

**Zeitschrift:** Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1991)

**Heft:** 30: Collaboration Sigmar Polke

**Artikel:** Brief eines Moskauer Kunstliebhabers an Bice Curiger über François Boucher und die Liebe zur Kunst = A Moscow lover of the arts devoted to François Boucher writes a letter to Bice Curiger

**Autor:** Kowaljow, Andrei / Schmidt, Thomas

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681407>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.04.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## BRIEF EINES MOSKAUER KUNSTLIEBHABERS AN BICE CURIGER ÜBER FRANÇOIS BOUCHER UND DIE LIEBE ZUR KUNST

*Liebe Bice,*

*ich gebe zu, dass Dein Vorschlag, meine Vorstellungen über François Boucher für Parkett darzulegen, mich in einige Verlegenheit gebracht hat. Es ist nämlich so, dass ich mich nie speziell mit Boucher und überhaupt mit der Kunst des 18. Jahrhunderts und der «klassischen» Kunst beschäftigt habe. In meiner Dissertation, die ich letztes Jahr abgeschlossen habe, werden Themen wie das theoretische Erbe der russischen Avantgarde, die marxistische Kunstsoziologie und die Politik der Bolschewiken im Bereich der Kunst abgehandelt.*

*Bei uns ist es nicht üblich, in «fremde» Bereiche einzudringen, so dass ich befürchte, dass einige meiner Kollegen mit galliger Eifersucht meinen Versuch aufnehmen werden, über «ihren» Boucher zu schreiben. Ich muss Dir gestehen, dass es verlogen wäre, meine begeisterten Aussagen so darzustellen, als ob ich ganze Tage im Museum vor Boucher stehen bliebe. In Wahrheit ist es so, dass die Konzentration des Kunsthistorikers auf ein bestimmtes Problem einer langen und standfesten Ehe gleicht mit der Vielzahl daraus folgender Verpflichtungen und ehelicher Freuden. Meine Zuwendung zu einem höfischen Franzosen kann man hingegen als einen leichtsinnigen, beschwipsten und folgenlosen Seitensprung ansehen. Um mich aus der Verantwortung zu schleichen, mich vorübergehend den gesetzlichen Fesseln zu entziehen und sie mit Rokoko zu betrügen, habe ich beschlossen, meine Vorstellungen in Briefform zu fassen, in jenes so populäre publizistische Genre des 18. Jahrhunderts. Das Briefgenre, zu Unrecht in Vergessenheit geraten, brachte mich schon damals in Verückung, als ich während der Vorlesungen über den wissenschaftlichen Kommunismus an der Moskauer Universität verbissen Briefe von Marx an Engels zusammenfasste, welche mit der Anrede «Lieber Friedrich!» begannen und unweigerlich mit dem Satz endeten: «Schicken Sie mir etwas mehr Geld.»*

*Es muss noch ergänzt werden, dass mein Interesse für Boucher, das Dir an einem jungen Moskauer Kunsthistoriker einigermaßen kurios erschien, mir im Rahmen der regionalen Kultursituation als völlig natürliche Erscheinung vorkommt. Eher abnormal muss meine Beschäftigung mit Modernismus und aktueller Kunst erscheinen, denn die tugendhaften und konservativen Schüler von Schülern der deutschen Formalisten – die Professoren, bei denen ich am Institut für Kunstgeschichte an der Moskauer Universität studierte, haben sehr viel Kraft daran verschwendet, mir und meinen Studienkollegen höchste Verehrung für die klassische Kunst einzuhämmern und meine Blicke vom Modernismus abzulenken. Und trotzdem erweist sich meine marginale Situierung – sowohl im geographischen Sinn, als auch*

---

ANDREI KOWALJOW ist Redaktor der monatlich erscheinenden Kunstzeitschrift *Isusstwo* in Moskau.



