



Centre
Pompidou



Doïna Lemny

Brâncuși

Editura  Brâncuși

Constantin Brâncuși

(1876-1957)

Doïna Lemny

Doctor în istoria artei și muzeograf-cercetator
la Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

Prima apariție în limba franceză:
© Editurile Centrului Pompidou, Paris, 2012



Centre
Pompidou MONOGRAFII

Editura  Brâncuși



Cuprins

Pagina din stânga:
Constantin Brâncuși în
atelierul său, către 1922

Coperta 1:
Danaida, 1913
Bronz, patină neagră și foiță de aur,
27,5 × 18 × 20,3 cm
Paris, Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne
Donația Constantin Brâncuși, 1957

Coperta 4
Autoportret în atelier cu *Coloanele
fără sfârșit I - IV, Peștele* (1930),
Leda (1926), către 1934

- 4 **Introducere**
- 6 **Un fiu al Carpaților**
- 10 **À pied, vers Paris**
- 12 **„La umbra copacilor bătrâni...”**
- 18 **„Drumul spre Damasc”**
- 30 **Sculptorul „care șlefuieste femeile”**
- 46 **Dor de spațiu, vis de zbor**
- 54 ***Coloana fără sfârșit*, de la soclu la operă**
- 72 **Tentația fotografiei, fascinația filmului**
- 87 **Atelierul: opera totală**
- 90 **Repere cronologice**
- 94 **Note**
- 95 **Bibliografie selectivă**

Introducere

În lumea artei începutului de secol XX, Brâncuși apare ca un personaj aparte: cultivându-și o înfățișare de “bătrân țăran din Carpați”, taciturn, discret cu privire la viața personală, artistul duce o existență modestă într-un atelier din Impasse Ronsin devenit cu timpul punct de atracție pentru unii dintre cei mai cunoscuți artiști plastici și scriitori ai vremii, ca și pentru studenții dornici să pătrundă în “laboratorul” artei moderne.

Pentru Jean Cassou, directorul Muzeului Național de Artă Modernă din Paris la acea vreme, Brâncuși este „asemenea bătrânului bard hoffmannian care construia automate ciudate”, creatorul „animalelor bizare [...], mai expresive decât cele adevărate [căci] ele sunt animale spirituale. [...] El este însuflețit în același timp de profunde energii poetice, [...] în care descoperim de asemenea, vis, sentiment, farmec, dacă nu chiar vrajă”².

Opera sa impresionează prin puritatea formelor, prin modernitate și deopotrivă printr-un soi de arhaism dificil de situat. Impresia unei forme “dépjà vu”, dar altfel, atenuează șocul pe care sculpturile sale cu siguranță l-ar fi putut provoca, în ochii contemporanilor, prin formele lor extrem de epurate, aproape geometrice, care au menirea nu de a transmite un discurs, ci de a concentra o idee. Brâncuși își propune să atingă această țintă încă din 1907, an când decide să se îndepărteze de sculptura academică și impresionistă. Apucând-o pe această cale la vârsta maturității, el se distanțează de munca repetitivă din timpul școlarizării în România și dă frâu liber rebelului din el, avid de independență și de libertate.

Unei perioade de mari frământări, marcată de breșa categorică pe care o produce în sculptură, îi urmează un sentiment de seninătate și maximă concentrare. Fără nicio reținere, el domolește violența pe care ar fi putut-o înmagazina “obiectele” lui, după cum îi plăcea să le numească: purtătoare, pentru el, de puteri miraculoase și poetice, cvasi “magice”, după spiritului tradiției din anumite civilizații. Fascinat, el le consacră un adevărat cult. Tocmai această îndelungă căutare a sensului ascuns în semnificația fiecărui lucru, această cercetare intimă și nonviolentă a esenței îl ajută să domine unele conflicte formale, pentru a-și atinge idealul: „Frumosul este armonia diferitelor lucruri contrarii”³.

Brâncuși își impune autocontrolul, măsura, echilibrul: “Frumosul nu înseamnă grandios – frumosul este echitatea absolută”. În demersul artistic de simplificare a formei pe care îl urmează cu consecvență, nimic nu e lăsat la voia hazardului, totul este armonie. Niciun detaliu decorativ nu îngreunează sculptura sa pentru că ea păstrează, imprimată, amintirea gestului, fapt ce-i conferă o excepțională frumusețe.

„Opera sa, elementară și în același timp subtilă, este expresia unei gândiri artistice (și prin aceasta, filosofice) infinit de lucidă, elaborată, profundă. Arta sa este expresia unei viziuni creatoare foarte intelectualizată.”

Eugène Ionesco

Înclinația pentru formele ovale, pentru suprafețele curbe, grija lui de a respecta unitatea, de a privilegia plinul și de a evita vidul, mărturisesc aspirația sa spre perfecțiune. Un oval este pentru el imaginea unității depline. Absența unghiurilor, a asperităților, a liniilor frânte exprimă dorința pentru forma desăvârșită, chiar dacă unele dintre creațiile sale închid în ele ideea infinitului. *Coloana fără sfârșit* este un excepțional exemplu în acest sens.

Brâncuși este însetat de spațiu, dar de spațiul infinit, care depășește dimensiunile obișnuite. Astfel el își proiectează *Pasărea* pe cer, pe care o vede împreună cu pământul prin *Coloana* sa *fără sfârșit*. Dar el nu este magician, iar opera sa nu este o fantezie. Dimpotrivă, el este convins că se angajează în această trudnică muncă de proiectare a unei forme într-un spațiu fără hotare nu “pentru a o simplifica la infinit sau pentru a atinge Abstracțiunea, ci pentru a se apropia cât mai mult de acel lucru veridic.” Tocmai această căutare a „acelui lucru adevărat” îl proiectează în universalitate și în atemporalitate.

Opera sa, creată la începutul secolului al XX-lea, pare a avea origini în arta Cicladelor, în neoliticul românesc, în arta africană cea mai recentă, sau în arta extrem-orientală; ea pare că vine de pretutindeni și de nicăieri, din vremuri imemorabile și în același timp din propriu-i trecut.

În efortul său de a atenua duritatea materialului, el introduce multă poezie și dragoste. A ciopli piatra nu înseamnă pentru el a o izbi: ci mai degrabă a-i dezvălui structura, ivită gradual datorită gestului mângâietor al artistului. El nu lovește marmura sau lemnul; gestul lui este mângâierea prin care le insuflă viață. El nu forțează niciodată materialul, ci dimpotrivă îi acordă un loc privilegiat, acela al unui interlocutor. Sculptând piatra și lemnul, artistul recuperează o metodă ancestrală, un mijloc de a le înzestra cu suflet, fără nicio violență, fără brutalitate. Într-un fragment de text pe care artistul pare să-l fi dictat unui autor anonim, regăsim afirmația care rezumă raportul dintre sculptor și materialul său: “A sculpta înseamnă a ciopli într-un material – ceea ce-l aduce fără intenția lui la sculptură. Iar el [Brâncuși] a fost primul care a impus respectul materialului – după cum pe bună dreptate afirmă André Salmon. [...] În realitate, nu e vorba de a distruge un material pentru a-l face să vorbească ca noi, ci de a-l pune în situația să se exprime prin el însuși. [...] Lemnul, de exemplu, nu este oare o sculptură prin sine?²⁴ “

Avem impresia că știm totul despre Brâncuși: că-i știm biografia, din care unele episoade au fost povestite de el însuși sau de prieteni, cât și opera, prezentată în diferite lucrări științifice și poetice. Dar artistul scapă oricărei definiții căci el se ascunde în spatele diferitelor “măști” pe care le arborează în mod conștient, mai ales în ultima parte a vieții, astfel că opera sa păstrează o latură secretă. În cazul lui Brâncuși, opera și viața nu se pot disocia: adevărata sa biografie se află în propria-i operă.



Brâncuși lucrând noaptea în atelierul din Impasse Ronsin, Paris, către 1920

Un fiu al Carpaților

În momentele de meditație, singur în atelier, la ceasul bilanțului, Brâncuși visa să-și scrie autobiografia oprindu-se zăbovind asupra celei mai puțin cunoscute perioade din viața sa: copilăria și școlarizarea în România. I-ar fi dat forma unei povestiri: “Crescut la poalele Carpaților, pe valea Bistriței...”.

Constantin Brâncuși se naște pe 19 februarie 1876 – după calendarul ortodox / 2 martie după calendarul gregorian –, la Hobița, în comuna Peștișani, din județul Gorj, regiunea Oltenia, la poalele Carpaților. Pădurile de foioase și de conifere, într-o adevărată dantelărie, ascund terenurile și livezile lucrate de țărani.

O viață liniștită și fericită în aparență disimulează o viață grea, consacrată muncii câmpului. Sărbătorile religioase, însoțite de cântece și dansuri, fac legătura cu tradițiile respectate de secole. Casele satului Hobița, ca dealtfel toate casele din satele românești, respectă fără excepții semnificative arhitectura rurală: construite pe o structură din lemn, cu acoperișul mare din șindrilă care se prelungește până la poartă, ele erau înconjurate de un gard nu prea înalt din piatră sau din crengi uscate împletite. Poarta sculptată cu motive geometrice, cu doi stâlpi de o parte și de alta, ornați și ei cu bazoreliefuri sculptate manual, semnala intrarea în curte. Poarta impozantă, uneori în contrast evident cu modestia casei, indică în mod tradițional situația socială a familiei. Se evocă adesea acești stâlpi-coloane ca element de arhitectură ce ar fi rămas înscris în memoria artistului și care ar fi constituit sursa de inspirație a *Coloanei fără sfârșit*.

Brâncuși provine dintr-o familie de țărani: tatăl, Nicolae, administrator al unui teren aparținând mănăstirii Tismana, are deja trei băieți dintr-o primă căsătorie, asigurând cu greu nevoile familiei. O lasă pe soția sa, Maria Deaconescu, cu douăzeci de ani mai tânără, să se ocupe de viața cotidiană. De altminteri, micul Constantin – căruia i se zicea „Costache” – manifesta o anumită complicitate cu mama sa, nevoită să se ocupe și de ceilalți trei băieți în plus față de cei patru copii ai ei. În notele sale de atelier, artistul povestește că tatăl lui și cei trei frați vitregi îl băteau adesea și că, aflându-se din ce în ce mai izolat, a încercat să fugă de acasă de mai multe ori. În cei câțiva ani de hoinăreală, el este obligat să-și găsească câte ceva de lucru pentru a se putea întreține. Astfel, el lucrează la un negustor de butoaie, la un olar, la un căruțaș. La doi ani după moartea tatălui, în 1885, la vârsta de 11 ani, el pleacă definitiv de acasă și se oprește la Târgu Jiu, orașelul cel mai apropiat

„Râul Bistrița curge pe lângă satul Hobița, unde s-a născut, și petrecea mult timp în pădure și pe malul râului, contemplând copacii, sculptând cu cuțitul vreascuri, privind cursul apei, pietrele rostogolite în râu, peștii, țestoasele, păsările [...]”

Pontus Hultén⁵

de Hobița, astăzi capitala județului Gorj, unde lucrează câteva luni la un boiangiu și învață să pregătească culorile vegetale folosite la covoarele țesute în zonă.

Un artist în devenire

Pleacă apoi la Craiova, oraș mai atrăgător pentru un tânăr, căci este mai dezvoltat din punct de vedere economic. Este chelner la birtul fraților Spirtaru, apoi se angajează la „magazinul de mărfuri și coloniale”, proprietatea unui anume Ion Zamfirescu care deținea pe vremea aceea unul dintre cele mai cunoscute bistrouri din oraș. În 1894, la Craiova, el atrage atenția clienților bistroului lui Zamfirescu când meșterește, cu o măiestrie deosebită, o vioară din scândurele de lemn de brad recuperate de la lăzile de ambalaj. Acest fapt, intrat în legendă, dovedește o excelentă intuiție în cunoașterea materialului și o sensibilitate neobișnuită, care l-au făcut să deosebească din teancul de scânduri pe acelea care ar fi putut să redea o rezonanță muzicală. Unica sa realizare în materie de luterie este o experiență

stimulantă și mai ales o garanție pentru viitorilor săi „mecena”, clienții ai localului. Patronul lui și unul dintre clienți îl îndeamnă să se înscrie la Școala de Arte și Meserii din Craiova și-i promit să-l ajute financiar. Este admis ca elev în curs independent – pentru că depășise vârsta limită de 18 ani – la secția de sculptură unde lucrează cu pasiune. Directorul școlii îi remarcă lucrările în lemn, dintre care o casetă în nuc, care se păstrează în prezent la Muzeul de Artă din Craiova, și-i acordă o bursă care-i permite să-și continue studiile pe



Brâncuși în mijloc, cu pălărie, la Școala de Belle Arte din București, către 1899-1901

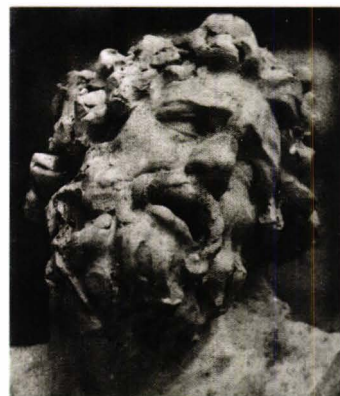
care le termină în patru ani în loc de cinci. Foarte apreciat de profesorii săi, tânărul Brâncuși se angajează cu toată determinarea și talentul său pentru a reuși. În timpul vacanței de vară din 1897, pleacă la Viena unde lucrează la o fabrică de mobilă pentru firma Thonet, care-i eliberează o diplomă de capacitate. Întors la Craiova, la propunerea directorului școlii tânărul Brâncuși realizează în argilă bustul primarului orașului, Gheorghe Chițu, decedat chiar în acel an: el a fost unul dintre fondatorii Școlii de belearte din Bănie și un susținător fervent al acestui student talentat.

București: școlarizare academică

După ce obține diploma la Craiova, intră, în 1898, la Școala de Belle Arte din București, unde parcurge etapele unui învățământ academic. La acea dată, învățământul artistic pentru tinerii sculptori în devenire se baza pe modelajul în argilă și pe reproduceri în ghips: studenții învățau să copieze sculpturile antice și să lucreze după model. Încă din acest prim an de studii la București, Brâncuși obține o mențiune pentru bustul reprezentând statuia antică a lui Vitellius, pe care-l realizează documentându-se din cursurile de istoria artei predate de cei mai buni profesori ai timpului.

Ca urmare, obține o bursă ce-i va acoperi o bună parte din cheltuielile vieții bucureștene și completează puținul venit obținut din diverse îndeletniciri minore: lucrează într-un restaurant și cântă în corul unei biserici. Dificultățile materiale ale vieții în capitală îl determină însă să solicite o subvenție la biserica Madona Dudu din Craiova. Ajutorul acordat îi va fi dublat ulterior, după ce studentul din București va trimite certificate de capacitate. Prefectura din regiunea natală îl sprijină, la rândul-i, cu o sumă de bani care-i permite să-și continue studiile.

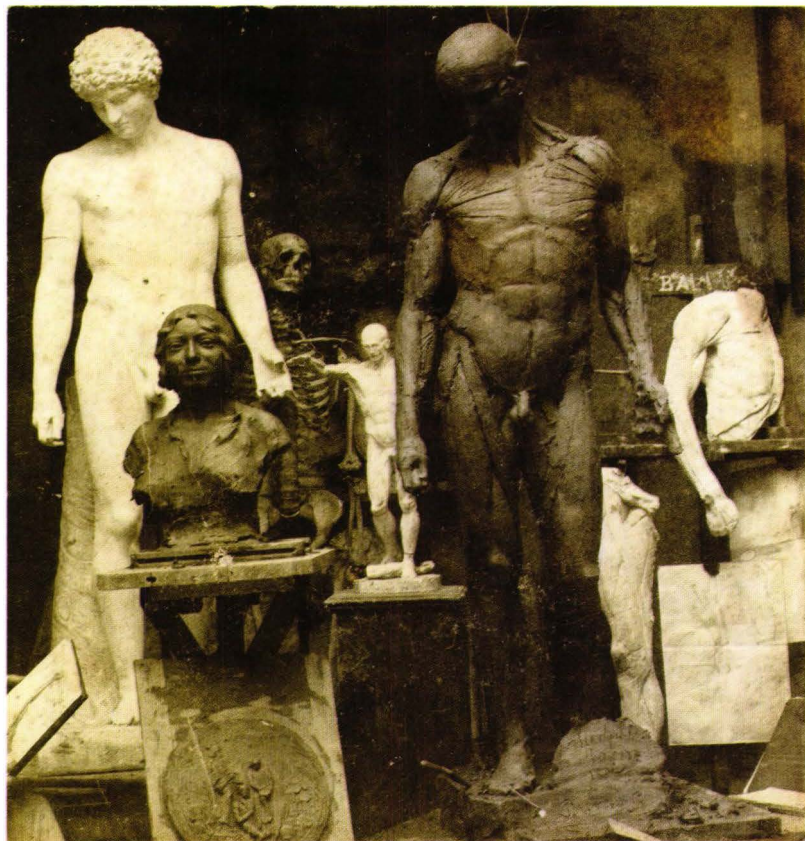
Neprecupețind niciun efort, studentul sculptează după model antic, după natură, și este foarte apreciat de profesori: astfel, între 1900 și 1902, obține mai multe premii pentru cunoștințe de istoria artei, pentru o versiune după *Mars Borghese*, pentru o serie de studii după natură: *Studii de caracter* și *Cap de expresie*, precum și o medalie de bronz pentru un bust după *Laocoon*. Cunoștințele sale de anatomie, predate de profesorul Dimitrie Gerota, se vor concretiza în realizarea în argilă a unui *Ecorșeu* impresionant, după o statuie a lui Antinoüs. Mai multe ghipsuri au fost turnate după această statuie și au servit ca material pedagogic la facultățile de medicină din București, Iași și Cluj. Prin această lucrare, Brâncuși va atrage atenția publicului bucureștean cu ocazia unei expoziții deschise la Ateneul român în 1903, la câteva luni după ce obține diploma de studii.



Laocoon [1905-1920]

Din ianuarie până în septembrie 1902, el își face serviciul militar, amânat de mai multe ori pentru a-și termina studiile. Rămas în București, sculptează bustul prietenului său Ion Georgescu-Gorjan, apoi realizează un bazorelief și un bust al generalului doctor Carol Davila, unul din fondatorii medicinei militare în România.

Remarcat la unison de profesorii săi, tânărul artist obține permisiunea de a continua să lucreze în localurile școlii și intenționează să-și continue studiile într-una din școlile de artă italiene. În acest scop, el solicită o bursă bisericii Madona Dudu din Craiova, dar de astă dată este refuzat. Tenace, el nu abandonează această idee și se pregătește minuțios pentru călătoria spre una din capitalele europene ale artei.



Ecorșeul (1901) în atelier
la Școala de Belle Arte din
București, către 1901-1902

Pe jos, spre Paris

Brâncuși nu va merge la Roma – după cum își dorea când a solicitat o bursă de studii în 1902 –, dar va ajunge la Paris doi ani mai târziu, destinație la care visa, dar care i se părea de neatins. Ce l-a determinat, în vara anului 1903, să-și schimbe opțiunea?

Roma era visul romanității, nostalgia originilor întreținută de “aventuri”, precum cea a tânărului român Badea Cârțan, rămas în legenda românească ca pelerinul ajuns pe jos la Roma să vadă *Columna lui Traian* – ale cărei scene în bazorelief povestesc cucerirea Daciei de către romani, deci ne vorbesc despre originea poporului român. Roma era de asemenea, în imaginarul elevului de la Arte frumoase, leagănul sculpturii antice. Dar Brâncuși nutrea oare dorința de a-și perfecționa arta în această direcție, sau mai degrabă aspira să-și modernizeze concepția despre sculptură? În orice caz, pentru a urma exemplul profesorilor săi de la școala din București, el ar fi trebuit să ajungă la München – oraș care atrăgea, către sfârșitul secolului al XIX-lea artiștii din estul Europei – și la Paris, centrul modernității, unde studiasse unul dintre cei mai promițători sculptori români – Dimitrie Paciurea. Acesta tocmai își terminase studiile la Paris, în atelierul lui Jean-Antoine Injalbert și, sub influența lui Rodin, îl sfătuiește și pe Brâncuși să urmeze aceeași cale.

Neobținând niciun fel de ajutor, Brâncuși nici nu-și închipuia că ar putea să ajungă la Paris, care i se părea prea departe. De aceea, el reia drumul spre Viena, unde are o primă experiență în 1897, ca să continue apoi spre München. Așa începe pelerinajul său european și în același timp legenda pe care el însuși a întreținut-o, cum că a străbătut Europe pe jos. De altfel, se fotografiază în straie de călător, cu o traistă în spate, cu un baston de pelerin, immortalizând astfel imaginea pe care el dorește să o lase posterității: traversarea Europei pe jos. În numeroasele sale note autobiografice, el evocă această călătorie ca și cum ar istorisi o poveste populară, colorată cu figuri de stil: astfel el își amintește că după șapte ani de studii în două școli de artă românești –, „șapte ani de munci ale lui Hercule” –, se hotărăște să plece în lume și „ajunge la poalele Pădurii Negre, de unde izvorăște Dunărea”.

Își cheltuiește pe tren puținii bani pe care îi are și, odată ajuns la Viena, este obligat să-și caute de lucru pentru a câștiga bani spre a-și continua drumul. După câteva luni, își reia drumul spre München dar aici nu mai găsește deloc de lucru. Dezamăgit, își continuă călătoria pe jos, profitând să descopere frumusețile Bavariei, unde este omenit de gazde din regiune.

„Când intri în Paris, intri într-o luptă teribilă – și puțin contează pe ce teren lupți, trebuie să folosești aceeași forță. Aici toată lumea este războinică, de la copil și până la persoana cea mai ocupată. O, ce frumos e să vezi tot acest amalgam în luptă.”⁶

Ajunge până la Zürich, apoi până la Basel, unde lucrează câteva luni ca „cioplitor de piatră” pe șantiere de construcții. Aici, contractează o dublă pneumonie, face febră tifoidă și este internat în spital. În ciuda bolii și situației materiale precare, a disperării care-l cuprinde, lui Brâncuși nici nu-i trece prin cap să se întoarcă în România. Așteptând să primească puțini bani de la prietenul său Daniel Poiană, aflat la Paris, își vinde ceasul și, cu această sumă modică și cu ultimele economii, își cumpără un bilet de tren până la Lunéville. Zăbovește aici puțin timp, apoi își continuă călătoria spre Paris, unde face tot posibilul să ajungă pe 14 iulie 1904. Ce moment mai simbolic decât Ziua națională a Franței, pentru a ajunge în capitala atât de mult dorită?



