ANANSI. WORLD FICTION este un imprint al Editurii Trei



JOHN
BERGER

Portrete
John Berger despre artiști

Ediție stabilită de
Tom Overton

Traducere din limba engleză și note de
Luca Florian și **Catrinel Rădoi**

3
TREI

EDITORI:
Silviu Dragomir
Magdalena Mărculescu
Vasile Dem. Zamfirescu

DIRECTOR EDITORIAL ANANSI. WORLD FICTION:
Bogdan-Alexandru Stănescu

REDACTARE:
Ruxandra Câmpeanu

DESIGN:
Andrei Gamarț

DIRECTOR PRODUCȚIE:
Cristian Claudiu Coban

DTP:
Dan Crăciun

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BERGER, JOHN
Portrete : John Berger despre artişti / ed. stabilită de Tom Overton ; trad. din lb. engleză şi note de Luca Florian şi Catrinel Rădoi. - Bucureşti : Editura Trei, 2026
Conţine bibliografie
ISBN 978-606-40-3412-0

I. Overton, Tom (ed.)
II. Florian, Luca (trad.)
III. Rădoi, Catrinel (trad.)

7.072
929

Titlul original: *Portraits: John Berger on Artists*
Autor: John Berger

Copyright © JOHN BERGER, 2015 and JOHN BERGER ESTATE

Copyright © Editura Trei, 2026,
pentru traducerea în limba română

O.P. 16, Ghișeul 1, C.P. 0490, București
Tel.: +4 021 300 60 90; Fax: +4 0372 25 20 20
www.edituratrei.ro

ISBN: 978-606-40-3412-0

Pentru Beverly și pentru Gareth Evans

Prefață

Nu mi-a plăcut niciodată să fiu numit critic de artă. E adevărat însă că timp de un deceniu sau chiar mai mult am scris regulat în presă despre artiști, expoziții și muzee, așa încât termenul este justificat.

Însă în mediul în care am crescut încă din adolescență să spui despre cineva că este critic de artă era o insultă. Un critic de artă era cineva care judeca și comenta cu suficiență lucruri despre care știa puține sau nimic. Nu era la fel de rău ca un galerist, dar era al naibii de enervant.

Era un mediu al pictorilor, sculptorilor și artiștilor grafici de toate vârstele, care se străduiau să supraviețuiască și să-și ducă mai departe munca de-o viață cu extrem de puțină publicitate, apreciere sau recunoaștere intelectuală. Erau vicleni, aveau standarde înalte, erau modești, trăiau în tovărășia vechilor maeștri, erau critici într-un fel fratern unii cu ceilalți, dar nu dădeau doi bani pe piața de artă și pe promotorii ei. Mulți dintre ei erau emigranți politici și, prin condiția lor, erau în afara legii. Ei sunt bărbații și femeile care m-au ghidat și inspirat.

Îndrumarea lor m-a determinat să scriu ocazional despre artă pe parcursul vieții mele de scriitor. Dar ce se întâmplă când scriu — sau încerc să scriu — despre artă?

Odată ce m-am uitat la o lucrare de artă, plec din muzeul sau din galeria în care este expusă și încerc să intru în atelierul în care a fost creată. Și acolo stau și aștept în speranța că voi învăța ceva despre povestea felului în care a fost făcută. Despre speranțele, alegerile, greșelile și descoperirile care se ascund în acea poveste. Vorbesc cu mine însumi, îmi amintesc de lumea din afara atelierului și mă adresez artistului, pe care poate îl cunosc sau care poate a murit acum sute de ani. Uneori ceva din ce a făcut el îmi răspunde. Nu ajung niciodată la o concluzie. Câteodată ne regăsim într-un spațiu nou care ne surprinde pe amândoi. Din când în când apare o viziune care ne taie amândurora răsuflarea — așa cum se întâmplă în fața unei revelații.

Ce aduce această abordare și această practică rămâne să fie judecat de cititorii mei. Eu singur nu aș putea spune. Am veșnic dubii. De un lucru sunt totuși sigur: de recunoștința mea pentru ospitalitatea tuturor artiștilor.

Toate ilustrațiile din această carte sunt alb-negru. Asta e urmare a faptului că reproducerile lucioase în culori tind, în lumea consumeristă de astăzi, să reducă ce înfățișează la produse din broșuri de lux pentru milionari. În schimb, reproducerile alb-negru sunt simple amintiri.