FRANÇOIS BOUCHER (1703–1770), JUPITER UND CALLISTO, 1744,  
 Öl auf Leinwand, 98 x 72 cm /  
 JUPITER AND CALLISTO, 1744, oil on canvas, 38 1/2 x 28 3/8”  
 (PUSHKIN MUSEUM, MOSCOW)

was die Hierarchie der kulturellen Werte anbelangt – als privilegierter Ausgangspunkt bei den Beurteilungen eines zudringlich-aktuellen Themas. Und dies ist eben das Dilemma zwischen «klassischer» Kunst und gegenwärtiger Kunst, ein Dilemma, das schon völlig ausgeschaltet scheint im Rahmen des postmodernen Paradigmas. Die gute alte klassische Kunst wurde mit vereinten Kräften vollständig rehabilitiert, die dem Modernismus eigene hochgradige Geringschätzung für «veraltete» Kulturformen hinweggefegt. Und trotzdem bleibt eine gewisse Unausgesprochenheit spürbar, eine Unklarheit in den gegenseitigen Beziehungen zwischen der aktuellen und der klassischen Kunst. Der verborgene Sinn dieses Unausgesprochenen wird klar, wenn man von den übrigen funktionalen Bedeutungen der Kunst absieht und sie als Gegenstand der Liebe betrachtet. In diesem Fall wird jedes postmoderne Opus, mit welchen Reminiszenzen es auch vollgestopft sei, in einem Korb mit den Mustern des klassischen Modernismus bleiben – etwa dem schwarzen Quadrat, dem Urinal, der Campbell's Soup –, welche eine Menge verschiedener Gefühle hervorrufen können; doch sie alle werden sich prinzipiell von jenen Gefühlen unterscheiden, welche den Kenner und Liebhaber des Eleganten vor einem Raffael, einem Caravaggio – oder einem Boucher ergreifen. Wenn man unter diesem Gesichtspunkt populäre Bücher vom Typ «Kunst verstehen» anschaut, so lässt sich die in ihnen vorgeschlagene Taktik der «Beherrschung» der Kunst im Falle der alten Kunst als Taktik der Versuchung, im Falle der modernen Kunst als reine Verführung beschreiben. Das heisst, im ersten Fall entspricht eine solche Beihilfe etwa irgendeiner «Reise auf die Insel der Venus», im zweiten einer reich illustrierten Broschüre über «Sextechnik». Die alten Meister ziehen den zu auserlesenen Genüssen bereiten Kunstliebhaber stets in ein ewiges, aber dennoch ungemein fesselndes Liebesgeplänkel. Im übrigen erscheint die Antithese «Kunst der Versuchung» (alte Kunst) – «Kunst der Verführung» (Modernismus) im Rahmen des postmodernen Diskurses selbst schon als historisches Faktum, als eine gewisse blosser Erinnerung. (So erinnert sich ein bejahrter Lebemann mit gleichem sentimentalem Vergnügen zartromantischer Jugendlieben und stürmischer Abenteuer der Reife.) Entsprechend wird das Centre Pompidou auf die gleiche Stufe mit dem Louvre gestellt, da ja alle Kunst zwangsläufig «altert».

Wenn ich nun zur Darlegung meiner laienhaften Vorstellungen über François Boucher übergehe, möchte ich mit einigen Bemerkungen soziologischen Gehalts beginnen und die sich geradezu aufdrängenden Überlegungen über die unübertroffenen sinnlichen Qualitäten seiner Malerei etwas beiseite schieben. (So stellten sowjetische Kunsthistoriker, die sich in der Stalinzeit unter furchtbarem ideologischem Druck befanden, ihren Werken – beispielsweise über die italienische Renaissance – ein Kapitel über den Charakter der Produktionsverhältnisse, über die Besonderheiten der Bodennutzung und den Kampf der unterjochten Volksmassen innerhalb der Forschungsepoche voran.) Gemäss Logik der Dinge geziemt es sich für mich, vor allem die soziale Position François Bouchers in bezug auf seinen ideellen politischen Servilismus und seine anhaltende Kriecherei vor den Mächtigen der Welt zu erörtern. Hier gilt es darauf hinzuweisen, dass für die meisten sowjetischen Intellektuellen, die sich in ewiger Opposition zur staatlichen Ideologie befinden, der Begriff «offizieller Künstler» ein Synonym ist für einen schlechten, ehr-