Brâncuși în ținută de călător, 1904

„La umbra copacilor bătrâni...”

Bântuit de multă vreme de imaginea feerică a Parisului, Brâncuși, odată ajuns aici, nu se descurajează și-și dă repede seama că trebuie să facă ceva ca să poată supraviețui. Prietenul lui, Daniel Poiană, îl găzduiește o vreme la el, în Cité Condorcet, numărul 9, și-i sugerează probabil, pentru început, și câteva posibilități de a-și găsi o slujbă ca să se poată întreține. Astfel, spală vase la diverse restaurante – printre care Chartier și Mollard –, e cantor la biserică și dă o mână de ajutor în zile de sărbătoare, la biserica românească din Paris, aflată pe strada Jean de Beauvais.

Dorind să lase urme ale parcursului său de început, pozează în ținuta de angajat la restaurantul Chartier sau de băiat de ajutor la biserică, post pe care însă nu-l ocupă prea multă vreme, nefiind, pe atunci, foarte atras de astfel de practici. Aceste aspecte episodice ale începuturilor sale pariziene n-ar fi rămas poate atât de bine înscrise în biografia sa fără fotografiile înfățișându-l pe tânărul îmbrăcat într-un costum prea mare pentru el, cu siguranță spre a se immortaliza.

El descoperă treptat Parisul pe care părea că-l cunoaște dintotdeauna, iar ambianța voioasă și stimulantă îl fac să-și uite toate grijile. Fostul lui profesor de anatomie, doctorul Dimitrie Gerota, îi facilitează contacte cu intelectuali și artiști români rezidenți în Paris și astfel devine membru al Cercului de studenți români, din care fac parte și cei doi buni prieteni ai săi – pictorii Ștefan Popescu și Nicolae Dărăscu. Atras de faima artistică a cartierului Montparnasse, el caută să-i întâlnească pe cei mai cunoscuți artiști ai vremii, cu speranța că va locui și el într-o zi acolo, în această „stupărie” unde se plămădea arta modernă. Voia să-și continue studiile și în același timp să lucreze în atelierul unui sculptor. Dar deocamdată are nevoie de un ajutor financiar. Sfătuit de fidelul său profesor, doctorul Gerota, care-i trimite lunar simbolica sumă de 25 de lei, el înaintează Ministerului român al Instrucției Publice și Cultelor o cerere de bursă de studii. În mai 1905, primește răspuns favorabil, ceea ce-l motivează să-și găsească și o locuință: se instalează mai întâi într-o cameră din Place de la Bourse, numărul 10, dar numai pentru câteva luni, după care se mută în Place Dauphine la numărul 10, în Île de la Cité. O scrisoare de recomandare din partea consilierului de stat Louis Herbette îi facilitează admiterea la Școala de Arte Frumoase, în clasa lui Antonin Mercié, care apreciază excepționalele calități ale studentului său.

„B[râncuși] începe să se trezească. El aruncă afară din atelier învățătura «maestrilor» săi. Continuă pe propria cale. El nu este dintre aceia care se cațără într-un copac și se mulțumesc să privească departe, căci, pentru a merge departe, cum zice el, trebuie «să pleci acolo» învingând toate obstacolele.”

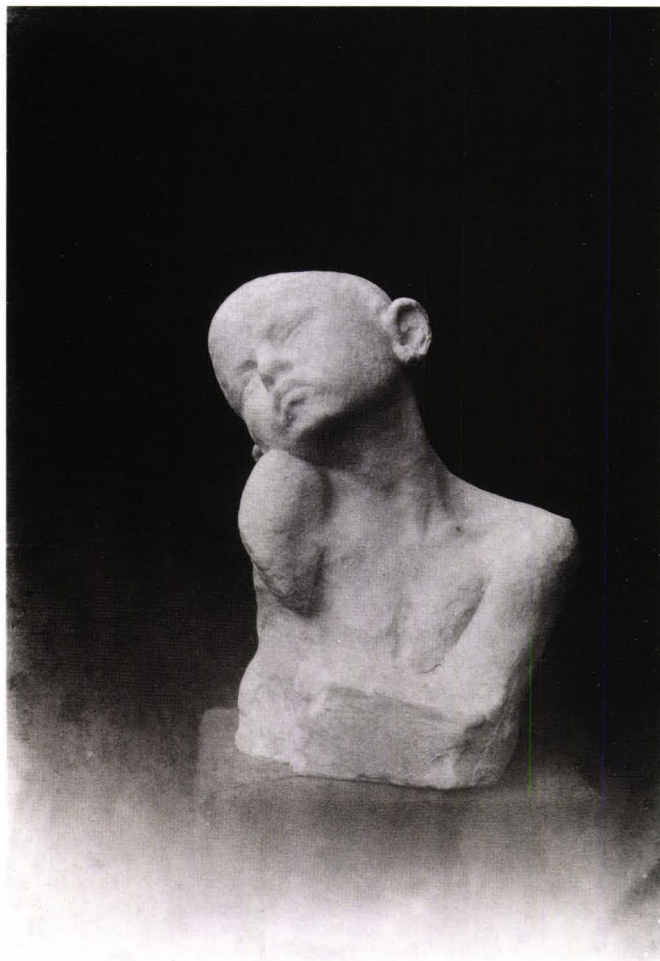
Aici, îl va întâlni și pe Amedeo Modigliani: acesta, sosit la Paris de puțină vreme, practică sculptura și se hrănește – așa cum reiese din memoriile doctorului Paul Alexandre 8a – din dialogul constant cu prietenul său român, care se afla, la rândul-i, într-o perioadă de aprige căutări a unei căi originale de creație. În timp ce Modigliani se întoarce la pictură, Brâncuși continuă să modeleze busturi și „figuri de expresie” și participă pentru prima dată, în primăvara anului 1906, la Salonul Societății Naționale de Arte Frumoase din Paris și, în octombrie-noiembrie, la Salonul de toamnă al cărui juriu este alcătuit, printre alții, de Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, Charles Despiau, Medardo Rosso, și este prezidat de Rodin. Președintele juriului remarcă prezența artistului român cu trei lucrări, printre care Orgoliul – capul unei tinere a cărei expresie evocă arta maestrului sculpturii și se apropie de Ecce Puer al lui Medardo Rosso. Această operă este înscrisă la o loterie organizată de studenții români din Paris în beneficiul lui Brâncuși. Câștigător va fi un compatriot al său, Victor N. Popp, care va achiziționa mai multe sculpturi de Brâncuși. Operele acestea se găsesc astăzi la Muzeul de Artă din Craiova și, respectiv, București.

Brâncuși tot nu-și găsește locul în atelierul lui Antonin Mercié unde se simte „sufocat” de direcția academică. În Notele sale de atelier din această perioadă, își exprimă un profund sentiment de dezolare și de neliniște: „Lucrul meu avansa anevoios. Atunci am întreat pe profesorul meu ce trebuia să fac. După ce mi-a dat câteva sfaturi, m-am pus din nou pe lucru. Munceam îndelung fără să ajung la vreun rezultat; [...] cu cât îi puneam mai multe întrebări, cu atât el îmi răspundea mai laconic. Munca mea tărăgăna iar eu priveam corpul viu al modelului și sculptura mea inertă. Cadavrul modelului”¹. Această obsesie a „sufletului” îi domină cercetările prin care evită să abordeze tema „cadavre”.

La București, Ecorșeul său este prezentat în cadrul Expoziției generale române, deschisă din iunie până în noiembrie 1906.

Prezența sa la Salonul de toamnă din Paris, remarcată deopotrivă de membrii juriului și de vizitatori, are un ecou deosebit și în presa românească: Otilia Cosmutză – vreme de câțiva ani secretara lui Anatole France – comentează prezența sculptorului în viața boemei pariziene, într-un articol intitulat „Un artist român la Paris”, publicat în revista Independența românească din 5 decembrie 1906. Ea împreună cu Maria Bengescu – al cărei portret a fost sculptat de Rodin – îl vor prezenta pe Brâncuși maestrului de la Meudon. În ciuda admirației și respectului pe care le nutrea pentru arta lui Rodin, Brâncuși nu se entuziasmează la ideea de a lucra în atelierul maestrului. Sculpturile sale recente – Portretul pictorului Nicolae C.

Dărăscu, Bust de băiat, Cap de copil adormit și Supliciu, în argilă sau ghips – poartă de altfel amprenta tulburătoare pe care Rodin o imprima personajelor sale, lăsând să transpară, în același timp, ceva din seninătatea „lucrărilor-cap” ale lui Medardo Rosso. Brâncuși se afla într- un moment de răscruce a artei sale, când se simte în stare să depășească răceala academismului în beneficiul pulsației vieții. Însotit de cele două fervente susținătoare ale sale, care frecventau saloanele și atelierul parizien, Brâncuși se duce la Meudon, unde e primit cu afecțiune de Rodin, care îi propune să-l integreze în echipa sa de ucenici. Din ianuarie 1907 începe să lucreze în atelierul maestrului, unde întâlnește și alți tineri artiști. Mulți-au rămas prieteni credincioși și admiratori; e cazul pictorului și fotografului american Edward Steichen pe care îl asistă pe când încearcă să instaleze pe o placă rotativă sculptura lui Rodin, Balzac, pentru a o fotografia în grădina maestrului. Dar prezența lui Rodin îl împiedică să reflecteze la propria-i sculptură. După aproape patru luni, pe 27 aprilie, părăsește atelierul din Meudon, gest pe care-l va explica mai târziu printr-o frază devenită celebră: „la umbra copacilor bătrâni, nimic nu crește”.



Supliciu (1907), ghips
(imagine obținută prin
inversarea negativului).
Fotografie de Brâncuși

Orgoliul, 1905

Bronz, 30,5 x 20 x 22 cm

Muzeul de Artă din Craiova, România

Remarcat la Salonul de toamnă, în 1906, de Auguste Rodin, acest „cap de expresie” în ghips, faza ultimă a unui „Cap de expresie – Studiu de școală după natură”, este caracteristic pentru perioada de început a creației sculptorului care, înscris la Școala națională de Arte frumoase, rămâne influențat de profesorii săi. Preocupat de a reda cât mai bine modelajul acestui bust, el îl încredințează celor două turnătorii cunoscute, A. Hébrard și C. Valsuani, pentru a fi tras în bronz și-i atribuie titlul simbolic – *Orgoliu*. Până atunci, titlurile lucrărilor sale erau mai degrabă descriptive – *Copilul* sau *Cap de copil* sau *Cap de băiat* –, când nu preciza numele persoanei care-i servise de model. Acest bust de tânără este modelat într-un stil mai curând convențional, care urmează o simetrie riguroasă, mai ales pentru conturul feței, încadrate de părul nu prea lung, care perturbă acest echilibru și-i imprimă un impuls, o mișcare.

În ciuda unei prime impresii de neutralitate a expresiei, capul, cu ochii profunzi și larg deschiși care trădează chiar inocența, se impune printr-o atitudine plină de demnitate. Spre deosebire de Medardo Rosso care disimulează privirea chipului din *Ecce Puer*, sculptat în același an, imprimându-i un aer de discreție și timiditate, Brâncuși surprinde cu măiestrie poezia și frumusețea acestui chip de tânără.





Somnul, 1908

Marmură albă, 24 x 43,5 x 32,3 cm
Muzeul Național de Artă al României, București

Probabil prima sculptură pe care Brâncuși o cioplește direct în marmură, această figură, abia ieșită din materia brută, în care se văd urmele dălții, este unul dintre rarele exemple care mărturisesc influența lui Rodin, pe care Brâncuși îl admira, dar de care voia să se îndepărteze. Putem decela aici și originea acelor "capete culcate" din seriile pe care le-a dezvoltat ani la rând: *Muza adormită*, *Cap de copil*, *Noul-născut*, *Prometeu*.

Cap de copil adormit, 1908

Marmură albă, 11 x 16,5 x 14,5 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

După o întreagă serie de busturi de copil, dintre care amintim *Supliciu* (1907), pe Brâncuși nu-l mai preocupă decât capul în poziție culcat, într-un moment de liniște. El surprinde blândețea unui copil adormit, ale cărui trăsături trimit la detalii din fizionomia propriei sale fine, Alice Poiană, fiica prietenilor Daniel și Marina-Ana Poiană. Această sculptură reprezintă punctul de pornire a unei întregi serii de „capete culcate”, ale căror ovaluri simplificate el le lucrează până ce identitatea modelului dispare complet.



Prometeu, 1911

Bronz polisat, 13,3 x 17 x 13,4 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

În 1919, colecționarul american John Quinn cumpără o *Muză adormită* și *Prometeu*: pe aceasta din urmă Brâncuși a considerat-o întotdeauna ca pe un cap de copil. El a asociat aceste două sculpturi în expoziții, regrupându-le sub titlul unic de *Mama și copilul* – așa apar ele în catalogul Expoziției de artă franceză contemporană (Contemporary French Art Exhibition) prezentată la Sculptors' Gallery din New York din 24 martie până în 10 aprilie 1922, și în lista de opere a expoziției dedicate memoriei lui John Quinn, organizată la New York Arts Center în perioada 7–30 ianuarie 1926. Față de capetele alungite pe care le sculpta artistul în această perioadă, *Prometeu*, operă realizată în marmură în 1911 (colecția Muzeului de artă din Philadelphia), marchează o revenire la rotunjimea

portretelor de copii dolofani, dar sub o formă simplificată, aproape geometrică: din trăsăturile băiețelului, nu mai rămân decât aluzii delicate la sprâncene, la nas și la gură. Fascinat de personajul mitologic, Brâncuși vede în el suferință și sacrificiu, perfecțiune și împăciuire. Conștient de propriile-i limite și tinzând a se depăși prin propria-i operă, el se identifică poate cu Titanul care a adus focul omenirii. Artistul a decis să-l realizeze în bronz, șlefuit profund față rotunjită. El exploatează reflexele metalului polisat a acestei sfere aproape perfecte, sugerând, în fotografiile operei, capacitatea personajului de a capta lumina și de a o reda. Mineralul și cosmicul par a fi prioritare față de prezența umană, minimală, abia perceptibilă.



„Drumul spre Damasc”¹⁰

Dintre cele cincizeci de lucrări pe care le-a realizat în trei ani și jumătate – de la sosirea lui la Paris și până în 1907 –, doar trei, pe care le va trimite mai târziu în expoziții – și în primul rând în România – poartă semnele trecerii lui Brâncuși la cioplit: *Rugăciunea*, *Sărutul* și *Cumințenia pământului* (1907 –1908). El adoptă această tehnică foarte veche, care vine încă din preistorie, căci ea îi permite un contact direct cu materialul dur pe care trebuie să-l stăpânească. Cioplitul cere mai mult timp și răbdare decât modelajul, dar în schimb îi permite artistului să reflecteze și să intre în comuniune cu materia. Pentru Brâncuși, această revelație este uimitoare, cu atât mai mult cu cât ea apare într-un moment decisiv din cariera lui, iar firea lui meditativă, solitară și secretă îl incită să adaste ore îndelungate în fața unui bloc de piatră, pe care-l transformă treptat într-un fel de ceremonie mistică. Operele pe care le realizează în această epocă marchează un progres fundamental pentru creația sa viitoare, care-l va ajuta să se distanțeze atât de educația academică, cât și de influența contemporanilor săi.

Scriitorul Vasile Georgescu Paleolog, care-i era bun prieten, va publica, la zece ani după moartea artistului, o carte intitulată *Tineretea lui Brâncuși*. Evocând în detaliu procesul creației artistului, Paleolog comentează cele trei sculpturi majore din creația de început, care i-au permis să ia distanță față de operele realizate după încheierea școlarizării și apoi la Paris, influențat fiind de Antonin Mercié, fostul lui profesor, sau de Rodin: „Operele majore ale tineretii lui Brâncuși au fost trei: *Rugăciunea*, *Sărutul* și *Cumințenia Pământului*. Toate trei cu făcut și cu tâlc deosebit unul de altul, dar toate purtând aceeași pecetie a gândului și de propovăduire a calei întoarse a sculpturii, spre întâia ei vârstă, de curățenie, de simplitate și de înălțare în drumul ei de odinioară, fără să se mai lase pradă factificării de deșertăciune a falacioaselor emoții și nici retoricilor vanei perfecțiuni a formelor care totuși, se știe că nu sînt stînde niciodată, ci mereu, fără încetare, ele fiind deveninde¹²”.

„Cioplitul este adevărata cale spre sculptură, dar și cea mai proastă pentru cei care nu știu să meargă.”

Brâncuși¹¹

Sculptând actul de reculegere

În acest an 1907, un grup de compatrioți – printre care pictorul Ștefan Popescu – obține pentru Brâncuși, din partea doamnei Eliza Stănescu-Popovici, o comandă pentru un monument funerar în amintirea soțului ei,

înmormântat în cimitirul Dumbrava din Buzău. Sculptorul se angajează prin contract să realizeze în bronz două statui: „un bust cu două brațe asemănător fotografiilor pe care doamna Stănescu le va pune la dispoziția sa” și „o figură alegorică reprezentând o femeie care plânge”. Până în octombrie a aceluiași an, el realizează mai multe eboșe reprezentând o femeie îngenunchiată, doborâtă de durere, dar le va distruge. Lucrează apoi după un nud care-i pozează la atelier. Nu-l mai interesează portretul doamnei Stănescu, ci însuși actul reculegerii. El alungește silueta și înlătură orice trăsătură care ar evoca femeia reală. Capul aplecat, a cărui figură este dominată de ochii mari și plini de durere, prelungeste curba oblică a corpului proiectat într-o poziție de rugăciune. Brațul stâng este secționat deasupra cotului lăsând vizibil brațul drept surprins într-o mișcare care ar putea să sugereze semnul crucii.¹³

Brâncuși nu respectă întru totul contractul: bustul avocatului Petre Stănescu, la care lucrează în același an, e fără brațe, iar celălalt element al ansamblului reprezentând un nud de femeie are un braț amputat. Dacă ne gândim la instalarea acestei lucrări într-un cimitir, putem lesne să ne închipuim reticența soției defunctului și a anturajului său. Dar sculptorul reușește să dea acestui nud o austeritate respectuoasă disimulând formele anatomice: pieptul este acoperit de umerii în mișcare și de brațul drept, șoldurile dispar alungindu-se spre punctul de sprijin; genunchii sunt ușor desfăcuți ca în mers. El nu mai sculptează o femeie, ci sugerează o idee: tristetea în fața morții și rugăciunea, ca supapă de suflet în disperare. Insuflând acestor opere o spiritualitate care le înobilează, Brâncuși ajunge să afirme demersul său de transgresiune a formelor, teorie care pare atât de frapantă la începutul secolului al XX-lea.



Rugăciunea, 1907

Bronz, 112 x 33,5 x 121,5 cm
Muzeul Național de Artă al României, București

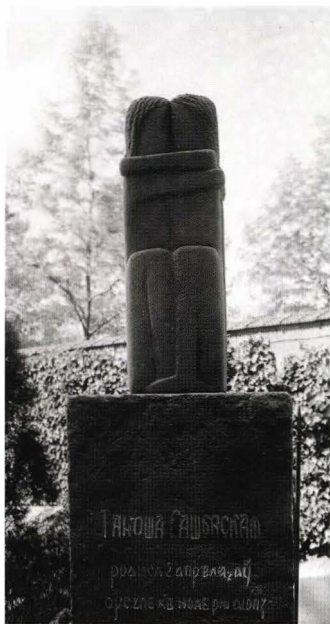
Această sculptură, care nu este decât o parte dintr-un monument funerar – cu *Portretul lui Petre Stănescu* –, ar fi putut să stârnească reticente prin subiectul ei, o siluetă goală, și prin amplasarea ei într-un cimitir. Dar Brâncuși, înlăturând detaliile anatomice și subliniind sobrietatea figurii aplecate într-o atitudine de reculegere, nu sculptează o femeie, ci „rugăciunea”. Aflată în prezent la Muzeul Național de Artă al României din București, acest bronz a fost înlocuit în cimitirul Dumbrava din Buzău cu o copie (1959), instalată pe soclul original, sculptat de artist în 1914.

Sărutul: „o complexitate gravă și emoționantă”

Dacă *Rugăciunea*, care reprezintă o parte din monumentul funerar al lui Petre Stănescu, a fost reprodusă în bronz, celelalte două opere care au marcat această ruptură față de modelaj, *Sărutul* și *Cumînțenia Pământului*, nu au fost niciodată turnate în bronz: aceste două sculpturi reprezintă excepții în creația sa: *Sărutul* este prima operă dintr-o lungă serie pe care o va dezvolta timp de patruzeci de ani, pe când *Cumînțenia Pământului* rămâne o operă unică, niciodată reluată.

Primul *Sărut* (1907–1908) marchează începutul sculptării cioplite într-un bloc de piatră și actul de respingere din partea lui Brâncuși a esteticii simboliste, perfect ilustrate de *Sărutul* lui Rodin (1888–1889) – care reprezintă două corpuri armonioase înlănțuite într-o îmbrățișare teatrală –, sculptură reluată în marmură de dăltuitorii maestrului, după originalul în argilă. Brâncuși însă concepe acest moment de dragoste plecând de la un bloc de piatră în care apar, sub intervenția dălții, două ființe îmbrățișate care formează o unitate stilistică. Eliberat de orice detaliu, acest bloc fără soclu există într-un spațiu nedefinit și în atemporalitate, ca emblemă a dragostei eterne. Artistul a inculcat aici sobrietatea, integritatea și pasiunea sa pentru dialogul cu materialul într-un act îndelung pe care-l considera „drumul său spre Damasc” 14. Brâncuși va relua această temă reducând treptat trăsăturile anatomice, schițate numai în primele variante din 1907 și 1909, până la o sublimare totală a formelor, care va sfârși prin reducere la semn: „Nu pentru a o simplifica la infinit sau pentru a căuta abstractul, ci pentru a mă apropia de lucrul adevărat” – precizează el într-o notă autobiografică.

