CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Vol. 2

Sidney Geist Collection of

Articles on

BRANCUSI

from

Rumanian newspapers and magazines

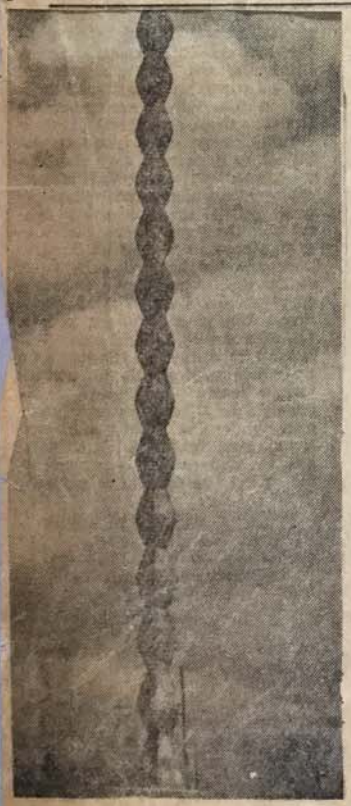
1962 - 1967

The Museum of Modern Art
LIBRARY
Special Collections

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Din operele lui Brîncuşi aflate la Tg. Jiu: Arcul de triumf **(Arcul sărutului) şi** Masa tăcerii



Brîncuşi: **Coloana fără sfîrşit.**

Contemporanul 7 Sept. 1962

Cum sînt valorificate operele lui Brîncuşi la Tg. Jiu?

ÎNAINTE de a intra în oraşul Tg. Jiu venind dinspre Drăgoieni te întîmpină, monumentală, *Coloana fără sfîrşit*, sinteză a tot ce fantezia populară a întruchipat viu şi valoros de-a lungul timpului. Stîlpii pridvoarelor ce împodobesc casele din Gorj, cu geometria lor ritmică şi elansată generată de comunicarea directă a ţăranului artist cu lemnul, material care închide în el o întreagă experienţă decorativă multiseculară, s-au esenţializat într-o reprezentare monolitică turnată în bronzul menit să înfrunte lupta cu timpul. O coloană al cărei titlu vizează tangenţe cu Cosmosul şi ale cărei sensuri converg spre subtilizarea dinamică a materiei dominată de om şi modelată la nivelul celor mai profunde îmnuri închinate frumuseţii.

Coloana fără sfîrşit concepută de Brîncuşi ca o mare verticală care să domine net orizontala pe care se desfăşoară oraşul, se pierde însă între copacii parcului amenajat, probabil, cu intenţia de a crea un „cadru poetic" monumentului. Un parc cu ronduri de flori, dintre care unul folosind ca centru coloana, nu face decît să minimalizeze amploarea şi să o reducă la dimensiunile unui ornament accidental. Dacă eşti eventual neavizat de locul exact unde se află, poţi trece cu multă uşurinţă pe lîngă parcul ce o înconjoară fără să o observi. Credem că ar fi absolut necesar să se acorde coloanei un cîmp de vizibilitate larg, pentru ca dimensiunea ei reală, care nu e prea mare, să fie amplificată, să i se creeze o bază adecvată, eventual un terasament cu dale de piatră fără nici un fel de relief, care să evidenţieze desfăşurarea pe înălţime a monumentului.

În partea opusă a oraşului, în parcul natural al Tg. Jiului, se află celelalte două monumente ale lui Brîncuşi: *Masa tăcerii* şi *Arcul de triumf*. În mijlocul unui climat vegetal abundent, cu arbori înalţi şi umbroşi, Brîncuşi a imaginat un loc de reculegere şi meditaţie ascuns, care să ofere trecătorului surpriza unei întîlniri cu solitudinea. *Masa tăcerii*, cu scaunele dispuse radial la intervale care nu permit comoditatea unei discuţii şi nici folosirea mesei cu atare, îţi procură emoţia estetică a unor forme perfect geometrice, obţinute prin şlefuirea pietrei care ascunde în ea ideea simbolică a tăcerii. A defrişa o mare porţiune de arbori din jurul mesei pentru ca ea să devină bine vizibilă, a plasa un rond cu flori de aceeaşi formă cu a mesei în imediata ei apropiere, înseamnă a nu înţelege noţiuni elementare de funcţionalitate şi frumos utilitar. În plus, copierea scaunelor mesei tăcerii şi plasarea lor pe aleea ce uneşte masa cu arcul de triumf pentru a crea o „unitate stilistică" parcului ni se pare o intervenţie nu tocmai fericită, pentru că distruge dintr-odată ideea de surpriză pe care trebuie să ţi-o ofere monumentul.

Arcul de triumf, denumit şi *Arcul sărutului*, reprezintă un omagiu adus omului şi iubirii. Abstractizarea şi sinteza au dus la găsirea unor echivalente geometrice ale ideii dualităţii conjugate, întruchipate în sărut. Două semicercuri alăturate alcătuiesc un cerc, o unitate monolitică şi indestructibilă, acest principiu matematic ridicat la rang de simbol stă la baza întregului monument conceput cu simplitatea constructivă a operelor naturale milenare. De structură modernă, arhitectura *Arcului de triumf* se înscrie însă în decorul artificializat al parcului, lipsit de personalitate prin intervenţia

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

tate monadică și indestructibilă, acest principiu matematic ridicat la rang de simbol stă la baza întregului monument conceput cu simplitatea constructivă a operelor naturale milenare. De structură modernă, arhitectura *Arcului de triumf* se înscrie însă în decorul artificializat al parcului, lipsit de personalitate prin intervenția neadecvată a unor edili. Plasat la intrarea parcului, Arcul sărutului apare mascat de o poartă cu stîlpi de piatră și grilaj care-l concurează spațial și ascunde cam două-treimi din el. De ce a fost nevoie de această a doua intrare la mică distanță de *Arcul de triumf* și exact pe axul lui, nejustificată de nimeni, n-am înțeles. Dacă era nevoie de o intrare propriu-zisă în parc, se putea face în altă parte.

În felul acesta, cele două monumente ale parcului din Tg. Jiu, închise între poarta de intrare, aleea cu scaunele de „tip Brîncuși" și imensul rond de flori, îți produc impresia unor mari zburătoare închise în colivie, ce jinduiesc după cerul existenței lor. Un asemenea cer terestru, o ambianță înconjurătoare adecvată este necesară monumentelor lui Brîncuși din Tg. Jiu.

Ileana Bratu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

To Mr. Sidney Geist, with my best wishes to realize a great book about Brancusi.
București, June 23rd, 1964
PETRU COMARNESCU

BRÎNCUȘI

FLACĂRA 8 June 1963
BUCUREȘTI

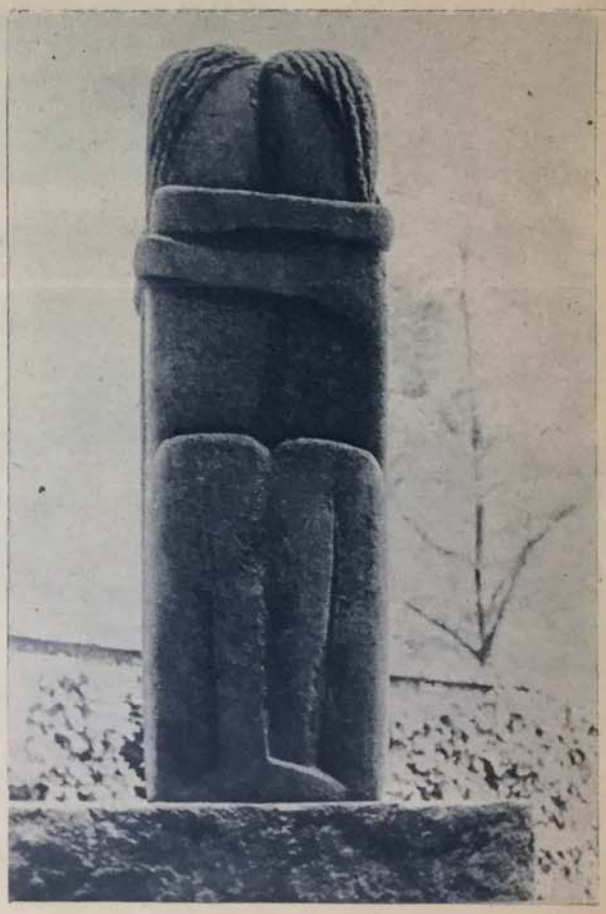
Unui artist din sînul poporului nostru i-a revenit — în împrejurări oarecum neobișnuite — menirea de a împlini și încheia un stil în care se găsesc străvechi viziuni folclorice și unele dintre cele mai moderne procedee tehnice; unui om mic de statură, cu ochi scăpărători și barbă de unchiaș, făptură gingașă și totuși cu forța de muncă a unui uriaș, îmbinare de înțelept și de năzdrăvan: Constantin Brîncuși (1876-1957). O viață cu colorit de poveste, din care nu lipsesc suferința, mizeria, greutățile îndurate odinioară de oamenii din popor, dar nici puterea de a le înfrunta, spre a făuri ceva măreț și pilduitor.

Comparăm — și nu întîmplător — opera sculptorului care a trăit aproape de noi cu străvechea epopee, concentrată și stilizată, a Mioriței, îndrăgită ca și întreaga viață, cu natura și animalele ei, de către vrednicul și duiosul cioban. Amîndouă izvorăsc din aceleași realități; și ceea ce a făurit în poezie poporul, cu cîntăreții lui anonimi, a făurit, tot ca om din popor, Brîncuși, folosind însă alte materiale și altă tehnică. În istoria artelor au existat cazuri de artiști în a căror imaginație au căpătat răsunet străvechi viziuni și procedee tehnice ale poporului lor și care—nerealizate deplin la vremea lor — au fost întruchipate cu întîrziere, parcă pentru a împlini ceea ce nu au îngăduit anumite condiții social-istorice.

Se știe că în arta noastră feudală sculptura nu a putut înflori așa cum au înflorit arhitectura, pictura monumentală și înseși produsele artei populare, de la portul oamenilor și covoare la olărie și crestăturile în lemn. Sculptura figurativă, concretă, s-a izbit de opreliștile bisericii, de porunca „să nu-ți faci chip cioplit". Este drept că, în pofida acestei interdicții, olarii de la țară au plămădit mereu figurine de lut smălțuit — oameni-păpuși, animale-pușculițe etc. pe care le vindeau la tîrguri — iar meșterii

Brîncuși în atelierul său.

Sărutul (piatră) — 1908.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Masa tăcerii şi, în fund, Poarta sărutului — Tîrgu-Jiu, 1937.

pietrari au săpat splendide motive decorative la monumentele vremii, de pildă ornamentele de la clădirile ridicate de Ştefan cel Mare sau Brîncoveanu ori faţadele Trei Ierarhilor de la Iaşi. Dar sculptură figurativă de mare amploare nu am avut decît o dată cu laicizarea artei şi cu intrarea în circuitul vieţii moderne, în secolul trecut.

Într-o mare măsură, sculpturile plămădite sau cioplite ale lui Brîncuşi au realizat în lemn, piatră, bronz ceea ce făcuseră meşteriţele şi meşterii din popor cu secole mai înainte, cînd ţeseau scoarţe cu frunze şi flori, cu păsări şi oameni, cînd împodobeau costumele de sărbătoare sau de lucru, cînd plămădeau figurinele de lut sau crestau stîlpii pridvoarelor ori porţile modestelor case, atît de armonioase în simplitatea lor. Şi cînd evocau dragostea ciobanului pentru mioara lui, pentru viaţa şi natura cu care era în continuă comuniune.

Desigur, arta lui Brîncuşi nu poate fi redusă numai la atîta, dar, pentru înţelegerea ei, numai pornind de la folclorul şi de la arta noastră populară putem desprinde autenticitatea, orizontul, procedeele şi înseşi limitele ei. Numai astfel îi putem pătrunde tainele şi înţelege de ce — cu toată autenticitatea ei — nu mai poate fi repetată de alţii; de ce, după cum observă unii critici, printre care şi Lionello Venturi, „nimeni nu i-a putut fi elev" acestui mare artist, cu o experienţă şi o concepţie proprie pînă la exclusivism. În condiţiile socialistorice în care s-a format el însuşi, închegîndu-şi o imaginaţie specifică şi ducînd la desăvîrşire un stil, alţii nu se mai pot forma, deoarece aceste condiţii s-au transformat din adînc, implicînd o altă înţelegere a vieţii şi alte forme de expresie. În condiţiile lumii în care a copilărit şi şi-a petrecut tinereţea artistul, el a retrăit ecouri de comună primitivă şi vremuri medievale, astfel că a putut împinge într-un trecut foarte îndepărtat, dar efectiv trăit de dînsul, sursele de inspiraţie ale artei, iar, pe de altă parte, a putut inaugura mai tîrziu drumuri noi în arta contemporană, anticipînd actuala viziune cosmică, inspirată de zborul interplanetar şi folosind o tehnică excepţional de elaborată.

Primii douăzeci şi şase de ani — 1876-1902 — Brîncuşi şi i-a petrecut în patria sa şi aceştia sînt tocmai anii copilăriei şi ai tinereţii, atît de hotărîtori pentru formarea viziunii unui artist. Cu patria a păstrat şi mai tîrziu legăturile; iar cînd a ajuns la măiestria bătrîneţii, a ţinut să dăruiască locurilor natale un ansamblu de opere ce-l definesc, operele ridicate sub supravegherea sa la Tîrgu-Jiu: *Poarta eroilor* (sau *Poarta sărutului*), *Masa tăcerii* şi *Coloana fără sfîrşit* (1937).

Sculptorul s-a născut la 21 februarie 1876 în comuna Peştişani din fostul judeţ Gorj. După absolvirea claselor primare, tatăl l-a trimis să pască oile, pe colinele din preajma satului „cu iarbă dulce ca mătasea", cum le va evoca mai tîrziu la Paris artistul, care şi acolo va trăi în condiţii aproape ca la ţară, încropindu-şi un atelier simplu, între copaci şi flori, doar la cîţiva metri de garaje moderne şi de vacarmul metropolei. Din atelierul său — populat cu blocuri de piatră şi cu trunchiuri de copac, cu tot felul de unelte pentru tăiatul şi cioplitul lemnului ori al pietrei, pentru şlefuirea metalelor — urmărea zborul păsărelelor şi le asculta cîntecul, păstrînd nostalgia locurilor natale. În acea oază de linişte şi meditaţie, pe care a ţinut să şi-o încropească în tumultuosul Paris — atelierul-locuinţă din Impasse Ronsin, care dădea în rue Vaugirard — el a retrăit, cu simplitate dar şi cu pasiune, viziunile folclorice ale copilăriei din Gorjul său şi nu o dată le-a spus cunoscuţilor: „cînd nu mai sîntem copii, sîntem deja morţi".

Biografia sa este nespus de bogată şi nu putem aminti din ea decît cîteva crîmpeie, folositoare pentru pătrunderea omului şi a operei sale. În orizontul copilăriei şi adolescenţei sale — mult încercate de greutăţile şi nedreptăţile vieţii de atunci — intră tot felul de elemente. Intră frumuseţea şi fabulosul naturii, animate cu ochii şi închipuirea copilului, care prefăcea stîncile în uriaşi, iar arborii şi florile în fiinţe vii. Intră dragostea pentru animale, pentru oile pe care le păştea, pentru orătăniile din curţi, mai ales pentru cocoş, vestitorul timpului şi al hărniciei. Intră însăşi idolii preistorici, pe care îi dădeau

Petru COMARNESCU

(Continuare în pag. 16)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

la iveală cuțitul plugului sau săpăturile arheologilor, Intră stîlpii de lemn crestați romboidal ai pridvoarelor din satele Gorjului și monumentalele porți de lemn. Intră păsările cerului, contemplate de el sau despre care i se povestise de către unchiești ori babele satului că au puteri nemaipomenite, cînd sînt păsări măiestre, proteguind pe cei care se iubesc mult și întîmpină împotriviri. Aceste amintiri ale copilăriei îl vor întovărăși pînă la bătrînețe și, ca și Ion Creangă, Brîncuși, acest Creangă oltean, le va întruchipa într-o artă de

Chinul (piatră) — 1906.

mare autenticitate și măiestrie, care l-a făcut celebru în lumea întreagă.

Fire isteață, chiar năzdrăvană, de adevărat erou popular, plin de curiozitatea cunoașterii și dornic să-și încerce puterile în tot felul de isprăvi, desigur împins însă în primul rînd de sărăcie, Brîncuși părăsește la unsprezece ani casa părintească, „pentru a cutreiera lumea", după cum el însuși ne-a povestit. S-a dus mai întîi la Tîrgu-Jiu, unde a muncit într-o boiangerie, apoi la Craiova, unde a fost băiat de prăvălie și ospătar, lucrînd cîte optsprezece ore pe zi într-o băcănie, apoi într-o cîrciumă de periferie. A uimit pe mușterii cu darurile sale. Din scîndurile ușoare și mlădioase ale unei lăzi de mandarine face o vioară, crestînd totul cu un cuțitaș oarecare, așa cum fac și meșterii de la țară. Dar el nu mai crestează furci și fuioare, blidare sau fluiere, ci chiar o vioară. Lăutarul, pus să încerce instrumentul construit de copilandrul de șaisprezece ani, scoate din el sunete mai limpezi și mai duioase decît din propria-i vioară. (Mai tîrziu, la Paris, sculptorul va construi un patefon așezîndu-l într-un fel de ladă țărănească și, tot cu ajutorul mecanismului de patefon, va face să se rotească peștele de metal, una din sculpturile-i „dinamice".)

Auzind de la clienții cîrciumii de acest adolescent năzdrăvan, un om de bine îl ajută să urmeze la Școala de arte și meserii din Craiova, pe care o termină cu premiul întîi. Această pregătire de artizan, completată cu studiile la Școala de bele-arte din București, pe care, după spusele lui ar fi absolvit-o numai în doi ani (1900-1902), reprezintă o primă stăpînire a celor două coordonate ce-i vor defini mai tîrziu îndeletnicirile: de o parte, gîndirea de artist, de alta neobosita lui activitate tehnică, de cioplitor în piatră și lemn, de șlefuitor al metalelor. Brîncuși a fost totdeauna „tehnicianul" propriilor sale creații, înțelegînd arta ca o muncă fără preget și neștiind, ca și pietrarii evului mediu, unde începe arta și încetează munca de meșteșugar. Relua aceleași teme sau figuri, realizîndu-le în diverse materiale, simplificîndu-le, făcîndu-le mai transparente, mai aeriene, desăvîrșindu-le.

Și la Școala de arte din București uimește. În timp ce alți colegi desenează figura lui Antonius din Belvedere, Brîncuși, ajutat de profesorul de anatomie, dr. D. Gerota, reconstituie cu o precizie de mecanic și cu înțelegere de artist, scheletul și musculatura tînărului sclav de pe vremea lui Adrian. Este vorba de faimosul ecorșeu, existent și astăzi în țară și după care a cerut o copie, cu puțin înainte de moartea sa.

Prin 1903, după spusele sale (1902 după datele altor biografi), în orice caz după terminarea studiilor la București, împins de sărăcie, pleacă pe jos — exact cu aceeași răbdare și tărie ce o au ciobanii, cînd își duc de la munte la baltă oile — tocmai la München, apoi străbate Elveția, muncind fără spor pe șantiere, și în 1904 se află la Paris. Și aici urmează cursurile Școlii de bele-arte, avînd un profesor nu pe placul său, Mercié. Spre a se întreține, spală vasele într-un restaurant. Tot ca la țară, Brîncuși duce în roabă bustul giurtului acestui restaurant și-l prezintă juriului de la salonul Societății de arte-frumoase, care îl acceptă. În anii 1904-1907 expune mai multe lucrări la diferite saloane pariziene: busturi-portrete și capete de copii. Mai cu seamă chipul unui copil, chinuit de părinți ca să-l facă premiant la școală, reprezintă, în stilul viu modelat al lui Rodin și cu remarcabile daruri de pătrundere psihologică, o primă etapă din realizările artistului. Brîncuși își cunoștea bine modelul, căci locuia cu el și cu părinții acestuia în aceeași mansardă. Lucrarea, numită *Chinul (Supplice)*, atrage atenția lui Rodin, care îi propune lui Brîncuși să-i fie ajutor în atelierul său. Dar Brîncuși îl refuză pe marele sculptor, zicîndu-i cu înțelepciunea omului din popor că „nimic nu crește la umbra marilor arbori".

De pe atunci ar fi putut fi „un artist ajuns"; dar Brîncuși își căuta propria cale și a preferat — după cum ne-a mărturisit în 1937 — să lupte pentru realizare, înfruntînd mizeria. „Timp de douăzeci de ani am trăit la Paris cu cîte douăzeci de centime pe zi. Nu m-am plîns nimănui... Am vrut însă să fac sculptură... Eu mi-am tras sorții". Și tot atunci, printre multe altele, ne-a declarat: „Nu m-am făcut cetățean francez, pentru că vreau să fiu ceea ce sînt". A trimis mulți ani la rînd lucrări în țară, a realizat monumentele de la Tîrgu-Jiu, în 1937.

Nu și-a putut realiza planul pentru construirea unui templu în India, unde a călătorit în 1937-1938. Războiul l-a prins la Paris, unde a găzduit și ascuns oameni urmăriți de hitleriști. După război nu a mai putut lucra și treptat s-a stins printre lucrările din atelierul său, originale sau copii. Năzuise să construiască o pasăre măiastră înaltă cît turnul Eiffel, care să aducă bucurie și îmbărbătare oamenilor. „Nu căutați formele obscure sau mister. Eu vă dau bucurie curată" — zicea el.

Cît de legat de folclorul patriei a fost ne-o dovedesc mai ales lucrări ca *Sărutul* (1908), *Rugăciunea* (1907), *Pasărea măiastră* (diferite variante în piatră și bronz, 1912-1940), unele sculpturi în lemn, mai ales *Cocoșul* (1924 și 1941), *Coloanele fără sfîrșit* (prima variantă în lemn, 1916-1920).

Sărutul, monumentul funerar în piatră ridicat la cimitirul Montparnasse (1908) reprezintă două ființe alipite, care se înlănțuiesc cu brațele, formînd o unitate de nedespărțit. Formele acestea paralelipipedice au contururi și elemente umane, spre a arăta un bărbat și o femeie. Monumentul i-a fost comandat de iubitul unei femei care și-a luat viața, nu din vina lui, și care ținea să arate permanența dragostei lor. De unde s-a inspirat Brîncuși? Din folclorul nostru, din legenda arborilor înlănțuiți. În vechime, la noi ca și la alte popoare, arborii erau socotiți ca ființe vii, iar multă vreme a existat datina ca pe mormintele celor care s-au iubit mult, rudele sau supraviețuitorul, iubita ori iubitul, să așeze doi copaci alipiți și cu crengile îmbrățișate. În ce spirit a întruchipat această legendă simbolică? În spiritul stilizării, al modulul în care apar pe covoarele oltenești sau în alte produse de veche artă populară diferitele figuri. Stilizarea înseamnă mijloacele care simplifică și condensează expresia mărind uneori capacitatea de semnificație a imaginii și conferindu-i un aspect decorativ. În *Poarta sărutului*, stîlpii-oameni sînt și mai stilizați, devenind elemente arhitecturale.

Păsările măiestre — care în basme, ca și la Eminescu sau la Alecsandri, au puteri miraculoase, luînd diferite înfățișări și vorbind ca oamenii, ocrotind pe cei buni și mai ales pe îndrăgostiți — sînt întruchipate de Brîncuși întîi în forme mai concrete, apoi în forme simplificate, care redau esența lor de zburătoare, funcția zborului, avîntul spre zările lumii.

La fel *Peștele*, mai întîi cioplit în marmură albastră-verzuie, apoi realizat din bronz șlefuit, își păstrează, în varianta finală, doar forma de percuție a apei, funcția-i primordială în mediul specific. *Cocoșul*, cioplit în lemn de nuc, este sugerat prin creasta-i falnică, ce se înalță spre zorile mult așteptate. *Cuminția pămîntului*? Un critic străin face legătura cu idolii din Cyclade, dar pămîntul țării

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Pasărea măiastră (marmură) — 1915.

noastre n-a dat oare la iveală atîtea forme cioplite de oamenii preistorici? Este o rudă a caloienilor, plămădiți de oamenii care, în vremuri apuse, credeau că prin asemenea figurine de lut se poate invoca ploaia în verile secetoase.

Prin unele dintre aceste viziuni, simboluri, alegorii, Brîncuși reamintește situații, orizonturi, interpretări din viața patriarhală sau din lumea Mioriței. Acestea sînt rădăcini folclorice astăzi uitate ori depășite de spiritul științific al vremii, de viața nouă, revoluționară, care o dată cu desăvîrșirea construirii socialismului, transformă din adînc și folclorul, și arta populară. Prin alte opere și viziuni, însă, Brîncuși prelungește ceea ce rămîne valabil, inspirator, poetic din străvechiul folclor, de pildă, prin păsările măiestre sau prin cocoșii săi. Bunul său prieten, pictorul H. Rousseau, „Le douanier", i-a zis odată: „tu ai transformat anticul în modern". Într-adevăr, stilizarea, folosită genial în sculptură de către Brîncuși, răspunde în unele cazuri însești concepțiilor moderne, științei contemporane, care caută esențele și funcționalitatea. Amintind rostul vital și funcționalitatea organică a păsărilor, peștelui, cocoșului etc., Brîncuși ajunge de la sensul metaforic al folclorului și de la stilizarea artei populare la sensurile științei și imaginației contemporane.

Aceasta reiese mai limpede din concepția *Coloanelor fără sfîrșit*. Sînt avîntări către infinitul lumii, mesaje de înfrățire a planetelor și cosmosului, apropiere de cerul și soarele, năzuite de la începuturile artei, dar totodată și prefigurări ale zborului interplanetar, ale triumfului inteligenței și științei umane. Contemporane ca viziune și tehnică, aceste *Coloane fără sfîrșit* (prima făcută din trunchiul unui copac uriaș, în anii 1916-1920, și-a atins desăvîrșirea în opera de la Tîrgu-Jiu, înaltă de 30 metri și realizată în oțel aurit) își au geneza în stîlpii de lemn ai pridvoarelor de la casele țărănești ale peștianilor și altor sate. Acești stîlpi, pe care Brîncuși i-a văzut mai întîi cu ochi de copil, înălțîndu-se în spațiu pentru a străpunge bolta cerului și, firește, părîndu-i nespus de uimitori, au forma romboidală a coloanelor de mai tîrziu. Într-adevăr, din arta populară au pornit coloanele, din fabulosul imaginației copilului de odinioară și din priceperea țărănească de a stiliza. Dar artistul nu s-a oprit aici. Matur, el și-a pus mari probleme de construcție și tehnică, reușind, prin armonia proporțiilor, să ajungă la un echilibru aerian, care contrazicea calculele inginerilor. La Politehnica din Zürich, profesorul S. Giedion, ocupîndu-se de simetrie și proporție, a arătat că simetria prin repetiție a *Coloanei fără sfîrșit* este pilduitoare. „Nu-i o întîmplare că acești «arbori celești» aerieni și de proporții admirabile posedă toate simetriile cunoscute", a observat profesorul, analizînd matematic diferitele simetrii spațiale ale coloanei brîncușiene. Iată legătura vechiului cu noul în capodopera de la Tîrgu-Jiu!

Prin avîntul său spre înțelegerea cosmosului și spre îmbogățirea imaginației omenești, a bucuriei de a trăi simplu și esențial; prin dinamismul și aerianul unor lucrări, ca acele păsări măiestre și coloane fără sfîrșit; prin devoțiunea față de prelucrarea și desăvîrșirea materialelor puse în concordanță cu dezvoltarea tehnicii moderne și întruchipînd, prin stilizare, idei și sentimente adînc omenești; prin realizarea unui stil, sinteză de vechi și nou, de anonimat mioritic și de aspirații contemporane — el rămîne un pilduitor înaintaș, care, dacă nu poate avea elevi, are, în schimb, mulți admiratori și înțelegători în lumea întreagă. Opera lui nu se află în inima vieții noi, dar ea a contribuit la netezirea căilor noii vieți în artă, aducînd lumină, poezie, bucurie. Prin păsările lui măiestre, prin cocoșii și coloanele fără sfîrșit, Brîncuși pare a fi așteptat viața nouă, pregătindu-se să o întîmpine cu acea urare, pe care și-o fac oamenii din locurile lui natale: „Bună să-ți fie inima".

Petru COMARNESCU

educație pentru toate vîrstele

PRELUDII

Azi dimineață, la cinci și jumătate vechea pendulă — care de-a lungul veacurilor a trezit, ca să le trimită la lucru, trei generații din familia lui Ștefănuț, — s-a mirat ea însăși. Și dacă vechea pendulă n-ar fi fost de meserie ceas, înzestrat cu o vastă și temeinică experiență, limba ei s-ar fi poticnit în drum. Căci în clipa în care primele sunete s-au rostogolit în odaie, Ștefănuț a sărit din patul lui. Era limpede că nu ceasul i-a pus capăt somnului și că de fapt nu mai dormea de mult pentru că nu se întindea și nici nu căsca așa cum face tăticuțul și nici nu-și scutura din gene nisaiva fire de nisip rămase de pe urma viziței nocturne a moșului Ene.

— Ce-i cu tine, Ștefănuț? — se pare că a întrebat ceasul în timp ce ultimele ecouri ale cinteculuí pendulei erau absorbite de liniștea dimineții. Unde te grăbești așa? Nu cumva te duci și tu, ca și tăticu' la uzină?

— Exact! — ar fi răspuns Ștefănuț cu impetuozitatea celor opt ani ai lui. Pentru ziua de azi sînt încadrat la uzină și n-am timp de vorbă. La șapte fix începe lucrul și noi mai avem și de verificat mașina. Uite-i pe tăticu', îmi face semn să mă grăbesc. La revedere!

Și Ștefănuț a intrat pe poarta uzinei la șapte fără cinci, hotărît să nu arate nimănui pe lume cît este de emoționat. S-a uitat o vreme cum lucrează tatăl lui la strung, urmărind cu atenție fulgerele spiralate care sculptau metalul. A stat nu mai puțin uimit la forjă: cei mai „formidabili" uriași din basme, Sfarmă-Piatră și alții la fel cu el, erau pur și simplu niște preșcolari față de acești oameni nemaipomeniți — forjarii — care turteau drugii de fier cu ciocanele lor imense.

Laminoarele i-au tăiat răsuflarea și n-a mai vrut să plece de acolo după cum, nu peste mult timp, s-a împotrivit să părăsească secția de montaj. Purtat prin uzină de nenumărați îndrumători grozav de binevoitori, a asistat fermecat la nașterea unor agregate uriașe și a măsurat el însuși cu micrometrul o piesă cît un bob de fasole. Apoi a contemplat panoul fruntașilor, făgăduindu-și cu jurăminte solemne că într-o zi, nu prea îndepărtată, neapărat o să fie ca ei. Și s-a întors acasă cu atîtea impresii scînteietoare, că vreme de o săptămînă generația de opt ani a străzii Ceaikovski și-a suspendat orice alte activități pentru a asculta relatări entuziaste despre strunguri, ciocane de forjă, laminoare, pompe hidraulice, prese, micrometre și alte asemenea lucruri „formidabile", pentru a căror cît mai grabnică stăpînire povestitorul declara solemn publicului că nu se mai face nici căpitan de submarin, nici șofer pe autocamion, și nici doctor, deși acesta din urmă are înfricoșătorul și invidiabilul privilegiu de a le face tuturor injecții și puterea miraculoasă de a vindeca durerile de gît.

La vîrsta lui Ștefănuț impresiile sînt vii și adeseori foarte durabile. Multă vreme imaginile uzinei l-au stăpînit cu melodia și culoarea lor. Poate că unele vor da rod peste mulți ani. Eram la un cerc de educație muzicală, în pauza dintre prelegeri și l-am întrebat pe tatăl lui Ștefănuț:

— La ce te-ai gîndit cînd l-ai luat cu tine pe băiat? Ce-ai urmărit cu vizita asta la uzină?

Vechiul meu prieten a schițat cu degetele o fugă pe claviatura unui pian imaginar și m-a întrebat la rîndul lui:

— Cum se numește specia aceea de compoziție muzicală care de fapt nu este decît o mică piesă ce formează fondul pentru muzica ce va urma?

Și mi-a răspuns, răspunzîndu-și, de fapt, sieși: *preludiu*.

Ion ALEXANDRU

povestea vorbei

CUVINTE CĂLĂTOARE

Sînt binecunoscute acele scrieri satirice caracterizate prin tonul vehement și adesea prin atacuri personale, pe care le numim *pamflete*. Mai puțin binecunoscută e însă povestea acestui cuvînt, pe care îl folosim fără să fim preocupați de originea și de vechiul lui înțeles. Drumul pe care l-a urmat în istoria lui cuvîntul *pamflet* e destul de curios. Punctul de plecare este Franța; în franțuzește, din *palme*, care însemna în evul mediu „palmă" și *feuillet*, adică „foaie" s-a alcătuit cuvîntul compus *palme-feuillet*, ceea ce s-ar putea traduce cu „foaie care se ține în mînă". E vorba de fapt de niște pamflete, epigrame, texte satirice etc. care circulau din mînă în mînă sub forma unor foi volante. Din Franța, cuvîntul a trecut în Anglia, unde și-a schimbat aspectul în *pamphlet*. Cu o pronunție aproape identică cu cea engleză, cuvîntul nostru s-a întors în Franța, pătrunzînd din nou în limba franceză, de unde l-am împrumutat și noi, mai tîrziu.

Un drum asemănător a străbătut alt cuvînt, astăzi internațional, *buget*. În franțuzește, *bougette* a avut înțelesul de „săculeț", „pungă". Cuvîntul a trecut în Anglia, luînd forma *budget*; acolo și-a schimbat și sensul: de la „coșuleț" (de bani) la „vistierie", „bani ai statului" și în cele din urmă „buget". Păstrîndu-și forma englezească și cu înțelesul financiar pe care îl căpătase în Anglia *budget* s-a întors la punctul de plecare. (Din franțuzește a fost împrumutat ulterior de limba română.)

După cum se vede, cuvintele se întorc cîteodată la locul de baștină, dar transformate și ca rostire, și ca sens.

Sorin STATI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

umor

ROMANȚE... ROMANȚE... ROMANȚE... ROMANȚE...

„Te duci și tu!..."

„Îți mai aduci aminte!..."

„Pentru ochii tăi!..."

„Te aștept

din toată lumea

BABYTRON...

Micuța pe care o vedeți în fotografie are vîrsta de două săptămîni, iar părinții ei sînt studenți în psihologie din S.U.A. Socotind că e „demodat" să ții copilul în leagăn, ei au construit un fel de vitrină-incubator pe care au botezat-o „babytron" și în care au de gînd să-și păstreze odrasla timp de doi ani, scoțind-o bineînțeles numai pentru a-i da de mîncare. Ei socotesc metoda creșterii în babytron superioară celei în... leagăn!

PULSUL PLANETEI

Laboratorul acesta este probabil unic în felul său: funcționează la 1.300 m sub pămînt. Geofizicienii cehoslovaci care își duc munca în cadrul lui au interesanta misiune de a supraveghea „pulsul" planetei noastre—fluxurile și refluxurile scoarței terestre. Căci forța de atracție a Lunii dă naștere nu numai mareelor ci și unei mișcări oscilatorii în interiorul Pămîntului, înălțimea „valurilor" fluxului subteran ajungînd pînă la 34 cm. Valoarea aceasta este măsurată de specialiști cu multă precizie, aparatele laboratorului de sub Pămînt înregistrînd cele mai mici modificări ale înclinației scoarței. Dacă, de pildă, aparatul înregistrator ar fi pus la capătul unei șiruri orizontale lungi de 200 km, iar celălalt capăt ar fi ridicat cu un milimetru, faptul n-ar scăpa „atenției" sale.

PĂIANJENUL-PESCAR

Locuitorii unora dintre regiunile de litoral din vestul Iranului confecționează din bețe de bambus rame legate

cu liane și le duc în pădure atîrnîndu-le în pomi, în locurile unde știu ei că trăiesc niște uriași păianjeni, mîncători de păsări. A doua zi dimineața pe aceste rame ei găsesc plase țesute de uriașii păianjeni. Plasele suportă o greutate de 2-3 kilograme, putînd fi folosite la pescuit.

GIMNASTICA RÎMĂTORILOR

Exercițiul fizic are o influență cît se poate de bună asupra porcilor — iată concluzia la care au ajuns lucrătorii catedrei de creștere a porcinelor a Școlii agricole din Wroclaw (R.P. Polonă). Printre altele, volumul mușchilor lor crește, iar stratul

de grăsime scade. Pentru a „determina" porcii să facă asemenea exerciții, s-a propus ca la ferme să se instaleze cîte un „mînător", pe care un motor electric îl va roti la 30 cm deasupra solului cu o viteză moderată și care va juca, astfel, rolul de antrenor.

La drum!

DETUNATA

Acesta este numele ce-l poartă o uriașă stîncă de bazalt, aflată în Munții Apuseni și care constituie un foarte interesant fenomen natural, punct de atracție pentru turiști.

De fapt, aci este un munte format din două părți, cea mai caracteristică — aflată spre miazănoapte — fiind numită „Detunata goală", adică neîmpădurită, care are un perete lung de circa 2.000 m și înalt pînă la 100 m alcătuit din stîlpi (coloane) prismatici de bazalt, cu cîte 4, 6 sau 8 laturi, așezați unul lîngă altul și înspre vîrf puțin încovoiați în afară, de culoare surie întunecată, ce încunună un vîrf înalt de 1.882 m.

Cealaltă parte a muntelui stîncos — dinspre miazăzi — numită în popor „Detunata flocoasă", are o formă conică și este acoperită de brazi. Dar și această parte a muntelui are — spre nordvest — un perete pleșuv, alcătuită din stîlpi de bazalt, ce se înalță pînă la 1.168 m.

La poalele acestor stînci se află o mare grămadă de frînturi din stîlpi de bazalt, ce cad de sus din cînd în cînd, producînd un zgomot puternic, asemănător tunetului, de unde vine și numele muntelui. De pe culmea lui se deschide o priveliște frumoasă asupra întregii împrejurimi. La poale se află un mic ghețar, ascuns în brădet.

Pentru vizitarea acestui frumos și interesant monument al naturii se pot folosi autobuzele I.R.T.A., care circulă astfel: din *Cluj*, cu schimbare la Cîmpeni; din *Deva*, din *Brad*, din *Alba Iulia*, prin *Zlatna* — pînă la Abrud, unde se ia autobuzul ce vine de la Cîmpeni, urmînd drumul mai departe pînă în comuna Bucium, pe teritoriul căreia se află Detunata.

Se mai poate veni aici și

„Orga" Detunatei.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

Luceafărul 1 feb. 1964
(Bucharest)

Originea folclorică a artei lui BRÂNCUȘI

Operele lui Constantin Brâncuși sînt astăzi în mod unanim apreciate pe întreg globul, ca făcînd parte dintre cele mai prețioase monumente de artă ale sculpturii, creștii cu totul ieșite din comun, constituind transpuneri în materiale definitive. Comentariile critice subliniază tot mai mult autenticitatea, originalitatea și profunzimea artei brâncușiene, iar sălile special construite la Muzeul Guggenheim din New York, cele din India sau Los Angeles, muzeele din București, Philadelphia, Paris, precum și colecțiile particulare, au așezat opera sa plastică la un loc de cinste.

In „Histoire de l'art contemporaine" ed. *Cahier d'art* Paris, pag. 321, Christian Zervos scria încă din 1938 : „Opera lui Brâncuși nu aparține nici unui grup" și mai departe adăuga : „în sculptura sa, a cărei esență este plăsmuirea, cu legi de armonie speciale, el ține seamă de fapte reale (pasăre, cocoș, pește) și le transfigurează pînă își pierd uneori prețioasa lor greutate terestră, indicînd vag silueta generală a obiectului. Sub un aspect simplificat, aproape geometric, artistul caută să înapoieze (operei n.n.) esențialul realității, după ce accidentele vizuale și sentimentale au fost riguros eliminate." Iată și o altă apreciere din „Les lettres francaises", 28 martie 1957, datorită lui Ossipe Zadkine : „Geniul lui Brâncuși, unul din cei mai mari sculptori ai timpurilor noastre, strălucește și va străluci peste timp, ca și păsările sale de bronz lustruit. Iar pentru generațiile viitoare, Coloana fără sfîrșit va rămîne ca un simbol al gîndirii care caută să scape de mediocritate și să se ridice în marele spațiu al psihologiei. A fost un mare sculptor și un bun autor care a știut să scoată faptul din profunzimea tenebroasă a geologiei, făcîndu-l să scînteieze ca o stea a Nordului..."

Intristat de moartea sculptorului romîn Maurice Lipsi mărturisește în același săptămînal : „Brâncuși este la baza sculpturii cu toată puritatea sa, el trăiește și este reflectat de această strălucire care este esențială operei cît și lui însuși ca om. Brâncuși n-a plecat'. Acest sentiment de înaltă prețuire îl face pe Robert Couturier să omagieze munca artistului astfel : „Constantin Brâncuși rămîne imaginea sculpturii însăși, limpezită, fără prețiozități, fără ranguri". La noi, în revista „Lupta de clasă", acad. Gh. Oprescu dă o apreciere esențială operei brâncușiene. Petre Comarnescu apreciază creația lui Brâncuși („Flacăra", nr. 23) : „prin dinamismul și aerianul unor lucrări, ca acele păsări măestre și coloane fără de sfîrșit, prin devotiunea față de prelucrarea și desăvîrșirea materialelor puse în concordanță cu dezvoltarea tehnicii noi moderne și întruchipînd prin stilizare, idei și sentimente adînc omenești ; prin realizarea unui stil, sinteză de vechi și nou, de anonimat mioritic și de aspirații contemporane — el rămîne un pilduitor înaintaș, care dacă nu va putea avea el elevi, are, în schimb, mulți admiratori în întreaga lume".

Unicitatea muncii lui Brâncuși, noutatea ei. forma inedită, perfecțiunea cu care prelucrează materialul, sînt calități care reies din spusele mai tuturor comentatorilor săi.

Acest nou nu este însă un nou perisabil, căci sculptorul ajunge de la sensul metaforic al folclorului și de la stilizarea artei populare la sensurile științei și imaginației contemporane.

Brâncuși caută forma inițială a ouălui din tema aleasă, fie ea pasăre, scaun sau om, dintr-o creație folclorică și străveche pe care o aduce în lumea noastră modernă, întruchipată într-un material plastic oarecare. Esența artei lui este căutarea formei primordiale, la mai toate subiectele pe care le tratează, dovedindu-ne aceasta prin evoluția și simplificarea permanentă a temei. Ciclul „Păsări" prin căutarea din ce în ce mai profundă pentru aflarea cristalului determinant al temei în forma sa cea mai pură, cea mai translucidă, este edificator în acest sens.

Munca sa titanică se consuma într-o epocă de dominație a unei arte care îngrămădea peste orice temă atîtea amănunte, încît sensul profund al operei, mesajul ei principal era estompat. De aceea sarcina lui Brâncuși de a elimina acest strat de prisos de pe lucrarea de artă, a fost deosebit de grea, luîndu-i cincizeci de ani de creație.

Cu aceeași convingere cu care Brâncuși trudea pentru simplificarea temei, rezultantă a unei necesități de exprimare, după cum singur o spunea, Rodin adăuga naturalism și senzualism cînd pe un schelet cu dinamica grecească, cînd pe acela obținut de Michel Angelo, oscilînd o viață întreagă, fără a putea lua hotărîrea salvatoare. Cu atît mai mult ținta lui Brâncuși — în epoca în care Rodin reprezenta o școală — ni se pare deosebit de tensă, un adevărat eroism. Dîrz, consecvent, Brâncuși construia și eu zi, aducînd noi dovezi plastice cu privire la temeinicia gîndirilor sale.

Astfel, creația sa se înscrie ca un început, servind cu atît mai mult epoca noastră funciioare în care omul caută să făurească o nouă viață și în care și arta trebuie să lase peste timpuri semnul ei particular. Este adevărat că unele din expe-

1

2

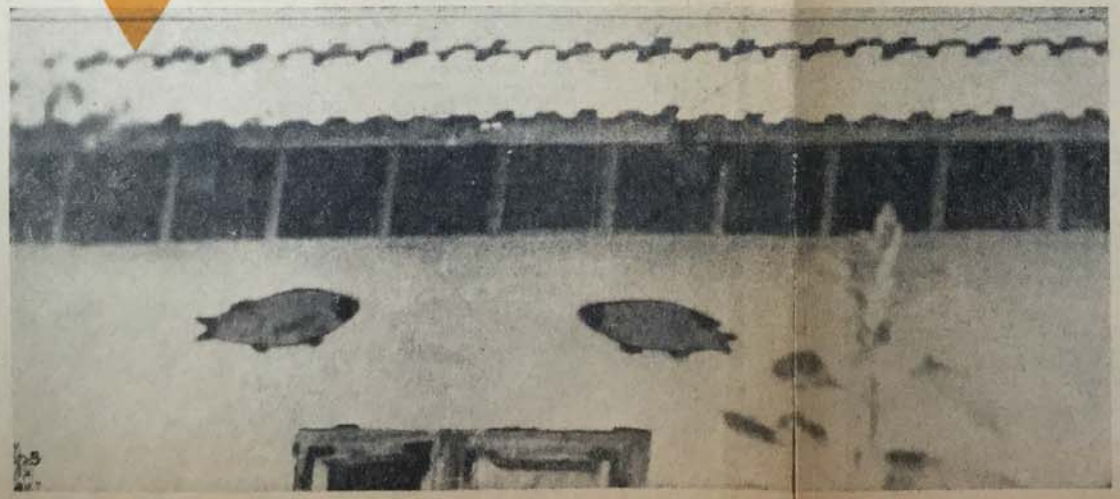
3

1. C. Brâncuși: Capitel (lemn)
2. Scîndură de gard veche din satul Hobița (stejar) Colecția E. C.
3. Coloneță din satul Hobița (stejar) Colecția E. C.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

4



Fotografiile: ION MICLEA

Arte

rienţele lui Brâncuşi au rămas neterminate, că unele căutări nu s-au împlinit întrutotul. Dar dragostea şi dorul de meleagurile în care a copilărit, legătura cu arta populară au făcut să învingă în creaţia lui temele mari ale vieţii, transformate în monumente nepieritoare. Opera sa are un parfum atît de românesc, încît nici o altă cultură nu poate să o revendice. Ea este temeinic legată de arta populară, rădăcinile din care îşi culege seva caracteristică sînt nespus de adînci şi tocmai de aceea particularitatea ei apare pentru întreaga lume.

Creaţia lui Brâncuşi transpune atît de subtil creaţia populară, cum nu a reuşit nimeni să o facă în nici o altă ţară ; ea înalţă sensul decorativ al moştenirii străvechi. La aceasta se adaugă simţul monumentalului (cu care Brâncuşi pare dotat din naştere), artistul reuşind să creeze un nou stil care rimează atît de sensibil cu epoca noastră, cu epoca în care spaţiul devine şi el stăpînit. Pe bună dreptate, deci, Brâncuşi este socotit de către criticul francez Pierre Gueguen : „Cel mai mare sculptor al secolului" (Aujourd-hui, nr. 12,1957).

Brâncuşi a fost un meşteşugar desăvîrşit ; în mîna lui materialul cel mai dens se lăsa prelucrat pînă la limite. Tainele tehnice ale lemnului, ale pietrei, ale bronzului ori marmorei erau atît de total cunoscute, atît de organic legate de metoda de exprimare, încît trecerea de la un material la altul nu constituia pentru el nici o greutate. (Ba, mai mult, temele sale revin în diferite materiale, cuprinzînd, vădit subliniat, caracteristicile materialului utilizat). Oricît de dur, materialul este transformat de artist în forme de o gingăşie neîntîlnită, iar liniile care stabilesc forma în spaţiu sînt trasate cu o siguranţă pe care nici penelul de fulgi nu o întrece în fuga sa pe coala de hîrtie.

4. C. Brâncuşi: „Peştele" (marmoră)

5. Motiv decorativ popular (casă din satul Hobiţa).

Arhitect-ilustru. Brâncuşi are o geometrie a formelor evident originală. Lucrarea prinde viaţă, parcă se înrădăcinează, devine simbol, indică un sens, stăpîneşte şi emoţionează. Ritmul parcă bate o dată cu timpul, nu ai numai senzaţia *vederii* timpului ci îi şi auzi paşii peste veacuri. Perspectiva, spaţiul nu consumă dimensiunea, forma parcă este crescută în acelaşi aer, devenit aliat şi prieten (aerul potrivnic, dușman, răutăcios pentru atîţia alţi sculptori !). Înscrierea formelor în spaţiu se produce atît de armonios încît te minunezi de limpezimea cu care ele te fac martorul tactil al frumosului universal şi etern.

Brâncuşi este un poet, un gînditor. Rezultă din procesul său de creaţie că o necbişnuită putere de meditaţie îl ajută în disecarea, sintetizarea şi cristalizarea temei studiate. Materializat, rezultatul muncii sale meditative, devine adevărată poezie. Substanţa, densificată pînă la cristal, invită pe cel mai neiniţiat privitor la o contemplare respectuoasă ; cadenţa determină emoţii necunoscute, care încep să audă parcă sufluI tainic al lucrării, al monumentului, doinind. Văzînd-o şi auzind-o, o recunoşti, te miri de întîrzierea recunoaşterii sale. O simţi vie, căci face parte din tine însuţi. Nu o mai uiţi. Este a ta, este a noastră, lemn sau piatră, masă sau scaun, covată sau stîlp, pasăre sau om. Întreaga sa operă este gînd, poezie. O poezie a „subiectului", o poezie a materialului. Opera sa este măreţ umană. În ea Brâncuşi ne arată că există o măiestrie a transformării, a prefacerii materialului plastic în cristale ale gîndirii.

Opera lui Brâncuşi este vastă prin orizonturile ei ; *densă*, prin valoarea majoră a tematicii ; *subtilă*, prin puterea cu care a reuşit să elimine balastul ; *pură*, prin reducerea temei şi a formei la originea ei primară, cristalizînd esenţialul ; *măreaţă*, prin perfecţiunea materializării ei, ridicînd o tematică de circulaţie naţională la o valabilitate universală.

Opera plastică a lui Brâncuşi se impune prin ea însăşi ; deci nu are nevoie atît de laude, cît de explicaţii.

Ea este indisolubil legată de tezaurul folcloric şi plastic al ţării noastre. În această privinţă amintim aprecierile foarte exacte, lucide, formulate de cunoscutul critic de artă Mario De Micheli, într-un articol despre Brâncuşi, din care „Luceafărul" a reprodus un fragment (vezi numărul din 31 august 1963). Vorbind despre complexul monumental de la Tg. Jiu, criticul italian aduce o serie de observaţii menite să sprijine concluzia că „arta lui Brâncuşi este profund legată de folclor şi de mitologia ţărănească română".

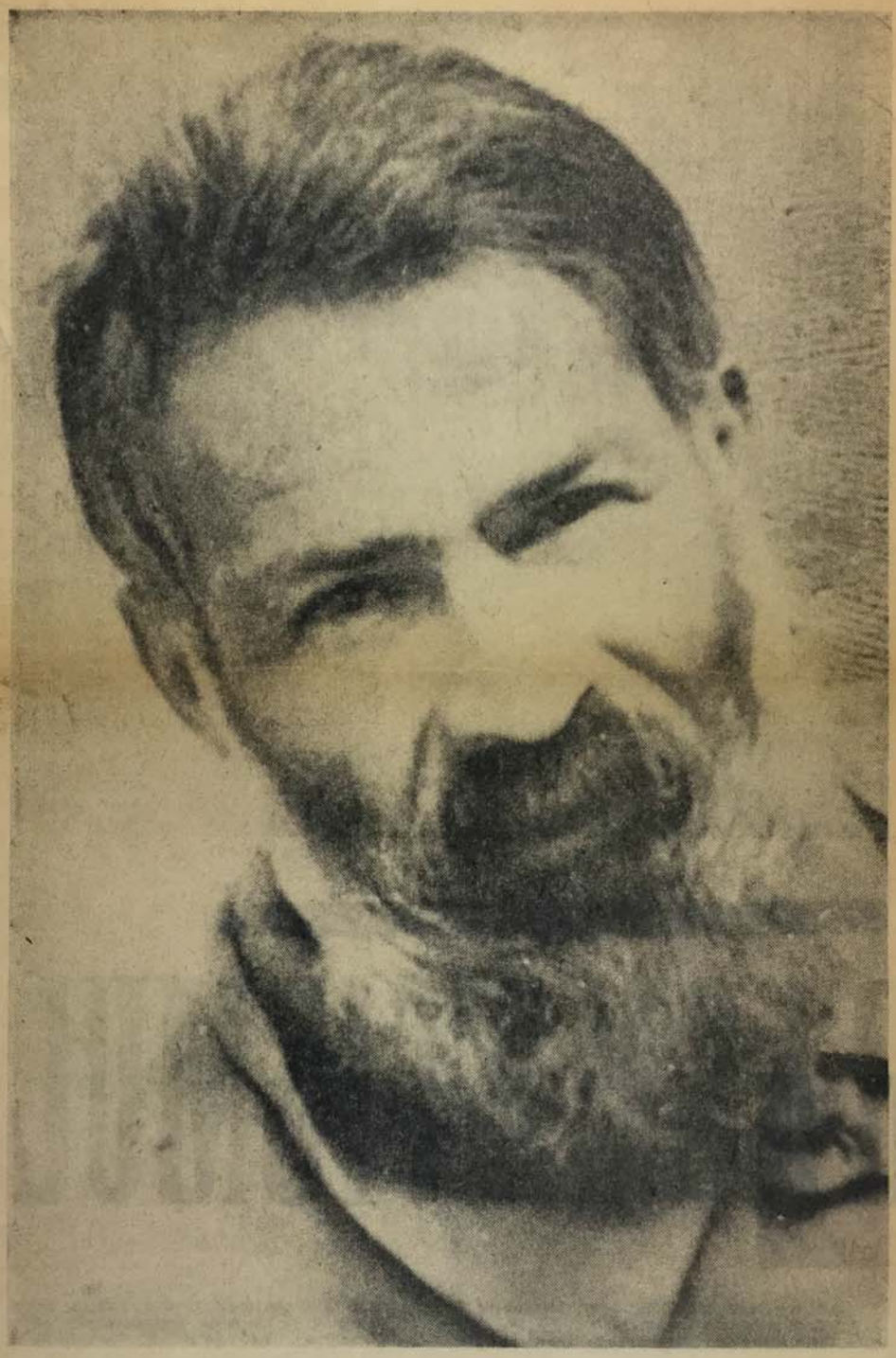
Sublinierea izvoarelor noastre folclorice nu împuţinează meritele lui Brâncuşi. Ele contribuie la desluşirea unui drum greu urcat şi sînt totodată un document pentru generaţiile care creează, care vor crea, document care atestă că tezaurul nostru folcloric este inepuizabil, de o varietate nelimitată.

Cele cîteva fotografii alăturate ilustrează încă o dată motivele inspiraţiei şi gîndirii brâncuşiene extrase din arta noastră populară.

EUGEN CIUCA

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)



CONSTANTIN BRÂNCUŞI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

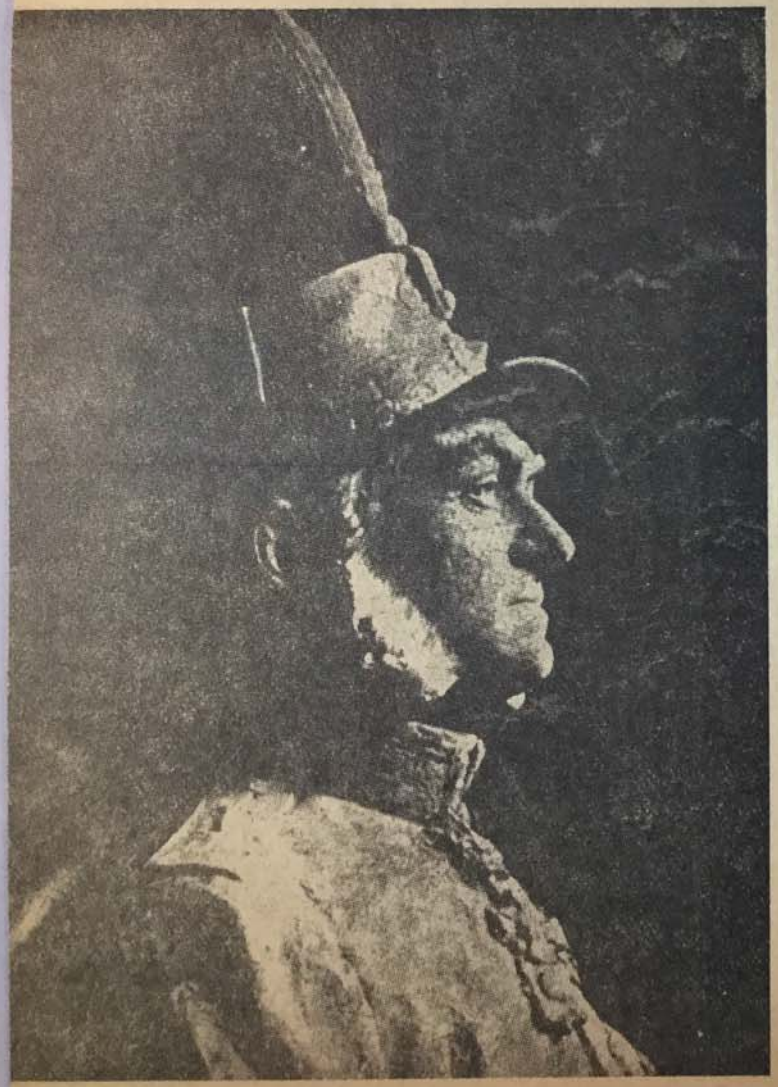
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

1964

Fotografia : ION MICLEA

Fotografia : Dr. FL. NICOLESCU

O STATUIE DE BRÎNCUȘI



De peste cincizeci de ani, în strada Ștefan Furtună 88, într-un rond din curtea Spitalului Militar Central, pe un soclu de piatră, se înalță bustul doctorului Carol Davila, ridicat — cum atestă inscripția de pe piatră — de „ofițerii sanitari la anul 1912"; nesemnat, el poartă doar pecetea Turnătoriei artistice „V. V. Răşcanu & Co., București" și data, 1912.

Abia câțiva oameni știu că acest bronz a fost turnat după proiectul în ghips făcut odinioară de Constantin Brîncuși. Întocmai ca la majoritatea operelor de tinerețe, nu ni s-a mai păstrat originalul decît în ghips, în palida imagine a unei vechi fotografii care trădează suficiente elemente comune cu portretul în bronz din curtea Spitalului Militar: expresia și atitudinea modelului și chiar felul cum poartă chipiul, inițial cu egretă și pampon, amîndouă rupte în decursul anilor, dar prezentînd urme încă vizibile; totul denotă mîna aceluiași artist.

Comanda bustului doctorului Davila, sculptorul o datorește, în anii grei ai începuturilor, prin 1903, fostului lui profesor de anatomie de la Școala de Arte frumoase din București, doctorul Dimitrie Gerota (1868—1939), agregat la Facultatea din București, medic secundar al serviciului clinico-chirurgical — asistent al Institutului de anatomie topografică — cum singur se recomanda într-o lucrare.

După propriile mărturisiri, Brîncuși numai grație lui Dimitrie Gerota a putut obține comanda, după cum tot prin bunăvoința acestuia va căpăta mai tîrziu comanda portretului unui alt doctor, Zamfirescu (lucrare necunoscută pînă azi), sau importantul ansamblu funerar de la Buzău, oraș în care trăia fratele profesorului, farmacistul Sava Gerota.

Cu modul în care turnătorul Vasile V. Răşcanu a executat, și pisat bustul generalului Davila, Brîncuși nu a mai fost de acord. Se știe cît de mult ținea artistul la acea muncă grea de cizelor care consta în „definirea suprafețelor", muncă pe care o făcea el însuși cu deosebită migală, atunci cînd turnătorul își termina rolul.

Brîncuși nu a putut fi de acord nici cu așa-zisele exigențe artistice ale „sanitarilor" care-l sfătuiau să treacă la unele amputări, sau pretindeau o anumită precizie naturalistă în detaliu, incompatibilă cu vigoarea modelajului.

Aceste contradicții îl vor fi determinat ca, după terminarea lucrării la care se angajase, nu numai să nu o semneze, dar să renunțe chiar să mai ceară onorarea muncii prestate.

În anul 1938, revăzîndu-și opera pe soclul din grădina Spitalului militar, Brîncuși mărturisea unui critic de artă romîn intenția sa de a da în judecată pe cei ce-i nesocotiseră voința.

Nu mult înainte să se stingă din viață, va recunoaște paternitatea bustului din București, îngăduind istoricului de artă francez Christian Zervos să publice fotografia originalului. Atunci artistul a dat biografului său nu numai clișeul, dar și indicația că lucrarea fusese destinată Institutului medical militar din București (unde efectiv se află o replică ulterior turnată de același meșter V. V. Răşcanu).

De fapt dorința aprigă a artistului a fost să-și poată dura o statuie la București după o viziune proprie. În cazul bustului lui Davila, fiind la începutul carierei și la cheremul comanditarului, Brîncuși nu și-a putut impune punctul de vedere și nici duce la bun sfîrșit opera.

Tot înainte de primul război mondial, cînd era încă ucenic, în atelierul lui Rodin, i s-a propus să execute monumentul lui Spiru Haret. Atunci a avut ideea să facă în locul figurii modelului — spre aducere aminte — o fîntînă arhaică de piatră, reînviind „pentru orășeni un vechi obicei țărănesc". Dar nu i-a fost dat să cioplească „Fîntîna lui Haret" care (tot vorba lui) fusese în viață „un izvor de apă vie pentru țărănime și luminătorii ei — învățătorii". Ministrul care-i comandase lucrarea a preferat să-și vadă fostul coleg „aliniat soldățește, într-o defilare de statui...".

Mai tîrziu, în iarna anului 1930, cînd se afla în țară, Brîncuși și-a exprimat categoric dorința ca vestita lui „Coloană fără de sfîrșit" să fie instalată în Capitală:

„Cît de frumos s-ar ridica într-una din piețele Bucureștiului — atît de sărac în statui", mărturisea el unei ziariste, care-l intervieva, precizînd chiar că monumentul va trebui să aibă „o bază de 50 m".

Acest admirabil gînd ar merita să fie azi împlinit. Deocamdată în Capitală nu se află decît un „copil din flori" al artistului, o operă din prima epocă a activității sale, nerealizată așa cum o proiectase el.

Barbu BREZIANU

„GAZETA LITERARĂ", 9 aprilie

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2 (1)

Contemporanul 17 Apr 1964

Masa familiei

Masa festivă

BRÎNCUȘI LA TG. JIU

Masa familiei

ANSAMBLUL începe pe malul Jiului, în parcul orașului Tg. Jiu. O alee largă se deschide printre copacii deștoi de mari acum, perpendiculară pe latura orașului care limitează parcul, continuîndu-se în strada Eroilor. Aleea parcului a fost ridicată la nivelul digului, care desparte parcul de apele tumultuoase ale Jiului. La acest nivel a fost așezată o masă cu *douăsprezece scaune din piatră*.

Din informațiile de pînă acum rezultă că această masă este unică, nefiind realizată în nici o altă țară. (Cunoscînd circulația lui Brîncuși prin lume și realizarea di-

...tă cu diametrul pe o grosime de

ORAȘUL TG. JIU posedă un grup de lucrări ale sculptorului Constantin Brîncuși, realizate în anii 1936—1937—1938. Dintre aceste lucrări, unele sînt cunoscute și comentate în plastica națională și internațională : Masa tăcerii, Poarta sărutului, Coloana fără de sfîrșit. Restul lucrărilor sînt mai puțin cunoscute sau necomentate.

Ideea de la care plecăm este că opera lui Brîncuși nu este compusă din fracțiuni de sine stătătoare, cum erau privite pînă acum, ci constituie fără îndoială un ansamblu, pe o temă unică : eroismul.

Așadar, pe o stradă a eroilor, transformată în ax principal pentru întreaga compoziție, stradă tăiată în acest scop, la insistențele lui Brîncuși, (fapt semnalat și într-un proces-verbal), sculptorul realizează din elementele : om, obiect, grupări, evenimente semnificative, o compoziție de ansamblu, închinată eroismului. Acest complex poate fi denumit : Ansamblu arhitectural al eroilor de la Tg. Jiu, cuprinzînd șapte obiective (șase realizate și unul nu) : 1. Masa familiei, 2. Aleea scaunelor, 3. Poarta sărutului, 4. Biserica, 5. Monumentul Eroilor sau Coloana recunoștinței fără de sfîrșit, 6. Masa festivă, 7. Loc rezervat în vederea unei lucrări neexecutată.

Aruncînd o privire generală asupra distribuției lucrărilor pe acest ax, putem constata că el este organizat pe două grupări principale (I-II), de cîte trei obiective, la extremele axului, și legate prin obiectivul central.

Cercetînd fiecare lucrare în parte, în vederea demonstrării legăturii dintre ele, vom fi nevoiți a denumi, în unele cazuri a reveni, asupra denumirilor necorespunzătoare, utilizate în trecut, totul în vederea unei bune descifrări a tematicii din fiecare lucrare în parte, sau din fiecare grup în parte.

Intenția noastră e de a sluji unui adevăr artistic și științific, trudindu-ne, împreună cu alți comentatori ai lucrărilor lui Brîncuși, să îi facem cunoscută, cît mai larg, importanța, valoarea autohtonă și universală a operei sale plastice.

stau față în față, deci perechi în dans. Curbele stabilesc limită de genunchi sau decor de fotă, desenul indicînd, tot atît de simplificat, picioarele. Așadar, figură lîngă figură, pereche cu pereche, strîns legat de linia continuă a brațelor, desenul cuprinde întregul ca un briu, scris pe toate fețele paralelipipedului, într-o dinamică sever construită, dens organizată, ritmată continuu, ca tropotul cadențat al Horei pădurarilor din Hunedoara.

Iată imaginea, desfășurată de Brîncuși pe fruntea porții de piatră de la Tg. Jiu. Dar acest dans al Horei sau al Nunții are și un final. Final-vibrant, acută cîntată cu un anume tipic, ce dă iz de veșnicie evenimentului : *sărutul*. La acest moment răspunde Brîncuși cînd, pe cele opt fețe ale coloanelor de susținere a Horei sau Nunții, cioplește mai adînc decît hora, simbolul *Sărutului*.

Din cristalizarea maximă a Dansului, din care, pe partea de sus a monumentului Porții, nu a mai rămas decît ritmul — sensul propriu al mișcării (dansului), iar din Sărut, doar ochiul emoțional al pietrei, pentru partea de susținere, Brîncuși reduce festivitatea colectivității la esența ei comună tuturor popoarelor. Și astfel, din șiragul vieții noastre populare, au fost scoase două dintre cele mai tipice acțiuni și așezate în patrimoniul artei cu valabilitate mondială. Astăzi *Poarta sărutului* din Tg. Jiu este cunoscută și admirată în toate cercurile artistice ale lumii, stîrnind un interes plastic necunoscut încă.

În ansamblul general, *Poarta sărutului* se înscrie cu o armonie desăvîrșită. Forma pură a arhitec-

asiduitate a studiat și urmărit proporția de aur a acestui motiv. În anii 1936—1938, cînd Brîncuși crea *Ansamblul* la Tg. Jiu, acest motiv, gata perfecționat, prinde volum (primul element fiind lucrat din ipsos), chiar la fața locului. Motivul romboidal renaște aici cu dimensiuni și proporții noi, în vederea construirii unei *Coloane*. Deși din metal, *Coloana* nu a pierdut nimic din reprezentarea structurii, proprie lemnului, obținută de el la stîlpii din lemn... De aceea, într-un articol, critica a vorbit despre *Coloana din lemn* de la Tg. Jiu. Deși faptul constituia o lipsă de informație regretabilă (am adăuga nepermisă), totuși efectul pe care Coloana îl sugerează este într-adevăr de cioplitură în lemn.

În ordine, pe ansamblu, al cincilea punct plastic este *Coloana*, denumită încă în 1938 (vezi cărțile poștale ale timpului) *Monumentul Eroilor*.

În toată desfășurarea tematică de pînă acum (și cum se va putea urmări și în continuare) tematica prelucrată de către Brîncuși nu realizează individul izolat, ci întotdeauna omul în colectivitatea sa. Se poate spune că niciodată „un clan omenesc" nu a fost descris, conturat mai măiestru și, în plus, cu mijloace de exprimare plastică mai noi. Niciodată în istoria artelor nu s-a prelucrat o culegere privind omul, omul în colectivitatea sa, dintr-un interval de timp atît de lung și nici nu s-o cuprins vreodată un spațiu geografic atît de larg. Se mai poate sublinia cu această ocazie că sensul orizontal al primelor grupări se înalță treptat, ajungînd la vertical, ca apoi din nou să descreas-

patilor, iar perspectiva, care de obicei scade valorile, aci parcă le sporește.

DATE TEHNICE :

MONUMENTUL este construit din tuci. Armătura lăuntrică este din oțel. Montată într-un soclu — sub nivelul terenului, din beton de 50 cm. Coloana se ridică la 29,33 metri. Rombul măsoară la bază 45 cm. deschiderea maximă 90,5 cm., partea superioară 45 cm. Baza primului romb este înfiptă în soclu, cam o treime din întregul său, împrejmuit de un briu metalic de 8 cm. înălțime și 4 grosime. După montare, coloana a fost zdrămită.

Masa festivă

NECUNOSCUTĂ, încă nepublicată, masa cea mică — această nouă grupare plastică — stabilește de la prima vedere, în spiritul dezvoltării generale a temei eroismului, revenirea la normal a vieții. Masa festivă, ca leitmotivul într-o mare simfonie, aduce aminte de prima masă mai mare, mai bogată, cu familia întreagă, din care războiul însă a smuls eroii.

Regrupînd familia, Brîncuși subliniază cu cîtă înțelepciune a simplificat tema și a căutat ca reprezentarea sa să se suprapună pe fundalul veridic al vieții, urmărind ca realizarea să indice cele mai semnificative, dar și cele mai tipice momente ale generațiilor. Descifrînd tot acest adevăr în sensul talciu al pietrei, de fapt atît de simplu scris, rămîi mirat că nu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

de a fi refăcută). Prin aceasta, valoarea lucrării este cu atît mai mare.

„Masa", de-a lungul celor douăzeci şi şase de ani de la crearea ei, a purtat diferite denumiri : *Masa tăcerii, Masa apostolilor, Masa rotundă, Masa dacică* (în cadrul publicaţiilor sau tradiţiei orale de la noi din ţară) ; *Masa rotundă, Masa tăcerii, Masa de piatră* şi scaune în critica internaţională (*Aujourd'hui* nr. 12 din 1957, Carola G. Welker „C. Brîncuşi" pag. 168).

Varietatea denumirilor acestei lucrări a fost determinată, indeosebi, de interpretarea semnificaţiilor sale, deoarece noutatea reprezentării este uluitoare şi derutantă. Pentru întîia oară, un obiect, şi anume o *masă* cu *scaune*, este prezentată ca operă de artă cu o semnificaţie bine determinată. Dacă unii au atribuit crearea mesei ca simbol al celor 12 apostoli, iar cei înclinaţi spre meditaţie şi reverie o denumeau Masa tăcerii, noi pledăm, mai degrabă, către sensul Mesei dacice, sau al Mesei rotunde, ca fiind cel mai apropiat de reprezentarea pe care o caută Brîncuşi. Sîntem convinşi că sculptorul a pornit mai degrabă de la *masa rotundă ţărănească*, atît de comună vieţii de acasă, din Hobiţa. Atelierul său din Paris, în care erau cîteva din aceste mese rotunde, ne adevereşte legătura, preocuparea sa constantă, cît şi dragostea faţă de acest subiect. (Mesele servind, în multe împrejurări, ca soclu de lucrări).

În căutarea reprezentării începutului de viaţă, Brîncuşi merge direct la obîrşia lucrurilor ajungînd, fără artificializarea interpretării, la tema familiei pe care o monumentalizează, o sădeşte în piatră.

Ne aflăm deci în faţa primului grup plastic al ansamblului pe care Brîncuşi îl va dezvolta, îl va individualiza mereu, desfăşurînd evolutiv tema eroismului. De aceea socotim că cea mai potrivită denumire ar fi *Masa familiei*.

Simbolizarea *familiei* în masa cu douăsprezece scaune (cercul împrejurul căruia se adună întreaga familie), vatră şi focar, punctul-cheie al creşterii şi dezvoltării omului, ni se pare atît de poetic subînţeleasă, atît de plastic rezolvată, forma este atît de inedit subordonată tezei, încît aparentul ermetism, ieşit tocmai din această simplitate, s-a absolvit. Prin proporţia dr. masă şi cele douăsprezece scaune configurează o stare dinamică, o stare fortă, încît nici un alt fel de monument nu ar fi putut să redea mai simbolic trăinicia, grupareа, unitatea, fiinţa unei familii, determinîndu-i universalitatea. Această primă grupare plastică, folosind elementul obiect în reprezentarea unei teme de conţinut atît de bogat, demonstrează încă o dată că tratarea unei teme poate fi realizată cu mijloace variate.

DATE TEHNICE :

MASA de la Tg. Jiu este ciopîrţită din piatră de Rapotoc (Hunedoara), de culoare gălbuie cu ape sivorniţi, aveă o structură dantelată, derivată din sedimentaţie. Este o masă de tip ţărănesc. Suprafaţa este făcută din două blocuri. Partea de sus rotundă, cu parcurs, are diametrul exterior de 2,40 m. Grosimea este de 0,30 m. Picioarele sînt conţinute de către patru blocuri de piatră, care au dimensiunile de 30 cm. pe grosime şi un diametru de 45 cm. Picioarele mesei sînt de 45 cm. Picioarele mesei sînt de

de Cîmpulung (calcar). Culoarea gălbuie, dinnegrită de praful din atmosferă şi de lichenii care au aderat pe suprafaţa ei), asemănătoare cu a mesei. Cioplirea scaunelor rezultă din forma cilindrică. Pe o înălţime de 35 cm şi un diametru de 43 cm, ele se subţiază prin cioplirea de asemenea pe rotund, la mijloc, părînd două secţiuni de sfere suprapuse (cauză care a determinat uniformizarea pietrei de Cîmpulung în loc de Banpotoc). Înclinaţia mesei se datoreşte tasării pămîntului, îndreptarea ei se impune de urgenţă.

Aleea scaunelor

NEOBSERVATĂ şi necomentată pînă acuma, aleea care leagă grupul plastic al mesei cu acela al porţii are presărat, pe cele două margini, scaune din piatră, alcătuind *aleea scaunelor*. Astăzi, aceste scaune sînt aşezate în trei grupuri a cîte trei bucăţi. Dintr-o fotografie mai veche, rezultă că, iniţial, scaunele au fost presărate pe marginile acestei alei, unul cîte unul, la distanţe egale, pînă la *Poarta sărutului*. Aleea este realizată din grupul scaunelor pătrate, şi nu rotunde ca cele din jurul mesei, şi formează cel de al doilea grup plastic din complexul ansamblului. Ele pornesc de la forma pătrată a stîlpului, se subţiază la mijloc, păstrîndu-şi canturile rezultate din unghiul planului pătrat.

Plantarea acestor scaune limitează drumul şi îl orientează, ritmul lor invitîndu-te parcă să-i urmezi direcţia, iar succesiunea lor este dinamizată de aşa manieră încît, ca şi *Masa familiei*, şi-au pierdut sensul de *obiect*. Chiar dacă aici scaunul poate fi utilizat ca atare, fiind etapă de odihnă dintre două distanţe, funcţia lui ca obiect este permutată în simbol tocmai de această succesiune ritmată sugerînd mişcare de personaje, ordine, năzuinţă... Nu întîmplător această repetire se termină în dreptul *Porţii sărutului* cu două bănci masive din piatră. Ca şi scaunele de pe alee, nici aceste bănci nu au fost socotite ca făcînd parte din lucrarea de ansamblu. Şi totuşi, fără înţelegerea rostului lor în compoziţia acestuia, întregul nu poate fi citit. Banca a devenit astfel, dintr-odată, o aşezare cu sens plural, colectiv, monumentalitatea ei determinînd o anumită gravitate.

Aşezarea devine statică, contemplativă, compoziţia putîndu-ne duce totuşi cu gîndul la vibraţia efervescentă a prispei de casă sau a băncii din trunchiu de la poartă.

De aici, *Poarta sărutului* se dezvăluie ca o reprezentare de sărbătoare tipică poporului nostru.

DATE TEHNICE :

VEZI dimensiunile indicate la **Masa festivă**.

Poarta sărutului

NICI Poarta nu a fost scutită de mai multe titulaturi. Iată cîteva : *Poarta Eroilor* sau *Poarta sărutului* (*Viaţa nr. 23 ; idem V. G. Paleolog în Brîncuşi 1947*), *Poartă*, (V. G. Paleolog, cartea a doua despre G. Brîncuşi, pag. 34), *Poarta sărutului* (Carola Giedion Welcker, pag. 123), *Poarta sărutului* (Pierre Gueguen, *Aujourd'hui* nr. 12/1957), *Arc de triumf, Poartă de triumf* (tradiţie orală la Tg. Jiu).

Cunoscută în străinătate în mod deosebit după „Macheta mică a porţii sărutului" — şi numai mai tîrziu după originalul din Tg. Jiu — Poarta are o faimă mondială. Ca şi *Masa familiei*, *Poarta sărutului* este un unicat, ceea ce face ca valoarea artistică a ei să se transforme în tezaur naţional. Din oricare punct ai privi-o, te copleşeşte prin masivitatea ei neobişnuită. Volumul copleşeşte în aşa măsură detaliul încrustat sau cioplit, încît acest detaliu se estompează în memoria privitorului aproape fără urme. Şi totuşi, cuprinzi întregul fără efort.

Dimensiunile au fost gradate precis pentru spaţiul din care poate fi contemplată lucrarea. Ea nu este mare. Are cinci metri şi treisprezece centimetri înălţime. Totuşi, acest întreg este grandios. Volumul construieşte în spaţiu forme masive şi la în stăpînire peisajul. Abia mai tîrziu, cînd cu puterea lui dominatoare a ocupat suveran toate dimensiunile emoţionalului, constaţi cu surprindere că nu este singurul vorbitor al pietrei. **Desenele, rînduite cu atîta grijă de dalta lui Brîncuşi pe piatră, estompate, tocmai cît trebuie să brieze din întuneric, încep un cîntec, doinit peste vreme. Şi pentru ca întregul să nu îţi mai pară greoi, dantela naturală a pietrei te întîmpină cu surîsul ei uşor, îndemnîndu-te să o mîngîi. Aceasta este *Poarta sărutului* la prima vedere. Apare, aşadar, sub semnul ei festiv de Poartă, aşişderea mesei sau scaunelor. Dar ca şi ele, poarta îşi are semnificaţia ei, uşor de descifrat.**

Tema eternizată de Brîncuşi în această Poartă este hora ţărănească sau nunta ţărănească. Simbolul acestui eveniment sărbătoresc — dansul şi sărutul. Rezumat în sensul său cel mai larg, semnificativ ca manifestare, este bucuria colectivă şi tradiţională a omului. Cu însemnele străvechi româneşti, Brîncuşi concretizează, pe o Poartă a vieţii, sărbătoarea omului de pretutindeni. Dansul încrustat pe partea de sus a porţii, *Sărutul* cioplit pe toate feţele celor două coloane. În partea de sus, dansul, ca simbol al horei sau a nunţii, pe cînd pe partea de jos, sărutul — finalitate simbolică a încheierii horei sau nunţii.

Urmărind încrustaţia părţii de sus, vedem cum desenul — simplificat — dar foarte descifrabil — reprezintă figura umană, în picioare, cu ovalul capului bineconturat, cu părul care cade în linii larg curbate. Apoi, trei linii orizontale stabilesc două planuri alungite (orizontal) şi care definesc cele două braţe. Urmează apoi două curbe, care privesc în jos. O linie între desenul în două, minus cele două planuri ale braţelor. Prin această, interpretarea care o poate da desenului este dată de

Aleea scaunelor

turii se leagă organic cu scaunele şi masa, atît din punct de vedere al desenului cît şi din punct de vedere al volumului : desfăşurarea succesivă devine clară, iar subtilitatea cu care a fost concepută şi dezvoltată tema — de-a dreptul genială.

DATE TEHNICE :

POARTA SĂRUTULUI este construită din piatră de travertin de Banpotoc (Simeria). Partea superioară este realizată din plăci de travertin, montate pe bază de ciment şi armătură de fier. În partea inferioară, cele două coloane se compun din patru blocuri de travertin. Fundaţia este din ciment, depăşind cu 8t cm paralelipipedul desfăşurat de lucrare. Înălţimea totală este de 5,13 m, pe o lungime de 6,45 m şi o grosime de 1,69 m. Pilonii sînt de 3,25 m înalţi şi de 1,69 m lăţime şi grosime.

CAPITELURILE şi porţile de lemn ale bisericii, aflate în cadrul ansamblului (după **Poarta sărutului**), au fost realizate după desenele lui Brîncuşi. O cercetare mai aprofundată a documentelor şi desenelor în legătură cu biserica ar putea aduce lucruri inedite în acest domeniu.

Monumentul Eroilor

ÎNCĂ din 1919, motivul romboidal al stîlpului de casă a fost pentru Brîncuşi o preocupare. Nenumăratele variante, majoritatea de interior, adevereşc cu cîtă

vele de piatră şi fier. Astfel, după cîţiva ani de la terminarea ansamblului, Brîncuşi ne învaţă să-i cunoaştem şi marele tezaur de dragoste pentru poporul său.

DATE TEHNICE :

MASA festivă se compune din două blocuri din piatră de travertin de Banpotoc. Desenul şi forma, asemenea Mesei Familiei, reprezintă o secţiune de cilindru atît pentru tăblia mesei cît şi pentru piciorul ei. Tăblia este de 174 cm în diametru, iar grosimea de 41 cm ; piciorul este de 134 cm în diametru, pe o grosime de 41 cm. În fotografia publicată se poate vedea masa festivă pe o alee întunecată din parcul oraşului Tg. Jiu cu tăblia deplasată şi fără scaune...

Despre scaune ştim că : unul este la Muzeul din Bucureşti, care de altfel a fost la expoziţia din Veneţia, unul este pe o alee, lîngă **Poarta sărutului**, la Tg. Jiu, singher şi singur, patru sînt aşezate, de un întreveitor, ca aceşti de celor două Bănci de piatră din dreapta şi stînga **Porţii sărutului**. Suma lor parcă ar face zece ? ? ?

Mai este oare nevoie de propuneri concrete ?

O propunere

SE CUNOAŞTE, la terminarea acestui ax general al Ansamblului, un punct, care urma să fie „lucrarea numărul şapte". Documentarea insuficientă asupra proiectelor lui Brîncuşi ne împiedică să comentăm, deocamdată, acest proiect. Ne vom permite însă o propunere.

Minunatul ansamblu arhitectural al Eroilor din Tg. Jiu este o operă de sculptură nepieritoare şi a cărei realizare în ţară ne-a adus, prin măreţia ei, elogii universale. Să aducem şi noi un elogiu lui Brîncuşi, ridicînd o operă de artă spre cinstirea sa.

Una din păsările sale de foc, una din măiestrele sale, ridicată spre lauda sa, ca o semnătură, pe care noi o cerem postum, ar aduce o încheiere potrivită acestui ansamblu. Legată de producţia folclorică a patriei noastre, pasărea este apariţia cea mai frecventă dintre formele decorative, este legată de specificul geografic al Olteniei, cît şi al ţării întregi.

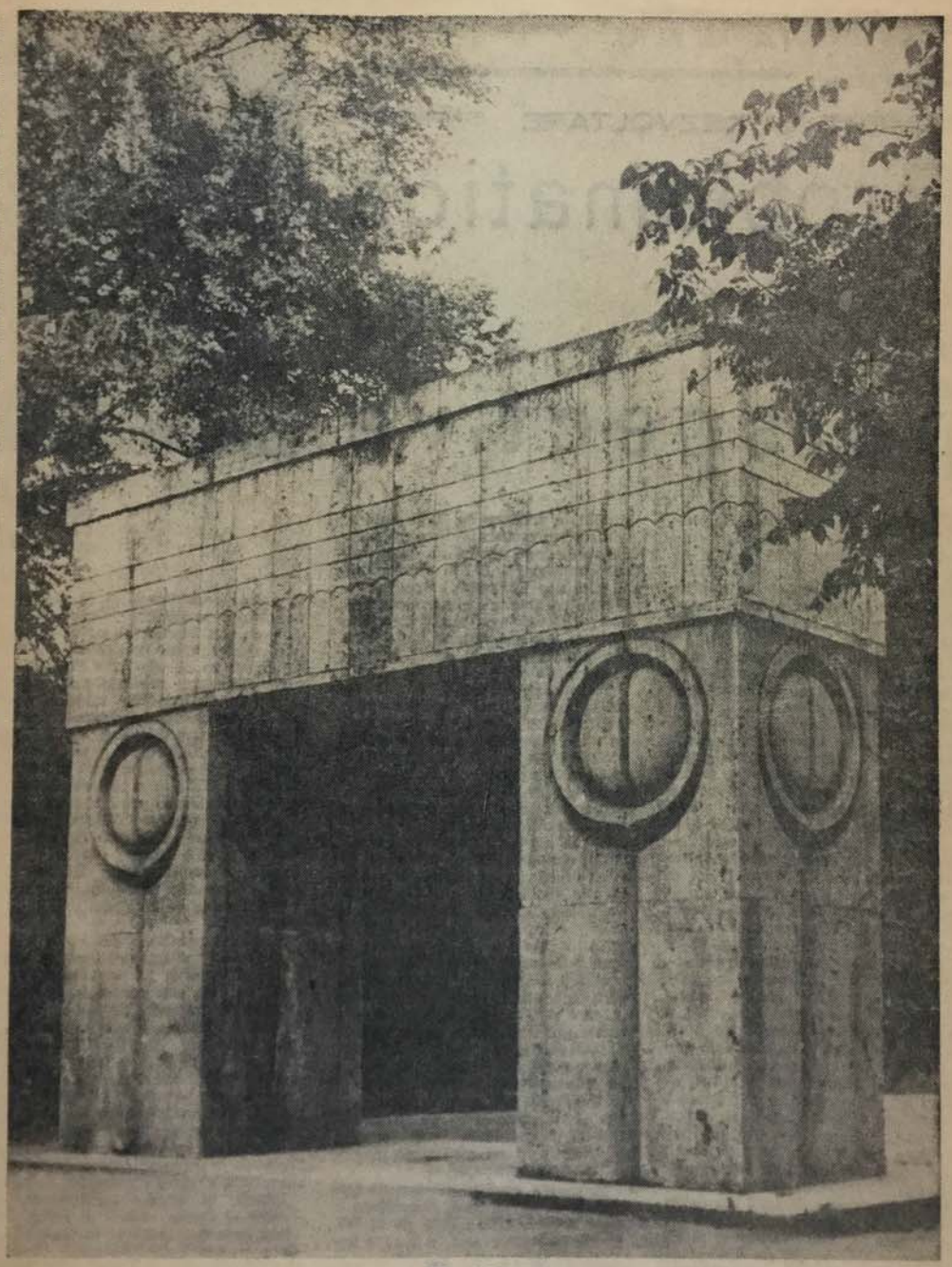
*

ANSAMBLUL arhitectural al Eroilor de la Tg. Jiu constituie, în tezaurul plastic al ţării noastre, una din lucrările cele mai de seamă. În acest scop propunem măsurile cele mai eficiente pentru popularizarea lor, atît pe plan naţional cît şi internaţional, apoi luarea de măsuri pentru realizarea indicatoarelor necesare la Tg. Jiu. — hărţi, plasuri, pliante, fotografii. — conservarea şi paza necesară, cu măsuri majore, la nivelul valorii mondiale a acestor opere de artă.