losen, lächerlichen Künstler. Die schöpferische Haltung Bouchers entspricht nicht nur nicht dem romantischen Mythologem des «wahren Künstlers», der sich in ewigem und untilgbarem Konflikt mit der Gesellschaft befindet, sie ist ihm geradezu entgegengesetzt. Als «Erster königlicher Maler», Günstling der Mme Pompadour, Rektor der Akademie der Künste, als einer, der mit seinem Handwerk ein beträchtliches Vermögen erwarb, kann er zum Kreis der wenigen Künstler gezählt werden, die unter ausserordentlich komfortablen Verhältnissen – sowohl spirituell als auch materiell – lebten und arbeiteten. Und dennoch, bei allem Misstrauen gegenüber Konformismus im Bereich der Kunst, scheint es mir angenehm, die Bilder dieses satten, erfolgreichen und selbstzufriedenen Meisters zu betrachten (selbstverständlich abrückend von den pseudoradikalen Dogmen über die in kalten Mansarden hungernden grossen Meister). Es ist besonders bemerkenswert, dass bei Boucher keinerlei auch nur entfernte Zeichen von Passivität – sprichwörtlich für die grossen Meister – auszumachen sind. Ihm gelang die Bewahrung einer erstaunlichen inneren Freiheit, der wahrhaft viele Titanen verlustig gingen. In Übereinstimmung mit diesen Merkmalen kann man den reizenden Boucher mutig zu den Vorläufern des Postmodernismus zählen, so wie man Courbet zu den Wegbereitern des Modernismus reiht. Zum Schluss meiner soziologischen Überlegungen zitiere ich mit Vergnügen die Meinung eines gestrengen Kunstsoziologen der 20er Jahre, Wladimir Fritsche, der Boucher als Künstler definierte, welcher «eine dekadente Klasse bediente, die ihren Vorrat an Lebensenergie, ihre psychische und physische Gesundheit aufgebraucht hatte, eine Klasse, die nur mehr fähig war, müssig und leichtsinnig um das Leben herum und über ihm zu flattern». Eine sehr wahre und tief sinnige Definition, nicht wahr?