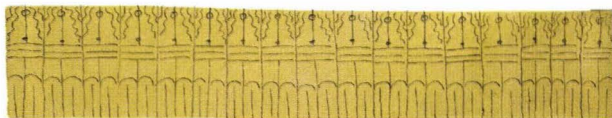
În toată această perioadă de căutări și de intens travaliu pentru a capta expresia dragostei, sculptorul realizează un monument funerar destinat mormântului unei tinere rusoaice care se sinucide din dragoste. Acest gest radical stă la originea variantei unui *Sărut*, sculptat într-un bloc-coloană în care corpurile celor doi îndrăgostiți, cu picioarele strânse, cu brațele împreunate ca un brâu, se unesc într-o îmbrățișare eternă. Monumentul, construit pe verticală, este instalat în cimitirul Montparnasse, în 1911. Această variantă anunță motivul *Sărutului* – pe care-l va dezvolta mai târziu – ca element de arhitectură. De altminteri, el prezintă primul *Sărut* – cea dintâi lucrare pe această temă – sub titlul de *Fragment de capitel* la expoziția Societății Tinerimea artistică care are loc la București, în noiembrie – decembrie 1910. Cubic sau sub formă de coloană, acest motiv va fi dezvoltat timp de patruzeci de ani și integrat în proiectele ulterioare: *Coloana Sărutului*, concepută pentru proiectul *Templului dragostei* (numit și *Templul*



Sărutul (1909), în cimitirul Montparnasse, către 1910

descătușării) în Indore (India), proiect care nu s-a realizat niciodată, sau în *Poarta Sărutului*, realizată în România în 1938. O singură operă din această serie, tardivă, pe care a păstrat-o în atelier, poartă o semnificație istorică: *Piatra de hotar* (1945), lucrare constituită din trei blocuri de piatră suprapuse, fiecare latură a fiecărui bloc purtând motivul geometrizat al *Sărutului*. Ea devine pentru artist, care asistă cu tristețe, de departe, la ciopârțirea teritoriului țării sale în perioada 1940-1944, o operă-manifest cu profunde semnificații.

Regăsim motivul *Sărutului* foarte frecvent în desenele sale și mai ales în scrisorile de dragoste de dragoste, ca o a doua sa semnătură.



Friză din Sărut, 1926

Cerneală neagră pe hârtie cartonată, aurită, 5,2 x 27,9 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Dațiune 2003

Piatră de hotar, 1945

Piatră calcaroasă 184,5 x 30,8 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957



Întoarcere la arta Cicladelor?

A treia operă majoră, rezultat al metodei adoptate de Brâncuși începând cu 1907 – cioplirea directă în piatră sau lemn – *Cumintenia Pământului* este o operă unică, care a atras imediat atenția comentatorilor și a suscitată vii polemici. Ea este prezentată în a noua expoziție organizată de Societatea Tinerimea artistică, din 11 aprilie până la sfârșit de mai 1910, la București. Presa românească se dezlănțuie. Obișnuiți cu sculpturile pe care compatriotul lor le realiza și le expunea în timpul școlarizării la București, apoi în primii ani parizieni – precum *Ecorșeul* (ghips, 1901–1902), operă de formare, *Cap de copil* (1906), *Portretul pictorului Nicolae Dărăscu* (1906) sau *Supliciul* (1907) –, jurnaliștii și criticii de artă își pun întrebări cu privire la această piesă „arheologică, găsită sau dezgropată din cine știe ce nisipuri din Egipt”.

Asemănarea formală a *Cuminteniei Pământului* cu idoli diferitelor culturi mediteraneene face pe cronicarul din *Universul* (9 mai 1910) să considere opera aceasta ca o creație influențată de statuile miceniene. Alții își pun întrebări asupra intențiilor lui Brâncuși: “Oare artistul voiește cu tot dinadinsul să întorcă sculptura cu șapte mii de ani în urmă, la epoca pre-memfitică?”¹⁵. Dar niciun articol nu face aluzie la vreo influență probabilă a artei africane – necunoscută la acea vreme în România –, nici la vreo influență din arta tradițională românească.

În acest context, este de remarcat aprecierea mai pertinentă a unui critic foarte bine informat în arta contemporană, Theodor Cornel, care, eliberându-se de ideile preconceptuate, consideră că „Opera lui este faptul unei ideizări. Forma l-a preocupat numai întrucât ea nu covârșește această tendință, și mai ales pentru că, prin expresia la care a ajuns, să dea mai mare intensitate acestei ideizări. [...] Opera lui Brâncuși – continuă el – se ține printr-o corelație strânsă între sensul ideii, atitudinea de repaus și mister, între armonioasa îmbinare de linii domoale (brațele, picioarele și spatele), și constructiva poziție a omului rustic. Acestei armonii Brâncuși i-a dat o vervă sobră, sub cea mai desfidătoare desprețuire a formelor clasice.”¹⁶

În ce constă particularitatea acestei statuete în piatră calcaroasă ce evocă sculpturile pe care artistul ar fi putut să le vadă în muzeele de antichități de la Viena sau München, apoi la Luvru, în Paris? Este un corp bizar, dezgolit, cu genunchii strânși la piept ce acoperă pe jumătate mâinile împreunate sub sâni. Capul exagerat de mare, cu părul ce se prelungește pe ceafă, este fixat direct pe umerii strâmți, ușor aplecați în față. Doi ochi goi de privire domină fața mare, cu buze groase și nasul turtit.

Se evocă adesea înrudirea acestei opere cu idolii cicladii. Brâncuși i-a văzut poate, dar mai târziu, pentru că ei au fost expuși în muzee și reproduși în reviste, cu mult după descoperirea lor. Se evocă de asemenea și înrudirea acestei sculpturi cu două statuete de mare valoare artistică și simbolică, *Gânditorul de la Hamangia și soția lui*, descoperite în 1956 în Dobrogea. Or, Brâncuși a sculptat această operă cu cincizeci de ani mai devreme.

Poziția de meditație a *Cuminteniei pământului* și a *Evei bretone* (1889) a lui Paul Gauguin, cât și caracterul lor atemporal, i-au convins pe unii cercetători, precum Sidney Geist, să facă o paralelă între aceste două opere. Dar în afară de aceste elemente, totul le separă, de la poziția corpului și amplasarea sa în spațiu și până la titlu, cel al capodoperei brâncușiene metaforizează misterul. Traducerea termenului de „cumintenie” dat de dicționare este „modestie, castitate” pentru femei, dar și „înțelepciune” – termeni care însă nu redau întru totul semnificația cuvântului. De altminteri, Brâncuși a evocat întotdeauna această sculptură cu titlul ei românesc – *Cumintenia pământului*. Cumpărată de inginerul român Gheorghe Romașcu – la sfatul unui prieten al sculptorului, pictorul Gheorghe Petrașcu – și expusă pentru prima dată în 1910 la București, această lucrare a aparținut întotdeauna colecțiilor românești.

Cu aceste trei opere, Brâncuși a reușit să treacă spre o artă care-l îndepărta de a face „un bifteck”, adică de a reproduce fidel trăsăturile, de a recompune un anume portret. În încercările sale de autobiografie, rămase în manuscris, el evocă cu multă exactitate această perioadă de căutări și mărturisește bucuria pe care a trăit-o când a reușit să-și găsească propriul drum: „Îmi era însă imposibil să continui să frământ și să modelez aluatul ca un brutar. De aceea nu lucrez cu plăcere în lut, căci nu doresc să spun povești folosind dantelării false. Cu materia ușor de mânuit faci lucruri ieftine. Tocmai această experiență m-a decis să cioplesc direct în bloc.”¹⁷

Cumințenia Pământului, **1907-1908**

Piatră, 50,5 x 16,7 x 26,1 cm
Colecția Paula Ionescu și Alina
Serbanescu, București, România

„*Cumințenia Pământului* a fost pentru mine ceea ce este în mai adânc femeia dincolo de psihologia voastră”. 18 Această trecere abia perceptibilă de la realitate la legendă ne sugerează o multitudine de sensuri pe care *Cumințenia Pământului* le poartă. Această figură dezgolită a unei femei care nu inspiră nici frumusețe, nici inteligență, este impresionantă prin faptul că exprimă modestie, timiditate, pocăință. O asemenea atitudine reținută, aproape de pietate și devoțiune, care evocă deopotrivă păcatul original, penitența și în același timp resemnarea în fața destinului, proiectează această figură feminină în eternitate.



Sărutul, 1923-1925

Piatră calcaroasă brună, 36,5 x 26,5 x 24 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

„*Sărutul* seamănă bine cu o declarație de independență din toate punctele de vedere față de Rodin. Cele două opere constituie în orice caz o paradigmă de polaritate estetică”¹⁹.

Timp de patruzeci de ani, Brâncuși a explorat tema *Sărutului* ca simbol a două ființe care, în îmbrățișarea lor, formează o unitate. El reduce treptat trăsăturile anatomice, deja abia schițate în primele versiuni din 1907 și 1909, până la o simplificare totală a formei, care devine semn. În acest proces, eboșele, în care piatra este abia atinsă de vârful dălții, alternează cu sculpturile finite, precum această operă din 1923 – 1925. Personajele trunchiate – numai busturile apar – sunt în perfectă fuziune: ochii unuia se prelungesc în ochii celuilalt, gura amândurora nu este decât un semn, iar brațele, ca o centură, accentuează unitatea. Numai

câteva trăsături anatomice le disting: pentru tânăra femeie, părul care se prelungeste până la bază și sânii, ușor sugerați.

Brâncuși păstrează în atelier această versiune, pe care Sidney Geist o caracteriza ca „densă, greoaie, litică”²⁰, și o instalează pe un mecanism de rotație cu bile, care-i permite să fie privită din toate unghiurile și pare, prin această mișcare, că se detașează de sol. Sculptorul reia acest motiv și-l folosește ca element de arhitectură pe care-l va integra în *Coloana Sărutului* concepută pentru proiectul *Templului descătușării* din Indore, sau în *Poarta Sărutului*, realizată la Târgu Jiu, în România (1938). Începând cu anii 1920, el desenează foarte des acest motiv în corespondența lui de dragoste, folosindu-l sub formă de frize sau de viniete, ca pe o a doua semnătură.



Coloana Sărutului, către 1930 - 1933

Proiect pentru *Templul dragostei*

Ghips, 300 x 121 x 121 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

La începutul anilor 1930, Brâncuși reia motivul *Sărutului*, pe care-l integrează în proiectele sale de arhitectură. Îl regăsim sub formă geometrică, la extremitatea superioară a *Coloanelor* pe care sculptorul le pregătea pentru *Templul dragostei* (numit și *Templul descătușării*), proiectat ca răspuns la comanda maharajahului din Indore, în 1936. Acest proiect n-a fost niciodată realizat, dar câteva elemente, printre care și *Coloana Sărutului* în ghips, se păstrează în atelier.



Sculptorul „care șlefuește femeile”

În 1908, Brâncuși realizează prima sa sculptură în marmură, *Somnul*, ce evocă opera neterminată prezentă la Rodin și care anunță una din temele privilegiate ale creației sale – „capetele culcate” –, temă din care face parte *Muza adormită* (1909-1910). Nenumărate ședințe de pozat ale baroanei Renée Irana Frachon, care i-a fost prezentată de compatrioata sa Otilia Cosmutză, au ca rezultat un cap despuiat de toate detaliile, căruia artistul îi dă acest titlu. Trebuie amintit că sculptorul se găsește, ca de altminteri o întregă generație de creatori, într-o perioadă de căutări intense a unor forme simplificate. Dacă pictorii sacrifică perspectiva în favoarea aplaurilor, Brâncuși înlătură orice protuberanță care ar putea să perturbe perfecțiunea formei: el reduce treptat trăsăturile feței pentru a nu păstra decât câteva reliefuri sugestive ce evocă nasul, gura, ochii. Într-o primă etapă, el sculpează în piatră un portret asemănător modelului – un oval pe verticală având o coafură sofisticată ce se termină printr-o buclă căzută pe frunte –, el renunță apoi la aceste detalii, retrage bucla, dezvăluind fruntea, taie gâtul și instalează pe orizontală capul oval. Simplificând trăsăturile rămase – ochii închiși, gura întredeschisă, linia fină a nasului, părul abia sugerat și strâns într-un mic coc la ceafă –, sculptorul face să dispară identitatea modelului, dar păstrează integritatea imaginii care, în ciuda simplificării, nu devine abstractă, după cum nu sunt abstracte ovalele aproape perfecte, în formă de ou, pe care le va sculpa, precum *Noul-născut*, *Începutul lumii*, *Sculptură pentru orbi* sau seria *Negreselor*.

Începând cu *Muza adormită*, Brâncuși abandonează complet modelul, chiar dacă anumite titluri ale unor opere ulterioare menționează persoane care ar fi putut poza pentru el. Este cazul mai multor busturi ca *Domnișoara Pogany* (1912-1933), *Eileen Lane* (1923), *Nancy Cunard (Tânără sofisticată)* (1925-1927) sau *Doamna Eugene Meyer Jr.* (1916-1933). Toate aceste femei au existat în realitate, dar ele nu pot fi recunoscute în operele lui Brâncuși pentru că scopul lui era de a surprinde esența personalității fiecăreia, trăsătură care ar fi putut să o reprezinte. Libertatea pe care el o ia față de model reprezintă aspirația sa de a se situa dincolo de aspectul fizic și de a reda în arta sa o atitudine sau o trăsătură de caracter folosind mijloacele unei retorici personale. Pictorița maghiară, Margit Pogany, nu este, după propriile declarații, la originea operei care-i poartă numele: pe 1 iulie 1910, când pune pentru prima oară piciorul în atelierul lui Brâncuși, ea remarcă

„Simplitatea nu este un scop în artă, dar se ajunge la simplitate fără să vrei apropiindu-te de sensul real al lucrurilor. Simplitatea este complexitatea înșăși. Și trebuie să ne hrănim din esența ei pentru a-i cunoaște valoarea. Simplitatea este complexitatea desăvârșită.”²⁰

imediat un bust al cărui cap, cu ochii bulbucați, ușor aplecat într-o poziție de interiorizare, i se pare a fi propriul său portret. Ea ar fi văzut fără doar și poate capul în alabastru intitulat *Narcis* (1909-1910), al cărui mit îl obseda pe artist. El a păstrat de altminteri în atelier un ghips reprezentând bustul aplecat al lui Narcis, în ideea de a relua tema *Fântânii lui Narcis*. Înlăturând trăsăturile fizice ale acestui personaj și păstrând doar ochii exagerat de mari – care par a ieși din orbite –, sculptorul pune accentul pe poziția aplecată a acestui cap în prelungirea gâtului alungit și pe privirea intensă care pare că-și caută propria imagine în unduirile apei.

„Este femeie sau ou?”

Domnișoara Pogany a fost prezentată la Armory Show, prima expoziție americană dedicată artei moderne internaționale, deschisă la New York din 17 februarie până în 15 martie 1913, împreună cu *Nud coborând o scară* (1911-1912) de Marcel Duchamp și cu *Basmaua roșie* (1907) de Henri Matisse. Aceste opere atrag atenția publicului și a presei și provoacă un imens scandal. În agitația generală, publicul din Chicago dă foc portretelor lui Brâncuși, Matisse și Walter Pach – acesta din urmă fiind organizatorul expoziției, el însuși pictor modernist – conferindu-le chiar, prin această acțiune, o aură de artiști novatori.

În ciuda ironiei presei americane – „Este femeie sau ou?”, așa sună titlul unui articol din *New York American* din 24 februarie 1913 ce face aluzie la „capetele” lui Brâncuși –, acest eveniment marchează o cotitură în cariera sculptorului român: galeriști și colecționari îl solicită de acum încolo pentru a-i cumpăra operele, mai întâi prin intermediul lui Walter Pach și al lui Marcel Duchamp și apoi direct de la el.

Brâncuși continuă să dezvolte seria acestor busturi și capete, suprimând treptat detaliile, până la dispariția lor completă, lăsând la baza ovalului capului un coc ca singur indiciu al unui *Cap de femeie* (1922 – 1925, v. p. 31, stânga). În aceeași perioadă, el reia marmura *Danaida* (1913), semn al preocupării susținute pentru simplificarea extremă a formei care se apropie de abstracțiune. El procedează la fel în cazul bustului *Femeie privind-se într-o oglindă* (1909), din care n-a mai rămas ca probă decât o fotografie documentară, și care va deveni, câțiva ani mai târziu, prin simplificarea formei, *Prințesa X*. Spre deosebire de *Domnișoara Pogany*, în cazul acesteia, sculptorul accentuează curba gâtului între capul excesiv de alungit și care nu mai păstrează niciun element anatomic al feței, și rotunjimea sânilor. Terminată în 1916, ea este turnată imediat în bronz și expusă, sub titlul

Portretul prințesei Bonaparte, la Societatea artiștilor independenți din New York, în aprilie-mai 1917. Dar trei ani mai târziu, în 1920, ea provoacă un asemenea scandal la Salonul independenților din Paris, încât sculptorul este obligat s-o retragă, fapt care-i conferă imediat celebritate. Instigatorii au acționat în cadrul unui complot, sau din simpla neînțelegere a operei a cărei ambiguitate – trebuie să recunoaștem – era abil întreținută de Brâncuși? Prima ipoteză pare mai verosimilă, dacă luăm în considerație numărul mare de susținători conduși de Fernand Léger și care publică în *Le Journal du peuple*, pe 25 februarie 1920, un protest intitulat „Pentru independența artei”. Acesta este semnat de peste șaptezeci din cele mai prestigioase personalități ale vremii: Jean Cocteau, Pablo Picasso, Pierre Reverdy, Georges Braque, Francis Picabia, Juan Gris, Blaise Cendrars, Erik Satie, André Derain, Henri-Pierre Roché și mulți alții.

Întrebat de Roger Devigne, autorul articolului „Bărbatul care șlefuieste femeile”, publicat în *Ère nouvelle* din 28 ianuarie 1920, despre scandalul iscat de *Prințesa X*, Brâncuși explica că s-a lăsat prins de frumusețea materiei. Atașamentul afectiv și sensual este fundamentul sculpturii sale. „De altminteri, conchide el, este așa de păcat să strici o materie frumoasă scobind găuri mici pentru ochi, scrijilând-o pentru a sugera părul sau urechile. Și materia mea este așa de frumoasă cu liniile ei sinuoase care strălucesc ca aurul pur și care reunesc într-un singur arhetip toate efigiile feminine de pe pământ...”²²



Muza adormită, 1909-1910

Bronz polisat, 16 x 27,3 x 18,5 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Baroana Renée Irana Frachon (Paris), 1963

Una dintre figurile cele mai emblematice din seriile realizate de Brâncuși, *Muza adormită* este exemplară prin metamorfoza la care artistul supune un bust sculptat după model – baroana Renée Irana Frachon care i l-a comandat –, pentru a ajunge, prin reducerea trăsăturilor, la o operă complexă exaltând frumusețea și armonia chipului feminin, calmul unei figuri în odihnă. În primele două eboșe, *Cap de femeie*, studiu pentru portretul lui Renée (argilă, 1908), și *Baroana R. F.* (piatră, 1909), trăsăturile fizice și părul sunt indicate cu grijă. Nemulțumit de aceste încercări, Brâncuși culcă capul pe care-l netezește eliminând detaliile inutile, spre a păstra numai o față netedă, în care ochii închiși sunt

abia sugerați. Armonia nu este aici cu nimic perturbată de prezența părului, simplu marcat de incizii paralele în marmura care desenează pe ceafă un mic coc. Timp de cincisprezece ani, artistul reia acest motiv, realizând mai multe variante: de la prima marmură din 1909-1910, el realizează cinci bronzuri, cu diferențe, abia perceptibile, datorită patinei, foarte strălucitoare a feței și inciziilor înnegrite în zona părului. Reluarea motivului și transformarea sa totală demonstrează în ce măsură Brâncuși s-a îndepărtat de model și a adoptat acest oval care, în ciuda reducerii trăsăturilor fizionomice, nu este o abstracție. Dimpotrivă, este o formă ideală pentru a reda, într-o manieră subtilă, pulsația vieții.



Noul-născut II, 1923

Bronz polizat, 17 x 25 x 17 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

Noul-născut II în bronz polizat este instalat pe un soclu constituit din patru elemente din materii diferite (disc în bronz polizat, marmură albă, lemn de stejar și piatră calcaroasă). Într-un fragment de film, Brâncuși îi imprimă o mișcare vibratorie punând în evidență reflexele ovalului, pe discul în bronz.

Începutul lumii, 1924

Bronz polizat, 19 x 28,5 x 17,5 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

Seria de „capete culcate” (*Muza adormită*, *Noul-născut*) este rezultatul formal al lucrului pe tematica ovalelor alungite. Acestea păstrează încă trăsăturile fizionomice. Către 1920, Brâncuși sculptează în marmură mai multe ovaluri, de astă dată perfect netede, de dimensiuni ușor diferite. El continuă astfel cu două serii distincte: *Începutul lumii* și *Sculptură pentru orbi*. Dacă ultima n-a cunoscut decât două versiuni, una în marmură (1920) și alta în onix (1925), *Începutul lumii* a fost reluată de sculptor în bronz polizat și instalată pe un disc metalic fixat pe un soclu asimetric sculptat în lemn de stejar.





Domnișoara Pogany I, 1912

Marmură, 44,5 x 21 x 31,4 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Donația Dnei Rodolphe Meyer de Schauensee, 1933

Într-o perioadă în care Brâncuși nu atribuie operelor sale numele modelelor care l-au inspirat, el atribuie acestei sculpturi titlul de *Domnișoara Pogany*, după numele unei pictorițe maghiare pe care o primește adeseori la atelier și pentru care nutrește o tandră și discretă prietenie. În ciuda acestui titlu precis, opera se înscrie într-o serie de portrete, dintre care ea este cea mai desăvârșită – dacă ar fi s-o credem pe Margit Pogany –, care povestește că la prima ei vizită la Brâncuși, pe 1 iulie 1910, a remarcat „un cap în marmură albă, care a atras-o dintr-odată. [Ea] a simțit că era portretul ei, chiar dacă nu-i reproducea întocmai trăsăturile. Ochiul mari ieșeau în evidență”²³.

Fața, ale cărei trăsături sunt reduse, gura fiind abia marcată printr-o incizie, este dominată în întregime de ochii globuloși, ca și cum ar fi orbi, care par a ocupa toată suprafața. Accentul este pus pe poziția aplecată a capului cu fruntea dezgolită, sprijinit pe mâinile împreunate. Numai cocul în spirală amintește de părul care se va transforma în variantele ulterioare. Brâncuși va lucra la această serie, la intervale regulate, timp de aproximativ douăzeci de ani.



Domnișoara Pogany III, 1933

Bronz patinat, 44,5 x 19 x 27 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

În 1931, Brâncuși creează o nouă variantă în marmură a *Domnișoarei Pogany*, a treia de când a abordat această temă, în 1912. El operează modificări abia perceptibile față de precedentă (din 1919), care reușesc să redea o anumită eleganță capului, conferindu-i un calm și o puritate diafană. El realizează două versiuni în bronz, dintre care una nu mai are strălucirea bronzului polisat; are o suprafață mată, ușor striată, care ar lăsa să se întrevadă urme de pensulă. Nu știm dacă Brâncuși a hotărât să o lase așa, sau dacă a prevăzut o altă etapă a acestei serii, oprită totuși în 1933.