John Berger
24 martie 2015

Introducere

Compania celor din trecut

„În ultimul timp“, spunea Berger în 1984, „îmi trece adesea prin minte gândul că și atunci când scriam despre artă era de fapt tot un fel de a povesti — povestitorii își pierd identitatea și sunt dornici să trăiască viețile altor oameni.“

Unii dintre prietenii lui Berger, printre care și Geoff Dyer și Susan Sontag, nu erau pe deplin convinși. Nu era aceasta, de fapt, povestea pe care Berger o spunea despre el însuși? Nu este povestitul o formă orală, pe când scriitorii precum Berger se ocupă cu textul tipărit? Cu toate acestea, Berger a rămas fidel ideii, parțial pentru că acoperea întreaga sa operă: de la proză scurtă, piese de teatru, poeme, romane, emisiuni radio, filme, instalații și eseuri, până la performance-uri colective greu de clasificat. Așa cum a remarcat Marina Warner, felul în care Berger se adresează publicului de acasă în serialul BBC *Ways of Seeing* din 1972 păstrează caracterul oral și direct al unor forme mult mai vechi de adresare.

Berger susține că a început să se considere un povestitor în timpul serviciului militar din 1944, pe când scria scrisori pentru soldații care nu o puteau face de unii singuri. Atunci când i se cerea, le îmbogățea stilistic, în schimbul protecției lor. Nu era vorba aici despre izolarea splendidă a romancierului sau a criticului stereotip; mai degrabă, Berger se simțea aici egal cu lumea din jurul său, poate chiar subordonat acesteia.

În 1962, Berger a părăsit Marea Britanie, petrecându-și următorii ani în călătorii prin Europa. Abia după ce s-a stabilit în satul alpin francez Quincy, la jumătatea anilor 1970, a reușit soția sa, Beverly, să adune într-o arhivă literară documentele care au supraviețuit acestor mutări.[1] În 2009, când a ajuns la British Library, în Londra, într-o formă ușor editată, aceasta păstra ceva din logica povestirilor: ce l-a interesat pe Berger cel mai mult, spunea el, nu erau notițele și ciornele pe care le făcuse, cât scrisorile și biletele pe care le primise.

Berger s-a născut la Londra, iar decizia de a-și dona arhiva către British Library, în loc să o dea cui oferă mai mult, a fost în sine un gest important.

1. În documentele oficiale, el a numit-o „Arhiva Nuthatch“, după porecla lui Beverly. Beverly a murit în 2013, înainte de a apuca să o vadă în noua ei locație (n.ed.orig.).

Stabilise deja un precedent pentru asemenea gesturi în 1972, când a descoperit că Premiul Booker McConnell, pe care îl câștigase, avea legături cu comerțul de sclavi, unul dintre subiectele romanului său câștigător, *G*. Reacția lui a fost să împartă în mod egal banii primiți între Black Panthers[1] și următorul său proiect, *A Seventh Man* (1975), o colaborare cu fotograful Jean Mohr care studia exploatarea muncii imigranților în Europa. În 2009, la fel ca și în 1972, Berger considera că problema nu ține de caritate sau filantropie, ci de ceea ce el numea „dezvoltarea mea continuă ca scriitor: e ceva ce ține de relația dintre mine și cultura care m-a format".

Arhiva din British Library constă mai degrabă în texte decât în imagini, iar desenele, atunci când apar, sunt în general marginale. Dar, pe măsură ce am parcurs-o, între 2010 și 2013, organizând-o și scriindu-mi în același timp și doctoratul, am căpătat o impresie tot mai pregnantă că și atunci când Berger spunea o poveste, istorisirea era totodată un fel de a scrie despre artă.

Cele mai vechi fragmente sunt din perioada în care Berger era pictor, studiind la Chelsea School of Art și Central School of Art, și expunea la Londra, reușind să aibă o lucrare inclusă în colecția Arts Council. În 2010, a spus următoarele:

> A fost o decizie cât se poate de conștientă să renunț la pictură — nu la desen — și să mă apuc de scris. Un pictor este ca un violonist: trebuie să exerseze zilnic, nu o poate face doar din când în când. Pentru mine, existau mult prea multe urgențe politice ca să-mi petrec toată viața pictând. Cea mai presantă era amenințarea războiului nuclear — iar riscul venea, bineînțeles, de la Washington, nu de la Moscova.