Die berückende Dekadenz Bouchers, seine von Würde und Aristokratismus gezeichnete fatalistische Nachlässigkeit gegenüber der hereinbrechenden «Sintflut» zeigte sich am klarsten in seinen galanten und mythologischen Szenen. (Eine davon, die ihren Ausdruck im wunderbaren Gemälde JUPITER UND KALLISTO findet und im Puschkin-Museum untergebracht ist, besprachen wir anlässlich Deines Aufenthalts in Moskau.) Auf der einen Seite war der schon zitierte Wladimir Fritsche der Ansicht, dass Sujets dieser Art zum «Alltagsgenre» gehörten und dass sie in allegorischer Form das lasterhafte Dasein der degenerierten französischen Aristokratie darstellten, auf der anderen Seite – und ich fahre damit mit meinen vorangegangenen Überlegungen fort – kann man das Sujet dieses reizenden Bildes selbst als Allegorie der klassischen Taktik der «Versuchung» interpretieren. Dennoch liegt hier die Hauptbedeutung der «Versuchung», der «Verlockung» nicht in der frivolen Handlung und ebensowenig im ziemlich deutlichen Beigeschmack des lesbischen Eros, der dem ganzen Bild eine besondere Zartheit und träumerische Leidenschaftlichkeit verleiht. Boucher schuf unvergleichlich offenere Werke (im erotischen Sinne) – man denke beispielsweise an sein im selben Museum sich befindende Bild HERKULES UND OMPHALA. Tatsächlich liegt der Grundgedanke, liegt die Würze der echten verführerischen Qualität Bouchers auf einem Gebiet, das viel fesselnder und raffinierter ist als all diese aufkokette Weise halbentblößten, vor Leidenschaft bebenden Körper, als all diese vor Leidenschaft glühenden Augen. In diesem Bereich finden sich so einfache und jedermann bekannte Dinge wie Beschaffenheit, Maloberfläche, Struktur des Pinselstriches, Linienstruktur etc. In letzter Zeit scheint es mir, dass die Formalisten, Kunstkenner und -liebhaber, die sie sind, aus irgendwelchem Grund die akut sinnliche, hart an der Grenze zum Erotismus liegende Basis ihrer stillen Ekstasen vor den Meisterwerken sorgfältig verstecken. Die Rede ist natürlich nur von echten Kennern und Liebhabern der Kunst. Diese kleine esoterische Sekte verrichtet ihre geheimnisvollen Rituale öffentlich, vor den Augen der riesigen ignoranten, mit Reiseführern ausgerüsteten Massen. Wie leidenschaftlich schlägt das Herz des Eingeweihten, wie beschleunigt sich sein Atem, wenn sein bezauberter Blick liebevoll das Epithelium des Bildes streichelt! Den wunderschön rosafarbenen Himmel Bouchers, sein lasurblaues Gras, die zartesten Fingerchen und die überwältigenden Grübchen auf den eleganten Beinchen seiner subtilen Schönheiten . . . Hol's der Teufel, welch liebe Lasterhaftigkeit, welch leichtsinnige Vernachlässigung der «Wahrheit der Kunst» und welch

unaufdringliche, zärtliche Willfährigkeit und Nachgiebigkeit! An dieser Stelle wäre es angebracht, die Meinung des bedeutenden Künstlers, subtilen Kritikers und Kenners der europäischen Malerei, Alexandre Benois, zu zitieren, der in seiner Geschichte der Malerei aller Zeiten und Völker von Boucher als «malendem Wüstling» spricht. Vielleicht riecht diese Bewertung etwas nach dem Puritanismus des 19. Jahrhunderts, und doch bemerkt er sehr richtig jene «Schattierung von Orgiasmus und Rausch», die er in allen Bildern und Zeichnungen François Bouchers findet. Und weiter zieht er den Schluss: «Gerade weil Boucher so offen und unzeremoniell lügt, lügt er von ganzem Herzen, lügt, wie ein Vogel singt, und deswegen verzeihen wir ihm seine Lüge . . .». Was mich betrifft, so bin ich geneigter, über genau das in Entzücken zu geraten, was Alexandre Benois zu Beginn des Jahrhunderts eine Lüge nannte, denn genau darin steckt irgendeine höhere Wahrheit. Gleichzeitig vermag ich nicht zuzugeben, dass die Kunst des 20. Jahrhunderts – Malewitsch, Duchamp, Beuys, Warhol – bei mir irgendein Gefühl der Liebe zu erwecken imstande ist.

