele centrului.

Numele lui Constantin Brâncuși este legat de o istorie a schimbării raporturilor de putere, o răsturnare de la refuz și eludare în contextul românesc (mă refer aici la reacțiile unora dintre membrii Academiei Române la începutul anilor 1950 față de ansamblul de la Târgu Jiu), la adevărată totală după moartea artistului, mai mult ca o recuperare influențată de poziția sa consolidată internațional începând cu anii 1960, perioadă care dă tonul nenumăratelor volume, studii, monografii care îi sunt dedicate. Plasarea lui Brâncuși dintr-o poziție marginală într-una centrală presupune o abordare tradiționalistă adecvată cultului genialității, cu filon naționalist în context autohton, sculptorul fiind numit membru al Academiei Române post-mortem în anul 1990, dar adecvată și mediului occidental relativ subînscris direcțiilor modernist-clasicizante⁴, responsabile cu etichetarea operei sculpturale din unghiul esențializării, al purității formei ideale, al abstracțiunii sintetizatoare. Nu întâmplător s-au remarcat numeroși comentatori și teoreticieni americani în cercetarea operei brâncușiene începând cu Atena Tasha Spear și continuând cu Sidney Geist, Rosalind Krauss sau Anna Chave asupra căreia ne aplecăm în textul de față. Anna Chave și Rosalind Krauss au propus noi perspective de abordare extrem de importante în contextul unui proces necesar în istoria artelor de permanentă chestionare a valorilor clasicizate, a canoanelor de interpretare și de evaluare a semnificațiilor operei de artă.

O privire mai atentă asupra operei brâncușiene în contextul istoriografiei americane, ne obligă să menționăm faptul că primele expoziții ale sculptorului în timpul vieții au avut loc la New York⁵, iar printre cei mai importanți colecționari ai săi s-au numărat americanii John Quinn, Katherine Dreier, James Johnson Sweeney, Louise și Walter Arensberg, Harry Lewis Winston sau Peggy Guggenheim⁶. Toți acești colecționari au contribuit la consolidarea internațională a renumelui lui Brâncuși, iar printre cele mai importante colecții care dețin opere ale sculptorului se numără muzee americane precum Philadelphia Museum of Art, Solomon R. Guggenheim Museum⁷.

³ *The Feminist Critique of Art History*, în *The Art Bulletin: A Quarterly*, Vol. 69, No. 3, September 1987, p. 327.

⁴ Vezi Jose Maria Ferra, *Brancusi* (Great Modern Masters), 1997; Shanes, Eric, *Brancusi*, Abbeville, Modern Masters, vol. 12, 1989. Ambele exemple relevă interesul pentru discursul laudativ cu priză la marele public încântat să descopere capitol după capitol o operă idealizată.

⁵ Prima expoziție personală a avut loc la New York, la 12 martie 1914, Gallery of the Photo-Session, organizată de Alfred Stieglitz și Edward Steichen (8 lucrări în marmură și lemn); a doua expoziție personală la Wildenstein Galleries, New York, 18 februarie 1926; a treia la Brummer Gallery din New York în 17 noiembrie 1926 (expoziție cu 71 de opere redeschisă după un an la Chicago) urmată de a patra în același spațiu din 17 noiembrie 1933, organizată de Marcel Duchamp, vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Ed. Bic All, București, 1998, p. 28, 35, 36.

⁶ Istoricul achizițiilor americane a sculpturilor lui Brâncuși constituie subiectul studiului lui Ann Temkin, *Brancusi and His American Collectors*, în Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi*, Philadelphia Museum of Art, 2000.

⁷ La 25 octombrie 1954 a avut loc în acest muzeu o importantă retrospectivă Brâncuși însoțită de un catalog raisonné întocmit de Sidney Geist.