A scris prelegeri despre artă pentru BBC, apoi a făcut jurnalism pentru *Tribune* și *New Statesman*, iar în anul 1952, colegii lui de la universitatea de artă îl considerau deja scriitor. Prima lui carte a fost un studiu despre pictorul italian Renato Guttuso, pe care l-a publicat în 1957, la Dresda. Arhiva documentează și alcătuirea volumului *Permanent Red: Essays in Seeing* (1960), prima sa culegere de eseuri, precum și scrierea romanului *A Painter of Our Time* (1958), prin care dădea o formă ficțională multora dintre aceleași argumente.

Atunci, ca și mai târziu, el se considera „printre altele, marxist", deși nu a fost niciodată membru al vreunui partid comunist. Principala sa exigență critică

1. Organizație politică socialistă din SUA, activă între 1966 și 1982, care milita împotriva nedreptăților sociale și a rasismului sistemic la adresa cetățenilor afro-americani.

față de artă, preluată din scrierile lui Frederick Antal, Max Raphael și de la artiștii emigranți printre care trăia, era: „îi încurajează această lucrare pe oameni să-și cunoască și să-și ceară drepturile sociale?“. Berger susținea că, deși picturile realist-socialiste pline de clișee cu muncitori sovietici stahanoviști erau în mod evident propagandă, același lucru se putea spune și despre expresionismul abstract american: eliberat de orice altă funcție, acesta nu făcea decât să reprezinte capitalul însuși.[1] Și-a petrecut acel deceniu militând pentru un tip de pictură și sculptură în mare parte figurativ, însă clădit pe fundamentul abstracțiunii moderniste.

În 1959, Berger a scris un articol intitulat „Staying Socialist“, în care admitea că „mă înșelasem în mare parte în privința pictorilor tineri din țară. Nu au evoluat așa cum mă așteptam“. Cu toate acestea, întrezărea o rază de speranță în alte domenii și adăuga: „Ceea ce am prezis despre domeniul picturii s-a dovedit a fi absolut adevărat în domeniul literaturii și al teatrului“.

În această perioadă, Berger scria din ce în ce mai puține cronici de expoziție, însă arta vizuală rămânea o prezență vitală în ficțiunea lui. Cele două personaje principale din *A Painter of Our Time* (1958) fac cunoștință în timp ce privesc portretul Doñei Isabel de Goya, din National Gallery, iar în *Corker's Freedom* (1964), reproducerea după *Maja dezbrăcată* descoperită în chip bizar pe o cutie de ciocolată dezvăluie caracterul tipic englezesc al lui Corker, definit de refulare și neîmplinire.

Poate inevitabil pentru cineva cu o pregătire ca a lui, Berger a căutat în arta vizuală nu numai inspirație, ci și un ghid practic. Fidel unei afirmații făcute în 1956 — „Dacă las impresia că fac propagandă politică, sunt mândru de asta. Însă ochii și inima mi-au rămas cele de pictor“ —, își propune să învețe din experiența de a privi atât ca un artist, cât *și* ca un povestitor. Scriind pentru *New Society* în 1978, se arată de acord cu felul în care profesorii Linda Nochlin[2] și T.J. Clark[3] descriseseră, din perspectivă socială și istorică, „teoria și programul realismului lui Courbet“. Însă, după părerea lui Berger, o întrebare rămânea fără răspuns: „Cum le punea în practică cu ochii și cu mâinile? Care este semnificația felului aparte în care reda aparențele? Când spunea că arta este «cea mai completă expresie a unui lucru», ce înțelegea prin «expresie»?“. A continuat apoi cu o analiză a lucrării *Înmormântare la Ornans* (1849–1850):

1. Chiar dacă pentru mulți dintre contemporanii săi această perspectivă părea una paranoică, autori precum Frances Stonor Saunders au arătat ulterior cum CIA finanța activități culturale în acea perioadă, mai ales prin intermediul Congresului pentru Libertatea Culturii (n.ed.orig.).

2. *Realism* (1971) (n.ed.orig.).

3. *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (1973) și *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848–1851* (1973) (n.ed.orig.).