Ist das «schwarze Quadrat» oder ein beliebiges anderes suprematistisches Werk oder sogar – wenn wir weiter ausholen – die erdrückende Mehrheit von Werken der klassischen Avantgarde – sind das Objekte, die von Anfang an darauf ausgerichtet sind, dass man sich in sie verliebt? Natürlich ist es nicht möglich, auf diese Frage direkt zu antworten, da sie vorhergehende Diskussionen bedingt; beispielsweise darüber, was im gegebenen Falle unter Liebe zu verstehen sei. Mit einem für den Fall schicklichen Mass an Konventionalität kann man von der «Wissenschaft der zarten Leidenschaft» sprechen, wie bei Boucher, oder im Gegenteil von der Liebe als allesverzehrendem und tödlichem Kampf um die Vorherrschaft, als Kampf, dessen eigentlicher Sinn nicht im Resultat, sondern im Prozess selbst besteht, d.h. in der Gewalt. Modernismus – das ist letztlich Gewalt, ein hartnäckiges Bestreben, nicht zu verführen, sondern mir gewaltsam seine Weltanschauung aufzuzwingen, und diese Gewalt nahm ihren Anfang schon zu Zeiten der Impressionisten, die ungeheure Anstrengungen unternahmen, den Betrachter zu zwingen, die Welt in i h r e r verdrehten Weise zu sehen. Wenn wir uns heute die Erfahrung aus fast hundert Jahren modernistischen Unfugs vor Augen halten, dieses «Verlustes der Mitte», des «Schocks des Neuen» und ähnlicher Abenteuer des 20. Jahrhunderts, so fällt es schwer, jene erzürnten Herren zu verstehen, die gemäss Legende mit ihren Schirmen die Leinwände der Impressionisten durchstachen. Was war denn bei ihnen so besonders, dass man sich so aufregen musste? Doch nur, dass sie als erste einen Anschlag auf diese nette und unschuldige Erotomanie der «wahren Liebhaber der Kunst» oder, wenn Du willst, der «Liebhaber der wahren Kunst» machten.

Ich kann Dir im geheimen sagen, dass auch mir selbst die Schamanentänze vor dem Schönen, diese rituellen Geheimhandlungen vor den unvergleichlichen und grossen alten Meistern nicht fremd sind. Und weshalb sollte ich mir die Augenweide und den Genuss beim Betrachten «retinaler Künstler», die Duchamp so giftig verhöhnte, nicht gönnen? Für einen Moskauer Ästheten sind solche Genüsse mannigfaltig dadurch beschnitten, dass unsere Sammlungen nicht so reich an echten Meisterwerken sind. Deshalb werden Ausstellungen über alte Kunst, die aus westlichen Sammelbeständen nach Moskau gelangen, immer mit ungewöhnlich enthusiastischen Ausbrüchen begrüsst. Kürzlich hatten wir einen regelrechten Museums-Boom, und man musste viele Stunden in der Schlange stehen, um in eine gute Ausstellung zu gelangen.

Ausserdem habe ich die Hoffnung immer noch nicht aufgegeben, dass mein visuelles Feinschmeckertum eines Tages an einer Ausstellung mit moderner Kunst auf seine Rechnung kommt. Vorläufig muss ich mich ins Museum aufmachen, wo ich mich meinen geheimen Genüssen hingeebe. Ich sehne mich so sehr nach etwas Neuem – oder bloss nach dem Schock des Neuen?

Damit verbleibe ich – mit Grüssen aus Moskau –

Dein Andrei Kowaljow

A MOSCOW LOVER OF THE ARTS  
DEVOTED TO FRANÇOIS BOUCHER  
WRITES A LETTER TO BICE CURIGER

*Dear Bice!*

*I must admit that your suggestion to put down my thoughts on François Boucher somewhat confused me. As a matter of fact, I have never made a special study of Boucher, nor of 18th century art, or "classical art" in general. My thesis, which I defended last year, dealt with such specific themes as the theoretical heritage of the Russian avantgarde, the Marxist sociology of art, and the policy of the Bolsheviks in the sphere of art.*

*I should say that in this country it is not usual to infringe somehow upon "other people's" fields, so I'm afraid that some of my colleagues will receive my attempt to write about "their" Boucher with bilious jealousy. It would also be a mistake to assume from my enthusiastic remarks that I spend days in the captive contemplation of Boucher in the museum. To tell the truth, when the historian of art concentrates upon a certain problem, it is very much like a long and lasting marriage involving a number of duties and conjugal joys. My writing about the courtly Frenchman should be regarded as a light, inebriating, and harmless little infidelity. And in order to shirk the responsibility, legal or otherwise, of having an affair with the rococo, I decided to put down my ideas in the form of a letter, which was so popular among 18th century essayists. The epistolary genre, which is forgotten now for no good reason, aroused great enthusiasm in me even in the days when I was studying scientific communism at Moscow University, diligently making abstracts of the letters Marx wrote to Engels that always began with "Dear Friedrich!" and invariably ended with "send me some more money."*