Eugen Ciucă

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)



■ CONSTANTIN BRINCUȘI : Poarta sărutului

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

roletari din toate țările, uniți-vă!

Contemporanul

SĂPTĂMINAL POLITIC-SOCIAL-CULTURAL

Nr. 16 (914) • vineri 17 aprilie 1964 • 8 pagini, 50 bani

ÎN ACEST NUMĂR:

Conflictul în literatura de anticipație — de Ion Roman

„Rinocerii" în dramaturgia lui Eugen Ionescu — de Andrei Strihan

Previziune și politică economică — de Mihai Dulea

„CONTEMPORANUL" LA CLUJ

CONTINUÎND o tradiție care reprezintă o îndatorire față de cititorii și colaboratorii săi, Contemporanul a organizat zilele trecute, la Cluj, o reuniune la care au participat oameni de știință, academicieni și profesori universitari, filozofi, scriitori, regizori de teatru și actori, compozitori, critici de artă. Consultarea, pe această cale, a unor reprezentanți de frunte ai intelectualității clujene asupra felului în care Contemporanul se achită de menirea sa, observațiile și sugestiile competente înfățișate cu prilejul unor asemenea întîlniri sînt o manifestare a strînsei legături cu cititorii, care caracterizează presa din țara noastră.

Ne-a bucurat prețuirea și interesul cu care este așteptată și citită publicația noastră în orașul de pe Someș, după cum a fost o adevărată revelație exigența și responsabilitatea cu care intelectualii clujeni, în numele unei asemenea prețuiri, au discutat și analizat Contemporanul. O asemenea atitudine nu este nici întîmplătoare, nici nefirească. Clujul, orașul contemporan cu 200 000 de locuitori, a devenit o dată cu dezvoltarea economică o veritabilă cetățuie a științei și culturii, alături de București și alte centre ale țării. A devenit un semnificativ fenomen al zilelor noastre existența unei activități intelectuale creatoare într-o seamă de regiuni ale țării, transformarea provinciei de altădată într-o zonă intensă de gîndire efervescentă.

Un asemenea izvor viu de laborioasă activitate intelectuală este astăzi Clujul. Cîteva date sînt concludente. Puternic centru universitar cu aproape 12 000 studenți, din

Cronica optimistului

O LECȚIE UNIVERSITARĂ

NE-AM PUS întrebarea rîndul trecut dacă poveștile lui Creangă sînt curat folclor și au valoare ca atare sau sînt scrieri literare. Deocamdată, oprindu-ne la **Soacra cu trei nurori**, am admis că această poveste e un tablou antropologic și etnografic desăvîrșit. Să analizăm.

Baba are trei feciori „naiți ca niște brazi" dar „slabi de minte". Posibilă creștere disproporționată de origine glandulară, însoțită de insuficiențe de ordin intelectual.

Răzeșia babei e aidoma cu acelea din Humulești.

Bătrîna „lega paraua cu zece noduri și tremura după ban". Avariție de aspect senil, aparținînd patologiei involuției.

Bătrîna sporovăiește: „Și bărbatu-meu — Dumnezeu să mi-l ierte! — nu s-a putut plînge că l-am înșelat... sau i-am răsipit casa — deși cîteodată erau bănuiele.., și mă proboza... dar acum s-au trecut toate". Logoree feminină caracteristică vîrstei înaintate.

Feciorii babei umblă în cărăușie și cîștigă bani buni. Aidoma ca în regiunea Neamțului.

Că bătrîna ține să găsească ea nurori feciorilor și le pune pe acestea pe treabă e o temă generală țesută și ea din observarea că femeia tînără devine o mină de lucru sub supravegherea soacrei. Humulești este însă industria tinerelor femei: ele sînt puse să pieseze mălai în piua din căsoaie în vederea de a face plachia cu costițe afumate din pod cînd vin bărbații; să țeasă fusele din oborocul de sub pat, să gătească fulgarele pentru tors, să strujească penele dintr-un știubei. A doua nevă e „ceva încurcată" — dar tot... groapă vecinele zic despre soacră: „ferice de dînsa c-a murit, că știu că are cine-o boci!" Boala a fost provocată și are numai aparența hemi — ori paraplegiei (lucrurile nu sînt clare, dar înclin către ipoteza primă). Explicația pierderii graiului și a uzului deambulației dată de nora mai mică este interesantă: ducînd viței la suhat și sufiind asupra bătrînei un vînt rău. Țelele i-au luat gura și picioarele. Ceea ce e un fel de a stabili, folcloric, etiologia bolii.

Dacă privim poveștile lui Creangă ca folclor, se pune îndată întrebarea în ce constă realismul lor. Se face o greșeală cînd, din acest unghi de vedere, se vorbește de elementul particular și oral care ar da viață unor scheme. Realismul basmelor populare e de natură schematică și cel care le spune caută să nu îngroaşe nota, stilistic. Altfel n-ar fi înțeles. Să înlocuim, dacă vreți, cuvîntul schemă, cu **simbol fantastic**. Acest simbol cuprinde în sine o observație milenară, fiind dinainte constituit. J. G. v. Hahn și Lazăr Șăineanu au împărțit basmele pe cicluri și ultimul clasifică **Povestea lui Harap Alb** în Ciclul faptelor excepționale. Într-un studiu, **Estetica basmului**, susținînd ideea stereotipiei basmelor, am adoptat ipoteza că un basm e compus din cîteva situații-șabloane, un fel de elemente prefabricate, scutind pe narator de efortul invenției. Bineînțeles, șabloanele se desfășoară urmărind un țel final, cum s-ar zice, o idee ucigală. Această ipoteză e mai în concordanță cu clasificația Antti Aarne-Thompson, care însă fărîmițează basmul muzaical. Folcloriștii

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

tar cu aproape 12 000 studenți (în anii 1938—1939 existau numai 2 196), frumosul oraș al Transilvaniei are astăzi 7 instituții de învățămînt superior : o mare universitate cu 6 facultăți ; un institut medico-farmaceutic, care a dat țării în ultimul deceniu 4 000 medici, un institut politehnic, un institut agronomic, un institut de arte plastice, un conservator de muzică și un institut pedagogic. Numeroase instituții de cultură, Teatrul Național și Teatrul maghiar de stat, Opercle, romînă și maghiară, Filarmonica „Gh. Dima", Muzeul de artă, Muzeul de istorie, Grădina Botanică, Palatul culturii, Biblioteca universitară centrală, Muzeul etnografie — satisfac o diversitate de preocupări estetice și științifice. Activitatea creatoare desfășurată în filialele Academiei R.P.R., rezultatele valoroase obținute în domeniul istoriei, științelor medicale, speologiei (cu o puternică tradiție creată de E. Racoviță), filologiei, la institutele de calcul și oncologie, eminenta contribuție adusă pe tărîmul științei și culturii de numeroși academicieni, profesori universitari, artiști lirici, dramatici și plastici, poeți și prozatori, conferă Clujului un loc de cinste în mișcarea intelectuală a țării.

Unei asemenea activități clocotitoare, Contemporanul i-a rămas dator în paginile sale, după cum valoarea publicistică a numeroși intelectuali clujeni impune prezența lor în coloanele revistei noastre, o activă participare și prin scris la dezbaterea problemelor majore ale dezvoltării culturii noastre.

Remarcînd prețioasele sugestii pentru activitatea noastră viitoare, făcute la Cluj de tovarășii prof. D. D. Roșca, membru corespondent al Academiei R.P.R., prof. Valeriu Bologa, prof. Gh. Chiș, directorul Observatorului astronomic Cluj, prof. Daniel Popescu, rectorul Institutului de Arte Plastice, prof. Liviu Rusu, prof. Eugen Speranția, prof. Dan Coman, directorul Institutului de Speologie, conf. univ. O. Ghermann, scriitorii Nagy Istvan, Aurel Rău, redactor șef al revistei Steaua, Dumitru Mircea, redactor șef al revistei Tribuna, prozatorul Dumitru Radu Popescu, artista Silvia Popovici, regizorii de teatru Ioan Taub, Victor Tudor Popa, Otto Rapaport, C. Anatol și Gheorghe Harag, compozitorul Cornel Țăranu și muzicologul Romeo Ghircoiaș, redacția Contemporanului — reprezentată de Ioan Grigorescu, redactor-șef, Ion Mihăileanu, redactor șef adjunct —, a încredințat pe participanți că propunerile făcute se vor transforma în articole ale revistei noastre.

Din aceeași dorință de a cuprinde viața intelectuală a întregii țări, redacția Contemporanului își propune să organizeze în viitorul apropiat consfătuiri și în alte centre, convinsă fiind că ele se vor bucura de aceeași rezultate rodnice ca și la Cluj.

■ BRÎNCUȘI tăind un bloc de piatră (Tg. Jiu-1936)

ZBORUL PESTE POL

PASĂREA MĂIASTRA

MUZEUL de Artă Modernă din Paris se află pe una din străzile radiale care, pornind din piața vastă și circulară a Arcului de Triumf, coboară imperceptibil spre Sena, pe care o trece pe Pont d'Alma, foarte aproape de silueta, într-un fel arhaică dar neînlocuită de o alta mai reprezentativă, a turnului Eiffel. În schimb, fluviul care traversează Parisul, pe sub atît de multe și artistice poduri, e mereu nou și mereu încărcat de nostalgia versurilor pe care i le-a închinat Apollinaire.

Reminiscențe ale lor îmi reveneau în minte, de curînd, împreună cu un surîs îngăduitor și de asemenea nostalgic, față de cel ce eram cu aproape treizeci de ani în urmă, cînd puneam pentru prima oară piciorul în Paris, într-o primăvară ce mi se părea hotărîtoare pentru istoria omenirii. Atunci, în aprilie 1936, urma să aibă loc în Franța alegerile asupra cărora nici o îndoială nu încăpea că aveau să consacre triumful Frontului popular, formulă politică menită să bareze calea fascismului și să însemne, pe plan european, o înfrîngere a lui răsunătoare. Spre acest eveniment luminos veneam, dormind două nopți cu capul pe o mică valiză ținută pe genunchi, dornic să-i absorb și să-i descriu toate aspectele, ca pe apa unei limpezi și tunătoare cascade, ivită în deșert. Erau doi ani de cînd mutrele și cuvintările schizofrenicilor care puseseră mîna pe putere ja Berlin — o, ce mutre aveau și ce cuvintări țineau ! — mă sufocau pur și simplu, punîndu-mi în stare de alarmă întreaga ființă.

Frontul popular a repurtat succesul scontat, în care minți și inimi îngrijorate din toată lumea își puseseră atîtea speranțe, dar două luni mai tîrziu cîțiva generali spanioli, alte figuri patologice ale unei nefericite istorii, începeau să-și măcelărească poporul, înfigînd în coasta Franței un pumnal al axei Roma-Berlin, și atunci aceleași minți și inimi au avut prilejul să se îngrijoreze și mai mult în fața ș[illegible] — care dădea dovadă guvernul francez adus la putere de valul antifascist din primăvară. Lucrurile au mers apoi repede înspre tot mai rău, ca peste doi ani să se ajungă la München și la tot ceea ce a urmat.

Mult sînge a trebuit să curgă pe Sena și pe mai toate fluviile Europei, pentru a plăti eroriile comise în acel tragic an.

Amintindu-mi încordarea de atunci a lumii și coplesitorul ecou pe care îl avea în mine, treceam din nou pe podurile Senei, cu părul cărunt, dar cu inima și pasul parcă mai tinerești. Era la două zile după echinoxiul de primăvară, adierea și miresmele acesteia erau iminente, iar eu mă îndreptam în mod deliberat spre Muzeul de Artă Modernă.

De cînd nu mai avusesem prilejul să-l văd, în incinta lui fusese adus și instalat atelierul lui Brîncuși, și spre acel sanctuar al simplității mă îndreptam, anticipîndu-mi emoția și chiar meditația. Mă duceam într-acolo, nu cum te duci de obicei la un muzeu, ci într-un context mai vast, în care muzeul reprezenta o primă și binevenită pagină.

Mă aflam la Paris, pentru întîia oară nu la capătul unei călătorii ale cărei roade urma să le culeg, ci în drum spre o țintă mult mai îndepărtată și, înainte de a porni spre ea, nimic nu mi se părea mai nimerit, și mai fericit, ca substanțiala confruntare spre care mă duceam. Nu e puțin lucru ca, atît de departe de țară și urmînd să plec și mai departe, peste Polul Nord în Japonia, să poți avea, în inima Parisului, în locul despărțirii de Europa, un atît de puternic contact cu geniul poporului căruia îi aparții, ca o platformă interioară pentru un zbor uriaș. Privilegiul mi se părea imens.

La ora actuală, călătoria peste Pol nu se efectuează decît din două orașe europene : Paris și Copenhaga. De pe aerodromurile lor ițesnesc la zece mii de metri uriașele avioane cu reacție, care apoi, plutind lin, trec la partea cealaltă a pămîntului, peste încremenita și albă lume polară.

Mă aflam, așadar, la Paris doar pentru a lua avionul polar, călătoria pînă în acel oraș, atît de lungă altă dată, cuprinzînd o întreagă lume cu mille ei de priveliști și de emoții, fiinc acum doar prima și cea mai neînsemnată etapă. Zburasem două mii de kilometri spre Apus, spre a ajunge mai repede la douăsprezece mii de kilometri spre răsărit. Așa se petrec lucrurile cînd pămîntul este considerat în sfericitatea lui.

Sosind, așadar, iarăși în acel mare oraș, de la marginea căruia o pasăre fantastică, în a cărei siluetă și în a cărei forță îmi și integrasem prin închipuire ființa, urma să mă smulgă de pe pămîntul Europei, am chibzuit cum mi-aș putea folosi mai bine timpul dintre două zboruri. Și după ce am trecut în revistă tot ce mi-ar fi putut oferi Parisul în acel binevenit interludiu aviatic, noutăți de ultimă oră sau lucruri văzute mai de mult și care meritau revăzute, mi-am lăsat în față timpul cel mai lung și preocuparea cea mai temeinică pentru atelierul lui Brîncuși.

Oricînd o asemenea vizită m-ar fi umplut de bucurie și mi-ar fi apărut plină de semnificații, catalizatoare de gînduri și simțăminte de înaltă tensiune, dar în împrejurările în care mă aflam ea căpăta un relief mai net și în același timp proporții copleșitoare. Mă aflam, în marele vuiet al Parisului, în scînteierea lui de uriașă stea de mare, înconjurat de tezaure de tot felul, produse a felurite civilizații, urma să plec spre o regiune a globului pămîntesc cu totul deosebită de a noastră, aproape spre un alt univers, și la această mare răspîntie, exterioară și interioară, atît de departe de lumea Carpaților, mi se oferea prilejul să o reîntîlnesc, în esență și monumentalitatea ei.

O bardă, un topor, un joagăr, unelte de lucrat lemnul, un cuptor și o vatră spoită cu var — interior de meșter lemnar, trăind în singurătatea pădurii, cum vor fi fost și vor mai fi atîtea în umbra uriașilor codri carpatini. Lipsea doar mireasma tînului și foșnetul frunzișului. Acest interior romînesc, dac și predac, pe care Brîncuși și-l durase, ca pe o Sarmisegetuză suitească ale cărei ziduri n-aveau să fie niciodată năruite, în tumultul Parisului, face acum parte dintre tezaurele acestui oraș, alături de sarcofagele faraonilor și de Obeliscul din Place de la Concorde. Un țăran din Gorj a făcut pentru țara lui ceea ce pentru alte țări n-au putut face decît regii și împărații.

Capodoperele care dau acestui interior de pădurar romîn dreptul de cetate în inima Parisului erau și ele acolo : cocoșii, peștii, păsările măiestre, ca și fragmente ale Coloanei infinitului, un fel de „ceva încrucișată" „dar loc ar harnică", indiciu că pentru zoacră capacitatea de muncă primează asupra frumuseții.

Cînd, la îndemnul celei de a treia, nurorile izbesc de pereți pe soacră, îi împing limba cu acul și o presară cu sare și piper, luîndu-i graiul, ni se înfățișează un tablou etnografic complet al înmormîntării în partea locului. Nevestele scot din lada babei valuri de pînză și vorbesc despre „știrlici (pete de descompunere), toiag, năsălie, poduri, paraua din mîna mortului, despre găinile ori oala de dat peste groapă". În fine cînd o înmormîntare are loc în toată regula, un basm din cele mai autentice și cu sabloane, unele plurimilenare și de o circulație euro-afro-asiatică largă. Să ne oprim asupra cîtorva sabloane și asupra semnificației schematice a eroilor. Un Împărat Verde (trec peste cromatica împăraților) neavînd decît fete cere de la frate-său un fiu să-i urmeze în scaun. Tatăl se gîndește la fiul cel mai mare și-i pune la încercare. Doi fii renunță, mezinul învinge spaima cu ursul ascuns sub pod, care e tată-său. E mai viteaz ca alții ? Nu. dar mezinul e milos, dă de pomană un ban unei babe, care e sfînta Duminecă, și aceasta îl învață ce trebuie să facă. Mezinul în general are o însușire morală cu care suplinește alte deficiențe. Singur n-ar izbîndi nimic, prin bunătate își face auxilii care îl scot din impas.

Între altele Harap Alb cere tatălui calul pe care l-a avut ca mire și care e un cal năzdrăvan, nu numai un mijloc de locomoție, ci și o inteligență excepțională avînd și grai. Și cali lui Ahile aveau astfel de daruri de care amintește și Gr. M. Alecsandrescu :

Și cali lui Ahil care proroceau
Negreșit că au fost, de vreme ce-l trăgeau.

Nu ating chestiunea semnificației magice a calului la popoarele primitive. De obicei, cum știți, calul ia un aspect mizerabil, ca să se ascundă. Disimularea calului năzdrăvan o găsim în **Făt-Frumos din lacrimă**, basm eminescian din epoca studenției.

Mîncînd jăratic animalul devine un cal splendid. Geografia din povestea lui Creangă este vastă, tatăl lui Harap Alb stă la o margine a pămîntului, frate-său la cealaltă margine. Sf. Duminecă locuiește într-un ostrov ca într-un fel de insulă polineziană. Cu toată dificultatea călătoriilor, la nunți invitații vin cu exactitate, ceea ce înseamnă că au mijloace excepționale de transport. În fond, calul năzdrăvan este sub o latură un aparat de zbor, și în **O mie și una de nopți** un indian arată regelui Persiei un cal artificial ce zboară la atingerea unei manivele. Aparatul a trecut apoi sub numele de „el famoso cabullo Clavileno" în **Don Quijotte** al lui Cervantes. Putem spune că, atunci cînd e nevoie, calul năzdrăvan are două vițeze : ca vîntul și ca gîndul.

Împăratul sfătuiește pe mezin să se ferească de omul spin și de omul roș. Fiindcă e vorba în basme

Geo Bogza

(Continuare în pag. 7-a)

G. Călinescu

(Continuare în pag. 2-a)

CONSTANTIN BRÎNCUȘI: Monumentul Eroilor (Coloana recunoștinței fără de sfîrșit)

În pagina 6:
BRÎNCUȘI LA TG. JIU
(Ansamblul arhitectural al Eroilor)

Prezentare de EUGEN CIUCA

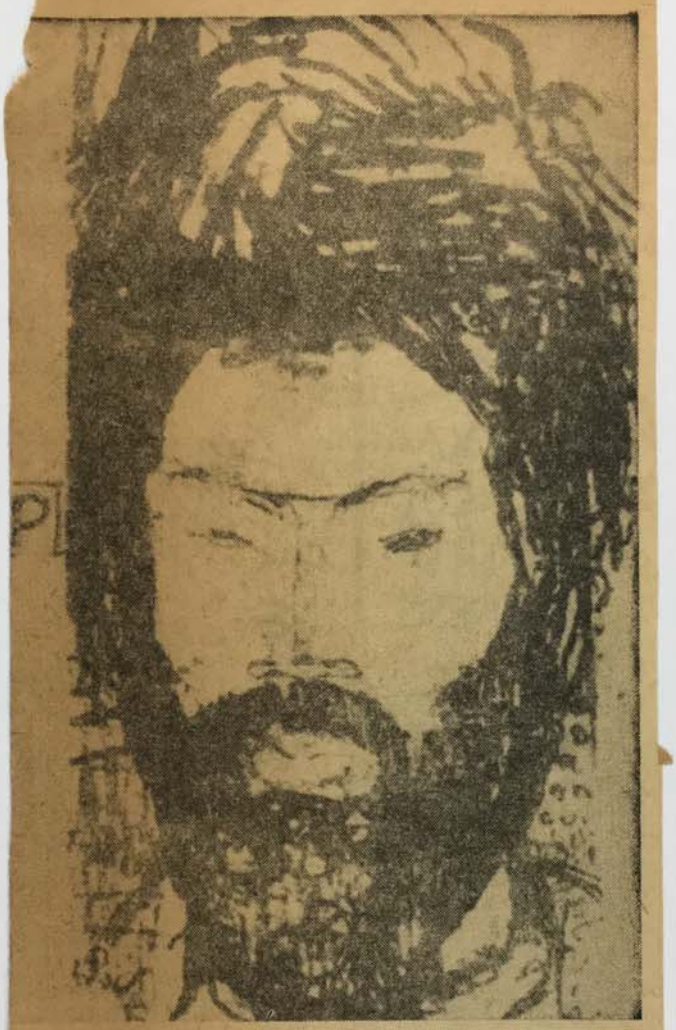
Fotografiile de ION MICLEA

MERIDIANE

Desene de EUGEN TĂRĂU

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)



AMEDEO MODIGLIANI: Brincuşi (1909). Reprodus după Secolul 20 nr. 3/1964.

obicei, ci cîţiva metri mai spre interior — pentru a evidenţia caracterul ei neutilitar — şi totuşi foarte aproape de stradă, văzînd-o şi fiind mereu văzută de ea... Strada, cu mişcarea liberă şi firească a vieţii, cu vorbele şi rîsetele amestecate ale oamenilor, cu iubirile, grijile şi certurile lor.

Uitîndu-te bine, arhitrava porţii, — cu motivul „sărutului" încrustat de jur împrejur într-o stilizare oarecum diferită, amintind atît de prima versiune, cît şi de cea săpată, mare, în coloane — nu e altceva decît o tradiţională ladă de zestre existentă în fiecare casă gorjenească cu fată de măritat. Cele două coloane o poartă aşa cum oricare dintre femeile din partea locului îşi purtau pe cap, drepte, mîndre, de la ogor acasă şi de la sat la oraş, cele mai diferite poveri... Viaţa ni se arată parcă întreagă cu bogăţia şi povara ei. Ea include în fiecare din treptele ei zestrea tuturor treptelor precedente. Viaţa noastră de azi poartă în spate această bogăţie şi o duce mai departe, adăugindu-i rodul [illegible] O duce mai înaltă deasupra pentru a fi la rîndul său baza altuia, şi aşa mai departe, mai sus, tot mai sus... Se însumează ritmului acesta vîrstele noastre, generaţiile, erele, lumile.

Ridicîndu-se zveltă şi singuratică în mijlocul unui spaţiu neted şi destul de întins, *Coloana infinitului* pare că ţîşneşte direct din pămînt pentru a sprijini cu celălalt capăt cerul.

Privim timpul pe această verticală a infinitului şi regăsim, cunoscute, suprapunîndu-se, clepsidrele din jurul *Mesei tăcerii*. Linia dreaptă, viitorul bulevard, care uneşte cele trei monumente ale ansamblului, se închide mental într-un cerc fără început şi fără sfîrşit. *Scaunele* au devenit acum frînturi de infinit.

Eminenţi artişti şi istorici de artă din întreaga lume apreciază complexul de la Tîrgu Jiu ca fiind „cel mai important monument al artei contemporane" (*Arte Club* 1963). Amploarea sensurilor sale, înălţimile intelectuale pe care le vizează, ca şi forţa emoţională a formelor sale sculpturale [illegible]

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

noastre zile.

...u acel sentiment de bucurie împetuoasă pe care-l exultă motivul „sărutului", repetat miniatural, ca într-o cunună sărbătorească sau ca o perinită în care toate perechile se sărută deodată şi mereu...

Şi nu e întîmplătoare nici conceperea monumentului central al tripticului ca o poartă... O poartă prin care nici nu intri bine că ai şi ieşit, ca prin oricare alta. O clipă doar : o clipă care fiind viaţă, faptă omenească, te mută din tăcere în infinit.

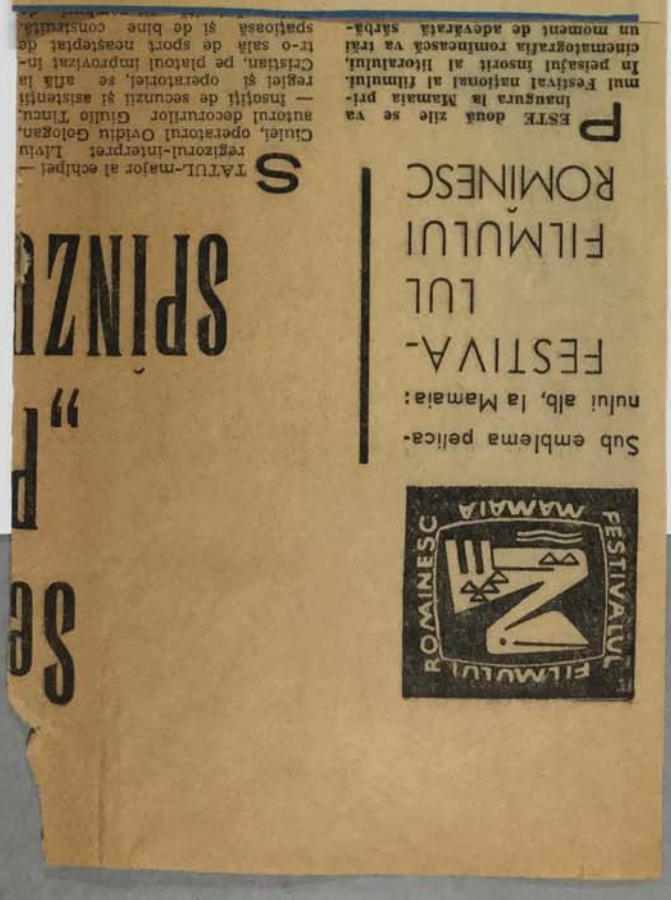
Pentru a evoca un moment, un instantaneu oarecare, compozitorul se simte slujit perfect de mijloacele unui cîntec de muzică uşoară, dar pentru a asculta glasul „Destinului" şi a-l face auzit el nu se mai poate opri la romanţă şi pătrunde cu lovituri grele de miner în abatajele Simfoniei a V-a. *Poarta sărutului* este o asemenea Simfonie a V-a a sculpturii.

DIMENSIUNILE lumii ? Sensul şi perspectivele existenţei ? *Coloana fără sfîrşit*, ultimul monument al tripticului, ni le situează în domeniul infinitului. Verticalitatea impecabilă a vertebrelor ei contopeşte infinitul cu certitudinea şi demnitatea. Nu haosul şi nu neantul se află în spatele, înaintea şi în jurul nostru, ci succesiunea infinită a ciclurilor în ascensiune. Fiecare octoedru al coloanei are un punct de formare, o extindere maximă şi un punct de sfîrşit, dar fiecare sfîrşit e în acelaşi timp începutul ciclului următor care se sprijină pe el şi se ...cut. Cum neîntrecut rămîne geniul lui Brîncuşi şi prin caracterul popular al acestor temerare sculpturi. Infinita dezvoltare a materiei în timp şi spaţiu a fost întruchipată plastic doar cu cîteva imagini luate din viaţa de toate zilele a locurilor natale : două pietre de moară, o poartă, o ladă de zestre, un stîlp de pridvor cioplit gorjeneşte în romburi... Chiar cele mai profunde abstractizări — dictate nu de mişcări dezordonate ale subconştientului, ci de o severă, succesivă, reducere la esenţial — chiar şi aceste abstractizări au putut redobîndi în ultimă instanţă un chip concret, familiar, fără ca prin aceasta să-şi piardă simplitatea, valoarea generalizatoare sau legătura cu motivul lor iniţial.

Opera sa atît de singulară ca stil şi atît de desăvîrşită ca realizare răspunde celor mai noi orizonturi ale gîndirii şi sensibilităţii contemporane, presimţindu-le şi pregătindu-le în acelaşi timp. Brîncuşi a fost un strălucit cunoscător şi modelator al materiei, un dîrz muncitor cu braţele, un poet şi un filozof umanist. Poezie în piatră, arhitectură în piatră, meditaţie în piatră...

Tot atît de reprezentative pentru epoca noastră, prin forţă, graţie şi originalitate, ca şi Parthenonul pentru epoca anticilor elini, *Coloana infinită, Poarta sărutului, Masa tăcerii* sau multiplele ipostaze ale *Păsării măiestre* cristalizează în forme de universală expresivitate un strălucit aport al sufletului poporului nostru la cultura lumii moderne.

Adrian Petringenaru



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi | Series.Folder: 2-(1)

Contemporanul 9 June 1964

Broasca țestoasă mergătoare

Broasca țestoasă zburătoare

Foca

PAȘI SPRE BRÎNCUȘI

Să muncești ca un sclav, să fii liber ca un rege și să creezi ca un zeu
(C. BRÎNCUȘI)

„CEL mai mare sculptor al secolului" (Pierre Gueguen), „cel mai important sculptor dintr-o generație a oamenilor mari" (David Lewis), „cel mai complet sculptor modern" (Peter și Linda Murray), „încarnare patetică a tipului de creator al operelor celor mai perfecte" (E. Benezit), Constantin Brîncuși — astfel caracterizat de cercetătorii săi — este artistul genial ale cărui forme, surprinzătoare prin ineditul și puritatea lor, comunică cu cele mai îndrăznețe aspirații și cu cele mai recente cuceriri ale minții omenești, este artistul genial care a ridicat pe culmile universului modalități de expresie cizelate din generație în generație de strămoșii săi de la poalele Carpaților ; este artistul genial care a dat întregii gîndiri plastice moderne o profunzime nouă și un nebănuit orizont...

Bătrînii ciobani din Paring, care n-au auzit încă de Gioconda și nici de Picasso, se simt în largul lor lîngă sculpturile lui Brîncuși, oricît de neașteptat ar părea. S-a putut și se poate vedea asta oricînd. Faptul că masa, poarta sau stîlpul fac parte din universul lor cotidian, că ei înșiși sînt cei care din tată în fiu și-au confecționat, de sute de ani încoace, asemenea obiecte pentru a se folosi de ele, nu constituie decît parțial o explicație. Realitatea este că oamenii aceștia, chiar dacă sînt doar lucrători cu brațele, au un gust artistic și o capacitate creatoare care se situează în continuarea unui efort milenar de cultură. Să ne reamintim că ornamentele pe care le încrustează bărbații în porți, în grinzi sau în pereții lăzilor de zestre, ca și cele pe care le țes femeile în renumitele scoarțe oltenești, sînt de factură exclusiv geometrică, iar folosirea acestor forme în combinații de o excepțională frumusețe se bazează pe înțelegerea unui îndelung proces de stilizare și sintetizare, înrudit îndeaproape cu cel pe care l-a parcurs și Brîncuși în elaborarea sculpturilor sale.

Cine ajunge în fața oricăreia dintre marmurele lui simple și *luminoase*, e în primul rînd fascinat de *extrema* lor *șlefuire*, de *transparența* pe care o pot dobîndi cele mai banale, în aparență, teme : *Broasca țestoasă*, *Cocoșul*, *Peștii*, *Păsărica*... Simțămintele și gîndurile pe care le implică o lucrare sau alta încep să se țeasă apoi unele din altele. Să ne oprim, de pildă, la *Broasca țestoasă*, căreia sculptorul i-a mai zis „mergătoare" și „zburătoare". O vom vedea nefixată pe soclul ei, așezată numai. E oare un amănunt nesemnificativ, o libertate pe care și-o permite sculptorul ? Cu o anumită repartizare a centrului de greutate, *Broasca țestoasă* pare că se tîrăște pe vecie. Printr-o singură mișcare însă, așezînd-o cu cealaltă parte în sus, ea devine deodată atît de zveltă, de avîntată, încît, deși nu încetează a aminti vechiul și binecunoscutul ei contur, seamănă în același timp perfect cu un super modern avion cu reacție, decolînd.

Ni se par elocvente, într-un sens larg, cuvintele rostite cîndva de Brîncuși în legătură cu această lucrare, în prezența soților Lewis, în intimitatea atelierului din Impasse Ronsin 11 (citîm din amintirile lui D. L.) :

„— Aș vrea să arăt — spunea marele artist — cum și cel mai de jos și mai umil poate fi capabil într-o zi să-și ia zborul către ideal... Știți, poziția broaștei țestoase e foarte dificilă. Agățîndu-se de pămînt, ea e atît de aproape de dumnezeu... Și totuși, în timp ce scoate capul din carapacea sa, riscă să fie călcată de Dumnezeu...

Brîncuși s-a ridicat de pe marginea patului, a luat o hîrtie și a desenat o spirală. Apoi a continuat :

— Viața e ca o spirală. Noi n-am știut în care direcție se află ținta. Trebuie să călătorim numai în direcția pe care o considerăm dreaptă.

Zicînd aceasta a tras o linie din centrul spiralei pînă dincolo de perimetrul ei :

— Niciodată nu vom realiza perfecțiunea. Dar curajul de a călători, de a ne îndrepta spre ea, este important...".

O mare dragoste și o mare încredere în om răzbat din aceste cuvinte. O dragoste față de om și o încredere care respiră cu aceeași intensitate din întreaga sa creație.

Nenumăratele comentarii și studii care i s-au dedicat au adus prețioase și prestigioase contribuții la cunoașterea operei marelui nostru compatriot. Există însă aspecte ale creației brîncușiene — legătura cu folclorul, sculptura sa monumentală — care au fost extrem de puțin cercetate pînă acum, deși au o însemnătate excepțională atît în sine, cît și pentru interpretări mai ample. Spre deosebire de artiștii și iubitorii de artă străini, noi sîntem, în această privință, privilegiați de înrudiri sufletești, de posibilități infinit mai bogate de cunoaștere a rădăcinilor folclorice și de contemplare îndelungă și repetată, la fața locului, a singurelor sculpturi monumentale realizate de Brîncuși în lunga și laborioasa sa viață (în străinătate mai există unele variante ale *Coloanei* de proporții mai mici, iar *Templul eliberării* a fost, din păcate, distrus de către *Templul eliberării* a fost, din păcate, distrus de către decesului prematur al maharajahului din Indore, în stadiu de machetă).

În atelierul lui Brîncuși

Oprindu-ne de data aceasta asupra complexului de la Tîrgu Jiu, vom încerca să exprimăm unele puncte de vedere privind însăși treapta pe care se situează aceste lucrări în ansamblul creației brîncușiene. Considerăm că trăsăturile cunoscute, definitorii, ale artei sale ating aici punctele de maximă intensitate, diferitele elemente sustținîndu-se și amplificîndu-se reciproc. Într-o comunicare complexă care se stabilește atît între cele trei monumente cît și între ele și însuși locurile unde au fost așezate.

Înaintînd statornic și trudnic spre cele mai cuprinzătoare adevăruri, renunțînd prin eliminări severe, progresive, la orice amănunte, la orice atribute neesențiale, Brîncuși a recunoscut în același timp o vitalitate proprie pietrei sau metalului, a înțeles cel dintîi răspunsul diferit pe care-l dă unei-lor unei-lor material sau altul. Credem însă că putem distinge în lucrările sale monumentale modul cum, pășind și mai departe, cu un firesc și o temeinicie de demiurg, Brîncuși transformă și spațiul într-un partener activ la elaborarea ideii sculpturale. Însumează organic aportul acestuia în opera sculpturală finală.

MARELE renume de care se bucură în lumea întreagă cele trei monumente de la Tîrgu Jiu — *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului*, *Coloana infinită* — nu este lipsit de o anumită aureolă de taină. Noutatea acestor forme, extrema lor stilizare, sobrietatea prezenței lor în spațiu, impun tot atît cît impune și locul autorului lor printre artiștii veacului nostru ; iar atunci cînd admirația e susținută de prea puține dintre jaloanele trebuitoare deplinei comunicări cu opera, „The rest is silence" — restul rămîne tăcere.

Parcă pentru a-și îndreptăți și în felul acesta numele, dintre toate lucrările lui Brîncuși, în pofida maiestuoasei ei simplități, *Masa tăcerii* se arată a fi cea mai puțin comentată și, implicit, cea mai puțin înțeleasă. O găsim menționată la loc de cinste în paginile studiilor sau dicționarelor de artă și atît. Să fie oare o simplă masă într-o grădină publică ?... Dar, încercînd să te așezi pe unul dintre scaunele ei de piatră, îți dai seama dintr-odată că el nu poate avea această valoare utilitară, că e impropriu pentru odihnă și în loc să te pună în legătură cu masa aflată la mijloc, te ține distanțat de ea, stingaci și stingher. Deci nu e masă masa. Nu e o masă oarecare, și cu atît mai puțin o aluzie la „Cina cea de taină" — cum a fost odată expediată, lăutărește, după ureche. (Ce legătură putea fi de altfel între acest grup de pietre grele și aspre, de o profundă materialitate, și mitologia spiritualismului creștin sau, în general, între stilul sculpturilor lui Brîncuși și orice fel de livresc, de anecdotă, de literatură ? !). Numai faptul că a fost creată ca un prim monument al tripticului, alături de *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfîrșit* și face de la bun început evidentă însemnătatea pe care a acordat-o acestei lucrări artistul însuși, ponderea specifică ce-i revine în ansamblul operei brîncușiene. Contactul direct cu opera, contemplarea ei acolo, la ea acasă, confirmă aceasta cu prisosință.

Piatra e aspră, poroasă, grea. Copacii din apropiere își tremură ușor crengile înfrunzite... Jiul își rostogolește la nesfîrșit apele sale... Pe mal, o masă și douăsprezece scaune. Liniștea în jurul lor devine, deodată, întreagă.

O puternică senzație de materialitate, de percepere a volumului, a greutății și consistenței sale, se degajă din masivitatea grațioasă cu care aceste forme apasă pămîntul. O materialitate calmă, senină, o eternitate a materialului care e în același timp o eternitate a mișcării și armoniei. Căci pe cît de material e acest univers de pietre dure, pe atît de perfectă e mișcarea neîntreruptă a rotunjimilor lor, linia lor curbă, linia curbă a marilor spații. Cerc peste cerc, cerc lîngă cercuri, cercuri în jurul cercului. Calmul și certitudinea cosmosului au coborît parcă înaintea noastră pe iarbă.

Iată piatra, iată materia rotunjită de neîntreruptă ei mișcare, dezvoltîndu-se solemn în spațiu și în timp. Văzute de sus, cele douăsprezece cercuri ale scaunelor par sateliții cercului mare din centrul orbitei. Sau un cadran. Cadranul unui ceas cosmic cu cele douăsprezece ore ale lui... Douăsprezece pietre, douăsprezece fragmente de materie, douăsprezece fragmente de timp. La fel de rotunde orele ca și ziua, la fel lunile cu anii. Și aceeași divizibilitate care le măsoară pe toate. Cercul bolții de sus se reflectă în piatră cu cele douăsprezece constelații ale sale și zodiacul devine un sobor de sfinți...

Să ne așezăm o clipă, alături, pe mal. De o parte, curgerea neîntreruptă a rîului acesta abia coborît dintre munți ; de cealaltă — „masa" și „scaunele" lui Brîncuși. Așa cum sînt suprapuse, cele două piețre centrale ne înfățișează acum, din profil, cu exactitate, două pietre de moară. Aceeași e roca zgrunțuroasă din care au fost tăiate, aceeași e forma lor circulară, aceleași sînt chiar și dimensiunile. Cu astfel de pietre și-au măcinat prin vesculi boabele hranei de fiecare zi și părinții, și străbunii lui Brîncuși ; rotile multora dintre morile lor țărănești se învîrteau minate de apele Jiului, lîngă care avea să le rînduiască și el pe cele de acum. *Masa tăcerii*... două pietre de moară una peste alta, iar în jurul lor douăsprezece scaune care, văzute din profil, nu sînt altceva decît niște clepsidre... Acționată simbolic de curgerea aceluiași Jiu, moara timpului macină stele și stînci, frunzișuri și nori, ore și ani. Norii se fac fluvii, munții se fac cîmpie și pleacă să întîlnească mările, mările se fac nori și pleacă să îmbrățișeze alți munți. Timpul le face pe toate consumîndu-le și le consumă pe toate făcîndu-le. Moara timpului e în același timp propria ei masă.

Ar putea începe cu altceva un monument care se sfîrșește cu infinitul ? „Timpul — ceva fără de început..." spunea Vladimir Maiakovski. Uimitorul complex brîncușian de la Tîrgu Jiu începe cu ceea ce este fără de început, pentru a sfîrși cu ceea ce este fără sfîrșit... Dar între început și sfîrșit, între *Masa tăcerii* și *Coloana infinitului* este *Poarta sărutului*, e viața.

DOUĂ coloane groase, paralelipipedice, sprijină de o parte și de alta o arhitravă mai groasă decît ele. Lucrată tot din piatră aspră de moară, în volume mari, stabile, *Poarta sărutului* este de o materialitate la fel de pregnantă ca și *Masa tăcerii*. Brîncuși ne arată astfel, înainte de orice, viața ca un atribut al materiei universale, ca o nobilă față a ei. Cu dalta lui, Brîncuși ajunsese evident la adevăruri pe care, pe alte căi, ni le confirmă mereu fizicienii, chimiștii sau biologii...

Încă din versiunea sa anterioară, *Sărutul* așezat ca piatră funerară la căpătîiul unei prietene în cimitirul Montparnasse, afirma viguros continuitatea vieții, respingea moartea cu un optimism de cea mai autentică sorginte populară. Diferitele elemente ale corpului și fețel celor două ființe îmbrățișate constituiau doar o reprezentare simplă și generalizată a lor nu din vreo dorință arbitrară a sculptorului, ci pentru că ele nu trebuiau să semene cu ale nimănui luat în parte, ele trebuiau să fie ale tuturor bărbaților și tuturor femeilor de pe tot pămîntul și din totdeauna. Întruchipare prin dragoste a umanității întregi.

Pe de altă parte, generalizarea din *Sărutul* reprezenta numai unul dintre aspectele unității — [illegible] e contrastelor, tensiuni de [illegible] ale plastică celei mai cuceritoare unități, pentru a atinge cu arta sa o asemenea treaptă a adevărului, un asemenea orizont al realității, stilizarea trebuia supusă la un ultim efort : o reducere care, păstrîndu-i semnificațiile, să le ducă încă și mai departe. Ajuns la un nivel de sintetizare care angajează direct zonele cele mai dificile ale filozofiei și esteticii contemporane, *Sărutul* trece de la oglindirea unora dintre realitățile lumii concrete a ființelor și obiectelor înconjurătoare, la întruchiparea plastică a însești legilor fundamentale ale existenței. În conexiunea complexului monumental de la Tîrgu Jiu, viața este privită în întregul ei, în marile ei raporturi cu materia, cu timpul, cu noțiunea de infinit. Pe ultima treaptă a drumului de la particular la universal, cele două figuri contopite în sărut au devenit, în structura nouă a „porții", două jumătăți ale unui cerc. Un cerc însă care reușește să aducă și cu o planetă, și cu o floare, și cu însuși cuplul îngemănat de la care s-a pornit.

Devenind expresia plastică a tuturor fețelor acestei opoziții, după ce a fost concentrat în ultima stilizare, cuplul ne întîmpină identic de pe fiecare față, de pe fiecare latură a masivelor coloane. Formele vieții sînt multiple și totuși aceleași în esența lor, zice, fără cuvinte, poarta.

În această măsură în care nu este întîmplătoare liniștea îmbrățișată din jurul „mesei" și imediata vecinătate a rîului, nu este întîmplătoare nici așezarea „porții" aproape de forfota drumului. Nu la intrarea parcului, cum se scrie de

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Contemporanul 9 June 1964

Broască țestoasă mergătoare

Broască țestoasă zburătoare

Focă

PAȘI SPRE BRÎNCUȘI

Să muncești ca un sclav,
să fii liber ca un rege
și să creezi ca un zeu
(C. BRÎNCUȘI)

„CEL mai mare sculptor al secolului" (Pierre Gueguen), „cel mai important sculptor dintr-o generație a oamenilor mari" (David Lewis), „cel mai complet sculptor modern" (Peter și Linda Murray), „încarnare patetică a tipului de creator al operelor celor mai perfecte" (E. Benezit), Constantin Brîncuși — astfel caracterizat de cercetătorii săi — este artistul genial ale cărui forme, surprinzătoare prin ineditul și puritatea lor, comunică cu cele mai îndrăznețe aspirații și cu cele mai recente cuceriri ale minții omenești, este artistul genial care a ridicat pe culmile universului modalități de expresie cizelate din generație în generație de strămoșii săi de la poalele Carpaților ; este artistul genial care a dat întregii gîndiri plastice moderne o profunzime nouă și un nebănuit orizont...

Bătrînii ciobani din Paring, care n-au auzit încă de Gioconda și nici de Picasso, se simt în largul lor lîngă sculpturile lui Brîncuși, oricît de neașteptat ar părea. S-a putut și se poate vedea asta oricînd. Faptul că masa, poarta sau stîlpul fac parte din universul lor cotidian, că ei înșiși sînt cei care din tată în fiu și-au confecționat, de sute de ani încoace, asemenea obiecte pentru a se folosi de ele, nu constituie decît parțial o explicație. Realitatea este că oamenii aceștia, chiar dacă sînt doar lucrători cu brațele, au un gust artistic și o capacitate creatoare care se situează în continuarea unui efort milenar de cultură. Să ne reamintim că ornamentele pe care le încrustează bărbații în porți, în grinzi sau în pereții lăzilor de zestre, ca și cele pe care le țes femeile în renumitele scoarțe oltenești, sînt de factură exclusiv geometrică, iar folosirea acestor forme în combinații de o excepțională frumusețe se bazează pe înțelegerea unui îndelung proces de stilizare și sintetizare, înrudit îndeaproape cu cel pe care l-a parcurs și Brîncuși în elaborarea sculpturilor sale.

Cine ajunge în fața oricăreia dintre marmurele lui simple și *luminoase*, e în primul rînd *fascinat de extrema lor șlefuire, de transparența pe care o pot dobîndi în mîinile lui Brîncuși* cele mai banale, în aparență, teme : Broasca *țestoasă*, Cocoșul, Peștii, Păsărica... Simțămintele și gîndurile pe care le implică o lucrare sau alta încep să se țesească apoi unele din altele. Să ne oprim, de pildă, la *Broasca țestoasă*, căreia sculptorul știut în care direcție se află ținta. Trebuie să călătorim numai în direcția pe care o considerăm dreaptă.

Zicînd aceasta a tras o linie din centrul spiralei pînă dincolo de perimetrul ei :

— Niciodată nu vom realiza perfecțiunea. Dar curajul de a călători, de a ne îndrepta spre ea, este important...".

O mare dragoste și o mare încredere în om răzbat din aceste cuvinte. O dragoste față de om și o încredere care respiră cu aceeași intensitate din întreaga sa creație.

Nenumăratele comentarii și studii care i s-au dedicat au adus prețioase și prestigioase contribuții la cunoașterea operei marelui nostru compatriot. Există însă aspecte ale creației brîncușiene — legătura cu folclorul, sculptura sa monumentală — care au fost extrem de puțin cercetate pînă acum, deși au o însemnătate excepțională atît în sine, cît și pentru interpretări mai ample. Spre deosebire de artiștii și iubitorii de artă străini, noi sîntem, în această privință, privilegiați de înrudiri sufletești, de posibilități infinit mai bogate de cunoaștere a rădăcinilor folclorice și de contemplare îndelungă și repetată, la fața locului, a singurelor sculpturi monumentale realizate de Brîncuși în lunga și laborioasa sa viață (*în străinătate mai există unele variante ale Coloanei* de proporții mai mici, iar *Templul eliberării* a fămas, din păcate, datorită decesului prematur al maharajahului din Indore, în stadiu de machetă).

În atelierul lui Brîncuși

Oprindu-ne de data aceasta asupra complexului de la Tîrgu Jiu, vom încerca să exprimăm unele puncte de vedere privind înalta semnificație a ansamblului *Poarta sărutului, Coloana infinită* — nu este lipsit de o anumită aureolă de taină. Noutatea acestor forme, extrema lor stilizare, sobrietatea prezenței lor în spațiu, impun tot atît cît impune și locul autorului lor printre artiștii veacului nostru ; iar atunci cînd admirația e susținută de prea puține dintre jaloanele trebuitoare deplinei comunicări cu opera, „The rest is silence" — restul rămîne tăcere.

Parcă pentru a-și îndreptăți și în felul acesta numele, dintre toate lucrările lui Brîncuși, în pofida maiestuoasei ei simplități, *Masa tăcerii* se arată a fi cea mai puțin comentată și, implicit, cea mai puțin înțeleasă. O găsim menționată la loc de cinste în paginile studiilor sau dicționarelor de artă și atît. Să fie oare o simplă masă într-o grădină publică ?... Dar, încercînd să te așezi pe unul dintre scaunele ei de piatră, îți dai seama dintr-odată că el nu poate avea această valoare utilitară, că e impropriu pentru odihnă și în loc să te pună în legătură cu masa aflată la mijloc, te ține distanțat de ea, stingaci și stingher. Deci nu e masă masa. Nu e o masă oarecare, și cu atît mai puțin o aluzie la „Cina cea de taină" — cum a fost odată expediată, lăutărește, după ureche. (Ce legătură putea fi de altfel între acest grup de pietre grele și aspre, de o profundă materialitate, și mitologia spiritualismului creștin sau, în general, între stilul sculpturilor lui Brîncuși și orice fel de livresc, de anecdotă, de literatură ? !). Numai faptul că a fost creată ca un prim monument al tripticului, alături de *Poarta sărutului* și *Coloana fără sfîrșit* și face de la bun început evidentă însemnătatea pe care a acordat-o acestei lucrări artistul însuși, ponderea specifică ce-i revine în ansamblul operei brîncușiene. Contactul direct cu opera, contemplarea ei acolo, la ea acasă, confirmă aceasta cu prisosință.

Piatra e aspră, poroasă, grea. Copacii din apropiere își tremură ușor crengile înfrunzite... Jiul își rostogolește la nesfîrșit apele sale... Pe mal, o masă și douăsprezece scaune. Liniștea în jurul lor devine, deodată, întreagă.

O puternică senzație de materialitate, de percepere a volumului, a greutății și consistenței sale, se degajă din masivitatea grațioasă cu care aceste forme apasă pămîntul. O materialitate calmă, senină, o eternitate a materialului care e în același timp o eternitate a mișcării și armoniei. Căci pe cît de material e acest univers de pietre dure, pe atît de perfectă e mișcarea neîntreruptă a rotunjimilor lor, linia lor curbă, linia curbă a marilor spații. Cerc peste cerc, cerc lîngă cercuri, cercuri în jurul cercului. Calmul și certitudinea cosmosului au coborît parcă înaintea noastră duiască și el pe cele de acum. *Masa tăcerii*... două pietre de moară una peste alta, iar în jurul lor douăsprezece scaune care, văzute din profil, nu sînt altceva decît niște clepsidre... Acționată simbolic de curgerea aceluiași Jiu, moara timpului macină stele și stînci, frunziș și nori, ore și ani. Norii se fac fluvii, munții se fac cîmpie și pleacă să întîlnească mările, mările se fac nori și pleacă să îmbrățișeze alți munți. Timpul le face pe toate consumîndu-le și le consumă pe toate făcîndu-le. Moara timpului e în același timp propria ei masă.

Ar putea începe cu altceva un monument care se sfîrșește cu infinitul ? „Timpul — ceva fără de început..." spunea Vladimir Maiakovski. Uimitorul complex brîncușian de la Tîrgu Jiu începe cu ceea ce este fără de început, pentru a sfîrși cu ceea ce este fără sfîrșit... Dar între început și sfîrșit, între *Masa tăcerii* și *Coloana infinitului* este *Poarta sărutului*, e viața.

DOUĂ coloane groase, paralelipipedice, sprijină de o parte și de alta o arhitravă mai groasă decît ele. Lucrată tot din piatră aspră de moară, în volume mari, stabile, *Poarta sărutului* este de o materialitate la fel de pregnantă ca și *Masa tăcerii*. Brîncuși ne arată astfel, înainte de orice, viața ca un atribut al materiei universale, ca o nobilă față a ei. Cu dalta lui, Brîncuși ajunsese evident la adevăruri pe care, pe alte căi, ni le confirmă mereu fizicienii, chimiștii sau biologii...

Încă din versiunea sa anterioară, *Sărutul* așezat ca piatră funerară la căpătîiul unei prietene în cimitirul Montparnasse, afirma viguros continuitatea vieții, respingea moartea cu un optimism de cea mai autentică sorginte populară. Diferitele elemente ale corpului și feței celor două ființe îmbrățișate constituiau doar o reprezentare simplă și generalizată a lor nu din vreo dorință arbitrară a sculptorului, ci pentru că ele nu trebuiau să semene cu ale nimănui luat în parte, ele trebuiau să fie ale tuturor bărbaților și tuturor femeilor de pe tot pămîntul și din totdeauna. Întruchipare prin dragoste a umanității întregi.

Pe de altă parte, generalizarea din *Sărutul* reprezenta numai unul dintre aspectele unității universale a contrariilor. Pentru a da expresie plastică celei mai cuprinzătoare unități, pentru a atinge cu arta sa o asemenea treaptă a adevărului, un asemenea orizont al realității, stilizarea trebuia supusă la un ultim efort : o reducere care, păstrîndu-i semnificațiile, să le ducă încă și mai departe. Ajuns la un nivel de sintetizare care angajează

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

banale, în aparență, teme : *Broasca țestoasă, Cocoșul, Peștii, Păsărica*... Simțămintele și gîndurile pe care le implică o lucrare sau alta încep să se țeasă apoi unele din altele. Să ne oprim, de pildă, la *Broasca țestoasă*, căreia sculptorul i-a mai zis „mergătoare" și „zburătoare". O vom vedea nefixată pe soclul ei, așezată numai. E oare un amănunt nesemnificativ, o libertate pe care și-o permite sculptorul ? Cu o anumită repartizare a centrului de greutate, *Broasca țestoasă* pare că se tîrăște pe vecie. Printr-o singură mișcare însă, așezînd-o cu cealaltă parte în sus, ea devine deodată atît de zveltă, de avîntată, încît, deși nu încetează a aminti vechiul și binecunoscutul ei contur, seamănă în același timp perfect cu un super modern avion cu reacție, decolînd.

Ni se par elocvente, într-un sens larg, cuvintele rostite cîndva de Brîncuși în legătură cu această lucrare, în prezența soților Lewis, în intimitatea atelierului din Impasse Ronsin 11 (citîm din amintirile lui D. L.) :

„— Aș vrea să arăt — spunea marele artist — cum și cel mai de jos și mai umil poate fi capabil într-o zi să-și ia zborul către ideal... Știți, poziția broaștei țestoase e foarte dificilă. Agățîndu-se de pămînt, ea e atît de aproape de diavol... ba încă, în timp ce scoate capul din carapacea sa, riscă și să fie călcată de Dumnezeu...

Brîncuși s-a ridicat de pe marginea patului, a luat o hîrtie și a desenat o spirală. Apoi a continuat :

— Viața e ca o spirală. Noi n-am

rămas, din păcate, datorită decesului prematur al maharajahului din Indore, în stadiu de machetă).

Oprindu-ne de data aceasta asupra complexului de la Tîrgu Jiu, vom încerca să exprimăm unele puncte de vedere privind înalta treaptă pe care se situează aceste lucrări în ansamblul creației brîncușiene. Considerăm că trăsăturile cunoscute, definitorii, ale artei sale ating aici puncte de maximă intensitate, diferitele elemente susținîndu-se și amplificîndu-se reciproc, într-o comunicare complexă care se stabilește atît între cele trei monumente cît și între ele și însuși locurile unde au fost așezate.

Înaintînd statornic și trudnic spre cele mai cuprinzătoare adevăruri, renunțînd prin eliminări severe, progresive, la orice amănunte, la orice atribute neesențiale, Brîncuși a recunoscut în același timp o vitalitate proprie pietrei sau metalului, a înțeles cel dintîi răspunsul diferit pe care-l dă uneltelor un material sau altul. Credem însă că putem distinge în lucrările sale monumentale modul cum, pășind și mai departe, cu un firesc și o temeinicie de demiurg, Brîncuși transformă și spațiul într-un partener activ la elaborarea ideii sculpturale, însumează organic aportul acestuia în opera sculpturală finală.

MARELE renume de care se bucură în lumea întreagă cele trei monumente de la Tîrgu Jiu — *Masa tăcerii*,

material e acest univers de piatră dură, pe atît de perfectă e mișcarea neîntreruptă a rotunjimilor lor, linia lor curbă, linia curbă a marilor spații. Cerc peste cerc, cerc lîngă cercuri, cercuri în jurul cercului. Calmul și certitudinea cosmosului au coborît parcă înaintea noastră pe iarbă.

Iată piatra, iată materia rotunjită de neîntrerupta ei mișcare, dezvoltîndu-se solemn în spațiu și în timp. Văzute de sus, cele douăsprezece cercuri ale scaunelor par sateliții cercului mare din centrul orbitei. Sau un cadran. Cadranul unui ceas cosmic cu cele douăsprezece ore ale lui... Douăsprezece pietre, douăsprezece fragmente de materie, douăsprezece fragmente de timp. La fel de rotunde orele ca și ziua, la fel lunile cu anii. Și aceeași divizibilitate care le măsoară pe toate. Cercul bolții de sus se reflectă în piatră cu cele douăsprezece constelații ale sale și zodiacul devine un sobor de sfinși...

Să ne așezăm o clipă, alături, pe mal. De o parte, curgerea neîntreptă a rîului acesta abia coborît dintre munți ; de cealaltă — „masa" și „scaunele" lui Brîncuși. Așa cum sînt suprapuse, cele două pietre centrale ne înfățișează acum, din profil, cu exactitate, două pietre de moară. Aceeași e roca zgrunțuroasă din care au fost tăiate, aceeași e forma lor circulară, aceleași sînt chiar și dimensiunile. Cu astfel de pietre și-au măcinat prin veacuri boabele hranei de fiecare zi și părinții, și străbunii lui Brîncuși ; roțile multora dintre morile lor țărănești se învîrteau mînate de apele Jiului, lîngă care avea să le rînre unități, pentru a atinge cu arta sa o asemenea treaptă a adevărului, un asemenea orizont al realității, stilizarea trebuia supusă la un ultim efort : o reducere care, păstrîndu-i semnificațiile, să le ducă încă și mai departe. Ajuns la un nivel de sintetizare care angajează direct zonele cele mai dificile ale filozofiei și esteticii contemporane, *Sărutul* trece de la oglindirea unora dintre realitățile lumii concrete a ființelor și obiectelor înconjurătoare, la întruchiparea plastică a însești legilor fundamentale ale existenței. În conexiunea complexului monumental de la Tîrgu Jiu, viața este privită în întregul ei, în marile ei raporturi cu materia, cu timpul, cu noțiunea de infinit. Pe ultima treaptă a drumului de la particular la universal, cele două figuri contopite în sărut au devenit, în structura nouă a „porții", două jumătăți ale unui cerc. Un cerc însă care reușește să aducă și cu o planetă, și cu o floare, și cu însuși cuplul îngemănat de la care s-a pornit.

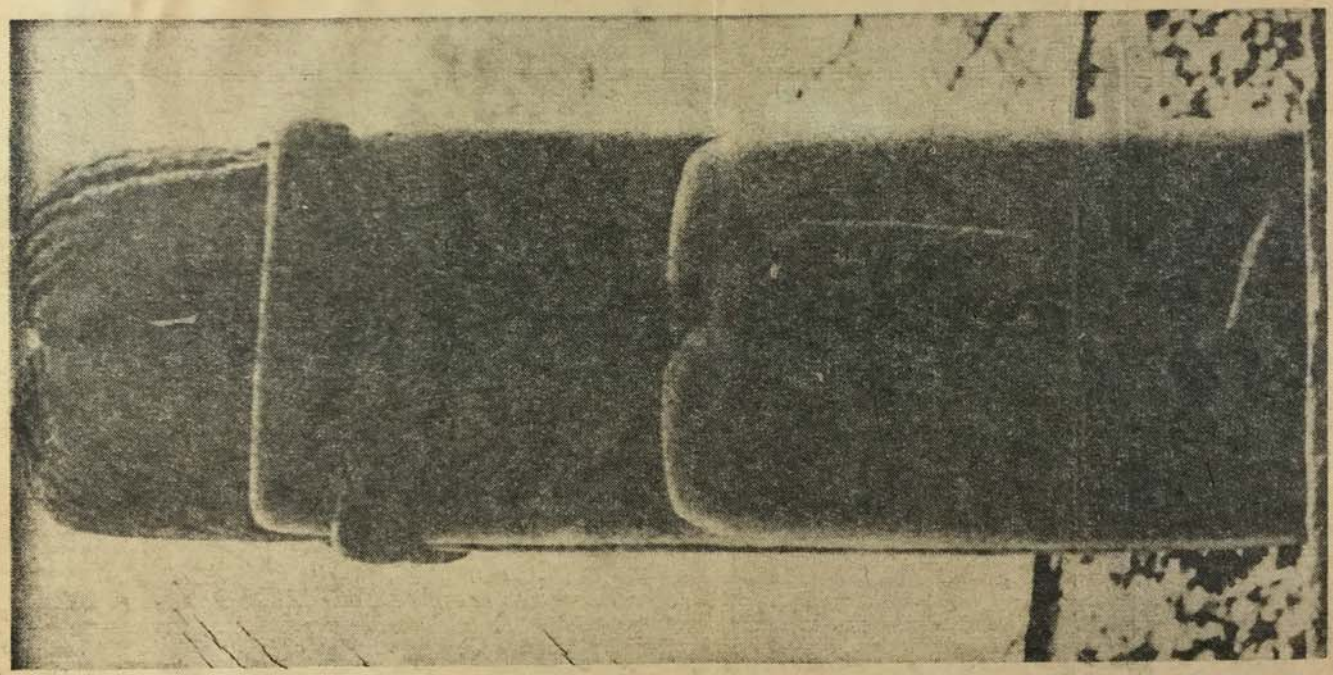
Devenind expresia plastică a tuturor fețelor acestei opoziții, după ce a fost concentrat în ultima stilizare, cuplul ne întîmpină identic de pe fiecare față, de pe fiecare latură a masivelor coloane. Formele vieții sînt multiple și totuși aceleași în esența lor, zice, fără cuvinte, poarta.

În aceeași măsură în care nu este întîmplătoare liniștea umbroasă din jurul „mesei" și imediata vecinătate a rîului, nu este întîmplătoare nici așezarea „porții" aproape de forfota drumului. Nu la intrarea parcului, cum se scrie de

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

6.



■ BRÎNCUŞI: „Sărutul"

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

CONTEMPORANUL (Bucuresti) Nr 27(977) July 2nd, 1965

UN ROMAN despre viața lui BRÂNCUȘI

VIAȚA sculptorului Constantin Brâncuși a fost atît de fabuloasă și cu altitudini spirituale pe care puțini creatori le-au atins de-a lungul secolelor, încît nu-i de mirare că ea continuă a fi interpretată și adîncită pe toate căile. După numeroasele studii și monografii publicate la noi și peste hotare, iată că acum a apărut și un roman.

Autorul romanului este scriitorul american de origine română, Peter Neagoe. Acesta a urmat filozofia și artele frumoase la București, apoi, pe la vîrsta de douăzeci de ani, a plecat în S.U.A. La început, s-a întreținut pictînd portrete și desenînd pentru periodice. Încă din țară începuse să publice articole. S-a făcut cunoscut ca romancier în deceniul 1930—1940 și a scris mult pînă la moartea sa, în 1960. A lăsat o seamă de lucrări nepublicate, printre care și romanul *Sfîntul din Montparnasse (The Saint of Montparnasse)* recent publicat la New York. Pe copertă se menționează „un roman bazat pe viața lui Constantin Brâncuși", iar în text, unde sînt prezentați autorul și cartea, se precizează că „Neagoe a fost timp de mulți ani un intim prieten al lui Brâncuși și a vizitat pe sculptor cînd acesta murea".

Noua carte prezintă o serie de surprize, unele prielnice, altele dimpotrivă. În cele 287 pagini este evocată întreaga viață a artistului, începînd cu copilăria de la Hobița și încheindu-se cu moartea lui în 1957. Deși autorul îl arată mai tot timpul pe Brâncuși ca pe un om adînc legat de patrie, păstrîndu-și pînă la sfîrșit mentalitatea de țăran și ducînd un trai sobru, simplu, chiar auster, apropiat de cel țărănesc, totuși părțile cele mai puțin satisfăcătoare din carte sînt acelea unde se descriu copilăria, adolescența și studiile din țară. Viziunea satului românesc cu însușirile și neajunsurile lui de odinioară este naivă și tot naiv explicată este trezirea vocației de artist, Neagoe arătîndu-l pe Brâncuși gata format ca sculptor încă din sat. Dacă, într-adevăr, ei modela figurine de lut încă de pe cînd păștea oile în zăvoiul Bistriței, este exagerat să-l declari la vîrsta de cincisprezece ani deja sculptor cu atelier înjghebat, știind doar să cioplească lemnul și piatra și să modeleze portretele babei Anghelina, vrăjitoarea satului. Greul drum pe care l-a străbătut Brâncuși pentru a ajunge la Școala de arte și meserii de la Craiova și apoi la Școala de arte frumoase din București este aproape total omis, deoarece — în cartea lui P. Neagoe — el este descoperit încă în sat de către un ziarist bucureștean, Mihai Romanov, care colecționează artă populară, fotografiază în stil de reporter american tot ce e frumos și interesant. Prin scrisoarea de recomandație a acestui personaj providențial ajunge Brâncuși la școlile din Craiova și București. Acest personaj omniprezent îi va fi și la Paris de mare ajutor, împrumutîndu-i bani, făcîndu-i relații folositoare, introducîndu-l la Rodin (acum Romanov e corespondent de presă acolo, la Paris; ba e și emisar al unei patroane a artelor din țară), ca pînă la urmă Romanov (aici substituindu-l pe autorul însuși) să fie singurul martor al morții lui Brâncuși!

Desigur, epica își are drepturile ei de invenție și de ele scriitorii se pot folosi în fel și chip. Dar aici romanul fiind dat a se bizui pe viața reală a lui Brâncuși și numele acestuia aparținînd tot timpul în narațiune, este obligatoriu ca ficțiunea să urmeze adevărul istoric sau măcar să fie în spiritul lui.

Neagoe folosește și mijloace de romancier, și unele de eseist, cu certe cunoștințe de filozof și critic. Le prețuim pe cele din urmă, chiar dacă nici ele nu rămîn uneori în afara unor obiecții serioase. Capitolele cele mai izbutite din romanul lui Peter Neagoe ne apar acelea unde sînt descrise viu și documentat relațiile sculptorului român cu artiștii de la Paris, cu atmosfera artistică a anilor 1904—1914, cînd a existat acea mare efervescență creatoare de pe urma căreia s-au constituit curente noi și s-au format personalități ca Picasso, Matisse, Brâncuși însuși. Printre eroii cărții mai deslușit conturați și avînd rol în viața și arta lui Brâncuși sînt poetul Apollinaire, pictorul

■ **PETER NEAGOE: „Sfîntul din Montparnasse"**

Douanier Rousseau — nefericitul pictor și elev în sculptură al lui Brâncuși, Modigliani, dansatoarea Isadora Duncan, sculptorul Elie Nadelmann.

Rol epic important îl deține și Rodin, la care Brâncuși a lucrat, pus să facă replici după capodoperele maestrului. La o mare petrecere în casa de la Meudon a lui Rodin, Brâncuși — impresionat și de ideile inovatoare ale Isadorei Duncan — se răzvrătește pe loc împotriva lui Rodin, o rupe cu el și acolo îi dă faimoasa replică: „La umbra copacilor mari nu crește nimic". Aici ficțiunea epică servește confruntarea dintre concepțiile artistice și distanțarea lui Brâncuși față de Rodin. La această petrecere întîlnește sculptorul român o femeie bogată și cu mari pretenții de întelegătoare a artei, pe Elaine Feyre (personaj-sinteză, compus, după părerea noastră, din d-ra Pogany, Eileen Lane și poate chiar Peggy Guggenheim). Această americană bogată și capricioasă, cu care Brâncuși are mari momente de aventură sentimentală, îl înșeală cu Marinetti, promotorul futurismului, admirabil satirizat de Neagoe. Nereușind să o spiritualizeze pe Elaine, se spiritualizează el și mai mult, ajungînd la urmă un fel de sfînt — „*sfîntul din Montparnasse*", inspirat de Milarepa și de alte călăuze din filozofia orientală.

Scris după regulile acelei epici care nu dispretuiește senzaționalul și nudele aventuri amoroase — în țară Rada din Hobița, la București fiica sculptorului Hegel, la Paris modesta Marthe și extravaganta Elaine Feyre sînt temeile care îi oferă lui Brâncuși variate experiențe sentimentale —, romanul se ridică totuși la considerații estetice și spirituale, pe cît de dese pe atît de abil strecurate în desfășurarea acțiunii. Totuși, nota de naturalism frivol, cînd este vorba de legăturile amoroase, dăunează notei de spiritualitate, asupra căreia Neagoe insistă pentru a explica inspirația unor opere, metoda de lucru a sculptorului, purificarea vieții lui dedicate artei.

Multe din opere sînt explicate în geneză fie spirituală sau filozofică și prin confruntarea cu alți artiști și curente contemporane, dar și aici — ca și în descrierea vieții în patrie a artistului — lipsesc aproape total sursele de inspirație din folclorul românesc și din arta populară. Sînt valoroase unele interpretări ale lui Neagoe, cînd e vorba de partialele orientări ale lui Brâncuși către arta preistorică sau către filozofia indiană, precum și confruntările sale cu înnoitorii parizieni și cu arta africană, ba chiar stimulările primite de la Nadelmann și Modigliani, iar mai înainte de la Rodin, explicînd temeinic prin ce depășește Brâncuși pe ceștia și însăși arta din vremea sa. Este de asemenea interesant că, deși sub influența unor filozofii depărtate de viață, Brâncuși rămîne — și în interpretarea lui Neagoe — un iubitor al vieții, un om duios și generos, depășind egoismul și micimile. Cuvintele pe care le cităm aici din Neagoe sînt poate cele mai de preț din întreaga carte și ele rostesc adevărul cu o mare înțelegere: „Arta lui nu a ajuns niciodată la o completă abstracție. Adînca dragoste pentru lucrurile din preajma sa l-a salvat de a lua calea filozofiei orientale, în care neantul poate fi conceput ca o formă a extazului. În cele din urmă țăranul dîrz din Brâncuși a triumfat. Formația sa țărănească i-a dăruit un contact direct emoțional cu viața" (pag. 274).

Păcat că nu de aceeași pătrundere s-au bucurat în roman elementele românești din crearea unor capodopere brâncușiene. Neagoe nu surprinde legătura unor opere cu folclorul țării și cu arta ei populară. De pildă, *Rugăciunea*, înfățișînd văduva figura unei țărănci și deci lucrată la Paris cu gîndul la țară, apare ca rezultatul modului în care i-a pozat o midinetă pariziană. Titlul lucrării *Cumințenia pămîntului* nu i-a spus nimic lui Neagoe despre aceste noțiuni legate de spiritualitatea patriei. *Coloana fără sfîrșit* nu este legată de morfologia sculpturii în lemn din Oltenia.

Pentru documentarea sa, în afară de ce-o fi aflat direct (dar foarte sporadic) de la Brâncuși, romancierul s-a servit de scrierile și mai ales de monografia Carolei Giedion-Welcker, căreia Brâncuși i-a comunicat cele mai bogate date despre viața și opera lui. Nu a cunoscut însă scrierile lui V. G. Paleolog și ale altora dintre noi, unde ar fi găsit informații bogate despre anii petrecuți în patrie și despre elementele românești din creația aceluia pe care Neagoe îl vede ca un om de adîncă omenie, gînditor cultivat, la curent cu arta mondială a vremii sale și rămînînd dîrz și înțelept ca un țăran român, îmbătrînit în marile încercări, ce îi conferă măreție.

Deși este un roman, cartea cuprinde multe date istorice și dintre acestea unele sînt greșite. Cea mai greșită este afirmația că pînă în 1938, cînd Brâncuși a venit în țară spre a ridica monumentele de la Tg. Jiu, el nu și-a revăzut patria de la plecarea în 1903. Adevărul este că Brâncuși a fost de multe ori în țară și a stat mai îndelung în anii 1914, 1922, 1930, 1938, iar la *Tinerimea artistică* și alte asociații artistice a expus cu fidelitate, paralel cu ceea ce expunea la Paris (1907—1928). De asemenea, falsă este și imaginea revederii Hobiței în 1938, cînd sculptorul nu ar fi găsit pe nimeni din generația sa și ar fi fost considerat un necunoscut. Încă și azi trăiesc colegi de școală la Hobița și la București, care povestesc cu mare răsunet o avut prezența sculptorului în locurile natale, iar presa vremii și unele scrieri i-au ținut mereu prezent în conștiința compatrioților săi, așa cum și ei au rămas vii în amintirile și durerile artistului.

Asemenea greșeli de informație, precum și unele romantări fără temei real, scad valoarea acestui roman, scris totuși cu dragoste pentru Brâncuși.

Petru Comarnescu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Proletari di[illegible]irile, uniți-vă!

GAZETA LITERARĂ

Anul XI Nr. 32 (543) Joi 6 august 1964 — ORGAN SĂPTĂMÎNAL AL UNIUNII SCRIITORI[illegible]LOR DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÎNĂ — 8 pagini 50 bani

Pag. 3:
Însemnări despre originalitatea literaturii noastre contemporane

Pag. 5:
LUCIA DEMETRIUS:
„Familia"

PROFILUL NOU AL CRITICII LITERARE

Se discută în mod curent despre fizionomia originală căpătată în anii noștri de cele mai diferite genuri literare, cînd se ajunge însă la critică discuția înscrie o curbă, pomenindu-se, adesea, numai succesele înregistrate în domeniul istoriei literare. Faptul mi-l explic astfel: critica se aplică prezentului, unde fenomenele nu se află „așezate", cu conturări definitive, ci într-o continuă efervescență și transformare și unde, mai ales, subiectivitatea autorilor se manifestă intempestiv, amenințînd să clatine imaginea obiectivă sub care sînt reprezentate succesele și dificultățile. Cu alte cuvinte, nu se beneficiază de acea aură pe care o conferă confruntărilor de idei proiectarea pe canavaua timpului.

Dezvoltarea impetuoasă și pe un drum propriu pe care a cunoscut-o creația literară în cele două decenii a fost însoțită și de o dezvoltare asemănătoare a criticii. Legătura nu poate fi, desigur, concepută mecanic. Albert Thibaudet în a sa Physiologie de la critique tocmai chiar ea admită în domeniul culturii distincția lui Saint-Simon (preluată apoi de Auguste Comte) între regimele de evoluție re-

UNIVERSUL POEZIEI NOASTRE CONTEMPORANE (II)

Perspectiva de universalitate, semnalată mai înainte în cazul unui lirism predominant filozofic, gnomic, nu lipsește nici altei poezii, mai apropiate de obiectul ei, limitată la un aspect sau altul (de regulă singularitatea, sub acest aspect este exclusă!) al realului. Ceea ce numim, de pildă, poezia cotidianului — ipostaza cea mai îndepărtată de speculația filozofică, aspiră în punctul ei final la o tangență cu meditația. Simbolurile trădînd nu o dată înțelesuri mai largi decît s-ar crede că-i permite sfera ei de cuprindere. Adevărul e că o poezie pedestră, care să rămînă prizonieră obiectului ei, să nu manifeste, măcar în subsidiar, o elevație a spiritului, efortul de sinteză lirică, e un nonsens. Pentru poezia mai nouă talentul acefal a devenit insuficient. Mintea omului e, astăzi, solicitată infinit mai mult și de mai multe lucruri, individul simte acut foamea de universalitate. Poetul, într-o înțelegere mai veche, era un vrăjitor care potența mișcările, solidifica norii sau făcea să curgă, în șuvoaie de lavă fierbinte, universurile materiale. Rostul lui pare astăzi mult mai limpede. El trebuie să satisfacă dorința de plenitudine, elanurile de cunoaștere, să ofere o viziune inedită asupra sentimentelor, să dea, apoi, o sugestie despre modificările pe planul conștiinței și al afectelor, să fie elocvent, totdeauna nou, surprinzător ca expresie. Toate acestea nu pot fi atinse fără o participare vie a gîndirii, fără o încordare spirituală, chiar în sfera unei poezii de notație directă.

Cu această optică estetică și cu un acut simț al istoriei, poetul romîn contemporan manifestă familiaritate pentru tot ceea ce intră în raza lui de investigație: e, succesiv, pamfletar sau liric elegiac, exultă, în tonuri whitmaniene, prefacerile revoluționare, celebrează frumusețile patriei și ale naturii, e poetizat sau fin evocator, trecînd cu ușurință de la lied la poemul epic ampiu, de regulă fiind o mare disponibilitate pentru toate temele și pentru toate modalitățile lirice. Sonetistul ne pregătește surprize de a lărgi sfera liricii sale pînă la evocarea istorică, la poemul segmentar pe cînturi. Un liric sentimental, cresc[illegible]ndu-i pe neașteptate un colț la gînditor, devine pamfletar, adăpîndu-și țesăturile aspre ale pamfletului.

MIHAI BENIUC

A FOST SISIF...

A fost Sisif, dar este și Ulise,
A fost Orfeu, dar poate sînt și eu
Ce printre adevăruri, printre vise
Aprins ținui un far spre mări mereu

Succese și victorii? Poate sînt
Pe vrafuri numeroasele înfrîngeri

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi | Series.Folder: 2(1)

ganică" și periculoase de supremație a „spiritului critic". (Secolul al XVIII-lea în Franța ar fi reprezentat tipul „critic", operele caracteristice rămînînd Dicționarul lui Beyle, Enciclopedia, Dicționarul filozofic al lui Voltaire etc. În schimb, secolul al XVII-lea ar ilustra tipul „organic"). Critica literară și de artă din momentul constituirii funcțiilor ei specifice (în secolul al XIX-lea, cum demonstrează convingător Thibaudet) a mers totuși pe un drum comun creației literar-artistice, chiar dacă n-au lipsit hiatusuri ori neconcordanțe — prin critică înțelegîndu-se în general climatul de opinii și concepții estetice de care un om de litere nu se poate dispensa fără a reedita butada cunoscută cu pasărea ce voia să se emancipeze zburînd... în vid.

În societatea noastră împrejurările de ordin social și cultural care ar fi îndreptățit asemenea distincții sînt depășite. Încît dacă ar trebui să aplicăm compartimentarea amintită, aș spune că cele două perioade există simultan, desvoltarea organică îmbinîndu-se armonios cu prerogativele și veghea spiritului critic. Conștiința de sine a tuturor activităților creatoare este cerută de viața însăși, critica, la noi, avînd un caracter atotcuprinzător, reprezentînd, în cele mai diferite domenii, factorul principal al progresului.

Într-un asemenea context, e limpede că și activitatea criticii literare și artistice a căpătat importanță socială și răspunderi sporite. În trecut, deseori, exercițiul critic oferea sensuri limitate, comunicînd, în ultimă instanță, impresii destinate unor cercuri restrînse de cunoscători. Efortul intelectual se justifica, precum remarca cineva, într-un fel de „epicureism" al „degustătorului" de literatură. Prelnind gloriosale tradiții ale criticii democrate și progresiste, critica noastră, de la început, s-a încadrat în marile lupte ideologice ale prezentului, dezbătînd fenomenele estetice în strînsă legătură cu sarcinile gnoseologice și educative ale literaturii.

V. I. Lenin în scrisoarea trimisă lui M. Gorki la 7-II-1908, interesîndu-se de locul pe care trebuie să-l ocupe critica literară în noul ziar al parti-

Al. OPREA

(Continuare în pag. 7)

ÎN PAG. 6:

Mărturii despre BRÎNCUȘI

de PETRU COMARNESCU

Dar – aburi – se topesc și pier în vînt
Urale furtunoase, triste plîngeri.

Rămîne-un drum, un puț, o vatră stinsă
Ori idolul infirm printre ulcele,
O floare dintr-un capitel desprinsă
Ori de la gît o salbă de mărgele.

Poți fi ruină ori pe-un mur îngust
Și prăbușit în parte de Saturn
Un viguros, neștiutor arbust,
Cu miros proaspăt lîngă fostul turn.

Ce te dorești ? – Memento al pierzării
Prin vești nicul materiei frămînt
Ori o tulpină-n scînteierea zării,
Să-ți risipești semințele pe vînt ?

Alege-ntre ciuvici și mucegai
Și-ntre soare băi cu vînz de mai.

Marile teme muzicale ale sufletului omenesc se completează, în universul poeziei noastre, cu altele, specifice epocii de înfăptuire a civilizației socialiste. Chiar problemele generale, de totdeauna, ale omului și ale destinului său în istorie, au căpătat, în epoca noastră, o altă pondere și gravitate. Primejdia unui cataclism mondial, după ce individul de-abia ieșise, cu mari suferințe, dintr-altul, a făcut să capete o mare extindere poezia civică, agitatorică. E aproape inutil să dăm exemple în această direcție : toți poeții noștri au celebrat pacea, solidaritatea umană, frumusețea divină a omului, faptele lui eroice etc. Dacă, totuși, ar trebui să remarcăm pe cineva, Eugen Jebeleanu și Maria Banuș, primul prin Surîsul Hiroshimei, cea de a doua prin Tie -ți vorbesc, Americă, ar trebui, înaintea altora, cîlați. Jebeleanu e un vizionar, vede panoramic, proiectează totul pe pînze enorme. Surîsul Hiroshimei e un poem amplu, singular, dacă ne gîndim la structura lui, străbătut de o mare înverșunare polemică. Metoda poetului e cea a romanticului (organizează materialul de observație în cînturi și tablouri, trece de la planul real la cel oniric, totdeauna cu solemnitate, cu o gravitate profetică în glas). Romantic e însă numai punctul de pornire, poemul evoluînd, după aceea, spre alte forme. Ideea mai generală e că omul renaște (dar cu ce sacrificii !) din propria sa durere, că el are o vocație funciară pentru fericire, că surîsul nu-i poate fi biruit, oricîte colosale suferințe l-ar întrista. Poetul dă acestei sugestii mai generale o individuali-

Eugen SIMION

(Continuare în pagina 7)

CONSTRUCTORI

23 AUGUST 1944 – 23 AUGUST 1964

Prima clipă oprită, atunci, între filele unui bloc-notes: „Inginerul G. S. este la barajul de la Arges". Pînă la masa de scris și liniștea odăii de lucru unde imaginile se recompun și întîlnirile se reîrăiesc, informația din bloc-notes s-a învechit. Inginerul G. S., fost la barajul Arges, este acum la Porțile de Fier. Între clipa de atunci și cea de acum a trecut doar o lună. (Nici timp suficient pentru a uita mirosul de fum de tutun din baracă din „roșă", de la barajul Arges, unde inginerul G. S. se afla ultima oară). Prea mic interval pentru ca faptul să ajungă o amintire.

Nu găsesc necesar să dau întreg numele omului, poate și pentru că numele singur n-ar avea nici o importanță. Nu e vorba de un fapt particular, și inginerul întîlnit la baraj nu e un neastîmpărat, singurul, sau unul dintre puținii. Această continuă mișcare, dinamică deplasare de fronturi de luptă cu natura și locurile vechi, e starea specifică, necesară constructorilor de pe marile șantiere. M-am gîndit, totuși, la acest G. S. pentru că atunci cînd Argeșul era un început și el venise acolo printre primii, numele său ajunsese un adevărat reper pentru șefii de echipă, minerii, dulgherii, fierarii care soseau de la un șantier abia încheiat, Bicazul. Veneau la barajul Arges și întrebau de el, de încă unul sau doi și toată călătoria spre un loc necunoscut se desfășura liniștită ca o vacanță la rude, pe o rută de mult parcursă. Vechiul colectiv, recompus pe noul șantier, garanta și succesele sigure și condițiile bune de trai și vitnărea glorie. Constructorii umblă cu familiile după ei, birile pentru transportat lucrurile sînt vechi și traiosce, cu pete mai deschise de culoare, pe unde a trecut rîndeaua răzuind vechea destinație scrisă cu vopsea groasă „De la Văliug la Bicaz", „de la Bicaz la Sadu", „de la Sadu la Arges"... Pe marile șantiere se califică mereu oameni noi, dintre localnici sau dintre cei sosiți de aiurea, și șefii de echipă, care au venit după un inginer sau după un maistru, aducînd cu ei copii și neveste, atrag, la rîndul lor, cînd o construcție se termină, alți oameni care îi urmează total, cu copii și neveste, cu lucruri și lăzi pe care se înscrie prima adresă de „ieșire în lume". Pe marile șantiere toată lumea influențează viața tuturor, și fiecare duce cu el, peste tot, lumea care îi place, într-o spirală mereu deschisă. „Terminasem treaba la fabrică, povestește tînărul inginer R. G., și porniserm să văd vestita „coloană a lui Brâncuși". Veneam pentru a doua oară în Tg. Jiu, nu cunoșteam pe nimeni, și seara n-aveam ce face. Treceam pe sub peșaturile noilor blocuri, mă uitam la ele mici de curiozitate, pentru mine era, cum spun, un oraș străin. (Urmează să ajungă „al meu" la fel ca Turda, Aca-dul sau, Fieni, abia în toamnă cînd începem montarea aparatelor la Birzești. Acum cea mai mare fabrică de cimeț din țară e în plin șantier). Treceam indiferent, necunoscut. Deodată, de la fereastră mă strigă cineva. Opresc mirat. Cine crezi că era? F. șeful de echipă de la „2 Instalații". îl cunoscuem la Turda, pe șantier, la fabrica de cimeț de acolo. Ea aparținean altei întreprinderi, dar știi cum se lea-

Tita CHIPER

(Continuare în pag 8)

RECOMANDĂRI PENTRU PREMIUL DE STAT AL R. P. R.