Danaida, 1913

Bronz, patină neagră și foiță de aur, 27,5 x 18 x 20,3 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

În 1909, Brâncuși sculpa într-o piatră poroasă o *Danoidă* (aflată acum la Muzeul Național de Artă al României din București) cu trăsăturile abia schițate și cu gâtul abia sugerat. Patru ani mai târziu, el renunță la conturul inferior al ochilor, deci la globul bombat, prelungeste mult pliul pleoapelor, pe care-l accentuează într-o continuitate armonioasă cu nasul trasat cu finețe. Părul devine neted, aproape invizibil, sugerat aici de cocul simplificat al primei *Domnișoare Pogony*, căruia îi adaugă o tușă clasicizantă, o mică buclă la baza urechii stângi. Acest cap rotund se strecoară chiar în seria

Domnișoarei Pogony, în timp ce artistul lucrează la simplificarea figurilor sale. Preocupat de acum înainte de atitudinea de meditație, artitul revine cu determinare la portretele sculptate cu câțiva ani mai înainte. Două fonte patinate în negru au suferit un tratament aparte: cu excepția părului, toată suprafața a fost tratată cu foiță de aur, ceea ce-i conferă feței un aspect prețios și orientalizant, în strâns raport cu mitologia greacă pe care artistul o evocă cu plăcere atât prin titluri, cât și prin anumite declarații reținute de contemporanii săi.





Prințesa X, 1915–1916

Bronz polisat, 61,7 x 40,5 x 22,2 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

În ianuarie 1920, când Brâncuși își instalează opera în bronz polisat la Salonul independenților, care se ține la Grand Palais, președintele juriului exclamă: „Iată un falus!” Aparența ambiguă a acestei sculpturi alimentează îndoiele asupra intențiilor artistului, care afirmă că a pornit de la viziunea sa asupra femeii și de la dorința sa de a exprima esența feminității. Arătând fotografia unei sculpturi începute în 1909, *Femeie privindu-se într-o oglindă*, pe care a modificat-o treptat într-un lung proces de simplificare, el explică: „Am făcut materia să exprime inexprimabilul”²⁴. Accentuând alungirea gâtului și rotunjimea sânilor, esențializând capul care nu mai păstrează niciun element anatomic al feței, sculptorul se lasă antrenat de frumusețea materiei și de armonia curbelor. Identitatea feminină a acestui bust dispăre, dar ambiguitatea formei continuă să suscite polemici, cu deosebire pe tema androginității, sinteză a elementelor masculin și feminin, pe care Brâncuși nu o numește în mod explicit, dar pe care o sugerează deja în alte opere, precum *Leda*. Trăvialul minuțios de fuziune a corpurilor și de metamorfoză a formelor se concretizează într-o imagine eliberată de orice model real: este ceea ce, fără îndoială, dorește sculptorul, când, distanțându-se de titlurile precedente, ca *Portretul Doamnei P. D. K* sau *Portretul Prințesei Bonaparte*, care făceau trimitere la o persoană identificată, el atribuie noii sale sculpturi un titlu încărcat de mister.



Femeie privindu-se în oglindă,
către 1909 (fotografie de Brâncuși)



Eileen Lane, 1923

Onix alb, 28,1 x 21,5 x 13 cm
Musée national d'art moderne, CentrePompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

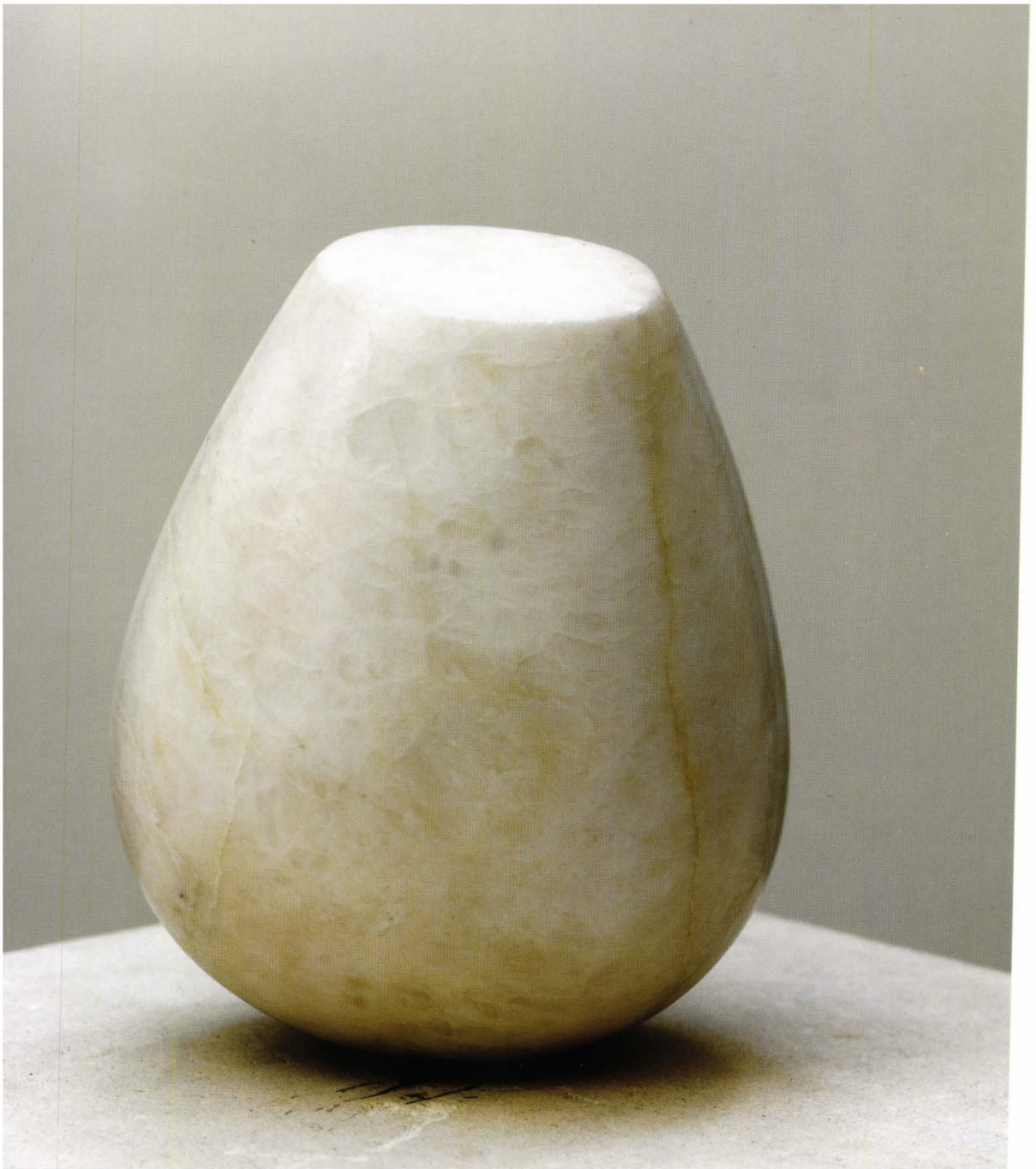
Pentru acest portret misterios, în care nicio trăsătură nu trădează identitatea modelului – Eileen Lane, o tânără americană ale cărei trăsături regulate și mai ales transparența pielii albe l-au impresionat pe Brâncuși –, sculptorul alege un onix alb pe care-l șlefuieste până la a înlătura orice urmă de detaliu al portretului, păstrând numai un mic coc în partea de sus a cefii prelungite.

Negresa albă, 1923

Marmură, 38,1 x 14,3 x 17,9 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Colecția Louise și Walter Arensberg, 1950

Titlul este repede decriptat: artistul a hotărât să sculpteze un cap de femeie africană, în marmură albă. Preluând ovalul *Muzelor*, el îl șlefuieste, lăsând proeminente doar buzele foarte cărnoase și cele două cocuri, unul în vârful capului, care lasă să se întrevadă nervurile marmurei desenând buclele, celălalt pe ceafă, ca și cum ar vrea să sprijine capul fixat pe un soclu circular, sculptat din aceeași marmură. În 1926, el realizează o versiune în bronz șlefuit, al cărei titlu diferit mizează pe aceeași opoziție: *Negresa blondă*.





Tors de tânără III, 1925

Onix, 26,7 x 21,7 x 16,3 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

În 1909–1910, Brâncuși sculptează în marmură, după modelul care i-a servit pentru *Rugăciune*, un fragment de tors, în care o parte, lucrată armonios în *ronde-bosse*, și alta, păstrând aspectul său „fracturat”, brut, rămân mărturiile travaliului intens asupra fragmentului. Opera (păstrată la Muzeul de Artă din Craiova), denumită de Brâncuși *Coapsa*, redă într-adevăr, prin partea finalizată, frumusețea și delicatețea torsului feminin. Ea mărturisește de asemenea asupra calităților marmurei de a se metamorfoza sub dalta artistului în forme organice, care evocă carnația.

Într-o perioadă de aproximativ cincisprezece ani, la mari intervale de timp, Brâncuși sculptează un număr redus de *Torsuri de tinere*. Dacă tema nu este inedită în sculptura începutului de secol XX, artistul român îi rezervă un tratament deosebit: el reduce torsul la partea cea mai rotunjită a corpului, la bazin, la șolduri. El alege un material prețios pentru a reda mai bine structura și frumusețea carnației: marmura albă, câteodată cu nervuri, sau onix.



Păsăruica II, 1928

Marmură cu nervuri, 62 x 36,5 x 28,5 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

Această marmură albă, fibroasă este ultima din mica serie a *Păsăruicilor*, începută în 1925, chiar în momentul când artistul termina *Torsurile de tânără*. Ciocul ridicat, coada ascuțită și marmura ale cărei nervuri se răspândesc pe spate, sugerând penajul, sugerează cu adevărat o păsăruică.

Cele două marmure și unicul bronz, realizat după prima marmură, au aceeași formă, în ciuda micilor diferențe de dimensiuni.

Dor de spațiu, vis de zbor

De la 20 martie la 16 mai 1912, Brâncuși participă la Salonul Independenților, cu trei opere: *Muza adormită* (1909-1910, marmură albă), *Sărutul* (1912, piatră) și *Prometeu* (1911, bronz șlefuit). Prezența lui este remarcată de Apollinaire care descoperă « un sculptor delicat și foarte personal, ale cărui opere sunt printre cele mai rafinate ». Duchamp care expune *Nud coborând o scară* și *Léger – Nunta*, sunt impresionați de noutatea sculpturilor acestui artist pe care doresc să-l întâlnească. Este aparent evenimentul care marchează începutul unei prietenii de durată, bazată pe o apreciere reciprocă, chiar dacă ea nu a fost confirmată niciodată prin vreo declarație. Toți trei au vizitat împreună salonul locomotiei (aeriene) la Grand Palais în toamna anului 1912. Brâncuși ar fi exclamat în fața perfecțiunii elicei: „Asta e sculptura adevărată! De aici înainte, sculptura nu mai trebuie să fie inferioară acesteia.”²⁵ La rândul lui, Duchamp ar fi zis, adresându-se lui Brâncuși: „Elice sau delir de elice?... Ia, spune, tu poți să faci asta?” Amintirile lui Léger povestite de moștenitorii lui Brâncuși (ediția Flammarion, 1986) confirmă această discuție în jurul perfecțiunii unui element mecanic privit dintr-un punct de vedere artistic: „Înainte războiului din 1914, m-am dus să vizitez Salonul aviației cu Marcel Duchamp și Brâncuși. Marcel care era un tip sec, cu un caracter pe care nu-l ghiceam, se plimba printre motoare și elice fără să scoată un cuvânt. Apoi, dintr-odată, el îi spune lui Brâncuși: «S-a terminat cu pictura. Ce ar putea să fie mai bine decât această elice? Spune, tu poți să faci asta?».”

Tocmai acest episod, care a fost foarte mult comentat, ar fi putut să declanșeze cercetările sculptorului privind exprimarea zborului. Această scenă care descrie fascinația artiștilor în fața realizărilor aeronauticii a intrat în legendă. În orice caz, pentru Brâncuși această întâmplare a avut o importanță deosebită, mai ales că începuse încă din 1910 să caute „esența lucrurilor” prin simplificarea formelor, eliberate de orice detaliu. Oare va fi găsit el, în forma perfectă a elicei, ideea de a transforma pasărea sa „Măiastra”, pasărea miraculoasă, ce întruchipează puteri magice, care se afla în lucru în atelierul său în acel moment, într-o pasăre care se pregătește să-și ia zborul?

De la Măiastra la Pasărea în zbor

În 1909-1910, el sculptează o *Pasăre* în marmură albă, în poziție verticală, pe care o numește *Măiastra*: acest titlu nu evocă nimic publicului francez. În schimb, le este familiar românilor căci el evocă un personaj din poveștile care le-au însoțit copilăria. Foarte prezentă în mitologia populară, Măiastra este o pasăre magică, investită cu puteri miraculoase care-i permit să iasă din situații dramatice conducând spre

un final fericit. Ea are puteri miraculoase menite să transforme pe oricine în prinz sau prințesă sau să se metamorfozeze ea însăși.

Brâncuși n-a explicat niciodată de ce și-a denumit astfel capodopera, dar e limpede pentru el că, prin *Măiastra*, putea de-acum să porceadă la procesul de transformare a acestei forme, la început mai apropiată de aparența fizică: pasărea sa își umflă pieptul și-și ridică ciocul ca să cânte. Renunțând la penaj, sculptorul simplifică – precum face și cu figura umană –, elementele morfologice, scopul său nefiind de a reprezenta pasărea, ci de a sugera ceea ce ea semnifică. Picioarele sunt și ele reduse la cea mai simplă expresie, ghearele dispar, ciocul este ca o deschidere aproape geometrică de două planuri care se reunesc într-un unghi. Brâncuși va sculpta șapte variante ale *Măiaștrei* (trei în marmură și patru în bronz). Este acesta începutul unei lungi serii la care lucrează timp de aproape treizeci de ani. Simplificând continuu forma, al cărei echilibru este obținut prin studiul tensiunii mișcării de înălțare, Brâncuși se îndepărtează de *Măiastra*, simbolul cântecului fermecat și al metamorfozei și, reducându-i forma la o elipsă extinsă în spațiu, tinde să surprindă momentul de tensiune maximă în care pasărea se desprinde de pământ spre a se înălța spre cer.

După o perioadă intermediară a *Păsării de aur* și a *Păsării galbene* (1919), el ajunge la o formă simplificată și alungită ale cărei variante sunt denumite *Pasărea în văzduh* sau *Pasărea în spații celeste*. *Pasărea* va lua aspectul unei rachete, instalată pe soclu doar printr-un minuscul punct de sprijin, îndelung studiat de artist, care dorește să „suspende” greutatea corpului și să-l sprijine pe o bază de doar un centimetru. Brâncuși realizează silueta aproape abstractă care-i va surprinde pe vameșii americani și chiar pe artiștii academiști, când vor admira obiectul prezentat în expoziție sub titlul *Pasărea în zbor* (1923).

Procesul cu vama americană: procesul sculpturii moderne

Înainte episodului privind *Pasărea în zbor* care a devenit motivul unui lung proces cu vama americană (1926 –1928), intentat de sculptor la imboldul prietenului și reprezentantului său Marcel Duchamp, trebuie amintit că Brâncuși a expus în mai multe rânduri în Statele Unite: în 1913 – la Armory Show, unde *Mademoiselle Pogany* s-a găsit în centrul unei aprige dezbateri din partea publicului; în 1914 – la prima sa expoziție personală la galeria „291” – Photo Secession, invitat de directorul acesteia, artistul fotograf Alfred Stieglitz; în 1916 – o personală la Modern Gallery din New York, invitat de Marius de Zayas; în 1917 – la prima expoziție inaugurală a Societății Artiștilor Independenți la Grand Central Palace din New York; în 1920 – la expoziția inaugurală a Societății anonime, fondată de Katherine S. Dreier la sugestia lui Marcel Duchamp și a lui Man Ray; în 1922 – când expune douăzeci și două de sculpturi și un desen, aproape toate provenind din colecția Quinn, cu ocazia

expoziției „Exhibition of Contemporary Art” la Sculptors’ Gallery din New York.

În 1926 – anul aniversării semicentenarului pe care artistul îl considera un adevărat bilanț al unei activități de trei decenii –, Brâncuși întreprinde două lungi călătorii în Statele Unite: prima, ianuarie – martie, cu ocazia a două expoziții importante: prima, „Exhibition of Tri-National Art” și cea de la Wildenstein Galleries, iar în a doua parte a anului; o a doua, pentru a-și pregăti personala de la Brummer Gallery, organizată de Marcel Duchamp.

Nu putem ignora rolul lui Marcel Duchamp care a acționat cu fermitate, deși discret, aproape din umbră, pentru a face cunoscută în întreaga lume opera artistului român. După cum se știe, Brâncuși prefera calmul din „laboratorul” său de creație, mondenităților galeriilor pariziene și trăia retras în atelierul său, în timp ce Duchamp, continuându-și opera de mecenat, se angajase să dezvăluie cu multă generozitate publicului și colecționarilor americani creația mai multor contemporani ai săi din Franța, printre care opera lui Constantin Brâncuși de a cărei promovare s-a preocupat încă de la începutul anilor 1920.

Sfătuți de el, marii colecționari americani – precum Walter Arensberg, Katherine S. Dreier, Agnès și Eugene Meyer, și mai ales John Quinn (el va cumpăra cele mai multe opere de Brâncuși, în jur de 27) – au achiziționat sculpturile artistului român, care se păstrează, în prezent, în cele mai mari muzee americane. Marcel Duchamp – Maurice (Morice), cod pe care cei doi prieteni îl folosesc în corespondența lor – este comisarul expoziției organizate la galeria Brummer, din 17 noiembrie până în 15 decembrie 1926: el se ocupă de ambalarea operelor, de transportul lor la New York, de instalarea lor, de publicarea catalogului, de presă etc. Dar la intrarea operelor în vamă, are loc un incident neprevăzut: varianta în bonz a sculpturii *Păsărea în zbor*, care aparține, la acea dată, fotografului american Edward Steichen, reține atenția vameșilor. Ei cer, pentru ceea ce ei identifică ca fiind „o piesă de metal taxată după greutate”, drepturi în sumă de 210 dolari. Urmând sfatul lui Duchamp, Brâncuși intenționează un proces vamei americane care va dura aproape doi ani. Tribunalul îi însărcinează pe doi sculptori americani să expertizeze lucrarea cu pricina și să decidă dacă este sau nu o operă de artă. Brâncuși, la rândul lui, trebuie să explice semnificația lucrărilor sale și modul lor de creație. Trebuie așadar să demonstreze mai cu seamă că el, personal, este autorul și că *Păsărea în zbor*, de exemplu, nu este rezultatul vreunei acțiuni mecanice, ceea ce ar face-o reproductibilă.



Articol publicat în *The American*, Atlanta, martie 1927

„Poate fi orice, dar asta nu este artă. Autoritățile vămii americane, perplexe în fața enigmaticelor sculpturi ale artistului român Brâncuși, cer părerea artiștilor americani sănătoși la minte și refuză să scutească de taxa de vamă lucrarea lui ca operă de artă”



Articol publicat în *The American*, Syracuse, N. Y., 25 decembrie 1927

„Cum știu ei că este o pasăre și sunt ei siguri că este « Artă »? Sculptori, pictori și admiratori ai « Școlii moderniste » aduc mărturie clară în fața tribunalului vămii americane pentru a explica de ce cred ei că celebra *Pasăre în zbor* de Dl Brâncuși nu este un simplu metal ordinar?”

Victoria sculpturii moderne

Printre apărătorii sculptorului se află William Henry Fox, directorul Muzeului Brooklyn, unde fuseseră expuse, cu trei ani în urmă, mai multe sculpturi de Brâncuși. El își exprimă admirația profundă pentru opera artistului român și declară că, dacă muzele său ar dispune de un buget consistent, ar dori să achiziționeze câteva din operele sale. Editorul revistei *The Arts Magazine*, Forbes Watson, publică încă de la începutul procesului, în *World New York City* din 5 decembrie 1926, o declarație-manifest, intitulată: „Ce este sculptura?” Cunoscând bine opera lui Brâncuși, el ține o lecție magistrală de artă modernă adresată cititorilor importanți publicației. În concepția lui, trebuia definită sculptura modernă și indicate diferențele față de sculptura tradițională, apoi ar fi trebuit convinse autoritățile americane despre faptul că propriile lor criterii de apreciere sunt depășite. Watson amintește că artistul român, acuzat că nu face „adevărată sculptură” respectând „proporțiile adevărate” – dar ce înseamnă „adevărată sculptură”? Ce trebuie să înțelegem prin „proporții adevărate”? –, este recunoscut în întreaga lume și că despre el și despre arta sa apăruseră deja mai multe articole în publicații de specialitate.

Dezbaterile sunt pătimașe. Apărătorii lui Brâncuși se lovesc de academismul sculptorilor americani și de conservatorismul unui public care, cu rare excepții, nu poate accepta ca o operă de artă să se îndepărteze într-atât de realitate.

„Dacă e o pasăre, împușcați-o!”

Presa americană comentează evenimentul și ia în derâdere sculptura *Pasărea în zbor* și pe autorul ei. Pe 22 octombrie 1927, jurnalul *The New York Mirror* publică o fotografie reprezentând opera și artistul, sub un titlu provocator: „If it's a Bird, shoot it!” În același stil, jurnalul *Warren P.A. Times* din 28 octombrie 1927 publică sub titlul „Uncle Sam Can't See It!” un articol ilustrat cu un portret al artistului, înfățișat ca având imprimat pe un picior: „This is a foot and”, alături de lucrarea în cauză, pe care este scris în aceeași notă ironică: „This is a Bird!”. Niciunul din martorii citați în proces nu găsește vreo asemănare între sculpturile lui Brâncuși și ideea de pasăre. Ei sunt unanimi în a vedea în acest „zgârie nori”, șine de tren sau furnalele unei uzine electrice.