> Courbet a pictat o adunare de femei și de bărbați așa cum ar fi arătat ei la o înmormântare de la sat. A refuzat să ordoneze (sau să armonizeze) aceste aparențe pentru un scop mai înalt, fie el fals sau adevărat. A refuzat funcția artei de moderator al aparențelor, de a fi acel ceva ce înnobilează vizibilul. În schimb, a redat în mărime naturală, pe douăzeci și unu de metri pătrați de pânză, o mulțime de oameni la marginea unui mormânt, care nu dezvăluie *nimic* altceva decât: așa arătăm noi.

Pe atunci, Berger lucra la trilogia *Into Their Labours* (1979–1991) — o colecție de povestiri strâns legate între ele și inspirate din Quincy și munții din împrejurimi, despre viața rurală înțeleasă ca o formă de demnitate umană pe cale de dispariție. În manuscrisul din arhivă al primei cărți, *Pig Earth* (1979), *Înmormântare la Ornans* apare pe o listă de „Posibile ilustrații". Funeraliile înfățișate de Courbet au loc în Jura, la vreo trei ore mai la nord de Quincy. Scena a fost pictată între 1849 și 1850, ceea ce înseamnă că stră-străbunicul care își pierde un ochi în „The Wind Howls Too", una dintre poveștile din *Pig Earth*, ar fi fost cam de aceeași vârstă cu băiatul de altar din prim-plan. Pictura pare să-l fi ajutat pe Berger să-și imagineze locul vecinilor săi în istorie.

Acest simț al conexiunilor vii stă la baza concepției lui Berger despre vocația sa de povestitor. Îl preluase de la Max Raphael, despre care considera că arătase „ca niciun alt scriitor înțelesul revoluționar al lucrărilor moștenite din trecut — și al celor care vor fi în cele din urmă create în viitor". Credința — exprimată în *Ways of Seeing* — conform căreia unul dintre efectele capitalismului este îndepărtarea noastră de istorie l-a determinat pe Berger să-și transforme realismul socialist din anii '50 într-un fel de realism magic, în care cei vii și cei morți coexistă. Așa că, atunci când a donat arhiva, în 2009, Berger a sugerat într-un interviu că arhivele sunt:

> un alt fel al oamenilor care au trăit în trecut și care poate că încă trăiesc, sau poate că nu se mai află printre noi, de a fi prezenți. Acesta mi se pare unul dintre aspectele absolut esențiale ale condiției umane. E lucrul care-l distinge cu adevărat pe om de oricare alt animal: faptul că trăiește împreună cu cei care au trăit înaintea lui și în compania celor care s-au stins din viață. Nu mă refer neapărat la oamenii pe care îi cunoaște personal, ci la cei despre care nu știe decât ce au făcut sau ce au lăsat în urmă; chestiunea aceasta a companiei celor din trecut, asta mă interesează, iar arhivele sunt un fel de sit, în sensul unui sit arheologic.

Arta vizuală a continuat să joace un rol important în dezvoltarea felului lui Berger de a povesti; schimbul de scrisori din *Titian: Nymph and Shepherd* (2003) începe cu fantoma pe care fiica lui Berger o vede într-o expoziție de la Veneția. Personajul „John" din *Here Is Where We Meet* (2005) ne amintește de protagonistul din *A Painter of Our Time*. Portretele din Fayum sunt reproduse atât în ciornele din arhivă, cât și pe forzațul primei ediții din *From A to X* (2008). *Bento's Sketchbook* (2011) relatează descoperirea imaginară a desenelor lui Baruch Spinoza, filozoful preferat al lui Marx. Însă dacă atât de multe din scrierile lui Berger sunt un răspuns la opere de artă, cum pot ele fi puse laolaltă în mod util într-o colecție precum aceasta?

Atunci când Geoff Dyer a scris introducerea pentru *Selected Essays of John Berger* (2001), i-a invitat pe cititori să ia exemplul lui Berger și să „refacă hărțile" reputațiilor din lumea literaturii contemporane, în special ideea că romanul ar fi mai prestigios sau mai important decât non-ficțiunea. Așa cum a spus Picasso în 1923, „De fiecare dată când am avut ceva de spus, am spus-o în felul în care mi s-a părut mie potrivit. Intenții diferite cer, inevitabil, forme diferite de expresie"[1].