În cele șapte capitole bine documentate ale monografiei *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*⁸, publicată în anul 1993, Anna Chave propune o grilă de analiză neexplorată până atunci, folosind instrumente specifice teoriilor feministe cu implicații sociale și psihologice, în contextul operei brâncușiene care asimilează și reflectă statutul relațiilor între genuri, plasat la granița dintre sexualitate și transcendență. Autoarea nu ezită să folosească psihanaliza ca instrument modernist de analiză a operei de artă cu scopul demonstrativ al anulării diferențelor de gen în sculptura brâncușiană. După cum subliniază Ioana Vlasiu⁹ vorbind despre tema narcisismului în accepția Annei Chave, explorată în capitolul II, somnul (temă a sculpturii brâncușiene) este descris ca narcisism originar: „în obsesia brancușiană pentru forma absolută, o formă integratoare a tuturor formelor, Anna Chave identifică pulsiunea regăsirii vârstei fœtusului sau a noului născut înaintea diferenței”¹⁰. Anna Chave este interesată de explorarea iconografiei sexuale în opera lui Brâncuși pentru a descoperi modul în care arta sa „articulează diferența”. Pentru început, autoarea pune în oglindă cele două imagini ale sculptorului, cea a artistului neoplatonician și imaginea mitizată, autoconstruită a artistului-țăran activ în atelierul său parizian, o imagine transistorică a vizionarului în căutarea absolutului. Deși sculptura brâncușiană a fost interpretată prin canonul modernist, autoarea contrazice termenii de compatibilitate, speculând potențialul critic evacuat din grila canonică, și considerând interesul sculptorului pentru hibridizare, inclusiv în relația nediferențiată a sculpturii cu soclul, a sculpturii integrate construcției arhitecturale sau a permutărilor din atelier (unde lucrările erau permanent supuse procesului de construcție, deconstrucție, reasamblare) ca fiind opus ideii de artă pură. Friedrich Teja Bach reia și deconstruiește această problematică a purității, ermetismului și eternității operei lui Brâncuși, examinând combinațiile eterogene dintre materie și formă care conferă acestei opere un statut paradoxal.¹¹ *Prințesa X* (1916), *Leda* (1920) și *Torsul unui Tânăr* (1920) sunt supuse examinării de către Chave ca semnificanți sexuali amestecați în reprezentarea unui „corp grotesc”, citându-l pe Mikhail Bahktin sau pe James Stallybeass, Allon White și pe sculptorul William Zorach care recunoaște că „există mult sex în opera lui Brâncuși, dar nu în mod necesar patologic. Este prea bine controlat pentru a fi astfel.”¹² Problema identității și reprezentării sexuale în sculptura lui Brâncuși nu poate fi înțeleasă în afara contextului avangardei pariziene surprinsă în procesul de ambiguizare a imageriei sexuale ca o consecință a crizei moderniste a masculinității, o criză de autoritate și legitimare determinate de redefinirea sexualității și autonomiei feminine în psihanaliză și în primul val feminist.¹³ Reprezentarea frontală a nudității masculine a fost un tabu în societatea occidentală modernă, spre deosebire de replica sa feminină, iar efectul unei astfel de expuneri echivalează cu un statut de vulnerabilitate cu care doar femeile puteau fi asociate. Autoarea relevă posibilitatea ca dualismul sexual să servească „ca evidență tulburătoare a ireconcilierii sexuale”.¹⁴ Făcând apel la structuraliști (Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida), Chave găsește fenomenul de dezindividualizare simptomatic pentru subiectul masculin într-o epocă a schimbărilor de statut, a mobilității granițelor între genuri în Franța când teama față de feminizarea bărbatului modern și virilizarea femeii moderne erau în creștere. Această iconografie sexuală a corpului masculin se află sub semnul conceptului „bi-gendering”¹⁵, o replică la adresa „virilizării” femeilor, formulă aplicabilă *Prințesei X*. Din 1907 se produce ruptura lui Brâncuși cu tradiția figurativă din care rezultă formule de decapitare, deformare, castrare a figurii umane, cu deosebire a figurii feminine, un discurs deloc surprinzător pentru o realitate în care în mod tradițional femeile au funcționat ca „figuri ale dezordinii”¹⁶.

Conceptul narcisist analizat în cel de-al doilea capitol, deja invocat mai sus, apare ca un scenariu pe care Roxana Marcoci în recenzia sa la acest volum¹⁷ îl consideră fragil, având în vedere că argumentul Annei Chave de invitație la narcisism a privitorului prin oglindirea imaginii sale pe suprafața polisată a sculpturii nu se mai susține din perspectivă pur fotografică, cu atât mai mult cu cât Brâncuși însuși a folosit deformarea lenticulară sau estomparea imaginii în fotografie. Problema reflectării de tip narcisist propusă de Anna Chave a fost precedată de introducerea conceptului de „levitație” și de „autohipnoză” de către Ezra Pound, cu

⁸ Anna C. Chave, *Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

⁹ Vlasiu, Ioana, *L'exegese de Brancusi et le symbolisme*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Serie Beaux-Arts, Tome XXXII, 1995, p. 97-99.

¹⁰ *Ibidem*, p. 99.

¹¹ Friedrich Teja Bach, Margit Rowell, Ann Temkin, *Constantin Brancusi* (cat.), Philadelphia Museum of Art, 2000.

¹² Apud Chave, Ana, *op. cit.*, p. 97.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ *Ibidem*, p. 102.

¹⁵ Hal Foster, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin H.D., *Art Since 1900*, Thames & Hudson, Londra, 2004, p. 219.

¹⁶ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, New York, Viking, 1990, apud Chave, Ana, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Roxana Marcoci, *Constantin Brâncuși*, în *Art Journal*, Vol. 54, Nr. 1, *Clothing as Subject*, Spring 1995, p. 100-102.