G. CĂLINESCU

Ceea ce spune G. Călinescu despre Nicolae Iorga i se potrivește pe deplin lui însuși : nu este cu putință să-ți alegi un domeniu aricît de îngust și de umbrit din istoria literaturii române fără să constați că el a trecut pe acolo și a tratat tema în fundamentul ei. Succesorii sînt osîndiți să corecteze, să adauge, să expună didactic, dar plăcerea de a intra într-o pădure virgină le este reluzată. Prestigiul de critic al celui care a elaborat cea mai profundă exegeză eminesciană este de aceea imens. Mă folosesc de prilejul de față — propunerea de a i se conferi înalta distincție a Premiului de Stat, propunere pe care o susțin din toată inima — ca să afirm încă o dată că întreaga generație de critici de după Eliberare a ieșit negreșit de sub muntoiul lui G. Călinescu. Deși interesul nostru pentru determinarea istorică a fenomenului literar este mai acut, în orice cercetare cu pretenții de seriozitate nici una din judecățile critice, aie intuițiile fulgurante, din sinteziie de erudiție și perspicacitate cuprinse în monumentala operă a literaturii române nu poate fi trecută cu vederea. Până și opiniile paradoxale, cu care G. Călinescu obișnuiește să-și delecteze cititorii sau auditoriul, constituie un ferment de neînlocuit al vieții intelectuale, incită schimbul de păreri, stimulează elortul personal în gîndire și interpretare. Monografiile critice scrise în ultimii ani de G. Călinescu, în care aplică și dezvoltă cu competența sa recunoscută, principiile esteticii marxist-leniniste, reprezintă modele de urmat pentru tinerii cercetători.

Dificultatea de a delini personalitatea lui G. Călinescu decurge și din polivalența activității sale. Îl includem în seria figurilor de formație enciclopedică, puncte de reper în cultura română : I. Heliade-Rădulescu, B. P. Hașdeu sau N. Iorga. Poate că e necesar să subliniem astăzi că, în timp ce la înaintași forța proteică era adesea rezultatul unor compensații, deoarece roadele originalității nu erau echivalente pe toate versantele, la G. Călinescu orice omisiune sau subestimare a unora din preocupările sale implică mari riscuri. În etapa actuală a literaturii noastre cînd genurile sînt cristalizate și aspiră spre perfecțiune, acțiunea de pionierat pe diverse planuri revendică maxime acumulări și neobișnuită înzestrare. Sentimentul genialității (de ce să ne ferim de acest cuvînt?) ni se impune cînd îl urmărim în zborurile sale stelare.

Trebuie să căutăm corespondențele intime care unifică planurile și produc senzația de totalitate. Dacă autorul Cronicii optimiști

S. DAMIAN

(Continuare în pagina 7)

CORDOVANII

de ION LĂNCRĂNJAN

Prin nouă cu despre care im nesc : to nești li lacrimei și vicis mălgulite rapsodie împlinire contrazi gite al

Cordovanii, Ardealul înzestrează literatura noastră cu Morometii lui. Spunînd aceasta, am dat și o idee asemănătoarea și caracterul reprezentativ al acestei opere pune cu autoritate un nume în cronica romanului romîn Lăncrănjan. Lăncrănjan, adică originar — prin străfireste — din Lancrăm, din satul ce poartă în nume „lacrimă", cînd sparge Blagaj-întrarn vera. Sub semnul — întîiun fel — eșecrisă și această epopeea încercărilor tudinilor, a străduințelor — uneori penibile, niciodată sau apoteozate — de a ajunge la liman, totodată emoționantă a capacității de afecțiune, a aspirației spre umană din sufletul țărănesc, multă vreme comprimată, ă, deviată de la rosturile firești, sub loviturile mestegu- „sorții". Soartă însemnînd nu numai condiție de iobag,

Cornel REGMAN

(Continuare în pagina 7)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

Gazeta Literară 6 Aug 1964

PETRU COMARNESCU

Mărturii despre BRÂNCUȘI

Peștișenii de ieri și de azi

Fragment dintr-un stilp. (Pridvorul bisericuței din cimitirul de la Hobița).

Am ajuns la Peștișenii lui Brâncuși într-o duminică după amiază, de la începutul verei acesteia. Comuna se întinde de-a lungul șoselei și pe drumuri lăturalnice. Este aproape un tîrg sau un orășel, căci acum înglobează șase sate. Dintre acestea face parte și Hobița, care și în trecut, din punct de vedere administrativ a depins tot de Peștișeni și așa se explică de ce în actul de naștere Constantin Brâncuși este trecut a se fi născut la Peștișeni la 19 februarie 1876. Nici nu știi cînd ai trecut dintr-un sat într-altul, deoarece s-au ridicat case și pe intervalele odinioară destul de mari.

Chiar aproape de intrarea în Peștișeni se înalță impunătoarea clădire a Școlii de Meserii, unde Căminul cultural își ține ședințele și întrunirile mai importante. Sala de spectacol a școlii are peste patru sute de locuri. Peștișenii dispun astăzi de magazine moderne și localuri de consum foarte confortabile, ca peste tot în Republica Populară Română unde deosebirea dintre sat și oraș se micșorează văzînd cu ochii. Case noi se construiesc printre cele vechi și multe păstrează prelnicia locală pentru pridvorul cu fața la grădină. Porți monumentale nu se găsesc aici, ca în alte părți ale Gorjului și Vîlcii, dar, în schimb, pridvorul cu stîlpi de

Am dat aceste nume pentru că unele dintre ele amintesc porecle și comparații ingenioase ale imaginației poporului, care mereu umanizează natura și îi asemuiește stîncile, colinele, riurile cu ființe și forme familiare. Însuși dealul cel mai aproape de Hobița — deal cu castani, meri și peri, căci aici, ca și la Tismana, cresc castanii comestibili, dovadă de blîndețe a climei — poartă numele de Cioaca. Este un alt nume pentru pasărea numită stîncă ori stîncuță. Colina, din locurile de unde am zărit-o, nu pare a avea forma acestei păsări de culoare neagră-vinătă, dar poate că acolo să fi sălășluit cîrduri de ciori și stîncuțe. Dar munții, dealurile și înseși coloanele lui Brâncuși prind atîtea forme sugestive — privite din diferite perspective — încît nu ar fi nici o surpriză ca și dealul Cioaca să apară contemplat de undeva ca o pasăre uriașă. Alteori, este de ajuns o culoare, un strigăt sau o întîmplare emoționantă cu vreun pui primejduit ca să prilejuiască denumirea, pe care apoi o statornicesc secolele. Alteori, numele se dau în derîdere, căci umorul intervine și în toponimie.

În orice caz, pe dealul Cioacăi îi plăcea sculptorului să-și adune rudele și să asculte țoțănit pe

mă de romburi și d[e] x-uri, iar mai jos apărea motivul discului solar, constituind o îmbinare mai recentă de motive dec[o]rative. Discul solar sau roza vînturilor, care la me[ș]terii din popor capătă uneori aspectul florii de ma[r]garetă, au fost frecvente în Moldova în frescele [ș]i ițiturile crestate pe vremea lui Petru Rareș, ca s[i] în mobilierul țărănesc local. Motive decorative st[i] vechi, unele existente și în Creta antică sau în [a]lte părți ale lumii, capătă în arta noastră popul[ară] modulații și variații foarte ingenioase, pe care Brâncuși le-a dus la viziuni și procedeie ce uim[esc] deopotrivă pe matematicieni, geometri și oam[eni] de artă.

MĂRTURII VECHI ȘI NOI DESPRE BRÂNCUȘI

Pe cînd ne întorceam de la cimitir, am zărit de departe un grup de femei și de bărbați muncind la prășitul porumbu[lui]. Brigăzi ale Gospodăriei Agricole Colective „Valea Bistriței" — gospodărie întinsă și cu activitate agricolă, pomicolă și zootehnică — lucrau și pe diferite terenuri, ce aparțin colectivei, astfel ca [fi]ecărei o porțiune de pămînt să nu rămînă fără roade.

Apropiindu-ne, am deslușit mai limpede un episod de muncă. Opt fe[m]ei în portul locului — mărame și bluze albe de in și catrințe negre — mînuiau în ritm sapele, una lîngă alta, iar șirul, perfect aliniat, era completat de doi bărbați, aceștia în straie orășenești. Era o scenă gata compusă pentru un pictor, sub lumina îmbietoare a soarelui de dimineață. Grupul s-a răsfirat și oamenii au venit la răscrucea de drum. După întrebările de rigoare, ei au privit cu interes imaginile brâncușiene, ce le

Părintele Vasile Brâncuși își amintește și de ceea ce le-a spus sculptorul în glumă consătenilor săi:

— Mă, să vă purtați frumos cu domnișoara, că, dacă nu, vă povestește în satul ei, care-i zice Paris.

Vasile Blendea ne spune că Brâncuși întrebat în această perioadă dacă nu are de gînd s-o ia de nevastă pe „franțuzoaică" a răspuns:

— Am luat-o pe domnișoara numai ca să o primblu.

Brâncuși, holtei toată viața și ducînd în genere un trai auster, în care creația artistică și gîndurile la ea i-au luat cea mai mare parte din timp, nu disprețuia unele trecătoare legături sentimentale, cum nici comunicarea cu lumea artistică ori cu oamenii umili. Am arătat acestea în scrieri mai vechi, unde am consemnat și unele lucruri ce ni le-a povestit, precum și gîndurile-i despre viață și despre artă. Nu era deloc ursuz, cum s-a scris într-un recent articol.

Nu cunoaștem evoluția prieteniei cu d-ra Lane. În orice caz străina a lăsat o frumoasă impresie la Hobița și Peștișeni. După cum reiese din scrisoarea pe care ne-a arătat-o Nicolae Brâncuși, sculptorul a comunicat de la Paris, la cîtva timp după plecarea de la Hobița, că d-ra Lane a rămas „încîntată" de cele văzute în țară. Lui Vasile Blendea sculptorul nu i-a trimis scrisori dar nu-l uita niciodată cînd venea la Hobița.

Foarte semnificative date — unele și neștiute — și care îmbogățesc cunoștințele noastre despre biografia sculptorului ne dăduse cu o zi înainte, la Peștișeni, și Petre Ceaureanu, profesor la Școala de Meserii, originar din Hobița, ginerele preotului Vasile Brâncuși. Cele povestite la Peștișeni ne-au

fața de care am pomenit mai sus. Slot fiicele lui Grigore Brâncuși, fratele sculptorului și căruia i-a rămas locul unde a fost casa natală. Nu știau cînd casa a fost dărîmată ori demontată.

Mergînd ceva mai departe, spre zăvoi, am ajuns la casa lui Ion Gh. Brînzan. Tatăl acestuia a avut de nevastă pe Frusina, sora lui Constantin Brâncuși. Ion Brînzan, născut în 1906, ne-a povestit că Frusina Brâncuși-Brînzan neînțelegîndu-se cu fratele ei Grigore, ca și cu soțul ei au luat bîrnele casei părintești a Brâncușilor și au reclădit casa pe la 1908 pe locul moștenit de Frusina, adică unde ne aflam noi în momentele acelea. Casa Brînzan păstrează deci bîrnele și toată structura de lemn a casei natale, îmbinată cu zidărie nouă.

Ion Brînzan și alți informatori, aflați de față, pe cînd ne străduiam să reconstituim faptele trecutului, susțin că la mutarea structurii de lemn și la reconstituirea casei s-a păstrat aceeași orînduire a încăperilor: tot trei camere, mai exact două camere și bucătăria fără tavan, alăturate și avînd în față obișnuitul pridvor. Casa nu a mai fost așezată la drum, ci în curte. Ca modificări mai importante, actuala casă Brînzan este așezată pe un soclu făcut din pietre de rîu și are acoperiș cu olane, pe cînd casa natală nu avea soclu, iar acoperișul îi era de șindrilă. Stîlpii pridvorului sînt simpli și nu au ornamentele celor de la casa lui Calistrat Blendea. Grinzile de lemn, aparente, sînt de stejar, azi cenușiu, și par a avea vechimea atestată de către cei de față. Ni s-a recunoscut că ușile nu sînt ale vechii case, ci mai noi. Nu au știut să ne spună dacă stîlpii pridvorului sînt cei originari. Lemnul lor arăta aceeași vechime ca și bîrnele de sus și acelea dintre zidărie, dar, după părerea bătrînului Vasile Blendea-Trifu casa natală a sculptorului semăna în totul cu casa lui Calistrat Blendea, iar, dacă este așa, atunci probabil că a avut și stîlpi ciopliți și decorați artistic. Dacă s-ar transmuta stîlpii de la pridvorul casei lui Calistrat Blendea la casa lui Ion Brînzan, s-ar obține, în orice caz, casa reprezentativă pentru vremea cînd s-a născut sculptorul. Și în sens propriu s-ar putea declara a fi însăși casa lui natală.

Brînzan și alții ne-au explicat că siliștea (loc necultivat, destinat ridicării de locuințe) familiei Brâncuși se întinsese odinioară de la locul unde s-a născut sculptorul și pînă la zăvoiul Bistriței. În privința originii familiei Vasile Blendea-Trifu susținea că Brâncușii au venit de mult din alte părți și că erau meșteri în lucrarea lemnului. Tînărul filolog Grigore Brâncuși — lector la Universitatea din București — consideră că numele Brâncuși provine de la „brîncă", adică mînă, și înseamnă om cu mîini agere, om îndemînatec, aici într-adevăr porecla prefăcîndu-se într-un meritat renume.

Profesorul Petre Ceaureanu ne-a povestit că Ho-

aveam cu noi și s-au bucurat văzînd reprodus pînă și pridvorul bisericuței din satul lor sau alte lucrări în lemn ale locului. Ștergîndu-și mîinile mînjite de pămîntul darnic, femeile și bărbații au răsfoit tipăriturile despre sculptorul care și-a intitulat una dintre opere **Fiul pămîntului**, expusă în 1907 — anul răscoalelor țărănești — la București și din nefericire pierdută.

Cei doi prășitori erau chiar rude cu sculptorul. Gh. Sprîncenatu, fost funcționar la Banca de Stat și acum pensionar, cunoștea activitatea lui Brâncuși. Celălalt prășitor, Nicolae Brâncuși, bărbat în puterea vîrstei, era nepotul sculptorului.

Am mai găsit și alte persoane, care ne-au povestit lucruri interesante. Prețioase informații ne-a dat bătrînul Vasile Blendea, poreclit Trifu, în vîrstă de optzeci și nouă de ani, deci născut cu un an înaintea lui Brâncuși. Deși a fost paralizat și acum îi tremură mîinile, l-am găsit lucrînd la prășitul porumbului de pe un teren din preajma casei sale, așezată ca și casa lui Calistrat Blendea, tot la șosea. Ne-a explicat că nu poate sta nici acum cu mîinile încrucișate și că mai dă ajutor la pămînturile gospodăriei colective. Toată viața a muncit și i-a plăcut munca. Înalt și subțiratec, cu un mers ușor, parcă de dansator, Vasile Blendea a venit pînă în preajma locuinței sale și pe pășunile aduse din ca[s]ă și ascerate chiar pe taluzul cu iarbă al șoselii ne[a]u tolănit amîndoi, și bătrînul a început să [î]și depene amintirile. S-au strîns și alți [s]teni [î]n jurul nostru.

— De mici, am păscut [î]mpreună oile la zăvoiul Bistriței, sau chiar mai [î]nainte, că pe atunci erau

Vasile Blendea-Trifu, prietenul din copilărie al lui Brâncuși.

Zăvoiul Bistriței, unde Brâncuși a păscut oile în copilărie.

fost confirmate la Hobița. Iată ce ne-a povestit Petre Ceaureanu, dîndu-ne prețioase informații ce dovedesc timpuria vocație a sculptorului:

— Tatăl meu, pe care îl chema tot Petre, îmi

bița a fost populată, în parte, cu clăcași veniți de la Bucovățeni (localitate la nord de Peștișeni și improprietăriți de Gen. Voilă în 1864, iar unii mai tîrziu în 1879. Dintre aceștia clăcași unii

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

	Collection:	Series.Folder:
The Museum of Modern Art Archives, NY	Brancusi	2(1)

[illegible] casele cu un etaj, sînt frecvente. Există meșteri ai lemnului, care și astăzi, ca și pe vremea lui Brâncuși, se pricep să crestere stîlpii pridvoarelor ori să facă la balcoane un fel de baluștri din scînduri în forme de figuri umane stilizate, vădit legate de viziunea personajelor din covoarele oltenești, în care predomină însă frunzele și florile sau păsările. Din basmele poporului nostru și din scoarțele oltenești și-a luat **Pasărea măiastră** zborul, întruchipîndu-se în bronzurile și pietrele lui Brâncuși.

În preajma porților, uneori, pe o bancă simplă de lemn, ședeau în grupuri bătrînele și bătrînii Peștișenilor, purtînd în acea zi de duminică aceleași costume ca în copilăria sculptorului. Majoritatea tinerilor se îmbracă însă acum ca la oraș. Am stat de vorbă cu localnicii și am văzut că amintirea lui Brâncuși este vie, iar numele său îl știu și cei tineri de tot. Cu ajutorul unora dintre ei, am identificat casa din Peștișeni, unde Brâncuși a locuit în 1922 mai bine de o lună, precum și unde a tras și alte dăți cînd și-a revăzut locurile natale. Casa se află pe șosea, în partea „centrală" a comunei. Pesemne că sculptorul a preferat-o, fiind mai mare și mai confortabilă. Este o casă albă, cu pridvorul de zid, așezată pe un soclu mai înalt, iar pridvorul dă într-o frumoasă grădiniță. În camera de la stradă sau de la șosea a locuit Brâncuși. Era casa prietenului din copilărie, Mihail Tabacu, contabil la cooperativa de atunci și cîntăreț la strană. Fiul acestuia, Ion Tabacu, și el contabil la Alimentara locală, acum în vîrstă de șaizeci de ani, își amintește bine de sculptor și de invitata lui din 1922, „fata aia franțuzoaică", domnișoara Lane. Este vorba de o distinsă intelectuală din Paris, admiratoare a operei brâncușiene și care a ținut să vadă cu ochii ei lumea despre care îi povestise atîtea sculptorul și o simțise prezentă în opera lui.

Spre asfințit și în cursul serii, însoțit de secretarul Comitetului de Cultură de la Tg. Jiu, C. Paraschivoiu, și de învățătorul Petre Fuiorea, directorul Căminului Cultural din Peștișeni, am vizitat pe mai mulți localnici. În case, alături de scoarțele vechi, înflorate, întîlnești televizoarele și aparatele de radio.

L-am vizitat și pe preotul Vasile Brâncuși, nepot de văr al sculptorului. În 1922, cînd Brâncuși a locuit mai multă vreme la Peștișeni și Hobița, nepotul Vasile Brâncuși împreună cu alții l-a întrebat dacă nu vrea să facă ceva frumos și pentru comuna sa, eventual un monument. Brâncuși a răspuns:

— Fac! Să-mi aduceți două vagoane de piatră din Albești. Mă gîndesc la o poartă.

Mărturia este confirmată de o scrisoare trimisă din Paris în 1922 și pe care am găsit-o la Hobița.

Dorința sculptorului de a dărui ținutului său natal un monument exista așadar cel puțin în 1922 și încă de atunci îi mijise ideea unei **Porți a Sărutului**. Ceea ce împrejurările nu i-au îngăduit să înfăptuiască atunci la Peștișeni-Hobița, a realizat mai tîrziu la Tîrgu-Jiu.

LA HOBIȚA ÎN ZI DE LUCRU

Luni disdedimineață, am pornit-o pe jos cu tovarășul C. Paraschivoiu la Hobița.

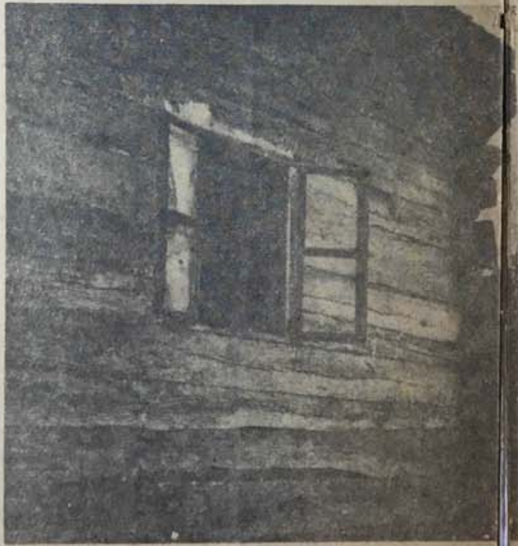
Cătunul a fost constituit din casele de pe șoseaua secundară ce pornește din Peștișeni și din altele ridicate pe două drumuri paralele, ce taie șoseaua. Cotind spre stînga de pe șosea, înspre zăvoiul Bistriței gorjene ajungi pe un drum-uliță, destul de larg, la locul unde s-a născut sculptorul.

De aici, priveliștea înspre munți este deosebită de aceea pe care o ai, cînd te îndrepți de la Arcani la Peștișeni, sub dominația masivului munte Vîlcanul, poleit cu argintul zărilor. Hobița vine la sud de Peștișeni și depresiunea carpatică apare în aceste locuri mai la scara umană și mai variată. Crestele de munți, ce se zăresc nu la mare depărtare de pe dealurile din nordul Hobiței, sînt Căciulatul, Sturul, Chicioara Mare și Chicioara Mică acestea două ca niște piramide, Pleșea, Piatra Boroșteanului, Piatra Gemenilor și Cioclovina. Rămîn ascunse vederii Gărina, Craculat, muntele golaș Arcanul și Prisloapele.

[illegible] lăutarilor. De pe Cioaca se deschide o splendidă panoramă dincolo de Runc.

Căutînd să vedem construcțiile cele mai vechi ale satului — care au existat și în perioada copilăriei sculptorului — am mers mai întîi la bisericuța de lemn din cimitirul satului. Multe morminte poartă numele de Brâncuși și de Blendea, familiile cele mai numeroase ale locului. Bisericuța de lemn, admirabil proporționată, are un pridvor cu stîlpii ciopliți într-un mod asemănător cu porțiunile romboiedrice ale coloanelor fără sfîrșit sau ale unor socluri, pe care își așeza Brâncuși sculpturile. Aceste forme romboiedrice (paralelipipede ale căror fețe sînt, toate, niște romburi) au căpătat la Brâncuși savante modificări și felurite modulații, dar care își găsesc originile în arta vechilor meșteri ai lemnului ori în figurile stilizate ale scoarțelor și costumelor din regiune. Stîlpii din bătrînul pridvor al Hobiței, înnegrit de vreme, îți arată cum, tăind colțurile unui cub, obții alte forme spațiale și ritmuri liniare, pe cît de ingenioase pe atît de plăcute ochiului.

Inspirații ale acestei ingenioase morfologii brâncușiene am găsit și la alte clădiri din Hobița, de pildă stîlpii de la vechea casă a lui Calistrat Blendea. Situată pe șoseaua care te aduce de la Peștișeni și care este strada principală a satului, clădirea are două camere și o bucătărie, orînduite toate una lîngă alta. Bucătăria e construită fără tavan, fumul dînd direct în pod. Acoperișul este de șindrilă. Situată cu fața spre curte, casa are un pridvor de lemn, de-a lungul fațadei. La extremitățile pridvorului, stîlpii de lemn care susțin acoperișul au în partea superioară acea formă



Casa natală a lui Brâncuși

decorativă numită „măr" de către țărani și pe care o obții dacă tai oblic părțile de sus și de jos ale unui măr, lăsîndu-i mijlocul așa cum este. Interesante sînt și șerpuiturile ori spiralele cu care este crestat corpul stîlpului, lărgit la mijloc.

Vechiul stil de cioplire și împodobire a stîlpilor de la pridvoare se continuă și astăzi la Hobița. La casa mai nouă a lui Ion Ungureanu am văzut stîlpi care, spre creștet, aveau două trunchiuri de piramidă, cu bazele alipite, iar pe corpul lor erau crestate motive decorative în for-

[illegible] lume puțină pe aici [illegible] mai rare. Costică (sculptorul) prindea [illegible] păsările. Mai tîrziu, am mers [illegible] la școala primară din Peștișeni. Acolo am [illegible] carte. Plecam dimineața și ne întorceam [illegible] amiază. Pe învățător îl chema Dajicu. Costică era fiu dintr-a doua căsătorie. Pe mamă-sa o [illegible] ca fată Maria Diaconescu. Nu se înțelegea cu frații din prima căsătorie. Fratele Grigore îl cam bătea și Costică fugea la bunici. Bunicii [illegible] lîngă casa lui Dumitrescu. (Casa bunicilor nu mai există, iar cealaltă a fost renovată). Ma[illegible] îi zicea că nu se va pripăși pe aici. Am a[illegible] că se ducea prin păduri mai departe să găsea[illegible] lemn bun pentru viori. Mai tîrziu, s-a tocmit la stăpîn, la Craiova.

Au urmat apoi date mai recente:

— Nu l-am mai văzut mulți ani. Cînd a venit după război, a trimis îndată după mine. Adesea mă chema de la sapă. Nu-mi îngăduia să-i zic „domnule Costică". Cerea să-i zic Costică. „Nu am crescut amîndoi împreună?" îmi zicea el.

Veni vorba apoi și de d-ra Lane. „Fata aia franțuzoaică" — cum îi zicea Ion Tabacu, după ce o auzise vorbind franțuzește cu Brâncuși — era, de fapt, irlandeza Eileen Lane, iubitoare de artă, locuind la Paris și făcînd parte din cercul de admiratori ai sculptorului. Avea o voce plăcută și cînta cu stil, spre mulțumirea lui Brâncuși, iubitor de muzică. Prezența ei la Peștișeni și Hobița în 1922 a stîrnit senzație printre localnici. Cel puțin cinci persoane ne-au vorbit despre ea. Dorind să cunoască traiul țăranilor, Eileen Lane se ducea la hore și șezători, ori făcea vizite sătenilor, îmbrăcată după portul locului. „Fata se îmbrăca la două-trei zile în costume țărănești. Nevasta lui Nicolcioiu i-a dat un costum și nu a vrut să primească bani". (Informația preotului Vasile Brâncuși.) „Străinei îi plăceau vasele, olăria noastră și a căpătat multe vase din sat, iar Brâncuși i-a cumpărat și altele, de prin alte părți." (Ion Tabacu și alții.) „Străina a locuit mai mult la Peștișeni atunci, că avea locuință bună și mîncare pe placul ei. A locuit și la [illegible] învățătorul Dăneț. Cîteodată, Brâncuși o lăsa la Peștișeni și venea la Hobița. Cerea să i se gătească fasole prăjită cu zeamă de varză. Își poftea rudele la Cioacă și mîncau acolo, pe deal." (Învățătorul Petre Ciolacu.)

[illegible] rîul care curge paralel cu Peștișeni și Hobița. Satele s-au ridicat pe marginea acestei Bistrițe gorjene, care nu trebuie confundată cu rîul din Vîlcea. Brâncuși zicea tatei că, dacă îi păzește și oile lui, îi face chipul din humă. Intr-adevăr, făcea diferite chipuri din humă pe care o lua din malul apei. Și tatăl meu a fost băiat de prăvălie la Craiova, așa că a aflat ce făcea prietenul său acolo.

Tata mi-a povestit că și la Craiova, unde Brâncuși era băiat de prăvălie, a continuat, de cum a venit acolo, cu sculptura. Brâncuși avea humă în podul grajdului, unde dormea. După ce ducea cu coșul marfă pe la clienți — servea la o cîrciumă, totodată și magazin de coloniale — se urca în pod și făcea chipuri de lut — capete de oameni, figuri de animale. Cum scăpa din prăvălie, se apuca să facă asemenea chipuri de lut. Aflînd acestea, un om de bine, client al localului, le-a povestit directorului Școlii de Meserii din Craiova, care a venit cu trăsura și l-a luat la școală pe viitorul sculptor, purtîndu-i mereu de grijă.

Informația corespunde în totul realității. Se știa că Brâncuși a uimit pe clienții circiumii lui Ion Zamfirescu, făcînd cu un cuțitaș obișnuit o vioară. Pentru aceasta folosise scîndurelele mai subțiri și flexibile ale unei lăzi de mandarine. Lăutarul localului, pus să cînte cu vioara lucrată de către umilul băiat de prăvălie, a scos sunete mai duioase decît cu propria sa lăută. Nu se știa, însă, de vocația, atît de stăruitor manifestată încă de pe malurile Bistriței și urmată în podul de la Craiova.

Despre relațiile lui cu familia ne-au povestit alții. Sculptorul a ținut îndeosebi la sora sa Frusina. După moartea soțului, mama sculptorului a locuit cu Frusina și bărbatul ei, Brînzan. Cu fratele Dumitru avea relații bune în 1922, după cum dovedește o scrisoare ce ne-a fost arătată. Învățătorul Petre Ciolacu l-a cunoscut pe Brâncuși pe la sfîrșitul deceniului 1920—1930 cînd a venit pentru o zi la Hobița, în împrejurările ce urmează. Fiica fratelui său Grigore, Ioana Brâncuși, nu putea găsi nici o slujbă după ce terminase la Tîrgu-Jiu cele opt clase liceale. Tatăl ei nu voia, sau nu putea să o întrețină la facultate. În disperare, nepoata a scris sculptorului la Paris. Acesta a venit, la București, apoi cu o mașină s-a deplasat la Hobița. Atunci l-a întîlnit și cunoscut învățătorul pe Brâncuși. I-a spus că a venit s-o ia pe Ioana cu dînsul, vrînd să o ajute ca să urmeze facultatea de fizico-chimice. Ioana l-a vizitat și la Paris.

Oamenii care se adunaseră în preajma bătrînului Blendea și a noastră ne-au mai povestit că Hobița și Peștișenii sînt adeseori vizitate de scriitori, oameni de artă, turiști. La rîndul meu, le-am spus că monumentele de la Tîrgu-Jiu se bucură de atîta faimă mondială, ca și orice urmă de existență a sculptorului, încît să nu se mire că vor fi vizitați din ce în ce mai mult de oameni de artă romîni și străini. Cînd se va împlini o sută de ani de la nașterea lui Brâncuși, în 1976, s-ar putea să se adune aici pelerini ai artei din multe părți ale lumii. Poate că va fi nevoie de un hotel special la Tîrgu-Jiu sau chiar la Peștișeni.

CASA NATALĂ A SCULPTORULUI

Există casa natală a lu Brâncuși? Există — modificată și mutată pe un alt loc. Așa reiese din mărturiile căpătate la Hobița și care mai au nevoie de verificări. Am amintit că din șoseaua-stradă cu multe case, pornesc două ulițe ce duc spre zăvoiul Bistriței. Pe prima dintre acestea, cum vii dinspre Peștișeni, s-a aflat casa natală, iar aproape de ea, pe aceeași parte a uliței, casa lui Ion Gh. Brînzan. De la șosea și pînă la aceste două locuri este o distanță mică.

Pe locul casei natale au rămas doi duzi bătrîni, existenți și în copilăria sculptorului. Acum s-a semănat și acolo porumb, la al cărui prășit lucrau Vasile I. Blendea, poreclit Ghițoiu, și soția sa, Maria. Mama acestui Blendea, născută Brâncuși, era nepoata lui Brâncuși și soră cu Ioana.

[illegible] din 1838, cînd se delimitează pămîntul familiei Brâncuși) se trage Ceaușeanu. Dimpotrivă, Brâncușii erau moșneni și își avuseseră vatra la Hobița, înainte de Cuza-Vodă.

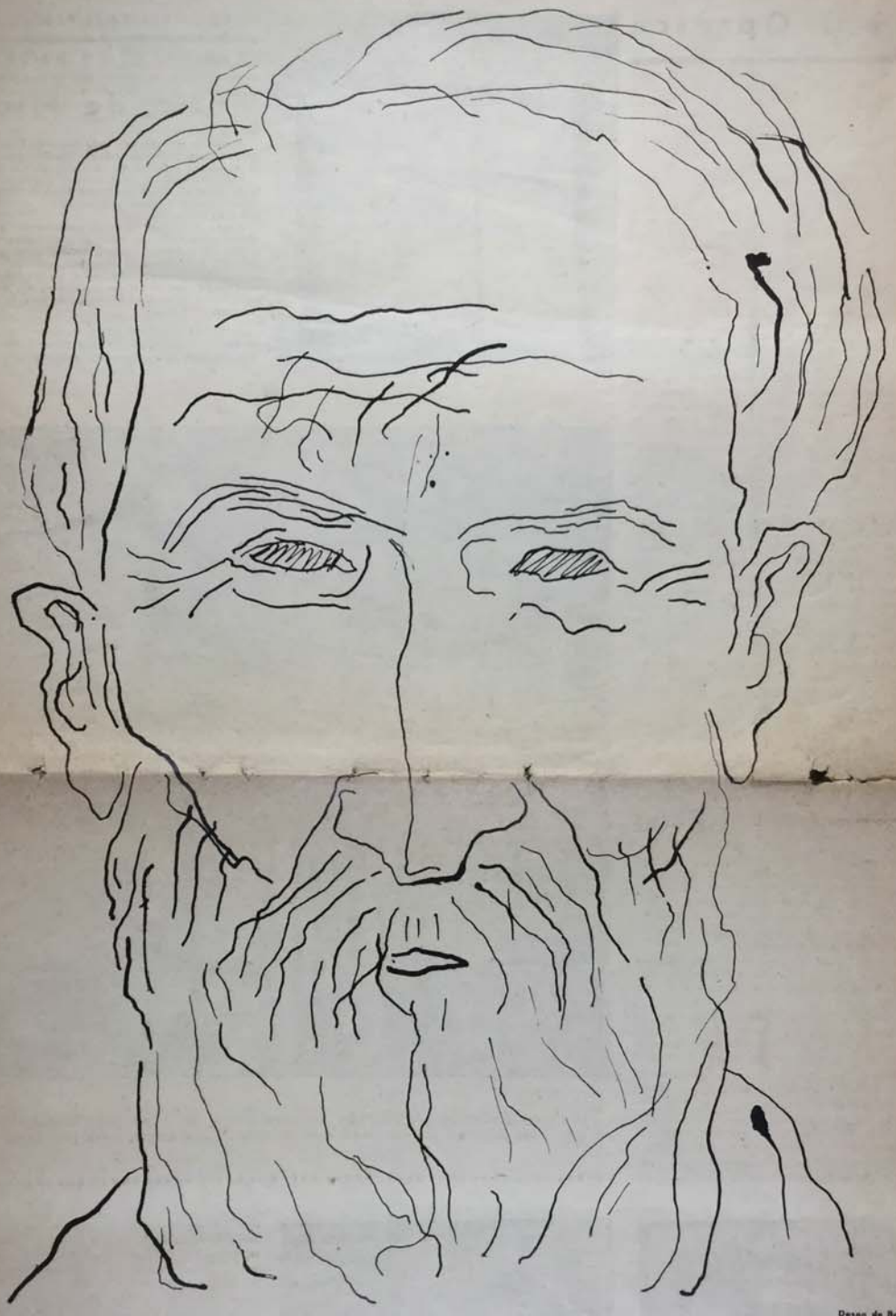
Din actele pe care le-am cercetat în alte părți, tatăl sculptorului, Nicolae, fiul lui Constandin sin Mihai Brâncuși, s-a născut la 15 iulie 1833, potrivit condicii de botezați pe anul acela al bisericii satului Hobița. Acesta s-a căsătorit cu Maria Diaconescu, soția de a doua și mama sculptorului, la 27 ianuarie 1872. Despre mamă, avem știri și în 1895 și 1896, cînd își dă consimțămîntul ca fiul ei, Constantin, să se interneze ca bursier la Școala de Meserii din Craiova — aceasta la 8 august 1895, iar la 1 ianuarie 1896 depune un act de garanție pentru același fiu. Cînd a murit tatăl sculptorului și copiii au tras la sorți părțile de pămînt — nu avem încă date precise. În actul de vînzare, autentificat la 10 octombrie 1898 și pe care ni l-a arătat Gh. Sprîncenatu, este vorba de o moștenire părintească. Să fi murit atunci Nicolae Brîncuși, tatăl sculptorului? Atunci, de ce nu el, ci soția a dat consimțămîntul și garanția din 1895 și 1896? S-ar putea deci ca moștenirea părintească din 1898 să provină de la mamă. În actul din 1898 este vorba de o vînzare între „dl. Constantin N. C. Brâncuși, de profesie studentu domiciliat în comuna Peștișeni, și dl. Grigore N. C. Brâncuși, de profesie agricultor, domiciliat în comuna Peștișeni". Sculptorul vinde fratelui său imobilele moștenite, desigur pentru a se putea înscrie și întreține la București, unde în acel an va urma Școala de Arte Frumoase. Deși în act este vorba de mai multe porțiuni de pămînt (două livezi cu lemne, în locuri diferite și de pămînt arător), calculate în stînjeni și cu vecinătăți precizate, în care apar alți Brâncuși, un Blendea și o rudă dinspre mamă, Nicolae Diaconescu, ne putem da seama că „avuția" pe care sculptorul o trecea fratelui său era foarte mică. O arată limpede suma pentru care vindea sculptorul toate aceste imobile, „moștenire părintească". Suma vînzării este trei sute douăzeci de lei noi — ceea ce însemna pe atunci salariul pe patru luni și jumătate al unui învățător.

Înțelegem cît de „bogat" era studentul-sculptor și din faptul că el a concurat mereu pentru burse și a solicitat mereu ajutoare. Concurase pentru bursă în 1895 la Școala de Arte și Meserii din Craiova, specialitatea sculptură. În anii 1899—1901, a solicitat și a obținut anual ajutoare de la epitropia bisericii Madona Dudu din Craiova, iar în 1902, absolvent al Școlii de Arte Frumoase din București, cere și obține de la aceeași epitropie ajutor bănesc spre a merge în Italia pentru perfecționare și specializare.

Firește că faima de care se bucură opera sculptorului în lumea întreagă este cunoscută și printre localnici. Ei își dau seama de valoarea oricărui obiect creat de Bâncuși. De aceea se fac afirmații că ar exista opere de Brâncuși în aceste locuri natale. Se susține că un bătrîn cărturar al locului ar avea o lingură cu coada sculptată de Brâncuși, dar după motivul-emblemă ce ne-a fost descris nu este verosimil ca obiectul să fie opera sculptorului. Vasile Blendea-Ghițoiu ne-a afirmat că are acasă un ou lucrat de Brâncuși. Nu am avut posibilitatea de a verifica afirmația. Dar o seamă de pietre șlefuite de natură și avînd forme umane ori animale sînt date uneori drept creații ale sculptorului, ba și fotografiate ca opere ale lui. În parcul de la Tîrgu-Jiu au fost două asemenea pietre, una semănînd cu un pui de pasăre, alta cu un mamifer. Însuși Brâncuși a adunat mai mult de zece pietre cu forme asemănătoare cu ale sale, dar găsite în natură și le-a așezat în grădina casei unde și-a avut atelierul în 1937. Le-am revăzut recent și într-adevăr acestea sînt remarcabile produse ale naturii, iar unele seamănă cu capetele de marmoră cioplite de dînsul. În fine, ni s-a vorbit la Peștișeni și de un portret pe care Brâncuși l-ar fi făcut unui veteran al războiului pentru independență, sergentul Ion D. Blendea. Portretul pictat ori desenat a fost distrus.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)



Desen de Benedict Gănescu

Inaugurăm rubrica noastră

COLOCVII

cu cinci texte despre

BRANCUSI

ACAD. G. OPRESCU • V. G. PALEOLOG • ILIE PURCARU • MARIO DE MICHELI • ANDRÉ FRÉNAUD

Treisprezece documente inedite

(Craiova) August 1964

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Acad. G. Oprescu

Dacă mi-ar pune cineva întrebarea care este cel mai celebru copil al Olteniei, aș răspunde fără ezitare : Brâncuși. În toate țările care prețuiesc arta, numele lui e cunoscut și admirat în cel mai înalt grad, nu numai de mulți din cei care vizitează muzee și expoziții, dar de marea majoritate a celor care citesc atît reviste de specialitate, cît și gazetele zilnice, în care apar cronici de artă. „Poate cea mai mare influență asupra sculpturii din ultimii ani este cea a lui Constantin Brâncuși", declară marea revistă de limbă engleză *The Connoisseur*, în numărul din septembrie 1963, adăugînd că e probabil „ca generațiile viitoare să-i atribuie asupra artei acestui veac o influență egală cu cea a lui Picasso", și conchizînd că „Brâncuși este unul din numele cele mari din istoria artei".

S-a născut în satul Hobița, comuna Peștișani, în munții Gorjului, în 1876, dintr-o familie de oameni sărmani. Sărăcia de acasă și spiritul lui dîrz, imaginația lui curioasă de ce e nou și de aventuri excepționale, încă de copil, îl împing afară din sat, cam la vîrsta de 12 ani. Unde se putea gîndi el să-și facă un rost și să-și caute norocul, decît în cel mai mare și apropiat oraș, la Craiova ?

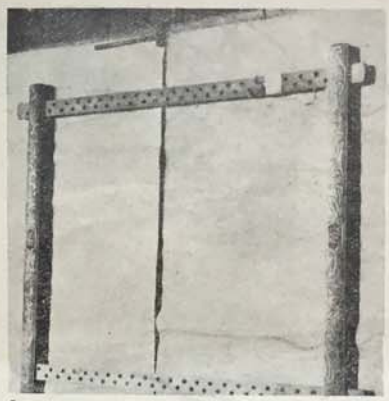
Barbu Brezianu, colaborator la Institutul de istoria artei, bazat pe documente autentice din arhivele Olteniei, ne-a povestit în revista *Secolul XX*, cu amănunte sigure, această parte a vieții artistului care nu se cunoștea destul. Din aceste amănunte putem conchide că, în Craiova, două împrejurări vin să se adauge fondului său sufletesc, rămas din amintirile și experiențele încercate cît trăise copil, în sat. Una este contactul său cu lemnul, ca ucenic al unui tîmplar. Ajutîndu-[illegible] descifrare în natura intimă a materialului de care se servește, o lege pe care o va aplica apoi totdeauna și la alte materiale, ca piatra, marmura, bronzul, și anume : constituția intimă a fiecărui material, dacă nu e respectată de cel care îl lucrează, îl va încurca și trăda, iar rezultatul la care va ajunge va fi nesatisfăcător. De unde rezultă că fiecare material, avînd dispoziția lui intimă, prin felul în care-i sînt rînduite moleculele, lemnul se va lucra altfel decît piatra sau metalele, dacă vrei ca opera să fie reușită și durabilă. Tot aici, și de la ocupația lui de tîmplar, el își dă seama de legile arhitecturii unui obiect de lemn, oricare ar fi el, care trebuiesc și ele respectate, căci altfel obiectul va avea un caracter hibrid și nearmonios.

Cea de a doua experiență craioveană este supunerea inteligentă disciplinei necesare pentru ca să-și însușească stăpînirea asupra unui material plastic, în Școala de arte și meserii din acest oraș.

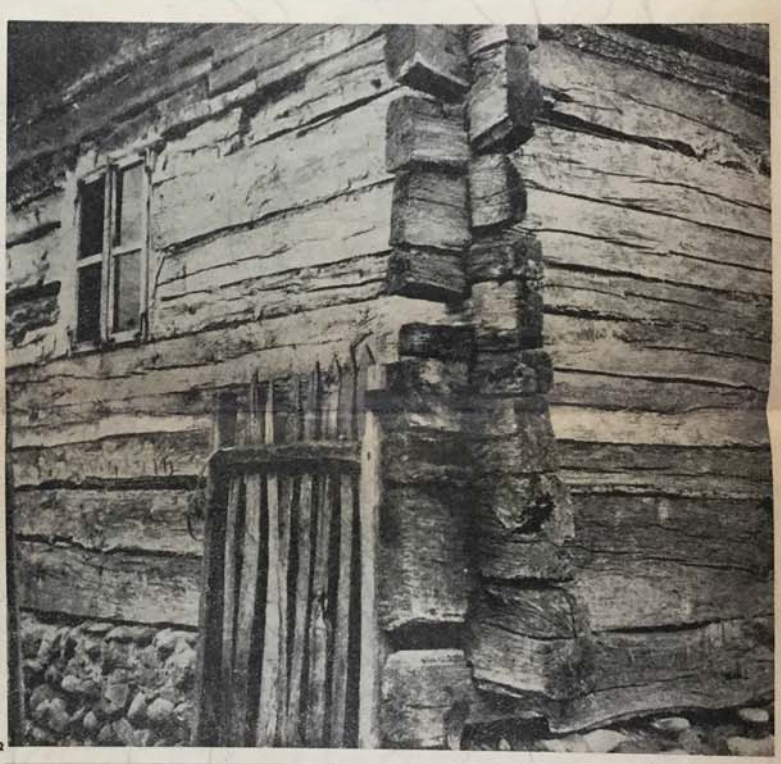
Terminînd școala la București, Brâncuși n-are decît un gînd : să-și perfecționeze mijloacele de execuție, la exemplul sculptorilor mari din Apus. N-are însă nici măcar mijloacele necesare pentru călătorie, necum pe cele de trai, de aceea el face drumul pînă la Paris în vreo doi ani, — oprindu-se ici și colo, și lucrînd, ca să se poată întreține, — și nu direct, ci cu ocoluri, unul prin Elveția.

Sculpturile lui de atunci amintesc poate uneori de Rodin. Rodin terminase, cu cîțiva ani înainte, cele două opere care mai ales îl reprezentau ca un artist mare în ochii lui Brâncuși : Victor Hugo și Balzac. Brâncuși ajunsese la Paris puțin după scandalul cauzat de dezaprobarea publicului față de aceste două capodopere, dar ele îl întîmpină oarecum la sosire și-i dau despre autorul lor o idee măreață. Continuă să lucreze și să expună. Are succes. Cîștigul cel mai mare ca sculptor este că place lui Rodin, care, aducîndu-și aminte de tinerețea lui dificilă, îi propune să lucreze cu el, la Meudon. Se cunoaște răspunsul, în același timp respectuos și mîndru, al lui Brâncuși, prin care refuză : „La noi se spune că la umbra copacilor mari nu crește nimic".

Acest răspuns constituie și un gest de eliberare, căci ceea ce va executa începînd de atunci este din ce în ce mai diferit de ceea ce executase mai înainte. Lucrările ce expune, Rodin le cunoaște, de vreme ce-l sfătuiește să nu expună prea des, pentru ca publicul să nu-și închipuie că nu meditează destul asupra a ceea ce face. Ele sînt admirabile, dar pe linia sculpturilor bune ce se vedeau la Salon. Brâncuși nu este încă Brâncuși. O comandă, prin 1907, pentru un monument funebru, începe seria celor care îi vor arăta adevărata fire. Un nud de femeie în rugăciune este destinat să apară pe mormînt în fața bustului celui mort. Ce idee mai îndrăzneață și mai nouă se putea închipui ? Dar acel nud este exact ce trebuia, dezbrăcat de orice sentiment de frumusețe și de erotismul fatal, rezultat dintr-un nud feminin. Critica amar



1



2

ÎN EXCLUSIVITATE PENTRU „RAMURI"

PRIN TELEFON DE LA ROMA

Mario de Micheli

Mario de Micheli este unul din criticii de artă cei mai apreciați din Italia de astăzi. Studiile sale, printre care „Avangărzile artistice ale secolului al XIX-lea", și acum în urmă monografia monumentală închinată lui Guttuso' îl desemnează drept succesorul imediat — ca prestigiu — al lui Lionello Venturi, celebrul istoric de artă italian decedat în ultimii ani.

Mario de Micheli lucrează actualmente la un al doilea studiu monografic de mari proporții și de idei care îmbrățișează o întreagă epocă a artei contemporane, despre Brâncuși. În legătură cu acest fapt, am căutat să obținem pentru cititorii noștri, din partea lui de Micheli, o serie de date recente cu privire la lucrarea sa. Acest lucru s-a petrecut pe calea unui interviu telefonic cu criticul, care locuiește la Roma.

— La ce punct vă găsiți — l-am întrebat pe Mario de Micheli — cu studiul dumneavoastră despre Brâncuși ?

— Studiul meu asupra lui Brâncuși va avea probabil

Documentele pe care le publicăm în aceste pagini ne-au fost puse la dispoziție de către profesorul Ion Schintee. Ele fac parte dintr-un material mai amplu, strîns în vederea unor studii.

3

4

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

titlul : „Brâncuşi şi mitul primitivului în arta modernă", ţinînd însă prezentă întreaga experienţă a artei moderne din următorul punct de vedere : problema „primitivului". La stadiul unde am ajuns, am şi adunat un bogat material iluminator, nu numai de artă figurativă, dar şi literar şi muzical. Problema este, totuşi, foarte vastă şi cred că cercetările mele vor continua pentru încă o vreme.

— *Ne puteţi spune ceva despre felul în care aţi încadrat studiul dumneavoastră, despre felul în care aţi pus problema ?*

— Care este scopul lucrării mele ? Este greu să-l spun în cîteva cuvinte. În orice caz, iată-l : către sfîrşitul secolului trecut şi începutul veacului douăzeci, artiştii în revoltă împotriva societăţii care trădase idealurile democratice ale revoluţiilor din secolul XIX, se aşezau pe poziţii de respingere a culturii oficiale, a conformismului artistic, a artei comemorative, patriotarde, ocrotită de burghezie. Printre alte lucruri, o se adresa artei primitive, izvoarelor populare, arhaismului, a fost tocmai una din formele rebeliunii lor. Era vorba de a descoperi ceva pur, necontaminat, necorupt de vicii, de defectele proprii unei civilizaţii care întorsese spatele tradiţiilor celor mai vii. Acest moment al căutării primitivismului este deci activ şi fecund : el reprezintă voinţa de a căuta omul nedeformat încă, al unei societăţi intrate în involuţie. Desigur, există în această poziţie elemente de misticism, de idealism, dar pornirea care o însufleţeşte este în bună măsură vitală, justificată. E o pornire care a îngăduit multor artişti, dincolo de şubrezenia ideologică pe care ea uneori o includea, să se regenereze pe ei înşişi scăldîndu-se într-o baie de autenticitate, într-o regăsire adevărată a inspiraţiei, în limpezimea unei poezii, a unei arte fişnite din fantezia populară.

Vreau să demonstrez pozitivitatea acestui moment în interiorul poeticelor decadentismului. Din acest punct de vedere, Brâncuşi mi se pare un artist exemplar, un model.

— *Care este — pe scurt — poziţia dumneavoastră în raport cu cea din alte studii asupra lui Brâncuşi ?*

— Poziţia mea, prin comparaţie cu a celorlalţi cercetători din Occident, este următoarea : lucrarea mea tinde să-l explice pe Brâncuşi legîndu-l îndeaproape de „mitologia" populară română, de motivele folclorului plastic al Olteniei şi al estului european în general. Vreau să explic modurile imaginaţiei figurative a lui Brâncuşi, pornind de la procesul însuşi cu care meşteşugarii români populari au ajuns şi ei la o întreagă serie originală de sinteze plastice, de stilizări, care în multe privinţe au cu Brâncuşi foarte vădite asemănări. Formele lui Brâncuşi nu sînt niciodată gratuite, au o necesitate a lor poetico-formală şi nasc înlăuntrul unei tradiţii şi unei culturi care nu sînt altceva decît tradiţia şi cultura populară română... Faptul că Brâncuşi a descoperit această exigenţă a sa în contact cu experienţa avangărzilor artistice în timpul şederii sale la Paris, e o altă chestiune. Este chestiunea care face parte din *problema lui Brâncuşi*, o problemă cu caracter general ce priveşte o mare parte a artei europene, fiindcă situaţia lui Brâncuşi este aceeaşi cu a multor artişti dintre cei mai de frunte, de la Picasso la Modigliani şi la Marc Chagall. Ceilalţi cercetători nu-şi pun această problemă şi tind să-l separe pe Brâncuşi de baza lui etnico-populară, izolîndu-l numai în cadrul experienţei autonome a căutărilor formale.

— *În ce măsură v-a folosit, pentru studiul asupra lui Brâncuşi, călătoria pe care aţi făcut-o în 1963 în România ?*

— Călătoria mea în România şi mai ales în Oltenia, la Tîrgu-Jiu, mi-a fost de o mare utilitate, fiindcă mi-a confirmat pe deplin convingerile mele critice. În satele Olteniei, pe Brâncuşi îl întîlneşti pe toate şoselele : aci e vorba de o mică coloană a unei case, aci de o cruce care se ridică într-o poiană, aci de un tolag incrustat...

— *După articolul despre Brâncuşi apărut în revista „Arte Club" din Milano în august 1963, aţi mai publicat altceva ?*

— Nu, n-am mai publicat nimic despre Brâncuşi după aceea. A fost vorba de un articol de impresii de călătorie în ţinutul sculptorului. Lucrez mai departe, fără a-mi fixa limite de timp. Va trebui să reviu în România, să verific ulterior şi să găsesc alte exemple ale artei populare române, care să susţină în mod şi mai evident încadrarea tezei mele. Apoi voi termina cartea.

Interviu luat de DRAGOŞ VRINCEANU

---

pe Michelangelo, zeul suprem al nudurilor carnale, dar la Michelangelo ne face să ne gîndim acel nud, la ultimele opere ale acestuia, la *Pietà* Rondanini, în care trupurile umane n-au mai rămas decît ca nişte aluzii, încărcate de cele mai puternice sentimente de durere şi de evlavie. Primul pas era făcut în vederea unei rupturi de sculptura de pînă atunci, chiar de cea a lui Rodin. Este perioada *Figurii vechi*, o specie de idol barbar, *Cuminţeniei pămîntului*, alt idol, cu parfum de folclor românesc, în sfîrşit a *Sărutului*, în care ruptura lui Brâncuşi de trecut e completă, şi prin care el se pune în fruntea sculpturii celei mai revoluţionare a vremii.

Şi *Sărutul* era destinat tot unui mormînt. Două trupuri umane, un bărbat şi o femeie, unite atît de complet prin forţa dragostei, încît formează un bloc de formă prismatică, tăiat de sus în jos, pe la mijloc, de o linie despărţitoare, se sărută. Dragostea a făcut din ele o unitate desăvîrşită, femeia cu pîntecele uşor mărit, săpate în piatră prin puternice izbituri de daltă, care însă au respectat dispoziţia intimă a moleculelor. Admirabil subiect, de atîtea ori realizat chiar de Rodin, dar niciodată cu forţa elementară, cu puterea sugestivă din opera lui Brâncuşi, luat şi reluat mai tîrziu, după obiceiul lui, de mai multe ori.

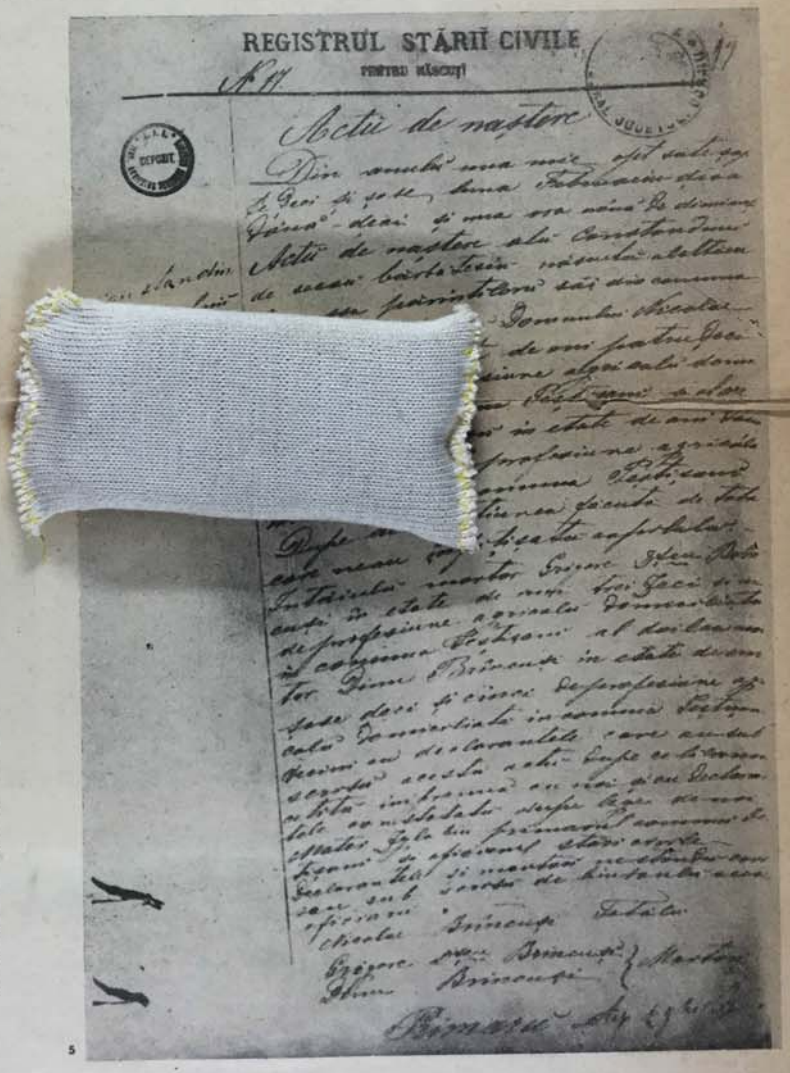
Aş vrea să analizez puţin omul, aşa cum l-au văzut unii biografi străini, mai ales americani, şi cum l-am văzut eu însumi, în două rînduri, cînd am avut norocul să-l întîlnesc. Caracterul său era asemeni acelor oameni crescuţi în mijlocul naturii, cum fusese el în copilărie, sincer, impresionabil, vesel, impulsiv, cu ceva din frăgezimea de sentiment a copilului, bucurîndu-se şi făcînd cu Erik Satie, în mijlocul Parisului, farse de „rapin", dar şi lucrînd cea mai mare parte din timp.

Venise pe lume cu o inteligenţă vie, cu darul rar de a gîndi asupra a tot ce-l înconjura, interesant din punctul lui de vedere, adică asupra vieţii, a omului, singur şi în societate, asupra naturii şi universului.

Era bucuros de prietenie şi de oaspeţi, cînd vrea el, mai de grabă rareori. Atunci se cheltuia din belşug. Cu timpul însă e din ce în ce mai retras. Cumpătat, aproape ascetic, fusese tot timpul. Cu cît trec anii, şi gloria lui creşte. Operele care făceau să se vorbească de ei în lumea întreagă se înmulţesc, dar el se simte mai singur, şi-i place să fie singur. Tot timpul îi este consacrat pentru ducerea la cea mai desăvîrşită formă a unei opere, pe cele mai multe repetîndu-le în diverse materiale, lucrate diferit unele de altele, aşa cum cerea materialul în care lucra atunci : fiecare subiect devenind o temă cu variaţiuni. Spre sfîrşitul vieţii, el trăieşte din ce în ce mai mult în trecut. *Pasărea măiastră*, simbol al liberării omului de orice lanţ material, este opera lui cea mai dragă. Ea îl duce înapoi spre copilărie, la Gorjul natal, dar în acelaşi timp îl exaltează, ca o posibilitate a omului de a ieşi din lumea noastră comună, de a trece dincolo de ea în zbor, căci zborului, cum a spus el odată, i-a căutat toată viaţa esenţa.

Aspectul lui e acum asemănător cu acel al unui vraci, al unui filozof extrem-oriental, aşa cum apare într-una din cele mai emoţionante fotografii ce ne-au rămas de la el, fotografie care are ceva din solemnitatea unei icoane. Acolo, într-un decor de scînduri, inspirat de arta populară românească, formînd un arc extrem de armonios, jos, la piciorul arcului, el şade trist şi gînditor, ţinînd în mînă ciocanul, de care se servise toată viaţa, de la Şcoala de arte şi meserii din Craiova, pînă la moarte. Ultimii ani el este rău bolnav. Refuză însă să părăsească patul din atelierul în care trăise. Este caracteristic că rarilor vizitatori el le povesteşte mai totdeauna amintiri de tinereţe, preferă să vorbească româneşte, şi din cînd în cînd fredonează cîntecele bătrîneşti pe care le auzise în copilărie. Moare la 1957, în mijlocul Parisului, ca un bătrîn gorjan, dar atelierul lui, aşa cum îl părăsise este transformat în casă memorială Brâncuşi, ca un omagiu.

6



5

1. Gherghef sculptat de Constantin Brâncuşi, elev în anul III al Şcolii de Meserii din Craiova (1896). Lucrarea se află în posesia familiei Vernescu. 2. Casa de la Hobiţa, raionul Tg. Jiu — în care s-a născut Brâncuşi. Mutată de pe vechea ţumulie de către unul din moştenitori şi reconstruită, casa este azi locuită de o familie Brâncuşi. 3. Stîlp de casă, lucrat fragmentar la Hobiţa. 4. Stîlp de la casa natală a lui Brâncuşi. 5. Detaliu de gherghef (vezi figura nr. 1.)

1. Actu de naştere din anul una mie opt sute şapte zeci şi şase, luna Februarie, diua două deci şi una ora nouă de dimineaţă. Actu de naştere ale Constandin, de sexu bărbătescu, născut alaltăieri la casa părinţilor săi din comuna Pe.ţeni, fiu ale Domnului Nicolae Brîncuşi în etate de ani paisprezeci şi cinci de pro ocupaţiune agricolă, domiciliatu în co-muna Peştişani şi al Domnei Maria Brîncuşi în etate de două deci şi paisprezeci şi cinci de pro ocupaţiune agricolă domiciliată în comuna Peştişani. După declaraţiunea făcută de tatu caru ne-au înfăţişatu copilu, însuşi numitu mortor Grigore D-pcu Brîncuşi în etate de ani trei deci şi unu de profesiune agricolă domiciliat în comuna Peştişani, al doilea mortor Dinu Brîncuşi în etate de şase deci şi cinci de profesiune agricolă domiciliat în comuna Peştişani, ai dulea mortor Dinu Brîncuşi în etate de ani şi cu declarantele. comuna Peştişani, vecini cu declarantele care au subscrisu acest actu după ce li l-am citîtu împreună cu ei şi cu declarantele. Constatetu după lege de noi Matei Zglobiu primarul comunei Peştişani cu ofiţerul stării civile. Declarantele şi martorii susţinînd carii s-au subscrisu de biurouiu acestui actu. (ss) Nicolae Brîncuşi — Tatălu, Grigoru D-pcu Brîncuşi, Dinu Brîncuşi, martori Primaru (ss) Matei Zglobiu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2.(1)

EXCLUSIVITATE PENTRU „RAMURI"

André Frénaud

Personalitate marcantă a Franței culturale contemporane (Aragon îl consideră drept „unul dintre marii lirici francezi"), poetul André Frénaud e un iubitor al artelor plastice, în teritoriul cărora se mișcă, după observația unui exeget al operei sale, „nu numai cu dezinvoltura cunoscătorului, ci, mai ales, cu pasiunea unor profunde afinități." Criticii au și stabilit, de altfel, interesante alinieri ale liricii sale la pictură (Raymond Queneau) și la sculptură („Opera lui André Frénaud este un monument al răbdării și al rigoarei, ridicat piatră cu piatră, îngemănat perfecțiunii și având înălțime asemenea unui obelisc" — Georges Borgeaud). Oaspete al țării noastre cu prilejul „Zilelor Eminescu", André Frénaud ne-a acordat, pentru „Ramuri", un interviu pe temele artei contemporane, în care numele lui Brâncuși a servit drept cheie de sol.

— Am venit în Romînia — ne-a mărturisit A. Frénaud — pentru a cunoaște mai îndeaproape arta acestui pămînt. Un popor care a dat pe Eminescu și pe Brâncuși oferă omului de cultură de oriișunde un itinerar artistic deosebit de interesant.

— *Brâncuși, ca și Eminescu, aparține nu numai unui anume pămînt, ci lumii întregi...*

— Da, universalitatea lui Brâncuși este de multă vreme probată. Cînd spun aceasta, mă gîndesc nu numai la circulația numelui său, la acest „universalism spațial" (care nu e totdeauna un indiciu), ci la penetrația brâncușiană în conștiința artistică mondială. Momentul Brâncuși în sculptură poate fi comparat, prin proporții și consecințe, cu ceea ce a însemnat cubismul pentru pictură. Cînd se spune că nu există sculptor modern care să nu fi fost influențat în vreun fel de Brâncuși, în spatele acestei aserțiuni stau fapte innumerabile. O confirmă însăși evoluția sculpturii în ultimele decenii, infuzată prin prezența lui Brâncuși.

— *În ce credeți că a constat această influzie?*

— Brâncuși a luminat un drum inedit spre ceea ce numim, într-o formulă consacrată, „esență". „Apropierea de esență" a un vis străvechi al artiștilor — e însuși scopul artei, de altfel — dar drumurile spre atingerea lui s-au transformat adesea în labirinturi. S-au căutat secrete care nu existau, artiștii s-au conjurat cu tenebre spre a favoriza contactul mistic cu „revelația". Brâncuși, în schimb, a ales drumul pe care el însuși îl definea ca „pătrundere directă", sfărîmînd astfel, cu o dalță fermă și inspirată, întreg hățișul căutărilor sterile și grandiloc-vente în care se încurcaseră (și eșuaseră) mulți. Sînați, privind operele sale, suflarea glacială a absolutului, revelația de pisc a marilor adevăruri, luate direct din sufletul popular. Nu vrea să fie înțeles greșit. Lucrînd cu instrumente de oțel precis, care taie drept, precis și adînc, sculptorul n-a fost de fel un „rece logician", un matematician al senzațiilor nude, abstracte de orice culoare, de tremurul vieții. Cele mai bune opere ale sale atestă contrariul.

— *V-am ruga să exemplificați.*

— Să luăm „Coloana infinității", acest mare moment al creației brâncușiene. Zborul ei în azur nu e o linie dreaptă, ci o succesiune de trepte. Mai exact, un lanț de perpetue sugrumări renașteri. Priviți coloana! În clipa cînd detaliul romboedric se sublimează, gata-gata să se stingă-n neant, ținește triumfal, ergindu-se, un altul, ca un cîntec dintr-o durere înfrîntă. Zborul nu e lin, ci o continuă luptă cu cercul îngust al grațiății terestre („cercul strîmt" al liricii eminesciene!) pe are-l învinge clipă cu clipă. Lupta e grea. Artistul suferă, ar nu îngenunche; se înverșunează împotriva „cercului strîmt". mpotriva terestrului lipsit de ideal, împotriva mediocrității a rutinei; se înverșunează împotriva oboselii, împotriva sa însuși; se neagă parcă, dar nu abdică, ridicîndu-se mereu mai itării, mai puternic, năzuind mereu tot mai sus... Pînă cînd sumful e deplin și columna se pierde eliberată în cer. Dar ipta nu s-a sfîrșit, ai sentimentul că ea continuă, undeva, eparte, în niște nori fabuloși.

— *„Și continui în durată ce mereu reîncepe"... Cum o spuneți chiar dv., într-un vers.*

— Brâncuși o spune în piatră cu o fervoare deosebită. E ără umanitate în această metaforă a „Coloanei"!

I. P.

Pentru la 10 ianuarie 1895
Damnul Dulcologie
Ta rog bine voiți a mi admite la
esamenul ce are loc în ziua de 21 anp
a e rugat a comunica la bursa pentru
specialitatea de sculptura cînd tot
a adauga depun a acelui semn de respu
Devotat
C. Brancusi actual elev

7. Cererea prin care elevul C. Brâncuși solicită înscrierea la un examen pentru bursă. 8. Ansamblu din balconul de stîlp, realizat de Brâncuși la Thyu Jiu și amplasat în curtea casei unde a locuit cît a lucrat „Poarta sărutului". 9, 10, 11. Elemente din ansamblu din balconul de stîlp. 12. Foaia matricolă cu notele elevului Brâncuși la Școala de meserii din Craiova. 13. Mănușă datînd descoperită în împrejurimile Hobiței

Ilie Purcaru

Ar trebui, poate, să ne adresăm folclorului. Fiindcă acetul, muncitorul, înțeleptul prieten al naturii, al rocilor metalelor din scoarța planetei, al lemnului pietrificat în gestul creator, a rîvnit, prin ținuta nobilă a vieții și artei lui, la demnitatea lapidară a folclorului.

Ar trebui, poate, să ne întoarcem în Gorj. Nu pentru regăsi izvoarele, fiindcă izvoarele s-au distilat în forme, pentru a ne pune în ipostaza spirituală a dialogului inidintre Brâncuși-copilul și lume. Ar trebui, pentru aceasă-i luăm în palme capul de copil (cel de la muzeul mbaccian, sau cel de la Palat, sau capul oricărui copil n Gorj) și să citim, cu senzații tactile, în fruntea de ă sau bronz, însăși sensibilitatea noastră specifică, lunată în rotundul formei ca într-un receptacul. („Cînd mai sîntem copii, sîntem deja morți"... declara cîndva tistul). Fruntea copilului Brâncuși nu e încrețită de dileale firii, a cărei expresie superioară — suprem elogiu este de fapt. Este o încununare, rezultat pur al evoiei formelor și materiei, nucleu condensat de viață re poartă în el, ontogenetic, întreg arborele unei seii. Copilul lui Brâncuși, din Brâncuși, e copilul de la noi. ă elipsa moale a frunții, caldă ca și viața, închide în meditația, o rezumă. Încruntarea epidermei ar fi fost exterioară, fiindcă ideea e organică, e conținută în întreaga materie constitutivă, ca și cromozomii în celulă. Fruntea aceasta e un simbure problematic, anticiparea unui geniu, calm, măreț, armonios, ca și un pisc montaneu care domină oștile de munți, fără să surprindă geologia. Este, poate, chiar Brâncuși, care își poartă problematica pămîntului zămislitor cu sine, deși se depărtează geograficește de el: „Din plenitudinea însorită a satului mi-am făcut o rezervă de bucurie pentru toată viața și așa am putut rezista...".

El ia cu sine, sub frunte, cîteva esențe, în preocuparea ardentă — deși de mare calm clasic — de a le descifra, esențe asupra cărora se concentrează de-a lungul vieții întregi, pogorînd înapoi, către sursele primare, sau încercînd anticipări de cosmonavi, pierzînd adesea firul Ariadnei prin odiseia explorărilor care l-au consumat. El ia cu sine cîteva motive folclorice din Gorjul copilăriei — și chiar de mai de jos, din sorgintea traco-getică — asupra cărora meditează, încercînd echivalențe pentru sensibilitatea și gîndirea contemporană; pretext pentru mulți esteți de ocazie de a arunca ancora gîndirii lui Brâncuși într-un modernism repudiat de el, sau într-un exotism al inspirației care-l jignea. „Nu căutați formule obscure sau mistere" — avertizează artistul. „E bucuria pură cea pe care v-o dăruiesc...".

De aici, refuzul lui de a-și planta pilonii casei țărănești la umbra unei școli sau a unui maestru, fie chiar și pe un bulevard parizian: „La umbra marilor copaci nu cresc plante viguroase". De aici, din conștiința mesajului — zestrea din Gorj purtată, în traistă, în cei doi ani de drum pe jos, prin tot continentul, pînă la Paris — încăpățînarea în a-și consuma propria merindă care i-a generat arta. Și tot de aici, recluziunea. Viața de ascet, disprețul publicității („Eu nu sînt un clovn de music-hall, nu-mi trebuie reclamă"), ostilitatea față de salonul literar sau politic, neaderența la lumea burgheză cu trivialitatea și filistinismul ei, nu ne relevă un însingurat, un non-conformist de ocazie, un anahoret pitoresc în decorul unui Paris frivol și cancanier, ci concentrarea de savant a artistului asupra marilor mistere ale vieții și ale creației — torturat să le dezlege în piatră, fibră și bronz.

Materia cercetărilor va fi, de la-nceput și pînă la sfîrșit, „de acasă", ca și ceaunul în care-și pregătea fiertura, ca și laviță aspră, gorjană, pe care-și rezema timpla („Nu-mi place mobila prea comodă; prea mult confort te predispune la lene și îți fură din energie"); totul este de-acasă, ca și sculele de pietrar și cioplitor de stîlpi, iscodite de strămoșii lui. Cu aceleași scule, strămoșul și contemporanul local tăiau în roca mezozoică a munților gorjeni ghizduri aspre de fîntîni și lespezi de morminte.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

10

peste hotare

• HAVANA : la expoziția de artă plastică și fotografii înfățișînd succesele Republicii Populare Romîne în construcția socialismului.

Torentul unic al progresului uman

SYDNEY GEIST — sculptor american care trăiește la New York, a înscris în preocupările sale și critica de artă. În calitate de colaborator al revistei americane Arts Magazin, Geist a publicat de curînd un amplu articol despre Brîncuși.

Recenta sa vizită făcută în țara noastră a avut ca

scop, de altfel, tocmai studierea operelor lui Brîncuși existente în Romînia, în vederea unei lucrări de analiză a creației marelui sculptor.

revue
"Contemporanul"
le 21 août
1964
Bucarest
Roumanie

AM FĂCUT această lungă călătorie pentru Brîncuși. Doream de mult să văd locurile sale natale și să cunosc mai bine lucrările sale aflate în Romînia. Și într-adevăr am aflat aici lucruri noi care îmbogățesc cunoașterea și înțelegerea lui Brîncuși. Propriile mele cercetări se reduc la destul de puțin, dar am putut culege informații care atestă originalitatea în munca de cercetare și în gîndirea specialiștilor și amatorilor de artă plastică din Romînia. Luînd în considerație noul material adunat, documentarea în continuă creștere, mi-am putut da seama pentru prima oară pe deplin, cît de important este a nu pierde o clipă din vedere opera în sine, sculptura.

Opera lui Brîncuși din Romînia mi-a rezervat cîteva surprize. Rugăciunea este mult mai interesantă decît mă așteptam din reproducerile fotografice cunoscute — este o lucrare majoră, nicidecum un produs al eforturilor din tinerețe, lipsit de maturitate. Bustul Dr. Davilla este un portret pătrunzător, iar cel al lui Petre Stăn[illegible]u de o viziune puternică, generalizatoare. În S.U.A. sîntem înclinați să considerăm operele de la Tg. Jiu — Masa, Poarta și Coloana — ca pe niște creații disociate ; dar îmi este acum limpede că ele formează un ansamblu care, datorită frumuseții împrejurimilor și înaltei poezii pe care o implică legătura dintre ele, trebuie considerat un moment culminant din cariera artistică a sculptorului.

În răstimpul destul de scurt pe care l-am petrecut în Romînia am avut ocazia să admir operele cîtorva dintre artiștii romîni contemporani de valoare internațională. Am vizitat cîteva expoziții și ateliere. Am întîlnit o atmosferă de lucru și de căutări. Sînt eforturi care, îndreptate spre ținta majoră, pot duce la realizarea unor opere cu suflu internațional. Și desigur aceasta nu est[illegible] în primul rînd o problemă a mijloacelor de exprimare. Un artist autentic al timpului nostru, fie el din America sau din Romînia, trebuie să caute să împingă înainte ideea artistică. Nu e nicidecum hotărît dinainte cine va reuși mai curînd și mai bine. Centrul înfloririi artistice este într-o continuă deplasare pe glob ; așa cum s-a mutat odinioară de la Atena la Roma sau Paris, el se poate muta din nou la New York, Tokio sau București.

Indiferent însă de locul unde sînt realizate și de marile diferențe existente în diferite domenii ale vieții, valorile științei și artei contemporane nu pot fi concepute disparat. Ele se varsă într-un torent unic al progresului uman.

Sidney Geist

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

Luceafărul (Bucharest)
29 Aug. 1964

Desene de C. BRANCUȘI:

- BENJAMIN FUNDOIANU
- NUD—(Colecția Muzeului de Artă al R. P. R.)

Spectacole - Arte

CU SIDNEY GEIST

DESPRE BRÂNCUȘI ȘI ROMÂNIA

Îl cunoscusem cu cîtva timp în urmă din paginile unei reviste americane de specialitate. O intervenție amplă, activă, tăioasă chiar, pe alocuri, dar în limitele unei demonstrații riguroase, semnala, pe lîngă calități, erorile și neglijențele unora dintre lucrările consacrate în Occident sculptorului Constantin Brâncuși și supunea totodată discuției cîteva probleme de ordin general legate de cunoașterea și de interpretarea operei create de marele artist român. Articolul era semnat Sidney Geist. Pe autor aveam să-l întîlnesc, de data aceasta personal, în holul hotelului „Ambasador" din București...

Un bărbat înalt, cu o siluetă delicată, barbă scurtă, neagră, brăzdată de șuvițe cărunte, ochelari, iar în mînă cu un sac ușor de plastic. Așa a apărut, alergînd aproape și scuzîndu-se precipitat pentru răstimpul cu care întîrziase la întîlnirea stabilită prin telefon. (După o convorbire care s-a prelungit apoi, pe neobservate, mai bine de șase ore, avea să-și dea seama că, deși notate în carnetul său, două alte puncte din programul zilei trebuiau amînate cu scuzele de rigoare).

★

I.: «Cum vi se par bucureștenii, capitala noastră ?»

S. G.: «Mă simt aici ca acasă. Parcă aș fi la Paris...»

Nedumerire pe fața mea :

I.:«Nu sînteți newyorkez ?»

S. G.: «Ba da. Însă cartierul în care locuiesc se deosebește complet de restul orașului. Sînt străzi mici, relativ liniștite, purtînd nume — ca la dumneavoastră sau ca la Paris — și nu cifre ca celelalte străzi și avenues ce se întretaie drepte, geometrice și gălăgioase în marele New York. Impresia mea despre românî ? Sînt oameni calzi, generoși, prietenoși, și față de străini, și între ei. Aș lucra cu bucurie într-o țară ca a dumneavoastră.»

Oaspetele este sculptor și critic de artă. Predă, de asemeni, cursuri de sculptură la un institut de arte plastice din New York. Discuția noastră abordează numeroase subiecte privind viața artistică din țara noastră și din S.U.A. și, desigur, în primul rînd, viața și opera lui Brâncuși pentru a cărora mai bună cunoaștere a întreprins această călătorie.

S. G.: «Recunosc o legătură strînsă între opera lui și viața locuitorilor din România — ne spune artistul american. Îl simt mai bine pe Brâncuși... Pot stabili acum relații, sensuri, care înainte îmi lipseau. Unele studii brâncușiene recente, din publicațiile românești, mi se par deosebit de interesante în această direcție. Vizita în România mi-a confirmat încă o dată părerea că Brâncuși este un intelectual, un mare intelectual, și nu un „primitiv" cum au încercat să ni-l înfățișeze unii comentatori.»

Recitim împreună diferite pasaje din revistele strînse într-o mapă încăpătoare. Spre surprinderea mea aproape că nu este nevoie de traducere. Comunicarea profundă cu opera, acuitatea observației și excelența memorie vizuală a oaspetelui se conjugă în ușurința de a recepta secretele expresiei românești și de a susține argumentarea cu elemente ale vieții și ale artei noastre populare, remarcate într-unul sau într-altul din locurile vizitate în aceste zile. O puternică impresie i-a lăsat Hobița, satul natal al marelui sculptor :

S. G.: «Am regăsit acolo simțul grandiosului pentru materie — același ca la Brâncuși. Și încă ceva, pentru mine la fel de revelator : o fină ironie, un fin simț al umorului înrudit îndeaproape cu cel care scînteia în ochii sculptorului.

I.: «L-ați cunoscut pe Brâncuși ?»

S. G.: «Da, la Paris în timpul ultimilor»

I.: «Cu ce prilej ?»

S. G.: «De fapt, cu nici unul. Îl admiram de mult. Într-o zi m-am hotărît. Am pus mîna pe cartea de telefon și am format numărul. A ridicat chiar el receptorul. I-am spus că sînt un student american și i-am cerut permisiunea să-l vizitez. Mi-a [illegible]

era român. Plec din țara dumneavoastră cu convingerea că o mai bună cunoaștere reciprocă și o colaționare a eforturilor s-ar solda cu rezultate minunate. După posibilitățile mele voi căuta să contribui la acest lucru. De altfel colegii mei mi-au scris că așteaptă cu nerăbdare amănunte despre contactele pe care le-am stabilit, cît și materialul documentar cu care mă înapoiez în România».

I.: «Ce impresie v-au făcut creațiile din țară ale sculptorului ?»

S. G.: «În România există numai o mică parte a creației lui Brâncuși. Dar ansamblul de la Tg. Jiu este de o valoare cu totul excepțională. Pe drept cuvînt poate fi numit un punct de vîrf al artei contemporane universale. Numai văzîndu-l acolo, în cadrul său natural, i-am putut simți întreaga măreție. Dintre lucrările celelalte aș remarca în mod deosebit frumusețea impresionantă a „Rugăciunii". Este o piesă minunată !»

Vorbind despre aceste opere brâncușiene, ca și despre celelalte admirate pe rînd în marile muzee ale lumii, interlocutorul își însoțește referirile cu nenumărate contururi desenate din fuga creionului.

S. G.: «Nimic obscur, nimic demoniacal la Brâncuși : era un „genial" și un om cu umor. Arta lui e de la un capăt la altul o artă „albă", luminoasă !... Simplitatea lui e o simplitate încărcată de sensuri. Formele sculpturale string parcă înlăuntrul lor o tărie compactă, concentrantă, îndesată acolo de creatorul lor. Aceste e cel mai important lucru pe care l-am învățat, ca artist, de la Brâncuși...»

★

Călătoria în România, proiectată inițial pentru două săptămîni, s-a prelungit prin cîteva amînări succesive, la o lună. A făcut un al doilea drum la Craiova, la Tg. Jiu și la Hobița, a vizitat diferite instituții de artă, a avut numeroase întîlniri cu artiști și amatori de pictură din București...

«Mi se întîmplă ceva surprinzător — ne spune Sidney Geist, cu cîteva ore înainte de a părăsi țara. Am sentimentul că am stat în România nu o lună, ci mai mulți ani, că mi-am petrecut aici o bună parte din viață... Am călătorit destul de mult, dar e prima dată cînd simt așa ceva...»

Interviu realizat în exclusivitate pentru „Luceafărul"
de Adrian PETRINGENARU

GRAFICIANUL

Una din fațetele mai puțin știute ale creației sculptorilor sînt lucrările lor de grafică, cele mai multe prevestind operele lor ulterioare.

Albumul Medrea — tipărit în 1944 — ar trebui să fie un îmbold pentru continuarea publicării unui asemenea ciclu, cuprinzînd desenele marilor sculptori, din care nu ar putea lipsi, firește, grafica lui Brâncuși. Încă din școală, acesta s-a afirmat ca un excelent desenator ; carnetul lui de schițe — datînd din 1900—1902, vreme cînd împreună [illegible]

tiparului și la București o serie de „Aforisme", o fabulă înțeleaptă („Povestea cu Haiduci") precum și două frumoase desene : „Dansul" și un „nud de copil" însoțindu-l (impodobindu-l mai bine zis) cu o slovă incorporată armonios întregului și în care deslușim scrise de mîna artistului cuvintele : „cînd nu mai sîntem copii sîntem ca și morți". — desen pe care-l va relua într-o gravură de o vibrantă sensibilitate. Axat pe o variantă a aceleiași sfere, nu al treilea dintre [illegible] reprezentînd un grup de trei

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

franchețe și simplitate a relațiilor».

I.: «Ne-ați putea spune cîteva cuvinte despre locul pe care îl ocupă personalitatea lui Brâncuși printre tinerii iubitori de artă din S.U.A.?»

S. G.: «Opera lui Brâncuși e foarte bine cunoscută în America. Nu e vorba numai de artiști, dar, în general, tinerii dovedește un mare interes pentru sculpturile sale. Trecerea anilor nu diminuează cu nimic acest interes. Aș putea observa chiar contrariul... Printre tinerii specialiști în istoria artelor se află două cercetătoare care s-au consacrat în mod special studiilor brâncușiene. Cunosc lucrările lor aflate într-o fază înaintată de elaborare și le consider contribuții remarcabile, atît prin probitatea științifică, cît și prin ținutul intelectual. Mă bucură să constat că, peste toți munții și peste toate mările care ne despart, întîlnesc aici un interes la fel de viu și eforturi de cercetare similare, justificate nu numai de faptul că Brâncuși

AL VII-lea CONCURS AL FORMAȚIILOR ARTISTICE DE AMATORI

Închinat lui 23 August, cel de-al VII-lea concurs al formațiilor artistice de amatori de la orașe și sate s-a desfășurat anul acesta cu o amploare și strălucire de neasemuit. Un spectacol unic, în care un artist inimitabil — poporul — a reușit să stîrnească miilor și miilor de spectatori un entuziasm atît de puternic, încît sala se încălzise pînă la incandescență, aplauzele răsunau frenetic. În permanență, alte și alte formații îți solicitau atenția, te cucereau, rînd pe rînd și toate la un loc, într-o revărsare tumultuoasă de forme, culori, melodii și ritmuri, un mozaic scînteietor în care fiecare piatră, frumoasă, devenea și mai frumoasă alături de celelalte.

Formații de cor, numărînd sute de membri, erau urmate de altele în care apăreau, jucînd și chiuind, sate întregi, după tarafuri desbia încăpînd pe scenă se auzea, singur, sunetul melodios al vreunui cîntăreț din fluier, mari ansambluri cîntau, jucau și povesteau în același timp, reamintind de antica sinteză a celor trei arte, totul într-o policromie uluitoare prin prospețime, varietate și rafinament.

De neuitat apariția ansamblului folcloric al Casei raionale de cultură Ineu-Crișana, cu cei 150 de țărani, cîntăreți și dansatori în același timp, — bărbații cu costumele lor sobre, negru și alb și ilice cu bumbi de argint, răsucind în joc femeile trupeșe înfășurate în fote și basmale roșii și negre, zuruindu-și, în ireșul învîrtitei, salbele grele de argint! „Purtata fetelor", ce interpretat de fetele de la Căpîlna de Jos, aduce în ambianța generală de forță și vitalitate dezlănțuită de pastă groasă și tonuri violente o atmosferă de ingenuitate și poezie delicată: un șir lung, lung de fete, cu pălării de pai și funde colorate atîrnînd peste ilicele negre, înaintînd încet și lin, ca pe o potecă șerpuită și cîntînd de dragoste! Îmi revine în gînd o imagine boticelliană: orchestra celor 40 de copii din comuna Băsești, raionul Bîrlad, mînuind arcușul vîrstnici purtînd sticle de vin și colaci împodobiți cu fiori, chiuind și jucînd învîrtite amețitoare —, sînt sigură că uluit și entuziasmat de pitorescul scenei, ar fi pornit imediat la joc.

Cît despre irumperea pe scenă a echipelor de călușari faimoase astăzi pe întreg globul, nu o pot asemui decît unei explozii de vitalitate și frumusețe, fascinantă cu geometria viguroasă și trepidantă a mișcărilor, cu ritmul sincopat, nemaipomenit de iute, electrizînd sala!