În încercarea de a reda varietatea reacțiilor lui Berger la artă, cartea de față include eseuri, fără însă a se limita la acestea. Cele mai convenționale sunt recenziile de expoziție; cel mai puțin convențional este, probabil, elogiul sculptorului Juan Muñoz, scris sub forma unor scrisori către poetul turc de mult decedat, Nazim Hikmet. Printre toate acestea se mai găsesc și poeme, fragmente de roman și de piese de teatru și texte scrise în dialog, care atestă preocuparea lui Berger pentru colaborare încă de la începuturile carierei. Fiecare text este un portret, în măsura în care răspunde cu atenție și empatie la complexitatea vieții, a lucrărilor și a epocii unui artist sau, în cazul primelor două capitole, ale unui grup de artiști reuniți prin anonimatul lor.[2] Un cuplu — Lee Krasner și Jackson Pollock, de exemplu — reprezintă, potrivit logicii lui Berger din acest text, două portrete gemene inseparabile.

Eseul lui Berger din 1967, „No More Portraits", este un fel de autopsie a tradiției întruchipate de National Portrait Gallery. Berger identifică aici trei factori care au contribuit la declinul acesteia, primul și cel mai evident fiind

1. Berger însuși a folosit citatul în *The Success and Failure of Picasso* (n.ed.orig.).

2. În afara acestor parametri, Berger a publicat o serie întreagă de texte cu caracter mai teoretic, care adoptă o perspectivă mai largă asupra perioadelor istorice: „The Moment of Cubism" sau „The Clarity of the Renaissance", de exemplu, precum și texte care evidențiază rolul său mult subapreciat în promovarea unor scriitori ca Brecht, Benjamin și Barthes în rândul publicului vorbitor de limbă engleză. Acestea se regăsesc într-un volum separat, intitulat *Landscapes* (n.ed.orig.).

apariția fotografiei. Al doilea e scepticismul tot mai mare față de rolurile sociale pe care portretul fusese menit să le reafirme pentru persoanele pe care le înfățișa. Gândiți-vă, de exemplu, la portretele lui Hals cu burghezi înstăriți din anturajul său; chiar și în acestea Berger își imaginează nemulțumirea portretistului față de sarcina sa și disprețul său profund pentru cei aflați la putere.

Al treilea factor ține de schimbările tehnologice, politice și artistice asociate cu modernitatea, în virtutea cărora „nu mai putem accepta ideea că identitatea unui om poate fi stabilită corespunzător prin conservarea și fixarea felului în care arată el când e văzut într-un singur loc, dintr-un singur unghi". Aici se află, poate, germenii unei fraze celebre din *G.* — „Nicicând nu se va mai spune vreo poveste ca și cum ar fi singura poveste din lume".

Cartea de față nu caută să restabilească această tradiție, ci mai degrabă să arate cât de des ating scrierile lui Berger intensitatea concentrării și deschiderea empatică pe care le întâlnim la marile excepții: pictorii de portrete din Fayum sau — comparația este greu de evitat, având în vedere varietatea, profunzimea și frecvența cu care Berger a scris despre el — Rembrandt. În schimbul de scrisori cu Leon Kossoff, Berger își așterne viziunea despre ce se întâmplă în ceea ce el consideră a fi un portret adevărat:

> Noțiunea romantică de artist creator a eclipsat — iar astăzi noțiunea de artist vedetă eclipsează la rândul ei — rolul receptivității și al deschiderii unui artist. Aceasta este condiția premergătoare oricărei colaborări de acest fel.

Numai în sensul acesta putem înțelege antologia de față — și probabil că este imposibil să facem altfel — ca însumându-se într-un autoportret (Dyer a descris cartea *Selected Essays of John Berger* drept „un soi de autobiografie indirectă"). Berger e cât se poate de departe de legătura pe care voia Montaigne să o stabilească între eseu și autoportret — „căci pe mine însumi mă zugrăvesc"[1]. Însă un pasaj din eseul lui Berger din 1978, „The Storyteller", confirmă că analogia dintre portretistică și povestire nu e chiar atât de trasă de păr:

> Ce e propriu vieții la sat e că ea este totodată *un autoportret viu*: un portret comun, în care toată lumea portretizează și este portretizată; lucru care este posibil doar atunci când toată lumea se știe cu toată lumea. Precum ornamentele capitelurilor dintr-o biserică romanică, există o echivalență între ce

1. Michel de Montaigne, *Eseuri*, cartea I, trad. Vlad Russo, Humanitas, București, 2021, p. 3 (n.r.).

se arată și cum se arată — ca și când cei portretizați ar fi tot cei care s-au sculptat. Autoportretul unui sat nu e realizat din piatră, ci din cuvinte, rostite și ținute mine: din păreri, din povești, mărturii, legende, comentarii și vorbe de clacă. E un portret continuu; munca la el nu se încheie niciodată.