Frank Crowninshield – editorul revistei *Vanity Fair* – preferă să vorbească de impresia estetică pe care o produce opera asupra publicului consumator de artă, despre armonia proporțiilor și despre tehnica realizării ei. *Pasărea...* lui Brâncuși transmite – în opinia lui – eleganța, lejeritatea, forța, frumusețea care se lansează spre ceruri. Toți jurnaliștii și criticii de artă buni cunoscători ai mișcărilor de avangardă europeană se rialiază acestei interpretări. Henry McBride amintește în cunoscuta publicație *The Sun*, din 20 noiembrie 1926, argumentele confratilor săi, la care adaugă un nou criteriu: acela ce ține de imaginație în creație. Acest argument lărgeste în mod considerabil calea unei adevărate dezbateri, înlesnind disocierea între creația provenind din principiul imitației și creația ce întrușchipează idei.

Sculptorul Jacob Epstein, mai cunoscut decât Brâncuși în acea perioadă, își exprimă admirația necondiționată pentru creația prietenului său român, a cărei modernitate își găsește resursele – după opinia lui – în arta egipteană. Pentru a-și susține afirmația, el prezintă juriului o reproducere zeului egiptean Horus, în formă de șoim.

În acest proces nu mai puțin celebru, Brâncuși este apărat asigurată de un prieten al fotografului Edward Steichen, avocatul Maurice Speiser, el însuși mare amator de artă. Procesul se prelungește pe tot parcursul anului 1927. Începând cu noiembrie 1927, avocatul Charles J. Lane îl reprezintă pe Brâncuși în demersurile pe lângă consulatul american de la Paris, unde artistul trebuie să-și depună propria mărturie.

Două telegrame îi anunță lui Brâncuși verdictul dat pe 26 octombrie 1928: una de la Steichen, chiar proprietarul operei sale la acea vreme; alta, semnată de avocatul său, Maurice Speiser, care-l felicită pentru „victoria legală și artistică”. Charles J. Lane, la rândul lui, precizează, pe 30 noiembrie 1928, după ce îi anunță marea veste: „Veți fi poate fericit să aflați și că avizul cuprinde o reproducere a *Păsării*; raportul va cuprinde așadar și o reproducere a operei dumneavoastră, ceea ce este o onoare, rar, ba chiar niciodată acordată de o curte de justiție unui artist”. Pe 26 ianuarie 1929, el îi aduce la cunoștință că victoria este definitivă și că ea marchează o nouă etapă în legislația despre importarea operelor de artă aparținând „noii școli”.

Chiar dacă i-a dat satisfacție lui Brâncuși și apărătorilor săi, curtea de justiție – afirmând că „această sculptură nu este realistă, dar abstractă” – închide dosarul fără a decide asupra statutului fundamental al operei de artă moderne. Niciodată „abstracțiunea” n-ar fi trebuit să constituie miza procesului, întrucât Brâncuși nu se considera în niciun caz un sculptor abstract. El regreta numai că nu a reușit să-i convingă pe contestatarii săi de calitățile intrinseci ale operei sale. Acest proces, oricât de arbitrar va fi fost el, a avut totuși meritul de a provoca o dezbatere publică în jurul creației artistice, a statutului operei și al creatorului ei.

Măiastra, 1910–1912

Marmură albă, înălțime 55,9 cm, circumferință 60,3 cm
The Museum of Modern Art, New York
Donația Katherine S. Dreier

Este prima sculptură pe tema păsării, pe care Brâncuși o va dezvolta timp de trei decenii și care va sta la baza diferitelor serii. Această *Măiastră*, pasărea miraculoasă din poveștile populare românești, este foarte diferită de *Pasărea în zbor*: corpul cu pieptul umflat, din care iese cântecul, este bine înfipt în soclu, ceea ce-i conferă o stabilitate fermă pe care nu o vor avea *Păsările* următoare. Instalarea sa pe trei socluri suprapuse, dintre care acela din mijloc schițează două cariatide, aduc dovada preocupării artistului pentru prezentarea operelor sale și a gustului său evident, încă de la începutul anilor 1910, pentru asamblaje.





***Pasărea galbenă*, 1919**

Marmură galbenă, înălțime 92,2 cm, circumferință 52,1 cm

Yale University Art Gallery

Donația Katherine S. Dreier

Pasărea de aur este titlul cu care Brâncuși desemnează mai multe versiuni din seria *Păsărilor* care se înscriu între *Măiestro* și *Pasărea în zbor*. Această figură alungită, în al cărei corp sunt integrate picioarele, coada și pieptul, păstrând doar ciocul deschis îndreptat în sus, este sculptată în marmură galbenă, de culoarea aurului, care sugerează penajul păsării miraculoase. Sculptorul va accentua acest aspect al „păsării de foc”, realizând un exemplar în bronz polisat care, în obiectivul aparatului său de fotografiat și sub o lumină puternică, pare că se dematerializează și se pierde în spațiu.

Pasărea în spațiu, 1941

Bronz polisat, 193,4 x 13,3 x 16 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

Această elipsă lansată în spațiu într-o tensiune maximală, gata în orice moment să se desprindă de sol, este întruparea visului lui Brâncuși de a sugera zborul. Rezultat al unei îndelungi munci de simplificare, din care au reieșit mai bine de treizeci de versiuni pe o perioadă de treizeci de ani, ea a intrat în imaginarul publicului sub titlul de *Pasărea în spațiu*. Este o formă asimetrică asemănătoare unei nave spațiale, ținută la sol printr-un minuscul punct de contact. Acest bronz tardiv este făcut după cea mai mare *Pasăre* pe care Brâncuși a sculptat-o, *Pasărea* în marmură neagră, destinată proiectului neîmplinit, al templului din Indore, în 1936. Într-adevăr, el a sculptat două mari *Păsări*, în marmură albă și, respectiv, în marmură neagră, pe care maharajahul din Indore le cumpără în 1936. „Ultimele mele *Păsări* – explică el cumpărătorului, prin intermediul lui Henri-Pierre Roché –, una în marmură neagră și alta în marmură albă, sunt acelea în care m-am apropiat cel mai mult de măsura exactă – și m-am apropiat de această măsură în timp ce am putut să mă detașez de mine însumi”²⁷. Artistul păstrează acest bronz la atelier și-l „pune în scenă” pentru a-l fotografia, după cum îi este obiceiul, sub diverse fluxuri de lumină, câteodată violentă, pentru a-l conduce pe spectator să vadă ceea ce el însuși a văzut în procesul de transformare.



Coloana fără sfârșit, de la soclu la operă

Pe 14 februarie 1922, scriitorul francez Henri-Pierre Roché îi scrie colecționarului american John Quinn, mare admirator al artei sculptorului român: „Brâncuși a făcut socluri foarte frumoase – unul dintre ele este mai frumos, mai mare și mai elaborat ca orice altă sculptură”. Această precizare venind din partea unuia dintre cei mai apropiați prieteni ai sculptorului, menită a convinge pe colecționar – atras mai degrabă de bronzuri – de importanța și valoarea sculpturilor în lemn, conține o idee novatoare pentru acea perioadă privind autonomia soclurilor, numeroase și variate, pe care Brâncuși le dăltuia în atelier.

Primele sale sculpturi în lemn, printre care soclurile, nu sunt datate. Ne putem închipui că le-a sculptat în același timp cu cele în piatră sau în marmură, trecerea de la un material la altul oferindu-i momente de răgaz și permițându-i să realizeze variații pe anumite motive.

Odată ce s-a instalat în propriul atelier, Brâncuși recuperează scânduri și alte bucăți de lemn, pe care le adaptează nevoilor sale casnice: puținele elemente de mobilier pe care le are sunt toate fabricate de el. Apoi le va folosi ca suport pentru a-și prezenta eboșele sau sculpturile în piatră sau ghips. Cu excepția câtorva bucăți din trunchiuri de copac pe care le folosește ca socluri în stare brută, toate piesele de mobilier sculptate de el – taburete, măsuțe de telefon, socluri – sunt adevărate opere de artă.

Lemnul îi este materialul cel mai familiar. Încă din copilărie, cioplea figurine din bucăți de lemn, găsite la întâmplare, după cum făceau dealtfel mai toți sătenii. Această practică perpetuează oare tradiții ancestrale românești, sau Brâncuși s-ar fi lăsat influențat de obiectele exotice, africane sau oceanice, pe care le-a descoperit în muzeele pariziene sau în contact cu anumiți contemporani inspirați de arta primitivă? El a dorit întotdeauna să păstreze distanța față de această artă puternică, și contrar obiceiurilor artiștilor cubiști, n-a colecționat obiecte africane: dar odată ce le-admirat în muzee ca Guimet sau Luvru, a putut să-și dea seama de bogăția lor și de puterea lor de expresie și să compare tehnicile ancestrale cu ceea ce practica el însuși. Astfel, el atribuie unei figuri antropomorfe titlul de *Mica franțuzoaică* (1914-1918), fără îndoială pentru a se delimita de orice referință exotică. Reluând ideea unei siluete verticale în poziție statică, el îi modifică complet corpul care va fi constituit numai dintr-o coloană vertebrală alungită până la „fusta” în formă de carcasă de broască țestoasă, sprijinit pe două

„Și tot acest ansamblu [al atelierului] este dominat de Coloana fără sfârșit care se află acolo ca expresie a frumuseții eterne, scutită de orice lirism fals”²⁸.”



Coloana fără sfârșit
în atelier, înainte de 1922

picioare paralele. Brâncuși asociază această siluetă cu una din primele sale eboșe de *Coloană*, pe care instalează o *Cupă*. În 1917, el îi propune ansamblul intitulat *Copilul în lume*. Grup mobil lui John Quinn, care însă nu-l va cum-păra. Această compoziție este martorul unui demers propriu lui Brâncuși, care consta în a realiza asamblaje de piese în lemn și a le prezenta ca ade-vărate tablouri. În cursul anilor 1910, el creează mai multe opere în lemn, printre care *Doamna L. R.* (1914-1917), eșantion al propriei reflecții asupra portretului simbolic. În această suprapunere de figuri geometrice – corpul redus la o coloană vertebrală, piciorul și suportul pe care e fixat evocând mai degrabă socluri din lemn – nimic nu mai evocă chipul *Doamnei L. R.* care, împreună cu primul ei soț, ambasador al Franței în China, colecționa opere din Extremul Orient. Numai cocul pătrat, susținut de un pieptene, pare a face referință la model. Și pentru această operă, artistul folosește lemn recuperat, provenit din demolări.

Adam și Eva (1921), realizată pe parcursul mai multor ani, este una dintre operele „compuse” cele mai complexe și mai misterioase. Concepută în 1916, Eva apare în fotografiile epocii ca o siluetă alungită, purtând în partea de sus două semisfere suprapuse a căror secțiune în deschidere este rotunjită. Transpar în aceste forme aluzii la conotații sexuale sau, după unele păreri, semne ale unei posibile influențe africane. Partea de jos este constituită dintr-un picior fin la jumătatea căruia o formă sugerează sânii. Aceasta va constitui mai târziu partea de jos a unei sculpturi-soclu geometrice pe care Brâncuși o numește *Adam*. Ansamblul este constituit din două părți: partea superioară este mai degrabă figurativă și simbolică, iar cea inferioară, aproape abstractă – ceea ce evocă *Himera* (1915-1917/1918), rezul-tată dintr-o combinație de diferite figuri.

Anumite opere, a căror realizare a necesitat mai mulți ani de reflecție, redau extrem de bine esența lemnului folosit –precum *Vrăjitoarea* (1922), *Tors de tânăr* (1923) și mai ales *Studiul pentru Portretul Doamnei Eugene Meyer Jr.* (1916 –1933).

Închipuindu-și o formă menită să susțină un acoperiș sau să unească cerul cu pământul, Brâncuși creează primele sale *Coloane* în lemn. Înălțimea apreciabilă a unora dintre ele îi permite sculptorului să le conceapă și pentru exterior, cum o va face, de altfel, în 1926 cu *Coloana* cea mai înaltă, sculptată într-un trunchi de copac și instalată în grădina prietenului său, fotograf al american, Edward Steichen, la Voulangis. Altă dată, el integrează un frag-ment de *Coloană* într-o sculptură compusă, ca în *Himera*. Brâncuși, pentru care lemnul e o prezență familiară în atelier, va reveni la acest material pentru a concepe modulul *Coloanei* sale monumentale, în 1937.



Cap de copil (Capul Primului pas), 1913-1915

Stejar, 16,5 x 25,6 x 18,4 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

Acest cap de copil, care intervine în plină evoluție a capetelor culcate cu trăsături abia sugerate, este un element al sculpturii *Primul pas*, prezentată la expoziția personală a lui Brâncuși la galeria „291” (Photo Secession) din New York, în martie 1914. Sculptorul însuși va distruge restul corpului, socotindu-l prea evident o influență africană. El păstrează capul, care-l va inspira pentru ceea ce avea să devină seria *Noilor-născuți*.



Fiul rătăcitor, 1914-1915

Stejar, 44,4 x 20,5 x 20,5 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Colecția Louise și Walter Arensberg, 1950

Sculptată într-o bucată de lemn recuperat, fără nicio trăsătură antropomorfă, figura îngenuchiată și asimetrică, reunită în partea superioară de o formă comportând mai multe fațete diferite, marchează o cotitură prin inovațiile sale formale. Fidel figurației, Brâncuși atribuie acestei sculpturi – de vădită influență africană, ca și *Primul pas* din același an – titlul de *Fiul rătăcitor*, temă foarte la modă la începutul secolului al XX-lea.

Himera, 1915–1918

Stejar, 153 x 21,9 x 24,1 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Colecția Louise și Walter Arensberg, 1950

Animalele fantastice – balauri, cai, șerpi înaripați – populează legendele și poveștile din care s-a hrănit Brâncuși, încă din copilărie. Dar mai ales himera, mai puțin prezentă în basmele românești, îl fascinează prin compoziția fragmentară a corpului. Pentru a încarna acest monstru fantastic, sculptorul assemblează trei elemente în lemn, pe care le suprapune: elementul din mijloc – un cub vid, având pe fiecare latură rotunjită, o deschidere circulară – reunește, printr-o linie blândă, partea de sus, mai curând figurativă, cu elementul inferior, de o geometrie riguroasă, constituit din două semi-romboide. Părțile acestei compoziții se armonizează prin dimensiunile lor perfect proporționate: înălțimea celor două elemente, superior și inferior, este identică – aproximativ 24 cm –, înălțimea

părții de mijloc fiind mai mică cu jumătate – 12 cm. Brâncuși folosește imaginea tradițională a himerei atât ca paznic al templului, cât și ca simplu element decorativ, a cărui formă reia cercul coloanelor *Sărutului*. Într-una din schițele pentru *Templul descătușării*, el desenează patru *Himere* incomplete, instalate la extremitățile acoperișului, și una în mijlocul cupolei. Percepe el, în această formă, circulația ideilor, după cum va explica mai târziu forma lucrării intitulată *Socrate*? Sau transpune, pur și simplu, un motiv, recompunându-l diferit și atribuindu-i un titlu după inspirația de moment? În orice caz, această operă confirmă înclinația sculptorului pentru asamblarea de diferite forme geometrice care, încărcate de o conotație semantică, se îndepărtează de abstracțiune.





Tors de tânăr, 1923

Lemn de nuc, 43 x 28,4 x 15 cm

Musée national d'art moderne, Cente Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

Către 1916, în timp ce creează soclurile-opere, Brâncuși sculptează în trunchiuri de copac din care utilizează nodurile din care pornesc ramurile. *Torsul de tânăr* sculpat în arțar și terminat în 1922 va fi simplificat până la geometrizare. Silueta nu comportă nicio parte rotunjită și este lipsită de orice semn indicând sexul personajului. Versiunea în bronz a acestei opere, cumpărată de John Quinn, atinge un aspect aproape abstract. Henri-Pierre Roché, care a intermediat această tranzacție, scrie pe o factură semnată de

Brâncuși pe 9 august 1924 că a obținut suma de 15000 de franci pentru „un tors de tânăr în bronz polisat” și adaugă un desen reprezentând *Torsul de tânăr*. Când, în 1923, Brâncuși repetă experiența, de data aceasta în lemn de nuc, el tratează materialul în alt mod, ceea ce-i permite să-i reveleze calitățile organice. Șoldurile și coapsele sunt rotunjite și urmează discret fibra lemnului. Această abordare diferită conferă *Torsului de tânăr* o pulsație de viață, consistența corpului care lipsea primei versiuni în arțar.

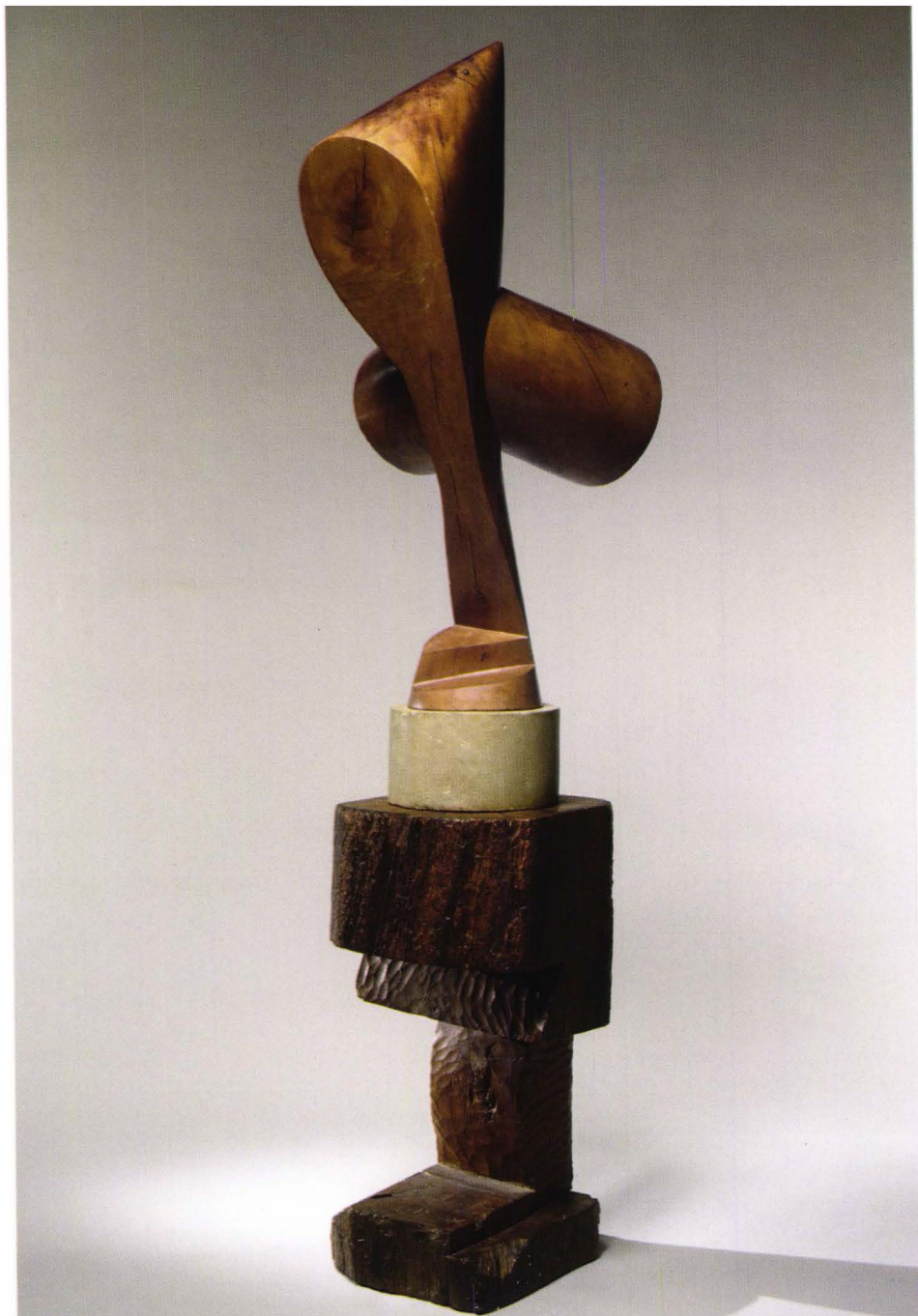
Vrăjitoarea, 1916-1924

Lemn, 97,3 x 47,3 x 47 cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Provenită dintr-o bucată de lemn secționată în locul din care pornesc ramurile, *Vrăjitoarea* este o operă aparte prin forma sa geometrică complexă. O broboadă ascuțită și conică este pusă pe un picior asimetric. Două cilindre ies de fiecare parte a bazei conului care apare ca un cap aplecat. Această operă, foarte puțin comentată, rămâne cu atât mai misterioasă cu cât nu poate fi legată de nicio temă și de niciun subiect de reflecție a lui Brâncuși. Analiza fotografiilor făcute de sculptor reprezentând-o pe dansatoarea Lizica Codreanu strecurându-se printre sculpturile din atelier sugerează o posibilă legătură: în aprilie 1922, Brâncuși o fotografiază pe Lizica cu două podoabe de cap făcute de el, compuse fiecare din două conuri ascuțite. Cele două forme geometrice ale primei podoabe, decorate cu linii în spirală, înconjoară

capul și se prelungesc pe orizontală, în timp ce pentru a doua podoabă, dimensiunile celor două conuri nu mai sunt egale: un con mai mare, pus pe cap ca un coif, este străpuns pe orizontală de un al doilea, mai mic. Cele două podoabe sunt asortate la rochia cu dungă, adaptată dansului inspirat de *Gymnopediile* lui Erik Satie. *Vrăjitoarea* are forma acestei podoabe moderne. Fără a o reproduce exact, ea evocă totuși mișcarea ritmică. Ne putem întreba dacă podoabele Lizicăi, confecționate de Brâncuși, sunt inspirate din sculptura în lemn, la care artistul lucra în acel moment, sau opera a luat forma podoabei. Ambele interpretări sunt posibile, căci în procesul de creație, sculptorul s-a lăsat mânat de forma inițială a lemnului, și, pentru costumul Lizicăi, s-a amuzat în a-l compune din figuri geometrice.



Studiu pentru Portretul Dnei Eugene Meyer Jr., 1916-1933

Lemn de nuc, 84 x 19 x 23 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

Această operă a rămas în stadiul de studiu timp de șaptesprezece ani, perioadă în care sculptorul a căutat o formă adecvată pentru a reda frumusețea, distincția și caracterul aparte al doamnei Agnes E. Meyer. Sponsori ai galeriei „291” din New York, Agnes și soțul ei Eugene Meyer, au achiziționează, în 1914, două opere de Brâncuși, *Donaida* și *Măiastra*, cu ocazia expoziției personale a sculptorului la această galerie (Photo Secession).