Am văzut „Umbra oșenească", o sărbătoare veche, spune legenda, încă de pe vremea dacilor, cu întregul ritual, păstrat pînă astăzi, al începerii mulsului oilor, primăvara, dată omorît „omul nopții" care împiedica ieșirea oilor la pășunat, și am auzit „țiputitile" inimitabile ale păstorilor din Țara Oașului.

Și legănîndu-se undulos, șiruri, șiruri, fetele din Calomfirești-Zimnicea, cu bundițe de catifea cu chenar de mărgele, cu salbe galbene și marame lungi, transparente, alunecînd peste fotele roșii, iar printre ele șiruri de fiicăi cu căciuli de astrahan cu pană lungă de păun și mereu, legănarea fetelor, ca un val de grîu clătinat de vînt.

Am auzit și am văzut echipe de fluieraș, fanfare, muzică simfonică executată de țărani și muncitori, cîntăreți din bucium, coruri interpretînd perfect muzică de Wagner, brigăzi de agitație artistică vorbind despre educație civică și realizări în muncă (un hîtru din Slatina se ducea să-și înece cobilița „lustruită de znoave", nemaiavînd acum nevoie de ea), formații de muzică preclasică, țambale, echipe de dansatori — copii și bătrîni, tarafuri minunate.

Din păcate au fost și manifestări, puține la număr, e drept, care uitînd simplitatea și echilibrul adevăratei arte populare românești, au adus note false, supărătoare. Costumele purtate de membrii acestor colective erau deficitare bunului gust, frumoasele znoave țărănești înlocuite cu giume pe o muchie de cuțit, în spiritul unui geo revulistic perimat. Denaturări nedorite ale spiritului popular.

Am văzut însă atîtea lucruri minunate, pe care nu le voi uita niciodată.

Am văzut un artist de geniu — poporul.

Tea PREDA

torul actual al desenelor, compozitorul Ion Croitoru — cuprinde lucrări remarcabile, nu numai pentru un tînăr student. Studii de anatomie, spontane, pline de mișcare, alternează cu altele mai elaborate care vădesc cunoștințele serioase ale lui Brâncuși în osteologie și myologie, dobîndite sub îndrumarea directă a profesorului D. Gerota — cum sînt schițele premergătoare „Ecorșeului". Din păcate, nu toate cele 128 file par să fi fost creionate de mîna artistului; proiectul unui monument al lui Tudor Vladimirescu, cele numite „autoportrete" ș.a. credem că ar putea fi mai degrabă exercițiile unui coleg insuficient dotat.

Interesul lui Brâncuși pentru desen s-a dovedit constant. În 1930 mărturisea unui ziarist bucureștean că are în atelier „mai multe proiecte de frescă schițate"; de altfel, aproape toate monografiile ce i-au fost închinate cuprind un număr de desene și guașe în care rigoarea formelor și puritatea de stil rămîn calități esențiale. Dar exceptînd cele apărute în străinătate, mai sînt cîteva care, deși publicate la noi în țară (unele pentru întîia oară), nu sînt decît foarte puțin cunoscute.

Unii dintre fruntașii mișcării literar-artistice de avangardă (care între anii 1922—1930 au gravitat succesiv în jurul revistelor *Contimporanul*, *Integral* și *Unu*), folosind caracterul temerar și labirintic al căutărilor sculptorului, au încercat să-l atragă de partea lor. În noiembrie, 1924, gruparea „*Contimporanul*" deschisese pe strada Corăbiei, prima „Expoziție Internațională de Artă" unde a fost prezent și ilustrul mosafir, cu patru sculpturi.

Într-un manifest publicat în fruntea periodicului *Unu*, Sașa Pană (după ce adresa „un strigăt în timpanele cetățenilor") recomanda și contactul direct cu arta lui Constantin Brâncuși.

Revistele *Contimporanul* și *Integral* i-au consacrat numere omagiale cu articole ditirambice, cu „cîntece și jocuri" scrise special de compozitorul Marcel Mihailovici, cu portrete executate de Marcel Iancu și H. M. Maxy.

Aproape concomitent cu revista americană *The Quarter*, au văzut lumina

copii, alcătuințe, prin corespondența perfectă a liniilor, un grup unitar de o grație și o desăvîrșită puritate.

Volumele lui B. Fundoianu și Ilarie Voronca — *Privelești, Plante și animale — Temne* — vor fi cinstite de colaborarea grafică a lui Brâncuși, care, pe marginea versurilor lui Voronca avea să creeze trei imagini: un melc plimbîndu-se molcom prin iarbă, și flori într-un peisaj în care păsările — iar nicăieri decît „norii" — își împart „somnul în înălțime"... (desen aflat astăzi în colecția scriitorului Jean Fanihan);

— o vară al cărei bot adulmecă „munții ca niște ugere";

— și, în fine, un șir de forme ovale, întruchipînd — dacă nu munții care își porneau „alaiul pietrelor" pentru „numțile apelor" — poate o atît de sugestivă viziune pastorală. (Col. Colomba Ilarie Voronca).

Pentru cel de al doilea volum — *Privelești* — Brâncuși se va mărgini numai la un admirabil portret al poetului B. Fundoianu, realizat cu o intensă puritate psihologică, portret ce va apare pentru întîia oară în revista *Unu* (nr. 25/1930).

Din aceeași epocă datează probabil și desenul original păstrat la Secția de grafică a Muzeului de Artă al R.P.R.: un nud din profil, puțin aplecat, cu capul cuprins în volbura părului despletit (variantă a celui aflat la New York în col. S. R. Guggenheim), lucrare ce provine de la fiul profesorului Gerota, căruia artistul i-l dăruise la Paris, prin anii 1926 drept recunoscătoare amintire.

Dacă la carnetul de schițe din timpul școlii, adăugăm și cele trei ilustrații de carte — singurele create în toată cariera vestitului sculptor — precum și portretul poetului „asasinat cu gaze de alburi, într-o carceră cu gaze" — cum scria Tudor Arghezi despre Benjamin Fondane — ne putem mîndri cu aportul substanțial al colecțiilor noastre la o eventuală catagrafiere a desenelor lui Constantin Brâncuși.

Barbu BREZIANU

C. BRANCUȘI (schiță) — 1901

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

12 9

Proletari din toate țările, uniți-vă!

Tribuna

SĂPTĂMÎNAL DE CULTURĂ

ANUL VIII, nr. 44 (404) 29 octombrie 1964 50 bani

Pentru cunoașterea preocupărilor din tinerețe ale lui Brâncuși și a formării lui artistice există încă unele izvoare puțin cunoscute și cercetate. Printre acestea sînt și desenele făcute în timpul studiilor din patrie, asupra cărora vom stărui în acest articol, însoțindu-le de unele adnotări asupra felului său de trai în anii studenției.

Este vorba de un carnet cu schițe, dăruit de către sculptor unui prieten, profesorul, compozitorul și muzicologul Ion Croitoru. Acesta a locuit, în anii 1902—1903, în aceeași mansardă din strada Izvor 18 împreună cu Brâncuși, iar la plecarea în străinătate sculptorul i-a dăruit acest prețios carnet, ca amintire amicală și ca mulțumită pentru banii împrumutați în vederea călătoriei. Firește, o sumă mică de bani, care, împreună cu ajutorul acordat de epitropia bisericii Madona Dudu din Craiova și probabil cu alte împrumuturi, i-au acoperit numai în parte nevoile acelui an de peregrinări.

O bună parte a drumului București — München — Rorschach — Zürich — Bâle — Paris (1903—1904) l-a făcut pe jos, cu acea deprindere și bărbăție obișnuită oamenilor de la țară și mai ales ciobanilor, care duc oile de la munte la baltă. Nu i-a lipsit nici fluierul, din care cînta cînd îl îmbiau frumusețea priveliștilor, dorul de țară ori îl chinuiau lipsurile și mizeria.

Carolei Giedion-Welcker, cunoscuta sa admiratoare, criticul de artă elvețian, care de mai multe decenii l-a considerat în scrierile ei cel mai de seamă sculptor al secolului, deschizătorul de drumuri al artei contemporane, Brâncuși i-a povestit multe despre această drumeție. Din monografia publicată în 1959 aflăm că Brâncuși nu avusese ca bagaj atunci decît un rucsac și un fluier și că în Elveția „a căutat zadarnic să lucreze pe șantierele de construcții, dormind cînd în vreun han modest, cînd în vreun azil. Pentru a-și continua voiajul de la Bâle la Luneville — era prima dată cînd nu se mai deplasa pe jos — a trebuit să-și pună în gaj ceasornicul, în timp ce un prieten romîn i-a trimis prin mandat telegrafic la Luneville (poste-restante) banii pentru a sosi la Paris. Erau doi ludovici de aur, o avere pe atunci, a cărei simplă materie — ... el — emana „forță și credit".

Brâncuși nu a uitat greutățile începuturilor sale în țară și la Paris și, spre sfîrșitul vieții, încă făcea aluzii la ele Carolei Giedion-Welcker, menționîndu-i „groaznicele lipsuri, prin care nu aș mai voi să trec". Și nouă ne-a povestit despre aceste mizerii îndurate, consemnîndu-le într-un studiu publicat în 1944.

Totuși, nu trebuie să ni-l închipuim călătorind pe jos ca un păstor, purtînd ițari și sarică. Brâncuși, care în anul plecării peste hotare (1903) avea douăzeci și șapte de ani, profitase din plin de bunurile vieții orășenești. O fotografie trimisă probabil de dînsul și publicată în revista Luceafărul din Sibiu, condusă de Goga și Tăzlăuanu (nr. din 1 martie 1907) ni-l arată în costumul de călătorie al anului 1903. Un costum de turist, cu haină largă, pantaloni bufanți și bocanci cu jambiere de piele, acestea probabil rămășițe a uniformei militare. Într-adevăr, după ce a urmat timp de trei ani (1898—1901) Școala de arte frumoase din București, el și-a făcut serviciul militar, în care timp a mai prezentat școlii o sculptură după natură, pentru care primește, la 23 decembrie 1901, medalia de argint. (Registrul matricol nr. 125 al Școlii Naționale de arte frumoase din București, unde se menționează premiile dobîndite în timpul studiilor și faptul că la 24 septembrie 1902 a obținut diploma de absolvire nr. 2, fapt confirmat și de cotorul acestei diplome).

Deoarece evocarea condițiilor lui de viață din acei ani are legătură cu desenele pe care le vom cerceta aici, mai amintim că fotografia drumețului, care poartă un rucsac în spate și se sprijină într-un toiag, este însoțită în aceeași revistă de un text nesemnat, destul de revelatoriu. Citățm: „Am înaintea mea un teanc de fotografii, reprezentînd munca de ani de zile a unui artist. În acest număr din Luceafărul reproduc cîteva din ele pentru a atrage luarea aminte a cititorilor asupra unui talent, care a reușit să fie apreciat. La sfîrșitul anului trecut, a avut un frumos succes la expoziția Salonului de toamnă din Paris. A fost admis cu trei busturi: Copilul, Orgoliul și bustul d-lui

(Continuare în pag. a 9-a)

PETRU COMARNESCU

C. BRÂNCUȘI: **Autoportret (1902—1903)**

Desene de Brâncuși din timpul studiilor în țară

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

Desene de Brâncuşi din timpul studiilor în ţară

(Urmare din pag. 1-a)

M. Lupescu, care au fost călduros apreciate de ziarele franceze şi de maestrul Rodin, care vede în Brâncuşi un talent de viitor".

Se dau unele date biografice, care, fiind comunicate chiar de către artist, au deosebită valoare, mai ales că există în unele recente scrieri, publicate la noi şi peste hotare, lacune şi imprecizii de date privitoare la activitatea sculptorului. „A făcut şcoala primară din sat, pe urmă a trecut la Şcoala de arte şi meserii din Craiova, unde a învăţat patru ani de zile. De aici, prin concurs, a trecut la Şcoala de belearte din Bucureşti, unde a urmat trei ani şi jumătate. Aici s-a distins prin mai multe lucrări, obţinînd trei medalii de bronz şi una de argint. Dragostea de a se perfecţiona în arta sa i-a pus în mînă tolagul de călător şi s-a dus mai mult pe jos pînă la Paris... Stăruinţa aceasta de a da piept cu atîtea mizerii pentru a-şi desăvîrşi talentul, ne aduce aminte de tinereţea celui mai mare pictor al nostru, de Nicolae Grigorescu..."

Compozitorul Ion Croitoru, care, cu ani în urmă, a binevoit a ne arăta carnetul cu schiţe al lui Brâncuşi şi a ne permite să fotografiem din ei, ne-a evocat totodată viaţa şi caracterul marelui artist. Sînt confirmări şi nuanţe în relatările sale, care merită a fi amintite. În mansarda cu vreo şase camere a unei case din preajma podului Mihai-Vodă, strada Izvor 18, au locuit, prin 1902—1903, o seamă de studenţi: doi viitori medici, doi-trei colegi de la Belle-arte şi însuşi povestitorul. Fiind săraci, Brâncuşi, Ion Croitoru şi doctorul Popescu-Gheorghian locuiau în aceeaşi cameră. Mai în vîrstă decît ceilalţi studenţi — poreclit din această pricină „Tetea" — Brâncuşi ducea un trai de mare sărăcie şi sobrietate, aşa cum va duce şi mai tîrziu la Paris. Sobru, cumpătat, „cuminte", dar totodată glumeţ — aşa ni l-a descris profesorul Croitoru, dîndu-ne amănunte despre îndeletnicirile din acea vreme ale studentului. Îşi făcuse în acea cameră, pe care o împărţea cu cei doi studenţi, un atelier de sculptură şi lucra cu ştiuia-i ardoare şi disciplină. Conştient că un artist nu se poate realiza fără o cultură mai largă şi mai temeinică, Brâncuşi — „dornic de învăţătură", „amator să ştie tot" — cerceta stăruitor cărţi de fizică şi chimie (unele avînd autor pe savantul Petru Poni), precum şi cărţi de matematică şi geometrie descriptivă. Mărturii preţioase, cînd ne gîndim că, încă din anii în care lucrase acel Ecorşeu sau trup jupuit, supremă dovadă a cunoştinţelor sale de anatomie, el era interesat în matematici şi geometrie şi că acestea îl vor stimula mai tîrziu mai mult decît anatomia, îmbinînd, ca şi vechii egipteni, arta cu ştiinţa şi preferînd formele esenţiale, înscrise în proporţiile şi armoniile geometriei, sugerată de natură şi înălţîndu-se în spaţiu, ca păsările măiestre şi coloanele nesfîrşitului.

Ştia bine cum să-şi împartă timpul. El trezea dimineaţa pe cei doi colocatari şi, cu toate că lucra mult şi citea mult, găsea răgaz să-şi gătească singur de-ale mîncării. Simţea nevoia muzicii. Cînta din vioară, cînd i-o cerea inima. Mai mult decît atît: frecventa concertele şi repetiţiile societăţii corale Carmen, pe care o înfiinţase în 1901 acel autentic şi priceput valorificator al folclorului şi al muzicii înalte, compozitorul D. G. Kiriac, pentru care Enescu şi muzicologica C. Brăiloiu şi alţii nutreau o mare admiraţie, socotindu-l printre puţinii muzicieni din vremurile acelea care înţelegeau şi cultivau cîntecele poporului în spiritul lor, fără denaturări, înzorzonări şi trivializări. Şi admiraţia lui Brâncuşi pentru compozitorul şi folcloristul Kiriac trebuie să fi fost deosebit de adîncă şi recunoscătoare, deoarece — aşa cum ne-a amintit prof. I. Croitoru — el a construit o compoziţie sculpturală pe care a dăruit-o societăţii Carmen. Statueta înfăţişa o temeie, simbolizînd muzica, iar la picioarele ei un grup de ţărani, care cîntau din vioară.

Este de reţinut discernămîntul superior al tînărului Brâncuşi care, orăşenizîndu-se, nu-şi uita comorile artistice ale obîrşiei sale şi le căuta transpuse pe planuri mai înalte, pe planuri „culte". În disciplina vieţii sale şi cu ascuţitul său spirit critic, el nu a tras niciodată la lucrul prost, la formulele ieftine de pervertire a folclorului ori la ceea ce oraşul oferea mai minor şi mai nerelevant. Dimpotrivă: matematică, geometrie, muzică înaltă şi autentică, preocupări de cunoaştere tematică a anatomiei umane, prin construirea Ecorşeului, făcut cu ajutorul profesorului de anatomie, doctorul D. Gerota şi în urma participării la numeroase disecţii. Iar din creaţiile sculpturale — lăsînd la o parte lucrările care se ştiu doar din fotografii — crearea acelei mici capodopere de tinereţe, bustul lui Vitellius, semnat şi datat 1898 şi altul la Muzeul din Craiova, care a luat excelenta măsură de a turna în bronz opera plămădită în gips.

Cu ce prilej a creat Brâncuşi acest cap al împăratului roman, cunoscut pentru cruzimea şi destrăbălarea lui, ce model a avut el cînd a sculptat cu o remarcabilă forţă expresivă chipul energic, autoritar şi în acelaşi timp cinic al lui Vitellius rămîne încă de cercetat. Într-un valoros comentariu al acestei opere cu sclipiri geniale, V. G. Paleolog susţine că ar fi lucrarea de absolvenţă a Şcolii de arte şi meserii din Craiova (1898) (din seria de articole brâncuşiene, publicate de V. G. Paleolog în ziarul Înainte din Craiova, nr. din 16 august a.c.). Mai probabil pare ca această lucrare, datată chiar de către sculptor: 1898, să fie una dintre primele lucrări făcute la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, unde intră în toamna aceluiaş an.

Carnetul de schiţe — cuprinzînd şaptezeci şi cinci de imagini — dăruit de Brâncuşi compozitorului Ion Croitoru, trebuie să fie unul din carnetele pe care le-a purtat cu el în timpul studiilor de la Bucureşti. Dacă unele imagini sînt abia nişte vagi notaţii sau exerciţii de şcoală, altele sînt mai elaborate şi dovedesc darul de desenator al artistului. Mai întîi, să amintim preocupările ce se vădesc în acest „registru" al observaţiei şi imaginaţiei lui Brâncuşi. Unele desene au fost făcute la şcoală, în faţa modelelor (o tînără femeie şi un bărbat bătrîn) sau la lecţiile de anatomie ale profesorului D. Gerota. Există unele imagini cu muşchi şi oase, care ar data carnetul la începuturile studiului pentru faimosul Ecorşeu, căci asemenea imagini sînt prea puţine şi de faţă începientă, deci nu par a fi făcute în timpul muncii intense la Ecorşeu. Pe cale documentară, ştim că în vara anului 1901 termina această lucrare, începută mai de mult. Alte desene sînt schiţate acasă ori în grădina Cişmigiului.

O seamă de desene din carnet sînt mult mai semnificative, deoarece vădesc preocupările mai largi ale sculptorului, interesat în felul de a reda greutatea corpului, încordarea muşchilor, planurile de mişcare ale trupului. Menţionăm dintre acestea imagina unui bătrîn care merge, sprijinindu-se într-un baston, un personaj care şade pe un scaun voit înclinat — pe aceeaşi foaie artistul desenînd şi un ulcior ţărănesc — apoi studii de nuduri femeieşti şi bărbăteşti, în care apar muşchiuni şi încordări musculare, apoi un nud de om bătrîn, care poza şezînd pe scaun. Sînt şi figuri sau profiluri văzute în volum şi mai curînd statuar, chipuri cu obraji modelaţi de umbre şi lumini, cu nasul şi bărbia accentuate. Profilul unui tînăr este lucrat cu linii pline de nerv. Cutele sau faldurile hainelor — problema dragajului, atît de însemnată în sculptură — sînt de asemenea studiate la persoane care şed ori se află în mişcare.

Alte figuri sînt surprinse pe stradă ori în grădina Cişmigiului: un copil de la ţară, purtînd căciulă, un ţăran cu o ploscă în mînă — şi alte tipuri ale epocii. O bătrînă cu pălăria încărcată cu pene şi panglici şi ţinînd în mînă umbrela se odihneşte pe o bancă în Cişmigiu, alături de chioşcul în formă de buturugă.

Oameni de toate vîrstele şi în diferite ipostaze se perindă în acest carnet, iar printre bărboşii şi mustăcioşii vremii apare o frumoasă faţă cu părul despletit. Unele profiluri pot fi ale profesorilor de la şcoală. Interesant proiectul, oarecum stîngaci schiţat, pentru statuia unui pandur sau chiar a lui Tudor Vladimirescu, personajul purtînd un steag şi un hanger.

Lucrate în creion şi mai rar în cărbune, aceste desene sînt uneori încă şcolăreşti, dar alteori vădesc chiar linia atît de fină şi sensibilă a lui Brâncuşi, care de pe atunci se pricepea să sugereze formele în spaţiu şi uneori să le contere un aspect decorativ. Pe atunci, liniile îi erau mai iluide, mai sîios trasate, pe cînd mai tîrziu — ca în ilustraţiile la volumul de poeme al lui Ilarie Voronca Plante şi animale, 1929 — liniile vor fi mai sigure, mai precise în simplitatea lor, în ductul lor nostalgic, exprimînd gingăşia şi fabulosul imaginaţiei brâncuşiene. Fineţea şi mlădierea liniei însă le-a avut de la început. Carnetul cu schiţe o dovedeşte în cele mai multe cazuri.

Un critic a ridicat problema dacă toate cele şaptezeci şi cinci de desene din carnet s-ar datora lui Brâncuşi şi dacă unele nu ar fi ale vreunui coleg, care şi-ar fi introdus exerciţiile de la ore în carnetul lui Brâncuşi. Inegalitatea dintre desenele cuprinse în carnet nu credem, însă, că se datoreşte prezenţei altei mîini în unele file. Întregul carnet constituie oglinda unor exerciţii din anii începuturilor, unele exerciţii fiind mai rapide, altele mai stăruitoare, cu diferite procedee de deliniere. Mai ales cînd fac schiţe, artiştii se lasă călăuziţi de primele impresii şi de stările lor sufleteşti, iar mai ales în anii studiilor nu poate fi vorba de o egalitate în tratarea formelor. Chiar diferenţele de liniatură se explică prin caracterul experimental al schiţelor.

Lucrul are importanţă, deoarece carnetul cuprinde şi două portrete ale lui Brâncuşi, pe care noi le considerăm a fi autoportrete. Cele două Autoportrete, lucrate în creion roşu, unul în profil, altul din faţă, ni-l evocă în anii studiilor din ţară, cînd — prin altfel preocupări şi realizări — ajunsese la o remarcabilă şi pîlduitoare metodă de lucru şi de formare multilaterală, mărturisind, prin Vitellius şi prin unele desene, pe marele creator de mai tîrziu. Din contemplarea în oglindă şi din memorie — aşa cum se fac deobicei autoportretele — Brâncuşi a izbutit să se înfăţişeze într-un mod foarte expresiv, autocaracterizîndu-se cum nu l-ar fi putut face nici un coleg al său. Mai mult decît simple schiţe sau studii, aceste două Autoportrete sînt lucrări de maturitate artistică. Aici fineţea liniei nu mai caută consistenţa formei şi lumina învăluitoare, ci le-a şi găsit, studentul ajungînd la o temeinică putere de deţinire psihologică şi morală. Blîndeţea şi duioşia, caracteristice lui Brâncuşi, apar în Autoportretul văzut frontal, de o caldă omenie. În celălalt Autoportret, cu chipul în profil, apare mai ales dorul de cunoaştere, prin privirea scrutătoare a ochilor şi buzelor.

Din nefericire, imaginile din acest carnet sînt foarte greu de reprodus fotografic. Uneori, liniile sînt abia trasate, abia atingînd hîrtia, alteori timpul le-a făcut palide. O publicaţie, care a voit să le publice în 1956, împreună cu lămuririle noastre, a renunţat la aceasta, deoarece în fotografie desenele ieşeau prea puţin clare şi relevante. Pînă la găsirea unor procedee mai bune pentru valorificarea acestui carnet cu schiţe, noi am recurs la o reconstituire. În acest scop, am rugat pe graficianul N. Săitoiu să calchieze şi să întărească liniile fotografiilor făcute după originale. Talentatul desenator — care s-a afirmat printre fruntaşii generaţiei mai tinere, mai ales prin acea expoziţie dedicată ilustrării în spirit modern a operelor lui Mihail Sadoveanu — a făcut tot ce i-a stat în putinţă pentru a reda fineţea şi dinamica liniei brâncuşiene, reuşind, cum singur recunoaşte, doar de a sugera vag valoarea artistică a acestor desene, care trebuie văzute în original spre a fi apreciate pe deplin la adevărata valoare.

Am ţinut totuşi să semnalăm şi să reproducem din aceste desene, mai ales cele două Autoportrete prin această metodă — nu prea fericită, dar singura posibilă nouă, în momentul de faţă — a reconstituirii. Să privim deci aceste desene, ce însoţesc textul, pentru valoarea lor documentară, pentru a afla cum arăta în anii studenţiei Brâncuşi şi cum el însuşi s-a caracterizat atunci, păstrînd mereu în minte că reproducerile de aici sînt doar o slabă sugerare a fineţei şi pătrunderii desenatorului Constantin Brâncuşi.

Marele nostru artist s-a cunoscut pe sine însuşi încă din tinereţea, care — pentru el — a însemnat o metodică îmbogăţire sufletească şi artistică. Chiar numai reconstituite, Autoportretele încă ne arată un chip de tînăr înţelept şi luminos, plin de blîndeţe şi distincţie, cu o interiorizată duioşie, cu priviri dornice de cunoaştere şi visînd departe, în căutarea unui drum propriu.

DESEN 1902—1903

AUTOPORTRET 1902—1903

DESEN 1902—1903

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

RAMURI (Craiova) Dec 1964

Ing. Ştefan Georgescu-Gorjan

BIOGRAFIA ŞI PERSPECTIVELE COLOANEI INFINITE

În suita de idei şi contribuţii la tematica Brâncuşi ori desclnînd din ea, în pureiul de observaţii tangente la sculptura poate a celui mai ilustru — s-a socotit — dintre succesorii lui Rodin, indiscutabil că nu s-au spus ultimele cuvinte. Nici criticii de artă, nici exegeţii altor discipline, nici prietenii care au păstrat despre el amintiri şi de la ei gînduri, ori sugestii, ori fragmente de operă (în indiferent ce stadiu şi de indiferent ce natură), nici experţii ştiinţei după care un atît de masiv exponent de epocă a reflectat complexitatea de domenii a vremii sale, oglindin-du-se în studiul în gîndirea şi conştiinţele contemporanilor, nu au a,uns la ultime hotăr.

Atît în ţară cît şi în străinătate, atît pentru omul oarecare, pentru amator, cît şi pentru profesionist, măsura în care Brâncuşi a revoluţionat arta şi a dat prestigiu unor viziuni, aparţind cu principii inedite arţi copleşind cu puterea de a inocula tradiţiilor acel neostimpărat sînge al culor mai prestigioase valorizări şi revalorizări de pînă la el — rămîne un subiect vast, încă deschis şi încă pregătitor de lanţuri de surprize. Meterialul de faţă, supus opiniei celor de specialitate, noi îl gîndeam ca pe o participare în plus la o multitudine de angajări în problemă ce vor urma.

Din ansamblul statuar creat de Brâncuşi la Tîrgu-Jiu, Coloana infinită este piesa cea mai impresionantă. Privită de aproape, de departe, sub orice unghi, în orice lumină — în penumbră, sub clar de lună, în soare, pe fond de nori sau pe albastrul cerului, — de fiecare dată ea apare altfel, îşi multiplică neîncetat feţele, îşi dezvăluie noi şi noi aspecte, care lasă friu liber imaginaţiei să plăsmuiască toi ce vrea.

Coloana de tuci metalizat a însemnat pentru Brâncuşi împlinirea unei vii şi vechi dorinţe. Încă de pe vremea cînd cioplea primele replici în lemn ale Coloanei, Brâncuşi o vedea reprodusă monumental, într-un spaţiu larg care să-i ofere de jur împrejur perspectivă.

În cronica artistică a unui ziar tranjuzesc, neidentificat, apărut nu mult după primul război mondial, o pază a lui Brâncuşi, tăind cu barda dintr-o grindă profilul Coloa-

1

nei sale infinite, are un scurt text explicativ, semnat „Les deux aveugles", în care se spune, între altele :

„Ca un pădurar închis într-o odaie, departe de pădurile sale natale, el cioplește lemnul pentru a scoate la ivealâ formele aspre, împinse pînă la chintesenţă, ale acestei „Coloane infinite", pe care viseazâ să o ridice într-o zi într-o piaţă publică foarte largă şi-al cărei cer să fie îndeajuns de înalt".

Aşa a vrut Brâncuşi Coloana: în centrul unei pieţe mari, din care să se înalţe profilîndu-se pe cer, astfel ca să poată fi văzută de oriunde.

În urma unei serii de împrejurări, artistul mi-a încredinţat realizarea tehnică a Coloanei infinite monumentale, lucrare începută în august 1937 şi terminată complet în noiembrie acelaşi an.

În concepţia lui Brâncuşi, Coloana trebuia să răsară ca o tulpină, din iarbă, şi să se înalţe zveltă spre cerul vast.

2

Alegerea amplasamentului, în 1937, a fost călăuzită de această idee a spaţiului liber. În fig. 5 se vede cum arăta, în iulie 1937, aşa-zisul „Tîrg al finului", întins maidan, mărginit de puţine case şi, mai departe, de pîlcuri de arbori nu prea înalţi, care lăsau să se vadă din toate părţile cerul înalt — cum îi plăcea artistului. Fotografia am făcut-o la Tîrgu-Jiu, în prezenţa lui Brâncuşi, iar după aceea am plecat împreună la Petroşeni, unde artistul mi-a fost oaspete timp de o lună, pînă ce a terminat modelul de lemn al elementelor Coloanei.

Alcătuită din elemente turnate din fontă, trase pe un stîlp central de oţel şi îmbinate între ele prin suprapunere, Coloana, o dată terminată, a fost supusă unui tratament de curăţire radicală prin proiectare de nisip dur de cuarţ, după care a urmat operaţia de metalizare, cu sîrmă de alamă.

Dorinţa lui Brâncuşi a fost ca fonta să fie acoperită cu un strat metalic de culoare galbenă. În fig. 8 este facsimilul telegramei pe care mi-a expediat-o sculptorul de la Paris, la 20 septembrie 1937 :

„Trebuie ca metalizarea să fie galbenă. Aţi turnat elemente ? Prietenie — Brâncuşi".

După unele probe neizbutite, firma de specialitate care avea de executat metalizarea a adus din Elveţia sîrmă de alamă foarte pură, cu care s-a obţinut acea splendidă nuanţă galben-aurie, care a făcut pe unii cunoscuţi autori de monografii despre Brâncuşi (Carola Giedion-Welcker, David Lewis), să afirme că elementele Coloanei sînt din oţel aurit.

Este de la sine înţeles că alama nu poate rămîneq veşnic galbenă. Ea se patinează în urma contactului cu aerul. Brâncuşi s-a aşteptat la această patină; m-am aşteptat şi eu, dar nu la petele de rugină, care au apărut în special pe elementele jumătăţii inferioare.

Rugina, acest duşman de moarte al fierului, a fost aspru combătută în timpul construcţiei Coloanei. Miezul de oţel — piesa de rezistenţă a Coloanei împotriva presiunii vîntului — a fost tratat cu deosebită grijă. El a fost acoperit, încă din atelier, cu un dublu strat de miniu de plumb, care să-l protejeze contra coroziunii. După implantarea stîlpului în blocul de fundaţie din beton, el a fost din nou acoperit cu un al treilea strat protector de vopsea. În fig. 7 muncitorul suspendat într-un leagăn a fost prins de obiectivul aparatului fotografic pe cînd aplica cu pensula acest ultim strat de vopsea contra ruginei.

Elementele de fontă au fost prelucrate cu îngrijire, tot în atelier, prin rabotare, pentru ca feţele lor plan-paralele să se îmbine perfect la rosturi. Acolo unde au rămas mici interstiţii, ele au fost astupate cu un chit fin metalic.

În noiembrie 1937, cînd Coloana era complet montată, dar nu fusese încă sablată (curăţită cu nisip de cuarţ) şi metalizată, ea avea aspectul din fig. 6. Schela nu se demontase încă, deoarece avea să mai servească la sablare şi metalizare. Se observă buna îmbinare a elementelor suprapuse, la rosturi.

La sfîrşitul lui noiembrie 1937 Coloana infinită, dezbărată de schelă, străluceа în lumina soarelui de sfîrşit de toamnă, cînd cerul era senin.

Cum era coloana în primii ani ?

Ea se înălţa singuratică, în centrul pieţei mari, degajate, pe ale cărei spaţii verzi creştea numai iarbă. Perspectivo de jur împrejur era cu totul liberă — ca şi azi — în aşa fel încît Coloana putea fi văzută de oriunde, de la distanţe apreciabile, cu excepţia axei principale (strada Eroilor) în care biserica o maschează dinspre parc.

Nici o îngrăditură în jurul Coloanei. Nici un stîlp de conducte de iluminat, care să strice armonia siluetei verticale ondulate a Coloanei aurii.

3

Aducîndu-ne cîteva date—pe care le publicăm separat—despre biografia şi perspectivele „Coloanei infinite", ing. Şt. Georgescu-Gorjan, colaborator al lui Brâncuşi la construcţia columnei din Tg. Jiu, ne-a încredinţat, în cursul unei discuţii, şi alte mărturisiri, care deschid ferestre spre o epocă încă puţin cercetată : perioada craioveană a lui Brâncuşi.

Transcriem interviul, care a debutat — firesc — cu întrebarea :

— Cînd l-aţi cunoscut pe Brâncuşi ?

— L-am văzut, prima oară, pe Brâncuşi cînd eram de nouă-zece ani — în preajma primului război mondial. Venise în ţară şi, în trecere prin Craiova, l-a vizitat şi pe tatăl meu, cu care se cunoştea mai demult, încă de prin 1890. Cum se legase cunoştinţa lor ? Întrînd ca băiat de prăvălie în băcănia şi bodega lui Ion Zamfirescu de pe strada Madona Dudu nr. 19 (În prezent, strada Maxim Gorkii), Constantin Brâncuşi se împrietenise cu tatăl meu, care era, pe atunci, vînzător în magazinul de manufactură „La steaua coloratâ", de la nr. 23 al aceleiaşi străzi. Legătura dintre cei doi gorjeni, amîndoi de pe meleagurile Tismanei (Godineşti, satul natal al lui Brâncuşi, se găseşte la vreo 15 kilometri de Hobiţa), amîndoi întraţi la stăpîn, — este lesne de înţeles. Tatăl meu, Ion Clobanu, rămas orfan de amîndoi părinţi la vîrsta de zece ani, plecase în prîbegie la Craiova, unde intrase mai întîi ucenic la o cojocărie, apoi băiat de prăvălie la magazinul lui Ghiţă Ionescu din strada Madona Dudu nr. 23. Cel de-aici îl porecliseră „Gorjanu"; şi, după cum se obişnuia pe atun.-i, tata şi-a schimbat porecla în nume, devenind Ion Georgescu-Gorjan. Era cu şapte ani mai în vîrstă decît Brâncuşi. Ca tuturor copiilor săraci, viaţa le rezervase aceleaşi începuturi de drum. Şi Brâncuşi, orfan de tată, plecase din Hobiţa la oraş, ajungînd tot la Craiova. Era normal ca el să se fi apropiat de cineva de prin părţile lui.

— Cunoaşteţi, poate, şi alte detalii privitoare la perioada craioveană a lui Brâncuşi ?

— După ce a locuit, vreun an şi ceva, în odaia comună a băieţilor de prăvălie din bodega Zamfirescu, Brâncuşi s-ar fi mutat, după spusele tatei, — împreună cu tata şi cu fratele tatei, băiat cam de vîrsta lui Brâncuşi, — în cele două odăi pe care tata le ocupa în locuinţa lui Ghiţă Ionescu de pe strada C. A. Rosetti nr. 14 (În prezent strada Grivita Roşie nr. 12). Casa mai există şi astăzi, dar a suferit unele transformări. În locul celor două ferestre centrale de la parter, există pe vremuri un gang, prin care se ajungea la atelierele unor mici meseriaşi. Ghiţă Ionescu, cu familia şi personalul prăvăliei, ocupa întregul etaj al casei. Tata avea o cameră în imediata apropiere a odăilor în care locuia patronul, celalţi băieţi de prăvălie fiind cazaţi într-o aripă laterală. Fratele tatei, Gheorghe Clobanu, fusese adus de tata de la ţară la vîrsta de 13 ani şi dat la învăţătură, în clasa I-a primară. Cînd, după spusele tatei, Brâncuşi s-ar fi mutat la dînsul, el ar fi locuit în aceeaşi odaie cu Gheorghe Clobanu şi anume în sufrageria familiei Ionescu. Nu pot preciza în ce an s-a mutat Brâncuşi în strada C. A. Rosetti, dar am putut deduce că aceasta s-a petrecut în perioada 1891-1892. el rămînînd acolo pînă ce a fost primit, în 1894, ca bursier intern la Şcoala de arte şi meserii din Craiova.

— Puteţi găsiţi, în amintirile dv., şi unele referinţe la începuturile artistice ale lui Constantin Brâncuşi...

— Tatăl meu mai era prieten şi cu Ion Zamfirescu, patronul lui Brâncuşi, precum şi cu Costică Grecescu, care avea un atelier de confecţionat perii. În conversaţiile lor, venea vorba adesea despre talentul de sculptor în lemn, al flăcăiandrului Costache. Din ambalajele de lemn pentru curmale şi smochine, băiatul din Hobiţa făcea mici obiecte de uz personal — cutioare de săpun, cuieraşe — înfrumuseţate cu meşteşug — pentru el şi pentru ceilalţi băieţi de prăvălie. Prin 1892 Brâncuşi şi-a confirmat în mod strălucit talentul, construind, după cum se ştie, o vioară. Episodul viorii ocupa un loc de seamă în poveştirile tatei despre Brâncuşi. Micul cerc al cunoscuţilor săi fusese adînc impresionat de talentul deosebit al tînărului Brâncuşi ; toţi spuneau că ar fi păcat să rămînă mai departe în breasla „n gusterilor". Ion Zamfirescu, tatăl Grecescu, Ghiţă Ionescu şi alţii l-au ajutat pe Brâncuşi să intre în Şcoala de meserii, apoi l-au sprijinit să meargă la învăţătură mai departe, la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, iar mai tîrziu — să-şi desăvîrşească măiestria artistică în străinătate. În tot acest timp, legăturile dintre ei s-au păstrat. (Tov. Barbu Brezianu a găsit în Arhivele oraşului Craiova două pr curi datate 1902, prin care Brâncuşi îl împuternicea pe Ion Georgescu—Gorjan să încaseze bursa acordată artistului de către epitropia bisericii Madona Dudu).

— Cîteva cuvinte despre fotografiile pe care ni le-aţi adus...

— După ce a absolvit, în 1902, Şcoala de arte frumoase, Brâncuşi a revenit pentru un timp la Craiova, locuind la tata, la etajul casei din strada Madona Dudu nr. 23. În fig. 3 se vede cum arăta pe atunci acest[illegible]. În parterul clădirii se găsea prăvălia „La steaua coloratâ" [illegible] aşa cum se poate constata şi în fig. 2. În timpul şederii sale temporare în Craiova, Brâncuşi l-a lăsat tatei bustul. Bustul, turnat din ipsos, a fost modelat d pă natură şi este bine conservat (fig. 1). Cînd l-a revăzut în 1937, în locuinţa mea din Petroşeni, Brâncuşi m-a autorizat să torn două replici în bronz, dîndu-mi şi indicaţii pentru obţinerea patinei.

— Care a fost evoluţie ulterioară a legăturilor dv. cu Brâncuşi ?

— În 1903 Brâncuşi a părăsit ţara, pornind spre München o dată cu Gheorghe Clobanu, fratele tatei, care urma cursurile Academiei de mine de la Freiberg. Legătura lui Brâncuşi cu tata a durat şi mai departe. Era, de altfel, una dintre trăsăturile caracteristice marelui sculptor, aceea de a întoarce mereu o privire afectuoasă spre trecutul său. Artistul, ajuns celebru, nu şi-a uitat niciodată prietenii din tinereţe, oameni modeşti care l-au ajutat să-şi cultive talentul, să-şi croiască începutul de drum.

Brâncuşi l-a mai vizitat pe tata la Craiova. În 1914 sau 1915, în 1922, apoi în 1937. În 1922 eram elev în penultima clasă de liceu şi-mi amintesc bine de masa luată împreună cu Brâncuşi, care devenise pentru noi, copiii, din poveştirile tatei, un personaj aproape legendar. Graţie vechii legături de amiciţie dintre Brâncuşi şi tata, am ajuns, mai tîrziu, să-l vizitez în cîteva rînduri pe artist la Paris, iar apoi să mă număr printre cei ce-au lucrat, sub conducerea sa, la realizarea „Coloanei infinite" de la Tîrgu-Jiu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

RAMURI (Craiova) Dec 1964

Ing. Ştefan Georgescu-Gorjan

BIOGRAFIA ŞI PERSPECTIVELE COLOANEI INFINITE

În suita de idei şi contribuţii la tematica Brâncuşi ori descinzînd din ea, în şuvoiul de observaţii tangente la sculptura poate a celui mai ilustru — s-a socotit — dintre succesorii lui Rodin, indiscutabil că nu s-au spus ultimele cuvinte. Nici criticii de artă, nici exegeţii altor discipline, nici prietenii care au păstrat despre el amintiri şi de la el gînduri, ori sugestii, ori fragmente de operă (în indiferent ce stadiu şi de indiferent ce natură), nici experţii ştiinţei după care un atît de masiv exponent de epocă a reflectat complexitatea de domenii a vremii sale, oglindindu-se la rîndu-i în gîndirea şi conştiinţele contemporanilor, nu au ajuns la ultima haltă.

Atît în ţară cît şi în străinătate, atît pentru omul oarecare, pentru amator, cît şi pentru profesionist, măsura în care Brâncuşi a revoluţionat arta şi a dat prestigiu unor viziuni, operînd cu principii inedite ori coplesind cu puterea de a inocula tradiţiilor acel neastîmpărat sînge al celor mai prestigioase valorificări şi revalorificări de pînă la el — rămîne un subiect vast, încă deschis şi încă pregătitor de lanţuri de surprize.

Materialul de faţă, supus opiniei celor de specialitate, noi îl găzduim ca pe o participare în plus la o multitudine de angajări în problemă ce vor urma.

Din ansamblul statuar creat de Brâncuşi la Tîrgu-Jiu, Coloana infinită este piesa cea mai impresionantă. Privită de aproape, de departe, sub orice unghi, în orice lumină — în penumbră, sub clar de lună, în soare, pe fond de nori sau pe albastrul cerului, — de fiecare dată ea apare altfel, îşi multiplică neîncetat feţele, îşi dezvăluie noi şi noi aspecte, care lasă frîu liber imaginaţiei să plăsmuiască tot ce vrea.

Coloana de tuci metalizat a însemnat pentru Brâncuşi împlinirea unei vii şi vechi dorinţe. Încă de pe vremea cînd cioplea primele replici în lemn ale Coloanei, Brâncuşi o vedea reprodusă monumental, într-un spaţiu larg care să-i ofere de jur împrejur perspectivă.

În cronica artistică a unui ziar tranjuzesc, neidentificat, apărut nu mult după primul război mondial, o poză a lui Brâncuşi, tăind cu barda dintr-o grindă profilul Coloa-

1

Alegerea amplasamentului, în 1937, a fost călăuzită de această idee a spaţiului liber. În fig. 5 se vede cum arăta, în iulie 1937, aşa-zisul „Tîrg al fînului", întins maidan, mărginit de puţine case şi, mai departe, de pîlcuri de arbori nu prea înalţi, care lăsau să se vadă din toate părţile cerul înalt — cum îi plăcea artistului. Fotografia am făcut-o la Tîrgu-Jiu, în prezenţa lui Brâncuşi, iar după aceea am plecat împreună la Petroşeni, unde artistul mi-a fost oaspete timp de o lună, pînă ce a terminat modelul de lemn al elementelor Coloanei.

Alcătuită din elemente turnate din fontă, trase pe un stilp central de oţel şi îmbinate între ele prin suprapunere, Coloana, o dată terminată, a fost supusă unui tratament de curăţire radicală prin proiectare de nisip dur de cuarţ, după care a urmat operaţia de metalizare, cu sîrmă de alamă.

Dorinţa lui Brâncuşi a fost ca fonta să fie acoperită cu un strat metalic de culoare galbenă. În fig. 8 este facsimilul telegramei pe care mi-a expediat-o sculptorul de la Paris, la 20 septembrie 1937 :

„Trebuie ca metalizarea să fie galbenă. Aţi turnat elemente ? Prietenie — Brâncuşi".

După unele probe neizbutite, firma de specialitate care avea de executat metalizarea a adus din Elveţia sîrmă de alamă foarte pură, cu care s-a obţinut acea splendidă nuanţă galben-aurie, care a făcut pe unii cunoscuţi autori de monografii despre Brâncuşi (Carola Giedion-Welcker, David Lewis), să afirme că elementele Coloanei sînt din oţel aurit.

Este de la sine înţeles că alama nu poate rămînea veşnic galbenă. Ea se patinează în urma contactului cu aerul. Brâncuşi s-a aşteptat la această patină; m-am aşteptat şi eu, dar nu la petele de rugină, care au apărut în special pe elementele jumătăţii inferioare.

Rugina, acest duşman de moarte al fierului, a fost aspru combătută în timpul construcţiei Coloanei. Miezul de oţel — piesa de rezistenţă a Coloanei împotriva presiunii vîntului — a fost tratat cu deosebită grijă. El a fost acoperit, încă din atelier, cu un dublu strat de miniu de plumb, care să-l protejeze contra coroziunii. După implantarea stîlpului în blocul de fundaţie din beton, el a fost din nou acoperit cu un al treilea strat protector de vopsea. În fig. 7 muncitorul suspendat într-un leagăn a fost prins de obiectivul aparatului fotografic pe cînd aplica cu pensula acest ultim strat de vopsea contra ruginei.

Elementele de fontă au fost prelucrate cu îngrijire, tot în atelier, prin rabotare, pentru ca feţele lor plan-paralele să se îmbine perfect la rosturi. Acolo unde au rămas mici interstiţii, ele au fost astupate cu un chit fin metalic

Aducîndu-ne cîteva date — pe care le publicăm separat — despre biografia şi perspectivele „Coloanei infinite", ing. Şt. Georgescu-Gorjan, colaborator al lui Brâncuşi la construcţia columnei din Tg. Jiu, ne-a încredinţat, în cursul unei discuţii, şi alte mărturisiri, care deschid ferestre spre o epocă încă puţin cercetată : perioada craioveană a lui Brâncuşi.

Transcriem interviul, care a debutat — firesc — cu întrebarea :

— Cînd l-aţi cunoscut pe Brâncuşi ?

— L-am văzut, prima oară, pe Brâncuşi cînd eram de nouă-zece ani — în preajma primului război mondial. Venise în ţară şi, în trecere prin Craiova, l-a vizitat şi pe tatăl meu, cu care se cunoştea mai demult, încă de prin 1890. Cum se legase cunoştinţa lor ? Intrînd ca băiat de prăvălie în băcănia şi bodega lui Ion Zamfirescu de pe strada Madona Dudu nr. 19 (în prezent, strada Maxim Gorki), Constantin Brâncuşi se împrietenise cu tatăl meu, care era, pe atunci, vînzător în magazinul de manufactură „La steaua colorată", de la nr. 23 al aceleiaşi străzi Legătura dintre cei doi gorjeni, amîndoi de pe meleagurile Tismanei (Godineşti, satul natal al tatei, se găseşte la vreo 15 kilometri de Hobiţa), amîndoi intraţi la stăpîn, — este lesne de înţeles. Tatăl meu, Ion Ciobanu, rămas orfan de amîndoi părinţi la vîrsta de zece ani, plecase în pribegie la Craiova, unde intrase mai întîi ucenic la o cojocărie, apoi băiat de prăvălie la magazinul lui Ghiţă Ionescu din strada Madona Dudu nr. 23. Cei de-alci îl porecliseră „Gorjanu", şi, după cum se obişnuia pe atunci, tata şi-a schimbat porecla în nume, devenind Ion Georgescu-Gorjan. Era cu şapte ani mai în vîrstă decît Brâncuşi. Ca tuturor copiilor săraci, viaţa le rezervase aceleaşi începuturi de drum. Şi Brâncuşi, orfan de tată, plecase din Hobiţa la oraş, ajungînd tot la Craiova. Era normal ca el să se fi apropiat de cineva de prin părţile lui.

— Cunoaşteţi, poate, şi alte detalii privitoare la perioada craioveană a lui Brâncuşi ?

— După ce a locuit, vreun an şi ceva, în odaia comună a băieţilor de prăvălie din bodega Zamfirescu, Brâncuşi s-ar fi mutat, după spusele tatei, — împreună cu tata şi cu fratele tatei, băiat cam de vîrsta lui Brâncuşi, — în cele două odăi pe care tata le ocupa în locuinţa lui Ghiţă Ionescu de pe strada C. A. Rosetti nr. 14 (în prezent strada Grivita Roşie nr. 12). Casa mai există şi astăzi, dar a suferit unele transformări. În locul celor două ferestre centrale de la parter, exista pe vremuri un gang, prin care se ajungea la atelierele unor mici meseriaşi. Ghiţă Ionescu, cu familia şi personalul prăvăliei, ocupă întregul etaj al casei. Tata avea o cameră în imediata apropiere a odăilor în care locuia patronul, ceilalţi băieţi de prăvălie fiind cazaţi într-o aripă laterală. Fratele tatei, Gheorghe Ciobanu, fusese adus de tata de la ţară la vîrsta de 13 ani şi dat la învăţătură, în clasa I-a primară. Cînd, după spusele tatei, Brâncuşi s-ar fi mutat la dînsul, el ar fi locuit în aceeaşi odaie cu Gheorghe Ciobanu şi anume în sufrageria familiei Ionescu. Nu pot preciza în ce an s-a mutat Brâncuşi în strada C. A. Rosetti, dar am putut deduce că aceasta s-a petrecut în perioada 1891-1892, el rămînînd acolo pînă ce a fost primit, în 1894, ca bursier intern la Şcoala de arte şi meserii din Craiova.

— Poate găsiţi, în amintirile dv., şi unele referinţe la începuturile artistice ale lui Constantin Brâncuşi...

— Tatăl meu mai era prieten ţi cu Ion Zamfirescu, patronul lui Brâncuşi, precum şi cu Costică Grecescu, care avea un atelier de confecţionat perii. În conversaţiile lor, venea vorba adesea despre talentul de sculptor în lemn, al fiăcăianului Costache. Din ambalajele de lemn pentru curmale şi smochine, băiatul din Hobiţa făcea mici obiecte de uz personal — cutioare de săpun, cuieraşe — înfrumuseţate cu meşteşug — pentru el şi pentru ceilalţi băieţi de prăvălie. Prin 1892 Brâncuşi şi-a confirmat în mod strălucit talentul, construind, după cum se ştie, o vioară. Episodul viorii ocupa un loc de seamă în poveştile tatei despre Brâncuşi. Micul cerc al cunoscuţilor săi fusese adînc impresionat de talentul deosebit al tînărului Brâncuşi : toţi spuneau că ar fi păcat să rămînă mai departe în breasla „n gustorilor". Ion Zamfirescu, tata, Grecescu, Ghiţă Ionescu şi alţii l-au ajutat pe Brâncuşi să intre în Şcoala de meserii, apoi l-au sprijinit să meargă la învăţătură mai departe, la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, iar mai tîrziu — să-şi desăvîrşească măiestria artistică în străinătate. În tot acest timp, legăturile dintre ei s-au păstrat. (Tov. Barbu Brezianu a găsit în Arhivele oraşului Craiova două pr curi datate 1902, prin care Brâncuşi îl împuternicea pe Ion Georgescu-Gorjan să încaseze bursa acordată artistului de către epitropia bisericii Madona Dudu).

— Cîteva cuvinte despre fotografiile pe care ni le-aţi adus...

— După ce a absolvit, în 1902, Şcoala de arte frumoase, Brâncuşi a revenit pentru un timp la Craiova, locuind la tata, la etajul casei din strada Madona Dudu nr. 23. În fig. 3 se vede cum arăta pe atunci această clădire, la parterul căreia se găsea prăvălia „La

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

nei sale infinite, are un scurt text explicativ, semnat „Les deux aveugles", în care se spune, între altele :

„Ca un pădurar închis într-o odaie, departe de pădurile sale natale, el cioplește lemnul pentru a scoate la iveală formele aspre, împinse pînă la chintesență, ale acestei „Coloane infinite", pe care visează să o ridice într-o zi într-o piață publică foarte largă și-al cărei cer să fie îndeajuns de înalt".

Așa a vrut Brâncuși Coloana: în centrul unei piețe mari, din care să se înalțe profilîndu-se pe cer, astfel ca să poată fi văzută de oriunde.

În urma unei serii de împrejurări, artistul mi-a încredințat realizarea tehnică a Coloanei infinite monumentale, lucrare începută în august 1937 și terminată complet în noiembrie același an.

În concepția lui Brâncuși, Coloana trebuia să răsară ca o tulpină, din iarbă, și să se înalțe zveltă spre cerul vast.

2

În noiembrie 1937, cînd Coloana era complet montată, dar nu fusese încă sablată (curățită cu nisip de cuarț) și metalizată, ea avea aspectul din fig. 6. Schela nu se demontase încă, deoarece avea să mai servească la sablare și metalizare. Se observă buna îmbinare a elementelor suprapuse, la rosturi.

La sfîrșitul lui noiembrie 1937 Coloana infinită, dezbărată de schelă, strălucea în lumina soarelui de sfîrșit de toamnă, cînd cerul era senin.

Cum era coloana în primii ani ?

Ea se înălța singuratică, în centrul pieței mari, degajate, pe ale cărei spații verzi creștea numai iarbă. Perspectiva de jur împrejur era cu totul liberă — ca și azi — în așa fel încît Coloana putea fi văzută de oriunde, de la distanțe apreciabile, cu excepția axei principale (strada Eroilor) în care biserica o maschează dinspre parc.

Nici o îngrăditurâ în jurul Coloanei. Nici un stîlp de conducte de iluminat, care să strice armonia siluetei verticale ondulate a Coloanei aurii.

cum se poate constat[illegible] în fig. 2. În timpul șederii sale temporare în Craiova, Brâncuși l-a făcu tatei bustul. Bustul, turnat din ipsos, a fost modelat d pă natură și este bine conservat (fig. 1). Cînd l-a revăzut în 1937, în locuința mea din Petroșeni, Brâncuși m-a autorizat să torn două replici în bronz, dîndu-mi și indicații pentru obținerea patinei.

— Care a fost evoluția ulterioară a legăturilor dv. cu Brâncuși ?

— În 1903 Brâncuși a părăsit țara, pornind spre München o dată cu Gheorghe Ciobanu, fratele tatei, care urma cursurile Academiei de mine de la Freiberg. Legătura lui Brâncuși cu tata a durat și mai departe. Era, de altfel, una dintre trăsăturile caracteristice marelui sculptor, aceea de a întoarce mereu o privire afectuoasă spre trecutul său. Artistul, ajuns celebru, nu și-a uitat niciodată prietenii din tinerețe, oameni modești care l-au ajutat să-și cultive talentul, să-și croiască începutul de drum.

Brâncuși l-a mai vizitat pe tata la Craiova, în 1914 sau 1915, în 1922, apoi în 1937. În 1922 eram elev în penultima clasă de liceu și-mi amintesc bine de masa luată împreună cu Brâncuși, care devenise pentru noi, copiii, din povestirile tatei, un personaj aproape legendar. Grație vechii legături de amiciție dintre Brâncuși și tata, am ajuns, mai tîrziu, să-l vizitez în cîteva rînduri pe artist la Paris, iar apoi să mă număr printre cei ce-au lucrat, sub conducerea sa, la realizarea „Coloanei infinite" de la Tîrgu-Jiu.

3

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

Recent — în zilele de 21 și 22 octombrie 1964 — am reexaminat la Tîrgu-Jiu starea Coloanei. În seara primei zile, luna plină își trimitea razele printr-o pînză de nori, pitorești zdrențuită. Coloana mi-a apărut în toată frumusețea ei, detașată pe fondul norilor cenușii-gălbui.

A doua zi, un soare capricios mi-a dat prilejul să văd Coloana sub diverse efecte de lumină: chiar și în starea ei de azi, după trecerea vremii — Coloana e superbă.

Am procedat apoi la un examen vizual amănunțit, notînd cele mai intime defecte superficiale ale elementelor, privite din patru părți, de pe cele două axe principale ale amplasamentului, — prima fiind aceea care pornește de la „Masa tăcerii", trecînd pe sub „Poarta sărutului", pe strada Eroilor, prin axa bisericii, pînă la Coloană.

Coloana, văzută dinspre biserică, prezintă pete de rugină în special pe elementele II, III, IV și V (numerotația începînd de jos, după semielementul de bază). Pe celelalte elemente nu se observă, cu ochiul liber, pete evidente de rugină.

Privită înspre biserică, Coloana are pete mari de rugină pe elementele III, IV și V.

Privind-o înspre munți, se observă pete de rugină pe toate elementele de la I la IX.

Privind înspre gară, apar mai pătate elementele II, III și IV, dar au pete — mai puține — și elementele I și V.

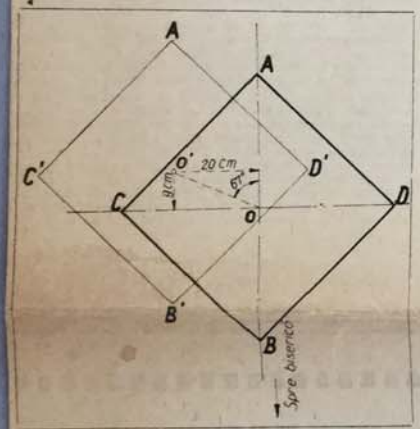
Semielementul de bază este relativ bine conservat, dacă se face abstracție de unele zgîrieturi. (Un detaliu: inscripția „H-9 m" — Hidrant la 9 metri — cu vopsea roșie, nu-și are locul pe un monument de artă și trebuie să dispară).

Ca aspect general, semielementul de bază și primele patru elemente de jos au o patină de culoare mai deschisă, de nuanță roșiatic-verzuie, pe cînd elementele superioare au colorația în nuanță sensibil mai închisă.

Din cele arătate rezultă că elementele cele mai pătate de rugină sînt II, III, IV și V. După aspect, se pare că rugina s-a produs în puncte izolate, în care stratul de metalizare a fost atacat mai puternic de agenții atmosferici, lăsînd chiar fonta în contact direct cu aerul.

5

4



4

1. Bustul lui Ion Georgescu-Gorjan, executat în ipsos de Brâncuși în 1902. 2. Casa din str. Madona Dudu nr. 22 (în prezent, str. Maxim Gorki), la etajul căreia a locuit temporar Brâncuși, în 1907. 3. Aceeași casă — din fig. 2 — așa cum arată astăzi.

4. Deviația virfului Coloanei față de bază (O — centrul Coloanei la bază; O' — centrul Coloanei la vîrf). 5. „Tîrgul fluului" din Tîrgu Jiu, viitorul amplasament al Coloanei infinite, așa cum arăta în 1927. 6. Așa arăta partea inferioară a Coloanei infinite în noiembrie 1937, înainte de metalizare. 7. Aplicarea ultimului strat de vopsea anti-rugină pe stîlpul de oțel, pe care s-au tras apoi elementele de fontă ale Coloanei infinite. 8. Telegrama expediată de Brâncuși la 20 septembrie 1927.

7

După montaj, în 1937, vîrful Coloanei nu prezenta absolut nici o abatere față de axa verticală. În prezent este totuși vizibilă o ușoară înclinare a vîrfului. După determinările topometrice efectuate la sfîrșitul lunii octombrie 1964, la rugămintea mea, de către Trustul Minier Oltenia și Întreprinderea 6 Construcții-Montaj Craiova, se constată (fig. 4) o abatere*) a vîrfului Coloanei față de axă, ca și cum s-ar fi aplicat asupra părții de sus a Coloanei o forță de tracțiune. În orice caz deviația constatată nu este datorită acțiunii vîntului.

În prezent, în fața Coloanei dinspre strada Eroilor se găsește un gard puțin estetic, iar piața este străbătută de linii electrice montate pe stîlpi, care nu contribuie la punerea în valoare a acestui monument, celebru și în afara hotarelor țării.

CONCLUZII

Coloana trebuie neapărat adusă la aspectul ei inițial. Ea are nevoie să fie curățită de rugină prin sabiare, aplicîndu-se după aceea cîteva straturi succesive de metal galben, prin același procedeu de metalizare ca și în 1937, dar care beneficiază în prezent de experiența tehnologică acumulată între timp.

Spațiul din jurul Coloanei trebuie amenajat în felul cum l-a dorit Brâncuși:

Nimic altceva decît iarbă în spațiile verzi, eliminarea gardului, a stîlpilor și liniilor aeriene de electricitate și înlocuirea lor prin cabluri subterane, iluminarea pieței și a Coloanei făcîndu-se cu reflectoare așezate la sol.

De asemenea, respectînd principiul largii perspective, în planul de sistematizare a orașului Tîrgu Jiu este de dorit să nu se prevadă, în apropierea Coloanei, construcții care să dăuneze punerii în valoare a monumentului.

Amenajarea terenului din jurul Coloanei trebuie să facă obiectul unui studiu competent din partea D.S.A.P.C.—Oltenia sau a altor foruri de specialitate.

*) Valorile abaterii centrului O în poziția O' (fig. 4), de 9 centimetri și 20 centimetri, sînt mediile determinărilor făcute de topometrii celor două întreprinderi citate, cărora le mulțumesc și pe această cale.

6

Augusto Murer

Brâncuși sau despre monumentalitatea simplului

Locuind într-o regiune de la poalele Alpilor, în localitatea Falcade din nordul Italiei, cunoscutul sculptor Augusto Murer are zilnic în față un peisaj care, într-un fel, îi aduce aminte de ținutul Coloanei înfinite a lui Brâncuși de la Tîrgu-Jiu, pe care l-a vizitat anul trecut. Discuția s-a legat de aici, avînd ca punct de pornire legătura locurilor cu omul, atunci cînd ea se petrece, în operă de artă, la un nivel aproape insondabil.

— Noi, sculptorii — mi-a declarat Augusto Murer — lucrăm direct cu formele naturii, copiem adesea pietrele pe care le vedem în depărtare, în lanțul munților, așa cum Leonardo da Vinci descoperea chipuri și situații în petele de tencuială de pe ziduri. Dar nu prea ne dăm seama totdeauna despre aceste lucruri. Totuși, locul în care ni se formează „viziunea fizică" a lumii este alcătuit negreșit din niște reliefuri, iar sculptura se constituie și ea din reliefuri...

— *Atunci peisajul de origine al unui sculptor merită să fie cercetat — așa cum făcea John Ruskin pentru unele priveliști — și din punctul de vedere al formelor pure pe care le prezintă.*

— Firește, dar nu numai atît. Mă gîndesc, de exemplu, că ținutul în care s-a născut Brâncuși este timpul să facă astăzi obiectul unui studiu în care etnografia, sociologia, geografia propriu-zisă sau cea „ruskiniană", a locului, să se îmbine. Poetica sculpturală a lui Brâncuși presupune — aș putea spune, cu precădere — un cadru local. Cel etnografic, de exemplu, este covîrșitor. Cei care se referă la „geometrismul" artei brâncușiene, ca limbaj pe deasupra oricăror coordonate de timp și spațiu, ca pură „cercetare formală" pe linia căreia Brâncuși a avansat așa de mult, vor trebui să vă ceară de urgență lămuriri despre ocupațiile estetice ale oamenilor voștri de la țară.

— *Și, poate, despre toate ocupațiile în general...*

— Fără îndoială, fiindcă poporul nu desparte niciodată arta de viață. Brâncuși a avut, multă vreme, o aureolă cosmopolită, apatridă. Rari sînt însă marii artiști ai epocii noastre în opera cărora să se arate mai mult ceea ce latinii numeau *genius loci*, geniul locului. Cît a stat la București, Brâncuși a explorat, ca experiență artistică, Parisul. Așezat apoi în capitala Franței, el a împins arta sa spre vîrfurile originalității ei, sondînd civilizația etnografică milenară a poporului romîn, a generațiilor care le-au precedat pe linia părinților săi țărani și plugari. Arta lui dovedește că poporul, posesor al unor adînci experiențe de viață, de cunoaștere, de creație artistică, este totodată capabil de uriașe salturi pe linia progresului.

— *Cele ce se petrec astăzi în țara noastră o dovedesc...*

— Este exact ceea ce voiam să adaug!... Două dimensiuni deosebit de prețioase întîlnim, în primul rînd, în creația lui Brâncuși: pe de o parte, *monumentalitatea simplului*, pe de alta *armonia indispensabilului*. Ele aparțin organic artei voastre arhitectonice populare. Ori, amîndouă aceste dimensiuni sînt astăzi foarte moderne, în general, ca năzuințe ale artei contemporane, drept contrapunct aș putea spune al dezvoltării adeseori prea complexe a civilizației timpului nostru. Brâncuși rămîne în această privință un precursor...

Interviu realizat de Dragoș Vrînceanu

8

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi	Series.Folder: 2(1)

Marin Preda

Prima gelozie

Fragment dintr-o nouă versiune în pregătire a romanului RISIPITORII

Rămaseseră totuşi în mintea lui Vale cîteva idei care din cauza mulţimii lui îndelungate ajunseseră să-l obsedeze şi ele erau atît de puternice încît îi alungară, încetul cu încetul, tulburarea. Dar tocmai de aceea şi tăcuse, ca să nu le dea glas, crezînd că va reuşi singur să le descifreze implicaţiile. Şi iată că nu reuşise.

— Ce-ai înţeles tu, spuse el în cele din urmă, de deplin lucid (sau cel puţin aşa părea), cînd ai spus că înainte de orice un bărbat trebuie cunoscut în sine, ca specie ? Adică cum ?

Ea tăcu mult înainte de a răspunde. Îl privea neclintit, de-acolo de unde era întinsă, şi se vedea parcă fizic cum întreaga aceasta a lui îi lua oboseala cu mîna şi îi aprindea în ochi lumini scînteietoare. Parcă triumfa fiindcă ghicise deodată genul de gînduri care îl frămîntaseră pe el în timpul după-amiezii şi nu se grăbi să-i răspundă, iar cînd îi răspunse se făcu că nu înţelege.

— Ţi-am explicat, Vale, a fost exact prostia pe care am tăcut-o eu cu preferinţele mele.

— Nu înţeleg, i-o întoarse el, n-ai vrea să-mi explici mai amănunţit ?

— N-am ce să-ţi explic, zise ea, dacă tu înţelegi prin asta ceva personal.

— Nu, ce înţelegi ca idee.

Din nou ea lăsă să treacă un timp.

— Uite, să-ţi explic, mi-am adus aminte de o prietenă care m-a scos totdeauna din sărite, să-ţi spun despre ce e vorba... Dar nu vreai mai bine să vorbim despre altceva ?

— Ba da, zise el încurcat, dar mi-am adus aminte şi m-ai făcut curios...

Se vedea însă că nu-şi adusese de loc aminte, aşa cum zicea el, ci fusese una din ideile pe care o rumegase cît tăcuse şi că avea s-o rumege şi acum, dacă ea nu-i răspundea. Şi ea nu-i răspunse.

Vale se uită în jur, apoi privirea i se răsuci pe pereţi. Ea nu se mişca din poziţia aceea a ei, ghemuită, întoarsă pe-o parte cu faţa la el şi privindu-l mereu.

— Şi de ce, zise el, nu m-ai chemat în ziua aia cînd ai venit la poarta uzinei ?

— Ţi-am spus că aşa hotărîsem eu, dacă o să fie necesar.

— Adică ?

— N-a fost necesar. N-aş mai fi putut învăţa şi nu mi-aş mai fi luat examenul de stat.

— Şi de unde-ai ştiut că o să ne mai vedem ? Vreau să spun de unde ai ştiut...

Şi se încurcă şi făcu un gest care trebuia să fie elocvent, adică tot restul, de unde a ştiut ea, sau cum de a fost sigură că după atîta timp o să-l mai găsească pe el neschimbat, aşa cum îl cunoscuse ?

— Numai dacă rămîneai aşa cum te-am cunoscut ne-am mai fi întîlnit, răspunse ea. De întîlnit, adică, ne mai întîlneam noi, dar tu nu te-ai mai fi întors în laborator azi să-ţi iei de la mine la revedere şi nici eu nu ţi-aş fi cerut să mă asculţi...

— Şi atunci cum rămenea ? întrebă el.

— Cum rămînea, ce, Vale ?

— Cum rămînea cu faptul că n-ai socotit necesar să mă chemi în ziua aceea cînd zici că m-ai aşteptat ?

— Eu ştiu ? Nici eu nu ştiu. Poate că n-ai fi venit să-ţi iei la revedere, dar s-ar fi întîmplat altceva.

— Asta ar fi fost după ce te-au repartizat pe tine la uzină, dar eu te întreb cum rămînea cu faptul că m-ai lăsat să trec pe lîngă tine şi nu mi-ai spus nimic. Nu te-ai gîndit că ai fi fost de vină dacă nu ne mai vedeam ?

— Nu, Vale, m-am gîndit mai degrabă că aş fi fost de vină dacă din pricina asta aş fi dat peste un om care n-ar fi putut să mă asculte ca astăzi. Nu trecuseră decît cîteva luni de cînd ne cunoscusem şi poate că în amintirea ta era mai proaspătă scena din seara aceea decît prezenţa mea care ţi-ar fi apărut fără veste, şi, în cel mai fericit caz, străină...

— Singurul lucru care m-a durut, zise Vale destăinuindu-se, a fost că am avut impresia că tu îţi închipui că venisem să-ţi cer socoteală, n-ai aşteptat să vezi de ce am venit şi te-ai uitat la mine cu ură...

— Da, ştiu, ai intuit bine ce simţeam eu atunci. Nici acum nu pot să-mi dau seama cum tremuram de furie cînd mă uitam la tine cum stăteai acolo în fotoliul ăcela şi te prefăceai că nu mă vezi. Şi pe urmă, cînd ai spart paharul, nici n-am mai putut să stau, am intrat în bucătărie, fetele-alea spuneau că mă făcusem vînătă.

— Dar de ce ? tresări deodată Vale.

— Nu ştiu, răspunse ea senină. Ştiu că chiar a doua zi văru-tău mi s-a părut un ins foarte nesărat, cu pronosportul şi cu anturajul lui de linguşitori — ia spune-mi în paranteză, de ce îl linguseau aşa toţi ?

— Nici eu nu ştiu, probabil că din pricină că tatăl lui, unchiul nostru, e secretar la un raion de partid...

— Şi ?

— Şi credeau ei că cu ajutorul lui Gabi ar fi putut să rămînă în Bucureşti, să nu-i trimită la Hunedoara, ăla negriciosu în special. Şi ? Spune mai departe.

Ea se ridică în coate, îşi schimbă poziţia şi îşi înveli din nou picioarele goale cu poalele fustei.

desen de MIHU VULCĂNESCU

— Şi a doua zi nu că să mergem la meci, începu ea să povestească. Mie nu-mi place sportul ca spectatoare, îmi place să schiez şi mă duc iarna la Predeal aproape în fiecare sîmbătă. Tu ştii să schiezi ?

— Nu, zise Vale.

— Am să te învăţ eu... E foarte uşor de învăţat...

— Şi cu cine te duci iarna ?

— Mă duc cu tata, răspunse ea, dar nu înainte de a fi lăsat să se scurgă iar o pauză, ca şi cînd ar fi meditat dacă el merita să-i dea acest răspuns. El m-a învăţat, continuă ea, el a fost chiar la concursuri cînd era tînăr, se ducea la Sinaia şi mă lua şi pe mine... Tata e profesor în Ploieşti, ţi-am spus mi se pare, e un om aşa înalt — foarte înalt, abia intră pe-o uşă, — noroc că natura nu m-a făcut să semăn cu el în mod exagerat, cum se întîmplă citeodată, tatăl are nasul mare şi fiul îl are aşa ca o caricatură, şi mai mare. La mine a fost o asemănare, invers, adică în moderaţie... Şi mi-a făcut foarte bine, fiindcă eram totuşi înaltă şi aveam muşchii de la picioare cam slabi... Stăteam eu pe schiuri, dar mi-era o frică îngrozitoare să nu cad, fiindcă nu puteam să mai mă ridic... Pe urmă mi s-au întărit cu anii şi acum merg foarte bine... Nu-mi plac mie răcnetele astea pe stadioane, mai ales pentru o femeie, un bărbat treacă-meargă, mai înţeleg... Nu, că să mergem ! I-am spus că eu nu merg, dacă vrea el să se ducă singur, să se ducă, dar fără mine. „Nu, că o să-ţi placă, să vezi ce interesant e", îmi promite el că o să-mi placă. „Ce e de promis aici, i-am răspuns eu, ştiu despre ce e vorba şi mă plictiseşte, şi nu înţeleg să merg eu acolo unde mă plictiseşte pe mine în loc să vii tu acolo unde să ne placă la amîndoi". Ei s-au uitat atunci toţi la mine cu figura aceea de viţei entuziaşti contrariaţi pe care o au unii din amatorii ăştia cînd le spui că aşa ceva te poate plictisi ; nici măcar nu pot să conceapă ! Faptul că sînt mulţi acolo pe stadion le dă certitudinea că sportul ăsta nu e o simplă distracţie — vorbesc de privitori — ci ceva, ehe, mult mai mult !... În fond le umple vidul sufletesc, şi în clipa aceea am avut senzaţia că şi băiatu-ăsta, altfel plin de calităţi şi care era, ca înfăţişare, atît de mult pe placul meu, era împins într-acolo de un asemenea gol şi că în fond eu nu-i plăceam lui de loc, lucru care deodată m-a scîrbit, fiindcă mi-am adus aminte că tu cu el eraţi totuşi rude, veri buni, şi că uşurinţa lui nu mai avea justificarea pe care ar fi avut-o în alt caz. Mi-a părut deodată rău şi mi-am luat la revedere de la ei şi toată ziua aia am stat la cămin singură şi am învăţat. Nu mi-am dat seama de tot ce s-a întîmplat decît încetul cu încetul...

Vale rămase tăcut şi îşi plecă din nou fruntea, ca şi cînd şi-ar fi dat seama că nu trebuia să-i smulgă ei aceste mărturisiri, pe care ea i le mai făcuse o dată sub altă formă, acolo pe dîmbul acela, cînd îl şi rugase ca scena să nu se mai repete. Îl rodea gelozia, acest sentiment atît de neaşteptat, care însoţeşte adesea într-un mod atît de acut începuturile unei iubiri şi cu care el, neînvăţat, nu ştia ce să facă. Fiindcă putea să-i şoptească cu vocea sugrumată de emoţie *te iubesc*, dar nu putea să-i repete cu aceeaşi şoaptă, *sînt gelos*.

— Trebuie să plec, spuse el deodată şi se ridică hotărît. Trebuie să mă duc la uzină, am întîrziat.

Călcau foarte încet pe pavajul de cărămidă al curţii şi cînd ajunseră la poartă se opriră fără s-o deschidă şi în umbra ei el o îmbrăţişă. Rămaseră astfel încremeniţi vreme îndelungată, în timp ce din liniştea nopţii oraşului nu se mai auzeau decît foarte rar paşii vreunui trecător punctînd un trotuar îndepărtat sau uruitul periferic al tramvaielor care se retrăgeau.

Mihai Polin

M u n t e l e

Petre i-a povestit şoferului cum lucra la Craiova într-un laborator cu ziduri albe, chiar lîngă şoseaua pe care se plimbă seara motocicliştii şi cum a fost apoi mutat cu serviciul tocmai dincolo de munţi într-un sat de care nu auzise niciodată. Era specialist în pomicultură.

Bidonul cu apă se rostogolea cu zgomot pe podeaua cabinei şi, aplecîndu-se, Petre aproape îşi lipi faţa de parbrizul pe care se striveau picături mari de ploaie.

— Da..., spuse şoferul. Aşa e cînd iei totul de la capăt...

Apoi începu şi el să-i povestească lui Petre despre fiul său care probabil s-a căpătuit şi nu mai vrea să-l cunoască. De mai multe luni George, fiul şoferului, nu mai dăduse nici un semn de viaţă. Uneori şoferul gîndea că poate George l-a căutat şi nu l-a mai găsit, el fiind mereu plecat la drum, şi atunci uita de faptul că în ultima scrisoare i-a scris fiului clar ca în cazul în care vrea să dea semne de viaţă să scrie pe adresa Anei, vînzătoarea din S. Adică la cofetăria aceea la care opreau ei atunci cînd George era mai mic şi el, tatăl, îl lua în cursă pentru că nu avea cu cine să-l lase acasă. Acolo unde se îndopa George cu savarine. Alteori şoferul gîndea că dacă el ar avea un tată care e mereu pe drum şi nu pe ori ce drum ci pe şoseaua Bucureşti—Braşov pe care a circulat o viaţă întreagă, atunci ar sta la marginea şoselei o zi sau o săptămînă şi tot l-ar găsi. Şi cînd şoferul gîndea astfel nu uita de ultima scrisoare pe care i-a trimis-o lui George.

De la un timp însă, vorbind, observă că Petre nu-l asculta dar nu se supără pe băiatul necunoscător de oameni şi necazuri pe care îl luase în maşină.

Petre auzea mereu zgomotul de tinichea care venea de undeva de sub el. Cu timpul îl cuprinse o stare ciudată de neliniştire. Avea convingerea că se sprijină pe ceva foarte subred şi, privind profilul încordat al şoferului, întrebă :

— Poţi să-mi spui ce draculi zăngăne în halul ăsta ?

— Probabil gramofonul.

— Ce gramofon ?!...

— Am un gramofon acolo, sub tine..., îi explică şoferul. Tînea uşa din mijloc afară, în ploaie, şi din cînd în cînd ştergea parbrizul îngălat de apă cu o batistă mare, albă. Pe măsură ce freca geamul batista devenea cenuşie. Petre ştia că undeva în dreapta şi în stînga lor trebuie să fie munţii dar vedea numai pînă la copacii văruiţi de pe marginea şoselei.

— Vrei să-mi aprinzi o ţigară ? întrebă şoferul.

Renunţase să mai şteargă parbrizul şi cînd Petre îi întinse ţigarea aprinsă, înfăşură batista murdară pe axul volanului.

— Ce vreme imbecilă, spuse Petre. Mergi şi nu vezi pe unde mergi. Am intrat deja în munţi ?

— De mult...

— Şi sînt înalţi ?

— Foarte înalţi. Cei mai înalţi din ţară.

— Nu ştiu de ce, mai spuse Petre, dar totdeauna simt nevoia să văd pe unde ajung într-un loc. Şi mai ales acum...

— Da..., spuse şoferul. Aşa e cînd o iei de la capăt.

— Şi mai e mult pînă acolo ?...

— Nu prea mult, dar cred că dacă mai plouă aşa...

Intraseră într-un orăşel care-şi înşira casele scunde de-a lungul şoselei. Privind prin parbrizul tulbure Petre văzu faţadele cenuşii şi umede. Sub fiecare streaşină însă, era o dungă albă, curată şi Petre îşi dădu seama că atunci cînd nu plouă faţadele sînt albe nu cenuşii. Mai văzu apa cum deborda peste marginile streşinilor, oamenii adăpostiţi sub arbori cu frunză mărunţă şi deasă şi copiii care priveau ploaia prin ferestre şi tot atunci şoferul claxonă de cîteva ori şi după ce privi peste umăr, prin geamul din spate, vîră fulgerător spre stînga şi aproape în acelaşi timp frînă. Maşina alunecă puţin pe asfaltul umed şi Petre observă că s-au oprit şi că între ei şi şosea era acum o staţie de benzină. Prin geamul de lîngă el pătrundea în cabină o lumină roşcată şi tulbure. Deasupra staţiei era o reclamă romboidală din tuburi de neon. Geamul de la cealaltă uşe era coborît şi pe sub bărbia nerasă a şoferului Petre văzu firma albastră a unei cofetării.

— Rămînem aici, spuse şoferul.

— În cofetărie ? !...

— N-ai să prea găseşti restaurante pe lîngă staţii de benzină, zîmbi şoferul şi scoase cheia de contact.

O strecură în buzunarul de la piept şi curînd, Petre îl văzu cum aleargă prin ploaie, spre cofetărie, frînt din mijloc şi tîrîndu-şi prin apă picioarele amorţite. El urmă şi ploaia caldă îi biciui faţa şi ochii închişi şi ajuns în uşa cofetăriei îşi şterse apa adunată în colţurile ochilor. Observă apoi că şoferul era mult mai bătrîn decît crezuse. Atît de bătrîn încît putea foarte bine să-i fie tată. Se simţea ca şi cum apa i-ar fi limpezit vederea.

— Am putea mînca ceva, îl întîmpină şoferul.

— Nu mi-e foame. Am fumat cam mult. Şi de altfel, nu am nimic...

— Aşteaptă puţin, mai spuse şoferul şi se îndreptă spre uşe dar Petre îşi scoase pumnii mari din buzunare şi-l opri :

— Unde este ?

— Sub pernă, lîngă cutia gramofonului.

Petre trecu şoseaua în fugă şi ridicînd perna găsi un pachet învelit în hîrtie de ziar, alături de gramofon. Din curiozitate deschise capacul şi văzu în curie tot felul de juvaeruri şi arcuri îngrămădite unul în altul, adică gramofonul în starea în care îl aduseseră hîrtoapele. Apoi ieşi din cabină cu spatele înainte şi cînd intră din nou în cofetărie îl văru pe şofer aşezat la o masă. Discuta cu vînzătoarea.

— Tot cu frica lui dumnezeu ai rămas. Aşă..., spunea şoferul.

— Despre ce-i vorba ? întrebă Petre, intrînd.

— Nu vrea să aprindă lumina, îi explică şoferul. Zice că s-ar putea să trăznească.

Petre aşeză pachetul pe masă, în faţa şoferului şi căută din ochi comutatorul. Era pe ceilalt perete, deasupra frigiderului. Răsuci o dată şi aprinse becul din vitrină. Mai răsuci o dată şi văzu zîmbetul stingherit al vînzătoarei iar cînd răsuci a treia oară şoferul ciupi repede, acoperindu-şi ochii cu palma. După ce se obişnui cu lumina scoase din pachet o bucată albă de brînză şi cîteva felii de pîine umedă de zer. Totodată spuse :

— Aşa... iluminaţie de carnaval...

— Nu-ţi place ? întrebă Petre.

— Ba da, zîmbi şoferul către vînzătoare. Nu mai ai ceva de băut ? Poate ai nişte suc.

— Nu mai am suc. Numai citronadă, răspunse femeia. Asta e băiatul tău ?

— Nu e al meu. Pot să gust şi eu citronada, nu ? şi, ridicîndu-se, trecu dincolo de frigider astfel că Petre nu-l mai văzu.

— Credeam că eşti băiatul lui..., se scuză femeia.

— Nu sînt al lui, răspunse Petre.

— Mi-a spus că al lui e înalt...

— Şi eu sînt înalt dar nu sînt băiatul lui.

— E bună, spuse şoferul. Nu ai o cană mai mare ?

Femeia deschise un dulap cu uşi din sticlă şi scoase de acolo o cană mare, din acelea cu care se servesc de obicei apă la mesele de familie. Petre auzi un gîlgîit ca de ulei şi peste puţin timp şoferul se înapoie la masă cu o cană plină pe jumătate cu un lichid portocaliu.

— Asta nu e citronadă, e oranjadă, spuse Petre.

Fără să-i răspundă, şoferul rupse o bucăţică de brînză şi o mestecă pe îndelete, după care îşi turnă oranjadă într-un pahar. O gustă şi mulţumit, îi spuse lui Petre :

— Nu cumva să văd că vrei să-mi dai bani cînd ajungem acolo...

Petre îi privea buzele uşor rumenite. Ar fi vrut să-i spună că nu mai există nici un gramofon în cabina autocamionului. Că degeaba aşteaptă să ajungă cu el pînă la nunta fiului, a lui George, să-l scoată acolo şi să-i învîrtească tacticos „manivela pentru a asculta cu ochii închişi un cîntec de lume. Îi spuse însă altceva.

— Tocmai mă pregăteam să-ţi spun că nu am nici un ban...

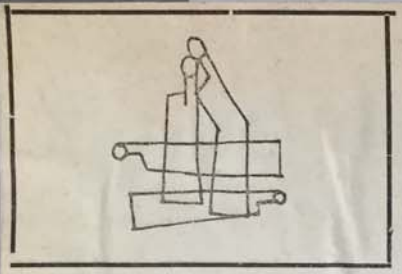
— Perfect, spuse şoferul. Am fost gînd pe gînd. Nu mănînci ?

— Mănînc...

Mîncară brînză sărată, cu pîine umedă, tăiată toată în felii subţiri. După fiecare felie luau cîteva înghiţituri de oranjadă astfel că de fiecare dată oranjada părea mai dulce şi mai gustoasă. Şoferul avea grijă să umple mereu paharele şi, cu aceiaşi dată după ce bea lichid mult Petre nu-şi simţea stomacul încărcat. Privea prin uşa cofetăriei spre picăturile de ploaie care se mai răriseră şi la norii care se ridicaseră puţin şi se târau vîscoşi pe munţele din faţa lui. După ce se ridică şi stinse luminile din cofetărie, pe şosea începură să treacă autocamioane cu geamurile sclipind tulbure în lumina lăptoasă. Oamenii din caroseriî purtau cămăşi colorate şi priveau şi ei muntele. Dar pentru Petre muntele era ca un perete compact şi vertical care cade undeva dincolo de uşe şi fereastră. Atunci îşi dădu seama că dincolo e numai o încăpere mai mare, că oamenii care trec pe şosea sînt cei cu care împarţă apartamentul şi că muntele e ceva mai înalt decît uşa cofetăriei.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)



CONSTANTIN

15 martie 1957 — 15 martie 1965

8 ANI DE COMEMORARE

Ion Alexandrescu

Mărturiile unui cioplitor

1

Ne aflăm într-un moment în care valoarea artei lui Brâncuși a fost unanim acceptată, iar universalitatea ei nu mai poate stîrni discuții. Într-o asemenea etapă, insistențele exegetice asupra sculpturii sale sînt, poate, într-o măsură, tardive. Mult mai interesante pentru cercetători devin contribuțiile strict documentare. O asemenea contribuție ne aduce — o dată cu Șt. Georgescu-Gorjan — și tov. Alexandrescu Ion, cioplitor în piatră, care a lucrat timp de cîteva luni, sub directa îndrumare a lui Brâncuși, la finisarea Porții Sărutului. Caietul de amintiri al cioplitorului (din care reproducem cîteva extrase) surprinde pe artist în manifestările lui zilnice și pune sub ochii amatorilor un portret care, chiar dacă se bănuia, e în mare parte inedit și îndeplinește condiția autenticității.