*I should also add that, although you found it somewhat curious (if not ridiculous), my interest in Boucher is perfectly natural considering the cultural situation of the region. In fact, it is my studies of modernism and contemporary art that should seem strange from this point of view, since the virtuous and conservative pupils of the pupils of the German formalists—I mean the professors who taught me at the Department of the History of Art at Moscow University—spent a lot of effort cultivating the greatest possible reverence to classical art in me and my fellow students while at the same time making us turn our eyes away from modernism. And yet, as my position is marginal both from the point of view of geography, and in respect to the hierarchy of cultural values, I happen to find myself at a sort of a privileged starting point in the discussions of one obsessively realist topic: the dilemma between "classical" art and l'art moderne which seems to be completely dissolved within the postmodernistic paradigm. Good old*

---

ANDREI KOVALYOV is the editor of the monthly art magazine *Iskusstvo* in Moscow.



FRANÇOIS BOUCHER (1703-1770), HERCULES AND OMPHALE,  
oil on canvas, 35<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 28<sup>1</sup>/<sub>8</sub>”  
HERKULES UND OMPHALE, Öl auf Leinwand, 90 x 74 cm.  
(PUSHKIN MUSEUM, MOSCOW)

classical art was rehabilitated by universal effort, and the supercilious neglect of the “outdated” samples of culture that is characteristic of modernism was brushed away. Nevertheless, one could still feel certain omissions and obscure spots in the relationship between realist and classical art. The secret, deep meaning of these omissions becomes clear if we regard art as the object of love, abstracting it from other important functional aims. In this case, every postmodernistic opus will inevitably find itself in the same basket with samples of classical modernism like the BLACK SQUARE, FOUNTAIN, CAMPBELL’S SOUP; no matter what reminiscences it is filled with. They may inspire a lot of feelings, but all these feelings will be fundamentally different from those aroused in the connoisseur and lover of the beautiful before Raphael, Caravaggio—or Boucher. If we use this point of view to analyse popular books like “How to Understand Art”, we may see that the tactics of mastering art suggested in these books can be described as the tactics of temptation in the case of old art, and as the tactics of pure seduction in the case of modern art; in the first case such a book roughly corresponds to some “Voyage to the Island of Venus”, while in the latter it is like a well-illustrated technique of sex. Old Masters draw the lover of arts, who is

always prepared for exquisite and poignant pleasures, into an eternal and irresistible struggle of love. Yet the antithesis of “the art of temptation” (old art) and of “the art of seduction” (modernism) looks like an historical fact, and a sort of pure recollection within the postmodernistic discourse. (Thus the elderly rake recollects with equal sentimental pleasure both the tender romantic affairs of his youth and the stormy adventures of mature age.) The rights of the Centre Pompidou are equal to those of the Louvre, so to speak, since all art will inevitably become old one day.