referire la relația dintre sculptura lui Brâncuși și privitor care presupune un proces de „mistificare a solipsismului care supraîncarcă suprafețele seducătoare ale acestor sculpturi cu sens divin”.¹⁸ Aici aveam de-a face cu o perspectivă mistică și simbolică asupra sculpturii lui Brâncuși care reflectă „limbajul structural și simbolic al anticilor”.¹⁹ Capitolul IV reia subiectul *Prințesei X*, lucrare interzisă la vremea expunerii ei pentru conotația sa sexuală implicit legată de provocarea rolurilor de gen în epoca modernă, o sculptură invocată de teoreticienii postmoderni care mizează pe fluidizarea genului și a sexualității. Simbolismul lui Brâncuși pare să servească unor căutări care depășesc doctrinele cunoscute, propunând o imagine neconvențională și inovatoare a iubirii, sexualității și spiritualității deopotrivă. Fascinația sculptorului pentru naștere și renaștere este analizată în capitolul IV în contextul influenței bergsoniene, al atenției dadaistilor și suprarealiștilor pentru aceeași problematică. Remarcăm o trimitere a Annei Chave la politicile de procreere din Franța într-o perioadă dominată de o campanie pronatalistă susținută de legislația radicală împotriva metodelor contraceptive și avortului. Sexualitatea ca problemă politică se definește prin localizarea sa „la intersecția dintre disciplina corpului și controlul populației”²⁰, însă rolul eclozărilor brâncușiene (vezi sculpturile ovoidale *Măiastra*, 1910-12; *Începutul lumii, Sculptură pentru orbi*, 1916, 1920; *Torsul unei tinere fete III*, 1925; *Tânăra pasăre II*, 1929) în sprijinul politicilor pronataliste este discutabil în accepția autoarei, nu pentru că sculptorul nu ar fi celebrat nașterea, ci pentru că nu a putut expune public în Franța în acea perioadă ca urmare a interdicției declanșate de expunerea *Prințesei X*.

În opinia autoarei poziția marginală a sculptorului născut din țărani analfabeți, într-o localitate obscură dintr-o țară „nedezvoltată”, îi oferă privilegiul, din perspectivă europocentristă și vestcentrică, de a se plasa diferit față de cultura dominantă printr-o constantă negociere a identității sale culturale reflectată și în operă. Aspectele relației dintre soclu și operă, ale prejudecăților culturale față de obiectul artizanal, manual și obiectul comercial din epoca producției de masă o interesează pe autoare în contextul discutării celebrului proces din 1927 din Statele Unite care l-a opus pe Brâncuși legislației și autorităților vamale (împotriva vameșilor) care au declassat o sculptură la statutul de instrument utilitar. Ultimul capitol al volumului este dedicat relației dintre spațiul public și privat, ambivalența interesului pentru forma monumentului și corpul mobil din atelierul său performativ sugerând, în esență, complexitatea unui artist aflat în căutarea neliniștitoare a unui rezultat alchimic. Idei precum transcendență, alchimie, spiritualitate sunt recurente în exegeza brâncușiană. Făcând o paralelă pertinentă între sculptura minimalistă americană inspirată de sculptura lui Brâncuși, însă în același timp radical îndepărtată de aceasta, Friedrich Teja Bach pune sub lupă sensul dematerializării obiectului artistic²¹. Minimalismul presupune, în viziunea autorului, pierderea unui sens important al dematerializării, legat implicit de angajarea materiei în actul depășirii limitelor sale, formulă abandonată de minimalism. În opoziție cu Teja Bach, se situează Rosalind Krauss atunci când introduce conceptul de „deflexie a unei geometrii ideale” cu referire la formele geometrice sferice, cilindrice sau elipsoidale ale sculpturilor deformate subtil pentru a nu modifica volumul și totuși deformate suficient încât „să smulgă volumul din sfera absolută a geometriei și să-l transfere în lumea variabilă și accidentală a contingentului”²². Krauss propune o perspectivă provocatoare asupra sculpturilor lui Brâncuși pe care le vede în mod neechivoc, ca „obiecte”, frumoase, dar reci prin forma minimală și care invită la o contemplare stranie, rebarbativă la analiză.

Opera lui Brâncuși rămâne o mărturie a unei viziuni transgresive, ambivalente, relevantă chiar și în cazul atelierului gândit ca spațiu la confluența dintre public și privat, cu scopuri reflexiv-experimentale. Anna Chave își încheie monografia printr-o necesară deconstrucție a mitului brâncușian, privirea critică fiind un exercițiu care îi permite cercetătoarei să observe poziția marginală a lui Brâncuși, în ciuda efortului susținătorilor săi de a-l integra canonului oficial, poziție totodată independentă față de tradiționalismul dominant sau de cel al avangardei, care i-a permis să provoace în repetate rânduri autoritatea, identitățile, valorile și ierarhiile convenționale. Brâncuși, un prieten în egală măsură al copiilor și animalelor pentru capacitatea acestora de a transmite o bucurie netulburată, a insistat mereu că misiunea artei este de a oferi bucurie, însă bucuria, ca orice stare de spirit este rezultatul efectului operei de artă asupra privitorului adult, limitat de privirea subiectivă impură, întodeauna modelată cultural.

¹⁸ Ezra Pound, *Brâncuși 1921*, în Wood, Jon, Hulks, David & Potts, Alex, *Modern Sculpture Reader*, Henry Moore Institute, 2007, p. 80-84.

¹⁹ *Op. cit.*

²⁰ Anna, Chave, *op. cit.*, p. 148.

²¹ Teja Bach Friedrich, *Sculptura americană și Brâncuși, Aspecte ale unei relații artistice*, în *Arta*, nr. 5, 1977, p. 17.

²² Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, Londra, 1977, p. 86.