Alexandrescu Ion s-a născut în 1911, la Radna—Lipova ; a făcut Școala de arte frumoase la Timișoara avînd ca profesor de sculptură pe R. Ladea. A lucrat apoi cu arhitectul Giurgea, care l-a recomandat pentru lucrările de la Tg. Jiu. În prezent exercită aceeași profesie (lucrări în piatră); e decorat cu Ordinul Muncii — clasa a III-a.

La începutul verii anului 1938 am primit din partea arhitectului Giurgea, cu care mai lucrasem înainte, propunerea de a lucra la Tg. Jiu sub conducerea maestrului Brâncuși. „Cunoști și piatra, că e de la noi, din Ardeal", mi-a spus arhitectul Giurgea. După două zile eram la Tg. Jiu. Maestrul Brâncuși locuia la hotelul, zis (pe atunci) Regal, iar eu la hotelul „Mielul Alb", în apropiere de coloană.

Într-una din zile, pe la nouă dimineața, m-am prezentat la hotel, împreună cu inginerul Doppelreiter, delegat cu plățile... M-a întrebat pe unde am mai lucrat. Cînd am ajuns la numele sculptorilor și arhitecților sub mîna cărora lucrasem, mi-a spus : „Nu mă interesează. Acum lucrezi, cu mine, cu totul altceva". Mi-a dat să văd cîteva fotografii. O astfel de sculptură simplă și stilizată ca în acele fotografii, — la vîrsta mea de 27 de ani nu mai văzusem. Linii drepte, cercuri, linii întrerupte...

I-am spus că așa ceva n-am mai lucrat niciodată. „Ei bine, tinere, mi-a răspuns, de azi încolo vei lucra pentru mine și vei face numai ce-ți spun eu ; și vei lucra numai cît sînt lîngă tine. Restul timpului, vom vedea ce vom face. Dacă mă asculți, poți rămîne pînă la finisarea completă a lucrărilor. Repet : faci ce-ți spun eu, și nu mă întrebi nimic. Să știi să stăpînești dalta, și voi fi mulțumit cu asta".

Camera lui era la parter, izolată de celelalte, cu geam la stradă ; avea o suprafață de circa 3 × 4 m și era foarte simplu mobilată : o dormeză, o masă mică cu un lavoar în colț, un șifonier de tip popular, cu două uși, un scaun cu spătar pe care am văzut mereu haina lui și două scaune de bucătărie. În loc de covor, pe jos era întinsă hîrtia pe care desena acele motive ce trebuiau transpuse pe portal ; schițele erau făcute în cărbune aproape la scara 1/1. Pe parcurs mi-am dat seama că dînsul lucra și noaptea, sau devreme în zori, deoarece la ora la care veneam eu (9 dimineața), avea schițele cu motive noi, hîrtii rupte și aruncate într-un colț, resturi de cărbune folosit. După cum îmi spusese, nu-l întrebam niciodată nimic. Apoi lua schița, o tăia cu foarfeca, restul îl făcea sul și-l punea în geamantan, iar partea tăiată o punea pe dormeză. Pe urmă se spăla pe mîini, lua plicul cu fotografii, se uita la unele dintre ele, iar pe mine mă trimetea să-i cumpăr țigări : un pachet de 700 de „Naționale". (Fuma foarte mult, țigară după țigară). La înapoierea mea, era îmbrăcat, cu schița de pe dormeză făcută sul. Mă întreba : „Ai toate uneltele necesare la tine ?". Le aveam. „Haide să mergem". În șifonier avea mere, își lua cîteva bucăți în buzunar și plecam la fața locului, la Portal. Așa se întîmpla în fiecare dimineață.

Ne urcam pe schelă ; eu măsuram distanța, după cum îmi spunea dînsul ; iar dînsul desena cu cărbune, după schița în mărime naturală ce o adusese ; și, față de dînsul, începeam să sculptez, adîncă să adîncesc linia desenată în cărbune (cu tăietură în formă de V). Sculptam un motiv pînă ce-i convenea adîncimea și lățimea. Pe urmă s-a dat jos, a stat pe o bancă, așezată la distanța pe care o ceruse, și mă conducea de jos spunîndu-mi dacă era cazul să mai adîncesc sau nu. După ce primul motiv era bun și aprobat de dînsul, eu continuam, iar dînsul stătea în continuare pe bancă: dar în acest timp își curăța merele, mînca și fuma, circa 2—3 ore, pînă cînd terminam tot ce era desenat. Îmi spunea : „Pentru astăzi, numai atît. Vom vedea mîine ce vom mai face".

3

și stînga prin parc (executată într-una din zile după una din ideile maestrului Brâncuși, am așezat patru scaune în cele patru colțuri ale aleilor, acestea, cu același format pahar ; aveau patru fețe, nu erau rotunde. Urma ca mai tîrziu să așezăm băncile în spatele Portalului, la 5 m., una la dreapta, alta la stînga. La indicațiile maestrului, s-a făcut un rond de flori în fața Portalului, cu două alei ce l-au înconjurat, ca apoi să se unească într-una singură pe direcția Coloanei. După cele ce spunea dînsul atunci, intenționa să taie o stradă care să unească Portalul cu Coloana. S-ar fi numit Bulevardul eroilor. „Dar este greu de făcut", zicea (pe ax căzdeau niște case și o biserică). „În momentul de față nu ai cu cine să organizezi treaba. Rămîne de văzut".

Uneori, după ce încheiam 2—3 ore de lucru, îmi spunea : „Tinere, dacă nu ai nici un program, vino cu mine". Discuta cu mine despre lucrurile cioplite în lemn de țărani. O dată mi-a spus că pregătește o lucrare în India, pentru un prinț, un cavou în formă de măr, și că m-ar lua cu dînsul la Paris, apoi în India. Schițele cu forma mărului le-am văzut la dînsul în cameră, cînd le făcea. Alteori mă chema la hotel, își lua un aparat de fotografiat și mie îmi dădea unul de filmat, care era mai greu, și mergeam la tîrgul săptămînal unde se adunau țăranii din jur cu diferite lucruri de vînzare, ca : farfurii, linguri de lemn cu diferite crestături, bastoane frumos crestate, prețuri, covoare din lînă, cearșafuri pentru femei, țesute, lucruri

mentele de la Tg. Jiu constituie un ansamblu arhitectonic. Nesemnificativă ni se pare însă discuția cu privire la „citirea" monumentelor — în sensul că acestea ar trebui „citite", „interpretate", începînd — ca direcție — de la *Coloana infinită, Poarta sărutului, Masa tăcerii*, sau invers. Ansamblul sculptural de la Tg. Jiu, ca orice ansamblu, e un monolit care se percepe simultan — ca concepție, și nu succesiv — asemeni unei narațiuni. Unul din comentatorii recenți a lui Brâncuși reconsideră ansamblul propunînd șapte „monumente" : *Coloana infinită, Biserica, Poarta sărutului, Scaunele, Masa „familiei", Masa „festivă"* și o operă *neidentificată*. De ce tocmai *șapte* monumente ? De ce nu și-a terminat Brâncuși opera de la Tîrgu Jiu ? Cum urma să arate lucrarea a șaptea ? Iată întrebări firești, pe care și le poate pune oricine, și la care nu ni se răspunde. În sfîrșit — biserica (de care e vorba și în însemnările lui Ion Alexandrescu), clădită în 1926 și cu pictura isprăvită în 1936, deci înaintea venirii artistului la Tg. Jiu pentru realizarea ansamblului, nu poate fi judecată — cred — ca parte a acestui ansamblu. Biserica a existat înaintea venirii lui Brâncuși, și a rămas și după aceea, deși el preconiza mutarea ei (după cum reiese din mărturiile cioplitorului Ion Alexandrescu), deoarece stînjenea perspectiva de ansamblu a Coloanei, Porții, și, în general, a întregului proiectat *Bulevard al eroilor*. Datorită neînțelegerii și pasivității autorităților, Brâncuși nu și-a putut realiza acest deziderat. (Și conceptional judecînd, Biserica sinonimă cu ideea creștină, a cultului religos în general, nu își găsește justificarea în întregul ansamblu arhitectonic). Privitor la *Masa tăcerii* și la ansamblul în general, se pot face noi precizări, în lumina documentelor fotografice și a mărturiilor aduse de Ion Alexandrescu. Astfel, scaunele Mesei (după cum se poate observa foarte lesne în fotografia reprodusă în aceste pagini erau, în 1938, grupate perechi-perechi și mult mai apropiate de masă. Această „îngemănare" nu e, după părerea noastră, întîmplătoare, ci are similitudini cu mai toate elementele decorative ale ansamblului (elementul de repetiție al *Coloanei*, octoedrul, e format din două volume mari unite după o axă de sime-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi	2(1)

2.

★

Se uita ce fac pietrarii fără să le spună nimic. (Mai erau doi, și li pusese să lucreze bănci, dar a fost nevoit să-i concedieze după o lună, căci se contraziceau cu dînsul). Privea Portalul din toate părțile. Se ducea pe alee pînă-n fund, la Jiu, unde era masa cu cele 12 scaune. Pe parcurs se oprea și privea înapoi spre Portal, sau în stînga, sau în dreapta. În întinsul parcului, sau pe digul Jiului ; și pleca, revenind seara, făcînd același drum și aceleași popasuri. Mie mi-a spus, după cîteva zile, să mă ocup de cei doi cioplitori, să nu cioplească fin piatra (adică băncile), ci să cioplească așa cum cioplește țăranul lemnul pentru stîlpii de la poartă. „Să rămînă urme de daltă, neregulate, adică să se vadă că e cioplită de mînă de om, nu turnată".

★

Într-una din zile, am așezat scaunele în jurul mesei rotunde, la circa 40 cm. Zic : 40 cm., deoarece la primul scaun m-a pus pe mine să stau pe el, calculînd ca genunchii să fie la 10 cm. depărtare de masă, adică de linia verticală ce cade pe cercul exterior al mesei. Dar scaunele nu erau fixate în beton. O dată așezat primul scaun, am așezat și pe celelalte 11, două cîte două (perechi). Plecînd de la masă către Portal, unde se găsește aleea întretăiată în formă de cruce, care duce în dreapta la care maestrul se uita cu multă atenție ; pe unele le lua în mînă, studiindu-le amănunțit, pe altele le fotografia, și întreba pe țărani din ce comună sînt și vorbea cu ei. Filma sau lua fotografii despre cum muncesc țăranii, cum stau la umbra carului, cum prînzesc sau se odihnesc. Sau cum spală rufele cîte o femeie, la Jiu, bătînd cu un mai de lemn cămăși de cînepă. Îi plăcea să se plimbe prin grîu, și mai ales pe acolo unde erau foarte multe flori, din care rupea cîteva.

Într-o zi, după ce își vizitase satul natal, mi-a arătat cîteva bucăți de lemn de tei, cam de 10—15 cm., cu diametrul de 4—5 cm., din care spunea că cioplește ceva. Am văzut mai tîrziu, la dînsul, niște figurine sau păsări lucrate cu briceagul. Avea o singură daltă mică, în formă de V, pentru sculptura în lemn. Lucrurile cioplite le aduna în geamantan, unde avea și schițele cu formă de măr, lucrate în cărbune. Acestea le făcea cînd lucrările de finisaj erau pe terminate : sfîrșitul lunii august și începutul lui septembrie.

Am lucrat cu dînsul pînă la 20 septembrie, cînd a plecat la Paris. L-am condus la gară și am așteptat să plece trenul.

●

NOTĂ. S-a încercat în ultima vreme, în paginile unor publicații, o analiză amănunțită a operelor lui Brâncuși de la Tîrgu Jiu. Considerăm ca un bun cîștigat ideea — afirmată în presă — că monu-

4

trie orizontală ; *Poarta* grupează elemente decorative îngemănate, ca acel cerc tăiat în două, simbol al sărutului, al înfrățirii; *Masa* și scaunele sînt realizate prin îmbinarea a două volume spațiale aproape identice). S-ar mai impune încă o observație — extrasă tot din mărturiile aceluiași cioplitor — privind proiectele lui Brâncuși de a realiza un edificiu arhitectonic în India. Ion Alexandrescu îmi relata, nu de mult, că, la Tg. Jiu, Brâncuși a conceput numeroase schițe ale acestui edificiu și că majoritatea aveau *forma rotundă sau ovală*, formă pe care el a asemuit-o unui măr. Nu poate preciza, însă, dacă era vorba de un element decorativ al operei sau de planul de ansamblu. E de presupus că ar fi vorba de planul de ansamblu. Forma paralelipipedică presupusă de unii cercetători străini nu se susține prin documente.

CORNEL CONSTANTINESCU

Barbu Brezianu

Salon parizian

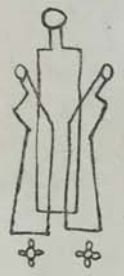
Drumul pe care avea să-l croiască Brâncuși în lumea artelor ar fi fost, poate, mai anevoios și mai domol dacă în anul 1906 nu ar fi întîlnit două compatrioate cu reale însușiri intelectuale și cu unele relații prestigioase în lumea artistică pariziană.

Rememorăm în primul rînd figura Mariei Bengescu (1850—1936). Fiică a cărturarului oltean Grigore Bengescu (fost ministru de Justiție și Culte în cabinetul Kogălniceanu) și a Elenei Bengescu (născută Golescu) — ea fusese crescută de părinți în atmosfera progresistă care domnea în conacul de la Goleşti.

Într-o scrisoare adresată nepotului ei, profesorul Alexandru Tzigara-Samurcaș, — osîndind „mizerabilele cusururi", mentalitatea și procedeele politice ale Brătienilor — Maria Bengescu mărturisea că, încă de tînără, disprețuise pe cei ce nu erau republicani. „În mintea mea toată Dreptatea, tot Adevărul, toată Frumusețea fuseseră înscrise cu vorbe nepieritoare în declarația Drepturilor Omului".

Plecată timpuriu la Paris, Maria Bengescu urmează cursurile Școlii Luvrului (École du Louvre) ; publică numeroase articole în presa franceză și română, iar în 1913 tipărește *Mélanges sur l'Art français*, volum premiat de Academia franceză : „Servie par le goût le plus fin et par un sûr instinct, la lauréate — referea eminentul istoric de artă Emile Mâle — possède en outre l'élégance et la grâce que beaucoup de français pourraient lui envier".

Saloanele Mariei Bengescu erau frecventate de numeroși oameni de litere și artă români și francezi, printre care și Auguste Rodin ; veche prietenă cu sculptorul francez — care în 1880 îi făcuse portretul (un mic bust expus și astăzi în *Muzeul Rodin*) — considerată „une amie roumaine du maître" — amfitrioana avea o excelentă părere despre Brâncuși. Opera lui i se părea „îndrăsneață, sinceră, de o factură sigură și viguroasă" și ea nu se sfia, în 1908, să afirme că „va deveni un mare sculptor..." După cum relata V. G. Paleolog — Maria Bengescu este aceea care l-a prezentat pe Brâncuși lui Rodin și ea a fost de față atunci cînd a făcut acea metaforă atît de iscusită și măgulitoare pentru Rodin — asemuindu-l cu stejarul la umbra căruia nimic nu poate crește.



★

Un rol mai important ni se pare a-l fi jucat, însă, Otilia Marchis (1874—1951). Măritată Cosmuția și apoi Bölöni, primea, în saloanele ei, împreună cu cel de-al doilea soț (scriitorul maghiar György Bölöni) — pe Cézanne, Claude Monet, Anatole France (a cărui secretară a fost între anii 1907—1914 și pe care îl va evoca în *Promenades d'Anatole France*) ; pe Bourdelle (căruia îi va consacra de asemenea un volum : *Visage de Bourdelle*, premiat de Academia Franceză) ; pe Rodin ; pe „prietenul bun, artistul unic și fără pereche", Brâncuși...

Este cert că Otilia Cosmuția a fost una din persoanele care au mediat colaborarea dintre Brâncuși și Rodin ; acesta remarcase, încă din aprilie 1906, prima lucrare a sculptorului român, expusă la *Société Nationale des Beaux-Arts* : „Le Portrait de M.G. "...

În *Jurnalul* ei (la 3 ianuarie 1907), scriitoarea nota că fusese împreună cu Brâncuși la reședința lui Rodin de la Meudon ; iar la 24 martie menționa că sculptorul român începuse să lucreze alături de „maestru". Colaborarea a fost însă scurtă : ea s-a curmat la 27 aprilie 1907, cînd primind comanda fabuloasă a monumentului funerar de la Buzău, în valoare de 7.000 de franci (cu un prim acont de 500 franci — care reprezenta aproape întreaga lui „bursă" pe un an de zile), Brâncuși închiriază un atelier în rue Montparnasse no. 54 și îl părăsește pe Auguste Rodin.

De la Otilia Cosmuția ne-a mai rămas și un document iconografic de o mare importanță. Se știe că artistul își ținea la curent prietenii cu activitatea sa, trimițîndu-le imagini ale lucrărilor lui. Numai datorită acestei bune deprinderi ne-a rămas fotografia superbului studiu pentru portretul de femeie, datînd din anul 1907—1908.

Plecînd de la realitate, artistul a modelat cu căldură și sensibilitate figura acestei necunoscute, cu pleoapele grele, cu o frunte înalt boltită, cu arcul buzelor crestat cu o rafinată senzualitate și nasul drept, cu nările energic tăiate.

În versiunea din 1908 — în piatră — modelajul de factură impresionistă, învelișul de lut, materialitatea figurii — dispar. Eliminînd tot ce era superfluu, exterior, cadențînd raportul dintre planuri în funcție de anumite necesități interioare — fizionomia, redusă la trăsăturile esențiale, apare spiritualizată.

Ajungem astfel să întrezărim (într-o oarecare măsură) procesul de sublimare a formelor la care artistul, în căutarea esențialului, va tinde tot mai mult — cît și intensul travaliu de finisare a operei. De aceea, considerăm documentul inedit care provine din arhiva Cosmuția-Bölöni de un interes major pentru înțelegerea începuturilor creației lui Brâncuși.

Izvoare:

Șapte scrisori inedite ale Mariei Bengescu către Alexandru și Maria Tzigara-Samurcaș ; Maria Bengescu, *Exposition de peintres sous la présidence de Rodin*, („L'Indépendance Roumaine", 1906, mai 19) Ottilie de Kosmutza, *Artistes Roumains à Paris*, („L'Indépendance Roumaine", 1906, decembrie 5). Idem, *Salonul de toamnă și Cézanne* („Luceafărul", 1908, februarie 1) ; Marie Bengescu, *Les Artistes Roumains au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* („L'Indépendance Roumaine", 1908, mai 17) ; Otilia de Cosmuta, *Scrisori din Paris, III* — Saloanele („Luceafărul", 1908, octombrie 1) ; „Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Marie Bengesco*, („Convorbiri Literare", 1936, august — septembrie) ; Vasile Georgescu-Paleolog, *Sculptorul Brancusi* („Arhivele Olteniei 1937, iulie-decembrie) ; idem, *Brâncuși — 1905—1907* („Înainte", 1964 decembrie 20) ; *Catalogue du Musée Rodin*, Paris, 1938, p. 26) ; Lucie Delarue-Madrus, *Souvenirs Littéraires* : *Marie Bengesco* („Revue des Deux-Mondes", 1938, mars 1) ; György Bölöni, *Az igazi Ady*, Budapesta, 1955 ; idem, *Magyarországemeberség*, Budapesta, 1959 ; George Ștefanica, și Mircea Nicoară, *O romîncă secretară a lui Anatole France* („Tribuna", 1959, nov. 22) ; Mircea Nicoară, *Mărturii despre Brâncuși* („Tribuna", 1963, nov. 21).

23 Mar 1965

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Şt. Georgescu-Gorjan

MEMORIA LOCURILOR

MODELUL COLOANEI INFINITE

Construcţia „Coloanei infinite" a început la Petroşeni. Spre sfîrşitul lui iulie 1937, după ce mă întîlnisem cu Brâncuşi la Tg. Jiu şi parcursesem împreună ,,ca viitorului ansamblu" ne-am îndreptat, prin defileul Jiului, spre Cetatea căprunelului.

I-am oferit artistului, în locuinţa mea din str. Cloşca nr. 2, camera de oaspeţi, dar el a preferat să doarmă pe un divan în „camera de zi", — o odaie simplu mobilată, în care se găsea o masă mare, pe care se puteau întinde uriaşe coli de hîrtie de desen sau calc, decupate din suluri.

Chiar de-a doua zi, „nostaliile" casei mele de burlac erau complet răsturnate : intrare în vigoare convenţia permiţînd cînepa, pe tot timpul cît avea să-mi fie musafir, Brâncuşi preluă rolul de conducător exclusiv al gospodăriei. Această măsură revoluţionară a fost resimţită, în semnul cu totul diferaţ, de femeia de serviciu şi de „mezinul" casei.

Femeia de serviciu, care era o excelentă bucătăreasă, şi-a văzut încălcate toate atribuţiile, rolul ei neîndoielnic în acela de partăşoare a copilei de companiuni, cînd îl însoţea pe Brâncuşi la piaţă, în fiecare dimineaţă, după plecarea mea la atelierele unde lucram.

„Mezinul", favorizat în mod nesperat de prezenţa artistului, era un frumos căţel „spitz", de rasă pură, căruia, pînă la venirea lui Brâncuşi, îi era interzis accesul în camerele de locuit, fiind admis numai în vestibul şi în bucătărie. Căţelul, care răspundea la banalul nume de „Pufi", s-a văzut, de pe o zi pe alta, ridicat la rangul de favorit al sculptorului, — mare iubitor de animale. „Pufi" îi amintea lui Brâncuşi de căţeluşa sa, Poiana.

Timp de o lună, rîntaşurile, gulaşurile, şnitelele cu ace de smîntînă, papricaşurile de pui ardeleneşti, au fost detronate şi înlocuite cu mîncăruri frugale, compuse din legume şi zarzavaturi fierte sau crude, din fripturi la grătar, mămăliguţă prăjită cu brînză şi smîntînă, salate şi fructe.

In camera lui Brâncuşi scrumierele erau veşnic tocate cu mucuri de ţigări, iar cafelele turceşti, vestitele cafele preparate de el, se succedau la intervale scurte.

Primele zile ale lunii august au fost ocupate cu o serie de încercări de stabilire a dimensiunilor Coloanei, pornind de la un anumit „modul", — sau dimensiune de bază, — a elementului. Brâncuşi folosea, pentru element, şi denumirea sugestivă de „mărgea".

Calculele de rezistenţă, care întovărăşeau fiecare încercare de dimensionare, erau urmate de o schiţă, la scara 1 : 1, a elementului, ca şi de o siluetă, la scară mai mică, a Coloanei, avînd un număr bine determinat de „mărgele".

După încercări care au durat cîteva zile bune, Brâncuşi s-a fixat asupra modulului şi numărului definitiv de elemente — deci asupra înălţimii Coloanei —, astfel că a putut trece la executarea tiparului de lemn.

S-ar părea, poate, exagerat, că au fost necesare atîtea zile, pînă ce Brâncuşi a stabilit dimensiunile Coloanei de la Tîrgu-Jiu. In realitate, însă, formula estetică a elementului Coloanei (1 : 2 : 4), la o anumită valoare a modulului (1), trebuia combinată cu un număr anumit de elemente, deoarece numai printr-o îmbinare fericită a formulei estetice cu numărul de elemente a putut să dea Brâncuşi Coloanei de la Tîrgu-Jiu frumuseţea ei inefabilă.

Sculptorul şi criticul de artă american Sidney Geist, luînd cunoştinţă dintr-un articol al meu de „formulele" utilizate de Brâncuşi, mi-a scris recent următoarele rînduri în privinţa proporţiilor corecte ale Coloanei :

„Şi am avut satisfacţia să aflu, citind articolul dv., că, măsurînd Coloana de la Tîrgu Jiu, s-a găsit canonul proporţiilor, folosit de Brâncuşi. La Musée d'Art Moderne, în Paris, se pot vedea patru exemple de coloană în atelierul reconstituit al lui Brâncuşi. Doar o uşoară schimbare a proporţiei 1 : 2 : 4 şi Coloana (în versiunea de ipsos) devine greoaie ; o schimbare în celaltă direcţie (cum este cazul la una din versiunile de lemn) şi ea devine ca un fus. Celelalte două versiuni în lemn au aceleaşi proporţii «corecte» care s-au aplicat la Tîrgu-Jiu."

După definitivarea proporţiilor, tîmplarii de modele de la „Atelierele centrale Petroşeni" au primit o schiţă cu dimensiunile elementului brut, avînd lăsat în plus un destul de mare adaos, care avea să permită sculptorului să scoată din bardă curburile imperceptibile ale suprafeţelor laterale ale „mărgelei".

Brâncuşi şi-a petrecut multe zile în mijlocul muncitorilor din atelierul de tîmplărie, ataşat turnătoriei, pînă ce a reuşit să dea modelului de lemn „fini"-ul dorit. Brâncuşi avea o extraordinar de mare răbdare : cînd lucra, făcea impresia că oficiază — ca un sacerdot, ca un iluminat : nu se pripea, chibzuia fiecare mişcare a mîinilor, ca şi unghiul de atac şi intensitatea de izbire a instrumentului tăietor.

Pe măsură ce înainta lucrul la modelul de turnare, tîmplarii pregăteau cutia de mîez. Dimensionarea precisă a acesteia nu se putea însă face decît după ce suprafeţele fin şlefuite şi palpate, ieşite din crisalida lemnului de tei, aveau să fie gata pentru primirea stratului acoperitor de lac roşu.

Modelul şi cutia sa de mîez nu s-au terminat, însă, decît după plecarea lui Brâncuşi. La sfîrşitul lui august, el a plecat la Bucureşti, apoi spre Paris, la 2 septembrie 1937.

MAUSOLEUL DIN INDOR

In afară de construcţia Coloanei, problema cea mai discutată de noi, în timpul şederii lui Brâncuşi la Petroşeni, a fost aceea a templului din Indor.

După cum se ştie din articolele şi monografiile despre Brâncuşi, apărute pînă acum, pe la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului nostru — maharadjahul de Indor, pe atunci tînăr, a achiziţionat de la Brâncuşi trei *păsări în spaţiu* : una de bronz lustruit şi două de marmură ; dintre acestea două, prima neagră, cealaltă albă.

Incă din 1935 aflasem, de la Brâncuşi, povestea cu prinţul indian, iar la sfîrşitul anului 1936 artistul mi-a vorbit, la Paris, despre intenţia maharadjahului de a construi, la Indor, un templu — după versiunea cunoscută, mai curînd un mausoleu.

Acel templu, denumit uneori „al Contemplării şi al Descătuşării", iar mai curînd „Templul Descătuşării" (*Tempte de la Délivrance*), urma să adăpostească cele trei păsări în spaţiu, precum şi sculptura „Spiritul lui Buda", denumită mai tîrziu „Regele regilor".

In vederea stabilirii locului de aşezare a templului, Brâncuşi fusese invitat de maharadjah în India încă din 1936, sculptorul mă întrebase dacă sînt dispus să-l însoţesc în călătoria călătorie, ceea ce acceptasem cu entuziasm. A vorbit despre această şi cu maharadjahul, care a fost de acord. Călătoria fusese fixată, în principiu, pentru perioada noiembrie 1937 — februarie 1938, data exactă urmînd a fi stabilită împreună cu maharadjahul, care-şi anunţase venirea la Paris către sfîrşitul lui septembrie 1937.

Pe la începutul lunii august, din îndemnul lui Brâncuşi, am scris întreprinderii S.A.R.P.I.M. — filiala Timişoara, care avea reprezentanţii companiilor de navigaţie italiene „Lloyd Triestino", „Italia-Flotte Riunite" şi „Cosulich", S.A.R.P.I.M. mi-a răspuns la 16 august 1937, trimiţîndu-mi „un itinerariu şi un prospect cu tarifuri, în care veţi afla tot ceea ce vă interesează, în privinţa plecării dv."

In broşura „Itinéraires Asie — Afrique — Australie" a companiei de navigaţie „Lloyd Triestino", valabilă de la 1 iunie 1937, erau indicate, între altele, itinerariile curselor de vapoare de pe linia „Grand express Italie — Inde — Extrême Orient".

Am consultat, împreună cu Brâncuşi, plecările vapoarelor spre India de la sfîrşitul anului 1937 şi ne-am oprit asupra următoarelor curse posibile :

„Victoria", plecare din Genova la 19 noiembrie, sosire la Bombay la 30 noiembrie ;

„Conte Verde", plecare din Trieste la 3 decembrie, sosire la Bombay la 15 decembrie ;

„Conte Biancamano", plecare din Genova la 18 decembrie, sosire la Bombay la 30 decembrie.

E curios că, în tot ce s-a publicat în legătură cu voiajul lui Brâncuşi în India, se afirmă că el ar fi plecat la sfîrşitul toamnei 1937, îmbarcîndu-se la Genova pe vaporul „Conte di Savoia". Dar nici în flota lui „Lloyd Triestino" şi nici în aceea a companiei „Italia — Flotte Riunite" ide la care posed, de asemenea, un prospect anterior anului 1937) nu am găsit vreun vapor „Conte di Savoia". In afară de cei doi conţi, „Verde" şi „Biancamano", „Lloyd Triestino" mai avea şi un „Conte Rosso".

Notiţa cu plecările vapoarelor i-am dat-o lui Brâncuşi, care a mai luat cu sine la Paris şi prospectul cu tarife, în care se găseau planurile vapoarelor cu diferitele punţi şi amplasamentele cabinelor. Imi amintesc că stabilisem împreună şi pe ce punte preferam să fie cabina — de clasa I, cu două paturi şi baie.

Maharadjahul şi-a amînat, însă, de vreo două ori sosirea în Franţa. In scrisoarea trimisă din Paris la 15 octombrie 1937 sculptorul îmi scria :

„... de altfel, eu credeam să fiu acolo de la 15 octombrie, dar am întîrziat aşteptînd pe A. S. Maharadjahul, care şi-a amînat venirea la Paris în două rînduri ; acum e vorba să ne întîlnim la 19 curent..."

După o scurtă revenire în Romînia, pe la începutul lui noiembrie, Brâncuşi s-a îmbarcat la Paris, de unde avea să plece într-un port italian, spre a se îmbarca pe un vapor cu destinaţia Bombay. Imbarcarea sa a avut loc, probabil, la sfîrşitul lunii noiembrie 1937. Nu am putut să-l însoţesc pe Brâncuşi în India deoarece (pe lîngă motive de ordin familial) nu eram sigur că voi putea termina montajul Coloanei, încredinţat mie de sculptor, înainte de data plecării vaporului.

Rămînere, însă, stabilit că vizita lui Brâncuşi în India avea să se reducă la o recunoaştere preliminară ; o a doua şedere, în India, mult mai lungă şi la care urma să iau parte, fiind prevăzută pentru prima jumătate a anului 1938. Se cunosc, în linii generale, împrejurările în care s-a desfăşurat şederea artistului la curtea maharadjahului — şedere rămasă fără rezultate practice. Despre această vizită mi-a vorbit Brâncuşi în vara anului 1938, la Tîrgu-Jiu.

Revenind la planul templului din Indor, aş vrea să arăt că proiectul pe care mi l-a împărtăşit Brâncuşi în august 1937, după ce mi-l schiţase fugitiv şi în decembrie 1936, *diferă fundamental, în privinţa formei exterioare, de macheta publicată în diverse cărţi şi reviste.*

Din descrierile destul de vagi ale unor autori (Carola Giedion-Welcker, David Lewis ş.a.), ar rezulta că edificiul urma să aibă forma exterioară a unei machete de ipsos, care semănînd mai curînd cu capitelul unei coloane, decît cu arhitectura exterioară a unui templu. De aceeaşi părere înclină să fie şi prof. V. G. Paleolog, cu care am discutat, nu demult, această chestiune încă neclară.

Iată acum în ce fel descrie Carola Giedion-Welcker („Constantin Brancusi" — Basel, 1958) viitorul templu :

„Ridicat pe baza pătrată a unei cruci greceşti, cu trei păsări-verticale în (colţurile)-cochilii, impodobit cu o statuie de lemn, mai înaltă, «Spiritul lui Buda». Cubul greu al unui capitel, cu reliefurile sale suprapuse, vălurite, în formă de cercuri şi de semicercuri, se afla ca model de ipsos în atelierul lui Brâncuşi şi trecea drept machetă propriu-zisă a formei corpului acestui templu proiectat pentru Indor (douăsprezece pe douăsprezece metri)".

Nepreciza acestei descrieri, ca şi aluzia autoarei la forma de „capitel cubic", ce i-a fost sugerată de contemplarea machetei de ipsos, mă îndreptăţeşte să pun la îndoială afirmaţia că macheta ar putea reprezenta *forma exterioară* a plănuitului Templu al Descătuşării. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît Brâncuşi îmi împărtăşise o cu totul altă concepţie despre viitorul templu — mai bine zis mausoleu — din Indor.

Brâncuşi îmi povestise, în 1936, că soţia maharadjahului murise nu demult. In amintirea ei, maharadjahul intenţiona să construiască un mausoleu, care să adăpostească urna cu cenuşa maharanieei, ca şi cele trei „păsări în spaţiu" ale lui Brâncuşi, — şi-i ceruse acestuia să proiecteze mausoleul.

Forma exterioară a mausoleului, în viziunea lui Brâncuşi, era aceea a unui *ou imens*, replica monumentală a „Începutului lumii" („Le commencement du monde"), oul minune din colecţia lui H.-P. Roché din Sèvres, denumit şi „Sculptură pentru orb" (variianta din colecţia Louise şi Walter Arensberg, în „Philadelphia Museum of Art").

Oul trebuia să dea impresia că este depus pe iarba unei pajişti întinse, în faţa palatului maharadjahului, ca şi cum o păsăre misterioasă l-ar fi lăsat acolo, dispărînd apoi spre înălţimile Himalaiei.

Artistul era preocupat de soluţionarea tehnică a construcţiei uriaşului ou, care trebuia să dea, pe de o parte, iluzia că ar avea contact cu pămîntul numai pe îngusta zonă de tangenţă, iar pe de altă parte, să permită totuşi sprijinirea sa pe o fundaţie, — dar pe o fundaţie în formă de puţ, prin care să se asigure legătura subterană, în formă de galerie, cu palatul maharadjahului.

Invitaţia pe care mi-o adresase Brâncuşi, de a-l însoţi la Indor, avea tocmai scopul de a-i asigura o asistenţă tehnică în problemele pe care le ridica amplasarea şi realizarea unei construcţii atît de singulare.

Se afirmă că macheta templului, de care scriu autorii citaţi, a fost făcută de sculptor în 1937. Dar, atît în august 1937, cît şi în noiembrie 1937, înainte de plecarea sa în India, Brâncuşi nu mi-a vorbit despre mausoleul — sau templul — din Indor, decît în forma sa de ou uriaş.

Nu este însă exclus ca el să se fi gîndit ca *interiorul* mausoleului să aibă forma machetei de ipsos, care se termină de altfel, sus şi jos, cu cîte o prismă de secţiune pătrată.

Prisma de jos ar fi putut fi puţul de acces în galeria orizontală, despre care îmi vorbise Brâncuşi, iar prisma de sus ar fi servit drept legătură cu exteriorul, prin care „soarele la amiază ar fi luminat Pasărea de bronz lustruit" (David Lewis — „Brancusi" — Londra, 1937).

Macheta de ipsos se poate înscrie perfect în Oul lui Brâncuşi, în acel „Început al lumii", transformat în templu, în mausoleu, în care cenuşa maharaniei de Indor şi-ar fi găsit locaş de veacuri, în tovărăşia păsărilor cosmice, zămislite de artist.

Cînd vorbesc de mausoleul maharaniei de Indor, îmi vine în minte şi paralela pe care o făceam în 1937, împreună cu Brâncuşi, cu Taj-Mahal-ul, mausoleul din Agra, pe care Şah Gehan îl ridicase, cu secole în urmă, întru cinstirea memoriei soţiei sale mult iubite Mumtaz Mahal...

PATINAREA UNUI BUST

Am avut oarecare emoţie, la Petroşeni, înaintea „întîlnirii lui Brâncuşi din 1937 — cu Brâncuşi din 1902." Mi-era teamă că, pus fără veste în faţa unei lucrări din tinereţe**, avea s-o privească pieziş, sau chiar s-o repudieze. Dar dimpotrivă, artistul a contemplat mult timp, cu interes, cu o privire nostalgică, bustul lui Ion Georgescu-Gorjan, despre care mi-a spus, într-un tîrziu : „Nu e rău ! Parcă-l văd pe Ion, aşa cum era, acum treizeci şi-atîţi de ani ! Imi aduc aminte cît m-am bucurat cînd i-am «ghicit» privirea".

Brâncuşi m-a autorizat, atunci, să dau să se toarne două replici de bronz ale bustului şi mi-a indicat şi o metodă de patinare naturală : să se umple o groapă cu gunoi de grajd, în care să introduc busturile turnate şi perfect curăţite ; în groapa astupată cu un strat subţire de pămînt, trebuia apoi întreţinută în permanenţă umiditatea...

La plecarea sa din Petroşeni, mi-a făcut din nou numeroase recomandări, cu privire la turnarea de probă a elementelor, la metalizarea lor, la precizia îmbinării şi la alte amănunte referitoare la Coloană.

Ne-am revăzut din nou, la Tîrgu-Jiu, peste două luni, în noiembrie...

— Stabilirea cronologiei exacte, fără control prin date certe, poate duce la unele erori. Fac cu acest prilej o precizare, în urma comunicării unor scrisori din arhiva oraşului Tîrgu-Jiu, pe baza indicaţiilor precise, comunicate de şeful Arhivelor Statului — Oltenia, tov. Al. Bălintescu.

Am stabilit astfel că în 1937 s-au făcut numai probele preliminare de metalizare a Coloanei, de către o firmă din Bucureşti, căreia i se încredinţase această lucrare de specialitate. Metalizarea propriu-zisă s-a efectuat abia în vara anului următor, terminîndu-se în jurul datei de 25 iulie 1938.

* Vezi „Ramuri" nr. 5/1964, pag. 8—9, articolul „Biografia şi perspectivele Coloanei infinite" de Şt. Georgescu-Gorjan

** Vezi „Ramuri" nr. 5/1964, pag. 8 — interviul cu Şt. Georgescu-Gorjan şi fotografia bustului lui Ion Georgescu-Gorjan.

1. Casa din Petroşeni, str. Cloşca nr. 2, în care a locuit Brâncuşi în august 1937 (fotografie comunicată de Şt. Georgescu-Gorjan).

2. Cioplitorul Ion Alexandrescu şi familia lui lîngă „masa rotundă" de la Tîrgu-Jiu (fotografie comunicată de Ion Alexandrescu).

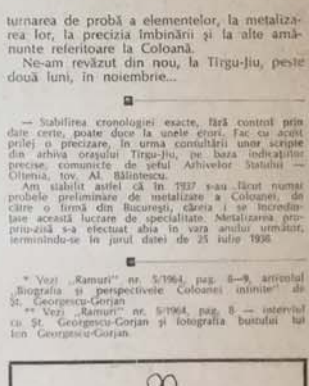
3. „Portret de femeie" de Brâncuşi, în prima versiune — 1907 (din arhiva Institutului de istoria artei — Bucureşti).

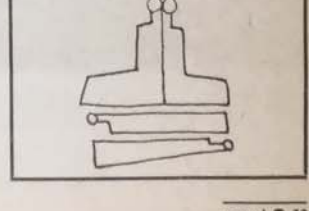
4. „Inceputul lumii" — oul : „macheta" mausoleului din Indor.

5. „Portret de femeie" de Brâncuşi (în piatră), versiunea 1908 (fotografie comunicată de Barbu Brezianu).

6. Brâncuşi şi Ion Alexandrescu, muncitorul-cioplitor în piatră, lîngă schela Porţii Sărutului (fotografie comunicată de Ion Alexandrescu).

7. „Poarta" de la Tîrgu-Jiu, nefinisată (fotografie comunicată de Ion Alexandrescu).





BRÂNCUŞI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Șt. Georgescu-Gorjan

MEMORIA LOCURILOR

MODELUL COLOANEI INFINITE

Construcția „Coloanei infinite" a început la Petroșeni. Spre sfîrșitul lui iulie 1937, după ce mă întîlnisem cu Brâncuși la Tg. Jiu și parcursesem împreună axa viitorului ansamblu, ne-am îndreptat, prin defileul Jiului, spre Cetatea cărbunelui.

I-am oferit artistului, în locuința mea din str. Cloșca nr. 2, camera de oaspeți, dar el a preferat să doarmă pe un divan în „camera de zi", — o odaie simplu mobilată, în care se găsea o masă mare, pe care se puteau întinde uriașe coli de hîrtie de desen sau calc, decupate din suluri.

Chiar de-a doua zi, „rosturile" casei mele de burlac erau complet răsturnate: intrase în vigoare convenția potrivit căreia, pe tot timpul cît avea să-mi fie musafir, Brâncuși prelua rolul de conducător exclusiv al gospodăriei. Această măsură revoluționară a fost resimțită, în sensuri cu totul diferite, de femeia de serviciu și de „mezinul" casei.

Femeia de serviciu, care era o excelentă bucătăreasă, și-a văzut încălcate toate atribuțiile, rolul ei reducîndu-se la acela de purtătoare a coșului de cumpărături, cînd îl însoțea pe Brâncuși la piață, în fiecare dimineață, după plecarea mea la atelierele unde lucram.

„Mezinul", favorizat în mod nesperat de prezența artistului, era un frumos cățel „spitz", de rasă pură, căruia, pînă la venirea lui Brâncuși, îi era interzis accesul în camerele de locuit, fiind admis numai în vestibul și în bucătărie. Cățelul, care răspundea la banalul nume de „Pufi", s-a văzut, de pe o zi pe alta, ridicat la rangul de favorit al sculptorului, — mare iubitor de animale. „Pufi" îi amintea lui Brâncuși de cățeluța sa, *Polaire*.

Timp de o lună, rîntașurile, gulașurile, șnițelele cu sos de smîntînă, papricașurile de pui ardelenești, au fost detronate și înlocuite cu mîncăruri frugale, compuse din legume și zarzavaturi fierte sau crude, din fripturi la grătar, mămăliguță pripită cu brînză și smîntînă, salate și fructe.

În camera lui Brâncuși scrumierele erau veșnic ticsite cu mucuri de țigări, iar cafelele turcești, vestitele cafele pregătite de el, se succedau la intervale scurte.

Primele zile ale lunii august au fost ocupate cu o serie de încercări de stabilire a dimensiunilor Coloanei, pornind de la un anumit „*modul*", — sau dimensiune de bază, — a elementului. Brâncuși folosea, pentru element, și denumirea sugestivă de „*mărgea*".

Calculele de rezistență, care întovărășeau fiecare încercare de dimensionare, erau urmate de o schiță, la scara 1 : 1, a elementului, ca și de o siluetă, la scară mai mică, a Coloanei, avînd un număr bine determinat de „mărgele".

După încercări care au durat cîteva zile bune, Brâncuși s-a fixat asupra modulului și numărului definitiv de elemente — deci asupra înălțimii Coloanei —, astfel că a putut trece la executarea tiparului de lemn.

S-ar părea, poate, exagerat, că au fost necesare atîtea zile, pînă ce Brâncuși a stabilit sit canonul proporțiilor, folosit de Brâncuși. La *Musée d'Art Moderne*, în Paris, se pot vedea patru exemple de coloană în atelierul reconstituit al lui Brâncuși. Doar o ușoară schimbare a proporției 1 : 2 : 4 și Coloana (în versiunea de ipsos) devine groasă; o schimbare în cealaltă direcție (cum este cazul la una din versiunile de lemn) și ea devine ca un fus. Celelalte două versiuni în lemn au acele proporții «corecte» care s-au aplicat la Tîrgu-Jiu."

După definitivarea proporțiilor, tîmplarii de modele de la „Atelierele centrale Petroșeni" au primit o schiță cu dimensiunile elementului brut, avînd lăsat în plus un destul de mare adaos, care avea să permită sculptorului să scoată din bardă curburile imperceptibile ale suprafețelor laterale ale „mărgelei".

Brâncuși și-a petrecut multe zile în mijlocul muncitorilor din atelierul de tîmplărie, atașat turnătoriei, pînă ce a reușit să dea modelului de lemn „fini"-ul dorit. Brâncuși avea o extraordinar de mare răbdare: cînd lucra, făcea impresia că oficiază — ca un sacerdot, ca un iluminat; nu se pripea, chibzuia fiecare mișcare a mîinilor, ca și unghiul de atac și intensitatea de izbire a instrumentului tăietor.

Pe măsură ce înainta lucrul la modelul de turnare, tîmplarii pregăteau cutia de miez. Dimensionarea precisă a acesteia nu se putea însă face decît după ce suprafețele fin șlefuite și palpate, ieșite din crisalida lemnului de tei, aveau să fie gata pentru primirea stratului acoperitor de lac roșu.

Modelul și cutia sa de miez nu s-au terminat, însă, decît după plecarea lui Brâncuși. La sfîrșitul lui august, el a plecat la București, apoi spre Paris, la 2 septembrie 1937.

MAUSOLEUL DIN INDOR

În afară de construcția Coloanei, problema cea mai discutată de noi, în timpul șederii lui Brâncuși la Petroșeni, a fost aceea a templului din Indor.

După cum se știe din articolele și monografiile despre Brâncuși, apărute pînă acum, pe la începutul celui de-al patrulea deceniu al secolului nostru — maharadjahul de Indor, pe atunci foarte tînăr, a achiziționat de la Brâncuși trei *păsări în spațiu*: una de bronz lustruit și două de marmură; dintre acestea două, prima neagră, cealaltă albă.

Încă din 1935 aflasem, de la Brâncuși, povestea cu prințul indian, iar la sfîrșitul anului 1936 artistul mi-a vorbit, la Paris, despre intenția maharadjahului de a construi, la Indor, un templu — după versiunea cunoscută, mai curînd un mausoleu.

Acel templu, denumit uneori „al Contemplării și al Descătușării", iar mai curînd „Templul Descătușării" (*Temple de la Délivrance*), urma să adăpostească cele trei păsări în spațiu, precum și sculptura „Spiritul lui Buda", denumită mai tîrziu „Regele regilor".

În vederea stabilirii locului de așezare a templului, Brâncuși fusese invitat de maharadjah în India încă din 1936, sculptorul mă întrebase dacă sînt dispus să-l însoțesc în planuita călătorie, ceea ce acceptasem cu entuziasm. A vorbit despre aceasta și cu maharadjahul, care a fost de acord. Călătoria fusese fixată, în principiu, pentru perioada noiembrie 1937 — [illegible]

Revenind la planul templului din Indor, aș vrea să arăt că proiectul pe care mi l-a împărtășit Brâncuși în august 1937, după ce mi-l schițase fugitiv și în decembrie 1936, *diferă fundamental, în privința formei exterioare, de macheta publicată în diverse cărți și reviste.*

Din descrierile destul de vagi ale unor autori (Carola Giedion-Welcker, David Lewis ș.a.), ar rezulta că edificiul urma să aibă forma exterioară a unei machete de ipsos, care seamănă mai curînd cu capitelul unei coloane, decît cu arhitectura exterioară a unui templu. De aceeași părere înclină să fie și prof. V. G. Paleolog, cu care am discutat, nu demult, această chestiune încă neclară.

Iată acum în ce fel descrie Carola Giedion-Welcker („Constantin Brancusi" — Basel, 1958) viitorul templu:

„Ridicat pe baza pătrată a unei cruci grecești, cu trei păsări-verticale în (colțurile)-cochilii, împodobit cu o statuie de lemn, mai înaltă, «Spiritul lui Buda». Cubul greu al unui capitel, cu reliefurile sale suprapuse, vălurite, în formă de cercuri și de semicercuri, se afla ca model de ipsos în atelierul lui Brâncuși și trecea drept macheta propriu-zisă a formei corpului acestui templu proiectat pentru Indor (doisprezece pe doisprezece metri)".

Neprecizia acestei descrieri, ca și aluzia autoarei la forma de „capitel cubic", ce i-a fost sugerată de contemplarea machetei de ipsos, mă îndreptățește să pun la îndoială afirmația că macheta ar putea reprezenta *forma exterioară* a plănuitului Templu al Descătușării. Aceasta, cu atît mai mult, cu cît Brâncuși îmi împărtășise o cu totul altă concepție despre viitorul templu — mai bine zis mausoleu — din Indor.

Brâncuși îmi povestise, în 1936, că soția maharadjahului murise nu demult. În amintirea ei, maharadjahul intenționa să construiască un mausoleu, care să adăpostească urna cu cenușa maharaniei, ca și cele trei „păsări în spațiu" ale lui Brâncuși, — și-i ceruse acestuia să proiecteze mausoleul.

Forma exterioară a mausoleului, în viziunea lui Brâncuși, era aceea a unui *ou imens*, replica monumentală a „Începutului lumii" („Le commencement du monde"), oul minune din colecția lui H.-P. Roché din Sèvres, denumit și „Sculptură pentru orb" (varianta din colecția Louise și Walter Arensberg, în „Philadelphia Museum of Art").

Oul trebuia să dea impresia că este depus pe iarba unei pajiști întinse, în fața palatului maharadjahului, ca și cum o pasăre misterioasă l-ar fi lăsat acolo, dispărînd apoi spre înălțimile Himalaiei.

Artistul era preocupat de soluționarea tehnică a construcției uriașului ou, care trebuia să dea, pe de o parte, iluzia că ar avea contact cu pămîntul numai pe îngusta zonă de tangență, iar pe de altă parte, să permită totuși sprijinirea sa pe o fundație, — dar pe o fundație în formă de puț, prin care să se asigure legătura subterană, în formă de gale- [illegible] cu palatul maharadjahului.

Șah Gehan îl ridicase, cu secole în urmă, întru cinstirea memoriei soției sale mult iubite Mumtaz Mahal...

PATINAREA UNUI BUST

Am avut oarecare emoție, la Petroșeni, înaintea „întîlnirii lui Brâncuși în august 1937 — cu Brâncuși din 1902." Mi-era teamă că, pus fără veste în fața unei lucrări din tinerețe**, avea s-o privească pieziș, sau chiar s-o repudieze. Dar dimpotrivă, artistul a contemplat mult timp, cu interes, cu o privire nostalgică, bustul lui Ion Georgescu-Gorjan, despre care mi-a spus, într-un tîrziu: „Nu e rău! Parcă-l văd pe Ion, așa cum era, acum treizeci și-atîți de ani! Îmi aduc aminte cît m-am bucurat cînd i-am «ghicit» privirea".

Brâncuși m-a autorizat, atunci, să dau să se toarne două replici de bronz ale bustului și mi-a indicat și o metodă de patinare naturală: să se umple o groapă cu gunoi de grajd, în care să introduc busturile turnate și perfect curățite; în groapa astupată cu un strat subțire de pămînt, trebuia apoi întreținută în permanență umiditatea...

La plecarea sa din Petroșeni, mi-a făcut din nou numeroase recomandări, cu privire la

1. Casa din Petroșeni, str. Cloșca nr. 2, în care a locuit Brâncuși în august 1937 (fotografie comunicată de Șt. Georgescu-Gorjan).
2. Cioplitorul Ion Alexandrescu și familia lui lîngă „masa rotundă" de la Tîrgu-Jiu (fotografie comunicată de Ion Alexandrescu).
3. „Portret de femeie" de Brâncuși, în prima versiune — 1907 (din arhiva Institutului de istoria artei — București).
4. „Începutul lumii" — oul: „macheta" mausoleului din Indor.
5. „Portret de femeie" de Brâncuși (în piatră), versiunea 1908 (fotografie comunicată de Barbu Brezianu).
6. Brâncuși și Ion Alexandrescu, muncitorul-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

dimensiunile Coloanei de la Tîrgu-Jiu. În realitate, însă, formula estetică a elementului Coloanei (1 : 2 : 4), la o *anumită* valoare a modulului (1), trebuia combinată cu un număr *anumit* de elemente, deoarece numai printr-o îmbinare fericită a formulei estetice cu numărul de elemente a putut să dea Brâncuși Coloanei de la Tîrgu-Jiu frumusețea ei inefabilă.

Sculptorul și criticul de artă american Sidney Geist, luînd cunoștință dintr-un articol al meu de „formulele" utilizate de Brâncuși, mi-a scris recent următoarele rînduri în privința proporțiilor corecte ale Coloanei :

„Și am avut satisfacția să aflu, citind articolul dv., că, măsurînd Coloana de la Tîrgu Jiu, s-a găsit

5

împreună cu maharadjahul, care-și anunțase venirea la Paris către sfîrșitul lui septembrie 1937.

Pe la începutul lunii august, din îndemnul lui Brâncuși, am scris întreprinderii S.A.R.P.I.M. — filiala Timișoara, care avea reprezentanța companiilor de navigație italiene „Lloyd Triestino", „Italia-Flotte Riunite" și „Cosulich". S.A.R.P.I.M. mi-a răspuns la 16 august 1937, trimițîndu-mi „un itinerariu și un prospect cu tarifuri, în care veți afla tot ceea ce vă interesează, în privința plecării dv.".

În broșura „Itinéraires Asie — Afrique — Australie" a companiei de navigație „Lloyd Triestino", valabilă de la 1 iunie 1937, erau indicate, între altele, itinerariile curselor de vapoare de pe linia „Grand express Italie — Inde — Extrême Orient".

Am consultat, împreună cu Brâncuși, plecările vapoarelor spre India de la sfîrșitul anului 1937 și ne-am oprit asupra următoarelor curse posibile :

„Victoria", plecare din Genova la 19 noiembrie, sosire la Bombay la 30 noiembrie ;

„Conte Verde", plecare din Trieste la 3 decembrie, sosire la Bombay la 15 decembrie ;

„Conte Biancamano", plecare din Genova la 18 decembrie, sosire la Bombay la 30 decembrie.

E curios că, în tot ce s-a publicat în legătură cu voiajul lui Brâncuși în India, se afirmă că el ar fi plecat la sfîrșitul toamnei 1937, îmbarcîndu-se la Genova pe vaporul „Conte di Savoia". Dar nici în flota lui „Lloyd Triestino" și nici în aceea a companiei „Italia — Flotte Riunite" (de la care posed, de asemenea, un prospect anterior anului 1937) nu am găsit vreun vapor „Conte di Savoia". În afară de cei doi conți, „Verde" și „Biancamano", „Lloyd Triestino" mai avea și un „Conte Rosso".

Notița cu plecările vapoarelor i-am dat-o lui Brâncuși, care a mai luat cu sine la Paris și prospectul cu tarife, în care se găseau planurile vapoarelor cu diferitele punți și amplasamentele cabinelor. Îmi amintesc că stabilisem împreună și pe ce punte preferam să fie cabina — de clasa I, cu două paturi și baie.

Maharadjahul și-a amînat, însă, de vreo două ori sosirea în Franța. În scrisoarea trimisă din Paris la 15 octombrie 1937 sculptorul îmi scria :

„... de altfel, eu credeam să fiu acolo de la 15 octombrie, dar am întîrziat așteptînd pe A. S. Maharadjahul, care și-a amînat venirea la Paris în două rînduri ; acum e vorba să ne întîlnim la 19 curent..."

După o scurtă revenire în România, pe la începutul lui noiembrie, Brâncuși s-a înapoiat la Paris, de unde avea să plece într-un port italian, spre a se îmbarca pe un vapor cu destinația Bombay. Îmbarcarea sa a avut loc, probabil, la sfîrșitul lunii noiembrie 1937. Nu am putut să-l însoțesc pe Brâncuși în India, deoarece (pe lîngă motive de ordin familial) nu eram sigur că voi putea termina montajul Coloanei, încredințat mie de sculptor, înainte de data plecării vaporului.

Rămăsese, însă, stabilit că vizita lui Brâncuși în India avea să se reducă la o recunoaștere preliminară ; o a doua ședere, în India, mult mai lungă și la care urma să iau parte, fiind prevăzută pentru prima jumătate a anului 1938. Se cunosc, în linii generale, împrejurările în care s-a desfășurat șederea artistului la curtea maharadjahului — ședere rămasă fără rezultate practice. Despre această vizită mi-a vorbit Brâncuși în vara anului 1938, la Tîrgu-Jiu.

Invitația pe care mi-o adresase Brâncuși, de a-l însoți la Indor, avea tocmai scopul de a-i asigura o asistență tehnică în problemele pe care le ridica amplasarea și realizarea unei construcții atît de singulare.

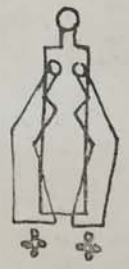
Se afirmă că macheta templului, de care scriu autorii citați, a fost făcută de sculptor în 1937. Dar, atît în august 1937, cît și în noiembrie 1937, înainte de plecarea sa în India, Brâncuși nu mi-a vorbit despre mausoleul — sau templul — din Indor, decît în forma sa de ou uriaș.

Nu este însă exclus ca el să se fi gîndit ca *interiorul* mausoleului să aibă forma machetei de ipsos, care se termină de altfel, sus și jos, cu cîte o prismă de secțiune pătrată.

Prisma de jos ar fi putut fi puțul de acces în galeria orizontală, despre care îmi vorbise Brâncuși, iar prisma de sus ar fi servit drept legătură cu exteriorul, prin care „soarele la amiază ar fi luminat Pasărea de bronz lustruit" (David Lewis — „Brancusi" — Londra, 1937).

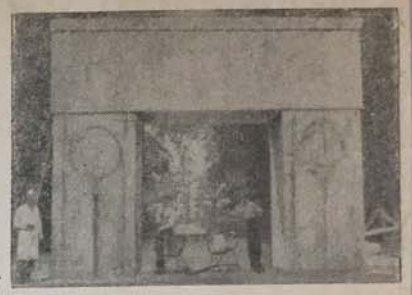
Macheta de ipsos se poate înscrie perfect în Oul lui Brâncuși, în acel „Început al lumii", transformat în templu, în mausoleu, în care cenușa maharaniei de Indor și-ar fi găsit locaș de veacuri, în tovărășia păsărilor cosmice, zămislite de artist.

Cînd vorbesc de mausoleul maharaniei de Indor, îmi vine în minte și paralela pe care o făceam în 1937, împreună cu Brâncuși, cu Taj-Mahal-ul, mausoleul din Agra, pe care



cioplitor în piatră, lîngă schela Porții Sărutului (fotografie comunicată de Ion Alexandrescu).

7. „Poarta" de la Tîrgu-Jiu, nefinisată (fotografie comunicată de Ion Alexandrescu).



7

turnarea de probă a elementelor, la metalizarea lor, la precizia îmbinării și la alte amănunte referitoare la Coloană.

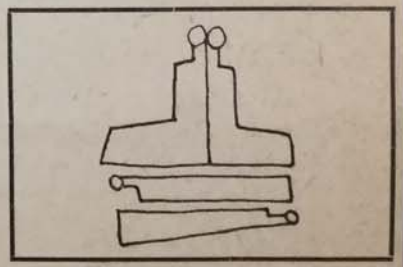
Ne-am revăzut din nou, la Tîrgu-Jiu, peste două luni, în noiembrie...

— Stabilirea cronologiei exacte, fără control prin date certe, poate duce la unele erori. Fac cu acest prilej o precizare, în urma consultării unor scripte din arhiva orașului Tîrgu-Jiu, pe baza indicațiilor precise, comunicte de șeful Arhivelor Statului — Oltenia, tov. Al. Bălintescu.

Am stabilit astfel că în 1937 s-au făcut numai probele preliminare de metalizare a Coloanei, de către o firmă din București, căreia i se încredințase această lucrare de specialitate. Metalizarea propriu-zisă s-a efectuat abia în vara anului următor, terminîndu-se în jurul datei de 25 iulie 1938.

* Vezi „Ramuri" nr. 5/1964, pag. 8—9, articolul „Biografia și perspectivele Coloanei infinite" de Șt. Georgescu-Gorjan

** Vezi „Ramuri" nr. 5/1964, pag. 8 — interviul cu Șt. Georgescu-Gorjan și fotografia bustului lui Ion Georgescu-Gorjan.



BRÂNCUȘI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (2)

14.

ATENEO BACĂU May 1965

BRÂNCUSI

„Nu știți ce vă las aici" zicea Brâncuși celor care se adunau, cu o îndreptățită curiozitate, pe locul „Târgului de afară" sau al Șinului de la Târgu Jiu, spre a privi operațiile de înălțare a *Coloanei fără sfîrșit*. Era în toamna anului 1937.

Concepția ansamblului de monumente de la Târgu-Jiu a fost îndelungată, iar executarea destul de rapidă. Gîndul de a dărui locurilor natale ceva măreț și nepieritor data cel puțin din 1922[1]), iar în 1935 începe să se concretizeze, odată cu invitația de a crea la Tg. Jiu un monument în amintirea eroilor gorjeni căzuți în primul război mondial[2]). Ceea ce a conceput în atelierul său de la Paris a luat amploare, cînd Brâncuși a venit în țară în anii 1937 și 1938, pentru, o mai îndelungată vreme spre a supraveghea ridicarea *Coloanei*[3]) și apoi a lucrărilor în piatră, ansamblul căpătînd forma finală în 1938, cînd s-a și inaugurat, dar cu o nemeritată discreție[4]).

În legătură cu aceste monumente de la Tg. Jiu dorim a face cîteva observații, spre a vedea ceea ce a lăsat într-adevăr acolo marele sculptor român.

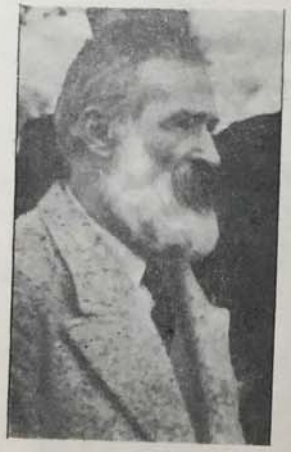
În 1936, Constantin Brâncuși împlinise șaizeci de ani — s-a născut în 1876, în comuna Fetrișeni—Hobița, la poalele Carpaților — și rolul său de înnoitor în sculptura mondială era de mult recunoscut, artistul bucurîndu-se de o faimă ce mereu sporea și care, după moartea sa, la 16 martie 1957, continuă să sporească și mai mult. Totuși, pînă în deceniul 1930-1940 nu i se prezentase prilejul de a ridica în spațiu liber monumente de mare amploare, deși ca orice sculptor monumentalist către aceasta năzuise.

Asemenea monumente care să se desfășoare în spațiu liber și care să împodobească fie colțuri din sînul naturii, fie piețe din orașe, nu i s-au comandat pînă în deceniul 1930-1940. Cu ce mulțumire a lucrat sculptorul la macheta și proiectele pentru *Templul Contemplației și al Descătușării*, comandat de către maharadjahul Olcar din Indor! În anii 1933—1937, Brâncuși a lucrat la macheta acestui templu, iar în 1937 a fost în India spre a lua măsurile de realizare. Din nefericire, grandiosul proiect nu a fost înfăptuit. Boala maharadjahului și apoi izbucnirea celui de-al doilea război mondial au zădărnicit realizarea.

Datorită unor prieteni apropiați ai sculptorului, Carola Giedion — Welcker și H. P. Roché, se cunosc însă concepția și chiar detaliile acestui proiect indian, în care se îmbină arhitectura, sculptura și pictura, spre a crea o atmosferă de reculegere și meditație. Templul urma să aibă o încăpere unică (12 m. pe 12 m.) iar arhitectura ei

O indicație despre ceea ce a urmărit el mai în mare la Târgu-Jiu ne-a dat-o în toamna anului 1938, cînd l-am văzut mai des. Ne-a povestit că odinioară, după moartea matematicianului Spiru Haret (1912), i se comandase un monument la București, în amintirea acestuia. Ghicind intențiile comanditarilor, Brâncuși le-a spus că el nu vrea să facă statuia unui domn în redingotă, socotind că mai vrednică de neuitare ar fi fost o formă pură care să încînte ochii privitorilor, un monument care o dată cu bucuria contemplării lui să fie și o pomenire a aceluia în cinstea căruia este ridicat. La noi, la țară — ne zicea sculptorul — oamenii ridică în amintirea lui Ion cîte o fîntînă și Ion este astfel mai vrednic pomenit de-a lungul anilor decît dacă i s-ar arăta chipul în piatră[5]).

Pornind de la ideea comemorării eroilor de pe meleagurile sale natale, Brâncuși a creat la Târgu-Jiu un ansamblu de monumente în alt spirit decît plănuise templul indian, deși vom vedea că nu lipsesc și unele puncte comune. La Târgu-Jiu, el a ridicat mai multe monumente, care trebuie privite și în ansamblul lor și parțial, ținînd seama de activitatea generală a artistului, de locul și scopul acestor monumente.



Brâncuși în 1937 (fotografie comunicată de Barbu Brezeanu

Ansamblul se compune din două mese de piatră rotunde și joase, înconjurate de scaune, dintr-o alee a scaunelor, dintr-o poartă sau arc de triumf, tot din piatră și din *Coloana fără de sfîrșit*.

Concepția ansamblului de monumente de la Târgu-Jiu, a fost îndelungată, iar executarea destul de rapidă. Ideea de a crea o coloană fără sfîrșit, ca și cea a *Coloanei cerului*, datează din 1918, cînd Brâncuși a realizat în lemn de stejar o primă coloană fără sfîrșit, de 2,50 m. înălțime, în curtea casei sale din Paris. Ea a fost urmată de alte coloane, în lemn, în piatră, în gips, în bronz, de diferite înălțimi, de la 2,50 m. la 30 m. Ele au fost concepute în diferite feluri, cu sau fără capete, cu sau fără piedestal, cu sau fără bază, cu sau fără capitel, cu sau fără cruce, cu sau fără acoperiș, cu sau fără ornamente, cu sau fără inscripții, cu sau fără ancadramente, cu sau fără ferestre, cu sau fără scări, cu sau fără ușă, cu sau fără cheie, cu sau fără clopot

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

...binau arhitectura, sculptura și pictura, spre a crea o atmosferă de reculegere și meditație. Templul urma să aibă o încăpere unică (12 m. pe 12 m.), iar arhitectura îi era orientată spre interior. Se pătrundea printr-o deschidere subterană, nu avea uși și nici ferestre, dar prin unele crăpături ale acoperișului lișii de lumină reliefau treptat, după mersul soarelui, păsările de bronz, aflate în conci, și care se reflectau în apa bazinului din centrul încăperii. Ideea de mișcare cosmică și de plutire celestă era intensificată de imaginile altor păsări — acestea pictate pe pereții templului. Frescele constau din forme albe și triunghiulare, simbolizînd păsări pe fondul albastru. S-au păstrat macheta în plastru a unui fragment de cornișă a templului, precum și două schițe în culori pentru picturile murale.

Dacă proiectul indian nu a fost realizat, în schimb un alt proiect vast al lui Brâncuși a putut fi dus la îndeplinire, în anii 1937-1938 și anume ansamblul de lucrări monumentale de la Tîrgu-Jiu. Deși creat în aceeași perioadă în care sculptorul era ocupat și cu proiectul pentru Indor,, între aceste două mari proiecte există vădite deosebiri, precum și unele puncte comune. *Templul Contemplației și al Descătușării* răspundea unei concepții spirituale indiene și era menit meditației interioare a celui care venea acolo pentru a se „descătușa" în tăcere, în concentrare și reculegere. Dimpotrivă, ansamblul de monumente de la Tîrgu-Jiu avea ca menire imediată și concretă comemorarea eroilor căzuți în primul război mondial, era un „ansamblu arhitectural al Eroilor din Tîrgu-Jiu". Acesta a fost scopul pentru care sculptorul fusese invitat de a-și împlini o veche dorință — aceea de a înzestra locurile sale natale cu o creație care să-l lege de conștiința compatrioților săi, să-l păstreze în amintirea lor. Aceasta a convenit el să realizeze la Tîrgu-Jiu: un ansamblu comemorativ al eroilor, cerînd să i se lase liberă concepția și modalitățile de realizare.

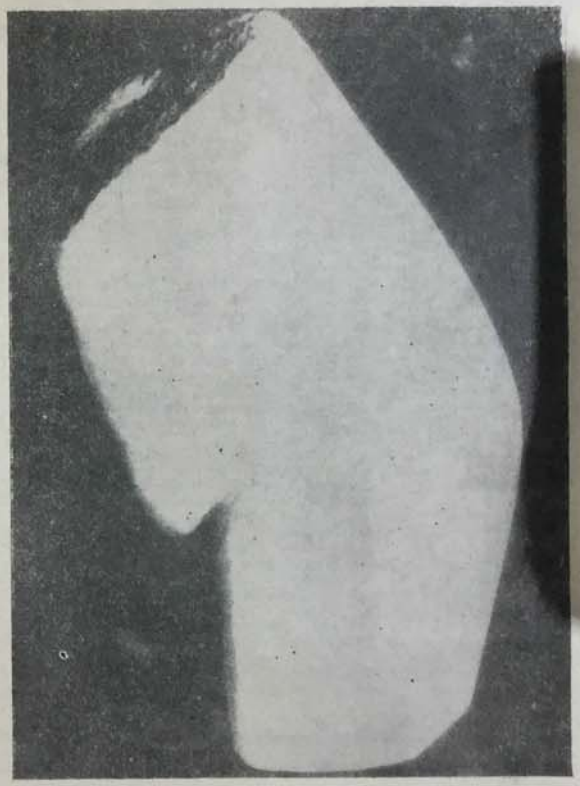
Concepția ansamblului de monumente de la Tîrgu-Jiu, a fost îndelungată, iar executarea destul de rapidă. La Tîrgu-Jiu reapar, într-o formă finală și încă mai sintetică, viziuni în piatră și în metal, care-l preocupaseră încă din 1908-1910 (diferitele variante ale *Sărutului*) sau din 1918-1920 (variante în lemn ale *Coloanei fără sfîrșit*), iar bănci orînduite și scobite din trunchiuri de copac făcuse mai înainte, precum mese de piatră rotunde apăruseră ca socluri și una, mai mare, se afla în atelierul parizian.

În opera lui Brâncuși se întîlnesc viziuni și simboluri din diferite faze ale picturii umane — mituri preistorice, credințe antice, reminiscențe din viața pastorească, fabulosul, dar și superstițiile imaginației medievale, precum și viziuni foarte moderne, cum sînt formele aerodinamice ale unor opere și formele de rachetă ideea prezentată în monumentul funerar de la Montparnasse. Prin alipire, stîlpul-bărbat și stîlpul-femeie își contopesc profilurile de ochi și, astfel, vedem formîndu-se cîte un ochi imens.

Brâncuși nu obișnuia să explice sensul operelor sale, ci zicea celor care îi cereau lămuriri: „uită-te pînă vei vedea". Așa zicea și la Tîrgu-Jiu. Totuși, unei tinere care privea *Poarta Sărutului* el i-a dat, în mod excepțional, următoarea explicație:

— Nu vezi cei doi ochi? Profilurile celor doi ochi? Hemisferele acestea reprezintă iubirea. Ce rămîne în viață, după ce nu mai ești? Mai cu seamă amintirea ochilor, a privirilor, prin care ți-ai împărtășit dragostea de oameni și de lume. Profilurile acestea reprezintă contopirea prin dragoste între bărbat și femeie.

Așa fusese mai ales în concepția *Sărutului* de la Montparnasse. La



■ Muza (1912). Muzeul Guggenheim-New York ■ Portretul lui George (1911)-marmură. Muzeul Guggenheim-New York ■ Tors (1909)-marmură. Muzeul de artă-Craiova

ATENEU
BACĂU MAY 1965
pp. 6 and 13

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (2)

BRÂNCUŞI

(Urmare din pagina a 6-a)

Interpretată în contextul comemorativ al eroilor gorjeni, *Coloana fără sfîrşit* este şi un stîlp al morţilor, un simbol al vieţilor ce dispar în infinit, precum şi al amintirii-recunoscătoare şi nepieritoare pe care colectivitatea o poartă eroilor ei. La Brâncuşi, adesea operele au sensuri polivalente, după contextul spiritual în care au fost create. Ca şi viziunea sărutului, viziunea coloanelor capătă o pluralitate de sensuri şi destinaţii, păstrînd însă din datele spirituale ale folclorului şi din morfologia artei populare.

În folclorul românesc, în străvechi credinţe, pre-creştine, alături de stîlpul funerar apare şi pasărea. Odinioară, era foarte răspîndit în patria sculptorului obiceiul de a pune la căpătîiul morţilor un stîlp de lemn, cioplit cu diferite motive decorative (rombul, rozeta, cercul, linia în zig-zag, crucea etc.), motive orînduite în secţiuni sau registre pe cele patru sau şase feţe ale stîlpului. Asemenea stîlpi din cimitirele unor sate româneşti prezintă asemănări cu stîlpii totemici de la alte popoare. În unele locuri, în vîrful stîlpului de lemn se fixează o pasăre cioplită tot în lemn, semănînd adesea cu un porumbel sau o rîndunică. Pasărea are mărimea naturală şi este diferit stilizată, uneori vopsită în negru sau vînăt. Prezenţa păsării pe stîlpul morţilor se explică pe temeiul vechii credinţe că sufletul omului ia forma unei păsări, îndată după moarte. Imaginea sufletului-pasăre are rolul — în cadrul unei mentalităţi magice — de a sugera „prezenţa efectivă a sufletului lîngă mormînt, servind totodată ca mijloc de încorporare a sufletului în clipele lui de revenire la mormînt, pînă cînd trece definitiv în lumea de dincolo" [8]).

La Brâncuşi, pasărea nu a fost folosită pentru monumente funerare, dar concepţia de întruchipare a sufletului în pasăre se desprinde din evoluţia tematicii păsării. În viziunea brâncuşiană a păsării acest sens pare a fi ultimul, după alte sensuri ţinînd tot de imaginaţia folclorică, de metaforele basmului. O dată cu accentuarea sensului de „pasăre-suflet", înseşi formele sale sculpturale se modifică, devenind şi mai aeriene.

Brâncuşi a creat de prin 1912 şi pînă la 1940 nu mai puţin de douăzeci şi nouă de păsări, de diferite forme şi în diferite materiale (marmură, bronz şlefuit). Prima *Pasăre măiastră* a creat-o în 1912 şi aici se vede mai clar apartenenţa la sensul basmelor româneşti şi la formele artei populare. În basmele româneşti — ca şi ale altor popoare sau în creaţiile culte ale lui Maeterlinck *(Pasărea albastră)* şi Stravinsky *(Pasărea de foc,* „poveste rusă în două acte", trecută în baletul comandat

zbor, avîntarea în spaţiu. Păsările pe care le creează cu începere din 1919 nu se mai numesc măiestre, ci păsări în spaţiu. Uneori, pentru diferenţiere, noile păsări sînt intitulate *Pasărea de aur* sau *Pasărea galbenă*. Unele sînt în marmură albă, gălbuie, cenuşie, albastră, cu diferite vine, altele în bronz şlefuit.

Dacă primele păsări — acelea denumite măiestre — aveau încă o formă relativ concretă şi simbolizau rolul de fiinţe protectoare ca în basmele poporului, păsările în spaţiu (1919-1940) înlătură orice date concrete. În acestea, reminiscenţele folclorice şi tratarea stilizată capătă o altă orientare. Credem că nu greşim văzînd în noile păsări imaginea păsării-suflet, care ia la sculptor forme din ce în ce mai imateriale, în urmă ajungînd ca nişte rachete şi, datorită sclipirilor de foc ale bronzului şlefuit, părînd ele înseşi nişte flăcări zburătoare. *Pasărea în spaţiu* din 1919 are formă aerodinamică; cele ce vor urma vor avea forme chiar de rachetă. Genialitatea acestui sculptor, pornit de la imaginaţia folclorică românească, de la procedeul stilizării — care el însuşi înseamnă un proces de intelectualizare, de depăşire a percepţiilor „spontane" — a prefigurat sau anticipat forme de străbatere a spaţiului, pe care abia mai tîrziu tehnologia mondială le va defini, răspîndi, utiliza.

Este fascinant să te gîndeşti cum a ajuns Brâncuşi de la concentrarea geometrică a stilizării, familiară meşterilor poporului său, la geometria şi matematica celei mai îndrăzneţe şi înaintate tehnologii. Iar procedeul său de a şlefui luni şi luni bronzul ce întruchipa păsări-suflet sau alte teme nu a fost deloc întîmplător. Prin şlefuire, bronzul este mai ferit de uzura timpului şi, totodată, capătă acele unice şi uluitoare „efecte de foc", caracteristice lui, efecte parcă „magice" (ce le are de altfel şi coloana de la Tîrgu-Jiu), sugerînd în cazul păsărilor apropierea de soare, integrarea zborului în cosmos. Pentru templul de la Indor, ei dorise să accentueze şi mai mult ideea de plutire şi transmigraţie a sufletului, prin cele trei păsări de bronz şlefuit, care s-ar fi oglindit şi multiplicat pe suprafaţa bazinului cu apă şi în atmosfera întunecată a templului, prin ai cărui acoperiş pătrundeau razele solare în desfăşurarea de la răsărit la apus.

puse în partea rotundă (înălţime 55 cm., diametru 45 cm.). După mărturiile lui Brâncuşi, consemnate de Carola Giedion-Welcker, scaunele au fost concepute „ca nişte bobine", dar, în lipsă lui, ele au fost făcute prea joase şi li s-au falsificat proporţiile. (Chestiunea trebuie verificată).

Iniţial, Brâncuşi dorise ca, ceva mai departe, înspre *Aleea Scaunelor*, să se aşeze alte două mese şi tot cu scaune, toate trei mesele, cu scaunele lor, alcătuind o formă de triptic circular, în care actuala *Masă a Tăcerii*, venea în capăt, iar celelalte două pe laturi. Că aşa a fost concepţia, o arată cea de-a doua masă existentă, care se află aşezată, fără de scaune, ceva mai la o parte în parc şi care, rămînînd stingheră (a treia masă şi scaunele celorlalte două mese nu s-au mai realizat) a fost dusă, în ultima vreme, şi aşezată în dreptul Coloanei, deci la cealaltă extremitate a şirului de monumente, ceea ce reprezintă o soluţie judicioasă, dacă în viitor nu se va completa concepţia iniţială a autorului. Cea de-a doua masă are un diametru şi o înălţime mai mici faţă de *Masa Tăcerii*, dar şi la ea tăblia şi piciorul sînt egale între ele ca înălţime (41 cm.).

Dacă pentru unii esteţi, mesele acestea sînt „forme pure" — ca şi unele sociuri sau masa din atelierul parizian — pentru ţăranii, din rîndul cărora a pornit sculptorul, ele amintesc, prin forma şi proporţiile lor, însăşi modestele mese de lemn din locuinţele lor — mese joase şi rotunde, în jurul cărcia familia îşi ia prînzurile şi cinele, şezînd tot pe scaune joase şi simple. Brâncuşi le-a readus, în operele de la Tîrgu-Jiu, la o scară monumentală şi cu o desăvîrşire formală, mereu năzuită de dînsul.

Alte scaune de piatră — acestea de formă diferită faţă de scaunele din jurul *Mesei Tăcerii*, dar tot subţiate la mijloc şi având cîte patru muchii — sînt orînduite pe aleea ce conduce la *Poarta Sărutului*. Sînt locuri de popas şi contemplare.

Concepută ca un arc de triumf, *Poarta Sărutului* (înălţimea 5,13 m) constituie o sinteză arhitecturală a unor sculpturi mai vechi ale lui Brâncuşi, expresie ultimă a stilizării.

Simbolul *Sărutului* este cunoscut, dar nu şi sursa de inspiraţie. În variantele mai vechi, *Sărutul* reprezintă după fi[illegible] unite, care se în-

nînd elemente arhitecturale. Aici şi simbolul este mai general şi mai larg: poarta înseamnă, credem, înlănţuirea istoriei unei colectivităţi, legarea prezentului cu trecutul, în semn de prinos pentru cei care au luptat şi s-au jertfit pentru cauza poporului, este sărutul de recunoştinţă, simbolul dragostei între oameni.

În fine *Coloana fără sfîrşit*, care se vede atît de minunat, prin deschiderea *Porţii Sărutului*, aparţinînd tot acestui ansamblu de comemorare a eroilor, constituie elementul culminant al concepţiei lui Brâncuşi. *Coloana* de la Tîrgu-Jiu constituie forma culminantă a unei viziuni, ce începe cu coloanele cioplite în lemn în anii 1918-1920 şi aflate în diferite muzee şi colecţii. Semnificaţia ei este legată tot de arborele vieţii şi în această privinţă Brâncuşi a făcut în 1938 unele rare mărturii: „Natura creează plante care cresc şi îşi trag puterea din pămînt. Iată *Coloana* mea. Formele sînt aceleaşi de la pămînt şi pînă în creştet şi nu are nevoie nici de soclu şi nici de bază, pentru a fi susţinută. Vîntul nu o va putea distruge, căci rezistă prin propria ei forţă... Unul dintre prietenii mei mi-a spus că nu şi-a dat seama de frumuseţea grădinii, unde se află, decît în momentul în care Coloana instalată i-a deschis ochii.. de altfel, aceasta este raţiunea de a fi a artiştilor... să reveleze frumuseţea lumii" [9]).

Aceasta, însă, ar fi prea puţin pentru a explica măreţia şi desăvîrşirea ei, ingeniozitatea tehnicii ei. La seminarul Şcolii Politehnice din Zürich, profesorul Siegfried — tratînd, în 1952—1953, despre „Proporţie şi concepţia lumii" — a elogiat simetria prin repetiţie a coloanelor lui Brâncuşi: „Nu-i un hazard că aceşti arbori-cereşti aerieni şi de proporţii admirabile, posedă toate simetriile cunoscute. Prin translaţia unităţii 1, coloana revine la ea însăşi. În afară de aceasta, ea reprezintă o simetrie bilaterală, potrivit celor patru planuri verticale şi potrivit celor două planuri orizontale s şi s^1. O simetrie de rotaţie apare dacă ai întoarce coloana cu 90^0 pe axa ei longitudinală x—x. Toate aceste simetrii sînt spaţiale" [11]).

Cînd Brâncuşi a vorbit celor ce priveau — unii cu nedumerire — ridicarea coloanei de la Tîrgu-Jiu, ei a fost conştient de însuşirile acestei opere, mult gîndită şi perfectată prin

priveşti în sus, muchiile ei par şiruri de cristale, alteori creste proeminente de munţi, ca la unele monumente aztece, alteori jocuri de linii orizontale de scară spre cer. Mai surprinzător încă, din alte unghiuri vezi o procesiune verticală de cariatide, oameni care se înalţă unul în cîrca altuia spre cer, precum, din unghiuri piezişe, extremităţile fiecărei porţiuni se ascut, lăsîndu-te să vezi suprapuneri de păsări brâncuşiene cu pliscul aplecat în jos. Puterea de sugestie — pe care am putea-o numi „magică" — a acestei coloane este uimitoare şi, într-un sens, găsim în ea procesiunea verticală a tuturor formelor predominante în opera artistului, un fel de testament-sinteză a creaţiei sale.

De aceea, avea dreptate sculptorul cînd zicea celor care priveau odinioară operaţiile de înălţare a coloanei: „nu ştiţi ce vă las aici" Timpul îi conferă mai numeroase semnificaţii şi formele ei oferă un nespus joc de viziune dinamică, făcînd ca totul să cînte pentru preamărirea omului.

Chemării spre meditaţie şi reculegere întru cinstirea eroilor patriei, Brâncuşi i-a conferit nu o concepţie funerară sau pesimistă, ci una de bucurie, de încredere în viaţă. Brâncuşi dorea ca oamenii să se bucure în faţa operelor sale şi mai ales la Tîrgu Jiu, unde şi-a putut înfăptui năzuinţa de a ridica un ansamblu de monumente în spaţiul liber şi în lumina care dă viaţă formelor, aşa cum dă şi arborilor, se adevereşte mai mult ca oriunde mărturisirea şi îndemnul său asupra modului în care trebuie privite operele sale: „eu vă dau bucuria pură. Priviţi-le pînă ce le vedeţi".

[8]) Am arătat în articolul „Mărturii despre Brâncuşi — Peştişenii de ieri şi de azi", publicat în **Gazeta Literară** (6 august 1964) că vizitîndu-şi comuna natală, în 1922, Brâncuşi se gîndea la o poartă de piatră, cerînd să i se aducă două vagoane de piatră de la Albeşti. Locul unde confirma şi în scrisoarea sculptorului către fratele său Dumitru, trimisă în acelaşi an de la Paris, amintită de noi în articol şi recent publicată de Barbu Brezianu în seria de scrisori ale lui Brâncuşi — articolul „Brâncuşi inedit", în revista **Arta Plastică**, rîndul 1, 1965, p. 28.

[9]) Că încă din 1935 Brâncuşi fusese invitat să ridice un monument la Tîrgu-Jiu, reiese din scrisoarea pe care sculptorul o trimite la 11 februarie 1935 de la Paris. Este adresată sculptoriţei Miliţa Petrescu. Citäm: „...Mi-era aşa dor să revăd cîmpiile noastre albe cu zăpadă, pe care nu le-am văzut din copilărie — şi în acelaşi timp vroiam să văd dacă s-ar putea să fac o expoziţie la Bucureşti — însă în ultimul moment m-am îmbolnăvit şi o sumă de încurcături m-au împiedecat în urmă să vin. Acum sînt hotărît să vin în luna mai şi nu vă pot spune cît de fericit aş fi să pot face ceva la noi, în ţară. Vă mulţumesc şi de asemenea doamnei Tătărăscu pentru prilejul ce vrea să-mi dea — în prezent toate bucuriile începute de altă vreme sînt spre sfîrşit şi nu sînt că un ucenic în ajunul de a deveni calfă — aşa că propunerea nu putea să cadă mai bine..."

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

reprezentată în 1910 la Opera din Paris) — Pasărea măiastră posedă însuşiri miraculoase. Ea poate lua diferite chipuri, este înzestrată cu darul vorbirii şi are un viers fermecător. Ea obăduieşte pe cei nedreptăţiţi şi mai ales pe cei care întîmpină împotriviri în dragostea lor. De la acest sens folcloric, precum şi de la formele stilizate ale artei populare româneşti (păsările de pe scoarţele Olteniei, păsările în formă de ulcioare ale olarilor etc.) a pornit Brâncuşi. Prima formă (1912) a *Păsării măiestre*, lucrată în marmură, are pe soclul de jos chiar o pereche de îndrăgostiţi, înlănţuiţi, şi care, ca nişte cariatide, susţin un al doilea soclu pe care se află însăşi pasărea, avîntată în spaţiu, avînd un piept puternic, umflat, ce aminteşte totodată forma zoomorfă a unui ulcior ţărănesc.

După alte păsări, intitulate în limbile franceză şi engleză *Maiastra* — introducîndu-se astfel un nou cuvînt în aceste limbi — Brâncuşi şi-a simplificat şi mai mult formele păsărilor în sensul stilizării şi urmărit de gîndul de a reda ideea de *Pasărea măiastră*, pentru templul din India dăduse păsării-suflet sensuri potrivite cu credinţele şi filozofia de acolo, pasărea-suflet fiind o credinţă indo-europeană, foarte răspîndită la mai toate popoarele din diferite continente[9]).