Este de mirare că niciun semn nu face trimitere la figura celebrei colecționare. Subtitlul pe care Brâncuși îl dă acestei sculpturi, *Regina nedisprețuită*, confirmă intenția sa de a reprezenta altfel pe Agnes Meyer, pe care chiar ficele sale o numeau „Patroana”. Brâncuși

este fără îndoială impresionat de personalitatea puternică a lui Agnes, pentru care nutrea o prietenie plină de respect. Sidney Geist sugerează că sculptorul s-ar fi inspirat după o fotografie făcută de Edward Steichen în 1910, care o reprezenta îmbrăcată mireasă cu o coroană pe cap. Parura înaltă conferă bustului un aspect majestuos, îmblânzit de armonia feței frumoase. Când Brâncuși îi trimite bustul în marmură neagră provenit din acest *Studiu*, Agnes Meyer îl cumpără fără să negocieze prețul și-i transmite sculptorului, într-o scrisoare din 19 august 1934, propria sa interpretare: „Kate, Florence și cu mine – vorbim adesea de dumneavoastră și am căzut de acord că *Regina* este un portret ce ne reprezintă, atât pe dumneavoastră, cât și pe mine.”





Cariatidă, 1943-1948

Stejar, 229 x 45,5 x 43,5 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

Cariatido este cel mai bun exemplu, în creația lui Brâncuși, de trecere a unei forme de la statutul de soclu la acela de operă independentă. Inspirat, fără îndoială, de sculptura antică, artistul instalează în 1912 prima sa *Măiastră* în marmură albă pe trei socluri din piatră suprapuse, dintre care cel din mijloc schițează două cariatide. Va abandona această idee și va realiza *Cariatidele* sale dintr-un material diferit, în lemn, frecvent folosit în construcțiile caselor românești ale căror porticuri sunt ornate cu motive geometrice sculptate.

Prima *Cariatidă* (1914) evocă silueta verticală a *Primului pas* (sculptură distrusă parțial de artist, mai puțin capul, din cauza aspectului corpului influențat de arta africană): un cap turtit și geometrizat este legat

de corpul alungit printr-un gât gros striat. Această *Cariatidă* a fost folosită drept soclu pentru *Cocoș* în expoziția personală a artistului deschisă la Brummer Gallery, New York, în 1926. Brâncuși reia această figură către 1924. El îi aduce ulterior ușoare modificări care-i conferă un statut autonom: el cambrează mai mult corpul și picioarele care par că se îndoie sub greutatea unui capitel cubic. Această ultimă *Cariatidă* nu va servi drept soclu pentru nicio operă, spre deosebire de *Cariatido-Pisică* – două figuri identice lipite ce formează un singur bloc stabil –, pe care sculptorul va instala mai întâi *Timiditate*, pentru expoziția sa de la Brummer Gallery, la New York, în 1933–1934, ulterior, în anii 1940, *Măiastră* în marmură gri.



Coloana fără sfârșit III,
Înainte de 1928

Lemn de plop, 301,5 x 30 x 30 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

Repetiția aceluiași element – romboïdul – în bucăți de lemn, sculptate în atelier până în 1916–1917, anunță sculpturile în trunchiuri de copaci pentru a realiza *Coloane* de mari dimensiuni. Socluri și/ sau opere, *Coloanele* sunt sculptate întotdeauna într-o singură bucată de lemn, ale cărei dimensiuni variază de la 24 cm la 7 metri.

Ansamblul monumental de la Târgu Jiu, sinteză a operei lui Brâncuși

Din toate proiectele monumentale la care visa artistul,²⁹ singurul care se va realiza va fi ansamblul de la Târgu Jiu construit în 1937-1938. În 1935, președinta ligii naționale a femeilor române din Gorj, doamna Arethie Tătărescu, soția ministrului de externe, îi transmite prin intermediul Miliței Petrașcu, fostă ucenică a lui Brâncuși, intenția sa de a încuraja instalarea unui monument în memoria soldaților români căzuți la malul Jiului, în Primul Război Mondial. Sculptorul mai primise o propunere asemănătoare în 1920, din partea comunei Peștișani, dar monumentul n-a fost realizat

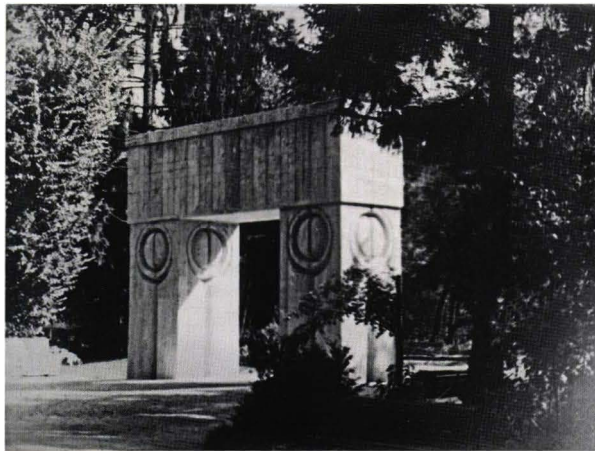
niciodată. Cincisprezece ani mai târziu, artistul, aflat în plină maturitate creatoare, se simte capabil să valorifice temele sale majore în ansambluri de mare amploare. Chiar dacă dorește din tot sufletul să realizeze acest proiect, Brâncuși nu ezită – cum îi era obiceiul – să impună anumite condiții: el cere o totală libertate de concepție și posibilitatea de a-și alege materialele și colaboratorii. La Târgu Jiu, artistul se confruntă cu o realitate complexă, implicând probleme de urbanism: ansamblul său, constituit din trei elemente monumentale, trebuie să fie integrat în oraș. În timp ce *Coloana* se fabrica în Atelierele centrale din Petroșani sub îndrumarea inginerului Ștefan Georgescu-Gorjan, Brâncuși modifică proiectul inițial care nu cuprindea decât această operă, și-i adaugă alte două elemente: *Poarta Sărutului* și *Masa tăcerii*. „Monumentul” comandat devine un ansamblu, a cărui expresie plastică se situează la confluența dintre sculptură, arhitectură și urbanism. Astfel, *Coloana fără sfârșit* este instalată în afara orașului, într-un spațiu vast, în deplin raport cu înălțimea operei (aproximativ 30 m). Aleea Eroilor unește *Coloana fără sfârșit* cu orașul și duce la intrarea în parcul din Târgu Jiu, unde este instalată *Poarta Sărutului*. Titlul evocă tema *Sărutului* al cărui motiv este derulat sub o



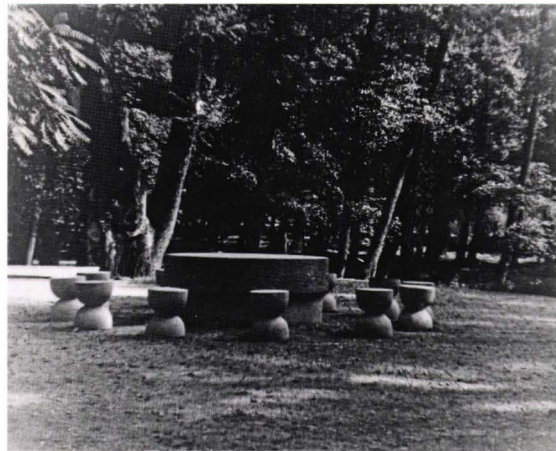
Schiță în creion a viitoarei *Coloane fără sfârșit*
pe o fotografie a sitului Târgu Jiu, iulie 1937

formă geometrizarată pe toată suprafața *Porții*: cele patru laturi ale celor doi stâlpi sprijină o antablatură decorată cu mai multe benzi reiterând motivul *Sărutului*. De la *Poarta Sărutului*, o alee duce la *Masa tăcerii*, concepută ca un loc de meditație și de reculegere: două blocuri de piatră de formă circulară, suprapuse – 45 cm grosime, de 215 cm și, respectiv, 175 cm diametru – evocă masa din atelierul parizian al sculptorului. De jur împrejur, Brâncuși instalează douăsprezece taburete identice, în formă de clepsidră, executate de pietrarii care sculptaseră *Poarta Sărutului*. *Masa tăcerii* împreună cu cele douăsprezece taburete se găsește la marginea Jiului, elementul acvatic pe care sculptorul ține să-l introducă în unele din compozițiile sale, ca de exemplu proiectul *Templului Eliberării* (niciodată realizat).

Acest ansamblu excepțional, sinteză a operei brâncușiene, conceput de artist pentru regiunea sa natală, transmite aspirația sa către echilibrul perfect dintre forme simple. El propune un parcurs inițiativ al cărui etape – *Masa tăcerii*, *Poarta Sărutului* și *Coloana fără sfârșit* – ne invită la o etapă de purificare și pace. Este foarte important de precizat că această instalație a fost realizată în țara sa de origine, mărturie a faptului că propria viziune artistică și concepțiile avansate ale artistului român au fost acceptate și admirate încă din vremea sa.



Poarta Sărutului la Târgu Jiu, către 1938
(fotografie de Brâncuși)



Masa tăcerii la Târgu Jiu, către 1938
(fotografie de Brâncuși)

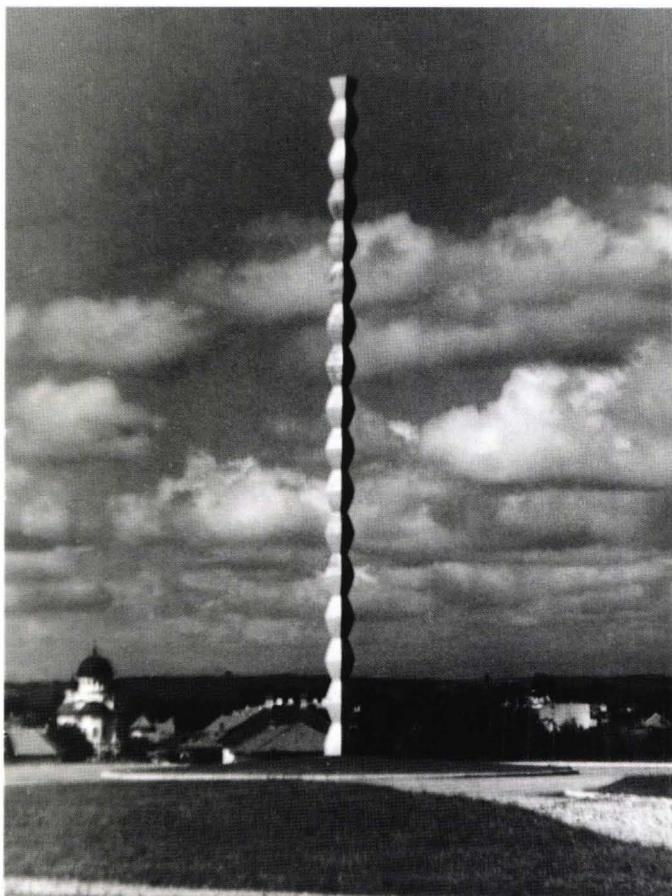
Coloana fără sfârșit, Târgu Jiu, 1938

(Fotografie de Brâncuși)

În 1935, când Brâncuși primește din partea Ligii naționale a femeilor române din județul Gorj o comandă pentru un monument în memoria soldaților români căzuți pe valea Jiului în Primul Război Mondial, el consideră că a venit momentul pentru el ca să ridice *Coloana* sa la dimensiuni monumentale, ceea ce implică alegerea unui alt material decât lemnul: metalul. În acest scop, el vorbește cu inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan, se duce la Târgu Jiu, alege locul de instalare la capătul unei axe care traversează orașul, face toate calculele pentru o operație de asemenea amploare. Artistul sculpează în lemn un modul ce-i va servi drept model pentru echipa de muncitori care trebuia să realizeze *Coloana* în fontă. Ea va fi instalată în locul ales, în afara orașului Târgu Jiu, în toamna anului 1937.

Înaltă de aproape treizeci de metri, alcătuită din cincisprezece module romboidale (de 1,80 m înălțime fiecare) și din doua semimodule la extremități, din fontă metalizată cu alamă, *Coloana fără sfârșit* este una dintre cele trei elemente ale ansamblului monumental realizat de Brâncuși în acest loc.

Mai multe metalizări succesive vor fi aplicate, prima, la treizeci de ani după instalarea sa, în 1967, și ultima, în 2000. Se va respecta astfel dorința artistului care-și imagina *Coloana* sa „aurită” de soarele care se pierde în nori. Mircea Eliade a evocat acest *axis mundi*, stâlp pe care se sprijină Cerul reunit cu Pământul, facilitând astfel comunicarea Omului cu puterile celeste.



Tentația fotografiei, fascinația filmului

Brâncuși lucrează la mai multe serii în același timp, multiplicând versiunile, luând, pentru fiecare operă, timpul reflectării asupra configurației sale, a instalației sale într-o lumină cât mai adecvată.

În acest parcurs, de la bloc la figură, și la idee, artistul înregistrează toate etapele, nu în desen – tehnică pe care a utilizat-o rar, în momente de destindere, pentru a se amuza sau chiar pentru a ilustra în mod ocazional o operă –, ci prin fotografie.

Atras de timpuriu de tehnica fotografică, el i se dedică cu pasiune. Fără să fi urmat vreo școală, conducându-se numai după instinct – precum în muzică³¹ – el face fotografie și mai târziu film, ca un adevărat artist-interpret al propriilor sale opere, afirmând prin aceasta propria-i viziune estetică. E de amintit momentul, în 1907, în care el l-a asistat pe fotograf american, Edward Steichen, când acesta immortaliza pe peliculă statuia *Balzac* a lui Rodin, noaptea, în grădina sculptorului de la Meudon. Această întâlnire care l-a impresionat, cât și privirea critică asupra fotografiilor care-i reprezintă operele, realizate chiar și de mari fotografi ai timpului – ca Alfred Stieglitz, cu ocazia expoziției personale de la galeria acestuia „291” (Photo Secession) la New York în 1914 –, îl determină să-și immortalizeze pe peliculă propriile opere. Dacă admite calitatea imaginilor realizate de profesioniști, el consideră însă că acestea nu-i oglindesc cu fidelitate munca. Către anul 1921, sfătuit de prietenul său Man Ray, el cumpără material profesional și-și instalează un laborator de dezvoltat.

Brâncuși consacră ore întregi observării cu minuțiozitate a propriilor opere și reflecta îndelung înainte de a apăsa pe declanșator, pentru a stabili perspectiva cea mai bună deoarece artistul găsește în acest demers tot atâta plăcere cât a simțit sculptându-le. Îi place să dirijeze discret privirea celui care-i admiră opera. I se întâmplă să fotografieze etape ale unei opere în devenire, practică care se adeverește *a posteriori* foarte prețioasă ca mărturie, pentru că el obișnuia să distrugă eboșele care nu-i dădeau satisfacție. Astfel se pot urmări, de exemplu, etapele creării *Prințesei X*. În 1920, în fața presei care se dezlănțuie împotriva lui după ce juriul Salonului Independenților denunță opera drept pornografică, Brâncuși prezintă o fotografie după o sculptură

„*A sculpta cu lumina*”^{30*}

V.G. Paleolog

care a suprapus un clișeu reprezentând o buturugă din care ieșeau lăstari. Brâncuși dezvăluie aici una din credințele sale fundamentale: viața este constituită din etape succesive care asigură continuitatea și reînnoirea ființei, idee pe care încearcă să o exprime stângaci în scrierile sale. El aplică același procedeu pentru a crea o imagine *Autoportret cu Nancy Cunard și Cocoșul* – strălucit exemplu al modului discret în care artistul manipulează pentru public propria sa imagine și cele mai intime dintre gândurile sale.

Alteori, el surprinde impactul creat de un jet de lumină solară venind din partea superioară a uneia dintre *Păsările* sale, care pare că-și ia zborul ca într-o explozie. Această impresie corespunde ideii pe care Brâncuși dorește să o transmită prin această sculptură alungită, fixată în sol printr-un punct de sprijin foarte fin. Supunându-și operele la o iluminare deosebită, uneori violentă, el caută să transmită privitorului ceea ce el însuși a văzut cu ocazia multiplelor sale experiențe menite a metamorfoza propriile creații, producând un efect de „dematerializare” – după cum sugerează Sebastiano Barassi în analiza sa asupra sculpturii și fotografiei lui Brâncuși, Naum Gabo și Laszlo Moholy-Nagy³².

Sculptorul realizează mereu mai multe tiraje din fiecare negativ – de obicei două, dar poate să ajungă până la douăzeci. Sunt adevărate eșantioane de lucru, ocazie cu care artistul manipulează cadrulul. Astfel el constituie un impresionant ansamblu de fotografii pe care îl va lăsa statului francez împreună cu arhiva din atelierului său parizian: aproximativ șapte sute de negative originale (plăci de sticlă în majoritate) și o mie șase sute de fotografii. El crede în puterea expresivă a fotografiilor sale din care le trimite frecvent mostre colecționarilor sau prietenilor apropiați. Scriitorul Robert Payne reproduce un dialog cu sculptorul care este convins că fotografiile sale înlocuiesc orice discurs, orice literatură despre operele sale: „De ce să se scrie despre sculpturile mele? De ce nu se arată pur și simplu fotografiile mele ce le reprezintă?”³³

A filma înseamnă a înregistra metamorfoza lucrurilor

Mai multe imagini succesive ale unei opere în mișcare – *Leda* (1926) – par a proveni dintr-un film de care Brâncuși n-a vorbit niciodată. Achiziționate în 2011 de către Muzeul Național de Artă Modernă din Paris – destinatarul celei mai importante colecții de documente ale artistului român –, filmele realizate de Brâncuși aduc prețioase informații suplimentare față de cele din numeroasele fotograme conservate în fondul Brâncuși, documentând asupra acestei ultime pasiuni a artistului. El instaurează astfel, încă de la începutul anilor 1920, un dialog permanent între sculpturile sale, pe de o parte, fotografie și

- *Femeie privind-se în oglindă*. El a șlefuit îndelung această sculptură originală, prima etapă a demersului său, până a ajuns la forma finală, complet modificată.

Când Man Ray descoperă fotografiile lui Brâncuși, el le găsește „șterse, supra sau subexpuse, cu zgârieturi și cu pete”, dar dincolo de judecata lui de profesionist, el admite că metoda e adaptată căutărilor artistului. Brâncuși este curios: îi place să intervină în imaginea fotografică. Tehnica de suprapunere îi permite să realizeze compoziții complexe, combinând realism și simbolism. Exemplul cel mai elocvent este un autoportret făcut la atelier, peste

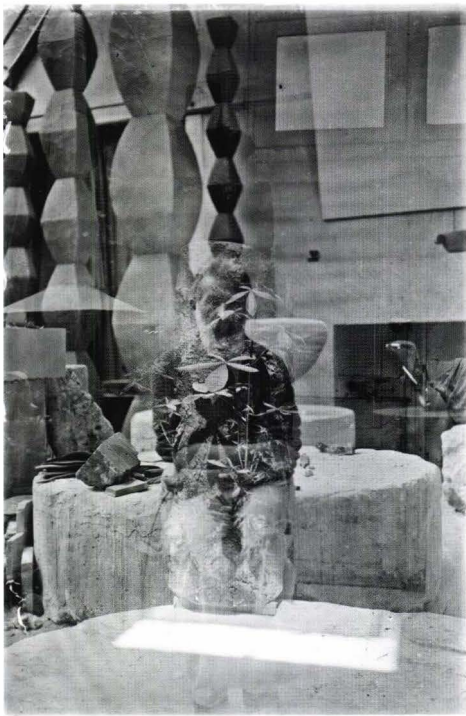
Noul născut II (înainte de 1923),
bronz polisat (fotografie de
Brâncuși, către 1925)



film, pe de altă parte, chiar dacă nu evocă niciodată aceasta din urmă tehnică abordată, ce pare a fi constituit pentru el o plăcere secretă. El voia „să sculpteze cu lumina”, după cum nota pe bună dreptate Vasile Georgescu Paleolog, singurul autor căruia artistul i-a permis să scrie despre el încă din timpul vieții: „Brâncuși poate iniția o nouă eră a sculpturii – sculptura iradiantă [...], dar cu ajutorul luminii, această materie fluidă care n-ar avea drept țel să se suprapună peste aceea, concretă, a metalului, ci de a țâșni impetuos din materia însăși, ca și cum s-ar elibera de ea, după voia sculptorului, al cărui rol creator ar fi să regleze această izbucnire de lumină prin planuri și puncte convergente adecvate”³⁴. Brâncuși filmează opere în mișcare, atât cele instalate pe un sistem de rotație, ca *Leda*, cât și acelea pe care le acționează manual, ca marele *Pește*, sau cele surprinse într-o mișcare de oscilație, precum bronzul *Noului născut*, a cărui formă ovală transmite stabilitate. El prelungește astfel investigațiile sale în jurul multiplelor posibilități de prezentare a unei opere, a jocului infinit al formelor și al luminii.

În atelierul de lucru, el immortalizează pe peliculă și momente deosebite: o petrecere unde-i putem recunoaște pe Marcel Duchamp, pe Mary Reynolds, partenera acestuia, pe pianista Vera Moore, sau tinere dansând printre sculpturi. Niciuna dintre operele sale nu pornește de la imaginea unei dansatoare și niciuna dintre ele nu face aluzie la dans; în schimb, Brâncuși găsește în film o soluție subtilă pentru a institui un dialog între dans și sculptură. Între anii 1920–1930, mai multe tinere venite la Paris să-și continue profilul profesional ca dansatoare, îl vizitau la atelier ca să privească ultimele sculpturi ale „maestrului”, atrase și de imaginea acestui artist cu o alură de învățat venit din timpuri imemorabile. Printre acestea, Marina Șaliapin, fiica cântărețului de operă Feodor Șaliapin, și mai cu seamă Florence Meyer, fiica cuplului de colecționari americani, Agnes și Eugene Meyer, care se va consacra fotografiei sub numele de Florence Homolka (după căsătoria cu actorul american Oskar Homolka). Florence, grație eleganței mișcărilor și luminii radiate de fața ei veselă, rămâne pentru artist subiectul privilegiat pentru un film.

Brâncuși folosește de asemenea aparatul de filmat pentru a înregistra evenimente importante în raport cu creația sa, precum instalația din 1926, apoi – anul următor – dislocarea *Coloanei fără sfârșit* în grădina lui Edward Steichen, la Voulangis, sau instalarea ansamblului sculptural de la Târgu Jiu, în 1937–1938. Inaugurarea acestui ansamblu îi dă ocazia să filmeze o veritabilă sărbătoare populară pe care o savurează cu emoție. Imaginile cu peisajul românesc surprins din tren se înlanțuie în viteză, compunând ceea ce artistul a dorit să sugereze prin repetarea elementelor ce compun *Coloana fără sfârșit*: infinitul.