Cum textele din această carte nu au fost scrise pentru a fi citite în ordinea în care sunt rânduite aici, efectul punerii lor împreună amintește de faimoasa scenă cu care începe *Ways of Seeing*, unde Berger decupează ceea ce pare a fi capul lui Venus din *Venus și Marte* de Botticelli și anunță un fel de *détournement*[1] situaționist: „Reproducerea izolează un detaliu al unei picturi de restul conținutului său. Acel detaliu este transformat. O figură alegorică devine portretul unei fete".

Odată ce am hotărât principiul de selecție a textelor, îmi mai rămânea problema organizării lor. David Sylvester ar putea fi un exemplu contemporan relevant; atunci când și-a editat propria carte, *About Modern Art: Selected Essays 1948–2000*, a optat pentru o structură tematică și a comparat-o cu o expoziție retrospectivă. În prefață, Sylvester își amintește de disputele purtate cu Berger în presa londoneză a anilor 1950 și, în esență, îl acuză pe Berger că nu a recunoscut și nu a promovat cu același entuziasm ca al lui aceiași artiști — mai exact pe Francis Bacon și Alberto Giacometti.[2]

Încă din 1959, Berger admitea: „Scriu critică de artă de suficient timp încât să se dovedească că am greșit". O trăsătură definitorie a îndelungatei lui vieți de scriitor este obiceiul — poate chiar *necesitatea* — de a reveni asupra propriilor judecăți. Textul-cheie pentru înțelegerea acestui aspect este eseul său „Between Two Colmars" (1976), care descrie vizitele la altarul lui Grünewald din Isenheim, atât înainte, cât și după dezamăgirile revoluționare din 1968:

Ambele mele vizite la Colmar s-au petrecut iarna, iar orașul se afla sub stăpânirea aceluiași frig, un frig care vine dinspre câmpie și aduce cu el amintirea foamei. În același oraș, în aceleași condiții fizice, am văzut cu totul altfel. Nu este neobișnuit ca semnificația unei lucrări de artă să se schimbe odată cu trecerea timpului. De obicei însă, această observație este folosită pentru a trasa o distincție între „ei" (din trecut) și „noi" (din prezent). Există tendința de a ne imagina că *ei,* cu reacțiile lor la artă, sunt ancorați

1. „Deturnare" (în fr. în orig.).

2. Cartea lui James Hyman, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain During the Cold War, 1945–1960* (2001), rămâne lucrarea de referință pentru începuturile relației dintre Sylvester și Berger. În textele sale de mai târziu, Berger a susținut adesea, cu respect, intuițiile critice ale lui Sylvester (n.ed.orig.).

în istorie și, în același timp, de a ne considera pe *noi* drept posesorii unei imagini de ansamblu, ca și cum am privi de pe culmile istoriei. Lucrarea de artă care a supraviețuit pare astfel să ne confirme superioritatea. Scopul supraviețuirii ei am fost noi.
Este o iluzie. Nimeni nu e în afara istoriei. Prima dată când am văzut lucrarea lui Grünewald, eram nerăbdător să o încadrez istoric. În termeni de religie medievală, ciumă, medicină, lazarete. Acum, am fost forțat să mă situez istoric pe mine însumi.

Perspectiva aceasta asupra istoriei încearcă să ia forma felului în care privim o pictură. Multe dintre textele adiacente eseului „Between Two Colmars" urmăresc reveniri repetate la opera unui artist, descoperind de fiecare dată ceva diferit. Textele despre întrepătrunderea operei lui Henry Moore cu politicile culturale ale Războiului Rece sunt un exemplu; dialogurile angajate de-a lungul vieții cu lucrările lui Rembrandt despre îmbătrânire sunt un altul. Textele care analizează felul în care Monet s-a supus disciplinei de a picta aceeași catedrală din nou și din nou, „fiecare pânză surprinzând o nouă transformare pe măsură ce lumina se schimba", ne deschid o fereastră spre ceea ce Berger însuși face în scris.