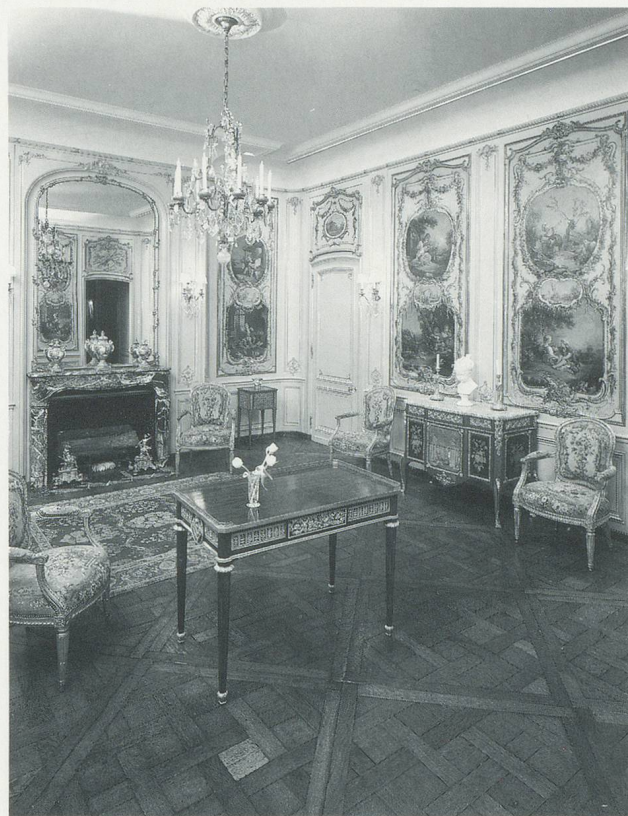
Let me begin my amateurish discourse on François Boucher with certain sociological speculations, leaving aside, for the moment, any comments on the inescapably sensual qualities of his paintings. Soviet art critics, suffering under terrible ideological pressure during the Stalinist period, always began their papers about the Italian Renaissance, for instance, with a chapter devoted to the characteristics of industrial relations, land tenure, and the struggle of the oppressed popular masses for their freedom in the studied epoch.) So it would be logical for me to renounce the social position of François Boucher for his conscious political servility and consistent subservience to the dominant powers. Here I should explain that most of the Soviet intellectuals who find themselves in eternal opposition to the dominating ideology regard the notion of an “official artist” as being synonymous with a bad, dishonest, vile artist. The creative image of Boucher does not correspond to the romantic mythologem of the True Artist who remains in eternal and ineradicable conflict with society; it is in direct opposition to it. Le premier peintre du roi, le favori de Madame Pompadour, le recteur de l’académie des beaux arts, he made quite a fortune with his craft and can be counted among the few artists who lived and created their works in extraordinarily comfortable surroundings, both spiritually and materially. And yet despite all the distrust of conformism in art, I feel that it is pleasant to look at the pictures painted by a well-fed, successful, and complacent master (in unabashed disregard of the imperative that Great Masters must starve in cold garrets). Boucher’s complete lack of even the minutest sign of passivity or suffering inherent in the Great

*Masters of textbooks is delightful. He managed to retain a surprising degree of inner freedom which, to tell the truth, cannot be found in many giants of art. All this makes it possible to regard the admirable Boucher as a forebear of postmodernism, just as Courbet can be regarded as a forebear of modernism. I am pleased to conclude my sociological speculations with the ideas of Vladimir Fritsche, a tough Soviet sociologist of the art of the 1920s who defined Boucher as the artist who "was catering to a decadent class that wasted its store of vital energy, its physical and psychological health, the class that was capable only of idly and frivolously fluttering around and above life." An extremely true and thoughtful definition, wouldn't you say?*