A avut dorinţa, neîmplinită ca şi în cea de la Indor, de a construi la Paris o pasăre înaltă cît turnul Eiffel şi care să aducă bucurie oamenilor, să le amintească de natură şi de cosmos, de avînturile şi prefacerile existenţei. Cu pluralele şi deloc contradictoriile sale concepţii spirituale şi procedee tehnice, Brâncuşi a ridicat la trepte universale folclorul şi arta populară, realizînd nepieritoare confluenţe, peste timpuri şi spaţii.

Să ne apropiem şi mai mult de ansamblul jian. Chiar lîngă malul Jiului, unde începe parcul, avem *Masa Tăcerii*, o perfectă formă rotundă de piatră, alcătuită din două porţiuni, o tăblie şi un picior-bază (diametrul tăbliei 214 cm., înălţimea 43 cm.). În jurul mesei, se află o serie de douăsprezece scaune, tot de piatră, în formă de jumătăţi de sferă, suprapuse cu brăţele, formînd o unitate de nedespărţit. Formele acestea uneori cubice, alteori paralelipipedice au contururi şi elemente umane, spre a înfăţişa un bărbat şi o femeie. Monumentul de la Montparnasse sugera permanenţa dragostei dintre o femeie moartă şi cel care îi supravieţuise. Este interesant de observat izvorul de la care s-a inspirat Brâncuşi şi care provine, ca în attîtea alte cazuri, din folclorul românesc şi a nume din legenda arborilor înlănţuiţi. În vechime, la români, ca şi la alte popoare, arborii erau socotiţi ca fiinţe vii, şi multă vreme a existat datina ca pe mormîntul celor care s-au iubit mult, rudele sau supravieţuitorul, iubita sau iubitul, să aşeze doi copaci alipiţi şi cu crengile îmbrăţişate. În ce spirit a întruchipat Brâncuşi această legendă simbolică, foarte curentă în satele româneşti, pe vremea lui? În spiritul stilizării din arta populară românească, al modului în care apar pe covoarele din Oltenia lui sau în alte produse de artă populară românească diferitele figuri. În *Poarta Sărutului*, stîlpii-oameni sînt şi mai stilizaţi decît în sculpturile anterioare, devenind o veche viziune din arhitectura şi decoraţia noastră populară cu procedee tehnice foarte înaintate şi inedite, ce uimesc pe matematicieni şi geometri, ca şi pe iubitorii de artă.

Dar *Coloana fără sfîrşit* mai posedă şi alte virtuţi, pe care fotografiile le înregistrează uneori mai stimulator şi mai relevant decît privirile citeodată grăbite ale celor care o contemplă. Am consemnat în alte articole şi în acela din „Journal de Genève« revelaţia avută la o mai stăruitoare observare a coloanei pe diferite anotimpuri şi în diferite lumini ale zilei şi înserării.

Privită de aproape sau de la diferite distanţe, *Coloana fără sfîrşit* produce un efect uluitor. Nu este vorba numai de profilarea ei în spaţiu, dar de ceva mai mult şi despre care nu ştim să se fi scris pînă de curînd. Din felul în care se înalţă şi se micşorează, datorită mişcării privitorului, diferitele ei porţiuni „romboidale" — elementele sau modulele — acestea capătă nebănuite forme, umane, animale sau de pură geometrie. Dacă te lipeşti de coloană şi

[6]) La 2 septembrie 1937, scrie „Cele trei inginerului Ştefan Georgescu-Gorjan, însărcinat cu executarea şi amplasarea **Coloanei fără sfîrşit**: „Ieri am văzut pe d-na Tătărăscu şi mi-a spus că fierul a sosit... poţi începe lucrările pentru fundament... Eu te rog să nu faci nici o economie şi supraveghezi cît se poate mai mult calitatea materialelor... Te rog să începi imediat construcţia fundamentului, ca să aibă vreme să se întărească pînă ce începi construcţia elementelor şi cînd oi începe construcţia, dă-mi de veste, te rog, ca să vin". Scrisoarea este publicată în acelaşi articol din **Arta Plastică**, numărul 1, 1965. După cum se ştie, Brâncuşi a făcut în mod gratuit monumentele de la Tg. Jiu, în urma invitaţiei Ligii femeilor gorjene, care au îngrijit de procurarea materialelor şi asigurarea execuţiei. În articolul publicat în **Ramuri** (I, 3, decembrie 1964), „Biografia şi perspectivele Coloanei infinite", inginerul Ştefan Georgescu-Gorjan precizează că, în vara anului 1937, Brâncuşi a ales amplasamentul unde să se ridice coloana şi apoi a mers cu inginerul la Petroşeni, unde sculptorul a terminat modelul în lemn al elementelor (sau modulelor) Coloanei. Trecerea în material definitiv (fontă) a elementelor s-a făcut la Petroşeni, unde lucra inginerul şi apoi elementele au fost aduse la Tîrgu-Jiu, unde s-a făcut ridicarea coloanei. **Coloana fără sfîrşit**, „alcătuită din elemente turnate în fontă, trase pe un stîlp central de oţel şi îmbinate între ele prin suprapunere" a fost apoi metalizată cu sîrmă de alamă, de culoare galben-aurie. Operaţiile de instalare a Coloanei s-au terminat la sfîrşitul lunii noiembrie 1937.

[7]) Ridicarea **Porţii Sărutului**, a mesei, scaunelor şi băncilor de piatră a fost în parte făcută sub supravegherea lui Brâncuşi, care a întîmpinat dificultăţi la aducerea blocurilor de piatră în 1937. Lucrările au suferit întîrziere, piatra nesosind la timp şi nepermiţîndu-i autorului să participe la întreaga realizare a ansamblului lucrărilor din piatră. El a lucrat împreună cu pietrarii la tăierea şi cioplirea blocurilor de piatră, avînd un mic atelier chiar în grădina de la Tîrgu-Jiu, în preajma locului unde s-au ridicat monumentele. În 1938, el a stat de asemenea mai mult în ţară pentru definitivarea şi inaugurarea monumentelor. Vom comunica cu alt prilej dificultăţile întîmpinate şi motivele pentru care inaugurarea ansamblului nu s-a făcut în condiţiile meritate.

[8]) Am consemnat aceasta în menţionatul Studiu din 1944.

[9]) Vezi articolul nostru „Păsările lui Brâncuşi sau de la folclor la rachetă", din Flacăra, 27 martie 1965.

[1]) „Le Testament de Brancusi", Journal de **Genève**, 18—19 juillet 1964.

[2]) Gh. Pavelescu, „Păsărea-suflet" în **Anuarul Arhivei** de Folklor, VI. 1942.

[3]) Vezi articolul **Seelenvogel** în „Handwörterbucher zur Deutschen Volkskunde".

[10]) Malvina Hofman, **Sculpture Inside and Out**, 1939, p. 53.

[11]) Carola Giedion-Welcker, op. cit., pp. 202—204.

Colţ din atelierul din Impasse Ronsin

Artistul în 1930

Tîrziu... tîrziu...

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

BRÂNCUȘI cap de copil

IOSIF FEKETE Brâncuși

î n s e m n ă r i...

În corespondența rămasă de la scriitoarea Otilia Cosmuța, fosta secretară a lui Anatole France (femeie de litere, care ne-a lăsat numeroase opere, de seamă, printre care citățm **„Promenades d'Anatole France“, „Sur le chemin des douleurs“** și în special **„Visage de Bourdelle“**, lucrare premiată de Academia Franceză cu premiul Leblanc, dedicată sculptorului Antoine Emile Bourdelle, mare deschizător de drumuri în sculptura timpului nostru), și de la soțul ei, George Bölöni, scriitorul maghiar de mare prestigiu, s-au găsit două manuscrise care atestă prietenia dintre soții Bölöni și marele sculptor Constantin Brâncuși.

Primul manuscris, o carte poștală ilustrată, reprezentînd Capul de copil expus de Constantin Brâncuși, la Salonul Național din Paris, din 1907, poartă în josul fotografiei următoarea mențiune, scrisă cu mîna proprie de marele sculptor: **C. Brâncuși, Ebauche, (Schiță), Salon de Paris en 1907.** Cartea postală ilustrată a fost expediată de la Paris la 25 mai 1907, după deschiderea Salonului și a fost adresată scriitorului George Bölöni la Budapesta, iar stampila poștală de primire, de la Budapesta, poartă data de 3 iunie 1907. Corespondența are următorul text: **„Mii de amiciții de la foarte sincera voastră Otilia Cosmuța“. (Mille amitiés de votre très sincère O. Cosmuța.)** „O mică franțuzoaică va trimite lucruri frumoase și puțin Paris. **Je“.** (Une petite française vous envoie de jolies choses, et un peu de Paris. Je.) Brâncuși adnotează ilustrata: **„Mii de lucruri bune, dragă Prințule, C. Brâncuși“. (Mille bonnes choses mon chèr Prince, C. Brâncuși).** Titlul de „mon chèr Prince“, dat de Brâncuși lui Bölöni, se pare că era la modă în acea epocă. Otilia Cosmuța va scrie în 1908: „Am stat mult timp în cămăruța mea. Am fumat și m-am lăsat dusă de gînduri, pe căi îndepărtate. Am călătorit peste oceane și am gonit prin păduri seculare. Dar a bătut cineva la ușe. A venit **„le prince Brâncuși“**, sculptorul român de celebritate mondială... Mi-a gonit somnul cu vorba lui veselă. Ar fi vrut să rămînă la masă la mine, fiindcă de cîteva zile n-avea nici o para și i-am spus că și eu stau la fel. Pînă la urmă, am plecat împreună la un prieten comun, unde ne-a așteptat o masă copioasă“.

Cea de a doua fotografie îl reprezintă pe marele sculptor, cu cîinele său favorit, Polaire, și poartă următoarele inscripții: **„Lui George și Itoka. Cățeaua și cu mine“**, iar pe verso: **„A Georges et Itoka Bölöni. Suntem bine. Mulțumim și Vă trimitem mult drag la amîndoi. Polaire și Brâncuși“.**

Probabil, fotografia o fost oferită după ce Bölöni a publicat în ziarul „Világ“ cunoscutul său articol „Brâncuși“, (apărut mai tîrziu și în volumul postum „Magyarság — Emberség“, în care se consemnează cu mare bucurie, succesele artistice ale lui Brâncuși.

În acest articol Bölöni descrie tradiționala ospitalitate românească a lui Brâncuși, cu mesele pregătite de el, pe plita construită de el, cu grătarul pe care frige o bucată de carne. **„O asemenea pregătire de ospăț o fi văzut și cîntărețul din Kymea. La început ne servește pe românește măsline, varză acră, pusă în butoi de el și țuică: un rachiu vechi excelent, ajuns pe masa lui Brâncuși prin atenția principesei Murat. La friptură ne oferă un vin vechi, primit de la Poiret, regele modei...“**

Articolul se termină evocînd atmosfera de intimitate a seratelor lui Brâncuși: **„Apare dintr-un colț chitara și vioara. Brâncuși cîntă din chitară, vioară și cu vocea. Plînge din el tristețea sufletului românesc... pe care Brâncuși l-a făcut artistic și occidental“.**

Cuvintele de spirit brâncușiene, în formă de parabole, aforisme, alegorii și paradoxuri circulă în întreaga lume. Unul din aforismele sale: **„Să muncești ca un sclav, să fii liber ca un rege și să creezi ca un zeu“**, caracterizează din plin această viață minunată care a dat gîndirii plastice moderne o profunzime nouă și un orizont nebănuit.

MIRCEA NICOARĂ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

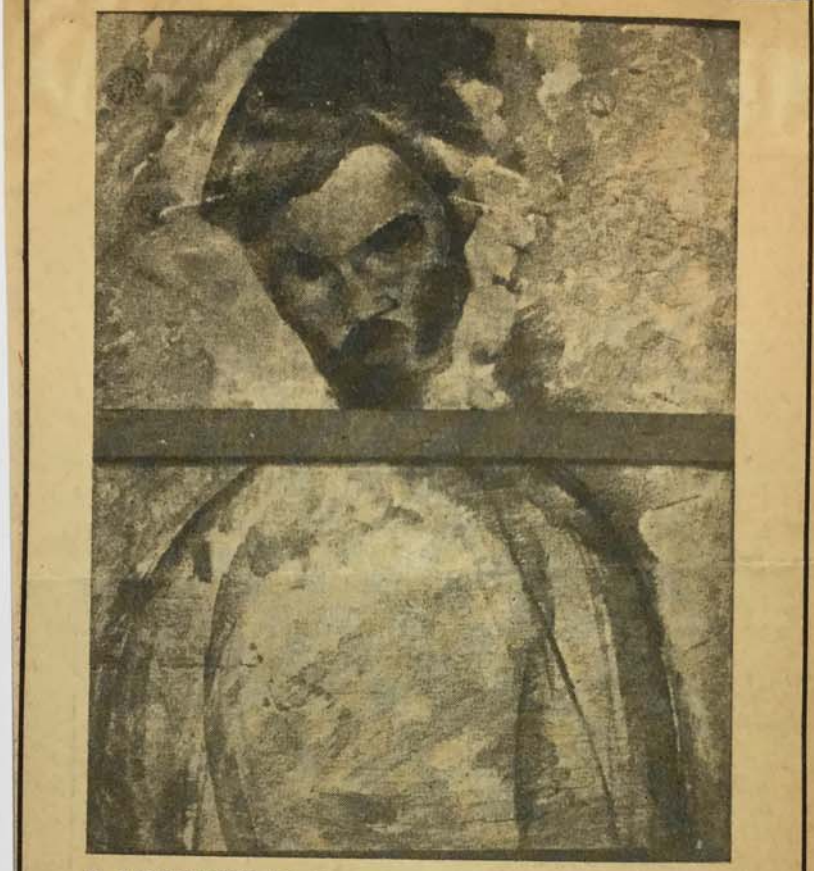
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Brâncuşi cu cîinele său favorit, Polaire.

Familia
1966, febr.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)



A MODIGLIANI Studiu pentru un portret al lui Brâncuşi
(ulei pe pînză, pictat în 1909 pe spatele tabloului „Le joueur de violoncelle"; colecţia dr. Paul Alexandre-Paris)

Cu ani nouăzeci în urmă, nici unul locuitor al Hobiţei, sau al orişicărui alt punct geografic al lumii, nu i-ar fi trăznit prin minte că fiul ţăranilor Nicolae şi Maria Brâncuşi, născut în 1876, va ajunge a fi considerat drept „un Mallarmé al sculpturii"!

Acestui „căutător al absolutului", socotit un artist „mai mare printre cei mai mari" şi pe ai cărui umeri vinjoşi „se reazemă întreaga sculptură modernă" — se vor consacra nu numai pagini din Dicţionarele şi Enciclopediile universale, dar şi ample monografii în limba italiană, germană, franceză, engleză şi, bineînţeles, română. Iar recent, într-o fastuoasă ediţie apuseană, criticul de artă Giuseppe Marchiori va aşterne pe coperta unei istorii a sculpturii franceze, tocmai „Sărutul" gorjanului nostru: „un clasic al artei", ale cărui opere sînt înzestrate cu însuşi „suflul eternităţii".

Ucenicia a fost anevoios de banală: nsprezece ani de muncă înverşunată şi proape continuă la Şcolile de Arte şi Meserii, de Arte Frumoase şi Belle-Arte în Craiova, Bucureşti şi Paris (1895—907), vreme în care, renunţînd de multe ri la bucuriile simple ale vieţii, a învăţat meseria, executînd aşa zisele copii upă antic: „Vitellius", „Laocoon", „Antious", „Mars Borghese"; sau copii după alide clişee fotografice ale unor deuncţi: Gheorghe Chiţu, Carol Davila, aharia Samfirescu, Petre Stănescu etc.

De atunci, din vara anului 1907, a început să se „desrodinizeze" (dacă se poate spune astfel). Sămînţa românească răsădită în 1905 a încolţit în pămînt francez, abia după ce s-a dezghiocat treptat de pojghiţele academismului şi ale impresionismului; şi Brâncuşi a creat cu vigoare întîia sa operă personală, care constituie îndrăzneaţa transpunere a îngerului ce străjuieşte pietrele de mormînt — într-o femeie cu braţul trunchiat, îngenunchiată goală pe o lespede. Sculptorul însuşi o socoteşte prima lui „ciocnire cu responsabilitatea. Monumentul trebuia să reprezinte o femeie plîngînd. Cum era să fac o femeie goală într-un cimitir... Am făcut atunci din materia ce mi se pusese la dispoziţie, o Rugăciune..."-mărturiseşte el cu ingenuitate.

În 1908 s-a desprins încă mai mult de elementele naturaliste şi a făurit cel de al doilea monument funerar — „Sărutul" — în care întruchipează îmbinarea veşnică a două trupuri împietrite, ale căror picioare alcătuiesc, parcă, o uriaşă literă M (iniţiala Morţii în aproape toate limbile pămîntului). După 30 de ani, în 1937, a realizat printr-o serie de simplificări şi imaginea eliptică a „Sărutului".

Este în acest exemplu tot procesul de îndelungă meditare, de subtilă decantare şi conciziune a formelor, a artei celui care inspirîndu-se din realitate, a tins spre esenţa purităţii desăvîrşite.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

eproduceri, ci reale interpretări vădind profundă cunoaștere a legilor sculpturii i ale meșteșugului, pe baza unei severe bservări a realității.

Numeroase studii asupra trupului omeesc (unele efectuate în sălile de disecție le Facultății de Medicină din București), u dus la însușirea riguroasă a cunoștinelor anatomici și la realizarea unei lurări aproape perfecte care, și astăzi sluește studenților din București, Iași și Craiova: „Jupuitul", în cele trei versiuni ale lui.

După ce a încheiat perioada de studii academiste, și Brâncuși l-a cunoscut pe Rodin — a urmat perioada rodiniană, în care a modelat acea remarcabilă serie a capetelor de copii.

Prin bunăvoința a două distinse intelectuale române — ardeleanca Otilia Marchiș Cosmuța și gorjanca Maria Benescu — el a putut lua contact direct cu marele statuar, lucrînd chiar cîteva luni mai mult ca probabil între ianuarie și martie 1907), în atelierele maestrului francez — deși ulterior s-a codit să mai recunoască faptul.

Metafora arborelui rămuros la umbra căruia firul de iarbă rămîne pipernicit și sterp, este un dezarmant omagiu ce i l-a adus lui Rodin în momentul cînd l-a părăsit:

„Il ne pousse rien sous les grands arbres" — au fost vorbele ce au avut darul să nu-l supere pe Rodin. La refuzul de a-l mai ajuta, acesta a răspuns cu înțelepciune: „Dans le fond il a raison, il est aussi entêté que moi"...

Îndepărtîndu-se de sensualitatea pe care alți mari sculptori contemporani, ca Bourdelle sau Maillol, o manifestau în lucrările lor, — Brâncuși a năzuit spre spiritualitate. El a privit cu simpatie mai degrabă spre asprimea descărnată a artei primitive, și, îndeosebi a sculpturii negre în lemn (în mare vogă la Paris la începutul secolului) și ale cărei exemplare „demoniace și malefice" cum el le numea, le descoperise înșiruite în Musée d'Ethnographie, la Trocadero, sau în sălile Muzeului Guimet, și, instinctiv Constantin Brâncuși s-a întors spre tezaurul tradițiilor ancestrale românești, spre arhaicul folclorului nostru. Și-a adus aminte de vechile basme și legende; de Sfarmă Piatră, de bolovanii șlefuiți de viltoarea apelor Bistriței, de pietrele de moară, de ciopliturile în lemn din ograda părintească, de blidele și ulcioarele olarilor, de ceramica și țesătura oltenească, ba poate chiar de unele figurine din glie dezgropate împreună cu superbele monede dacice. Și-a amintit de glasul pămîntului, de „Cumințenia Pămîntului", dar și de „Păsările Măestre" și de zborul lor spre infinit, zbor pe care el însuși și l-a luat, cucerindu-și universalitatea prin interpretarea originală a specificului românesc.

În amurgul toamnei anului 1965, sub cerul de azur al Greciei, — „Cocoșul" lui Constantin Brâncuși a fost expus, vestind zorilor — cum relata revista franceză Arts — în fața milenarei Acropole, „comunitatea de spirit a artei moderne celei mai pure, cu clasicismul vechi de douăzeci și cinci de veacuri".

BARBU BREZIANU

14 FAMILIA 1966, febr.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Contemporanul 18 feb. 1966

BRÂNCUȘI — AȘA CUM L-AM CUNOSCUT

L-AM considerat pe sculptorul Brâncuși ca pe unul din părinții culturii noastre românești. În timpul războiului, mai ales, m-am gîndit la el necontenit. În negura aceea în care oamenii se omorau între ei, o mare parte dintre noi eram amorțiți. Nu-mi găsisem un mediu activ, nici evolutiv. Și mă gîndeam la el. Așteptînd să-mi găsesc și eu acel punct fix pe care îl avea el; să-mi liniștească încrederea în om și în rosturile lui. În starea lui de ermit, el avea desigur un calm și o siguranță în gîndire și în atitudine, pe care mi le doream. Acel om de statură măruntă, cu ochii extraordinar de pătrunzători, cu mîinile muncite și noduroase, avea o mare forță omenească în a-și apăra eul său. N-am putut să-l întîlnesc și nici să-i vorbesc înainte de a muri.

Așa cum spune și Eugen Ionescu, era imposibil să începi cu el o conversație convenabilă. Era sarcastic, ironic și veșnic în contradicție. Din cînd în cînd făcea aforisme. Dacă rezistai și îi dezarmai neîncrederea, era omul cu care puteai să ai relații directe, și poate chiar cu aprecieri similare, nu însă în materie de artă. Se apăra cu dîrzenie să mărturisească ceva din metodele lui de a-și aborda lucrările.

Nu era amabil în aprecieri nici față de confrații întru creație. Comentariile lui ironice, săriturile lui în conversație spre puncte de vedere neconsiderate încă, spre prospețimi, disprețul lui pentru fabricația curentă de artă, stabilea în conversație un climat de gîndire liber și reconfortant și îți dădea îndrăzneala cuvenită să „creezi" greșeli din punct de vedere academic. Acorda foarte mult timp producției lui curente, la prima vedere nejustificat, față de rezultatul final. Ca proporții, opera lui apare mică pentru o viață de om; dar prospețimea viziunii nu se pierde deloc în producția mondială a timpului său, este particulară și specifică românilor.

Vreme îndelungată a dorit intens să realizeze monumentul comandat de maharajahul de Indore pentru soția sa. Brâncuși își punea speranțe în acest monument, mai ales în ultimii ani ai vieții lui. Ținea atît de mult la ideea realizării lui, încît el, omul care nu primea niciodată pe nimeni și angaja discuții încă și mai rar, ajunsese să ne facă propuneri, nouă constructorilor, pentru un fel de tovărășie, ca să mergem cu el în Indii, să construim monumentul.

Ca să ne convingă, întrebuința toate mijloacele, el care era atît de mîndru în fond: — de la cecurile în dolari emise de maharajah pe numele lui — ca să ne arate că banii îi are și că nu e numai o ofertă gratuită — pînă la argumente de ordin sentimental: „— Să am și eu un român cu mine acolo, că India, știi, nu e așa de aproape... și eu nu sînt atît de tînăr". Și ne expunea imaginea încă neperfectată a acelui monument: un fruct de măr plin, din marmură masivă, în mijlocul peisajului; în locul simburilor urma să fie instalat sarcofagul defunctei, asupra formei căruia nu se fixase încă.

Prin anii 1938—1939, era din cînd în cînd în atelierul lui Brâncuși o persoană caldă, calmă și bună, sculptorița Irina Codreanu. Nu lucra acolo. Venea, stătea de vorbă cu el, îl ajuta, îi făcea cu plăcere mici servicii de menaj. Pentru că era o femeie frumoasă, lui Brâncuși nu-i displăcea și o denumea simplu: — „Măi Costică!".

L-am întrebat: — De ce-i spui Costică? Irina-i fată și e frumoasă.

El a explicat că i se întîmplă să se înfurie în atelier și uneori chiar pe Irina și atunci începe să înjure, și cum nu poate înjura o femeie, îl înjură pe Costică.

Brâncuși era foarte amuzat de succesul pe care-l avea în Statele Unite. Îl amuza și căuta să descopere dacă acest succes se datorește setei de noutate sau înțelegerii semnificației mai profunde pe care căuta întotdeauna să o dea sculpturilor sale.

Consider că Brâncuși țîșnește direct dintr-un fond folcloric românesc, dar lui nu-i plăceau spectacolele de tip folcloric. De exemplu, era la New York o circiumă-cafenea în cartierul boemei, Greenwich-Village, care se numea „Roumanie-Marie". Era exact ca o circiumă de țară, cu bănci de țară, cu mese de lemn, cu ferestre mici și mușcate în fereastră și cu patroana, femeie înaltă, brună, îmbrăcată țărănește cu discreție, de origine din Bacău. Soțul acesteia, un bătrîn mititel, o ajuta; patroana căuta să dea o atmosferă rurală românească, cu mici cîntece, cu cîte 2—3 versuri românești, în timp ce soțul se oferea chiar să ghicească în palmă.

Cum mergeam cu Brâncuși la unele cluburi de jazz, care erau în același Greenwich-Village și unde celebrități ale jazzului improvizau într-o atmosferă de slujbă religioasă, am trecut odată, după o astfel de audiție, la „Roumanie-Marie". Și cu toate că patroana tare mai era încîntată că îi face această vizită, și a fost tot timpul deosebit de serviabilă cu el, Brâncuși n-a putut să suporte mai mult de douăzeci de minute acel mic spectacol care se desfășura, nu fără calități. L-a înjurat după aceea într-un mod furios și cît se poate de românesc. Era o atitudine care provenea din antipatia lui profundă pentru comercializarea vieților interioare.

În 1933—34 orașul București a început să se schimbe: construcții de imobile, blocuri cu multe apartamente apăreau în contextul vechi al orașului. În 1936 sau 1937, fiind întrebat de un fost primar ce crede despre aceste construcții, care reprezentau o noutate, spre marea dezamăgire a interlocutorului, Brâncuși i-a răspuns cu simplitate:

— Acum sînt curate și albe, dar cînd vor rugini trebuie să părăsiți orașul. Și nu era vorba numai de uzură materială; el punea în discuție și uzura morală.

În București îi plăcea să meargă să mănînce tuslama și ciorbă de burtă la circiumi în strada Niculae Selari sau la Abator, făcîndu-le întotdeauna elogiul că sînt mult superioare acelor „trippe à la mode", ale bucătăriei franceze.

Avea o părere greu de înțeles asupra sculpturii clasice. Îi povesteam că m-a impresionat **Moise** al lui Michelangelo, în biserica relativ mică în care era așezat fără multă pompă. El mi-a obiectat: — Ai putea să dormi în cameră cu Moise? I-am răspuns că nu. — Atunci de ce să-ți placă? Totuși nu-l numea pe Michelangelo fabricant de biftecuri, cum avea obiceiul să spună despre sculptorii academici.

Într-o noapte, cînd eram mai bine dispuși, am nimerit cu el într-un bar la New York, unde se dansa. Am găsit loc aproape de orchestră și vorbeam românește. Nu ne interesa nici dansul, nici muzica, decît doar ca un fundal viu. Într-un moment de pauză s-a apropiat de noi unicul violonist din orchestra de jazz, și ne-a cîntat la ureche cunoscutul cîntec „Colea-n grădiniță". A fost așa de surprins, încît ochii aceia ai lui Brâncuși care erau ca niște lassere, s-au umezit brusc și am cîntat și noi discret, cu acompaniamentul violonistului: „colea-n grădiniță, sub bolta de viță..."

Cînd i se putea pune în vibrație coarda aceasta, ar fi dorit să aibă tot Gorjul lui lîngă el. Se ferea însă să apară sentimental. Trebuia să-l surprinzi în asemenea stări, ca să-i descoperi emoțiile puternice.

Am fost cu el la Tg. Jiu după ce-și instalase **Coloana, Masa** și **Poarta**. M-a dus să-mi arate coloana și m-a-ntrebat:

— Ce zici tu că-i asta?

Eu, care aveam o altă noțiune despre coloană, i-am spus:

— Cred că-s niște mătănii care s-au înțepenit spre cer pe verticală.

Mi-a răspuns:

— Nu tocmai, dar e pe aproape, este o pomenire fără de sfîrșit.

Restul conversațiilor, la un pahar de vin, la masă, erau curente și de cele mai multe ori reprezentau critici ale stărilor sociale neevolutive. Vorbea adesea despre țărani hrăpăreți sau antipatici, despre femei, ale căror forme îi plăceau foarte mult, dar pe care continua să le trateze ca țăranii români: — Femeia să meargă în urma bărbatului... Toamnele de la Hobița cu țuică nouă și cu chefurile „familiei", autoritatea tatălui pentru care avea o stimă deosebită ca „șef de trib". Și acele chefuri se petreceau în familie, între rude. Brâncuși nu era deloc un om comod. Ursuz și sever, în contrast cu galburile subtile ale sculpturilor lui, cîte odată de o delicatețe infinită; din simple forme senzuale ajungea la purisme sintetice. Suportam sarcasmul lui și ironiile pe care le avea de cele mai multe ori, pentru că aveam afinități cu el și vroiam să-i cunosc mijloacele cu care el ajungea la ce-a ajuns. L-am căutat, cu toate că-n meșteșugul meu nu aveam nimic de dedus direct, din poziția lui. Și totuși, îl consideram un fel de părinte spiritual, pînă acum cîtăva vreme. Era un punct fix și cert, în cel mai superior plan al evoluției, la care a putut să ajungă pînă acum cultura noastră ca specific, în contemporaneitate.

În 1938 discutam cu el despre arhitectura românească: — Dar acea casă, ai văzut-o? — Nu, i-am răspuns. — Și zici că te pricepi... Dar la cîntece te pricepi? A pus un disc pe care îl cumpărase nu de mult și am ascultat cu interes un cîntec popular cu ritm de horă și melodie care părea de ale noastre. Cînd s-a terminat discul, l-am auzit: — Ei, poți să-mi spui mie de unde e hora asta? E din Arges, Gorj, Dîmbovița? N-am putut preciza. — Vezi că nu te pricepi? — mi-a spus. E un dans din Sudan. Are ritm de horă. Muzica seamănă aproape pînă la identitate cu a noastră. Dar nu e românească... Și ca să vezi tu că, în anumite momente vitale, oamenii se exprimă la fel...

S-a spus pe drept cuvînt că opera lui Brâncuși e un comentariu sintetic a ceea ce s-a făcut în sculptură pînă la el. Atelierul lui din Impasse Ronsin, refăcut la Muzeul național de artă modernă din Paris, fără să constituie sinteza lucrărilor lui, fixează însemnătatea lui Brâncuși în contextul căutărilor plastice mondiale și a contribuției pe care el a adus-o în dezvoltarea acestor căutări. Mă întrebam de curînd, în mijlocul acelui atelier, care sînt elementele prin care Brâncuși însuși începe să fie depășit de timp. N-am rămas indiferenți la noile puteri ale omului: pătrunderea în infinitul mic și în infinitul mare. Imaginea lumii înconjurătoare începe să se schimbe pentru un creator. Totuși, pentru noi și pentru evoluția sculpturii mondiale, Brâncuși rămîne o permanență. Ca bucureștean, regret că o replică a ansamblului său de la Tg. Jiu nu întregește orchestrația peisagistică a parcului Herăstrău, dîndu-i astfel și un sens mai cuprinzător.

Așa cum l-am cunoscut, sînt sigur că el ar fi fost de acord; acord pe care l-ar fi întovărășit cu o flacără caldă, în ochii lui veșnic scrutători.

Arh. Octav Dolcescu

Cocoșul. Ve
pentru Muz
de Soichi Suno

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

— M CUNOSCUT

-un bar la New York, unde se ansa. Am găsit loc aproape de or-hestră și vorbeam românește. Nu e interesa nici dansul, nici mu-ica, decît doar ca un fundal viu. ntr-un moment de pauză s-a a-ropiat de noi unicul violonist din rchestra de jazz, și ne-a cîntat la reche cunoscutul cîntec „Colea-n rădiniță". A fost așa de surprins, cît ochii aceia ai lui Brâncuși are erau ca niște lassere, s-au mezit brusc și am cîntat și noi scret, cu acompaniamentul vio-nistului : „colea-n grădiniță, sub olta de viță..."

Cînd i se putea pune în vibra-e coarda aceasta, ar fi dorit să bă tot Gorjul lui lîngă el. Se fe-a însă să apară sentimental. rebuia să-l surprinzi în aseme-a stări, ca să-i descoperi emo-ile puternice.

Am fost cu el la Tg. Jiu după -și instalase **Coloana**, **Masa** și **oarta**. M-a dus să-mi arate co-ana și m-a-ntrebat :

— Ce zici tu că-i asta ?

Eu, care aveam o altă noțiune spre coloană, i-am spus :

— Cred că-s niște mătănii care au înțepenit spre cer pe verti-lă.

Mi-a răspuns :

— Nu tocmai, dar e pe aproape, te o pomenire fără de sfîrșit.

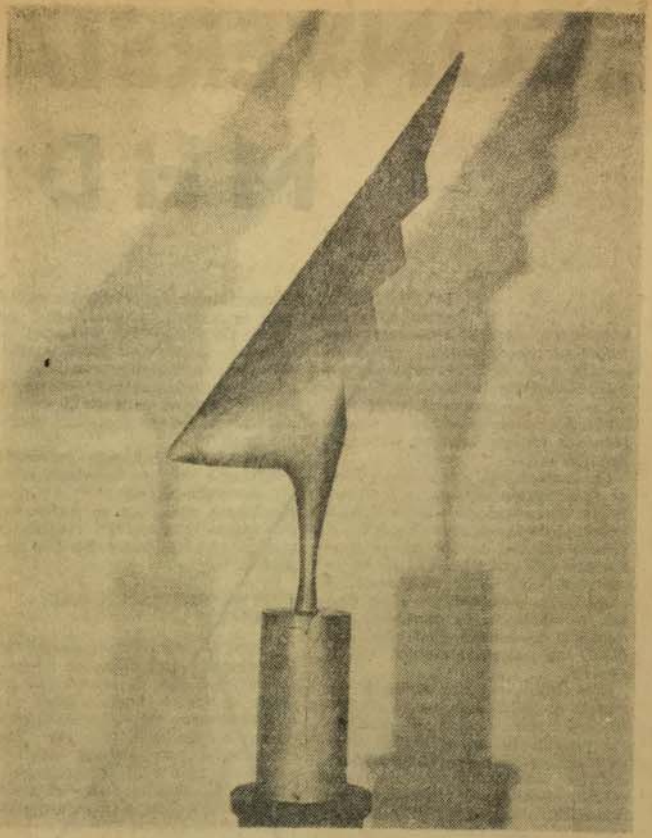
Restul conversațiilor, la un pa-r de vin, la masă, erau curente de cele mai multe ori reprezen-u critici ale stărilor sociale ne-olutive. Vorbea adesea despre rani hrăpăreți sau antipatici, spre femei, ale căror forme îi ăceau foarte mult, dar pe care ntinua să le trateze ca țăranii mâni : — Femeia să meargă în ma bărbatului... Toamnele de la bița cu țuică nouă și cu chefu-e „familiei", autoritatea tatălui ntru care avea o stimă deose-ă ca „șef de trib". Și acele che-ri se petreceau în familie, între de. Brâncuși nu era deloc un om mod. Ursuz și sever, în contrast galburile subtile ale sculpturi-lui, cîte odată de o delicatețe inită ; din simple forme senzua-ajungea la purisme sintetice. portam sarcasmul lui și ironiile care le avea de cele mai multe pentru că aveam afinități cu și vroiam să-i cunosc mijloacele care el ajungea la ce-a ajuns. am căutat, cu toate că-n meș-ul meu nu aveam nimic de de-direct, din poziția lui. Și to-i, îi consideram un fel de pă-te spiritual, pînă acum cîtăva me. Era un punct fix și cert, cel mai superior plan al evolu-la care a putut să ajungă acum cultura noastră ca spe-în contemporaneitate.

1938 discutam cu el despre itectura românească : — Dar ? — Nu, i-am

din Impasse Ronsin, refăcut la Muzeul național de artă modernă din Paris, fără să constituie sinteza lucrărilor lui, fixează însemnătatea lui Brâncuși în contextul căutărilor plastice mondiale și a contribuției pe care el a adus-o în dezvoltarea acestor căutări. Mă întrebam de curînd, în mijlocul acelui atelier, care sînt elementele prin care Brâncuși însuși începe să fie depășit de timp. N-am rămas indiferenți la noile puteri ale omului : pătrunderea în infinitul mic și în infinitul mare. Imaginea lumii înconjurătoare începe să se schimbe pentru un creator. Totuși, pentru noi și pentru evoluția sculpturii mondiale, Brâncuși rămîne o permanență. Ca bucureștean, regret că o replică a ansamblului său de la Tg. Jiu nu întregește orchestrația peisagistică a parcului Herăstrău, dîndu-i astfel și un sens mai cuprinzător.

Așa cum l-am cunoscut, sînt sigur că el ar fi fost de acord ; acord pe care l-ar fi întovărășit cu o flacără caldă, în ochii lui veșnic scrutători.

Arh. Octav Dolcescu



Cocoșul. **Varianta primă din 1924. Fotografiat pentru Muzeul de artă modernă din New York de Soichi Sunami.**

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Contemporanul 18 Feb. 1966

CONSTRUCTORII COLOANEI INFINITE

OPERA capitală de la Tîrgu Jiu a lui Constantin Brâncuşi a ridicat, în timpul concepţiei tehnice, proiectării, execuţiei şi montajului, o seamă de probleme care au făcut necesară munca asiduă a numeroşi colaboratori.

Socot de datoria mea să arăt, în cele ce urmează, care au fost cei ce m-au secondat în cursul tuturor fazelor realizării Coloanei infinite.

La calcularea structurii de rezistenţă şi la proiectarea construcţiei metalice rugătoare a elementelor Coloanei am fost ajutat de inginerul Nicolae Hasnaş şi de proiectantul Gavrilă Somlo, ambii [illegible] Centrale Petroşani" (A.C.P.) Petroşani.

Prima fază a execuţiei, aceea a confecţionării modelului elementului de fontă al Coloanei, s-a desfăşurat în august 1937 sub supravegherea şi cu participarea directă a sculptorului, lucrarea terminîndu-se în prima jumătate a lunii septembrie acelaşi an, după ce Brâncuşi plecase la Paris.

Între timp, echipa de tîmplari de modele a Atelierelor Centrale, alcătuită din maistrul Carol Flisec, muncitorul modelier Oancea şi un ucenic, aştepta cu febrilitate schiţa definitivă a elementului ca să înceapă treaba.

La turnătorie modelul a fost preluat de maiştrii turnători Adalbert Szabe şi Gheorghe Anastasiu. Muncitorii Marin Buturoagă şi Nicolae Căprar de la actualul U.R.U.M.P. (fost A.C.P.) care au participat pe atunci la turnarea elementelor Coloanei, primul în calitate de tînăr muncitor calificat, iar al doilea ca ucenic, şi-au adus aminte şi de alţi muncitori care a lucrat în 1937 la formarea şi turnarea elementelor: David Leah, Gheorghe Pop, Ion Groza, Teodor Brici.

Paralel cu turnarea elementelor de fontă, în secţia de construcţii metalice, o echipă puternică, sub conducerea maistrului Ion Romoşan, lucra la confecţionarea miezului central de oţel şi a structurii de încastrare în beton.

Romoşan, cel care au avut principala contribuţie la construcţia şi montarea Coloanei au fost şefii de echipă Francisc Hering, lăcătuş de frunte, şi Victor Borodi, excelent sudor. Mai citez dintre muncitorii lăcătuşi şi montaj care au lucrat la Coloană şi pe următorii: Vasile Pop, Francisc Mihulca, Iosif Aurnaier, Francisc Gundel, Iosif Keczeti, Iosif Jigmond şi alţii. Răspunderea montajului la Tîrgu Jiu a avut-o Francisc Hering.

Schela de lemn care a servit la montarea Coloanei, precum şi cofrajele fundaţiei, s-au executat de către dulgherii Anton Chebel, Iosif Beteki şi de ajutoarele lor.

Execuţia propriu-zisă a fundaţiei a revenit unei echipe conduse de maistrul Victor Perini, ajutat de şeful de echipă Augustin Perini, şi din care făceau parte muncitorii: Iosif Demeter, Mihai Smodila, Niculae Kiss, Alexandru Elekeş, Ion Florea, Tudor Iancu, Mihai Szakacs şi o serie de muncitori necalificaţi din comuna Vădeni de lîngă Tîrgu Jiu.

Topograful Keckel de la Direcţia Minelor a verificat execuţia montajului pe teren, iar Nicolae Silvestru a efectuat controlul de calitate al montajului Coloanei. Transporturile de la Petroşani la Tîrgu Jiu s-au făcut cu un autocamion al A.C.P., condus de şoferul Alexandru Bredan.

Încheind această scurtă relatare, nu pot rezista ispitei de a reproduce, cu foarte puţine retuşuri, povestirea vie şi colorată, aşternută pe hîrtie de maistrul Carel Flisec, căruia îi dau cuvîntul:

„În luna august 1937 am fost chemat prin telefonul intern al fabricii de dl. inginer Georgescu...

În birou am fost prezentat unei persoane, zis domnul Brâncuşi, necunoscut de mine.

— Flisec, să dai un dulgher — şi i-a şi spus pe nume pe care să-l dau — şi un loc, o cameră, unde să lucreze — şi unde nu va intra nimeni străin de această lucrare —, materiale, scule etc.

gătai de el scai — vorbe, vorbe! Îl lăsai în cameră şi m-am dus la domnul inginer Georgescu. Am gîndit că mi se rupe inima în mine de necaz. Acest om... are să meargă la Tîrgu Jiu sau la Bucureşti şi va spune că noi nu ştim să facem lucrarea!

Cum am terminat raportul, hop şi dl. Brîncuşi, (la) ultimele cuvinte ale mele:

— D-le inginer, daţi dimensiunile şi tot ce vrea domnul acesta să facă! — şi gata, am ieşit.

A doua zi m-a chemat dl. inginer şi mi-a dat o schiţă, a fost clară — de bucurie am zburat pînă în birou la mine. Făcui imediat planul [illegible] armătura pentru miez, [illegible] de miez şi un şasiu expre pentru această lucrare. A fost gata în 13 zile şi predată în turnătorie.

— Ţine-te şi aici de lucrare — mi-a spus dl. inginer Georgescu.

Şi în turnătorie s-au ivit şi cîteva greutăţi. dar au fost înlăturate imediat. Primul şi al doilea element au ieşit cu cîte două crăpături la ambele capete — din neglijenţa maiştrilor turnători, armătura fiind prea lată nu a permis contracţia normală şi a produs crăpături de cîte 100 milimetri. Evitîndu-se această greşeală, lucrarea a mers strună.

Într-o sîmbătă seara jucam cărţi într-o bodegă. Intră plutonierul de pompieri Both:

— A spus dl. inginer Georgescu să te caut imediat acasă, dacă nu eşti acasă, unde oi fi, la plimbare sau...

Mă uit la ceas: este ora 21,20. Mă scol de pe scaun şi plec. Acasă găsii pe dl. inginer care mi-a citit o telegramă din Tîrgu Jiu... Nu mai ştiu cîţi metri cubi de lemn rotund au fost pe notă dată de dl. inginer.

— Flisec, acest material, mîine la orele 13 să fie în Tîrgu Jiu!

— Domnule inginer, mîine este duminică... Şi cu ce să-l trimit? material de 6—7 metri!

. . . . . .

M-am dus şi eu la Both, care lucra şi el în secţia mea:

— Both, mîine dimineaţă la orele 5 să fii cu cutare şi cu cutare — patru persoane — în curte la Schäfer, că' numai el are o maşină de 5 tone — şi lungă.

Zis şi făcut! — La ora 5 am fost cu toţii în curtea lui Schäfer, dar camionul era încărcat cu băuturi, cu destinaţia Petrila-Lonea-Cimpa. Lîngă maşină, feciorul lui Schäfer. Eu:

— Daţi-mi maşina, descărcaţi marfa!

Feciorul refuză categoric. Eu:

— Scoală pe tata!

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Zis și făcut — ordin sever și execuție precisă ! Of, Doamne, ce-o fi și asta ? — mă întreb eu pe mine.

— Dă din cel mai bun material, foastene, dulapi de tei, de 8 și 10 centimetri grosime, cameră separată în turnătorie.

Trece o zi, trec două — lucru, nimic ! Trec și mai multe zile, cînd intru în cameră îl întreb pe dulgher :

— Ce faci, Oancea ?

— Ascut la bardă și-l ajut pe domnu' — tot pune foastene, unu' peste altu' și verifică barda să taie bine.

— Dar nu știi ce vrea să facă ?

— Nu știu, nu-mi spune, tot alta spune !

Peste vreo opt zile, domnul inginer Georgescu mă cheamă și mă face de două parale, că nu mă interesez etc., etc.

— Domnule inginer, în fiecare zi sînt (acolo) de două-trei ori și văd că nu se mișcă nimic. Dar nici nu știu ce vrea să facă domnul Brâncuși. Eu nu știu, Oancea nu știe, dar, pe cum văd eu, nici domnul Brâncuși nu știe ce vrea să facă !

— Ia-l mai scurt, Flisec !

Zis și făcut ! În cealaltă zi mă a-

Feciorul nici asta nu vrea. M-am dus eu și l-am scos pe Schäfer în curte. Bătrînul, după ce i-am spus ce ordin este de executat imediat, a dispus descărcarea mașinii. Am plecat imediat la depozitul de lemne Petrila. După cîteva mici obstacole, materialul a fost la ora 14.30 în Tîrgu Jiu. S-a început schelăria de lemn pentru ridicarea Coloanei din fontă.

Elementele și construcția interioară metalică au fost transportate cu camioanele Soc. „Petroșani" și ale Atelierelor Centrale.

Coloana s-a terminat sub conducerea d-lui ing. Georgescu, fiind executată în atelierele A.C.P..

Cam astea au fost întîmplările de la începutul lucrărilor, în ceea ce privește turnarea. Despre construcția metalică la A.C.P. și la fața locului, să vorbească Ion Romoșan".

Aci se termină povestirea lui Carol Flisec. Cele relatate de Ion Romoșan, de Augustin Perini, de Marin Buturoagă și alții, le-am reprodus pe scurt, mai sus.

Ing. Șt. Georgescu-Gorjan

S. NICOLAU

Cercetarea fundamentală și aplicativă în științele sociale

P

I

A ști alte știi- inte. psihologia

ții duce, în mod firesc, pe acest drum. Dat fiind că în procesul ac- tății conștiința omului nu se ătește numai, ci se și dezvoltă dieresa psihicului în strînsă le- tură cu formele concrete

văzut — este necesar să se obț o plasmă puternic ionizată, ceea de mari reflectoare la aplicarea MHD.

Pe de o parte — după cum scară industrială a convers

60 la sută, adică 60 la sută din c dura utilizată pentru a încălzi zul se transformă în electricita Un mare avantaj al instalați acestă transformare se face dire fără utilizarea intermediară a ti binelor și a dinamurilor, ceea conduce, evident, la reducerea v lumului de investiții. În momen de fată, însă, nu sînt întrunse î o serie de dificultăți tehnice des de mari refractoare la aplicarea MHD.

DUPĂ calculele destul de exacte, o instalație magnetohidrodinamică poate să dea un randament de peste

RANDAMENT ȘI PERSPECTIVE

În fine, un reactor atomic care dezvoltă în timpul funcționării sale o anumită cantitate de căldură, poate servi la încălzirea, la temperatura sufficient de mari, a unui gaz destinat a alimenta o instalație de conversie MHD.

Principiul acestei metode este foarte simplu. Dacă un **gaz ionizat** care conține particule „încărcate" cu electricitate negativă și pozitivă — este trecut printr-un cîmp magnetic, bunăoară între polii unui electromagnet, atunci acest cîmp magnetic separă particulele electrizate în două direcții opuse, potrivit cu sarcina particulelor, urmînd chiar fața de direcția cîmpului. Particulele separate în acest fel pot

Ne vom opri aici asupra metodei de transformare directă a căldurii cu ajutorul convertirii magnetohidrodinamice.

Convertizor termo-magnetohidrodinamic — pentru transformarea directă a căldurii în energie electrică — realizat la Institutul de fizică București, de un colectiv condus de acad. Eugen Bădărău. (Fotografia : Ion Micle.

zante ș.a. De pildă, arcul electric — pe care-l vedem folosit la sudarea șinelor de tramvai, a conductoriilor metalici etc. — reprezintă de asemenea un gaz ionizat, deci un gaz utilizabil pentru conversia magnetohidrodinamică. De altfel, în ultimul timp s-a construit un dispozitiv de mare interes pentru metalurgie, așa-numitul „cuțit electric" sau **plasmatron**, care folosește flacăra unui arc electric ce arde într-un volum închis și este „suflată" cu presiune printr-un orificiu. Flacăra plasmatronului atinge temperaturi foarte înalte (actualmente s-a ajuns pînă la 50 000°) ; ea este puternic ionizată și poate să servească, deci, pentru alimentarea unei instalații de conversie magnetohidrodinamică. (Un gaz ionizat care conține aproximativ același număr de particule pozitive și negative într-o unitate de volum se numește **plasmă**. De aici și denumirea de **plasmatron**).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Contemporanul 18 Feb. 1966

Filozofia populară în opera lui Brâncuși

OPERA lui Constantin Brâncuși, luată în ansamblu, obligă și la alte considerații decît cele de ordin estetic sau de analiză ca produs de artă plastică. Căci dacă este adevărat că, prin realizările sale, Brâncuși atinge culmi în măiestria de a reda prin linii și forme conținutul vieții în ceea ce are el mai esențial, nu trebuie uitat — și nu putem face noi acest lucru — că ea are rădăcini multiple și adînci în creația de artă și de filozofie populară românească.

A spune că Brâncuși a plecat de la stîlpii de cerdac oltenesc sau de la legenda păsării măiestre și a ajuns să facă din aceste motive, stilizîndu-le și potențîndu-le printr-un proces de creație genială, opere majore de cultură universală, este prea puțin, este simplist, — fără ca să negăm prin aceasta, totuși, deloc aceste „surse" ale sale. Opera lui Brâncuși își trage într-adevăr puterea, prospețimea și originalitatea din folclorul și arta populară românească, însă într-un sens mai larg și mai profund, din înseși înțelepciunea și filozofia poporului nostru.

Dacă în toate manifestările sale de artă plastică populară, în spațiul carpato-danubian, și în special pe vatra geto-dacică, unde s-a format și viețuiește neîntrerupt de milenii poporul nostru, întîlnim ideea de ritm neîntrerupt (la stîlpii de cerdac, stîlpi-colonete de mormînt cu pasărea-suflet deasupra, în decorul miniatural al bîtelor și furcilor crestate, sau în chenarele cu romburi din covoare, ori în șirele brodate pe cămășile femeiești ș.a.m.d.), idee regăsită în folclorul literar, muzical și coregrafic, putem afirma că este vorba de o întreagă concepție, de o filozofie și de un stil specific în care aceasta ni se înfățișează.

Ritmul acesta este implicat nu numai în „Coloana nesfîrșită", în creasta de cocoș cîntînd soarelui, sau în linia păsărilor măiestre, ci poate fi descifrat în majoritatea lucrărilor sale, chiar în echilibrul lor care nu e static, ci purtător al unui mesaj filozofic. Spațiul și timpul au, tocmai în acest mesaj, valori egale, căci ideea de nesfîrșit și infinit este implicată la Brâncuși în aceste două coordonate în mod organic. Nu este, deci, deloc vorba de o atitudine statică sau pesimistă, ci, dimpotrivă, ritmul și mișcarea, ca și seninătatea plină de înțelepciune, prezentă pretutindeni în viața pe care o reflectă opera artistului, țintesc undeva spre înalt, spre lumină și spre soare.

Folosind în mod creator — în cel mai înalt înțeles al cuvîntului — izvorul artei și filozofiei populare românești, Brâncuși, ca și Eminescu și Enescu, a exprimat prin geniul său plastic sentimente și idei general umane, într-un mod original, specific stilului culturii populare românești, și modern.

Cornel Irimie

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Coloana infinită (fotografie de Dan Grigorescu)

Conten

Filozofia p
în opera l

OPERA lui Constantin Brâncuşi, luată în ansamblu, obligă şi la alte consideraţii decît cele de ordin estetic sau de analiză ca produs de artă plastică. Căci dacă este adevărat că, prin realizările sale, Brâncuşi atinge culmi în măiestria de a reda prin linii şi forme conţinutul vieţii în ceea ce are el mai esenţial, nu trebuie uitat — şi nu putem face noi acest lucru — că ea are rădăcini multiple şi adînci în creaţia de artă şi de filozofie populară românească.

A spune că Brâncuşi a plecat de la stîlpii de cerdac oltenesc sau de la legenda păsării măiestre şi a ajuns să facă din aceste motive, stilizîndu-le şi potenţîndu-le printr-un proces de creaţie genială, opere majore de cultură universală, este prea puţin, este simplist, — fără ca să negăm prin aceasta, totuşi, deloc aceste „surse" ale sale. Opera lui Brâncuşi îşi trage într-adevăr puterea, prospeţimea şi originalitatea
rul şi arta populară r
însă într-un sens mai
profund, din înseşi în
şi filozofia poporului n

Dacă în toate manife
de artă plastică popula
ţiul carpato-danubian,
cial pe vatra geto-dacic
format şi vieţuieşte nei
milenii poporul nostru
ideea de ritm neîntrer
pii de cerdac,stîlpi-co
mormînt cu pasărea-su
pra, în decorul miniatu
lor şi furcilor crestate,
narele cu romburi din
în şirele brodate pe c
meleşti ş.a.m.d.), idee
folclorul literar, muzic
grafic, putem afirma c
ba de o întreagă conc
filozofie şi de un stil
care aceasta ni se înfă

Ritmul acesta este
numai în „Coloana ne
creasta de cocoş cîntă
sau în linia păsărilor

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Proletari din toate țările, uniți-vă!

Vineri 18 febru[arie] 1966

10 pagini, 1 leu

7 (1010)

SĂPTĂMÎNAL POLITIC SOCIAL CULTURAL

Contemporanul

DIN SUMAR:

— Poezie și transfigurare — de **GEORGE MUNTEANU** (pag. 3).

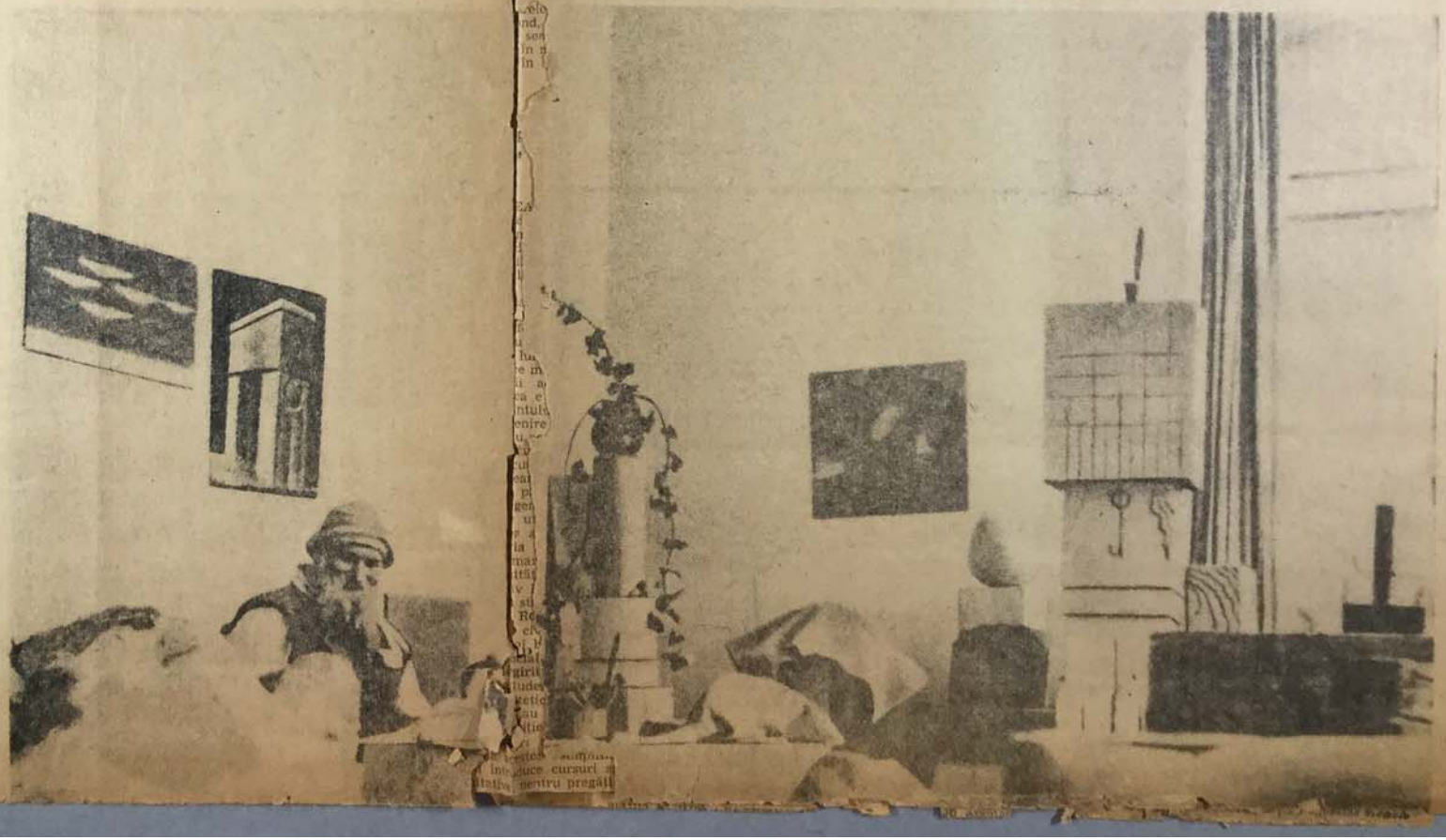
— „Calea Victoriei sau cheia viselor" — cronica filmului de **CĂLIN CĂLIMAN** (pag. 5).

— Implicațiile psihologiei — de prof. **AL. ROȘCA** (pag. 8).

— Probleme actuale ale predării istoriei literaturii române în învățămîntul superior (pag. 9).

BRÂNCUȘI

OMAGIUL pentru Brâncuși la 90 de ani de la nașterea lui (la 19 febr. 1876, în Pestișanii Gorjului) este — mai mult decît pentru oricare artist român — al lumii întregi. În dicționare și enciclopedii, în panorame, în tratate și monografii, numele românului Brâncuși e între marile valori de dimensiune universală („una din cele mai mari figuri ale artei din toate timpurile" — scrie Jean Cassou în a sa **Panoramă a artelor plastice contemporane**). Opera lui e prezentă în cele mai mari muzee ale lumii : la Paris, la Muzeul de artă modernă, i s-a reconstituit atelierul, într-o secție specială „Brâncuși" ; la Muzeul de artă modernă din New York, idem, o sală specială pe pragul căreia citești înfiorat : „C. Brâncuși, born in Rumania" ; Muzeul Guggenheim din același New York ca și Museum of Art din Philadelphia, muzee din Chicago, Washington, Boston, San Francisco, colecții din Elveția, India, Australia adăpostesc alte comori ale celui care exact acum 60 de ani expunea la Salonul Independenților, la Paris. Remarcat atunci de Rodin care-i propune să-i devină „practician", Brâncuși refuză, preferind în locul unei consacrări sub aureola unui „mare maestru" mizeria superbiei celui conștient de geniul său. Avea doar 30 de ani. Peste alți 30, în 1937, celebru, se va întoarce — pentru cîteva luni — la patrie, care a înălța la Tîrgu Jiu acele monumente care sînt „Poarta sărutului,



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (2)

lui", „Masa tăcerii" și „Coloana fără sfîrșit".

Numele lui Brâncuși intrase încă înaintea primului război printre acelea care marcau o revoluționare a sculpturii. Gonzales, Duchamp, Vilton, Lipchitz, Zodkine, mai apoi Calder sînt numele pe care istoria sculpturii contemporane le va înscrie alături de al lui Brâncuși. Dar — unanim — geniul acestuia e net detașat prin îndrăzneala smulgerii din piatră sau metal a formelor absolute, a exprimării, în concretul materiei, a esenței lucrurilor.

Unul din primii revelatori la noi ai artei lui Brâncuși — Blaga îl integra încă din 1926 (prin eseurile din **Fetele unui veac**) „sculpturii noi", acelui nou stil care începuse a se închega prin 1910. „Între cei dintîi care găsesc în sculptură noul drum, trebuie să socotim neapărat și pe acel ciudat român, care de atîta timp și-a părăsit țara fără de-a părăsi însă și legendele și amintirile bizantine ale acesteia : Brâncuși. Asociația între „Pasărea sfîntă", de atîtea ori realizată în metal orbitor și o veche catedrală, se impune involuntar" — afirma autorul **Poemelor luminii**, nu fără a sublinia că „această pornire spre esențial e una din trăsăturile caracteristice ale epocei noastre".

Anticipînd năzuințele secolului în atîtea privințe revoluționar, Brâncuși a dat geniului uman o primă dimensiune românească recunoscută la scara universală : căci lui limbajul plastic i-a îngăduit ceea ce nu are cum să-i fie înțeles geniului exprimat prin cuvînt, fie el Eminescu sau Arghezi.

În capitolul final din **Istoria literaturii române**, consacrat specificului național, Călinescu argumentează că specificul fiind un element structural nu se capătă prin conformare la o țintă canonică și, ca atare, istoricul nu are altceva de făcut decît să urmărească a posteriori fibrele intime ale sufletului autohton. Deci, „istoriceste sîntem prin substratul nostru traco-getic, care e esențial, dintre vechile popoare ale Europei Sîntem niște adevărați autohtoni de o impresionantă vechime". Să privim figura lui Brâncuși din documentul nostru fotografic : prin ea însăși concretizează uman o dimensiune geografică și istorică — a noastră ; atelierul lui, de Vulcan mitologic — cum scrie Cassou, dar cu vatra tracică, mai presus opera lui constituie săgeata către însăși a geniului pe care, în semnificația lui universal umană, l-a oroiectat cu forța creativității românești.

„E poră bucurie ceea ce vă dau", A spus o Brâncuși.

George Ivașcu

Paginile 6-7 :
Clasicul absolut al sculpturii—de *DAN HAULICĂ* ■ Brâncuși — așa cum l-am cunoscut — de arh. *OCTAV DOICESCU* ■ Filozofia populară în opera lui Brâncuși — de *CORNEL IRIMIE* ■ Constructorii „Coloanei infinite" — de ing. *Șt. GEORGESCU-GORJAN*.

Pagina 10 :
JEAN CASSOU, PIERRE SCHNEIDER, BRASSAI, EUGEN IONESCU despre Brâncuși ■ În marile muzee ale lumii (corespondențe din New York, Londra și Paris).

Brâncuși în atelierul din Impasse Ronsin (1955)

GRIVIȚA 1933

UN MOMENT ISTORIC

SE ÎMPLINESC 33 de ani de la luptele muncitorimii ceferiste și petroliste din ianuarie-februarie 1933, lupte conduse de Partidul Comunist Român, care au înscris o pagină eroică în istoria poporului român. Desfășurate la Griviția-București, în Valea Prahovei, la Atelierele C.F.R. din Iași, Cluj, Galați, ele au fost manifestarea în forme revoluționare a unei uriașe efervescențe populare. Începută în primul an al crizei economice.

Șirul luptelor muncitorești desfășurate între anii 1929—1933, care au culminat cu luptele ceferiștilor și petroliștilor din ianuarie-februarie 1933, au constituit una din cele mai importante bătălii de clasă purtate de proletariatul român, un moment remarcabil în istoria poporului nostru.

Organizate și conduse de către Partidul Comunist Român, luptele din 1933 au avut o mare însemnătate internă și internațională, fiind îndreptate contra exploatării capitaliste și înfeudării țării monopolurilor imperialiste, împotriva pericolului fascist.

Gradul de maturitate politică a Partidului Comunist Român, a clasei noastre muncitoare, s-a resimțit în creșterea capacității de organizare a muncitorimii. În condițiile ofensivei burgheziei, care urmărea să treacă poverile crizei asupra maselor de oameni ai muncii, clasa muncitoare a adoptat forme și metode de organizare noi, a știut să dezvolte în focul acțiunilor revoluționare forme noi de acțiune, împletind revendicările economice cu cele politice. S-au creat, pe baza frontului unic, din rîndurile muncitorilor comuniști, social-democrați și fără de partid, comitete de acțiune care au pregătit, sub conducerea Partidului Comunist Român, greve ale ceferiștilor și petroliștilor.

Luptele din ianuarie-februarie 1933 au demonstrat în modul cel mai convingător combativitatea revoluționară a clasei muncitoare din România. În condițiile unui feroce regim de teroare, sub starea de asediu și în bătaia mitralierelor, muncitorii ceferiști au dat nepieritoare pilde de eroism, de curaj, abnegație și spirit de sacrificiu.

Începute în ultimele zile ale lunii ianuarie cu grevele demonstrative de la Atelierele C.F.R.-București și luptele greviste și de stradă ale muncitorilor petroliști din Ploiești și din alte centre ale Văii Prahovei, marile lupte muncitorești din februarie 1933 înregistrează un important succes o dată cu greva din 2 februarie a muncitorilor ceferiști. Revendicările au fost pentru moment cucerite. Starea de asediu și măsurile agresive care au urmat au ridicat din nou muncitorimea la un nou val de lupte greviste între 12 și 16 februarie la București, Iași, Cluj, Oradea, Galați, Pașcani. Arestarea de către autorități a 1 500 de militanți revoluționari n-a putut stăvili avîntul muncitorimii ceferiste, care la 15 februarie a pus stăpînire pe Atelierele C.F.R. *Griviția*. Ea cerea eliberarea celor arestați, înlăturarea imediată a stării de asediu, recunoașterea comitetului de fabrică, respectarea cuceririlor din 2 februarie.

Luptele din 15—16 februarie 1933 de la Griviția au început cu un detașament puternic de aproape 8000 de muncitori, strînși în front unic. Răspunzînd la Chemarea Partidului Comunist Român, muncitorii ceferiști erau conștienți că se angajau nu într-o acțiune revendicativă mărunță, ci la o luptă de al cărei deznodămînt depindeau probleme vitale pentru popor.

Griviția a devenit o redută a muncitorimii ceferiste organizată și încadrată într-un front revoluționar unic. Cu acest front se solidariza muncitorimea fabricilor Capitalei, venită în ajutul Griviției, precum și numeroși funcționari, meseriași, studenți, elevi, mici comercianți, țărani, femei, virstnici și tineri. La febrila concentrare de forțe polițienești, în cartierul Atelierelor C.F.R., au răspuns la 15 februarie peste 10 000 de cetățeni ai Bucureștilului, care au demonstrat în sprijinul muncitorilor ceferiști. Impresionantele pilde de solidaritate, concretizate în sprijinul moral și material acordat grevi-știlor, mărturiseau prețuirea de care se bucura lupta ceferiștilor în rîndurile maselor, subliniau caracterul profund popular al luptelor muncitorimii ceferiste.

Străzile din jurul Atelierelor, ocupate de mase, au fost curățite în timpul nopții de către unitățile de jandarmi prin forța armelor, după ciocniri repetate și îndelungate cu populația. Abia în zorii zilei de 16 februarie, forțele represive au putut pătrunde în Atelierele C.F.R., unde muncitorii ceferiști au continuat să-și manifeste neclintita hotărîre de a nu preda Atelierele.

Asasinatele dezlănțuite în dimineața zilei de 16 februarie, arestarea a circa 2 000 de muncitori, precum și închiderea sub pază militară a Atelierelor C.F.R., nu au

I. Popescu-Puțuri

(Continuare în pag. 2-a)

6 ANI

UN TABLOU însuflețitor al realizărilor țării pe răstimp nu numai de un an, cum eram deprinși a ni se înfățișa, ci de șase, munca poporului în industrie, agricultură, învățămînt, știință pe întreaga perioadă de după 1959 încoace, trecută prin filtrul exigențelor matematicii, calculată și corelată — iată, în esență, conținutul Comunicatului cu privire la dezvoltarea economiei noastre naționale, publicat de curînd.

Fiecare cifră este expresia sintetică a uriașului efort colectiv făcut de țara noastră în planul construcției economice și sociale, în planul progresului, în desăvîrșirea construcției socialismului.

Constatarea ce se impune cu pregnanță atenției în acest desfășurător al economiei naționale este creșterea considerabilă a puterii țării sub toate aspectele, și intîi de toate sub cel al dezvoltării industriale. Practic, producția lăbricilor, minelor, uzinelor s-a dublat în răstimp de șase ani și relația 1959—1965 sugerează imaginea unor piramide alăturate din care una o cuprinde pe cealaltă de mai bine de două ori.

Cum se înfățișează cîteva din capitolele definitorii pentru activitatea economică ? Iată :

Oțel. În 1959, arată Comunicatul, s-au produs 1.420.000 de tone. În 1965 producția a fost de 3.423.000 de tone. Creștere : 2.003.000 de tone. **Fontă :** 846.000 de tone în 1959 și 2.019.000 în 1965. Diferență în plus, 1.173.000 de tone. **Energie electrică:** 6824 milioane kWh în 1959 și 17202 milioane kWh în 1965. Spor. 252 la sută. **Mașini unelte pentru așchierea metalelor :** 3116 bucăți în 1959, respectiv 6943 în 1965. Producția de **autovehicule** a sporit de la 9.513 bucăți la 22.795. S-au produs în 1965 15.836 de **tractoare** față de 11.000 în 1959. Industria chimică a realizat o creștere de 271 la sută la **acid sulfuric**, de 562 la sută la **îngrășăminte chimice**, de 347 la sută la **produse sodice**. S-a dublat producția de **aparate de radio** și a fost de aproape trei ori mai mare cea a mașinilor electrice de spălat rufe pentru uz casnic.

Dar relația 1959—1965 mai relevă și altceva decît creșterea cantitativ măsurată a producției noastre industriale. Intîi de toate, un lucru ce nu poate fi exprimat în cifre : îmbunătățirea calității produselor. În acești șase ani, prin introducerea pe scară largă a cuceririlor științei și tehnicii, procesul de producție s-a perfecționat continuu. A crescut îndelunirarea muncitorului și, odată cu aceasta, produsul finit a dobîndit o valoare nouă. Stă oricui la îndemînă să

N. P.-Bogdănești

(Continuare în pag. 2-a)

PREZENȚA LUI E. LOVINESCU

CONDIȚIA sine qua non pentru a fi critic este, indubitabil, probitatea. Oricît de fosforescente ar fi insu-rile unui judecător al fenomenului estetic, ele devin simple jocuri de artificii, în clipa în care acea calitate genuină nu mai funcționează. Cel destinat inaltei magistraturi — plină de riscuri, nu-i vorbă, de atîtea ori — trebuie să fie un pasionat, dar nu un pătimaș. Dar ce-i, oare, probitatea, dacă nu pasiunea de a rosti adevărul.

Neputința de a depăși mărunte patimi, înșelătoarele versatile, imposibilitatea de a detașa judecata de valoare de lumești simpatii, antipatii, vendette și recompense, — toate acestea mînează pe cel ce se crede un critic.

Criticul nu este numai un cititor de bun gust, avînd o largă arie de cunoștințe, și nu numai din domeniul artei : el trebuie să fie și un om de bun simț, bunul simț cartezian care — făcîndu-te să-ți dai seama că nu există în lume „nici un lucru care să rămînă mereu în aceeași stare" — să vegheze ca elementul **probitate** să nu se convertească în alteeva.

...UN ASEMENEA critic a fost E. Lovinescu. Un asemenea critic este E. Lovinescu, căci numele său, stilul său, demnitatea cu care a oficiat în intervalul a patru decenii, valorile pe care le-a descoperit sau le-a salutat, sprijinindu-le cu autoritate și înfruntînd, nu o dată, cu zîmbetul stoicului, atacurile mișticilor, ale mistagogilor, ale fascistilor, ale huliganilor și ale tuturor imbecililor furioși, bătrîni sau tineri, literați sau analfabeți, sau analfabeți literați — sînt realități vii, o moștenire solidă.

E. Lovinescu a fost mai mult decît un critic : o atmosferă. Atmosfera era aceea a liberității și a urbanității desăvîrșite. Scriam, cîndva, că **Sburătorul** nu a reprezentat ceea ce se înțelege îndeobște printr-un cenaclu — adică o adunare în care să predomine spiritul partizan —, ci grădina în care s-a lăsat o intrare amabilă și păsărilor inspirate, atrase de arcul azurului, și celor domestice.

„S-a întîmplat de multe ori (continuatorii ca — datorită sfaturilor

Eugen Jebeleanu

(Continuare în pa...

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

„UNA DIN CELE MAI MARI FIGURI ALE ARTEI DIN TOATE TIMPURILE“

(Jean Cassou, Panorama des arts plastiques contemporains)

UNDE ÎNCEPE MARELE BRÂNCUȘI

CÎND s-a instalat Brâncuși în acea baracă mai mult decît modestă, la doi pași de strada Vaugirard și de bulevardul Pasteur, la capătul fundăturii Ronsin, în jurul lui nu erau decît terenuri virane. Încetul cu încetul locul s-a populat, s-a animat, s-au înmulțit clădirile înalte, dînd cartierului un aer de „penitenciar modern“, cum spunea Huysmans. În mijloc, fundătura Ronsin, unde se instalaseră și alți artiști, îngrămădiți în jurul atelierului lui Brâncuși ca lîngă o celulă-mamă, devenea din ce în ce mai anacronică. Ministrul sănătății publice hotărî să mărească Spitalul Necker, crea ce implica exproprierea locuitorilor fundăturii. Ei au trebuit să părăsească locul.

Brâncuși, încăpățînat, furios, a refuzat să se lase alungat de administrație. Se părea, fără îndoială, că duce, într-un fel eroic-comic, lupta individului cu societatea, a artistului contra statului. Luptă inegală. Cu toate acestea, David a reușit să-l țină în șah pe Goliath. Vîrsta lui înaintată și gloria pe care o avea îi salvgardau retragerea. O centrală termică strivea atelierul și, culmea ironiei, un depozit de cărbuni se înălța lîngă această locuință în care totul — sculpturile, soba tencuită, hainele meșterului, barba lui patriarhală — era de un alb imaculat. Dacă Brâncuși ținea la acest loc e pentru că el nu era un loc ca oricare altul. De multă vreme Brâncuși nu mai crea sculpturi ; își concentrase toată atenția pentru a le pune în valoare pe cele în mijlocul cărora vietuia. Le lustruia cu dragoste și le acoperea cu țînțurile cele mai fine. El știa că o sculptură trăiește în simbioză cu spațiul ; cunoștea poziția optimă a fiecăreia și ajunsese chiar să studieze drumul soarelui prin fereastră, ca să poată controla luminarea sculpturilor.

Îl vizitam din cînd în cînd, pe Brâncuși, iar după moartea lui l-am însoțit (pe vremea cînd atelierul era sigilat, înainte de a fi transportat la Muzeul Național de Artă Modernă), pe fotograful Robert Doisneau, care a luat cîteva emoționante mărturii, pline de mîsterul pe care îl lăsase bătrînul. Sînt poate ultimele imagini care îl evocă prezența, într-un fel în care reconstituirea actuală a atelierului nu mai permite.

E greu astăzi, după ce Brâncuși a fost total asimilat, să ne imaginăm amploarea revoluției pe care a provocat-o. După 1900, trebuia depășit Rodin și apoi Michelangelo și, ascendent, chiar elenismul. Brâncuși a făcut acest lucru, adîncind, eliberînd sculptura de aparențe ; a fost primul care a aminti că se poate sculpta fără a imita. Astfel, după părerea mea, el a deschis toate drumurile sculpturii. Prin exemplul pe care l-a dat, vreau să spun, căci prin propriile sale lucrări se poate afirma că a închis toate cărările ; elevii lui nu pot face decît cel mult lucrări „frumoase“.

Personal, nu cred într-o artă atît de esențializată ca a lui ; nu țin în mod deosebit la lucrările în metal pe care el ni le-a lăsat reprezentînd prerafaelitismul, „stilul modern“ (1900) ; le prefer pe cele în ipsos și lemn. Marele Brâncuși începe însă pentru mine cu Masa tăcerii, Poarta Sărutului, Coloana fără sfîrșit. Dar ceea ce indică pe marele artist, chiar și în lucrările ce ni se par astăzi depășite, este că pe lîngă filozoful platonician, Brâncuși este și un om al Pămîntului, un mare artizan. Și tot ce a făcut el ca atare este desăvîrșit.

Sursa decisivă e aici propriul trecut ancestral pe care l-a descoperit. Brâncuși a încarnat în aparența Focii sau a Copilului prezența realistă a trecătorului ; mărturie : prototipul este invulnerabil la eroziunea timpului. Aici e una din rațiunile lustrului de o meticulozitate incredibilă la care Brâncuși își supunea lucrările. Se spune chiar că ar fi angajat pe un japonez, pe care îl aducea o dată pe an din țara lui pentru simplul motiv că era mulțumit de felul în care îi lustruia unele sculpturi. Opera, ca o crimă perfectă, nu trebuie să poarte nici o amprentă revelatoare. Ea se ridică în fața noastră densă, tainică, impenetrabilă, definitivă, iar grația ei umană e aceea a lui Ariel.

Pentru prima oară în arta modernă o operă devenea totodată mai mult și mai puțin decît o imagine a realității. Ea era ridicată la înălțimea unei idei și coborîtă la aceea a unui obiect. Înainte de Brâncuși, erai artist ; după el trebuie să devii un gînditor, dublat de un teribil artizan. Fiecare asemenea ipostază e un pericol, amplificat de comparația zdrobitoare cu exemplul minunat al lui Brâncuși.

După el, sculptorul contemporan îndrăgostit de puritate s-a pîrjolit cînd în abstracțiuni stelizante, cînd în șovăieli și frămîntări limitate. Se impunea o reacție. Ea conducea — adesea prin ocolișurile suprarealismului — pe unii la o reîntoarcere în anecdotă sau mit, pe alții la repulsie față de formele plane, ducînd la construcții care încercuiesc sau lasă să se strecoare vidul. Chiar în întreaga ei diversitate, sculptura din vremea noastră nu gravitează mai puțin, încercînd să se lepărteze, în jurul operei lui Brâncuși, ca în jurul unui astru strălucitor.

Numai el singur a scăpat de dublul pericol pe care îl iscat. Prototipurile lui nu se ridică la abstracțiuni, pentru că el nu pierde niciodată sensul lucrului particular, concret. În fața unei păsări de pläci ovale, orice copil strigă, fără să ezite : iată un pește ! Artizanatul, pe de altă parte, se leagă la el de o tradiție nu mai puțin străveche și nobilă pe pămîntul românesc — o tradiție în care lucrătu temnului atinge un nivel de sensibilitate comparabil cu acela al anonimilor sculptori români.

Pierre Schneider

Brâncuși văzut de Modigliani

Eugen IONESCU:
Paradoxurile

În marile muzee ale lumii

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (2)

...și surprinzătoarele sinteze brâncușiene

MONTPARNASSE, balconul de la etajul șase al casei lui Ionescu. În stînga, departe, în fumuriul înserării, turnul Eiffel pare axul unui carusel imens, ce lunecă încet pe sub noi. În dreapta, inima Montparnasse-ului de altădată, leagănul boemei, La Coupole, La Rotonde, Le Dôme...

Din două-trei vorbe cu Eugen Ionescu, reflectez că timpul artistic trece cu mult mai repede decît celălalt, obișnuit.

Citește cîteva rînduri pe care le-am scris despre un pictor român care a expus de curînd la Paris și comentează :

— Folclorul, arta populară...? Dar transpuse, firește ! Altfel e semănătorism.

Vine apoi vorba și despre Brâncuși.

— Brâncuși s-a căutat pe sine și regăsindu-se, a descoperit punctele comune cu folclorul.

Brâncuși a plecat de la formă și, vezi, ăsta-i paradoxul, a ajuns la esență.

S-a vorbit despre Brâncuși ca de unul din creatorii unei sculpturi nefigurative. Brâncuși susținea că nu este nefigurativ. Într-adevăr, nu era. Operele sale sînt figuri esențiale, imaginile concrete ale unor idei, expresia unui real universal antiabstract. Nimic mai concret decît pasărea sa în zbor, formă dinamică palpabilă a dinamismului.

Am scris despre sintezele sale cu totul surprinzătoare, de necrezut : folclor fără pitoresc, figuri dincolo de figurativ ; știință și mister ; dinamism în pietrificare ; idee devenită concretă, făcută materie, esență vizibilă ; intuiție originară, dincolo de cultură, de academii, de muzee.

Anchetă de
RADU VARIA
Paris, februarie 1966

M-lle Pogany (colecția Storck)

Jean CASSOU: Sculptura lui e perfecțiunea în mișcare

ASA CUM am spus și în *Panorama des arts plastiques contemporains* (N.R.F., Paris 1960), românul Brâncuși, sosit la Paris în 1904, a poposit doar în treacăt prin atelierul lui Antonin Mercié ; cu atît mai puțin prin cel al lui Rodin — cu conștiința că misiunea lui nu era să lucreze în piatră ca în carne vie, ca în „bifteck". Atunci cînd devenise un bătrîn minunat, închis în atelierul său magnific ca un Vulcan, ca un păstor dac, în văgăuna lui, ultimii săi vizitatori puteau înțelege toate profunzimile mentalității lui ireductibile : mentalitatea unui om în corespondență cu forțele Cosmosului și inițiat natural în ordinea Legilor și a Numerelor. Actualitatea artei lui a coincis cu toate năzuințele de despuiere ale stilului modern și nu ne surprinde că pe vremea Montparnasse-ului lucra în tovărășia lui Modigliani și că au cioplit piatra amîndoi, cot la cot și în același spirit. Dar ceea ce se exprima atunci la Brâncuși și s-a exprimat în toată opera lui, e mai puțin stilul timpului decît tainele lumii înseși și secretele originare, a căror conștiință o avut-o întotdeauna. Acest înțelept, acest primitiv rămîne una din cele mai mari figuri ale artei din toate timpurile.

Știința lui industrială și artizanală, intuiția lui asupra adevărului universal, adevărul pe care îl ascundeau în ele deopotrivă viața animalului și comoara fabulelor omenești, toate acestea s-au conjugat ca să producă sub mîna lui și cu uneltele lui, formele absolute ale *Păsării*, ale *Focii*, ale *Broaștei testoase*, ale *Coloanei fără sfîrșit*. Și ale acelor capete care sînt somnul muzei și al primordialei totalități. Astfel, el atinge perfecțiunea, sublimul în mișcare, în zbor, în element, în suflet.

BRASSAÏ: Brâncuși, Giacometti

MARELE fotograf Brassaï are reputația de a fi un neîntrecut maestru în fotografierea sculpturilor. Colaborează cu Picasso foarte strîns din ziua în care acesta i-a cerut să-i fotografieze sculpturile.

— Cu Brâncuși n-am prea putut fi prieten, îmi spune Brassaï. Nu vroia să-i fotografiez lucrările și pace. Și le fotografia singur totdeauna. Dar nu prea bine, după părerea mea.

Cîndva avea în atelierul său un trunchi de palmier tăiat de mult, uscat, mort. Ei bine, din acel trunchi a făcut ca din senin o mlădiță. Brâncuși a fotografiat trunchiul cu mlădița lui. Îmi părea tare bizar, dar mai tîrziu am înțeles că împrejurarea avea o semnificație mai adîncă pentru el : o englezoaică îi născuse un fiu. Trunchiul și mlădița erau un simbol. L-am priceput atunci mai bine pe sculptorul Brâncuși.

Era atît de necruțător de exigent cu alții, încît regretatul Giacometti îmi mai vorbea și acum vreo două-trei luni despre mîhnirea cu care îi răspunsese Brâncuși atunci cînd i-a propus o mare expoziție în care să figureze alături de Picasso și de alți doi sau trei mari maeștri :

— Eu, alături de ăștia ?!...

De fapt, lui Brâncuși nu-i plăceau expozițiile și, după cum atestă cei ce l-au cunoscut, a refuzat nu o dată să expună, singur chiar.

New York: Zece capodopere

BRÂNCUȘI este singurul sculptor a cărui operă ocupă o galerie întreagă la Muzeul de artă modernă din New York.

Marele artist român Constantin Brâncuși reprezintă poate cea mai importantă legătură culturală dintre România și Statele Unite. Americanii au fost printre primii și de departe cei mai fervenți admiratori ai operei brâncușiene. Cele mai multe colecții publice ale operelor lui se află în Statele Unite ; ca mărime, cea de la Muzeul de artă modernă din New York este a doua după colecția Muzeului din Philadelphia.

Grupul de lucrări de la Muzeul de artă modernă, care numără nouă sculpturi și un desen, relevă o mare varietate de forme și o minunată îndemînare în folosirea materialelor — lemn, bronz și marmură.

Pasărea Măiastră (1910 ?). Sculptura poartă numele unei păsări românești mitice, ea este prima din seria de păsări strălucitoare care se află în muzeu. *Pasărea în spațiu* fiind o variantă ulterioară.

Cariatida dublă, (1909), a fost utilizată de sculptor pentru sectiunea de mijloc a piedestalului pe care este așezată *Pasărea Măiastră*.

Peștele (1930). În această sculptură voluminoasă din marmură cenușie, Brâncuși a căutat forma unică, esențială, prototipul tuturor peștilor — curbat cu subtilitate și proporționat cu delicatețe ; înotător nemișcat, iute, puternic, încordat.

Pasărea în spațiu (1927 ?). Verticală, fluidă, străluciitoare, sugerează atît forma păsării cît și noțiunea zborului.

Nou născut. Prima variantă a unei lucrări din marmură, executată în 1915. Cu această sculptură, Brâncuși pare să aspire spre forma organică cea mai perfectă — oul. O formă ideală, de care totuși lucrarea se apropie cu ezitare. *Nou născut* are o formă de ou, totuși, forma perfectă a bronzului lustruit, este întreruptă de o frunte încrețită și o gură deschisă.

Mlle Pogany. Prima variantă în bronz (1913) după o marmură executată în același an. Este prima copie după varianta originală care constituie probabil cel mai celebru bust al secolului XX.

Muzeul mai posedă : *Socrate* (1923). *Cocoșul* (1924). *Negresa blondă* (1933), precum și un desen, probabil din 1913, intitulat *Copilul*.

Alfred H. Barr jr.
directorul colecțiilor de la Muzeul de artă modernă din New York

Londra: M-lle Pogany

DUPĂ părerea mea, dintre cei mai semnificativi artiști plastici ai secolului nostru, foarte puțini și-au atins idealul artistic prin perseverență și capacitatea de a epuiza o idee pînă la ultima limită. Printre aceștia se numără Seurat și Constantin Brâncuși.