Colaborările anterioare ale lui Berger pentru amplasarea imaginilor — cu Jean Mohr, Richard Hollis și John Christie, printre alții — au ridicat ștacheta foarte sus, lăsând impresia că reproducerile fotografice pot constitui un limbaj revoluționar în sine. Au existat diverse încercări de a actualiza *Ways of Seeing* pentru epoca reproducerii digitale, lucru care sugerează că, deși formatul emisiunii e datat, tezele esențiale rămân valide. Versiunea televizată nu poate fi distribuită pe DVD tocmai din cauza problemelor legate de artă și proprietate pe care le discută. Însă aceleași probleme îi permit spectatorului să o urmărească online fără să plătească și să țină pasul cu vastul vocabular pictural al lui Berger prin simple căutări pe internet.

Ilustrațiile folosite în această carte încearcă să evite ceea ce Berger a descris drept o „tautologie" a cuvântului și a imaginii, precum și atmosfera cărților de pus pe măsuța de cafea. Întotdeauna alb-negru, concepute ca referințe sau „memoranda", așa cum explică Berger în prefață, aceste imagini adoptă o abordare diferită de la un text la altul. Uneori scot în evidență un element relevant al unei lucrări; alteori pun în valoare talentul lui Berger de a face comparații neașteptate. În general, încearcă să ilustreze relația fundamental dialectică dintre text și imagine în opera lui Berger: felul în care o imagine dă

formă unui text, iar textul ajunge, la rândul său, să modeleze modul în care înțelegem acea imagine.

Structura de ansamblu a acestei cărți e dată de cronologia amplei galerii istorice de artiști despre care a scris Berger. În acest sens, ea reprezintă istoria artei după Berger. Însă, lăsând loc în fiecare capitol pentru reveniri repetate asupra artiștilor, în ordinea în care textele au fost scrise, cartea devine mai degrabă o serie de portrete, alcătuite cu deschiderea unui povestitor către viețile altora. O asemenea structură nu este lipsită de riscuri; Berger însuși susținea, în 1978, că „tratarea istoriei artei drept o cursă de ștafetă a geniilor este o iluzie individualistă, ale cărei origini renascentiste corespund fazei de acumulare primitivă a capitalului privat".

Berger a recunoscut că această atitudine, incompatibilă cu etosul de ansamblu al povestitorului, nu fusese tratată cum se cuvine în *Ways of Seeing*. Totuși, în altă parte spunea că „a nu învăța datele este dezastruos; studiul comparativ al datelor stimulează gândirea", iar această structură oferă pe loc o imagine generală a întinderii istorice a operei și o face ușor de parcurs. Răsfoită, cartea oferă instantanee din felul în care au fost abordați în scris anumiți artiști. Citită de la cap la coadă, scoate în evidență dorința instinctivă a lui Berger de a contextualiza istoric, de a ne atrage atenția că un artist îi este contemporan altuia — care, în acest caz, apare în capitolul alăturat.

Oricum ar fi citită, de la cazul pictorilor peșterii Chauvet și până la lucrarea Randei Mdah despre Palestina de azi, această carte construiește o istorie a artei în care nu este vorba despre diferențe, ci despre legături; nu doar între artiști, ci și între artiști și noi. Poarte că, în cele din urmă, ajungem astfel la singura definiție a geniului care se potrivește cu opera lui Berger, un citat din Simone Weil din 1942, pe care Berger îl folosește în textul despre portretele lui Géricault: „Iubirea față de aproapele, fiind constituită de atenția creatoare, este analoagă geniului"[1].

Tom Overton

1. Simone Weil, *Forme de iubire implicită a lui Dumnezeu*, trad. Anca Manolescu (Humanitas, București, 2005), p. 29 (n.r.).



Cueva de las Manos (Peștera Mâinilor), 11.000–7.500 î.Hr.

1.

Pictorii peșterii Chauvet (cca 30 000 de ani î.Hr.)

Tu, Marisa[1], care ai pictat atâtea creaturi și ai răsturnat atâtea pietre și ai stat ore întregi ghemuită căutând, poate că mă vei urma.