Autoportret cu Nancy Cunard și Cocosul, 1930

Negativ pe sticlă (imagine obținută prin inversarea valorilor scanului negativului), 9 x 6,5 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

Brâncuși realizează autoportrete fotografice într-o manieră foarte personală. Ceea ce sculptorul dorește să imprime pe peliculă nu mai este un portret obiectiv, ci simbioza dintre o imagine temporală și o imagine pe care o dorește eternă. Trăvialul său ține de transfigurare, de metamorfoză – metamorfoza pe care nu încetează să o aplice mai ales sculpturii, ceea ce-i permite să depășească limitele genurilor: autoportretele sale se situează la granița dintre carnal și imaterial, imaginea nu mai răspunde atât atracției oglinzii cât dorinței de a disimula sentimente dificil de mărturisit.

Fotografiind *Portretul lui Nancy Cunard* în bronz, el dirijează obiectivul aparatului de fotografiat pe partea centrală și rotunjită a acestei opere, în care se reflectă atelierul, și se poziționează el însuși în spatele sculpturii. Apare un al treilea element, suprapus pe imaginea sculptorului: *Cocosul* în bronz, a cărui strălucire se pierde în careul de umbră ce încadrează *Portretul lui Nancy Cunard*. Această asociație nu este întâmplătoare. Dacă nu există *a priori* nicio legătură între cele două opere pe care sculptorul nu le-a reunit niciodată în multiplele configurații ale instalațiilor pe care le-a conceput în atelier, el le reunește aici, interpunându-și autoportretul: „Cocosul, sunt eu”, ar fi zis el. Această fotografie din 1935 este, ca multe altele, o metaforă pe care o utilizează pentru a pune în evidență o operă – această *Tânără sofisticată* (al doilea titlu al *Portretului lui Nancy Cunard*) – pentru a exprima într-o manieră deghizată „lucruri intime, [...]jocul plurivalent al erotismului”, după cum sugera Friedrich Teja Bach³⁵.

Autoportret în atelier, către 1933-1934

Negativ pe sticlă (imagine obținută prin inversarea scanului față de negativ), 33,7 x 27,5 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

Suprapunând o fotografie ce reprezintă o buturugă de la atelier care aîncolțit pe o alta în care el pozează în mijlocul operelor sale, Brâncuși sugerează ideea revenirii perpetue, a permanenței. Silueta sa se dizolvă propriu-zis în miracolul natural al renașterii bătrânei buturugi.



Portretul lui James Joyce, 1929

Creion pe hârtie, 42 x 32 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

Simbolul lui Joyce, 1929

Cerneală pe hârtie, 35 x 28, 2 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

În 1929, Harry și Polly „Caresse” Crosby, un cuplu de editori americani instalați la Paris, publică un volum de texte extrase din *Finnegans Wake* de James Joyce, intitulat *Tales Told of Shem and Shaun*. Ei îi ceruseră lui Picasso să realizeze un portret al scriitorului, ca ilustrație la începutul lucrării. Acesta refuză, pe motiv că „nu face portrete la comandă”. Poetul american Ezra Pound le sugerează să se adreseze lui Brâncuși. E de mirare că sculptorul acceptă o asemenea comandă. Nu se știe prea bine ceea ce l-a determinat să o facă: refuzul lui Picasso, personalitatea scriitorului, intervenția lui Pound, sau cea a altor prieteni englezi sau americani?

El desenează șase portrete Joyce (trei din profil și trei din față). Asemănarea cu modelul este incontestabilă, dar nu i se pare reprezentativă pentru personalitatea poetului irlandez: Brâncuși nu reușise să exprime ceea ce Joyce transmitea în literatură. Este în tot cazul ceea ce crede Polly Crosby, care așteaptă din partea sculptorului un portret „mai abstract”. Prin urmare, Brâncuși desenează o spirală, însoțită de trei linii verticale asimetrice și de două inscripții misterioase în dreapta desenului, în partea de sus și în de jos, și-și pune semnătura jos în stânga.

S-au dat mai multe interpretări acestei spirale și verticalelor, dar niciuna nu este convingătoare. Brâncuși s-ar fi amuzat oare făcând o spirală fără ca aceasta să



trimită la o interpretare filosofică a operei *Finnegans Wake*? Sau ar fi recuperat un motiv la modă? – în anii 1920, când spirală părea să fi devenit una din emblemele modernismului. Astfel, de exemplu, un roto-relief de Duchamp este reprodus pe coperta revistei *The Little Review*, în 1925, iar Picabia crease deja „Mașinile” sale, constituite din cercuri și spirale. Nimic nu confirmă că sculptorul ar fi citit vreuna din operele scriitorului irlandez. Ne putem închipui că Joyce, la fel de taciturn ca Ezra Pound, îi apărea lui Brâncuși ca o figură enigmatică și complexă, ca o abstracție geometrică. Pentru a adânci misterul, el a înscris niște semne indescifrabile, poate nici măcar un cod. De altminteri, desenul publicat este intitulat *Simbolul lui Joyce*, și nu *Portretul lui James Joyce*, cum au fost intitulate cele șase schițe precedente.

160

O. E. P. O. S. P.



G. BRANCUZI

O. E. P. O. S. P.

Leda, 1926

Bronz polisat, 53 x 79 x 29 cm

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

Donația Constantin Brâncuși 1957

Singurul bronz polisat de Brâncuși în 1926, pentru a-l păstra în atelier, a fost realizat după marmura pe care a sculptat-o în 1920 (colecția Institutului de Artă din Chicago). Această marmură unică se deosebește de sculpturile realizate dintr-un bloc, prin împletirea a două bucăți diferite ca formă, orientate divergent în spațiu. Ovoidul – prezent în creația sa sub mai multe aspecte și sub mai multe titluri – este pus pe orizontală, în perfect echilibru, și primește în partea cea mai groasă un trunchi de piramidă asimetrică. Baza cea mai mică este înfiptă ca o prelungire aproape naturală a ovoidului. Intitulându-și sculptura *Leda*, Brâncuși se folosește de un episod din mitologia greacă pentru a opera metamorfozele sale într-un dublu registru. Mitul conform căruia Zeus s-a transformat în lebedă îi permite să valorifice ambiguitatea personajului Ledei. Artistul refuză de altminteri ideea ca *Leda* să-l-ar fi putut încarna pe Zeus. Ca un demiurg, el se consideră investit de „zeul zeilor” cu puterea de a schimba o lebedă în femeie sau eternul feminin în lebedă. Nu

ne putem închipui că, pentru a încarna feminitatea sublimată, Brâncuși ar fi adoptat acest titlu, deja încărcat de sens, pentru proximitatea sa fonetică cu cuvântul românesc „lebedă”? Pentru sculptorul român, grația păsării, agilitatea ei, eleganța mișcărilor sale sunt cu siguranță de esență feminină, și *Leda* (în franceză, cuvântul *cygne* este de genul masculin) încarnează nu numai feminitatea, dar și fertilitatea. Ovoidul, care poate fi văzut ca un tors de femeie, este simbolul vieții. Când, în 1932, Brâncuși instalează bronzul polisat al *Ledei* pe un disc fabricat dintr-un aliaj de cupru, nichel și zinc, el își realizează visul de a-și vedea personajul în sufletețându-se în reflexele discului-oglinzii. Mecanismul de rotire pe care-l instalează sub disc pentru a-i imprima o mișcare de rotație produce un adevărat spectacol de umbre și lumini pe suprafața polisată. Brâncuși a filmat cu mare bucurie această operă în mișcare, decupând apoi secvență cu secvență, ca și cum ar fi vrut să înscrie în eternitate fiecare imagine surprinsă sub un unghi diferit de luminozitate.





Cocoșul, 1935

Bronz polisat, 103,4 x 12,1 x 29,9 cm
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

Cocoșul este una din imaginile emblematice ale creației lui Brâncuși: cu această operă, el pare a fi dorit să-și afirme independența și puterea de a atrage privirea. Este una dintre teme la care lucrează încă din 1922, *Cocoșul golic* în lemn – evocarea simbolului francez – pe care și-l imaginează, realizat în proporții monumentale, instalat într-o piață publică pariziană. La început este o formă greoaie, masivă, care, într-un efort de elevație, se proiectează în spațiu printr-o linie ascendentă, dublată de patru creștături ca zimții unui fierăstrău. Brâncuși îl subțiază treptat dându-i un aspect dinamic și simplificat. Înscrisă într-un triunghi perfect, această figură simbolică își extrage forța din tensiunea unei linii ascendente, perfect netede, ritmată de creștăturile pe care artistul le reduce de la patru la trei, lăsând mai mult spațiu între ele, dându-le astfel mai multă suplețe. Într-un poem din mai 1929, Jean Arp interpretează această operă traducând perfect intențiile lui Brâncuși: „Și cocoșul cântă: cu-cu-ri-gu, și fiecare sunet face un zig și un zag în gât. *Cocoșul* lui Brâncuși este o săgeată de bucurie. Acest cocoș, străpunge ziua printre crengile luminii.” Rolul său de a anunța venirea zilei și a luminii este accentuat în varianta în bronz polisat din 1935: asamblând cele două socluri constituite din linii frânte, *Cocoșul* se înscrie în cercetarea sculptorului de a produce, printr-o repetiție infinită a unei figuri, o mișcare ritmată și continuă.

**Vedere din atelier cu Cocoșii mari I-IV,
1941-1944**

Negativ pe sticlă (imagine obținută prin inversarea
valorilor scanului negativ), 18 x 13 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Donația Constantin Brâncuși 1957

Încă din 1922, pe când sculpa în lemn *Cocoșul
golic*, artistul lucrează la o serie intitulată
Cocoșii mari, modelați direct în ghips. El
realizează mai multe versiuni, dintre care
ultima, *Morele Cocoș IV* (1949-1951), măsoară
4,85 m. Brâncuși spera să instaleze acest
simbol al țării sale de adopție într-o piață
publică, în inima Parisului. Acest vis, însă, nu
s-a realizat.





Foca II, 1943

Marmură gri, 110,5 x 121,5 x 34 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou,
Paris, achiziționată de la artist în 1947

La începutul anilor 1930, Brâncuși sculpează în marmură albă o focă, în echilibru instabil, pe care o intitulează *Miracolul*. Animalul corpulent îl atrage prin metamorfoza care se produce de îndată ce intră în apă, când mișcărilor-i devin pline de agilitate și eleganță. În 1943, sculptorul reia imaginea focii în marmură gri striată, asemănătoare cu cea în care sculptase *Peștele* (1930), material mai adaptat aspectului lucios al acestui mamifer.

Atelierul: opera totală

„Un templu” al modernității

Atelierul lui Brâncuși, situat în Fundătura Ronsin, aproape de strada Vaugirard, în sectorul 15 din Paris³⁵, devine după al Doilea Război Mondial un loc foarte frecventat nu numai de artiștii din toata lumea, ci și de parizieni. Sculptorul care, în timpul războiului, a rămas în atelierul său, a continuat să asambleze și să modifice grupuri de opere. Se cunoaște pasiunea lui pentru gruparea de lucrări din care au reieșit opere ca *Primul pas* (1913-1918), *Doamna L. R.* (1914-1917) sau *Adam și Eva* (1916). Artistul se lasă antrenat de jocul combinărilor și nu conține să suprapună piese de mobilier, sculpturi, să le interpună schimbându-le locul și statutul. El fotografiază fiecare schimbare ca și cum ar fi vrut să păstreze în memorie toate etapele instalațiilor succesive.

În ultimii cincisprezece ani, el se ocupă mai ales de prezentarea operei sale, nu mai lucrează la noi serii de sculptură. Nu mai inventează nimic. *Testoasa* (1941-1943) este ultima sa sculptură. El nu mai poate să se separe de operele păstrate la atelier, ele se constituie în cadrul său de viață – un muzeu viu unde primește pe toți cei care manifestă interes pentru creația sa. Rod al unor îndelungi meditații, „scenografia” locului își păstrează aspectul misterios, atemporal, în perfectă armonie cu personalitatea artistului, pe care unul dintre vecinii lui – pictorul american Reginald Pollack – îl descrie ca pe „un vrăjitor în templul său”³⁶, și în același timp un *Shaman and Showman* (șaman și om de spectacol), joc de cuvinte în engleză care rezumă foarte bine personalitatea sculptorului: „Dincolo de mitul Brâncuși marele șaman, se afla un regizor vizionar, un artist care știa exact ce dorea și exact ceea ce trebuia făcut pentru a-l obține³⁷.”

Din Fundătura Ronsin la Beaubourg

Spre sfârșitul vieții, dornic să lase posterității ansamblul atelierului în configurația exactă a operelor pe care el însuși a conceput-o, artistul hotărâște, sfătuit și de prietenii lui apropiați – Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché și Sonia Delaunay –, să lase, prin legat testamentar, atelierul Statului

francez, „cu condiția ca acesta să reconstituie, de preferință în localurile Muzeului Național de Artă Modernă, un atelier conținând operele sale, eboșele, suporturile, uneltele, piesele de mobilier”.

Pe 16 martie 1957, Brâncuși moare și atelierul din Fundătura Ronsin sunt demolate. Muzeul Național de Artă Modernă, găzduit pe atunci la Palais de Tokyo, instalează într-o sală piese importante din donația lui Brâncuși și-și propune să construiască o replică fidelă a atelierului în 1977 în fața Centrului Pompidou, unde Muzeul se mutase. În 1997, o nouă reconstituire, realizată după planurile lui Renzo Piano și Richard Rogers, arhitecți ai Centrului Pompidou, provoacă atitudini contradictorii: din exterior, atelierul nu se aseamănă cu cel din fundătura Ronsin. În schimb, interiorul, delimitat cu pereți de sticlă, respectă fidel dimensiunile și organizarea spațiului în care sculptorul a trăit și a lucrat și corespunde ideii sale de ansamblu și chiar de templu. Evitând orice fetișism, spațiul muzeografic reprezintă concepția de spațiu total pe care Brâncuși a vrut să o transmită oferind vizitatorului experiența operei sale.

Vedere de atelier, către 1929

Negativ pe sticlă, 8 x 13 cm

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne

Donația Constantin Brâncuși 1957

Numeroasele fotografii pe care artistul le-a realizat cu aspecte din atelierul din impasse Ronsin sunt păstrate de el ca documente ale instalațiilor succesive ale operelor pe care le-a făcut timp de douăzeci și cinci de ani. La lumina zilei care pătrunde prin acoperișul de sticlă, colțul din atelier, unde sunt expuse cele mai spectaculoase opere, este locul unde se instaurează un dialog între verticalitatea bine definită a *Coloanelor fără sfârșit* și horizontalitatea liniștitoare a capetelor culcate.





Aspect din atelierul Brâncuși (sala 1)
la Centrul Pompidou, 2011

Repere cronologice

1876 19 februarie: se naște la Hobița, județul Gorj.

1883–1893 Urmează cursurile școlii primare, apoi se stabilește în Craiova, unde prestează diferite munci ca să întrețină.

1894–1902 Urmează cursurile Școlii de Arte și Meserii din Craiova, apoi Școala de Arte Frumoase din București.

1904 Ajunge la Paris.

1905 Este acceptat în atelierul lui Antonin Mercié, la Școala Națională de Arte Frumoase.

1906 Prima participare la Salonul de toamnă. Este remarcat de Auguste Rodin.

1907 Părăsește Școala de Arte Frumoase din cauza vârstei înaintate (are 31 de ani).

Intră la atelierul lui Rodin ca ucenic din ianuarie până în aprilie.

Prima comandă de monument funerar: sculptează *Rugăciunea*.

Se instalează într-un atelier în strada Montparnasse, numărul 54. Închiriază un alt atelier pe strada Odessa, la numărul 23.

1910 Expune pentru prima oară la Salonul Independenților, unde va fi prezent cu regularitate până în 1913, apoi în 1920.

1911 Instalează *Sărutul* pe mormântul tinerei Tatiana Rașevskaia, în cimitirul Montparnasse.

1912 Participă la expoziția „Pictorii futuristi italieni” de la galleria Bernheim-Jeune.

1913 Prezintă cinci opere din care patru ghipsuri (*Domnișoara Pogany I*, *Muză adormită*, *Tors de femeie*, *O Muză*) și *Sărutul* la Armory Show, la New York, apoi la Institutul de Artă din Chicago și la Copley Society of Art din Boston. Operele sale, ca și cele ale lui Marcel Duchamp, Francis Picabia și Walter Pach, provoacă scandal datorită modernității lor.

Participă în premieră, cu trei sculpturi, la Salonul Asociației Artiștilor Aliati din Londra.

1914 Prima expoziție personală la galeria „291” a grupului Photo Secession din New York. Începe să-și fotografieze propriile opere.

1916 Se instalează în Impasse Ronsin. Păstrează și atelierul din strada Montparnasse numărul 54, până pe 10 octombrie.

În martie, expune pentru a doua oară la Salonul Asociației Artiștilor Aliati din Londra.

A doua expoziție personală la New York, la Modern Gallery, deschisă de Marius de Zayas.

1917 Participă la prima expoziție a Societății Artiștilor Independenți, la Grand Central Palace din New York.

1918 Sculptează prima *Coloană fără sfârșit*.

1920 *Printesa X*, considerată ca operă pornografică, este retrasă de la Salonul Independenților.

Participă la a doua expoziție a Secțiunii de Aur la galeria La Boétie.

Este invitat să participe la expoziția inaugurală a Societății anonime, fondată la New York de Katherine S. Dreier, la inițiativa lui Marcel Duchamp și a lui Man Ray.

1921 Jacques Doucet îi cumpără o *Danaïdă* (1913).

Ezra Pound, stabilit în Franța încă de la începutul anilor 1920, îl vizitează.

Își cumpără material fotografic, cerându-i sfatul în domeniu lui Man Ray

Apare un număr special din *The Little Review*, în care Ezra Pound publică un eseu important despre sculptor, ilustrat cu douăzeci și patru de reproduceri.

1922 Din 24 martie până în 10 aprilie, expune douăzeci și două de sculpturi și un desen la „Expoziția de Artă Franceză Contemporană”, deschisă la Sculptors'Gallery din New York.

Jeanne Robert Foster îi consacră un articol în *Vanity Fair*.

1923 Tristan Tzara i-o prezintă pe Nancy Cunard, pe care o va primi adesea la atelier și va realiza un portret după model: *Tânără sofisticată* (1925–1926).

1924 Participă cu *Sărutul, Măiastra, Domnișoara Pogany I, Cap de muză* și douăsprezece fotografii la prima expoziție de artă contemporană organizată de revista de avangardă românească *Contimporanul*, care-i va consacra un număr special în 1925.

1925 Din 28 mai până în 25 iunie, participă cu trei sculpturi și cinci desene la expoziția “Tri-National Art: French-British-American” [“Arta tri-națională: franceză-engleză și americană”] organizată de Marius de Zayas la galeria Durand-Ruel din Paris, expoziție prezentată în același an și la Londra.

Proiect de realizare a unei versiuni monumentale a *Păsării în zbor* pentru grădina prietenilor Mills, la Clairefontaine.

1926 Din 26 ianuarie până în 17 februarie, expoziția “Tri-National Art” [“Arta tri-națională”] este prezentată la New York.

Prima călătorie a lui Brâncuși în Statele Unite pentru a-și pregăti a treia expoziție personală, organizată la Wildenstein Galleries din 18 februarie până în 3 martie.

Penguin Club organizează pe 27 februarie balul său anual, “Firemen's Ball”, unde Brâncuși este invitatul de onoare.

În mai, instalează o *Coloană fără sfârșit*, sculptată într-un trunchi de plop, în grădina lui Edward Steichen, la Voulangis.

Călătorește la Anvers pentru vernisajul „Expoziției de artă franceză modernă” (15 mai–15 iunie) la Salonul de artă contemporană, unde prezintă șase sculpturi.

Călătorește la Hyères, pe 21 septembrie, în ideea amplasării unei *Păsări în zbor* în grădina vilei lui Charles de Noailles, proiect care nu se va realiza.

A doua călătorie în Statele-Unite pentru a pregăti expoziția sa la Brummer Gallery (17 noiembrie–15 decembrie). La sosirea sculpturilor sale în America, vama americană impune o taxă pentru *Păsărea în zbor*, pe care nu o consideră operă de artă (21 octombrie). Este a patra expoziție personală a lui Brâncuși la New York. El prezintă patruzeci și două de sculpturi (din care cinci socluri), douăzeci și cinci de desene și o pictură. Catalogul este prefat de Paul Morand.

Pe 19 noiembrie, asistă la vernisajul expoziției „The International Exhibition of Modern Art” a Societății Anonimă, de la Muzeul Brooklyn. Expune *Leda* în marmură (1920).

1927 Expoziția de la Brummer Gallery este prezentată la Arts Club din Chicago (4–22 ianuarie) datorită lui Alice Roullier. Duchamp este însărcinat să o organizeze. Arts Club îi cumpără *Păsărea de aur* în bronz (1919–1920) care i-a aparținut lui John Quinn.

Participă la prima expoziție anuală a unui grup de sculptori, dintre care Charles Despiau, Henri Laurens, Gargallo, Ossip Zadkine, la galeria G. Bernheim din Paris.

Pe 21 octombrie, începe procesul „Brâncuși împotriva Statelor-Unite”.

Înainte ca Edward Steichen să se întoarcă din Statele-Unite, el demontează *Coloana fără sfârșit*, instalată în grădina acestuia din Voulangis, și o reduce în propriul atelier.

1928 Câștigă procesul cu vama americană.

1929 Participă, alături de Antoine Bourdelle, Aristide Maillol și Despiau, la a doua Expoziție internațională de sculptură, deschisă la galeria G. Bernheim, la Paris.

Editorii de la Black Sun Press, Harry Crosby și soția acestuia Caresse, îi cer să realizeze portretul lui James Joyce pentru frontispiciul cărții acestuia, *Tales Told of Shem and Shaun*.

Își amenajează un nou laborator și cumpără material fotografic mai perfecționat și un aparat de fotografiat de 16 mm.

1930 Face cunoștință, prin colecționarul englez Jim Ede, cu pianista englezoaică Vera Moore, care va fi una din marile lui iubiri.

1931 Henri-Pierre Roché îi prezintă pe maharajahul din Indore, Yeshwant Rao Holkar, care îi cumpără o *Pasăre în zbor* în bronz polisat (1927-1931) și-i comandă alte două, în marmură albă și neagră. Proiectează să realizeze un *Templu al descătușării* în India.

Este decorat de regele României Carol al II^{lea} cu Meritul Cultural pentru artele plastice.