Sculptura de Brâncuși care se află la Tate Gallery reprezintă o variantă a unei idei care l-a preocupat pe artist timp de douăzeci de ani, între 1913 și 1933. Există destul de multe alte variante din piatră și din bronz, majoritatea mai elaborate decît cea din Anglia. Într-adevăr, varianta de la Tate, datînd de prin 1920, nu se intitulează „Mlle. Pogany" ci „Mlle. Pogany-studiu". Deși reprezintă o frumoasă realizare artistică, nimeni n-ar încadra-o printre cele mai importante sculpturi ale lui Brâncuși. Totuși, această operă conține și suficiente calități ca să ne arate din ce motiv acest român de origine țărănească rămîne probabil cel mai mare sculptor al secolului XX.

Întreaga sa atitudine față de materialele cu care lucra era aceea a meșteșugarului țăran — de mînglere, netezire, perfectare.

De *Mlle Pogany* nu se leagă nici o poveste romantică. Și totuși sculptura rămîne în centrul unui extraordinar păienjeniș de relații. În primul rînd, felul în care se leagă de alte studii de femei executate de Brâncuși — *Muza adormită*, *Portretul doamnei Eugène Meyer*, *Prințesa*, *Negresa albă*. Ei privește ființele umane uneori în accepțiunea lor legendară, mai des însă în cadrul relațiilor sociale.

Brâncuși a încercat un gen cu totul opus orientării sale artistice — portretul-bust. Deși pare ciudat, el a reușit să prindă și asemănarea. Se spune că portretul seamănă foarte mult cu modelul. Chiar și exemplarul de la *Tate*, care este printre cele mai abstracte, reține cîteva amănunte esențiale care trebuie să fi fost foarte izbitoare — capul mic și neted, nasul ascuțit, arcurea sprîncenelor, cîrlionții de pe ceafă. În variantele mai vechi, cum ar fi cea din 1913 de la Muzeul de Artă din New York, bustul are ochi enormi, semeți și o gură mică. Jean Arp, un sculptor foarte mult influențat de Brâncuși, a scris o dată un poem despre această lucrare, numind-o pe d-ra Pogany „o rudă a lui Lady Shub-ad frumoasa sumeriană și Nefertite". O extraordinară mostenire și, în egală măsură, o extraordinară răspundere.

Edward Lucie Smith

Paris: Atelierul

ÎN virtutea hotărîrii lui Brâncuși însuși, Muzeul național de artă modernă din Paris trebuie să-și asume față de memoria marelui maestru un rol mai complex decît acela de simplu păstrător al operelor sale. Într-adevăr, voința sa din urmă, exprimată în 1957, a fost de a încredința Muzeului nostru sculpturile sale, cu o clauză specială : lăsa Muzeului nu numai operele, dar și întregul său „atelier". Condiția expresă era ca să fie reconstituit cu toată exactitatea acest lăcaș în care maestrul se instalase prin 1920 și care acum este amenințat de distrugere.

Dorința sa a fost respectată, iar atelierul, ca și cămărutele de lîngă el, au fost reconstruite într-o sală mare, cu ajutorul elementelor originare, transportate la Muzeu : stîlpul, peretele de sticlă, soba, scara de lemn. Această reconstituire nu trebuie nicidecum considerată ca o fantezie muzeologică ; ea are o cu totul altă semnificație decît simplul interes anecdotic. Toți cei care l-au iubit pe bătrînul maestru știu că atelierul său era mai mult decît simplul loc unde trăia un înțelept și un artist, că Brâncuși îl concepuse așa cum era, ca o proiectare a propriei sale ființe.

Totul era aici făcut de mîna lui și totul stă mărturie a extraordinarei lui ingeniozități : lemnăria care garnisește unele încăperi, soba mare din cărămidă albă, piatra găurită care masca fonograful. O piatră de moară asemănătoare cu soclurile pe care stau *Peștele* sau *Foca* servește drept masă ; scaunele sînt buturugi de lemn sculptat sau crestat. Mica ușă ce duce la „odaia de culcare" este mărginită de o ramă grea, lucrată ca în casele de lemn din satele românești. Aceste obiecte-mobilier se amestecă cu sculpturile fără să ne contrarieze, căci sînt făcute de aceeași mînă. Dar sculpturile sînt cele ce domnesc aici, stăpîne, suverane, familiare. Ele umplu încăperile fără să-și dăuneze una alteia, într-atît a știut Brâncuși să o pună pe fiecare la locul ei : cînd direct pe pămînt, cînd pe un simplu cilindru de piatră, cînd urcate pe un asamblaj complex de socluri sculptate în piatră și lemn. *Peștele*, subțire și tăios, se înalță în prima încăpere într-un zbor triumfător al celor trei *Păsări*, *Cocoșii mari*, gata să-și lanseze cîntul lor strident, stau de gardă, vigilenți, lîngă intrare.

Cîteva bronzuri și oțeluri palete parcă prin mînglere se opun brunului cald al lemnului. Singura notă de culoare pe pereți sînt panourile înalte și subțiri, unul albastru de ordezie și altul roșu chinezesc. Albul domină mai totul : piatra, marmura, ipsosul.

Muzeul păstrează, de asemenea, sculpturile pe care Brâncuși le considera ca neterminate și nedemne de a figura în atelierul său. Aceste studii, uneori minutios finisate, stau mărturie a dorinței de perfecțiune absolută a artistului. Avem zece exemplare ale *Păsării*, în care Brâncuși a căutat să se apropie la maximum de linia dinamică a zborului, variind raporturile la proporții infime. Păstrăm, de asemenea, instrumentele lui Brâncuși, uneltele acestei „confruntări permanente între artist și materialele pe care trebuie să și le supună" : cuptorul, topoarele sale, zecile de foarfeci și de pile, martori încantestabili ai răbdării îndelungate a artistului și ai dragostei cu care-și înconjura fiece operă. El a ajuns să-și subordoneze materialele nu prin violență, ci încetul cu încetul, cu tenacitatea aceea cu care remodela ipsosul, căutînd imponderabila perfecțiune a unei suprafețe sau a unui profil. Operele ce-l înconjurau erau supuse unui neîncetat examen și rareori le considera terminate.

În sfîrșit, ne-au rămas aici și obiectele familiare lui Brâncuși : ghitara sa, vioara, aparatul de fotografiat. Cărțile sale sînt deosebit de revelatoare pentru gusturile pe care le avea : tratate de mecanică și de geometrie, altele de zidărie, de dulgherie ; scrierile lui Poincaré și ale lui Bergson ; puține romane, multe poeme. Se abonase la micile reviste literare și artistice conduse de Paul Fort, Pierre Reverdy, Max Jacob și Apollinaire. Îi cunoștea pe Cendrars, Tzara, urmărea mișcarea dadaistă. Găsim și *Fabulele* lui Esop, *Metamorfozele* lui Ovidiu și *Fabulele* lui La Fontaine.

Numeroși artiști sînt cuceriți de atmosfera acestui atelier, chiar dacă arta lor diferă profund de aceea a lui Brâncuși. Maestrul nu mai este, dar, așa cum a dorit, cei ce l-au iubit vin să-l regăsească, iar tinerii care nu l-au cunoscut pot să-l înțeleagă mai bine în prezența operei sale.

Marie-Noelle Pradel
Asistent la Muzeul național de artă modernă din Paris

Contemporanul
Săptămînal politic social-cultural
ORGAN DE CONSILIUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTE
COLEGIUL REDACȚIONAL

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

„Acest român, de origine țărănească, este probabil cel mai mare sculptor pe care l-a produs secolul XX"

FLACĂRA 19 FEB. 1966
BUCUREȘTI

brâncuși vrăjitorul

— 90 de ani de la nașterea lui Constantin Brâncuși —

În anul 1934, lucrînd în atelierul său.

de acad. prof. G. OPRESCU

L-am văzut pe Brâncuși de două ori în viața mea. Am avut cu el două lungi și interesante conversații despre care am relatat, atunci cînd ocazia s-a prezentat, în unele din articolele mele. Cînd mă gîndesc însă astăzi la marele nostru sculptor mi-l reprezint mai degrabă și mai cu emoție nu așa cum l-am văzut, ci așa cum apare în fotografia sa de la bătrînețe, probabil nu mult înainte de moarte. Cînditor, privind în vag, senin, în mîna dreaptă cu ciocanul cu care a izbit în dalte o viață întreagă, el se odihnește sub o arcadă de scînduri în stil popular, imaginată ca o ramă care să-i închidă în mod ex-

fel la Craiova, unde intră ucenic în atelierul unui tîmplar. Bun prilej de reflecții pentru un copil atît de dotat. Este primul lui contact cu lemnul, acel material care joacă un rol de seamă în activitatea sa; încă de atunci își schițează primele noțiuni, pe care le va respecta tot timpul carierei sale, despre atenția pe care artistul trebuie s-o dea constituției interne a fiecărui material, respectînd felul cum îi sînt dispuse moleculele, căci altfel acel material n-ar mai răspunde așteptărilor artistului.

De aici el trece la Școala de arte și meserii din capitala Olteniei, pe care o termină ca bărbat format, la 22 de ani. Trece apoi la Școala de arte frumoase din

puternic șoc pentru Brâncuși. Între marele înaintaș și artistul român se nasc astfel raporturi care duc, atunci cînd Rodin își dă seama de situația materială a tînărului artist și de însușirile lui excepționale, la o invitație de a lucra în atelierul lui, la Meudon, invitație pe care acesta o refuză însă în așa chip încît mai degrabă să flateze pe cel care îl invitase, spunîndu-i că înțelepciunea românilor l-a învățat că la umbra marilor copaci nu crește iarbă. În acea vreme admirația lui pentru Rodin se traduce prin cîteva busturi de copii, tradiționale ca stil și manieră, dar în care se simte dragostea pentru

maestru și care ne apar azi ca o ultimă legătură a lui Brâncuși cu sculptura trecutului. Curînd el se gîndește la ceva nou, care să-l depărteze de ceea ce se făcuse în sculptură pînă atunci. Printre primele asemenea opere se află monumentul de la Buzău, reprezentînd o femeie goală în rugăciune, care nu mai are nimic comun cu formele scumpe celor care-l admirau pe Michelangelo, apoi *Cumințenia pămîntului*, un pas și mai îndrăzneț înainte, amintind de idolii popoarelor primitive, apoi *Sărutul*. Împreună, ele aparțin perioadei în care Brâncuși își croiește un drum ce nu mai are nimic comun

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

„Acest român, de origine țărănească, este probabil cel mai mare sculptor pe care l-a produs secolul XX"

FLACĂRA 19 FEB. 1966
BUCUREȘTI

brâncuși vrăjitorul

— 90 de ani de la nașterea lui Constantin Brâncuși —

În anul 1934, lucrînd în atelierul său.

de acad. prof. G. OPRESCU

L-am văzut pe Brâncuși de două ori în viața mea. Am avut cu el două lungi și interesante conversații despre care am relatat, atunci cînd ocazia s-a prezentat, în unele din articolele mele. Cînd mă gîndesc însă astăzi la marele nostru sculptor mi-l reprezint mai degrabă și mai cu emoție nu așa cum l-am văzut, ci așa cum apare în fotografia sa de la bătrînețe, probabil nu mult înainte de moarte. Cînditor, privind în vag, senin, în mîna dreaptă cu ciocanul cu care a izbit în dalte o viață întreagă, el se odihnește sub o arcadă de scînduri în stil popular, imaginată ca o ramă care să-i închidă în mod expresiv imaginea. Admirabilă din punct de vedere arhitectonic, dînd chiar impresia că suportă greutatea unei construcții și ducîndu-ne cu gîndul pînă la intrările în criptele bisericilor medievale, acea arcadă a fost cu tîlc construită de artistul însuși. Așa a dorit să apară în fața posterității, ca un înțelept din alte veacuri, cum era în realitate, un vraci sau un mag, în legătură intimă cu arta țării sale.

S-a născut într-un sat de munte din fostul județ Gorj, în mijlocul unei naturi pitorești și al unor oameni dotați cu inteligență și simț artistic. Era oltean, fiu al acelei regiuni binecuvîntate care s-a semnalat printr-o splendidă artă populară dar și prin faptul că este locul de naștere al cîtorva cu adevărat mari artiști români, chiar dacă ei n-au atins celebritatea și rangul pe care le deține Brâncuși în arta universală. Îi serbăm luna aceasta 90 de ani de la naștere. Ieșit dintr-o familie săracă, la 11 ani el pleacă de acasă, printre străini, ca să-și caute de lucru și ajunge astfel la Craiova, unde intră ucenic în atelierul unui tîmplar. Bun prilej de reflecții pentru un copil atît de dotat. Este primul lui contact cu lemnul, acel material care joacă un rol de seamă în activitatea sa; încă de atunci își schițează primele noțiuni, pe care le va respecta tot timpul carierei sale, despre atenția pe care artistul trebuie s-o dea constituției interne a fiecărui material, respectînd felul cum îi sînt dispuse moleculele, căci altfel acel material n-ar mai răspunde așteptărilor artistului.

De aici el trece la Școala de arte și meserii din capitala Olteniei, pe care o termină ca bărbat format, la 22 de ani. Trece apoi la Școala de arte frumoase din București, unde execută cîteva lucrări remarcabile pentru un student: busturi după antici, un écorché în colaborare cu profesorul de anatomie dr. Gerota și (probabil pentru că în același timp își făcea serviciul militar) un bust al doctorului Davila. Lucrarea aceasta îi nemulțumește, prin simplitatea sa, pe ofițerii care o comandaseră și care socot că o vor îmbunătăți adăugîndu-i o sumedenie de galoane și fireturi, fapt ce-l revoltă pe Brâncuși făcîndu-l să nu-și mai recunoască paternitatea asupra acestei opere pînă către sfîrșitul vieții. După terminarea studiilor merge la Paris. Drumul pe care-l face nu este nici direct, nici în condiții obișnuite. Timp de doi ani, pînă ajunge în Franța, el călătorește uneori pe jos, dar și lucrează ca să se întrețină, și astfel ia contact cu lumea apuseană, care reprezenta ceva cu totul nou pentru cine nu mai ieșise din țară. La Paris nu profesorii la care este înscris să-și continue studiile îl impresionează, ci Rodin, care cu cîțiva ani înainte terminase statuia lui Balzac, operă ce revoltase pe cei ce o comandaseră, dar care constituie un puternic șoc pentru Brâncuși. Între marele înaintaș și artistul român se nasc astfel raporturi care duc, atunci cînd Rodin își dă seama de situația materială a tînărului artist și de însușirile lui excepționale, la o invitație de a lucra în atelierul lui, la Meudon, invitație pe care acesta o refuză însă în așa chip încît mai degrabă să flateze pe cel care îl invitase, spunîndu-i că înțelepciunea românilor l-a învățat că la umbra marilor copaci nu crește iarbă. În acea vreme admirația lui pentru Rodin se traduce prin cîteva busturi de copii, tradiționale ca stil și manieră, dar în care se simte dragostea pentru maestru și care ne apar azi ca o ultimă legătură a lui Brâncuși cu sculptura trecutului. Curînd el se gîndește la ceva nou, care să-l depărteze de ceea ce se făcuse în sculptură pînă atunci. Printre primele asemenea opere se află monumentul de la Buzău, reprezentînd o femeie goală în rugăciune, care nu mai are nimic comun cu formele scumpe celor care-l admirau pe Michelangelo, apoi *Cumințenia pămîntului*, un pas și mai îndrăznet înainte, amintind de idolii popoarelor primitive, apoi *Sărutul*. Împreună, ele aparțin perioadei în care Brâncuși își croiește un drum ce nu mai are nimic comun

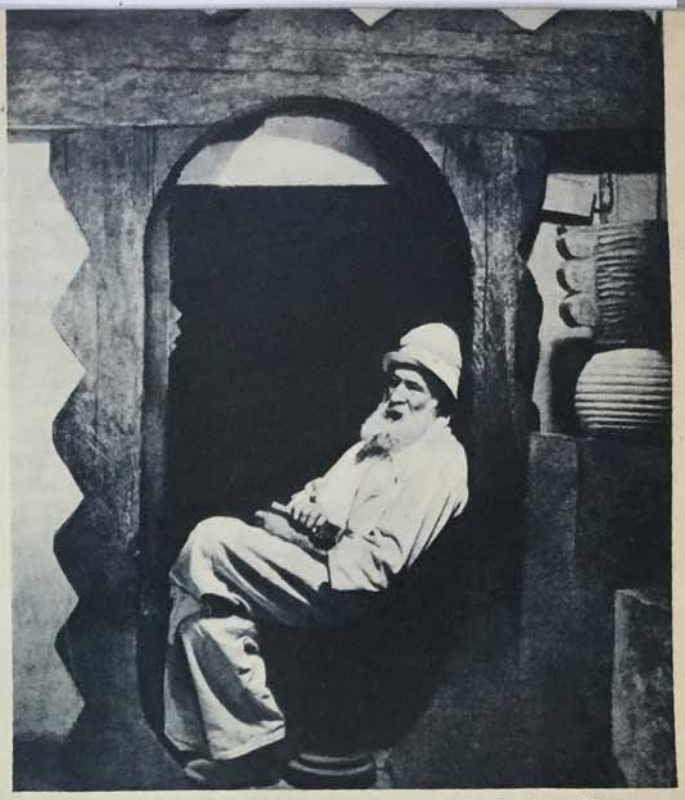
Un colț din atelierul parizian al artistului, fotografiat de însuși Brâncuși.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Eu și cu Cățaua

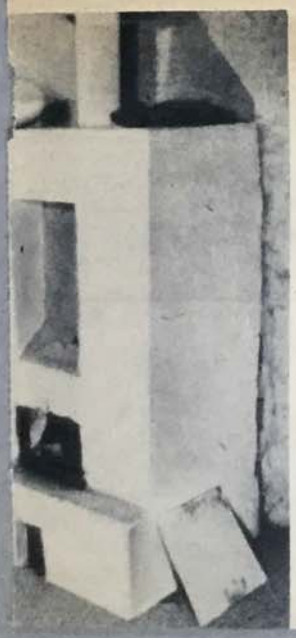
O fotografie care ni-l arată pe Brâncuși la Paris, în 1928. Sculptorul a notat cu mîna sa, în josul fotografiei : „Eu și cu Cățaua".



Una din ultimele fotografii ale marelui artist, făcută spre sfîrșitul vieții sale.

cu „carnea", adică cu realizarea unei forme cu o splendidă anatomie, pe care o va reproșa mai tîrziu, într-o conversație cu mine și cu Steriadi, lui Michelangelo.

El se oprește de acum încolo la cîteva subiecte, tinzînd la o imagine din ce în ce mai simplificată și constituind împreună un fel de temă cu variațiuni, cum sînt *Muza adormită*, *Sărutul* (destinat să fie un monument la mormîntul unei prietene), *Domnișoara Pogany* și, ceva mai tîrziu, *Pasărea măiastră* și *Coloana fără sfîrșit*. Din toate aceste subiecte au rămas de la Brâncuși mai multe exemplare, deosebindu-se între ele, unele din punctul de vedere al unghiului din care era privit modelul, altele din pricină că materialul era diferit și cerea să fie tratat altfel, ca, de pildă, *Domnișoara Pogany*, uneori în marmură albă, alteori în bronz, alteori în piatră, alteori în marmură neagră. Cînd una din opere era în metal, cum e *Pasărea măiastră*, atenția lui Brâncuși era îndreptată spre finisarea extremă a exteriorului, așa încît lumina, căzînd pe lucrare, să o facă să strălucească ca un soare, cum zice unul din biografi. Fără să se gîndească la timpul cerut pentru a ajunge la acest rezultat, el muncea săptămîni întregi pentru ca să-și desăvîrșească, așa cum dorea, opera.



În timpul primului război mondial Brâncuși își continuă activitatea și expune mai ales, în afară de Franța, unde multă vreme nu-l mai interesează să apară în expoziții. Avusese aici o neplăcere : cu ocazia unei vizite a președintelui republicii, bustul *Prințesei X* fusese înlăturat din sala de expoziție ca fiind... obscen. Dar reputația sa crește din ce în ce, mai ales în lumea anglo-saxonă. Într-o expoziție londoneză dinaintea primului război mondial operele sale sînt apreciate de renumitul critic Roger Fry drept ceea ce era mai însemnat în acea expoziție. Același succes îl așteaptă și în America, mai ales după scandalul care rezultase din lipsa de experiență a vămii americane : aceasta îi categorisise operele trimise la expoziție drept... obiecte industriale, deci nebeneficiind de scutirea de vamă. El cîștigă procesul și-și mărește astfel celebritatea.

În perioada care precedase primul război mondial Brâncuși făcuse parte din grupul artiștilor așa-ziși de avangardă, care constituiau centrul artei contemporane la Paris și printre care se găseau Picasso, Modigliani, Rousseau le Douanier și muzicantul Satie, toți buni prieteni ai lui Brâncuși. Acest grup, care se risipește în timpul războiului, nu se mai reconstituie după încheierea păcii, iar Brâncuși, din ce în ce mai preocupat de opera lui, se izolează în atelierul său, cu atît mai mult cu cît, spre deosebire de alți sculptori și în special de Rodin, la care impulsul juca un rol important în realizarea operei, la el orice operă este ieșită dintr-o lungă meditație : Brâncuși n-a dat nici o lovitură de daltă care să nu fi fost bine gîndită. După o perioadă în care este atras mai mult de lemn (în acea vreme s-a produs și primul meu contact cu artistul), perioadă în care operele mai importante sînt *Adam și Eva*, *Tors de tînăr* și altele, el este stăpînit din ce în ce mai mult de două teme : *Sărutul* și *Pasărea măiastră*.

În sculptura tradițională ceea ce interesa pe artiști și constituia un titlu de glorie era ca într-o figură statică să ajungi a exprima cu intensitate mișcarea, personajul reprezentat rămînînd totuși fixat de pămînt. Marele merit al lui Brâncuși, ceea ce constituie importanța sa senzațională și-i conferă, cum s-au exprimat critici cu autoritate, titlul de șef al mișcării sculpturale moderne, a fost că el nu se mulțumește numai cu atît : *Pasărea măiastră* zboară, o vedem înălțîndu-se și pornind spre cosmos exact în vremea în care savanții ajung să stabilească o legătură reală între pămînt și acel cosmos. Este mișcător să auzim pe Brâncuși spunînd : *„Toată viața mea am căutat esența zborului"*. De aceea succesul cel mai mare din cariera sa este cel obținut cu *Măiastra*.

Cam prin 1937 un maharadjah din India îi comandă trei exemplare ale *Măiestrei* : unul alb, de marmură, altul negru, tot de marmură, și unul din metal lustruit care, împreună cu *Spiritul lui Buddha*, constituiau interiorul unui templu pe care tot Brâncuși trebuia să-l realizeze dar care din păcate n-a mai fost construit. În 1937, înainte de călătoria în Indii, Brâncuși execută la noi în țară, la Tîrgu-Jiu, *Poarta eroilor*, numită și *Poarta dragostei* sau *Poarta sărutului*, și *Coloana fără sfîrșit*, precum și un aranjament de scaune și o masă de piatră în vederea unei eventuale meditații a privitorului înaintea operelor sale. Din nefericire tocmai aceste opere de la care Brâncuși aștepta un ecou în țară nu s-au bucurat de îngrijirea autorităților de care depindeau și astăzi trebuie luate măsuri urgente de restaurare.

Sfîrșitul vieții lui Brâncuși este al unui ascet care nu mai cere vieții decît liniște și posibilitate de meditație. Cei care l-au vizitat în acești ultimi ani povestesc despre seninătatea spiritului său și atmosfera de reculegere în care se stingea încetul cu încetul, uneori amintindu-și de cîntecele românești pe care le cîntase în copilărie și în adolescență. După moarte reputația sa a crescut în și mai mare măsură, cum se vede din numeroase păreri exprimate în presă. Mă voi opri aici doar la două, una luată din marea revistă de artă *Connaisseur* și alta dintr-un articol al importantului ziar englez *The Times*. Prima, iscălită de Alastair Gordon, în numărul din septembrie 1963, spune : *„Poate cea mai mare influență asupra sculpturii din ultimul timp a exercitat-o Constantin Brâncuși... Îndrăznesc să cred că Brâncuși este unul din numele importante în istoria artei"*. A doua, iscălită de Edward Lucie Smith, în numărul din 11 ianuarie 1966 : *„Acest român, de origine țărănească, este probabil cel mai mare sculptor pe care l-a produs secolul XX"*.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Proletari din toate țările, uniți-vă!

Tribuna

săptămînal de cultură

Anul X nr. 8 (473) 24 februarie 8 pagini. 1 leu

„Nu vom fi niciodată îndeajuns de recunoscători față de pămîntul care ne-a dat tot".

C. BRÂNCUȘI

Cifre și realități

Ne-am obișnuit cu toții ca îndărătul cifrelor să vedem realități palpabile, imagini ale vieții noastre de toate zilele, semne că societatea în care trăim și pentru care luptăm urmărește binele suprem al omului, progresul social. De aceea, e ușor de bănuit emoția ce ne-a cuprins citind cu atenție și analizînd cu luciditate Comunicatul Direcției Centrale de Statistică, privitor la dezvoltarea economiei noastre naționale, în anul trecut, 1965, ca și în perioada 1960—1965. Cifrele Comunicatului sînt într-adevăr grăitoare, fiindcă dezvăluie cu puterea evidenței drumul străbătut de România socialistă în anii ultimului sesenal. Un ritm de producție impetuos, la nivelul țărilor cu vechi tradiții industriale; sute de fabrici noi, cu utilaj modern, date în producție; dezvoltarea și modernizarea unor întreprinderi existente; o producție agricolă, în 1965, de peste [illegible]

Universalitate și specific național

B R

Asupra operei lui Constantin Brâncuși — unanim recunoscută a marca o dată în istoria sculpturii mondiale — continuă să se desfășoare discuții și polemici, unele de reală importanță. Discuțiile sînt purtate în numele unei înțelegeri mai adînci a omului și operei, iar polemicile sînt cauzate adesea tocmai din pricina neînțelegerii premizelor de la care a pornit artistul în faza cînd a înnoit sensurile și orientarea sculpturii. Dacă, în analizarea sumară a multor opere, admiratorii lui Brâncuși sînt adesea de acord, nu la fel se manifestă ei cînd este vorba de rădăcinile operei sau de componentele sintezei pe care a realizat-o artistul, după o îndelungată strădanie.

Brâncuși continuă să uimească prin coordonatele oarecum neobișnuite ale concepției și formației sale, prin însușirile de țăran român care a ajuns la universalitate, prin comportarea sa față de culturile cărora le aparține prin naștere, experiență și afinitate spirituală, în fine prin complexitatea elementelor artistice pe care le-a subsumat pentru a ajunge la simplitate și esențialitate.

Și în critica din patria sa, și în critica mondială s-a căutat — mai mult sau mai puțin sistematic și pe temeiul unei cunoașteri mai largi sau mai restrînse — să se deslușească ceea ce este românesc și ceea ce este universal în creația brâncușiană. Din comentariile multor cercetători străini — mai ales ale acelora care l-au cunoscut îndeaproape și au deținut mărturii de la dînsul — nu au lipsit și nu lipsesc referințele la origina lui românească, la experiențele lui de țăran și păstor, la folclorul patriei, la permanentele legături cu țara de obîrșie și cu cultura ei. Unii comentatori ai operei și interpreți ai omului au dat mai mare însemnătate acestor elemente, căutîndu-le implicații și semnificații mai largi, pe cînd alții le consideră secundare sau chiar neglijabile.

Aceasta ne-a determinat să formulăm — mai ales pentru admiratorii de peste hotare ai [illegible] brâncușiene — un [illegible]

mânești la Brâncuși. Încă din 1934, într-un articol închinat sculptorului, scriam că opera lui Brâncuși aparține „*comunicației unui stil simbol românesc, care nu mai e nici imagism și nu e nici concepțual, ci și una, și alta topite, în ghicitorile noastre populare, într-un tot de lucidităte, care particular vrea să exprime universul și prin ceva trecător și ceonal veșnicia*". (Revista *Criterion*, 15 noiembrie — 15 decembrie 14). Mai tîrziu, în studiul *Valoa românească și universală a sculpții lui C. Brâncuși* (*Revista Mațiilor*, iunie 1944), am început adîncim problema, necosiderînd-o îndeajuns de adîncită nici a altii, nici de noi pînă în pre[illegible]. Oricum, controversele din [illegible]centările unor critici de peste hare ne ajută să ne lămurim noi[illegible]ne o seamă de probleme și ne îmbold să le aducem și lor [illegible]ție noastre.

În cele ce [illegible], vom comunica cititorilor [illegible] unele mai importante din[illegible] eseu scris pentru o publicație [illegible] apare în limbi străine, idei ce [illegible] îmbogățit cu unele observații [illegible] noi. Pînă la terminarea lucră[illegible] de proporții mai mari [illegible]ției și operei lui Brâncuși [illegible] în care problema „*mutației*" și horologiei creației brâncușiene [illegible] pe un loc mai vast și mai cuprinzător, ne exprimăm aici observațiile, oricum sumare, asupra corelației dintre folclor și universalitate în creația sculptorului nostru, în special asupra fenomenelor ce le constatăm în anii 1907—1910, ani hotărîtori în înnoirea sculpturii lui Brâncuși și a sculpturii moderne. În recenta carte a lui Alfred [illegible]umayer, istoric de artă și critic, *Cutarea sensului în arta modernă* (traducerea engleză, 1964, apărută la New York, Editura *Pitmic*[illegible]), după textul publicat mai [illegible] limba germană, în 1961), [illegible] „*aparitia* [illegible] cunoaște că începul pe [illegible]me a început în 1910, cu opera sculptorului român [illegible]. Brâncuși" (pag. 78). [illegible] numai în această carte, ci [illegible] alte scrise

care Carola Giedion-Welcker definește creația brâncușiană. Poate mai mult decît oricare interpret al sensurilor și valorilor creației lui Brâncuși, ea a pus în joc considerații de filosofie a culturii, a făcut corelații între înțelepciunea țărănească și filosofia indiană, cu care a avut unele afinități sculptorul. În fine, Jean Cassou — în prefața la monografia scrisă de Ionel Jianou, 1963 — a văzut, în procesul creației lui Brâncuși, reîntoarcerea acestui „*țăran român*" la originile sale, la simplitatea izvoarelor sale, la „*natura de unde a venit și care i-a incredințat tainele ei*".

În contrast cu asemenea recunoașteri ale rolului inspirator pe care l-au avut locurile natale și cultura lor în creația sculptorului, s-au formulat, tot în vremea din urmă și tot din partea unor admiratori ai lui Brâncuși, păreri care neagă aproape total rolul folclorului românesc și antecedentele țărănești din creația acestuia.

Recenzînd monografia scrisă de Carola Giedion-Welcker, criticul și sculptorul american Sidney Geist combate sublinierea constiinței țărănești a lui Brâncuși, a comportării acestuia la Paris ca un țăran român. Geist întreabă: „*cînd un țăran încetează a mai fi țăran? Țăranii trăiesc la Paris, lăcînd sculptură? Viața și ideile lui Brâncuși nu prezintă pentru autoare probleme, nici paradoxe, nici dileme*" (articolul *Brancusi Sanctificatus*, în *Arts Magazine*, New York, ianuarie 1960). Comentînd patru ani mai tîrziu monografia scrisă de Ionel Jianou (Paris, 1963), în care acesta accentuează și dezvoltă teza, susținută și de către alți critici români, privitoare la inspirarea creației lui Brâncuși de către arta populară românească — Sidney Geist afirmă răspicat: „*influența artei populare românești este inexistentă în portretele și figurile create de Brâncuși, în cele mai vechi din piatră, în cele mai multe dintre operele cioplite în piatră și, prin urmare, în multe dintre bronzuri*". În aceeași amplă recenzie (*Arts Magazine*, ianuarie 1964), criticul [illegible]merican combate afirmații

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (2)

prima astăzi satisfacerea cerințelor materiale și spirituale, mereu crescinde, ale oamenilor muncii — iată numai cîteva din direcțiile principale în care rezultatele vorbesc de la sine. Folosind limbajul direct al cifrelor, în perioada șesenalului industria noastră a crescut într-un ritm mediu anual de 14,5 la sută, superior celui prevăzut inițial. Iar producția generală a unui singur an, 1965, reprezintă 80 la sută din întreaga producție a primului cincinal (1951—1955).

Anii ultimului șesenal sînt echivalenți deci, pentru noi, cu succese de importanță istorică, pe care e bine să le punem în lumină spre a trage din ele concluziile cuvenite.

Prima concluzie și desigur cea mai importantă se referă la justețea politicii de industrializare a țării, urmată cu fermitate deplină de către partidul nostru. Acordînd prioritate ramurilor interesate direct în crearea mijloacelor de producție — deci construcției de mașini, siderurgiei, energiei electrice și termice, industriei chimice — economia noastră și-a asigurat o dezvoltare ascendentă sigură. Paralel cu impetuoasa creștere a principalelor ramuri ale industriei naționale a sporit considerabil și producția bunurilor de larg consum. Progresul tehnic permanent, modernizarea continuă a mijloacelor de producție, au determinat, cum era și natural, o diversificare accentuată a ramurilor industriale, fapt care a sporit complexitatea și varietatea produselor finite. Întărită în anii șesenalului, industria românească a devenit un factor hotărîtor al progresului social, motiv pentru noi toți de înaltă mîndrie patriotică.

Îndărătul cifrelor, spuneam asta și la început, se ascund realități palpabile, izbînzi ale unor mîini harnice și hotărîte să-și creeze, în libertate și independență deplină, destinul propriu. De aceea, fiecare prevedere de plan îndeplinită sau depășită stimulează elanul constructiv. Fiecare cifră a Comunicatului, inserată într-o ordine care este a vieții înseși, sugerînd realizări de importanță istorică, ne vorbește despre mersul înainte al societății socialiste, sub îndrumarea înțeleaptă a partidului comunist. E un mers ce presupune eforturi multiple, energii fizice și spirituale investite generos de către întregul nostru popor, ajuns acum la o conștiință politică superioară.

ION OARCĂSU

ÂNCUȘI

și

Transilvania

În viața lui de mare hoinar, Constantin Brâncuși nu numai că a trecut de mai multe ori prin meleagurile transilvănene, dar de vreo două-trei ori a poposit chiar cu treburi legate de alegerea materialelor pentru ridicarea ansamblului monumental de la Tîrgu Jiu — la Petroșeni, Deva, Bampotoc, Hunedoara și Ruschița, aceasta în anii 1937—1938.

Brâncuși cunoscuse însă Transilvania cu mai bine de patruzeci de ani în urmă, cînd, în 1897, o străbătuse pentru prima oară, în timpul vacanței de vară a Școlii de meserii din Craiova. Atunci, grație profesorului său de sculptură Iosif Șiecheri și a celui de strungărie, Carol Zeield, elevul din anul IV se îndrepta spre Viena, cu o recomandație ce îi va permite să locă o practică de cîteva luni în atelierele de sculptură în lemn ale unei fabrici de mobile[1]. De la Viena, ucenicul se va înapoia, în octombrie 1897, cu un certificat de bună calificare pe care probabil spera mai tîrziu să-l valorifice, de vreme ce l-a cerut[2] și l-a luat cu el, atunci cînd, în 1903, a plecat în lunga lui călătorie, traversînd Europa ca un „glob-trotter", în costum de sport (fracșuc, bocanci, jambiere etc.), iar nickelecum „ca un soi de țăran de la Dunăre", cum se tot afirmă[3].

Imaginea lui Brâncuși, în această postură turistică, a apărut în martie 1907 în Luceafărul de la Sibiu, revistă care — așa cum amintea profesorul N. Iorga — era totodată asociației „marelui talent poetic revoluționar al lui Octavian Goga cu proza, de o înaltă valoare morală, a părintelui Ion Agîrbiceanu și cu priceperea în întreprinderea a d-lui Octav Tăzlăoanu"[4].

Dar, în afară de aceasta, în afară de cuvintele de laudă și îmbărbătare, Luceafărul mai aducea la cunoștința românilor înaintea fulutora, cîteva fotografii din operele sculptorului, care figurează în saloanele oficiale franceze: Somnul, Supliciul, Copilul, portretul (azi dispărut) al lui G. Dușescu și cel al Gerantului M. G., precum și cel al pictorului N. Dărăscu aflat în colecția Muzeului de Artă din Cluj. Și încă alte două lucrări dispărute. Tot acest material, la care se adaugă și o cronică plastică a criticului Charles Maurice, care vorbea de Brâncuși, fusese trimis din Paris de ardeleanca Otilia Cosmuzia[5].

Revista sibiană are, așadar, printre alte merite, și pe acela de a fi tipărit pentru întîia oară în lume imagini din opera lui Brâncuși.

Era deci firească prietenia pe care sculptorul o purta lui Octavian Goga și nu trebuie să ne mire faptul că, ori de cîte ori venea în țară, se ducea să-l salute. În 1938, cînd poetul se stinse din viață, Brâncuși, după o scurtă escală cu avionul la Cluj — a poposit în peleringul la Chucea.

Frumusețea peisajului de munte, emoția momentului și totodată aflarea locuinței de odinioară a celui Ady Endre, aveau să-l îmbie să vrea să lucreze aici. Să lăsăm însă cuvîntul vădavei marelui scriitor, Veturiei Goga:

„Brâncuși a fost foarte impresionat de alegerea locului ce era destinat pentru ridicarea mauzoleului — spunîndu-mi:

— „Doamnă Goga, eu vreau să fac această lucrare — nu dispun de timp acum, căci trebuie să plec neapărat la Paris, dar în vară și toamnă voi veni la Cîucea".

„I-am răspuns că ar fi mai ușor să-mi facă o mică schiță, și noi vom executa lucrarea cu un sculptor din țară. Mi-a răspuns: — „Eu nu lucrez după schițe, iau ciocanul și daltă și lucrez direct în piatră".

„După cîteva luni, mi-a scris că trebuie să amîne lucrarea pentru la anul. Am hotărît să nu aștept și am început clădirea mauzoleului, după schițele lui George M. Cantacuzino"[6].

Ajungînd pe urmele lui Brâncuși, la Cluj, am avut surpriza să găsim — și aceasta numai datorită amabilității fovarăsești Engel-Szabó Ileana, muzeografă principală a Muzeului de Artă din Cluj — o persoană care a devenit ruda lui Brâncuși, prin propria lui voință. Faptul s-a petrecut în ziua de 10 septembrie 1906, după cum stă scris într-un act redactat în cancelaria „Capelei orthodoxe române din comuna Paris, plasa Frantza, rue Jean de Beauvais", semnat de arhimandritul Chezarie Stephano — același prelat care, în zilele de sărbătoare, primea răspunsurile cîntate din strana dascălilor de tînărul sculptor care oficia deghizat în odăjdii de paraclisier. Certificatul atestă că la săvîrșirea botezului Alicei Poiană, calitatea de nas i-a revenit lui Constantin Brâncuși.

După 60 de ani, am regăsit atît pe cumătra Maria Ana Poiană, cît și pe fiica ei și tina lui Brâncuși, care, împreună, ne-au depănat numeroase amintiri cu privire la ilustrul sculptor.

Legăturile erau mai vechi.

Originar din comuna Gales, (nu departe de Sălștea-Sibiului), Daniel Poiană, șoțul și tatăl interlocutoarelor de astăzi, lucra la începutul secolului, în București, la o berărie de pe strada Cîmpineanu, lîngă Teatrul Național.

Ne amintim cum Tudor Arghezi istorisea că, înainte de plecarea lui la Paris Brâncuși: „spăla vasele la restaurantul Oswald, din str. Cîmpineanu"[7]. Iată dar legătura.

Poiană și Brâncuși au și locuit în același imobil de pe cheiul Dîmboviței, în str. Izvor, unde, pe de altă parte, știm că se mai aciuase[8] viitorul doctor Gheorghian Popescu și compozitorul Ioan Croitoru. Prietenul Daniel Poiană a fost martor cînd, într-o zi, Brâncuși a sfărîmat cu pumnul bustul unui olițer la care lucrase cu trudă — fiindcă gustul cazon al modelului se împotrivea gustului artistului.

În anul 1903 Poiană se mută la Paris și, scurt timp după, devine funcționar la restaurantul Chartier. Astfel că în 1904, cînd după cunoscutele sale peripeții, Brâncuși ajunge istovit de drum la Basel — prietenul său va fi acela care îi va trimite ajutorul bănesc pentru a-și putea atinge țelul călătoriei.

Angajamentul la Chartier este determinat, desigur, tot de recomandarea compatrioților săi. Această amănunțime va fi volumul consacrată prin încumetirea de la 10 septembrie 1906.

(Continuare în pag. a 7-a)

BARBU BREZIANU

Controv... operele lui ...ncuși

Amintim în treacăt cîteva aprecieri care punctează diferitele poziții ale criticilor străini la care ne-am referit. Pentru Paul Morand (prefața la catalogul expoziției de la New York, 1926) condițiile în care a lucrat Brâncuși la Paris i-au îngăduit să rămînă „cel mai puțin parizian dintre artiști" și „*cel mai puțin parizian dintre români*". În contextul *Ulysse*, James Joyce acordă o semnificație epopeică păstorului: „*marile năzări care declanșează revoluțiile spiritului nasc din visurile și vizionele unui păstor al colinelor, pentru care glia nu este un cîmp de exploatare, ci o mamă vie*". Citatul din Joyce figurează în fruntea monografiei pe care criticul de artă elvețian și buna prietenă a sculptorului, Carola Giedion-Welcker l-a închinat-o în 1958, la un an de la moarte.

Și în această monografie, ca și în scrieri anterioare — unde, încă din 1937, îl considera pe Brâncuși „*cel mai de seamă sculptor modern în viață*" — Carola Giedion-Welcker a inclus, printre coordonatele concepției și creației artistului, experiența și înțelepciunea de țăran român. Cunoscînd îndeaproape pe sculptor și deținînd de la dînsul relevante mărturii, scriitoarea elvețiană a ținut seama că Brâncuși și-a continuat în plin Paris viața de țăran român, precum și faptul că a simțit în unele opere inspirația folclorului din patrie.

Aceste date își au locul în vasta sinteză dintre „*truismețea mediteraneană a formelor*" și „*înțelepciunea abstractă a omenității*", prin

lungul vieții un țăran din Carpați".

Ulterior acestor comentarii, Sidney Geist a vizitat țara noastră pentru a cerceta operele aflate în patrie și însuși ținutul natal al lui Brâncuși. A învățat românește pentru a urmări ce s-a scris la noi de-a lungul anilor despre Brâncuși, a ținut să cunoască arta noastră străveche și nouă, spre a desprinde configurația culturii din care a purces Brâncuși. După șederea oarecum îndelungată în țară, Geist și-a precizat concluziile într-un dezvoltat articol, totodată reportaj și critică de artă, *În căutarea lui Brâncuși în România*, publicat în *Arts Magazine*, octombrie 1964.

Contactul direct cu unele opere ale lui Brâncuși, aflate la noi, și mai ales cu ansamblul de monumente de la Tg. Jiu, precum și contactul cu lumea din care a pornit sculptorul, i-au îngăduit criticului american să constate, măcar partial, realitatea influenței țărănești. Mai ales la *Coloana fără sfîrșit*, ce are „*o concepție care îmbină un folclor vechi cu gîndirea modernă, o meditație în piatră și oțel asupra existenței (being)*" etc. În discuția-interviu, pe care am avut-o cu Sidney Geist și pe care am redat-o în revista *Tribuna* (numărul din 16 septembrie 1964), acesta și-a precizat din nou poziția, recunoscînd partial rolul folclorului românesc: „*Influențele țărănești sînt pertinente pentru un număr mic de lucrări ale lui Brâncuși. Coloana fără sfîrșit face parte din acestea. Mă întrebați despre păsările măiestre? Acestea sînt mai apropiate de arta nouă decît de folclor sau artă populară. Povestea păsării măiestre provine din folclorul românesc, dar nu și concepția sculpturală, viziu-*

Cumințenia pămîntului

nea pe care o creat-o Brâncuși... Arta modernă l-a învățat pe Brâncuși să fie tradițional, să se inspire din arta populară a patriei sale. După ce a creat lucrările inspirate de Rodin, tot la Paris a învățat să fie tradițional. O seamă de artiști moderni, printre care și Gauguin, l-au învățat pe Brâncuși să vadă tradiția, formele de artă mai primitive. El nu a rămas un țăran, iar arta modernă nu e tăcută de țărani. Dacă rămînea la Hobița nu ar fi ajuns ceea ce este. A devenit un nou țăran, cînd, prin procesele intelectuale moderne, mai ales prin cioplirea lemnului, a suferit el însuși mari transformări. Brâncuși a fost un gînditor modern. Arta modernă ne educă pe toți..."

Dacă unii dintre comentatori accentuează excesiv rădăcinile țărănești și folclorice ale concepției și creației brâncușiene, în schimb alții — printre care și Geist — le nesocotesc în felul arătat și acordă un rol precumpănitor influențelor pe care Brâncuși le-a primit de la

„Țărănia" lui Brâncuși

Sidney Geist are o foarte cîndată părere despre ceea ce înseamnă un țăran și mai ales un țăran român din vremea lui Brâncuși. Astăzi și în patria lui Brâncuși se micșorează, văzînd cu ochii, deosebirea dintre sat și oraș, sub

(Continuare în pag. a 7-a)

PETRU COMARNESCU

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (2)

(Urmare din pag. 1-a)

[illegible]

... Ceea ce se desprinde limpede din biografia sa este, pe de o parte, faptul că el nu s-a desprins niciodată de fundamentele culturii de obîrşie şi că totodată a urmărit să-şi găsească o cale înaltă de realizare ca artist. Brâncuşi a căutat mereu calea înaltă de realizări şi a luat foarte în serios tot ce putea învăţa la Şcoala de arte şi meserii de la Craiova, la Şcoala de arte frumoase de la Bucureşti, în atelierul lui Mercié şi apoi sub îndrumarea lui Rodin. Rezultatele, deşi excepţionale, nu l-au mulţumit. El nu a căutat niciodată reuşitele mentale şi nici reuşitele de a crea în felul altora.

Ca om a dispreţuit trădarea omeniei, robia banului, parvenirea prin mijloace necinstite. Povestindu-ne în 1935 cît de greu a dus-o la început la Paris, trăind adeseori cu cîte douăzeci de centime pe zi, a adăugat: „Puteam avea bani, dacă mă însoţeam cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură şi tot pentru că am vrut eu, am ajuns la Pa-

... folclorul şi cultura şi mentalitatea sale, dacă fondul acesta nu ar fi fost viu în conştiinţa sa? [illegible] dacă în conştiinţa sa nu ar fi păstrat mereu valorile şi imaginile lumii de la obîrşie?

Marea cotitură se explică prin fericita coincidenţă dintre ceea ce căuta el şi îndemnul pe care l-a primit de la unii artişti din Şcoala Parisului. Geist are dreptate cînd atribuie unor îndemnuri venite de la artiştii ce lucrau la Paris în anii 1904—1914 marea transformare din creaţia lui Brâncuşi, chiar dacă nu se poate vorbi de vreo influenţă directă a unuia sau altuia dintre artiştii de acolo şi mai puţin încă a artei africane. Se ştie refuzul lui Brâncuşi de a se fi considerat adeptul vreunui curent sau de a fi acceptat să fie membrul, chiar şi conducător, al vreunei grupări artistice. În independenţa sa, trebuie să vedem conştiinţa că el se simţea crescut din alte valori de cultură şi nutrind alte ţeluri decît constructiviştii, fovii, cubiştii, futuriştii, dadaiştii, chiar dacă se gă-

[illegible]

În consecinţa sa, Brâncuşi nu a încetat să păstreze datele culturii sale originale [illegible] către valorile elementare ale vieţii, către expresiile cele mai simple şi mai legate de natură [illegible] răspuns în felul său, [illegible] mai puternic spiritul culturii populare din patrie. Pentru a crea o sculptură simplificată, redusă la forme şi suprafeţe geometrice, la luminoase armonii elementare, el nu a avut nevoie [illegible] fascinantele atitudini şi gestice ale picturii şi sculpturii lui Gauguin. Nici de idolii africani sau de sculpturile

[illegible], ce i se comandă, Rugăciunea, pentru cimitirul din Buzău şi ceva mai tîrziu, altul, Sărutul, pentru cimitirul Montparnasse din Paris, se bazează pe procedee şi viziuni legate de folclorul românesc. Figura nudă a femeii care se roagă în genunchi exprimată ca atitudine, conformaţie, simplificare tipologică pe acelea ale ţărăncilor din patrie, iar tratarea se bizuie pe metoda stilizării. De aceea am surîs cînd am citit în biografia foarte romanţată a lui Peter Neagoe *The Saint of Montparnasse* (Sfîntul din Montparnasse) că pentru femeia din Rugăciunea i-ar fi pozat lui Brâncuşi o madonă pariziană! (În alte episoade ale cărţii sale, Neagoe este mai pe linia veridicului, arătînd dragoste, dar nu totdeauna şi înţelegerea cuvenită prietenului şi compatriotului).

Înclinarea trupului femeii care se roagă, raporturile dintre cap, trunchi şi picioare, baza mai alungită a picioarelor, de la genunchi la tălpi, se înscriu într-o geometrie fără greş, păstrînd prezenţa umană

şi s-a putut inspira în această încetare de la sculpturile preistorice [illegible] în Oltenia lui. [illegible] acele figurine de lut, plămădite de [illegible] şi care serveau în copilăria artistului la ritualuri pentru invocarea ploii în verile secetoase. Ca semnificaţie, *Cuminţenia pămîntului* apare ca o rudă a caloienilor şi face parte din orizontul unor străvechi fase ale folclorului. Probabil că în faţa acestei lucrări ar fi exclamat Douanier Rousseau (decedat în 1910): „Tu ai transformat anticul în modern". Construcţia monumentală a lucrării însă depăşeşte imperfecţiile formale ale preistoriei sau ale plămăditorilor de caloieni.

Cuminţenia pămîntului include o idee pioasă a lui Brâncuşi, un gînd la oamenii care au trăit cu milenii în urmă pe pămîntul patriei lui şi s-au străduit să ajungă, în cumplitele condiţii ale neoliticului, la cunoaştere, la acea *sapienţă* — a lui

...universalitate şi specific naţional

parte din societatea Carmen; a studiat matematicile şi cu ajutorul profesorului său de anatomie a realizat acel ecorşeu după statuia lui Antinous din Belvedere, ce dovedeşte o remarcabilă aplicare spre ştiinţă.

„Cînd un ţăran încetează a mai fi ţăran? Ţăranii trăiesc în Paris, făcînd sculptură?" se întreba Geist, recenzînd monografia scrisă de Carola Giedion-Welcker. Iar în recenzia la monografia scrisă de Ionel Jianou continuă cu întrebările de acest fel şi totodată propune o explicaţie: „S-a îmbrăcat Brâncuşi ca un ţăran, cînd era student la Bucureşti? A fost el ţăran cînd a făcut portretele în Paris? Sugerez că Brâncuşi a devenit un «ţăran» numai în cîţiva ani după ce cei doi francezi au descoperit sculptura africană". Astfel, Geist ridică problema influenţelor sub care s-ar fi format sculptorul român în primul deceniu al activităţii sale pariziene — 1904—1914. Criticul american reproşează lui Jianou că este vag în privinţa acestor influenţe: „Nu sînt menţionaţi de loc Rosso şi Nadelman sau sculpturile lui Derain, Gauguin şi ale futuriştilor". Menţionează faptul că pe la 1905 Derain şi Vlaminck i-au arătat lui Picasso cîteva măşti africane, atunci achiziţionate, şi care au stîrnit în Montmartre, unde locuia Brâncuşi, un mare interes pentru arta neagră, ce se reflectă încă din 1907 în compoziţia lui Picasso *Les demoiselles d'Avignon* şi în sculpturile cioplite în piatră ale lui Derain.

Să analizăm întrebările cu privire la „ţărănia" lui Brâncuşi în lumina [illegible] cît de ţăran a fost sau a devenit el în creaţiile sale reprezentative, în ce măsură a fost el inspirat de folclorul patriei şi de procedeele artei ei populare? Şi totodată să vedem valabilitatea afirmaţiei că Brâncuşi a devenit ţăran român după ce a văzut la Paris unele sculpturi negre.

„Ţărănia" lui Brâncuşi trebuie înţeleasă — credem — ca o stare de spirit, ca o modalitate specifică de a se apropia de valorile vieţii şi ale artei, ca o capacitate de trăire mai simplă, mai legată de realităţile elementare, de comuniunea cu natura. Cu inteligenţa sa remarcabilă, cu dorinţa sa de o cunoaştere cît mai largă, Brâncuşi şi-a însuşit multe din bunurile civilizaţiei şi, în sensul strict al cuvîntului, el nu a mai fost ţăran încă de pe cînd studia la Bucureşti. De altfel, însăşi noţiunea de „ţăran" cuprinde diferite atitudini, ca şi noţiunea de „orăşean", după ţelurile clasei sau păturii sociale căreia îi aparţine cineva. A spune că Brâncuşi a fost şi a rămas toată viaţa un ţăran este mai mult o metaforă decît o realitate. Dar a spune că, oricît de mult şi-a lărgit şi orizonturile şi şi-a îmbunătăţit experienţa de viaţă, el şi-a păstrat apartenenţa la ceea ce satul oferea mai de preţ ca valori estetice şi etice şi că pe acestea le-a avut ca îndreptar în felul de a trăi şi mai ales ca surse de inspiraţie în arta sa — acesta este adevărul, ce trebuie înţeles în implicaţiile lui. Titlul de ţăran pe care l-a întrebuinţat Brâncuşi nu este acela al unui om închistat în deprinderile mărunte ale vieţii cotidiene şi nici al celor dornici de înavuţire pe orice cale. De altfel, mulţi dintre ţăranii români, mai ales cei din Oltenia lui, nu rămîneau locului, ci cutreierau ţara, unii pentru a-şi îmbunătăţi starea economică, alţii pentru a-şi însuşi bunurile culturii sau ale ştiinţei.

Fondul ţărănesc al stilului de viaţă pe care l-a ilustrat Brâncuşi [illegible]

[illegible]

ris. *Mon jeu est à moi*" (Mărturii publicate în studiul nostru *Valoarea românească şi universală a sculpturii lui C. Brâncuşi*, 1944).

Ca artist, nu s-a mulţumit cu ceea ce a realizat în ţară şi la Paris pînă pe la 1907. La sfîrşitul studiilor de la Craiova, a creat acel cap al împăratului *Vitellius* (1898), modelat cu mare pătrundere psihologică şi construit cu vigoare, la Bucureşti a lucrat *Ecorşeul* — „jupuind" statuia lui Antinous din Belvedere şi dovedind o aplicare ştiinţifică deosebită — şi bustul monumental al generalului-medic Carol *Davila* (1903). Căuta mai mult. Sperase să găsească noi îndemnuri la München, apoi în şcoala de la Paris, unde nu s-a mulţumit cu învăţătura primită de la academistul Mercié. Nu l-au mulţumit nici remarcabilele rezultate obţinute sub îndrumarea lui Rodin, acele capete de copii şi mai ales bustul intitulat *Supliciul* (1905), reprezentînd un copil chinuit. În acest bust, modelat în stil rodinian, adusese o tensiune interioară, un dramatism michelangelian. Nu l-au mulţumit nici asemenea depăşiri. Se cunoaşte formula prin care a refuzat pe Rodin, cînd acesta i-a propus să lucreze în atelierul său: „la umbra copacilor mari nu creşte nimic".

În această replică se manifestă desigur năzuinţa oricărui creator de a fi el însuşi, de a ajunge la „realizarea-de-sine", dar stilul replicii aparţine ţăranului, înţelepciunii sale de om din popor şi însăşi metafora cu copacul provine dintr-o îndelungată comuniune cu natura.

[illegible] anumite valori spirituale, de păstrarea unui anumit stil de viaţă. Iar acestea au fost manifestate şi la Bucureşti, şi la Paris. Pînă la moarte, felul de viaţă al lui Brâncuşi — în atelierul său parizian, cu trunchiuri de copac şi blocuri de piatră şi înconjurat de arbori vii, unde poposeau păsările cerului — a păstrat ceva din simplitatea şi autenticitatea Gorjului, fireşte modernizată cu unele înlesniri ale civilizaţiei mondiale. Felul său de a vorbi, legăturile cu oamenii simpli, comportarea sa aveau la bază un stil de viaţă caracteristic oamenilor noştri din popor.

Este simbolic însuşi felul cum a plecat el în 1903 spre München şi Paris. Fotografia publicată în *Luceafărul* de la Sibiu ni-l arată într-un corect costum de turist internaţional, purtînd rucsac şi nu desagă. Avea însă toiag şi, mai semnificativ, un fluier din care cînta în clipele de suferinţă şi de dor de ţară (mărturiile consemnate de Carola Giedion-Welcker). Costumul este modern, fluierul este însă ţărănesc şi mai ales melodiile, cîntecele de jale şi dor, poate şi hăulitul cu care completa, la trecerea prin munţii Elveţiei, efuziunile-i lirice.

Însăşi ideea de a călători pe jos o distanţă aşa de mare a fost ceva firesc fostului păstor din zăvoiul Bistriţei. Nu numai din lipsă de bani a mers el ca pieton cea mai mare parte a drumului. Pentru ţărani, era ceva obişnuit transhumanţa, migraţia ciobanilor cu oile de la munte la baltă, pentru iernat. A fost tot un fel de transhumanţă călătoria de la Bucureşti la Paris — o transhumanţă spirituală în interesul artei. A mers pe jos ca ciobanii, dar, repetăm, în costum de turist modern, nu cu sarică şi opinci, dar nici fără fluier şi nici fără cîrdarea şi optimismul ţărănesc, ce a supravieţuit peste piedici, suferinţi, împilări, îndoieli. Toată viaţa lui la Paris va fi — ca şi opera — trăirea modernă, contemporană pe temeiuri de etică şi spiritualitate, de obiceiuri şi obişnuinţe de om din poporul nostru.

Cotitura în creaţia anilor 1907—1910

Revelatoare pentru corelaţia folclor-universalitate, specific naţional şi modernitate, tradiţie şi inovaţie este creaţia lui Brâncuşi din anii 1907—1910, care constituie marea sa cotitură. Nemulţumit de realizările de pînă atunci, Brâncuşi căuta ceva mai inspirator şi mai propice unei expresii autentice ca artist. Ceva mai potrivit cu firea şi imaginea lui, cu datele culturii de obîrşie. Este drept că în arta lui, Brâncuşi nu fusese „ţăran" [illegible] pînă pe la 1907. Dar ar fi putut el [illegible] — 1907—1910 — [illegible]

seau în arta lui puncte de contact cu unele dintre noile curente artistice.

De la unii dintre înnoitorii Şcolii Parisului, Brâncuşi a luat mai curînd îndemnul de a căuta noi modalităţi de expresie care să se potrivească cu fiinţa şi spiritualitatea sa, cu datele culturii de obîrşie. În acest sens, orientarea către valorificarea unor lumi patriarhale, legate de viaţa naturii, către elementar şi primitivism, către puritate şi chiar naivitate, i-a putut da îndemnul de a cunoaşte mai clar şi mai spornic ceea ce este el şi mai ales poate fi în arta lui. Dintre numeroasele alternative oferite de tumultul, de înnoirile în expresie şi tehnică ale Şcolii Parisului, el a ales îndemnul care venise, încă mai de mult, de la Gauguin. Valorificarea unor lumi patriarhale şi adepţi ai unei

CONSTANŢA BUZDUGAN: Brâncuşi (1961)

stilizări primitive, trecute în forme culte, iar prietenia cu Douanier Rousseau, promotorul unui primitivism naiv, a putut de asemenea să-i ofere unele îndemnuri. Desigur că anumite confruntări şi incidente i le-au ocazionat şi „perioada neagră" a lui Picasso, inspirat de cuburile, patratele şi triunghiurile sculpturii africane, iar mai tîrziu „manifestul tehnic al sculpturii futuriste" cu „transcendentalismul fizic", cu descoperirea „formelor noi ce le leagă invizibil şi matematic de infinitul plastic aparent şi de infinitul plastic interior". Nu încape îndoială că atmosfera pariziană i-a fost stimulatoare în genere, iar legăturile întreţinute de-a lungul anilor cu Appolinaire, Douanier Rousseau, Satie, Modigliani, cu Joyce, Pound şi Cocteau i-au îmbogăţit orizontul spiritual, spre a se defini mai puternic pe sine însuşi.

A recunoaşte — în cazul lui Brâncuşi — efervescenţa şi imboldurile pe care i le-au prilejuit unele personalităţi ale Şcolii Parisului şi mai ales atmosfera de căutări şi înnoiri este foarte util pentru înţelegerea formaţiei sale, a cotiturii pe care o ia creaţia sa, după renunţarea la influenţa rodiniană. Dar aceasta constituie numai o parte din adevăr, iar a stărui numai asupra influenţelor (de ordin general, de altfel) primite la Paris înseamnă a vedea unilateral lucrurile.

Ca şi alţi mari creatori de sinteze noi şi deschizători de drumuri, Brâncuşi a primit şi a dat, ba, prin faptul că a înnoit în mod hotărîtor viziunile şi tehnica sculpturii mondiale, el a dat infinit mai mult decît a primit. Creaţia sa nu se poate explica numai prin influenţele generale şi individuale primite la Paris. Dacă nu ar fi venit acolo cu ceea ce era al său, cu o memorie fabuloasă de tradiţii şi deprinderi de viaţă, cu un tel propriu de [illegible] Rugăciunea, Sărutul şi Cuminţenia pămîntului. [illegible]

lui Derain şi picturile lui Picasso. Orientarea sau îndemnul către elementar, simplitate, stilizare le-a căpătat în contact cu Şcoala Parisului, dar pentru revalorificarea concretă a acestei orientări generale, potrivite [illegible] datele conştiinţei sale, a recurs la învăţămintele artei populare şi, după cum vom vedea, la anumite gesturi, simboluri, obiceiuri existente în satele Olteniei sale.

Astfel, s-a săvîrşit o *confluenţă rodnică între curentul artei universale şi curentul artei* [illegible] a lui Brâncuşi. Dacă nu ar fi fost îndemnurile primite la Paris, poate că Brâncuşi nu şi-ar fi valorificat „ţărănia" lui în artă, ducînd-o în forme culte, dar nici arta lumii nu ar fi avut înnoirea datorită creaţiei lui.

Cele trei opere ale cotiturii

Să urmărim [illegible] în care Brâncuşi a făcut cotitura hotărîtoare pentru arta lui şi pentru arta mondială a secolului nostru.

În cele trei lucrări-pivot ale anilor 1907—1910, *Rugăciunea*, *Sărutul* şi *Cuminţenia pămîntului*, el a folosit procedeul stilizării, procedeu existent în arta veche egipteană, [illegible] şi predominant în arta populară românească. [illegible]

[illegible]

şi semnificaţia atitudinii. Într-un studiu, prezent în acest număr al *Tribunei*, arhitectul şi matematicianul Adrian Gheorghiu, care este cel dintîi om de ştiinţă al nostru care consacră cercetări riguros matematice şi geometrice creaţiilor brâncuşiene, demonstrează perfecţia raporturilor sau proporţiilor acestei opere de cotitură, ce nu poate fi explicată prin influenţele pariziene, ci prin legătura cu străvechea arhitectură şi artă populară de la noi. Forma statuară, deşi concretă, are pe alocuri o alternanţă de rotunjimi şi unghiularităţi amintind şi mai mult procedeul stilizării de pe scoarţele olteneşti, împodobite cu figuri de oameni şi animale, cu frunze şi flori, înscrise într-o armonioasă şi vie geometrie, în Oltenia şi Transilvania predominant circulară sau ondulatorie, în Moldova predominant unghiulară.

Mai stilizate încă sînt cele două figuri cu braţele înlănţuite din monumentul *Sărutul*. Două blocuri paralelipipede alipite, avînd reliefări doar pentru indicarea braţelor şi picioarelor, precum şi uşoare contururi şi accente interioare spre a sugera identitatea bărbatului şi a femeii. Lucrarea aceasta, tăiată şi cioplită în piatră, menită să sugereze dragostea dintre două fiinţe în faţa veşniciei, o unitate de nedespărţit, îşi are inspiraţia în folclorul românesc. Aici este vorba de o legendă indo-europeană — legenda arborilor înfrăţiţi — devenită un ritual frecvent odinioară la ţăranii români. În vechime — la români ca şi la alte popoare — arborii erau socotiţi ca fiinţe vii, [illegible] doi copaci alipiţi şi cu crengile îmbrăţişate.

Cu o asemenea imagine şi datină din folclorul patriei, transfigurată în piatră, a răspuns Brâncuşi comenzii pentru monumentul funerar al Tanosei Gassevskaia la cimitirul Montparnasse, redînd sentimente veşnic umane în viziunea şi cu înţelesul îndătinate pe meleagurile lui natale. Forma de bloc poate fi constructivistă, chiar cubistă în sens arhitectural, dar conţinutul şi spiritul monumentului este vădit folcloric. În *Sărutul* de la Montparnasse (precedat de alte variante, acestea aproape cubice) metoda stilizării a fost dusă şi mai departe.

Nu ştim ca Brâncuşi să fi folosit termenul „stilizare", dar el era subînţeles în permanenţa lui preocupare de a simplifica şi esenţializa formele. *„Simplitatea nu este un scop în artă — zicea sculptorul — dar ajungi la simplitate, în pofida ta însuţi, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor"*. *Sărutul* de la Montparnasse nu era prima formă de a trata această temă şi nu va fi nici ultima. Şi ca semnificaţie filosofică, şi ca tratare sculptural-arhitecturală tema sărutului va cunoaşte dezvoltări şi din ce în ce o concentrare mai puternică, ce va culmina cu *Poarta Sărutului* (1937) de la Tîrgu-Jiu.

Aici nu putem urmări dezvoltarea temelor şi concepţiei brâncuşiene şi nici morfologia operei sale. Ţinem doar să menţionăm momentele de cotitură ale creaţiei sale, spre a învedera că este necesar un mod mai cuprinzător de judecare atît a formaţiei lui Brâncuşi cît şi a spiritului creaţiei sale reprezentative. Lăsăm la o parte opere atît de importante ca seria de păsări, ce începe din 1913 cu *Pasărea măiastră* sau coloanele fără sfîrşit — în care de asemenea se găsesc îndemnuri ale imaginaţiei folclorice şi procedee sugerate de stilizarea din arta populară a ţării de obîrşie.

O a treia sculptură din anii 1907—1910, *Cuminţenia pămîntului* are înfăţişarea unui idol, o femeie aşezată cu braţele strînse paralel la piept. Capul, voit mărit, cu suprafeţe aplatisate, are o frunte largă şi trăsături ce exprimă o gravă meditaţie. Ca viziune, se pot face asemănări cu unele relicve preistorice, cu unele statui egiptene, iar Carola Giedion-Welcker vede în dispoziţia paralelă a braţelor aduse la piept un motiv analog la idolii din Cyclade. Totuşi, titlul dat de sculptor şi existenţa în patria sa a unor străvechi ritualuri, astăzi dispărute, ne duc cu gîndul că şi aici inspiraţia îşi are şi o sursă folclorică românească. Problema se cere aprofundată.

Titlul *Cuminţenia pămîntului* exprimă o noţiune curentă înţelepciunii [illegible]

Homo sapiens — care este echivalentul *cuminţeniei*.

Între el şi Rodin, care a creat de asemenea imagini ale *idolului* şi a evocat în *Vîrsta de bronz* (*L'Age d'Airain*) trezirea la conştiinţă a umanităţii, a existat implicit un fel de polemică asupra modalităţilor şi stilului de exprimare. *Cuminţenia pămîntului* este un fel de replică dată *Vîrstei de bronz*. *Vîrsta* (?) din 1910 a lui Brâncuşi asupra *cuminţeniei* pămîntului a primit o senzaţională confirmare prin descoperirea de către arheologii noştri, în ultimul deceniu, a *Gînditorului din Neolitic*, statueta unui bărbat în poziţie de gînditor şi făcînd parte din cultura neolitică Hamangia (Dobrogea). Dar despre aceasta ne ocupăm într-un articol special, aflat la tipar.

În opera lui Brâncuşi se întîlnesc viziuni şi simboluri din diferite faze ale culturii umane — mituri preistorice, credinţe antice, reminiscenţe din viaţa păstorească, fabulosul, dar şi unele superstiţii ale imaginaţiei medievale, precum şi viziuni foarte moderne, cum sînt formele aerodinamice ale unor opere şi formele de rachetă ale păsărilor create cu începere din 1919, dată cînd încă tehnologia nu ajunsese la asemenea forme. Numărul temelor tratate de sculptor este relativ restrîns, dar multe din teme au fost continuu desăvîrşite, în forme din ce în ce mai sintetice şi, prin esenţializarea dobîndită, mai semnificative pe plan universal.

Oricît de „pure", formele lui Brâncuşi sînt încărcate de sensuri, [illegible] ... şi obţine o semnificaţie culturală şi predominantă, un mesaj chiar şi cît mai durabil.

Confluenţa brâncuşiană

Ne oprim aici cu cercetarea creaţiei brâncuşiene. Pentru a fi explicată cotitura anilor 1907—1910 şi realizările ulterioare, încă mai caracteristice, este nevoie de explicaţii mai complexe. Anticipînd asupra concluziilor impuse de specificitatea creaţiei brâncuşiene, trebuie să amintim de *confluenţa* pe care o ilustrează această creaţie.

În istoria artei există mari momente cînd o cultură mai dezvoltată se îmbogăţeşte sau se împrospătează cu ajutorul unor culturi fie mai noi, fie străvechi şi necunoscute, cum şi momente cînd culturile mai noi pot face salturi datorită imboldului ce-l primesc de la o altă cultură, mai dezvoltată. Istoria culturii şi a artei cunoaşte asemenea confluenţe fericite.

O astfel confluenţă folositoare şi artei româneşti, şi artei mondiale s-a petrecut datorită prezenţei lui Brâncuşi la Paris, în toiul unei mari efervescenţe artistice, la care participau artişti francezi, ca şi alţii veniţi din diferite părţi ale lumii, precum şi punerii în funcţiune de către el a unor valori, în parte neaduse pînă atunci în forme culte şi nici în sinteze de semnificaţia celei brâncuşiene.

Operele marilor creatori nu se pot explica numai prin influenţe şi nici prin teorii care învederează „îmbinarea" sau „sincronismul" creaţiei lor, adică integrarea lor în spiritul vremii. Prin creaţia lor, ei primesc, dar dau mult mai mult decît au primit. Opera lor este rezultatul *confluenţei*, adică al întîlnirii spornice dintre curentele unei culturi sau curente artistice diferite. În arta lui Brâncuşi, ca şi în arta altor creatori străini sau români, s-au împreunat curentele artei mondiale cu acelea ale artei româneşti, formînd un curs mai mare şi mai puternic. În fond, e[illegible] o operă unică şi inimitabilă, centru al impulsurilor care au venit din arătatele părţi, prin [illegible] folclorului românesc o ridicare la universalitate, iar artei mondiale o înnoire şi o îmbogăţire de esenţă de capitală însemnătate.

Brâncuşi şi Transilvania

(Urmare din pag. 1-a)

Douăzeci şi doi de ani mai tîrziu, în 1928, tînăra Alice Poiană dorind să-şi completeze studiile universitare începute la Cluj — şi avînd de gînd să se ducă la Paris — tatăl ei se adresează cu încredere lui Brâncuşi, întrebîndu-l dacă poate s-o ocrotească.

Răspunsul este foarte prietenesc. Brâncuşi se consideră, ca şi Poenaru, tot un „mocan" şi mocăneşte, cu accente de dialect ardelenesc — („noa ba ghini că nu"), făgăduieşte la rîndul lui să vină cînd va putea la Hunedoara să-şi vadă prietenul. Scrisoarea are însă şi unele accente melancolice atunci cînd se referă la gloria de care se bucura, glorie care de departe o vezi frumos „lîlîind", dar care în realitate el o plăteşte cu trudă şi cu sacrificiul propriei sale persoane.

Dar iată transcrise înseşi vorbele artistului:

„Dragă Daniel
Primii cu multă întîrziere scrisoarea ta — poate că îţi lunecă nădejdea de a mai primi răspuns — da uite, mă, că vine. Mi-e drag s-aud că toate merg bine şi că fiica e frumoasă şi cuminte. Dacă vine la Paris, să-mi dati de veste din vreme, că eu sînt în tot de ăsta acasă şi nici nu umblu haimana de plăcere. Cît de vîlvă e frumos s-o vezi lîlîind — dar din fericire nimeni nu vede că e truda ce lor ce o produc, care să consumă în ea, fără să-şi dea seama.

Noa ba ghini că nu — dacă vin în ţară, trec să te văd — că doară tot mocan şi tu.

Cu drag şi multă omenie la toţi

C. BRÂNCUŞI"

Ca urmare a acestei corespondenţe, la sfîrşitul anului 1928 Alice Poiană vine la Paris şi vreme de opt luni, zi de zi, va fi invitată la prînz în Impasse Ronsin, nr. 11, unde drept mulţumire va gospodări casa lui Brâncuşi.

Deşi foarte ocupat, sculptorul se consideră ca un adevărat locţiitor de tată şi îşi făcea timp ca să-i poată arăta oraşul, ca să-i explice operele valoroase din muzee şi s-o călăuzească prin împrejurimile metropolei.

Alte ori, o trimitea singură, la sugestia părintelui şi scriitorului Vladimir Ghika — prin spitale ca să ducă, în mod discret, obolul unor compatrioţi aflaţi în mizerie. Se ştie că Brâncuşi ajuta şi „omenea" — cum zice el — cu generozitate pe românii care veneau la el „ca la o Meccă".

Se întîmpla cîteodată s-o mai şi ocărască. Într-o asemenea ocazie, [illegible] — Alice Poiană se pomeni, a doua zi după eveniment, cu următoarea scrisoare de împăcare:

„Mademoiselle
ALICE POIANĂ
Luni dimineaţa
Dragă Finişoară,
Vino de vezi telefonu, bareme dacă te-ai supărat pe mine, — vezi să nu-ţi pui niciodată mintea cu proşti — cu toate că la urma urmei tot a colo eşti.
Te aştept cu drag
Naşu Ticălosu".

În alte împrejurări, îl vedea fotografiindu-şi cu mare atenţie lucrările şi proiectînd, în dreptul bronzurilor îndelung polisate, puternice becuri de 200 de waţi, jocul luminilor conferind Păsărilor lui o viaţă de o uluitoare incandescenţă. Dar, de cele mai multe ori, îl putea privi cum cioplește cu înverşunată răbdare lemnul pe care singur îl aduse în spinare, traversînd străzile Parisului în saboţi şi cu salopeta lui de muncitor. Constantin Brâncuşi era în primul rînd un foarte mare muncitor, care a lăsat celor ce au avut fericirea să-l apropie această neuitată imagine de o profundă seriozitate, simplitate şi umanitate.

---

[1] Relatare scrisă şi verbală a meşterului tîmplar şi sculptor în lemn Nicolae Miertoiu-Circea din Craiova, fost coleg de şcoală şi prieten cu Brâncuşi. În acelaşi sens, V. G. Paleolog, *Brâncuşi*, în *Înainte*, 1964, august, 2.

[2] Pe baza acestui certificat, Brâncuşi va cere la 5 aprilie 1902, prelungirea bursei acordate de epitropia bisericii Madona Dudu. Văzînd încă că nu obţine stipendiul şi fiindcă se gîndea probabil să folosească şi în alte părţi dovada eliberată de Fabrica din Viena, el o va ridica, semnînd de primire. (Arhivele Statului, Craiova, Fond Madona Dudu, dos. nr. 4/1903, f. 142, 130).

[3] Michel Ragon, *Brâncuşi*, în *Jardin des arts*, 1964, decembrie.

[4] N. Iorga, *Istoria presei române*, Bucureşti, 1922, p. 163—164.

[5] *Luceafărul*, 1907, martie; 1908, februarie, octombrie; 1909, martie.

[6] Scrisoarea doamnei Veturia Octavian Goga (Ciucea, 22 ianuarie 1966.)

[7] Tudor Arghezi, *Din viaţa lui Ştefan Luchian*, în *Lumină şi culoare*, 1948, mai; idem, Bogdan Piteşti, în *Adevărul*, 1947, aprilie 27.

[8] Sînt tocmai anii cînd artistul — după ce scrisese afrontul prinţului de Înpunerea Principesei X din Salonul Independenţilor, parte procesul cu vameşii yankei, Brâncuşi era efectiv amanţi de servă şi persecutat (?) [illegible].

[9] Ştampilele poştale din Paris şi Hunedoara poartă datele: 20 august şi 12 septembrie 1928.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.
The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series Folder: Vol. 2 (2)

Tribuna

săptămînal de cultură

„Nu vom fi niciodată îndeajuns de recunoscători față de pămîntul care ne-a dat tot".

C. BRÂNCUȘI

Anul X nr. 8 (473) — 24 februarie — 8 pagini, 1 leu

Cifre și realități

Ne-am obișnuit cu toții ca îndeletnicirile cifrelor să vedem realități palpabile, imagini ale vieții noastre de toate zilele, semne că societatea în care trăim și pentru care luptăm urmărește binele unuia și omului, progresul social. De aceea, e ușor de înțeles emoția ce ne-a cuprins citind cu atenție și asimilînd cu luciditate Comunicatul Direcției Centrale de Statistică, privitor la dezvoltarea economiei noastre naționale, în anul trecut, 1965, ca și în perioada 1960—1965. Cifrele Comunicatului sînt într-adevăr grăitoare, tămăduitoare pentru cei ce se îndoiesc de puterea evidentă a elocvenței lor, dovedind puterea de creație a poporului nostru, dovedind forța de dezvoltare a economiei socialiste, dovedind uriașul drum străbătut de România socialistă în anii ai-nălțării sale spre culmile civilizației contemporane.

Un ritm de producție impetuos, la nivelul țărilor cu vechi tradiții industriale; sute de fabrici noi, cu utilaj modern, date în producție; dezvoltarea și modernizarea unor întreprinderi existente; o producție agricolă în 1965, de două ori mai mare decît în anul 1938; o creștere a venitului național de 2,5 ori mai mare în 1965 decît în 1938; o creștere a producției industriale de 3

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series Folder: Vol. 2 (2)

Proporţii şi trasee geometrice în sculptura lui Brâncuşi

Problema proporţiilor şi traseelor geometrice în artele plastice şi în arhitectură este străveche. Dar, participând sau pendulînd între geometric şi estetic, a fost cînd raţiune teleologică, cînd mistic ideologică.

Derivînd din nevoile de măsurare, comparare şi calcul în şcoala materialist-ştiinţifică a lui Thales, teoria raporturilor şi a proporţiilor a fost perfectă în secolul al V-lea î.e.n., şi idealizată în şcoala lui Platon.

Apărusă astfel numerele iraţionale $\sqrt{2}, \sqrt{3}, \sqrt{5} \ldots$ (cum le spunem şi le notăm astăzi) ca raporturi între anumite elemente tocmai ale poligoanelor regulate — care sînt o infinitate şi tind către cerc — şi ale poliedrelor regulate — care sînt numai cinci şi se înscriu în sferă.

Prezidă sau străjuind vreo interpelaru, Euclid, în sec. III î.e.n., introduce spiritele, ca o problemă pregătitoare pentru construcţia pentagonului regulat şi a dodecaedrului, împărţirea în „media şi extrema ratio", a unui segment, adică în raportul:

$$\frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1{,}618 \ldots$$

Simon Stevin, în sec. I e.n. şi relativul interes comun, a „descoperit a proporţiilor", ca anticipînd de la vechii greci.

Desigur este posibil ca o asemenea estetică să se fi păstrat secretă în accesorii ostile şi apoi în construcţiile de construcţie ale evului mediu.

Fenomena proporţiilor reapare — o dată cu întreaga dezvoltare a matematicii — încă de la începuturile Renaşterii în Italia. Cu toţi spiritii ştiinţific introduc chiar şi în artă, legătura proporţiilor şi în special a numărului „ţ cu „ştiinţa", se face din nou prin intermediul unor interpretări metafizice. Acum Leonardo da Vinci îl numeşte „secţiunea de aur" iar Luca Pacioli — negustor, matematician şi apoi călugăr — îl numeşte „proporţia divină".

Dar faza metafizică în interpretarea estetică a proporţiilor şi a „numerului de aur" a fost negală dialectic (cel puţin parţial) în sec. XIX, prin regăsirea lui, pe cale statistică, atît în natură cît şi în artă. Măsurători asupra corpului omenesc, asupra unor forme vegetale şi animale, asupra operelor centrale de arhitectura şi arta plastică, precum şi ancheta de apreciere estetică (Zeysing, Th. Cook, Lechner etc) au confirmat unele astfel observaţii.

Studiile însă nu au continuat datorită probabil şi evoluţiei spre romantism, impresionism, expresionism, a artelor plastice, deci şi a esteticei care nu a mai căutat şi nu mai a apreciat adînciteva unor mijloace cît mai raţionale, selective, în creaţia artistică, ci liberată, zice-se, de orice oprelişti.

La surogatul zeităţii noastre, Matiţa Ghyka, deşi teoriilor încă unor tradiţii kantiene sau hegeliene — utilizînd rezultatele ştiinţifice ale sec. XIX, în acest domeniu, precum şi o bogată cultură filosofică — ale meritul de a fi generalizat, de a fi pus în evidenţă o serie de analogii în legătură cu „numărul de aur" şi traseele geometrice, în diferite domenii ale naturii, în om şi în artă.

Dură astăzi, mutarea şi chiar pendula tendinţei critice şi esteticeă hotărîtoare asupra principiilor raţionale, obiective, de compoziţie şi de desenare, pe care matematică, statistică şi chiar cibernetică, artele plastice şi arhitectura sînt încă departe de a utiliza (sau acceptat) instrumentul matematic corespunzător, adică în special geometria.

* * *

De acum, încă o dată într-o serie de detalii sau de comentarii, propunem o introducere a „proporţiilor de aur", mai puţin rigidă şi în limita între geometrie şi estetică, atît între formele şi măsura părţilor lor, pe de o parte şi apreciarea vizual-estetică, a întregului, pe de altă parte.

Raportul matematic, proporţie cu structura egalităţii a două rapoarte:

$$\frac{a}{b} = \frac{c}{d} \qquad (1)$$

în care unul a cunoaşte, în cîte de un rezultă din două în două

guri asemenea. De exemplu, două dreptunghiuri de dimensiuni a×b şi m×n.

Dar, în apreciereea estetică se spune „acest obiect este bine proporţionat", fără o altă explicitare, lăsînd cu subînţelesul — de altfel străvechi — că este vorba de o justă, armonioasă, potrivită etr., măsură între părţile obiectului şi întregul său, sau de două obiecte asemenea între ele.

Rezultă că cele 4 cantităţi (de exemplu lungimi), care intră într-o proporţie trebuie incluse ca părţi într-un acelaşi întreg, ele trebuie deci raportate şi însumate, în cadrul aceleiaşi proporţii, astfel:

$$\frac{a}{b} = \frac{b+a}{b} \qquad (2)$$

Cele 4 cantităţi, disparate în două obiecte din proporţia (1) s-au redus la două în proporţia (2), unitul întreg, şi într-o proporţie. În (2) este deajuns a cunoaşte una din cantităţi pentru a o determina pe cealaltă în aprecierea estetică, pentru a o presimţi pe cealaltă, într-o anumită continuitate). Aceasta pentru că proporţia (2) poate să aibă ortice valoare numerică, pe cînd pro-

1,618 ...

este acelaşi „număr de aur", notat cu φ care, pe această cale, se dovedeşte a fi valoarea proporţiei între un minimum de termeni şi unul sau, deci, o constantă în domeniul aprecierii estetice privind proporţia instinsecă a unui obiect.

Rezultă de aici că trasee geometrice bazate pe pentagoul regulat — într-o viziune statică pia- — pe icosaedru şi dodecaedru — în viziunea unei mişcări în spaţiu — se pot suprapune obiective „linie proporţionată".

Fireşte, nu înseamnă că acesta este singurul criteriu estetic, sau că artistul şi-a trasat opera pe baza acestor consideraţii — deşi nu este exclus — dar este posibil ca o treaţie plastică, înţinînd ia esenţa încrustilor, să regăsească o asemenea definitie esenţială a „proporţiei intrinseci" sau a „proporţiei numărului", a lucrurilor, bazată pe constanta $\varphi = 1{,}618 \ldots$ sau funcţii ale acesteia.

Propunem deci aceste denumiri în locul denumirii de „număr de aur" sau „proporţie divină" introduse cu cît este vorba de o constantă cum sînt numeroase în toate domeniile vieţii şi, ale fiinţii, pe care ştiinţa le-a descoperit şi le descoperă.

Este încă interesant de reţinut că această „proporţie numită" sau această constantă φ o dată cu numele pentagonale — cu ordin de simetrie 5 — abundă în lumea organică şi anorganică, nu fiinţe în regnul mineral, unde cristalele prefer mai evoluate forme ale materiei anorganice) au simetrii cu ordinul 3, 4 sau 6 şi niciodată cu ordin 5.

Şi aiuncî, ne îngăduim o analiză geometrică, pe această cale a unora din sculpturile lui Brâncuşi, alături de unele sculpturi clasice sau forme de arhitectură populare românească.

Cu atît mai mult cu cît însuşi Brâncuşi spunea, în că „frumosul este exclusiv absolutul", în că „numărul inteligent, acest esenţial adevăr, este comunul în orice lucru". În că „simplitatea nu este un scop în artă, ci se ajunge la simplitate fără voie, aproximînd ideea şi esenţa lucrurilor".

Carola Giedion-Welcker în cartea sa Constantin Brancusi (ediţia a-le. Basel, 1958), comentînd a-rvele acestuia ale lui Brâncuşi, arătînd şi că Prof. S. Giedion-Welcker a susţinut la Politehnica din Zürich (1952-53) asupra „proporţiilor şi compoziţiei de vază" analiza sculpturile Coloanei fără sfîrşit a lui Brâncuşi, punînd în evidenţă simetria de ordinul 4, de rotaţie din 90° în 90° (o poziţi axiilor şi simetria de translaţie, de-a lungul acelaiaşi ax, a acelaiaşi element — modul octaedral.

În cele ce urmează, preziu cărora fac analiticu, utilizînd teoriile dublului pentagon regulat, aşezat şi pendulînd în care diferite laturi, diagonale şi axe se intersectează, formînd raporturi şi proporţii (ale triunghiurilor) şi dreptunghiuri în care latură omologă φ.