Azi am fost la piață într-o suburbie din sudul Parisului. Găsești de toate acolo, de la cizme la arici de mare. O femeie vinde cea mai bună boia pe care o știu. Un negustor de pește mă strigă de fiecare dată când are un pește neobișnuit, pe care îl consideră frumos, crezând că îl voi cumpăra ca să-l desenez. Un bărbat slab cu barbă vinde miere și vin. De curând s-a apucat de scris poezii și le împarte fotocopii clienților săi obișnuiți, arătându-se chiar mai surprins decât ei.

Una dintre poeziile pe care mi le-a dat în dimineața asta suna așa:

Mais qui piqua ce triangle dans ma tête ?
Ce triangle né du clair de lune
me traversa sans me toucher
avec des bruits de libellule
en pleine nuit dans le rocher.

Dar cine mi-a băgat acest triunghi în cap?
Acest triunghi născut din lumina lunii
a trecut prin mine fără să mă atingă
cu vâjâitul libelulei
în miez de noapte în stâncă.

După ce am citit-o, am vrut să vorbesc cu tine despre primele animale pictate vreodată. Ce vreau să spun e evident, ceva ce oricine care s-a uitat la desenele paleolitice din peșteri trebuie să fi simțit, dar care niciodată nu este spus clar (sau e spus numai rareori). Poate că dificultatea e una de vocabular; poate că trebuie să găsim referințe noi.

1. Marisa Camino, artistă spaniolă, prietenă și colaboratoare a lui Berger (n.r.).

Începuturile artei sunt împinse tot mai mult înapoi în timp. Rocile sculptate descoperite recent la Kununurra, în Australia, ar putea fi de acum șaptezeci și cinci de mii de ani. Picturile cu cai, rinoceri, ibecși, mamuți, lei, urși, bizoni, pantere, reni, bouri și o bufniță, descoperite în 1994 în peștera Chauvet din Ardèche, Franța, sunt probabil cu cincisprezece mii de ani mai vechi decât cele descoperite în peșterile Lascaux! Intervalul care ne desparte de acești artiști este de cel puțin douăsprezece ori mai lung decât intervalul dintre noi și filozofii presocratici.

Ceea ce face ca epoca lor să fie uluitoare este sensibilitatea percepției pe care o dezvăluie. Forța grumazului unui animal, poziția gurii sale sau energia șoldurilor erau observate și recreate cu un control și o încordare comparabile cu ce vedem în lucrări de Fra Lippo Lippi, Velázquez sau Brâncuși. Se pare că arta nu a început cu stângăcie. Ochii și mâinile primilor pictori și gravori aveau aceeași finețe ca a celor care au venit mai târziu. A existat o grație de la bun început. Acesta este misterul, nu-i așa?

Diferența dintre epoca lor și a noastră nu ține de finețe, ci de spațiu: spațiul în care imaginile lor există ca imagini și în care au fost imaginate. Aici, tocmai din cauza acestei mari diferențe, trebuie să găsim un nou fel de a vorbi.

Din fericire, există fotografii superbe ale picturilor din Chauvet. Peștera a fost închisă și nu vor fi permise vizite din partea publicului. Este o decizie corectă, deoarece, în acest fel, picturile pot fi conservate. Animalele de pe stânci s-au întors în întunericul din care au venit și în care au zăcut atâta timp.

Nu avem niciun cuvânt pentru acest întuneric. Nu este noapte și nici ignoranță. Din când în când traversăm cu toții acest întuneric, văzând totul: atât de mult, încât nu mai putem distinge nimic. Tu îl cunoști, Marisa, mai bine decât mine. Este interiorul din care provine totul.

•

Într-o seară de iulie, vara asta, am urcat pe cea mai înaltă pășune, mult deasupra fermei, ca să aduc vacile lui Louis. Fac asta des în timpul sezonului de cosit fânul. Până se descarcă ultima remorcă în hambar, s-a făcut deja târziu. Louis trebuie să livreze laptele de seară la o oră fixă, iar noi oricum suntem obosiți, așa că, în timp ce el pregătește mașinile de muls, eu vin cu turma. Am urcat pe poteca ce șerpuia pe lângă pârâul care nu seca niciodată. Cărarea era umbrită și aerul era cald încă, dar nu apăsător. Nu mai erau tăuni, așa cum