*Boucher's gallant, mythological scenes are the best manifestation of his charming decadence, his fatalistic negligence of the impending flood; they were full of aristocratic dignity. (We discussed one of these paintings, JUPITER AND CALLISTO, displayed at the Museum of Pictorial Arts—named after A. S. Pushkin—during your stay in Moscow.) On one hand, we could say along with Vladimir Fritsche, that scenes of this kind belong to the genre of everyday life, and that they represent in allegorical form the dissolute life of the degenerate French aristocracy; on the other, if we continue my previous speculations, the subject matter of this charming picture may be interpreted as an allegory of the classical tactics of "temptation." But the main meaning of "temptation" is not in the frivolous subject matter nor even in the rather conspicuous taste of the Lesbian eros which informs this picture with particular tenderness and languid passion. Boucher created many more openly erotic paintings like HERCULES AND OMPHALA, on display at the same museum. In fact, the truly erotic quality of Boucher lies in a sphere which is much more captivating and exquisite than all those coquettishly half-dressed bodies that quiver with passion, and all those burning eyes: qualities such as texture, surface, the structure of the dab and of the line, and so on. Recently I have come to believe that formalists—connoisseurs and lovers of art—try hard to conceal the acutely sensual (bordering on erotic) basis of their quiet ecstasies before chefs d'oeuvre. I refer of course only to true connoisseurs and real lovers of art. This small esoteric sect performs its mysterious rites in public, before the eyes of huge ignorant crowds with guidebooks in their hands. With what ardor the heart of the initiated beats, how the breath quickens when their eyes fondle the epithelium of the painting in captivated love! How they relish the exciting pink sky of Boucher, his azure grass, the tenderest fingers, and the astounding dimples on the exquisite legs of his subtle beauties . . . Oh, the joys of depravity and the frivolous neglect of "the truth of art," and mild, tender compliancy and pliancy! Here it would be proper to cite the opinion of Alexandre Benois, the famous artist and subtle critic and connoisseur of European painting, who calls Boucher "the profligate of painting" in his "History of painting of all times and peoples". Perhaps his assessment smacks of 19th century puritanism, but still he is quite right in pointing out that "tint of orgiastic pleasure" that he found in all the paintings and drawings by François Boucher. And further on he concludes that "Boucher is such a frank and unceremonious liar, who lies sincerely, who lies as a bird sings and it is this fact that makes us forgive him his lie . . ." As for me, I am more inclined now to admire the very thing that Alexandre Benois considered to be a lie at the beginning of the 20th century, and I believe that this very thing contains a sort of high truth. At the same time I somehow cannot say that the art of the 20th century, the art of Malevich, Duchamp, Beuys, Warhol, can arouse any sort of feeling of love.*

*Really, how can the BLACK SQUARE or any other Suprematist work or even most works of the classical avant-garde be objects that have been initially and deliberately made to be the objects of love? Naturally it is impossible to give a straightforward answer to this question since it requires discussion, for instance, about what love is in this case. With a proper degree of conventionality we could speak of "the science of tender passion," as far as Boucher is concerned, or, on the contrary, we could speak of love as a deadly struggle for domination that burns everything else to ashes. It is a struggle whose aim is not the result but the process itself, as in violence, for example. Essentially modernism is violence, a consistent*

THE FRICK COLLECTION, NEW YORK,  
BOUCHER ROOM.  
(COPYRIGHT THE FRICK COLLECTION)



*striving not to tempt or to captivate, but to impose on me its own model of perception of the world, and this violence started as far back as the Impressionists who wanted to make their spectators see the world in their perverted way. Today when we recall the experience of almost a century of modernist outrages—“the loss of the middle,” “the shock of the new” and other adventures of the 20th century—it is difficult to understand those infuriated gentlemen who, as the legend goes, stabbed with their umbrellas at the canvases of Impressionists. What was it that enraged them so? Nothing, except the fact that the paintings were the first to infringe upon the nice, innocent erotomania of “true lovers of art,” or of “lovers of true art,” if you like.*

*Let me share a secret with you: these shamanistic dances before the beautiful, these ritualistic, mysterious acts before the inimitable and great Old Masters are not foreign to me. And why should I deny my eyes the pleasure of contemplating the “retinal artists” that were mocked with so much sarcasm by Duchamp? These pleasures increase manifold since our collections are not very rich in true chefs d’oeuvre. That is why when the exhibitions of old art from the Western collections come to Moscow they always cause floods of extraordinary enthusiasm. Recently we’ve had a true museum boom, which means queuing for many hours to visit a good show.*

*But I still cherish the hope of someday being able to satisfy my visual gourmandize at an exhibition of modern art. Now I have to go to the museum and give myself up to my secret pleasures there, although I still yearn for something new – or is it for a shock of something new?*

*With kind regards and greetings from Moscow,*

*Andrei Kovalyov*