1933 Are loc a doua expoziție la Brummer Gallery din New York (17 noiembrie-13 ianuarie 1934), unde prezintă cincizeci și șapte de sculpturi. Duchamp se ocupă de instalarea lor; catalogul este prefațat de Roger Vitrac.

1935 Liga națională a femeilor din Gorj, condusă de Arethie Tatarescu, îi comandă un monument dedicat eroilor din județul Gorj, căzuți pe valea Jiului în Primul Război Mondial. Vine în România pentru a vizita locul instalării.

1936 Participă la expoziția „Cubism și arta abstractă” (9 martie-19 aprilie), găzduită de Muzeul de Artă Modernă din New York, cu șase sculpturi, apoi la San Francisco și la Cleveland, cu două lucrări.

Livrează cele două *Păsări în zbor*, în marmură albă și marmură neagră, comandate de maharajahul din Indore și lucrează pe proiectul templului.

1937 Se află în România de la începutul lui iunie până pe 2 septembrie, pentru a regla detaliile tehnice ale monumentalei *Coloane fără sfârșit* prevăzută a fi ridicată la Târgu Jiu. Proiectului inițial, limitat la ridicarea *Coloanei*, el adaugă *Poarta Sărutului și Masa tăcerii*.

Între 27 octombrie și 15 noiembrie, este din nou în România, pentru a asista la montajul *Coloanei fără sfârșit* și la instalarea *Mesei tăcerii*.

La 18 decembrie, se îmbarcă la Genova cu destinația Bombay, pentru a studia situl unde trebuia să instaleze *Templul descătușării* (sau *al dragostei*).

1938 Pe 1 ianuarie, sosește în Indore, vizitează regiunea, dar întâlnirea pe care trebuia să o aibă cu maharajahul n-a mai avut loc. Templul nu va fi niciodată realizat.

La întoarcerea spre Franța, face escală în Egipt, vizitează Cairo și piramidele.

În iunie-iulie, se întoarce la Târgu Jiu, unde lucrează la *Poarta Sărutului* și la *Coloana fără sfârșit*. După o lună, se duce din nou la Târgu Jiu pentru a supraveghea finalizarea lucrărilor. Pleacă din țară fără să aștepte inaugurarea ansamblului.

V. G. Paleolog publică la Craiova prima monografie consacrată sculptorului.

1939 Pe 19 aprilie, pleacă cu pachebotul “Paris” în Statele-Unite, pentru o a treia călătorie.

1940-1944 În timpul războiului, se izolează în atelierul său. Participă uneori la expoziții, mai ales în Statele-Unite.

În timpul iernii 1940, primește vizita lui Peggy Guggenheim, care-i cumpără o *Pasăre în zbor* din bronz polisat (sfârșitul anilor 1930).

În iulie 1941, cumpără un ultim atelier, alăturat primelor trei, în care depozitează opere și unde sculptează în lemn.

1946 Muzeul Național de Artă din Paris îi cumpără pentru prima dată trei opere: *Muza adormită* (1910), *Cocoșul* (1935) și *Foca* (1943).

1947 Editura Forum din București publică în franceză cartea lui V.G. Paleolog, *Brançusi*.

1949 Participă cu patru sculpturi la expoziția „Primii maeștri ai artei abstracte”, organizată la galeria Maeght din Paris.

1950 Solicită naționalitatea franceză.

Walter și Louise Arensberg donează colecția lor de opere – douăzeci și două de sculpturi și desene de Brâncuși – Muzeului de Artă din Filadelfia.

1951 Participă la expozițiile „Suprarealism și abstracțiune”, deschisă la Palais des beaux-arts din Bruxelles, apoi la Kunsthaus din Zürich, și „De Stijl” la Stedelijk Museum din Amsterdam.

În septembrie are loc expoziția „De la Brâncuși la Duchamp” la Sidney Janis Gallery, din New York.

1952 Participă la expoziția „Opera în secolul XX”, organizată de Jean Cassou la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris, care va fi reluată în iulie de Tate Gallery din Londra, sub titlul “20th Century Masterpieces” [„Capodopere ale secolului XX”].

Primește naționalitatea franceză.

Participă la expoziția „Sculptura secolului 20” la Muzeul de Artă din Philadelphia.

Prezintă câteva sculpturi în expoziția “In Memory of Katherine S. Dreier, 1877-1952. Her own Collection of Modern Art” [„În memoria lui Katherine S. Dreier, 1877-1952. Colecția ei de artă modernă”], deschisă la Yale University Art Gallery, New Haven (Conn.).

1953 Participă la expozițiile “French Masters” [„Maeștri francezi”] la Sidney Janis Gallery din New York, „Sculpture of the 20th Century”, la

Institutului de Artă din Chicago (reluată la Muzeul de Artă Modernă din New York), „Le Cubisme 1907-1914” la Muzeul național de Artă din Pars, „75 Years of Sculpture”, la Muzeul de Arte Frumoase din Houston, „Sulpture and Sculptor’s Drawings” [Sculptură și desene de sculptor] la Kurt Valentin Gallery din New York.

1954 Expune trei sculpturi și un desen la expoziția „Sept pionniers de la sculpture moderne” [Șapte pionieri al sculpturii moderne], vernisată la Primăria orașului Yverdon-les-Bains (Elveția).

1955 Face fractură de col femural – accident cu urmări până la sfârșitul vieții – și este spitalizat timp de mai multe luni.

Expoziție retrospectivă la Solomon R. Guggenheim Museum din New York

(26 octombrie–8 ianuarie 1956), apoi la Muzeul de Artă din Philadelphia (27 ianuarie–26 februarie 1956).

1956 Donează prin testament atelierul său cu tot ceea ce conține Statului francez. Îi desemnează pe Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati ca legatari universali.

La 22 decembrie se deschide la Muzeul de Artă din București prima expoziție personală a lui Brâncuși în Europa.

1957 Pe 16 martie, Brâncuși se stinge în atelierul său parizian.

În aceeași lună, apare numărul special al revistei *Cahiers d’art*, condusă de Christian Zervos, dedicat lui Brâncuși, și David Lewis publică la Londra, în limba engleză, prima monografie consacrată sculptorului.

- 1 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 345.
- 2 « Visite à Brancusi », *Cahiers France-Roumanie*, juin-juillet, 1946, p. 9.
- 3 Brâncuși, Note de atelier, v. Bibliografie.
- 4 Manuscris neidentificat despre opera sculptorului, poate o încercare de autobiografie.
- 5 Doina Lemny, Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși inedit, însemnări și corespondență românească*, București, Humanitas, 2004, p. 454.
- 6 Pontus Hultén, *Brancusi*, Flammarion, 1986, p. 46.
- 7 Note de atelier, în L. Doina, C.-R. Velescu, op. cit., p. 84.
- 8 *Jbidem*, p. 454.
- 8a Cf. Noël Alexandre (dir.), *Modigliani inconnu. Témoignages, documents et dessins inédits de l'ancienne collection de Paul Alexandre*, Paris, Albin Michel, 1993.
- 9 Marielle Tabart, *Brancusi, l'inventeur de la sculpture moderne*, Paris, Centre Pompidou / Gallimard, « Découvertes », 1995, p. 21.
- 10 „[Sărutul] a fost, spunea el, drumul său spre Damasc”: H.-P. Roché, « L'enterrement de Brancusi, 19 martie 1957 », *Hommage de la sculpture à Brancusi*, Paris, Editions de Beaune, 1957, p. 29.
- 11 Notă de atelier, reproducă în Marielle Tabart, Doina Lemny, *La Dation Brancusi. Dessins et archives*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2003, p. 86.
- 12 V.G. Paleolog, *Tineretea lui Brâncuși*, București, Editura tineretului, 1967, pp. 209-210.
- 13 Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, New York, George Braziller, 1959, p. 16, nota 4.
- 14 H.-P. Roché, « L'enterrement de Brancusi 19 mars 1957 », *ibid.*, pp. 26-29.
- 15 Lazăr Cosma, *Noua revistă română*, București, 25 aprilie 1910 : cf. B. Brezianu, p. 55.
- 16 Ioan Nicoară (pseudonim literar al lui N. D. Cocea, 1880-1949), “Expoziția «Tinerimea artistică»”, *Facla*, București, 10 mai 1910 : cf. B. Brezianu, p. 56.
- 17 Note de atelier, în D. Lemny, C.-R. Velescu, op. cit., p. 448.
- 18 V.G. Paleolog, op. cit. p. 197.
- 19 Sidney Geist, « Le Baiser », *Le Baiser*, Paris, Editions du Centre Pompidou, « Les Carnets de l'Atelier Brancusi », 1999, p. 17.
- 20 *Ibid.*, p. 14.
- 21 Însemnare de Brâncuși, reproducă în *La Dation Brancusi*, Dessins et archives, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, p. 86.
- 22 Roger Devigne, « L'homme qui rabote les femmes », *L'Ère nouvelle*, 28 janvier, 1920, p. 6.
- 23 Cf. Sidney Geist, în *Constantin Brancusi*, catalog de expoziție, Osaka, Edobory Gallery, 1989.
- 24 Roger Devigne, art. cit.
- 25 Pontus Hultén, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1986, p. 92.
- 26 Această expoziție va fi prezentată datorită lui Marcel Duchamp și Alice Roullier la Arts Club of Chicago. Duchamp va organiza o a doua la aceeași galerie newyorcheză din 17 noiembrie 1933 la 13 ianuarie 1934.
- 27 A.-T. Spear, *Brancusi's Birds*, New York University Press, 1969, p. 116.
- 28 Note de atelier, în L. Doina, C.-R. Velescu, op. cit., p. 256.
- 29 Cu ocazia călătoriei sale la New York în 1926, artistul mărturisese jurnaliștilor americani că i-ar plăcea să ridice o *Coloană fără sfârșit* „mai înaltă decât un building”, în Central Park; în același an, el visează să instaleze în parcul unui castel din apropierea Rambouillet-ului, pentru un cuplu de americani, o *Pasăre în zbor*; năzuiește să realizeze o *Pasăre în zbor* în inox sau din bucăți de oglindă și să o instaleze în domeniul familiei Charles de Noailles, la Hyères; în 1937, proiectează pentru maharajahul din Indore un templu în care ar fi trebuit să mărească *Coloana Sărutului* pe care a schitat-o în atelier; iar spre sfârșitul vieții, plănuiește să instaleze o *Coloană fără sfârșit* monumentală care să depășească zgîrie-norii, în care să se construiască apartamente de locuit, la Chicago pe marginea lacului Michigan.
- 30 V.G. Paleolog, *Brancusi*, București, Forum, 1947, p. 16.
- 31 Dacă Brâncuși n-a urmat niciodată cursuri de teorie muzicală sau de instrument, asta nu l-a împiedicat să cânte foarte bine la vioară și la chitară (după ureche), stărnind admirația și prietenia unor personalități precum muzicologul Constantin Brăiloiu care l-a ajutat să-și constituie o discotecă bogată, sau a tânărului său compatriot, compozitorul Marcel Mihalovici, și mai ales a lui Erik Satie.
- 32 Sebastiano Barassi, *Immaterial. Brancusi, Gabo, Moholy-Nagy*, Kettle's Yard University of Cambridge, 2004, p. 19.
- 33 *The World Review*, octombrie 1949.
- 34 V.G. Paleolog, op. cit., p. 16.
- 35 Artistul s-a instalat din 1916 la numărul 8 Fundătura (impasse) Ronsin, iar în 1927, el cumpără un atelier la numărul 11.
- 36 Reginald Pollack, « Brancusi's Sculpture vs His Homemade Legend », *Art News*, februarie 1960, p. 64.
- 37 Reginald Pollack, « Shaman and Showman. An Intimate Portrait of the Legendary Rumanian Sculptor Constantin Brancusi by the Artist who was his New-door Neighbour in Paris », *Art and Antiques*, mai 1968.

Bibliografie selectivă

No ță

Citatele din Brâncuși reproduse în această carte provin din notele de atelier ale artistului, păstrate la Biblioteca Kandinsky, Centre Pompidou, Paris. Ele au fost publicate în Doina Lemny Doina, Velescu Cristian-Robert (dir.), Brâncuși inedit, însemnări și corespondență românească, București, Humanitas, 2004.

Alte documente citate (corespondență, extrase de presă etc.) sunt păstrate în fondul Brâncuși la Biblioteca Kandinsky, Centre Pompidou.

Bach Friedrich Teja, Constantin Brancusi : Metamorphosen Plastischer Form, Köln, Dumont Buchverlag, 1987.

Bajac Quentin, Chéroux Clément, Philippe-Alain Michaud, Brancusi : film, photographie, images sans fin, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, Le Point du jour, 2011

Brezianu Barbu, Brancusi en Roumanie, Bucarest, Bic All, 1998.

Brown Elizabeth Ann, Through the Sculptor's Lens: The Photographs of Constantin Brancusi, Columbia University, 1989.

Chave Anna C., Constantin Brancusi, Shifting the Bases of Art, Yale University Press, W. Cahn, 1993.

Geist Sidney, Brancusi. The Sculpture and Drawings, New York, Abrams, 1975.

- Brancusi - The Kiss, New York, Harper & Row, 1978.

- Brancusi - A Study of the Sculpture, éd. rev., New York, Hacker, 1983.

Giedion-Welcker Carola, Constantin Brancusi, Neuchâtel, éditions du Griffon, 1959.

Hulten Pontus, Dumitresco Natalia, Istrati Alexandre, Brancusi, Paris, Flammarion, 1986.

Jianou Ionel, Constantin Brancusi, Paris, Arted, 1963.

Jianou Ionel, Eliade Mircea, Comarnescu Petru, *Témoignages sur Brancusi*, Paris, Arted, 1967

Lemny Doina, *Constantin Brancusi*, Paris, Oxus, 2005

- Au-delà de toutes les frontières, Lyon, Fage, 2012.

- Correspondance Brancusi & Duchamp, Paris, Dilecta, 2017.

Lemny Doina, Velescu Cristian-Robert, Brâncuși inedit, însemnări și corespondență românească, Bucarest, Humanitas, 2004.

Paleolog V. G., A doua carte despre C. Brâncuși, Craiova, Ramuri, 1944.

- Brâncuși. Introducere la cunoștința operei lui C. Brâncuși, Craiova, Tipografia Ramuri, 1944.

- C. Brancusi, Bucarest, Forum, 1947.

- Tinerețea lui Brâncuși, Bucarest, Editura tineretului, 1967.

Pound Ezra, Brancusi, Milan, All'insegna del Pesce d'Oro, 1957.

Rowell Margit, Bach Teja Friedrich, Temkin Ann, Constantin Brancusi 1876-1957, Paris, Editions du Centre Pompidou, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1995.

Spear Athena-Tacha, Brancusi's Birds, New York University Press, 1969.

Tabart Marielle, Brancusi, l'inventeur de la sculpture moderne, Paris, Gallimard (« Découvertes »), Centre Georges Pompidou, 1995.

Tabart Marielle, Lemny Doina, L'Atelier Brancusi. La collection, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1997.

Tabart Marielle, Lemny Doina, La Dation Brancusi, dessins et archives, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 2003.

Tabart Marielle, Monod-Fontaine Isabelle, Brancusi photographe, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1977.

Varia Radu, Brancusi, New York, Rizzoli, 1986.

Zervos Christian, Constantin Brancusi, sculptures, peintures, fresques, dessins, hommages, Paris, Editions Cahiers d'art, 1957.

Collection : « Les Carnets de l'Atelier Brancusi », Paris, Editions du Centre Pompidou, réalisation : Marielle Tabart, Doina Lemny : La Colonne sans fin, 1998 ; Leda, 1998 ; Princesse X, 1999 ; Le Baiser, 1999 ; Brancusiet Duchamp, 2000 ; L'Oiseau dans l'espace, 2001 ; Le Portrait ?, 2002

Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou

Centrul Național de Artă și Cultură Georges Pompidou este o instituție publică națională sub supravegherea Ministerului Culturii (Legea 75 -1. 3 ianuarie 1975).

Președinte, Director & CEO
Serge Lasvignes

Director Executiv
Julie Narbey

Director Delegat
Julia Beurton

Director
Muzeul național de artă modernă – Centrul de creație industrială
Bernard Blistène

Director
Departamentul de dezvoltare culturală
Kathryn Weir

Președinte
Asociația pentru dezvoltarea Centrului Pompidou
Jack Lang

Președinte
Prietenii Centrului Pompidou
Léopold Meyer

©Editura Brâncuși, Târgu Jiu, 2018

Traducerea monografiei *Brancusi* de Doïna Lemny publicată de Éditions du Centre Pompidou în 2012.

Concepția grafică: Ursula Held

Tehnoredactare pentru editia românească: Daniel Gureanu

Traducere: Doïna Lemny

Pentru Constantin Brâncuși: ©Visarta, București, 2018

ISBN 978-606-94226-6-3

Tipar: Tipografia Prod Com Târgu Jiu

Credite fotografice:

- © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky/ Guy Carrard / Dist. Rmn-Grand Palais: p. 50-51
- © [Guy Carrard], p. 9, 14, 71, 78, 79, 85, 88, [Jacques Faujour], p. 57, [Jean-Claude Planchet], p. 24 g., [Bertrand Prévost], p. 31, 37, 43, 70, [Adam Rzepka], coperta 1, 17, 19, 24 dr., 35, 36, 41, 42, 55, 58, 62, 67, 68, 81, 84, [Philippe Migeat], p. 2, 7, 11, 23, 80, 86, [Georges Meguerditchian], p. 5, 8, 29, 39, 44, 46, 47, 72, 74, 75, 83, 89, coperta 4
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI/ Dist. Rmn-Grand Palais :
- © Digital image, The Museum of Modern Art, New York / Scala, Florence, p. 53 [2018]
- © Muzeul de Artă Craiova, p. 15
- © Muzeul Național de Artă al României, p. 16, 22
- © Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, p. 38, 45, 59, 61
- © Solomon R. Guggenheim Museum, New York, p. 65
- © Yale University Art Gallery, p. 54, DR : p. 27
- © Yale University Art Gallery, p. 54, DR : p. 27

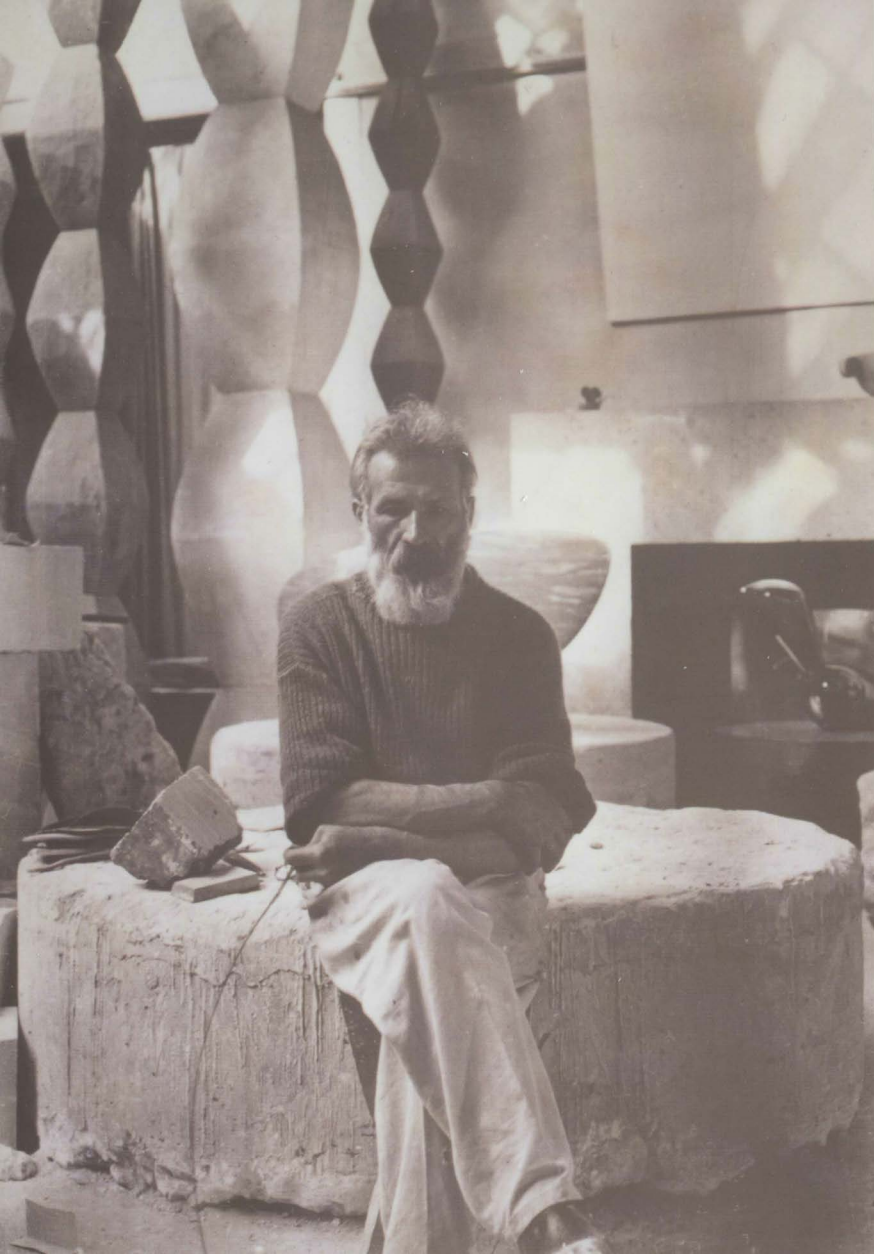
Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

LEMNY, DOÏNA

Brâncuși / Doïna Lemny. - Târgu Jiu : Editura Brâncuși, 2018

ISBN 978-606-94226-6-3

730



„Materia nu trebuie folosită numai pentru a-l servi pe artist, ea nu trebuie să fie instrumentul unei idei și a unei forme preconcepute. Materia trebuie să sugereze atât subiectul cât și forma; amândouă trebuie să provină din interiorul materiei și nu să fie impuse din exterior.”

„Constantin Brâncuși”, The Arts,
n° 1, vol. IV, iulie, 1923

Descoperiți lumea celor mai mari artiști ai secolului XX și XXI pornind de la o selecție de opere reprezentative provenind cu deosebire din prestigioasa colecție a Muzeului național de artă modernă de la Centrul Pompidou din Paris.

Bogat ilustrate, monografiile din această serie sunt scrise de specialiști în domeniu. Datorită textelor clare și antrenante, aceste monografii se adresează atât amatorilor cât și celor care fac primii pași în lumea artei moderne și contemporane.

Doina Lemny este muzeograf – cercetător la Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

ISBN: 978-606-94226-6-3