Fig. 1. PORTALUL PRINEI CASE DE ANTONIE MONOPOL DIN CEAUŞU

(Muzeul Satului, Bucureşti)

Se circumscrie triunghiului ACD şi se înscrie dreptunghiul CDC'D', ce multe metode şi stele folosite antice greceşti. Intersectiile laturilor

Fig. 2. ARCUL DE LEMN creat în 1917 de Brâncuşi

(Muzeul de artă din Philadelphia, colecţia L. şi W. Arensberg)

Circumscrib triunghiului ACD, arcul prezintă un joc de simetrii în interiul dreptunghiul de ax vertical AA'. Este înscris tolodată dreptunghiul CDC'D', virtuitie C', D' marcînd spriginul aerian al arcului propriu-zis, prin aceea că înzmează înaintea cu A, curba înclinată a acestuia şi tăind

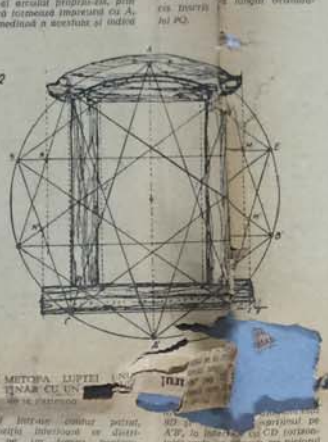


Fig. 3. METOPA LUPTEI [illegible] CU UN LEU DE PATIMOS

Deşi între ele cîntul pătrat, compoziţia interioară se distribuie pe un trenoi pentagonal care, prin diagonale, întersecţii sau triunghiuri formate de ele, leagă şi accentuează forme şi mişcări, conform cu[illegible] pune care contează ochiul. Atîndinea şi mişcarea întîlnul este marcată de diagonalele AC, A'D', BD. Privirea dirijată pe B'D', care oxează în acelaşi timp

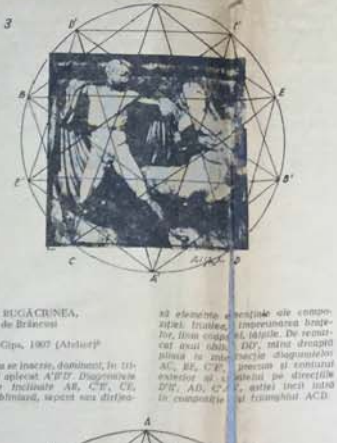


Fig. 4. RUGĂCIUNEA, de Brâncuşi

Gips, 1907 (Atelier)?

Figura se înscrie, dominant, în triunghiul aplecat A'E'D'. Diagonalele paralele înclinate AE, C'E', CE, A'B' subliniază, sugerînd sau dirijînd

Fig. 5. PORTRETUL D-REI POGANY, de Brâncuşi (Muzeul de artă modernă, New York)

Înscrisă se înscrie în triunghiul A'C'D' — acoslinul aşezat pe vîrful în jos a personajului, conul cranului fiind tangent intuitiv AB, AE. Axa sculpturii — spinarea — urmează cu o uşoară plieie în interior, înălţimea acelaşi triunghi. Asimetria volumului văzut de oceastă axă, în bust, se compensează apoi dreapta devenind aproape simetrie faţă de latura A'C', materializată, accentuată prin[illegible]una din cele două mîini împreunate. Centrele mîni intre în compoziţie pe diagonale CE. Amîndouă mîini, dar aceasta din urmă mai mult, se înscrie apoi în dreptul intersecţiei celor două drepte. În acest fel, întreaga compoziţie capătă o uşoară mişcare între diagonalele paralele AD şi A'D'. Cele 4 diagonale orînduite marchează, proporţionînd, nivele importante ale portretului: C'D', schimbarea de curbură a conturului cranului; BE, linia superioară a ochilor; B'E', intersecţia între linia gîtului şi a mîinii drepte; CD, baza compoziţiei de bronz pe piedestalul de marmură. Arcadele sprîncenelor urmăresc de-aproape diagonalele B'D', C'E', care împreună cu AC, AD şi

Fig. 6. PĂSĂREA, Brâncuşi Marmură, 1918 (Atelier)?

Întreaga compoziţie se înscrie în rombul format de triunghiurile opuse ACD, A'C'D'. Diagonalele B'D', C'E', cad pe schimbarea de curbură a conturului — piept/cap, unde tangentele sînt paralele cu AC, AD. Diagonala orizontală BE taie aceleaşi contur în puncte cu tangente verticale. Diagonalele B'E', BD, CE, se intersectează pe conturul cozii, iar intersecţia porumbul cu pînteceie păsării se face cu centrul traseului. De remarcat integrarea în traseul geometric, a aripilor octoedral ($1 + \frac{1}{\varphi}$ elemente).

Fig. 7. COLOANA FĂRĂ SFÎRŞIT (305 cm înălţime) de Brâncuşi, Leun, 1918? (Colecţia D-nei William Sisler, New York)

Traseul pentagonal, cu virfurile opuse A, A' în centrele bazelor pe care se coloanei, se suprapune [illegible] ACD şi A'C'D' [illegible] de sub capitelul din A şi deasupra bazei din A'. Intersecţiile diagonalelor B'D', C'E' cu AC, AD respectiv, dau virfurile opuse ale patratului — diagonal orizontal al primului octaedru. Analog şi pentru al doilea. Paralelele din centrul traseului — în centrul octoedrului mijlocie — cad de asemenea pe conturul octaedrului median.

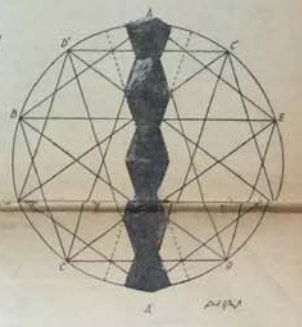


Fig. 8. COLOANA FĂRĂ SFÎRŞIT de la Tîrgu-Jiu (2035 cm înălţime) de Brâncuşi, 1937.

Octoedrul înanchiaţi, care compun ritmînd vertical, Coloana fără sfîrşit de la Tîrgu-Jiu, rezultă din secţiunea unui plan diagonal patrat orizontal, alungiţi în sens vertical, axiei că virfurile (extremităţile diagonalei verticale) sînt cele două patrulăre-diagonale orizontale ale octoedrelor, inferior şi superior, învecinaţi. Înălţimea unui octoedru înanchiat este dublul laturii patratului-diagonal.

Traseul pentagonal construit cu virfurile A, A' în centrele potoatelor-diagonale orizontale a doi octaedrii cuprinzînd între ei un al treilea, nu se suprapune elevaţiei acestuia, decît prin unele diagonale secundare. Astfel, dreapta unind intersecţia M, dintre A'E' şi CE cu virful A este pe o muchie de contur a octaedrului, apoi intersecţia N, dintre diagonala C'E' şi diametrul DD', este un punct pe aceeaşi muchie. În schimb, secţiunea diagonală prin axul coloanei — adică conturul muchiei dreapta unind şi aratată (prin înbasere) parcurs în aceiaşi ligură — depăşeşte cu puţin diagonalele AC, AD, AC', AD' — ale traseului. Diagonalele bazelor mici ale octoedrilor înanchiaţi de asemenea depăşesc cu puţin intersecţiile dintre AC, AD şi B'D', C'E' respectiv.

De remarcat că, deşi octoedrul este un poliedru ideal pentru divizarea cubic cilindrului cu ordinul de simetrie 4, în Coloana fără sfîrşit, el este proporţional şi pe baza unei simetrii pentagonale şi unitare tocmai în punerea lui: diagonale verticale aflînd secţiuna prin care el este văzută, în spaţiu.

Apoi, în întregul ei, Coloana fără sfîrşit suprinde în asemenea elemente-modul, dintre care alunginţiţi o jumătate constituind virful coloanei iar celelalte jumătăţi, cîte o prelungire geometrică, constituind baza coloanei. Coloana avînd o înălţime de 29,330 m, un un element cu tot cu, rezultă că, aproximativ, numărul întîi înălţimea coloanei şi înălţimea unui octoedrii înanchiaţi este de cca 16,2. adică cca de 10 ori numărul φ.

Dar, aceasta curiozită în afară a muchiilor laterale şi racordarea lentă de-a lungul înălţimii pentagon-diagonali orizontali ale octoedrilor înanchiaţi — spre linia acestei contate de unei dimensiuni — impînd o deziderare, o esenţă a treilea unităţi geometrice esenţiale, care ne arată o primă aproximaţie. Cu atît mai mult cu cît octoedrul pare să fi fost în mişcarea coloanei artistului în cu gîndire matematică de la Padova.

Este posibil deci, ca artistul să-şi fi creat Coloana fără sfîrşit, folosind

baze ei în spaţiu, silueta ei variabilă o dată cu deplasarea punctului şi direcţiei de privire, din depărtare în apropiere şi de la orizontal la ascendenţă, radiaţia de lutere şi ajungînd prin urmare, să rezulte din mulţimea impresiilor o dimensiune nouă în timp şi în spaţiu, o simetrie spaţiale statice de ordin 4, a simetriilor vizuale dinamice de ordin 5, şi o varietate curbură şi racordări care transmută Coloana fără sfîrşit, în acele dimensiuni, dinti-un spaţiu geometric euclidian, într-unul plastic — vizual, dinamic concret, unus — deci nesocîlduit, propriu, în care se generează cercetare, un cînp gravitic. (Dar aceasta este o altă problemă).

Introducînd numărul φ ca valoare a unei proporţii intrinseci a obiectelor, realită din cele de mai sus o înţeleg de fiecare în edificiile unor legi — mai mult sau mai puţin tehnice — ale compoziţiei plastice, care structurînd spaţiul sau în plan (deci geometric) elementele continuitate şi temă — evident primordiale — să ajungă la forme organice, lupiă.

Fiţele de trasee geometrice pentagonale precentate ajutînd vizibilii lui Brâncuşi pur şi vertical, reci, care structurînd spaţiul sau şi totuşi bogăţie de conţinut, logic şi expresiv, dezvoltat în spaţiu, a operelor sale. Adăugînd-le unor due analogie de artă veche, greacă sau altă regiuni sonsiderăm, că pot fi dedicate că există o înţelegere vie raţională şi totuşi spontană, specifică experienţii plastice desăvîrşite a unor continuitate diferită. Iar această realitate este locului măsura interiă a plăsmuirii, a legăturii organice între conţinut şi formă. Genialitatea lui Brâncuşi constă deci şi în această înţelegere desăvîrşită, de la cea mai înaltă şi esenţială înţelegere a lucrurilor şi a vieţii, pînă la spontaneităţea creaţiunilor populare.

Arh. ADRIAN GHEORGHIU

Conferenţiar la Institutul de arhitectură „Ion Mincu"

---

[1] Într-o tratare analitică nu este vorba de toate implicaţiile estetice.

[2] Reprodus din lucrarea Brancusi de Ionel Jianou, Arted, Paris, 1963, figura 80.

[3] Reprodus din lucrarea Brâncuşi de Carola Giedion-Welcker, 1958, planşa 1.

[4] Reproducere după imaginea din cartea Carolei Giedion-Welcker, planşa 39.

[5] Reproducere după imaginea din cartea lui Ionel Jianou, figura 76.

[6] Ieşiseră observaţiile direct de Petru Comarnescu şi semnalate în articolele publicate în Journal de Genève, 15–19 iulie 1964 şi Arhitectura, n-rul din mai 1965.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (2)

MAESTRUL

Citeam într-un revers azet pe tema relației dintre artă și mediul de viață al [illegible], afirmația că dacă în secolul XX, locuim între „pictura" de Mondrian, ar fi normal ca în secolul XXI oamenii „să locuiască într-o sculptură de Brâncuși". Autorul rîndului, Michel Ragon, unul din cei mai renumiți critici de artă din Franța de azi, vorbea astfel despre puterea artiștilor de geniu de a da o anumită înfățișare plastică lumii noastre.

Revista Jardin des arts, care apare la Paris și care la fiecare sfîrșit de an evocă pe un mare artist al timpului, publică un amplu articol al lui Ragon, închinat în întregime lui Brâncuși, pe care-l reproducem aproape integral.

Este un omagiu care premerge anului Brâncuși, 1966, cînd oamenii de artă, umaniștii, iubitorii de frumos de pretutindeni sărbătoresc 90 de ani de la nașterea marelui sculptor.

Citind articolul lui Michel Ragon, ne-au venit în minte lecturi mai vechi, pe care le-am reținut cu acest prilej și din care înfățișăm o parte cititorilor acestor pagini.

Începem cu Tudor Arghezi, a cărui inspirată intuiție în privința lui Brâncuși se exprima încă din 1912. Poetul vedea în Brâncuși pe „Sculptorul nostru cel mai personal" (28 aprilie), singurul care „își are toată admirația noastră fără rezerve" (2 iunie). În 1913, el nota: „Pasărea măiastră — o sinteză". Cu un an mai tîrziu poetul revine mai pe larg, explicîndu-și aprecierile anterioare: Brâncuși e „un prim începător" prin valorile universale ale artei lui de tradiție națională. „Și este nou de tot pentru că trezindu-se într-însul toată tăcerea misterioasă cu care o vremie vine pe lume, fără conștiința că ar fi altă ceva din trecut, un trecut care-i al lui, bătrînețe, și oricum al universului de unde scobească, oricare i-ar fi calea, pîntecul femeii, sămînța vîntului și a mușchii, pentru că agitîndu-se [illegible] al elinilor și francezilor, unda uriașă a lumii a găsit o expresie nouă, o expresie Brâncuși..." (Cronica artistică, 1914). Într-un alt articol (Bacilostetica, 1932), extinzînd din nou aprecierile anterioare, Tudor Arghezi încadrează opera talentului sintetic al lui Brâncuși nu numai între clasicismul grec și sculptura franceză, dar și alături de fabulosul Sfinx, de care o deosebește doar vîrsta și dimensiunile: Contimporana pămîntului nu-i întrecută decît în dimensiuni și durată de portretul fratelui ei mai bătrîn Sfinxul.

Intrat astfel în marea literatură prin pana unui poet, marelui sculptor i-a fost dat să scrie și el în piatră versurile celebre ale lui Appolinaire, la moartea prietenului comun Henri Rousseau Vameșul: „Rousseau pesa acump, tu ne aștepți. / Te salutăm, / E Delaunay, soția lui, Queval și eu. / Lasă nevămuite bagajele noastre / să intre-n lumea cealaltă / Culori îți vom aduce și pînză și penele. / Ca-n sfintele-ți răgazuri în rasa preacurată / Să zugrăvești, ca și portretu-mi astă dată, / Fața frumoaselor stele". (Traducerea lui Mihai Beniuc).

La rîndul său, Eugen Ionescu povestește că l-a cunoscut tîrziu pe Brâncuși, în ultimii ani de viață ai sculptorului. În Portretul anecdotic al lui Brâncuși, publicat într-o revistă și reluat în Notes et contre — notes, el relatează prima întîlnire cu sculptorul: „Brâncuși intră. Un bătrîn scund, de 80 de ani, cu bastonul în mînă, îmbrăcat în alb, cu căciulă albă pe cap, cu o barbă albă de patriarh, cu ochii scînteind de malițiozitate, după cum bine zice o vorbă".

„S-ar fi putut crede — scrie Eugen Ionescu — că Brâncuși era un artist primar, instinctiv, spontan. Opera lui, în aceleași timp elementară și subtilă, este expresia unui gînditor artistic [illegible] clasic [illegible], științei de lucru, elaborata profundă. Arta lui este expresia unei viziuni creatoare foarte intelectualizată. Dar este creație înainte de toate. Deosebit de ceea ce se numește sculptură, departe de ceea ce trece drept viață intelectuală a unei epoci și care nu este decît formalism sau expresia sa literară, Brâncuși era, de altfel, infinit mai cultivat decît oamenii de litere, „gînditorii", pentru care selectează brevetul de intelectuali dar nu înțeleg nimic din cultură, atît cum sînt de lăcuiți, simple sau complexe, pe care le iau drept adevăruri sau drept proprii lor reflecții. Brâncuși era mai tare decît toți Doctorii. Era cunoscătorul cel mai avertizat al problemelor de artă. A asimilat întreaga istorie a sculpturii, a dominat-o, a depășit-o, a respins-o, a regăsit-o, a purificat-o, a reinventat-o. A depășit din ea esența.

E adevărat că în acest secol a fost redescoperită esența picturii. La aceasta s-a ajuns probabil prin aproximări succesive, eliminîndu-se rînd pe rînd impuritățile, anecdoticul. A fost o muncă generată de gîndirea, mai mult exterioară, a pictorilor ce erau în același timp și critici care priveau operele colorate și ajungeau la pictură tot tăcînd retușuri, atingînd treptat abstracțiunea, fără a reuși întotdeauna să înțeleagă pictura în esența ei așa cum Brâncuși a înțeles esența sculpturii (...).

La Brâncuși n-au fost imprecizuni, nici dibuiri: progresul operei sale este de o siguranță perfectă (...).

S-a vorbit despre Brâncuși ca despre unul din creatorii sculpturii nefigurative. Brâncuși pretindea că nu e nefigurativ. Și nu era. Operele lui sînt figuri esențiale, imagini concrete ale ideilor, expresia unei realități universale, antiabstracte. Nimic mai concret decît pasărea lui în zbor, formă dinamică, palpabilă a dinamismului. Rodin a putut exprima mișcarea, dînd corpului și membrelor atitudinile sugestive ale unei desfășurări în spațiu. Era o modalitate legată încă de particular. Brâncuși s-a eliberat de orice particularism, așa cum s-a desprins de orice psihologism, ca să ajungă la esențele concrete (...). Opera lui Brâncuși exprimă numai idei și forme sculpturale. Știm că poezia lui Mallarmé sau a lui Valéry era o reflecție asupra poeziei. În mare parte, sculptura lui Brâncuși e și ea o reflecție asupra sculpturii și totodată o metodă pur sculpturală de a concepe lumea, tradusă în forme și în linii de forță (...). Contemplînd, în puritatea sa, Pasărea în spațiu, sîntem uimiți de acuitatea viziunii sculpturale, ne uimește simplitatea și ne mirăm că pînă atunci n-am putut vedea ceea ce este evidența însăși.

Surprinzătoare, de necrezut sînt sintezele sale: folclor fără pitoresc, realitate antirealistă, figuri dincolo de figurativ, știință și mister, dinamism în pietrificare, idee devenită concretă, făcută materie, esență vizibilă, intuiție originală, dincolo de cultură, de academii, de muzee".

Unele din aceste considerații retrăiesc și în articolul lui Michel Ragon, — cea mai recentă evocare a personalității lui Brâncuși. Îl facem cunoscut cititorilor, cu convingerea că lectura lui va oferi, pe lîngă unele informații, poate necunoscute, și prilejul unor reflecții asupra aureolei de geniu cu care Brâncuși a încununat prestigiul artistic al țării natale.

RADU VARIA

Brâncuși

În 1904 sosea la Paris, pe jos, un fel de țăran român. Plecat din București, el a ajuns la München [illegible] de-a lungul drumului ca [illegible], tot pe jos, a trecut [illegible] [illegible] Trei ani mai tîrziu expunea la Salonul Societății naționale de bele arte, iar Rodin, pe atunci în culmea gloriei, îl remarca prezența și îl poftea să lucreze în atelierul său. Străinul, necunoscutul, refuză, spunînd că „nimic nu crește în umbra copacilor mari". Nu trece decît un an și iată că se naște un nou sculptor, care avea să fie tocmai opusul lui Rodin. E chiar necunoscutul nostru. Se numește Constantin Brâncuși.

Născut în 1876, în România, Constantin Brâncuși [illegible] de multă [illegible] [illegible] [illegible] și timp de 7 ani a lucrat ca muncitor cu ziua. Dulgher? Tîmplar? Nu se știe mare lucru. Legenda spune că tînărul om ar fi descoperit în el vocația sculpturii în timp ce fasona o vioară. Sigur e că la 22 de ani Brâncuși a obținut o bursă pentru Academia de bele-arte din București, unde avea să rămînă timp de 4 ani. Petru ani, plus doi ani de Academie la Paris: acest autodidact își face cu rîvnă studiile umaniste. Și iot acum se simte pregătit pentru bătălia contra acelora care trece drept gigantul [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] această perioadă, de caracter Rodin este academic. În mod firesc, prima versiune a Muzei adormite a lui Brâncuși e marcată de bătrînul maestru. Dar în 1908, cînd Brâncuși sculptează pentru un mormînt din cimitirul Montparnasse Sărutul (care se află și acum în același loc), el îl parodiază pe Rodin, marcînd [illegible] [illegible] Acest cuplu făcut [illegible] [illegible] [illegible] geometric [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Dar inventă [illegible] [illegible] structural [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Rodin.

În același an 1908, Brâncuși se instalează în cartierul Montparnasse [illegible] [illegible] mai părăsi niciodată. [illegible] toate că este istoricul [illegible] cîți de sculptură, el rămîne [illegible] la fel de sărac ca înainte și trebuie să lucreze într-o cafenea pentru a putea cîștigul, sau să cînte la strana bisericii românești. Dar singurătatea lui e de pe acum destul de mare. Din 1909 pînă în 1914 Brâncuși i-a încurajat pe Modigliani, care pe atunci era sculptor. Brâncuși era prieten cu muzicianul Erik Satie, cu colecționarul Henri-Pierre Roche, cu Marcel Duchamp, cu vameșul Rousseau. Straniu [illegible] dintre era aceasta, dintre [illegible] țăran român, care arată și înainte de țăran de la Dunăre, și înainte funcționar vamal care pictează un Mexic fabulos și imaginar. Ce [illegible] [illegible] Se știe numai că Rousseau și Brâncuși petreceau ore [illegible] împreună și că atunci cînd Rousseau și-a dat sfîrșitul, Brâncuși a fost acela care l-a cioplit coloana funerară gravînd în piatră literele poemului lui Apollinaire.

Brâncuși fiind destul de necunoscut la modă artistice, Armory Show, din Statele Unite, prezintă în 1913 cinci dintre sculpturile sale. Dar abia după două scandaluri Brâncuși avea să fie „lansat".

Afronturi și retragere

Primul dintre acestea a avut loc la Paris în 1920, chiar în anul în care Brâncuși se instala în atelierul său din fundătura Ronsin, în Montparnasse, unde a și murit peste aproape 40 de ani. Sculptura numită Prințesa X, pe care o trimise la Salonul Independenților a fost judecată ca obscenă și în consecință retrasă. Deși adepții grupării de Fernand Léger și Cendrars au luat apărarea sculptorului, opera nu a mai fost readusă în expoziție. Brâncuși, care-l considera pe Matisse ca responsabil de această întîmplare, (văzînd sculptura, pictorul ar fi exclamat: „Iată, un falus!"), nu i-a iertat niciodată afrontul și a rămas supărat, tot restul vieții sale, nu numai pe Matisse și pe Salonul Independenților, dar și pe toate saloanele, pe toate expozițiile pariziene sau chiar internaționale. Necazul lui s-a extins pînă și asupra bienalelor de la Sao Paulo și de la Veneția unde a refuzat să expună chiar peste zeci de ani. Evident că pentru un artist atît de cerebral ca Brâncuși, atît de indignant [illegible] figuare și de puritate, a fi tratat drept pornograf, era lucrul cel mai bizar ce putea să i se întîmple!

[illegible] în 1926 [illegible] această în [illegible] deschisă [illegible] la New [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] sprijinul [illegible] CD [illegible] [illegible] [illegible] doi ani [illegible] [illegible] gazetarilor și celebritatea lui Brâncuși.

El aprecia însă prea puțin acest tapaj și departe de a mulțumi pre-zel, a locuit pentru totdeauna gazetarilor ușa atelierului său. Era imposibil să pătrunzi în atelierul lui Brâncuși, de la Paris, dacă te arătai cu ziaristi sau critici de artă.

Formele primare

1926. Brâncuși nu mai era un necunoscut. Acest om de 50 de ani își „definise" de multă vreme întreaga sa operă. Pionier al abstracțiunii în sculptură, el rămînea însă pentru totdeauna fidel unei morfologii. Dar temele lui, reluate fără încetare, atrăgeau o purificare din ce în ce mai mare a formelor. Oul, pasărea, peștele erau între figurile lui preferate. De la Prometeul ovoidal din 1911 la Începutul lumii din 1924, trecînd prin Noul născut din 1915, Brâncuși ajungea la forma masă oul. Astfel el reinventa oul, după cum Mondrian reinventa crucea.

Pasărea urma același proces. Chiar Măiastra din 1910, în bronz aurit, e un semn; un semn care se va accentua pînă la Pasărea în spațiu din 1940, devenită rachetă. Și pînă la acel Cocoș din 1941, ce nu-i decît o creastă, despre care Arp spune: „Le coq de Brâncuși est une scie de joie / Le coq scie le jour de l'arbre de la lumière".

La fel au evoluat peștii de bronz sau de marmură. Ei par să lunece prin valuri nevăzute, așa cum din unda apei se ivește și Foca din 1943.

Acestei purități a pietrei — purități care apropie opera lui Brâncuși de aceea a sculptorilor din insulele Cyclade și din Insula Paștelui — i se alătură robustețea lemnului pe care Brâncuși îl tăia cu barda ca un pădurar. O uimitoare pădure a ieșit astfel din mîinile sale, începînd din 1914 și pînă în 1918: Copilul minune, Himera, Vrăjitoarea... Aceste sculpturi se înrudesc mai mult cu arta neagră sau cu nu știu care primitivism popular.

În 1937 maharajahul de Indore, care cumpărase trei versiuni ale Păsării, l-a invitat pe Brâncuși să vină în India și i-a cerut să construiască un templu în care să poată intra doar cîte o singură persoană. Din nefericire, boala maharajahului a împiedicat realizarea acestui proiect, iar Brâncuși a revenit în Europa unde România îl chema să realizeze Coloana fără sfîrșit pe care o imaginase în 1918 și care se ridică, înaltă de 33 de metri, la Tîrgu Jiu, oraș din regiunea natală a sculptorului. Tot în timpul acestui popas în România, Brâncuși a construit și Poarta sărutului.

Deși acoperit de glorie, Brâncuși nu și-a schimbat cu nimic obiceiurile. A continuat să locuiască în fundătura Ronsin, în vechiul său atelier lipsit de confort, și în care își confecționase singur tot ce avea înăuntru, mesele și scaunele și socluríle pentru sculpturi. Celibatar, Brâncuși primea puțin, dar uneori îl vizitau femei frumoase, atrase de solitudinea lui și poate de aerul său de patriarh și de ochii lui malițioși și scînteietori. Să fi fost Vulcan sau Tolstoi? Frumoasele doamne se așezau pe bucăți de lemn sau de piatră tăiate de sculptor și Henri-Pierre Roché povestește că el „le punea pe ochi o batistă fină și le ducea să guste [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Templul atelier...

Am să-mi amintesc întotdeauna vizita pe care i-am făcut-o lui Brâncuși în 1948 sau 1949, de vocea lui slabă, aproape murmurată, de bucuria din atelierul său. Te puteai crede într-o pădure. Lucrările care-l înconjurau — adică aproape întreaga sa operă — căreau o mulțime. Părea mai curînd paznicul acestei comori. Îl revăd descoperind sculpturile acoperite cu o pînză de aluat, ca fotoliile din saloanele burgheze, și punînd în mișcare cu mîi motor lăcuit, care făcea să se rotească unele piedestale. Apoi, după ce mecanismul începuse să funcționeze s-a retras în fundul atelierului, indiferent, lăsîndu-mă în voia surprizei mele, în fața făpturilor acestora de piatră și de bronz, adesea animale, trăind o viață mută, — ciudată și rugă a unei vieți de idol.

„Peștii" se roteau în aer, pietre plate și slefuite ca un pietroi lovit de mîngîieri necontenite. O „Focă" ieșea dintr-o apă nevăzută, netedă, atît de netedă, încît părea să lunece spre un punct de gheață. O „broască țestoasă" își lua zborul, în timp ce capetele așezate pe socluri păreau ca niște jertfe. Nu teste decapitate, căci trăiau prin ele însele aceste rotunjimi pe care ezitai să le atingi de frică să nu le auzi strigînd. Și mereu, plutind în întinderile cerului, această Pasăre de aur cu pliscul însetat de spațiu, acest pește care se învîrtea fără sfîrșit și acea tăcere de pădure pietrificată...

Nu eram oare transportat din întîmplare în Insula Paștelui, presărată de idoli? Marii cocoși de lemn își ridicau crestele ca vîrfurile unor arbori ciudați. Proiectele pentru Coloana fără sfîrșit păreau în același timp trunchiuri de copac cu arborescența invizibilă — și coloane de templu. Dar oare nu eram chiar în acel templu hindus pe care Brâncuși visase să-l construiască, un templu în care să nu vină nici un profan, un lăcaș de meditație în care păsările de aur, nemișcate, împietrite în extrema tensiune a zborului lor, nu erau decît idoli la fel de enigmatici ca zeii Egiptului?

Venise noaptea și Brâncuși nu luminase atelierul. Se așezase pe una din acele lădici din lemn tăiate cu barda, cum trebuie să se găsească multe în satele țării sale. M-am așezat lîngă el și mi-a vorbit despre indienii din America, din Atlantida, despre civilizația egipteană și despre civilizația neagră care, credea el, ar fi dominat cîndva lumea. Cît de bine trăia el și se înțelegea cu civilizațiile dispăruse, închise în acest templu-atelier la numai cîțiva metri de liniile ferate ale gării Montparnasse!

Întunecat, atelierul era și mai misterios. Nu-l mai vedeam decît cu greu pe bătrînul sculptor. Dar Păsările de aur strălucea. Peștii se roteau în continuare ca într-un acvariu invizibil. Cocoșii mari cîntau parcă din crestele lor ca niște ferăstraie. Trebuie să fi fost ora cînd în templu se înalță rugăciunea de seară.

Îmi amintesc și acum cu cît dispreț vorbea Brâncuși despre „bifteck", adică despre impresia de carne dată de anumite sculpturi — opuse sculpturii sale.

Pe jos, fără zgomot, așa cum a venit

[illegible] [illegible] Brâncuși, care refuzase toate expozițiile, a acceptat, în sfîrșit, ca muzeul Guggenheim din New York să organizeze o retrospectivă a operei sale. El se împăca astfel cu Statele Unite. Avea să se împace, de asemenea, cu cîteva săptămîni înainte de moarte, cu Franța, pe care era supărat încă de la Salonul Independenților. Hotărîndu-se să lase Muzeului Național de Artă Modernă din Paris atelierul său și tot ceea ce cuprindea, atelier sortit de ani și ani de zile să fie distrus de noua organizare urbanistică a Montparnasse-ului, Brâncuși a obținut în extremis cetățenia franceză. A murit la 16 martie 1957 și a fost îngropat la cimitirul din Montparnasse.

Henri-Pierre Roché, prietenul său care îi colecționa operele, și care a devenit celebru post-mortem cu romanul Jules et Jim, povestește înmormîntarea:

„Parcă a botezat, cu fața descoperită înainte de a muri, cu mult mai repede decît ne-am fi așteptat. A doua zi cele două infirmiere care-l îngrijeau îi făcură toaleta tăindu-i și aranjîndu-i părul, barba, mustața și-i puseră o mică bonetă albă. Îl vedeam, uscat, de o desfidere totală și frumos ca o păpușă...

L-am văzut cu gîndul în acest moment, văzîndu-se el însuși pe sine și rîzînd. L-am auzit vocea murmurînd: „Dar nimeni n-o să mă recunoască!" Iar în ochii săi lucea sclipirea obișnuită...

Biserica românească era înțesată... Din strană cădeau fără încetare valuri de cîntece minunate. Cea mai mare parte din asistență ținea în mînă mici lumînări aprinse, care picurau picurînd domol pe jos... N-a fost o înmormîntare tristă... La cimitirul Montparnasse, în frumoasa primăvară, a fost și mai multă lumină. Citeam pe fețe: „Cît era de glumeț, cît era de bun! Ce izvor proaspăt ne lasă, ca să bem din amintirea lui".

Multă vreme prezența lui Brâncuși în cetatea artistică dărăpănată din fundătura Ronsin a salvat cartierul de tîrnăcopul demolatorilor. Odată plecat Brâncuși, nimic nu se mai opunea la evacuarea artiștilor mai puțini celebri care îi erau vecini: Lucasse și cuplul Istrati-Dumitrescu care vegheasă asupra ultimilor ani ai compatriotului lor, nelăsîndu-l să moară singur. Dar ce era de făcut cu atelierul lui Brâncuși donat Franței? Să fie înconjurat de liniște căii ferate și să-l vizităm trecînd pe o pasarelă pe deasupra sinelor? A fost adoptată o soluție radicală. Atelierul din fundătura Ronsin a fost demontat și reconstruit, așa cum era, în interiorul Muzeului Național de Artă Modernă. Și totul a fost pus în interiorul atelierului: băncile, socluríle, sculpturile. M-am dus în acest atelier pentru a regăsi extraordinara ambianță cunoscută de mine cu aproape douăzeci de ani în urmă, din timpul vizitei pe care o făcusem sculptorului în fundătura Ronsin. Totul era aidoma, cu toate acestea nimic nu era ca atunci. Fără Brâncuși, acest atelier este lipsit de suflet. E o reconstituire pioasă, dar lipsește viața. Sîntem într-un muzeu, nu într-un atelier de artist. Cocoșii mari nu mai cîntă. Țestele decapitate sînt mute. Foca nu mai e lunecoasă. Și deși totul e la fel, totuși nimic nu e la fel cu ce era. E și acum un templu, dar un templu fără zeu și fără preot.

Numai opera contează, se spune. Să fie oare așa? Micul om cu barbă lungă de țăran, cu ochii malițioși, învemîntat ca un țăran, sau ca un bătrîn dulgher, pasăricul lemnului [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] acum în atelierul său din Montparnasse în strada New York. Păsările sînt în colivie, iar foca într-o grădină zoologică.

Brâncuși a plecat tot pe jos, fără zgomot, așa cum a venit, lăsîndu-ne opera sa.

MICHEL RAGON

O coloană la sfîrșit*

Deși Brâncuși apare ca un sculptor de interior — atît din pricina dimensiunilor cît și a caracterului celei mai mari părți din opera sa — el a făcut un număr considerabil de lucrări cu caracter public, iar spre sfîrșitul vieții a dat o deosebită atenție proiectelor de natură publică.

Mai mult încă, îl găsim preocupat de lucrări cu caracter public chiar de la începuturile sale. Ecorșeul, în mărime naturală, făcut în 1902 era destinat studiului mai curînd decît unei desfătări particulare, iar bustul lui Davila din anul următor a fost conceput să stea pe un piedestal în aer liber. Portretul lui C. Lupescu, 1906, a fost conceput pentru un cimitir, iar în 1907 Brâncuși a început să lucreze la monumentul lui Petre Stănescu pentru cimitirul din Buzău, monument alcătuit din Portretul defunctului și din lucrarea-pivot în creația sa, Rugăciunea. În 1909, Brâncuși a elaborat frumosul studiu Narcis pentru o fîntînă în amintirea lui Spiru Haret, proiect respins, spre marea-i dezamăgire. În anul următor, a apărut emoționanta sa sculptură Sărutul în cimitirul Montparnasse, încununare a unei lespezi la mormîntul unei tinere care își curmase viața din pricina unei nefericite povești de dragoste.

După primul război mondial, Brâncuși a conceput monumentul dedicat ostașilor care au murit, respingînd ceea ce [illegible] germanilor, proiect mărețit împlinit în 1937—1938 prin ansamblul de la Tîrgu-Jiu. Pe la mijlocul deceniului 1920—1930, el a proiectat un Templu al Dragostei, pentru care a făcut pînă la urmă o coloană. La sfîrșitul anului 1937, Brâncuși a fost în India unde a studiat, împreună cu maharajahul din Indore, planul unui mormînt și al unui Templu al Meditației, pe care amîndoi le discutaseră în 1933. Boala maharajahului, cel de al doilea război mondial și, în cele din urmă, moartea maharajahului au stat împotriva realizării unei concepții mult gîndite de către Brâncuși și care ar fi constituit una dintre cele mai ambițioase îmbinări ale sculpturii cu arhitectura.

Pestele, lucrare mare în marmură și cele două Foci, aflate respectiv la Muzeul de artă modernă, la Muzeul Solomon R. Guggenheim din New-York și la Muzeul Național de artă modernă din Paris, sînt toate trei opere cu caracter public. Din 1926 datează o construcție verticală în formă inițială Proiect arhitectural, iar în 1940, tulburat de pierderea unei părți din teritoriul românesc, Brâncuși a conceput Piatră de hotar, o coloană cu patru muchii, împodobită cu motivul Sărutului.

O operă monumentală care l-a preocupat mulți ani a fost Cocoșul. După ce a creat în 1924 versiunea originală, înaltă de 92 centimetri, el a sculptat din acel an și pînă în 1949 patru variante în ghips, ale căror înălțimi variază între 236 cm. și 405 cm. Cea mai mare și mai frumoasă din aceste versiuni a fost cu siguranță destinată unei întruchipări obștești și se pare că Brâncuși o vedea ca un monument la Paris, așa cum, totodată, se gîndise să ridice o mare Pasăre în spațiu în Statele Unite.

Este probabil că ultima operă, de acest fel, la care s-a gîndit Brâncuși a fost o ultimă versiune a Coloanei fără sfîrșit, care să fie ridicată la Chicago. Documentele privitoare la această ultimă preocupare a sculptorului ne-au fost transmise de către domnul Samel Hodes, avocat din Chicago. În desfășurarea corespondenței, scrisorile d-lui Hodes merseu exprimă surprinderea că nici de dînsul cîștigat lui Brâncuși. Mă refer aici doar la acele părți din scrisori ce privesc chestiunea ce ne preocupă.

La 19 octombrie 1955, d. Hodes i-a scris lui Brâncuși, exprimîndu-i dorința unui număr de cetățeni americani de a ridica Coloana fără sfîrșit la New-York.

La 24 octombrie, un prieten al lui Brâncuși a scris în numele, dedicat în limba engleză, cu toate semnele scrisorii și, după cît se poate, sub dictarea lui Brâncuși. Se reproducere în întregime:

„Vă mulțumesc pentru scrisoarea din 19 octombrie.

Drept răspuns la propunerea Dvs., doresc să vă spun că sînt dispus a lua în considerație ridicarea Coloanei fără sfîrșit în țara Dvs.

Înainte de a vă putea da vreun amănunt, trebuie să vă întreb în ce material — bronz sau oțel inoxidabil — ați dori să fie făcută Coloana. De asemenea, este necesar să îmi comunicați înălțimea, care, la rîndul ei, depinde de locul unde urmează a fi amplasată.

Dacă nu aș fi fost bolnav, ieșind abia acum din spitalul unde am zăcut cinci luni, aș fi ținut să vin la Dvs. spre a vedea locul care ar trebui ales. Dacă la primăvară voi fi mai bine, aș putea întreprinde o călătorie la New York, spre a vedea amplasamentul și a face aranjamentele necesare".

Scrisoarea este semnată de mîna celui care a scris-o, nu de mîna sculptorului.

Peste două zile, d. Hodes i-a scris spre a-și exprima bucuria că Brâncuși se arăta dispus să aibă o Coloană fără sfîrșit ridicată în Statele Unite.

În lunile care au urmat proiectul a fost schimbat din partea americană. La 22 martie 1956, d. Hodes i-a scris lui Brâncuși înștiințîndu-l că s-a format un comitet de cetățeni ai Chicago-ului, comitet prezidat de dînsul, urmînd a ridica Coloana în acest oraș. Într-adevăr, ziarul Chicago Daily News, cu data de 20 martie, a publicat un articol privitor la proiect cu titlul „Sperăm să se ridice Coloana, pe malul lacului aici". Articolul cuprindea fotografia versiunii în lemn a Coloanei fără sfîrșit și preciza „ea intenționează ca înălțimea să fie de 400 picioare (123,5 metri)". În scrisoarea sa, d. Hodes amintea că va fi la Paris pentru o săptămînă sau zece zile după data de 21 aprilie.

La 3 aprilie, Brâncuși a răspuns:

„Am primit cu plăcere scrisoarea Dvs. din 22 martie și sînt bucuros să aflu că veți veni în curînd la Paris. deoarece, pentru moment, nu sînt în stare să plec la Chicago, dar sper să fiu destul de sănătos ca să fac călătoria mai tîrziu. Pe vară.

Vă rog să-mi telefonați îndată ce veniți la Paris, ca să stabilim vizita Dvs., la care mă gîndesc cu plăcere.

Vom putea astfel decide toate cele necesare, iar eu îmi voi aduna toată energia spre a face ceva unic în lume".

With cordial greetings,

Yours sincerely,

C. BRANCUSI.

C. Brancusi

Domnul Hodes l-a vizitat în două rînduri pe Brâncuși, iar la 15 mai i-a scris din Chicago, cerîndu-i confirmarea înțelegerii lor verbale, încheindu-și scrisoarea cu rîndurile: „nu voi uita niciodată ospitalitatea pe care am găsit-o, gîndul ce mi-ați dat consimțămîntul de a pune în practică programul nostru".

După plecarea d-lui Hodes, Brâncuși a căzut iarăși bolnav. La primele săptămîni a [illegible] lunii, era îmbrăcat și a început să meargă, dar destul. Încă mai plănuia să vină la Chicago, dar nu mai era dispus să meargă acolo. În iulie, la 29 [illegible] el i-a scris d-lui Hodes:

„Este o plăcere să vă pot spune, în sfîrșit, că mă simt destul de bine iarăși spre să vin la Chicago în curînd.

Prin această scrisoare, vă confirm înțelegerea noastră privind ridicarea la Chicago, pe malul lacului, Coloanei fără sfîrșit, cu condiția ca să pot fi de față spre a supraveghea toată lucrarea și ca nimic să nu se facă fără deplina mea aprobare.

Mă gîndesc la realizarea acestui plan și vă dau consimțămîntul de a trece la toate aranjamentele preliminare".

Yours sincerely,

C. Brancusi

La 12 iulie, d. Hodes i-a scris, spre a-l asigura pe Brâncuși că nimic nu se va face fără consimțămîntul său deplin, iar la 25 august prietenul lui Brâncuși i-a comunicat d-lui Hodes faptul că Brâncuși se află mai bine, după „o recidivă destul de rea" și nădăjduia să afle noi vești privitoare la progresarea proiectului lor.

La 26 septembrie, d. Hodes i-a scris că așteapta „schițe și propuneri" și că „pînă nu primim acest material, nu prea avem ce face".

Brâncuși i-a răspuns la 9 octombrie:

„M-am bucurat să am vești din nou de la Dvs. și regret mult că nu am fost în stare să îndeplinesc făgăduita vizită la Chicago în septembrie dar încă nu pot merge fără ajutorul cîrjelor și astfel trebuie să amîn călătoria ceva mai îndelung.

Ca răspuns la scrisoarea Dvs. din 26 septembrie vreau să vă spun că nu există desene sau planuri pentru ridicarea Coloanei fără sfîrșit, ci doar modelul însuși al ei.

Dacă veți fi așa de amabil ca să-mi trimiteți informațiile precise cu privire la înălțimea dorită și la materialul pe care l-ați ales — bronz sau oțel inoxidabil — voi face modelul în acord cu aceste date".

Yours sincerely,

C. Brancusi

Prietenul lui Brâncuși i-a scris d-lui Hodes la 4 noiembrie, printre altele: „Sînt bucuros a vă spune că din nou el se simte bine și anevoie multor oameni care au fost invitați, n.a.) mai multă vreme, îi place să primească scrisori — celor mai multe nefiindu-le răspuns. Dar scrisorile Dvs. sînt totdeauna citite cu interes și dacă i-ați putea scrie ceva mai des, chiar dacă nu ar fi decît pentru a-i spune că ați primit răspunsul său, aceasta i-ar reaminti că sînteți în așteptarea acelei Coloane fără sfîrșit și aceasta i-ar ajuta să facă un efort mai susținut".

Domnul Hodes i-a scris lui Brâncuși la 29 noiembrie:

„Gîndul nostru cu privire la înălțimea Coloanei fără sfîrșit a fost, după cum vă amintiți din discuțiile ce le-am avut la atelierul Dvs., să încercăm dimensiunile de 200 picioare, 300 picioare sau 400 picioare (61 m., 91,4 m. sau 122 m., n.a.). În legătură cu materialul ce va fi folosit, am luat în considerare atît bronzul cît și oțelul inoxidabil. Totuși, sîntem mai curînd înclinați către oțel". De asemenea i-a mai scris: „Dacă a fost considerat nevoie de sprijinul privind realizarea de [illegible] și [illegible] [illegible] să vă scrie la-a sosit mai mult cu cel mai [illegible]".

Brâncuși i-a scris d-lui Hodes la 5 decembrie 1956:

„Vă mulțumesc pentru scrisoarea din 29 noiembrie și pentru că îmi cereți trimiterea cartea Dvs. pe care aș dori așa de mult să o am.

Puterile îmi sporesc treptat, dar încă am nevoie de ajutorul cîrjelor ca să merg. Totuși, sper că în scurt timp să-mi reîncep lucrul și, în pofida a orice, deja am început studiul (scris cuvîntul étude n.a.) pentru Coloana fără sfîrșit pe care mi-o închipuiesc înaltă de 400 metri. Dacă va putea fi realizată în oțel oxidat șlefuit va fi una din minunile lumii. Cît de curînd îmi va fi cu putință, vă voi da noi informații".

Yours sincerely,

C. Brancusi

„Cartea" era o publicație a Consiliului Moștenirii Americane.

La 20 ianuarie 1957, prietenul lui Brâncuși i-a scris d-lui Hodes:

„Domnul Brâncuși era destul de bine, cînd l-am văzut ultima dată. (Am stat o săptămînă în pat avînd gripă și nu cutezam să mă duc să-l văd pînă nu voi fi bine de tot.) Pentru el, aceasta-i partea cea mai rea a anului și dacă iese cu bine din luna aceasta și viitoare, fără prea multă oboseală, cred că apoi se va simți mult mai bine.

„Sper că ați primit scrisoarea sa pe care v-am trimis-o înainte de sărbători — mereu sperînd să vă fi trimis prezenta scrisoare curînd după cealaltă. I-am făcut un mic rezumat în franțuzește după cartea Dvs., pe care dorise să o citească".

Altă corespondență nu a mai fost pînă ce — după moartea lui Brâncuși la 16 martie — d. Hodes a scris prietenului acestuia la 22 martie, spunîndu-i printre altele: „Dispariția lui înseamnă o mare pierdere, nu numai pentru lumea artei, dar pentru lume în general".

Am pierdut cu toții — într-o istorie a execuțiilor — o întreagă serie din concepțiile lui Brâncuși menite unor monumente publice. În schimb, în anii din urmă, am văzut ridicîndu-se în diferite locuri monumente pe linie brâncușiană, dar lipsite de poezia lui Brâncuși. Există, totuși, o tainică dreptate poetică în faptul că singurul său proiect în acest mare se află în pămîntul lui țară. Orașul Tîrgu-Jiu adăpostește un ansamblu care înfățișează unul dintre puținele stiluri ce s-au dovedit valabile în timpul nostru.

SIDNEY GEIST

* Autorul acestui articol, scris în mod expres pentru numărul omagial al Tribunei, criticul și sculptorul Sidney Geist, a cercetat aproape toate centrele unde se află opere ale lui Brâncuși și, în acest scop, a fost de mai multe ori în țara noastră, documentîndu-se pentru cartea pe care o scrie asupra marelui sculptor. Geist este profesor de sculptură la un institut din New York.

TRIBUNA
Săptămînal de cultură
COLEGIUL DE REDACȚIE:
Dumitru Mircea (redactor-șef), Ilie Balea, Teofil Bușecan (redactor-șef adjunct), Al. Căprariu (redactor principal de redacție), Acad. C. Daicoviciu, Romul Ladea, Ion Lungu, Ion Maniliu, Ion Oarcăsu, Vasile Netea, Mircea Zaciu.
Redacția și administrația Cluj, str. Universității, nr. 1. Telefon: 1-43-31, 1-32-11
Manuscrisele nepublicate nu se înapoiază.

Abonamentele se primesc prin oficiile poștale și factorii poștali. 3 luni — 13 lei, 6 luni — 26 lei, 1 an — 52 lei. I. P. Cluj. Comanda 2218

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Brâncuşi şi muzica

De la început trebuie spus sus şi tare: Brâncuşi a iubit muzica şi, fără întîmplări, a cultivat muzica vocală, el însuşi însă, fără de muzică, fără vreun nivel de pregătire altul decît al naturaleţei.

Fluierul de la brîu nu l-a părăsit chiar Atlanticul trecînd, şi dacă din vioară zbîrnîia, după ureche, tot asa făcea şi dintr-o chitărească. Nu trebuie să se uite că Brâncuşi s-a apropiat de învăţătura cultă doar tîrziu în tinereţea lui — în preajma majoratului — şi numai ca pătrunderea lui în Şcoala de meserii din Craiova în 1894. Învăţătura primară a celor 3 clase certe care se pot identifica şi autentifica, petrecute: două la Hobiţa şi cea de a treia la Brădiceni, unde unchiul său, Petre, învăţătorea.

⁂

În ce priveşte muzica el a ignorat — şi e lesne de înţeles — şi scrisul, şi cititul, şi tabla pitagorică a legilor ei. Brâncuşi nefiind şi nerămînînd de-a lungul vieţii sale — muzical vorbind — decît un diletant, neconstrîns de nici o rigoare, nici a solfului şi nici a tehnicii muzicale.

A fost un diletant care purta în sine, în albume, un germinal ca nici unul altul, rar, dacă prilej de fecundare potrivită i s-ar fi ivit.

Mai trebuie spus, de asemenea, că vocea lui era departe de posibilităţile virtuozităţilor: era mai de grabă stinsă, dar nu surdă, de o emisie pură, bogată în nuanţe, just aşezată şi nu tumultuoasă, fără înflăcărări de voce spectaculară.

Instrumentele de care dispunea: frunză şi fluierus, erau comune copilăriei de cioban — doar mai tîrziu, şi din trufie faţă de umilii săi tovarăşi de trudă şi în urma unei prinsori cu rămăşag s-a apropiat de instrumentele mai pretenţioase care erau lăuta... şi ocarina!

El însuşi pretindea şi susţinea cu haz serios că singura lui virtuozitate a fost trasul clopotelor şi, în al doilea rînd, isonirea litaniilor bisericeşti.

Era un adevăr, căci „aleluiile" lui, prelungite în fioriturile vocalizărilor cucureliene, ajungeau pînă la istov şi erau impresionante şi de uimire, la expirul lor părînd a se topi nesfîrşitul.

Dar niciodată nu a ajuns „sita" scoborîndă în adîncime, a „gospodi-pomili"-ului, care era piatra de încercare a cantorilor bisericeşti de pe atunci, nici cînd îndrăznea el să li se măsoare.

⁂

Cu trasul clopotelor era o altă poveste. El se ţinea virtuos al trasului lor, în afara celui „în dungă", pretinzînd că puţini ca el — şi îi număra pe degete pe clopotarii şi pe toacăii antagoni — deţineau secretul. Brâncuşi dădea chiar explicaţia măiestriei lui care se întemeia pe „avîntul" pînă la „darea peste cap" a clopotelor, dar şi pe reţinerea la timp potrivit, bruscă „să zbîrnîie funia pînă să se relaxeze". Limba clopotului trebuia, după el, să devină „vie şi să bată dunga clopotului doar pe firul ei".

Aceste mişcări de smunceală treptată trebuiau să se desfăşoare ca pe o gamă de eforturi de lovire a buzei prin avîntul ce se desprindea limbei din cheotoarea ei — cea dintîi făcîndu-se tot una cu cea de a doua, prin anularea spaţiului uns dintre „ou" şi „cheotoare".

„Secretul" pentru Brâncuşi sta în pretenţia sa că limba clopotului trebuie să fie vie, extensibilă sau retractilă, potrivit impulsiunii sau reţinerii imprimate de clopotar, care permitea un joc sau îl elimina, între cheotoare şi „oul" limbei, amîndouă unse.

Caiet cu Balade irlandeze, dăruit de Eileen Lane lui V. G. Paleolog

Brâncuşi chiar închipuise o limbă articulată cu un arc spiralic, în locul „oului" care îngăduia extensiunea şi retractibilul potrivite eforului impulsiunii — devenită calitativă după clopotar şi clopotar.

Carilioanelor italice şi celor ale basilicilor din nordul Europei, Brâncuşi le băga vina mecanizării, pretinzînd că nici „Big-Ben"-ul vestminsterian şi nici „bourdon"-ul de la Notre-Dame, ori acelea ale flandrelor nu corespundeau schillerianului clopot de la Sankt Stephan Dom din Viena, la care vîrjoleau 12 trăgători, toţi artişti şi egali instrumentului.

Totuşi simplista mecanizare a carilioanelor milaneze, veneţiene şi florentine îl împăcau pe Brâncuşi, în ciuda mecanizării mersului lor, simfoniele utreniilor ori a vecerniilor sunate de aceste carilioane făcîndu-l să ierte Italiei multele păcate de arte cu care Brâncuşi o apăsa.

„Vibrabilitatei aerului şi albăstrimilor apenine, împinse de virtuţile albe ale alpilor" — zicea el.

⁂

Nu este de grabă de spus că lipsa cunoştinţelor teoretice ale muzicei nu înseamnă nici inferioritate, nici superioritate care l-ar fi apropiat pe Brâncuşi de ceea ce, peiorativ, se numeşte comunul sau mediocritatea.

Brâncuşi purta în sine un profund muzicalism, pur şi subtil care, la rîndul lui, punea în el un potenţial căruia nimic alt nu i-ar fi lipsit decît condiţiile de dezvoltare.

Brâncuşi era o rară şi valoroasă sămînţă de muzicalism, purtată de vînturile întîmplării pe nisipurile pustiului ori pe piatra seacă a impotrivniciei care nu îngăduie germinal.

Confirmarea muzicalismului său primitiv, dar adînc s-a dovedit prin prietenia sa cu Erik Satie. Ceasul lui Satie nu a încetat să palpite — el merge încontinuu, nefiindu-i sleit aici spusul nici germinalul său muzical.

Fapt este că timpul nu poate şterge oratoriul lui Satie, Socrate, care este scris pe o insistenţă de gîndire muzicală, colaboratoare dălţii şi bardei ce cioplea pe acel Socrate al lui Brâncuşi, azi prezent la Muzeul de artă modernă Guggenheim din New-York. În ghioace pentru viitorime rămîne doar Mercur al lui Satie, acea muzică statuară, care îşi va avea veacul, fără îndoială, ca să fie.

Exista într-adevăr o corespondenţă şi chiar mai mult: o inter-transmutaţie între muzică şi sculptură şi invers. Între aceste două opere cap care sînt: Socrate, lemnul lui Brâncuşi şi Socrate, oratoriul muzical al lui Erik Satie. Simultaneitatea ivirii lor în timpul şi în spaţiul de artă al primei jumătăţi a veacului al XX-lea este cel mai vorbitor DA al corespondenţelor cinestetice dintre arte.

⁂

Precum am spus, Brâncuşi copil nu a cunoscut decît frunza şi fluierul, iar ca instrument [illegible] clopoţeii, fluierii şi talăngile [illegible] făcuşei din Hobiţa luînd abia aşteptate puţin mai mare decît o „birje".

Ajuns la Craiova, la vîrsta de 12 ani, va lua contact, în situaţia sa de băiat de prăvălie, cu fanfarele, părăzile militare — acestea mai rare, dar mai adese cu: spectaculoasele pompe funerare ale bogătaşilor care se desfăşurau proporţionale cu averea defunctului. Dricuri impresionante — toate în geamlîcuri şi trase de strepi în valtrapuri negre, precedate de şiraua popilor în somptuoase odăjdii — parimele, din late panglici ţinute de comilitoni, îngheşuiala inconsolabililor şi muzica militară! Alămuri şi baterii, tobele zăbrănite, şi surde, şi funebre, alternînd cu sonorităţile jalnice ale corurilor bisericeşti, ale melodiilor jeliilor.

Era spectacolul gratuit al feeriei funebre iar pentru Brâncuşi prilej de închipuire.

⁂

Cu muzica de coarde Brâncuşi a luat contact prin mijlocirea lăutăraşilor ambulanţi şi bieţi vai de ei. Se numărau pe degete cei doi-trei Dinici şi Nădărici care se îndepărtau de ceea ce este trista trivializare a muzicii.

Şi numai întîmplător, datorită unei prinsori pe rămăşag, Brâncuşi va meşteri, cu cuţitaşul său vrăjitor o vioară. O vioară de minune şi care să cînte!

Făcutului acestei viori, Brâncuşi îi datoreşte prima sa ascensiune: pătrunderea în Şcoala de Arte şi Meserii din Craiova şi, prin absolvirea excepţională a acesteia, [illegible] păşila lui în Bucureşti la Şcoala Artelor Frumoase [illegible]

Aci, legături întîmpl[illegible] ultimilor artizani clopot[illegible] tă numele breslei; unul [illegible] altiraţi al Şcoalei de Art[illegible] portret în basso-relief [illegible] cesta a mai păstrat o [illegible] (Vezi C. Zervos, p. 11) [illegible] mare îi făcură cunoştinţa [illegible]. În mahalaua care poar[illegible]pire şi va deveni model [illegible] frumoase, după al cărui [illegible] sculptat de Brâncuşi, a[illegible] reproducere fotografică.

Tot la Bucureşti, Br[âncuşi va lua contact cu] muzica cultă prin [illegible] simfonice ale filarmonicei de atunci şi [illegible] exhibiţiile virtuoşilor noştri sau străini, la [illegible] şi prin mijlocirea colocatarului său priete[n] [illegible], care i-a fost compozitorul Cuclin, copărtaş [illegible] mansardei din str. Izvor.

Contactul lui Brâncuşi [illegible] cu muzica cultă instrumentală a fost pur şi si[illegible] negativ. El respingea întregul factice ce înse[illegible] pentru el instrumentalul şi armonia, în al[illegible] esenţelor lor: subiect şi contra-subiect, accep[illegible] doar în sobra şi con[illegible]

[illegible] ca [illegible] cele [illegible] — cu toate [illegible] şi frumosul îl prindeau şi îl robeau — i se părea lui arabesc obositor şi mai ales cea ce-l numea: viciul ascuns al muzicii.

Se apropia mai cu înţelegere de muzica vocală, devenind coristul valoros al Carmen-ului maestrului Kiriac. Este corist, dar cu plată, al bisericii Mavrogheni, care îi era de parohie, cum fusese tot cu plată coristul bisericei Maicii Domnului din Craiova.

La Paris, pe lîngă nevoile nemiloase ale traiului, în hotărîrea lui de a fi ţîrcovnici la Capela Română de acolo, nu puţin a afirmat şi plăcerea de a-şi satisface dorinţa de cînt altfel decît solitar şi mai înalt şi mai adînc ca acela al fluierului şi al foii verzi.

În tocmeala lor dintîi, i se îngăduise de către popă, de a-l isoni pe el şi pe cîntăreţ. „Numai în stare să fii", îi zisese popa.

— Eram grotesc în stiharul slinos şi caraghios cădind cu cădelniţa şi trecînd-o popii... dar în Aleluia şi în Îngerul a strigat nimeni nu mă întrecea. Chiar păleau, şi popă şi cantor, zicea Brâncuşi, uşor înfoiat de meritele pe care el le evalua mai presus de orice, ca şi Ingres pe a lui vioară.

Tot la Paris, îi fură de aproape contactul trecător cu Mihail Vulpescu, cîntăreţ ajuns stea cărătoare la Opera Mare din Paris şi la cea mai tînără şi mai vie de la Monte-Carlo; iar mai tîrziu şi mai din treacăt cu Stan Golestan şi mai de vatră cu Marcel Mihalovici, pe care îl găsea în strada vecină lui: strada Veseliei, bătînd fildeşurile unei pianine rablagite într-un cinema de mahala — şi în care Mihalovici trebuia să mai „sonortezze" şi ploaia şi cu pistolul în secvenţele westernurilor, doar trapătul cailor desemoţionîndu-l...

Mihail Vulpescu, fiu de popă de pe Bărăgan, evadat dintr-un seminar, mai păstra din fondul popular izuri reavăne, dar neştiind a le ridica la valoricul artei culte.

După moartea prietenului pictor, acalzar şi lăutăraş Douanier Rousseau, căci el preda noţiuni cinstite de vioară începătorilor — şi după chicsuriile prietenului cu Modigliani şi Max Jacob, Brâncuşi a intrat într-o mai adîncă legătură cu Erik Satie. Prietenia va dura ani şi cu rod muzical: Oratoriul pentru Moartea lui Socrate şi de humor — Satie jucîndu-se cu gluma ca şi cu gloanţe de pistol, îndreptate ca să lovească...

Şi Brâncuşi şi Satie ajunseseră la convingerea că muzica este o treabă de ingeniozitate şi de furtişag al timpului preţios — comoara auditorului!

Baladă irlandeză cîntată la Hobiţa de Eileen Lane la o nuntă

El susţinea că muzica cultă se îndepărtase prea mult de măreţia simplicităţii sunetului pur (Klang farbe) tot aşa cum sculptura se pierduse şi ea în „muşinăria grotească a compoziţiei italiene" care culmina pentru el în muzică, cu wagnerismul, cu „barbaria".

Această convingere le deveni stejar al înţelegerii spirituale care îl unea pe Erik Satie de Brâncuşi. Erik Satie era un vizionar al simplicităţii, al sunetului pur, limpezit de orice zoaie ar- şi en-armonică. Şi a mărturisit că sonorităţile naiului romînesc — puritatea lor a fost temeiul muzicalismului lui.

O vreme reuşisem, de pe alte măguri de gîndire, să-l apropiem de Beethoven, dar aceleaşi repulsii şi respingeri care îl însufleţeau faţă de Michel-Angelo (căruia niciodată însă nu i-a tăgăduit geniul) îl îndepărtau şi de Beethoven: teama, aversiunea, ura de teribil şi de teribilism în artă.

Invers proporţional, Mozart îi era dulos şi socotit măsurat, ca şi păşita majestuoasă a leului în deşert, i se impunea deplin J. S. Bach.

Aceasta era lada cu zestre muzicală a lui Brâncuşi cînd, prin 1923, adusă de librăriţa Silvia Beach, sfioasa şi modesta egerie tipăriţă a lui James Joyce, apăru în viaţa lui Brâncuşi Miss Eileen Lane, o irlandeză subţirică şi naivişoară, atrasă de curiozitatea snoabă a cunoaşte pe autorul Principesei X rămasă de pomină şi operă ţinută de scandal, profanatoare de pudicitate în întreaga lume feminină internaţională. Eileen Lane se afla în trecere prin Parisul tuturor îndrăznelilor.

Miss Lane, compatriota lui James Joyce, dar de alte niveluri, fusese şi o sinn-feiner hotărîtă în adolescenţa ei. Era blondă, blondă şi o adevărată trestie înmlădiată de vîntul libertăţii. Ea îi fu de mare mirare lui Brâncuşi, şi el ei. Aşa cum încep toate afinităţile elective, Brâncuşi îi făcu cinstea audierii gramafonului lui — o minunăţie personală — cu rezonanţă de scîndurele şi inclus în scobitura uneia dintre mesele lui, dintre care una va ajunge Masa Pomenirii din Tg. Jiu. Cîntece eschimose, sinice şi indiene se înălţau ca din peştera cu sibila. Melodii mai degrabă de scîncet, darnice de cutremurul sacru. La rîndul ei, Miss Lane, minunăţea pe Brâncuşi cu baladele poporului irlandez, dintre care unele ajunseseră adevărate cîntece de cîmp de bătălie în acea vreme:

„It's a long way to Tipperary"...

(Mai e de mers pînă la Tipperary, se mai fredona încă după pacea încheiată în 1919).

Aşa se îmbinară subtilele şi electivele afinităţi de corespondenţă ale spiritului, care duc la amiciţie, la frăţenie, dacă nu la aceea de sînge, la aceea a gîndului şi a simţurilor mai de preţ şi mai adîncă decît oricare.

Această prietenie, întîi muzicală, dintre Brâncuşi şi Miss Lane va însemna cîţiva ani luminoşi în viaţa lui Brâncuşi şi nici un nor şi nici o umbră nu o vor întuneca pînă hăt departe, pînă în 1940, cînd cotropirea hitleristă se va interpune de-a curmezişul acestei prietenii. Sub valul barbar şi de sînge care ameninţa Franţa, Miss Eileen Lane a trecut Atlanticul.

⁂

Prietenia lor era comuniunea care îşi apără secretul şi intimitatea ei, salvîndu-le de ceea ce ea apare a fi în faţa aparenţelor evidenţei, care tot mai este: inferioritatea femininului faţă de Adam.

Acest secret al intimităţii lor, Miss Lane îl prelungea în practica însăşi a vieţii cotidiene, care implică trai şi adăpost comun. Aceasta niciodată nu a fost pentru ei: cheltuielile erau suportate „half and half", ceea ce nu e decît „juma' juma" al nostru, iar adăpostul nocturn nu a fost prelungit nici măcar pînă în zori şi niciodată nu a fost comun. Fiecare îşi păstra independenţa odihnitoare a libertăţii şi a somnului.

În aceste condiţii, Brâncuşi şi Miss Eileen întreprinseră lunga lor călătorie în ţară — cu popas prelungit în Hobiţa — prin 1925 — nesfiindu-se, nici el, nici Eileen, de a fi ceea ce nu erau: doi prieteni ca frate şi soră.

Popasul în Hobiţa i-a îngăduit trestioarei irlandeze să trăiască de-a dreptul viaţa ţărănească, nesfiindu-se să-i adopte portul, nu numai acela de zile mari, ci chiar să-şi prindă mîinile în căpistere şi să ia parte, de pildă, la petrecerea unui bolnav şi la ceremonia unei nunţi, care începe sîmbăta şi se isprăveşte cel mai curînd luni, la flintîni.

Spre nenorocul ei — Eileen era foarte liberă în accepţiunile ei fizice despre umanitate — luni dinspre ziuă a adormit în odaia socrilor şi nu a putut să audă, nici să asiste [illegible] „bădinetei", şi ale [illegible] [illegible] [illegible] de cele mai multe ori prin sîngele unui porumbel nevinovat — ceea ce toată asistenţa se preface a crede şi de multe ori nu este.

Îmbiată de nuntaşi, printre care şi gazda ei, care o mai auzise cîntînd pe „Irndeza" (cînd cu „o", cînd cu „ir", căci naţia ei era nehotărîtă în mintea tuturor) — „pe neînţelesea, dar cu viers" — Eileen se dete cu voie bună pe brandă. Brâncuşi, nici logodnic, nici tată, o isoni pe o cobză azvîrlită de ştergar, voioşia ei sprinţenă, dar cuminte, impunînd satisfacţia, dar şi respectul nuntaşilor, furaţi de aleanul celui de al doilea şi din urmă al ei cîntec.

Cel dintîi îi înveselisera, era o humorescă ţîlcuită de Costache nuntaşilor: despre păţania unei codane care, tot zbenguind pe cîmp printre fire de iarbă şi flori, a fost înţepată de o albină — ceea ce aducea, pictural vorbind şi cu duioasa-păţită a lui Greuze — a ulciorului spart — întîmplătoare tot unei îndrăzneţe.

Pe cea de a doua baladă din caietul ei a cîntat-o cu acelaşi alean, cu care bătrînul ei prieten C. Brâncuşi le doinea pe ale lui — în sînguratatea atelierului din Paris, şi Miss Eileen Lane, acum, pe ale ei, aici în Peştişani, lîngă îmbuţia cîrpitoare a Bistricioarei. Cînta aici la Peştişani, ca şi în Irlanda ei, în vreun sat de unde ea se trăgea...

V. G. PALEOLOG

Scaune pătrate

Începuturile lui Brâncuşi

Brâncuşi interesează lumea artistică de peste hotare în aşa măsură încît chiar detaliile de ordin istoric, unele date despre începuturile sale mai modeste ca sculptor, sînt urmărite cu deosebită atenţie. De fapt, pentru cunoaşterea formaţiei unui mare artist nici un detaliu nu este inutil, uneori putîndu-se deduce foarte mult din puţin.

O nouă dovadă a acestui interes îl constituie faptul că studiul lui Barbu Brezianu despre „Începuturile lui Brâncuşi", publicat în revista Secolul XX, n-rul din martie 1964, a fost tradus de criticul Sidney Geist şi retipărit, cu unele adausuri şi modificări, în periodicul Art Journal. Publicaţia scos de către Colegiul Asociaţiilor de Artă din America. Publicaţia aceasta trimestrială apare la New York şi ea a publicat menţionatul studiu în n-rul de toamnă, 1965 (XXV, 1), recent difuzat.

Ne-a făcut plăcere să vedem reproduse, împreună cu textul, unele fotografii mai vechi şi mai noi ale lui Brâncuşi, printre care şi aceea în care este înfăţişat la absolvirea şcolii de arte şi meserii din Craiova ori aceea ca drumeţ spre Paris, în 1904. O fotografie din 1937, cînd a venit pentru monumentele de la Tg. Jiu, ni-l arată pe sculptor împreună cu fostul său profesor de anatomie, Doctorul Dimitrie Gerota.

Unele fotografii provin din colecţia revistei Luceafărul de la Sibiu (1907), altele, prezentate prima dată de Brezianu, ca aparţinînd unui binefăcător al sculptorului, în anii tinereţii, şi cărţile sculptorul i-a trimis imaginile unor lucrări ulterior distruse de autor ori dispărute. Este vorba de intelectualul craiovean Victor N. Popp, care a deţinut şi unele lucrări de început ale sculptorului, azi în Muzeul de artă din Craiova.

Printre operele de început reproduse în revista de la New York se află şi portretul lui G. Lupescu, expus în 1906 la Salonul de toamnă din Paris şi căruia i s-a pierdut urma. Datorită interesului cu care revista de la Sibiu Luceafărul, condusă de Goga şi Tăslăoanu, a urmărit activitatea de la Paris a lui Brâncuşi, avem astăzi măcar în reproducere bustul lui G. Lupescu, operă oricum preţuită, de vreme ce a fost expusă la salonul de toamnă parizian. Printre cele paisprezece imagini reproduse în Art Journal se află şi bustul lui Vitellius (1898) aflat la Craiova şi bustul doctorului Carol Davila (1903) aflat în curtea spitalului central militar din Bucureşti.

Textul lui Barbu Brezianu cuprinde unele precizări de ordin istoric, unele date necunoscute în privinţa vieţii şi activităţii de început a lui Brâncuşi, mici mărturisiri ale sculptorului şi interesante aprecieri din partea unor artişti şi scriitori romîni sau străini. Este o contribuţie serioasă prin minuţiozitatea precizărilor, prin îmbinarea unor noţiuni documentate cu unele neverificate pînă acum. Unele mici amănunte privind datarea operelor trebuie revăzute.

P. COM.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (2)

Iconografia

Prezentăm aici patru fotografii inedite și a cincea, cunoscută, necesară pentru problemele pe care le ridică celelalte patru. În primele două, înfățișînd, în 1906, interiorul atelierului lui Brâncuși din Rue Dauphine 18, Paris, se văd o seamă din primele lucrări ieșite în Franța. Dintre acestea, unele au fost distruse de autor, altele au dispărut, altele s-au păstrat.

Aranjamentul sculpturilor diferă în prima și a doua fotografie. În prima, vedem un Cap de copil, existent în mai multe exemplare, apoi Bustul unui tînăr (lucrare dispărută și care prezintă unele similitudini de tratare cu bustul pictorului N. Dărăscu, apoi Portretul d-lui M. G. (gerantul restaurantului unde Brâncuși spălase vasele) și Capul unui tînăr, care este o primă versiune a portretului lui N. Dărăscu. În fotografia a doua, se văd mai clar bustul de tînăr și portretul gerantului, precum și un alt portret, dispărut ca și celelalte. De asemenea, pe măsuță apar alte lucrări, în a doua fotografie un Cap de copil, în proporții mai mici.

Prin aceste lucrări, rămase doar în fotografii, cu excepția capului de copil, se vede cît de laborios era și în acei ani Brâncuși. Portretul gerantului a fost executat în 1904, pe cînd studia cu academicul Mercié, iar Capul de copil (influență rodiniană) în 1905. În anul 1906 expune lucrări la Salonul Societății naționale de Arte Frumoase și la Salonul de toamnă din Paris, atrăgînd atenția lui Rodin și altor sculptori de seamă.

Fotografiile prezintă importanță și prin prezența celor două femei. Cine sînt? Cea din stînga este Otilia Cosmutzia, născută la Somcuta-Mare, numele tatălui fiind Marchișiu, iar după mamă trăgîndu-se din familia Vulturescu din Craiova. Această intelectuală transilvăneancă, despre care s-a scris în mai multe rînduri în Tribuna — articolele semnate de Mircea Nicoară (dr. N. Major) — a fost bună prietenă cu Brâncuși. Mai tîrziu, va fi secretara lui Anatole France.

A doua persoană, pe care o regăsim singură în cealaltă fotografie, este — potrivit identificării recent făcute de către fiul Otiliei Cosmutzia, doctorul Cornelia Cosmutza din Craiova — nu alta decît un faimos model al lui Brâncuși, d-ra Pogany. Potrivit informațiilor date în scris de doctorul Cosmutza, mama acestuia și d-ra Margit Pogany au fost colege la München, în atelierul pictorului Franz Lenbach (decedat în 1904). În 1906, amîndouă locuiau la Paris și, potrivit informației date de Alice Potană, Otilia Cosmutzia l-a prezentat-o lui Brâncuși pe Margit Pogany. În 1908, Margit Pogany va expune două tablouri la Salonul de toamnă din Paris, unde mai înainte expusese și Brâncuși. După cele comunicate de către doctorul Cornelia Cosmutza, el a pozat, copilandru fiind, în 1911, pentru sculptura Prometeu, una din cunoscutele opere ale lui Brâncuși.

Identificarea fotografică a d-rei Pogany, cu care Brâncuși a fost vreme îndelungată prieten, făcîndu-i o serie de cunoscute portrete, stilizate, datate între 1913 și 1933 (catalogul rezonat al operei lui Brâncuși, în monografia lui Ionel Jianou, Paris, 1963) și dintre care unul a fost dăruit de sculptor prietenilor săi din București Frederic Storck și Cecilia Cuțescu, acum aflat în colecția acesteia — deschide calea unor noi interpretări.

Dacă privim cum arăta în 1906, în cele două fotografii, d-ra Pogany, putem presupune că ea a început prin a-i fi model mai devreme decît se știa.

În ceea ce privește cea de a treia și a patra fotografie — ele reprezintă studii premergătoare pentru portretul unei tinere și sînt toți imagini inedite înfățișînd două aspecte ale aceleiași opere. Este vorba de portretul unei franțuzoaice: Renée Irana Franchon, făcut mult înainte de primul război mondial.

Identificarea aparține însuși modelului, care s-a recunoscut în aceste poze pe care i le-am trimis prin mijlocirea și amabilitatea criticului de artă Sidney Geist. Lucrarea a fost distrusă sau a dispărut, ca și numitul Portret de femeie (piatră, 1908), care înfățișează tot pe Renée Irana Franchot. Amintirea acestor lucrări nu-a rămas decît în reproducerile executate chiar de Brâncuși. Odată mai mult putem vedea travaliul succesiv și trecerea spre stilizare din portretistica brâncușiană.

BARBU BREZIANU

2. — Domnișoara Pogány în 1906 în atelierul lui Brâncuși

4 — Studiu pentru un portret (1907)

3 — Portret de femeie (1907 — versiunea I-a)

1 — Otilia Cosmutzia și domnișoara Margit Pogány în atelierul lui Brâncuși

5 — Portret de femeie (piatră, 1908)

brâncușiană

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.
The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (2)

Secvențe

În săptămînile trecute, a-pare în fața vieții noastre culturale o nouă revistă cu profil complex, Cronica, bisă și decisă, cum spune un semn și emoționant Cezar Ivănescu, „factor activ al vieții politice, sociale și culturale din patria noastră". Primul număr oferă, sub semnătura de prestigiu, materiale diverse și substanțiale, în care informația bogată și sinceritatea predomină. Suntem convinși că noul săptămînal politic, social și cultural va continua nobile tradiții umaniste și militante a unor publicații ieșene de înaltă ținută intelectuală, cum au fost: Dacia literară, Propășirea, Convorbiri literare, Contemporanul, Viața românească, Însemnări ieșene, Jurnalul literar etc.

Tribuna salută din inimă apariția noului confrate cultural, dorindu-i activitate rodnică și stimulatoare de energii, în rîndul publicațiilor românești actuale.

•

Vasile *Petre Fati*, prezent cu trei poezii în nr. 6 al Gazetei literare, *e unul dintre tinerii care „promit" și de la care se așteaptă cu interes poezii noi. De aceea, se impune o atentă urmărire a evoluției sale literare, atitudine a criticii dorită pentru fiecare chemat al muzelor. Recentele poezii* (Ucenicia unui poet tînăr, Telemah, Relache) *dau, însă, dovadă mai mult a meșteșugului versificator, decît a unei autentice trăiri. Ne întîmpină,* la lectură, nedorite și banale *imagini*: „soarele mare și drept", „izvoare mari", „arcul boltit al vîrstei" *(expresie pleonastică!)*, „copaci de carton" etc. O anume discursivitate exterioară stînjenește comunicarea poetică: „Voi învăța acum cîte ceva / De la iarbă, de la nori / Izvoarelor mari am să le mulțumesc, / Tulpinelor înalte de flori".

•

Pagina a doua a Gazetei literare *(nr. 7 din 17 febr. a.c.) este consacrată în întregime unui reportaj (cel puțin așa se pretinde, odată ce, la sfîrșitul celor șapte coloane, cităm în loc de semnătură cunoscuta formulă: Rep), consacrat proaspeților premiați ai Uniunii Scriitorilor. Răspunsurile sînt în general anodine, dar, la urma urmelor, nici nu se putea răspunde mai inedit din moment ce întrebările acelui Rep nu sînt prea inspirate. După ce Ion Alexandru află că „de fiecare dată sînt cu altul" (în poezie — n.n.)*, Rep. intervine cu această spirituală replică: „— Dar, totuși (!), ai stabilite cîteva coordonate care converg spre o stea finală..." *E uimitor cum se simte poetul nostru în stare să mai adauge ceva. Pe Marin Sorescu îl solicită cu această formulare:* „După cîte știu ați fost cam zgîrcit cu declarațiile privind poezia dvs. Socotim că ocazia nu trebuie să ne scape. Așadar..." *E firesc, deci, ca cel intervievat să răspundă... alături. Eugen Simion este întrebat:* „— Care sînt trăsăturile unui critic modern?", *întrebare la care ar fi necesare cel puțin cîteva zeci de pagini ca să se poată da un răspuns cît de cît satisfăcător. Ș.a.m.d. Oricum, ne așteptăm la un interviu mai pe măsura premiului.*

Este reportajul literatură?

Se pare că această întrebare: „este reportajul literatură?", devine din ce în ce mai acută, ea găsind teren fertil în orgoliul reporterilor care, hamletizînd inutil, se lamentează, implorînd atenția criticii și mai ales a istoriei literare. Spun inutil, pentru că ori de cîte ori a apărut o carte bună de reportaje, critica literară n-a întîrziat să se pronunțe în favoarea acesteia, discutînd deopotrivă și unele probleme ale genului. De multe ori însă (din păcate de prea multe ori), apar reportaje cărora este prea mult să le acorzi chiar și favoarea de a le critica într-un sfert de articol măcar. Și iată cum, dintr-odată, nu reporterii sînt de vină că se scriu reportaje proaste (să le spunem pe nume), ci critica literară care — vezi doamne! — discreditează reportajul. Sub acest aspect, interesant mi se pare articolul lui V. Nicorovici, publicat în Tribuna, nr. 2 a.c., sub frumosul titlu *Reportajul „o etapă depășită"?* Autorul articolului reproșează, între altele, criticii literare, o atitudine refractară față de reportaj, uitînd probabil că în anul trecut, mai precis de la *Pămîntul oțelului* și *Arpegii la Siret* n-a apărut nici o carte de reportaje mai acătării, editurile oferindu-ne niște cacialmale (să mi se ierte termenul prea... trust), care zac în rafturile librăriilor, neinteresînd pe nimeni (v. V. Bîrlădeanu, M. Tunaru etc., și culmea, editat în 1959, volumul lui Ștefan Iureș și Carol Roman *Carpații sînt munți tineri*, se mai află încă în cantități industriale, exceptînd probabil ziua cînd vor fi livrate D.C.A.-ului). Nu voi lua, deci, în discuție multitudinea de probleme ce se ridică în legătură cu reportajul, pe marginea articolului lui V. Nicorovici. Mă voi limita doar la una singură și anume, la aceea a apartenenței reportajului *empireului literaturii*, cum se exprimă domnia sa, cu alte cuvinte, dacă acesta este sau nu literatură?

Formularea, paradoxală la prima vedere, a lui Nicolae Manolescu dintr-un articol mai vechi publicat în *Gazeta literară* și reluată în volumul *Literatura română de azi*, semnat împreună cu Dumitru Micu, mi se pare a fi în bună măsură îndreptățită: *„în formele lui superioare,* — se spune în numita carte — *e; (reportajul n.n.) își neagă de fapt condiția".* Trebuie să se înțeleagă neapărat prin aceasta că i se refuză reportajului dreptul de a fi inclus în istoria literaturii? Cred că nu. Făcînd o delimitare între reportajul gazetăresc și cel literar, autorii cărții precizează: *„Ziaristul informează pur și simplu, reporterul face efortul de a emoționa. Prin aceasta, reportajul se apropie de literatură".* Deci se apropie, fără a se putea confunda total cu ea. În momentul în care acest lucru se întîmplă, reportajul își pierde, firesc, însăși calitatea de a fi reportaj. Se creează astfel o diferențiere ca între două categorii diferite. Și ceea ce le deosebește este tocmai creația, ficțiunea. Citez din aceeași carte: *„Neputînd însă inventa nimic esențial, neputînd presupune nimic cu privire la universul sufletesc al oamenilor, reporterul e un om care știe să vadă și să descrie. Perspectiva literaturii e, de fapt, antireportericească, pentru că începe cu creația, cu depășirea realității imediate, cu tipicul, cu generalul".* Așa stînd lucrurile și mergînd mai departe, la întrebarea: „este reportajul literatură?", personal, optez pentru un răspuns categoric negativ. Să mă explic.

Se vorbește de o vreme încoace tot mai mult despre un reportaj literar, gazetăresc, cinematografic; se vorbește despre reportaj în arta plastică, despre un reportaj radio, un altul televizat, etc. Și fiecare din acestea își revendică drepturi autonome de afirmare și manifestare ca genuri aparte. Ba mai mult, în cadrul unei asemenea categorii apar, prin aprofundare, subdiviziuni. Reportajul radio, spre pildă, poate fi: interviu, masă rotundă, montaj (în care un text [illegible] note de drum sonorizată — este însoțit de acustica locurilor despre care se vorbește: susurul unui rîu, foșnetul unei păduri, zgomotul unor uzine etc., pentru a crea o imagine auditivă a itinerariului), etc. La fel, vom distinge diviziuni și subdiviziuni în reportajul cinematografic, în reportajul plastic, în cel publicistic și literar. Dar, un lucru trebuie remarcat din capul locului. Indiferent dacă opera respectivă ține de domeniul artei cuvîntului sau al artei imaginilor plastice, sau chiar de al celei de a opta arte, acesteia i se asociază noțiunea de reportaj, care deține același înțeles în toate combinațiile sale terminologice. Acest lucru mi se pare a fi esențial. De aici și acea viziune reportericească despre care s-a vorbit atîta și care, zice-se, ar fi consemnat [illegible] dat toate genurile [illegible] este adevărat, numai [illegible] un moment nu trebuie privit ca [illegible]. De fapt rară, plastică sau ci[illegible] reportajul narvare, ci ceva [illegible] specie literară [illegible] cinematografică.

În general, numim [illegible] lucrare literară, sau [illegible] mai mult mentă al artelor, care [illegible] reportaj acea dial un aspect nou [illegible] oricare domeniu nemijlocită. El [illegible] reflectă lanevoia artistului de [illegible] din realitate cît mai repede și [illegible] emoția stîrnită de [illegible] comunica eveniment social, [illegible] mai direct ral, politic etc. și [illegible] contactul cu un face înafara ficțiunii [illegible] economic, cultutate prin utilizarea [illegible] acest lucru se lumină a unor elem[illegible] în exclusivide viață, a faptelor [illegible] punerea în nit emoția respectiv[illegible] concrete îl poate face un pict[illegible] care au atritor, ca și un cineast[illegible]. Acest lucru jul apare, deci, ca [illegible] și un scriitor parte de reflectare [illegible] etc. Reportajul artistică a vieții. Nu [illegible] modalitate a că el ar constitui o [illegible] reprezentare fi prea mult. Oricum [illegible] vreau să spun o condiție de afirm[illegible] bună artă. Ar în raport cu celelal[illegible] însă, el are artistice de reflectar[illegible] autonomă rivală din aceasta, [illegible] modalități încă de pe acum [illegible] a vieții, distinct, bine contura[illegible] constituită lui cu literatura, pl[illegible] un profil difirească. Între arte [illegible] Interferențe loc o delimitare [illegible]tice etc. este mereu zone în care [illegible] poate avea pun, avînd multe [illegible] existînd Reportajul nu poa[illegible] ele se supraexcepție. Dar a so[illegible] spere comune ca fiind numai lite[illegible] face nici el mai artă plastică, [illegible] reportajul matografică sau [illegible]tură sau numai stăm [illegible] aria [illegible] artă cinesi, în plus, îl negli[illegible] fonică, lingudiția sa de existen[illegible] de manifestare este el însuși [illegible] însăși conÎn cadrul acestei [illegible] Reportajul distingem categorii [illegible] artistică funcție de arta căre[illegible] de gen, astfel, putem vorbi [illegible] separate, în portaj literar, plast[illegible] se aplică. Și fic etc., în cadrul [illegible] despre un reprofundare, remarc[illegible] cinematografică subdiviziuni, determ[illegible] căruia, prin ezarea mai accentu[illegible] diviziuni și altei trăsături partic[illegible] de utilizare. Reportajul literar [illegible] a unei sau fel de specie, dac[illegible] specifice. tajului în sine, unde [illegible] el o astte posibilitățile sa[illegible], a repordeosebire de cel [illegible] sînt accentuasistăm la alcătuire [illegible] literare (spre natele picturii, de [illegible] plastic, unde atinge vreodată în [illegible] pe coordotiile de realizare [illegible]), fără a sprio-zise. El este [illegible] condisura în care rep[illegible] literaturii proseste de mijloace [illegible] în măfără a se substitu[illegible] se folosia, căci atunci e[illegible] scriitorului, mai fi reporter. [illegible] acestu[illegible] de a [illegible] (teama lui V[illegible]) exclus este deci neîndreptățită) și nimeni nu se simte incomodat de aceasta, ba să zice, dimpotrivă. Reportajul literar își are normele sale de realizare, pe care literatura este îndreptățită și datoare să le studieze, dar aceasta este o altă problemă și nu intră în intenția mea de a o aborda acum. Ceea ce voiam să subliniez este faptul că reportajul literar nu trebuie confundat cu literatura propriu-zisă, el fiind o specie (ca și reportajul cinematografic etc.) a reportajului ca modalitate specială de reprezentare artistică a vieții.

CONSTANTIN CUBLEȘAN

Cap de fetiță

„Am așteptat 40 de ani ca să fac ceva. Deviza mea a fost: totul sau nimic. Cine ne obligă să facem artă? Ne putem alege alt meșteșug, dacă tindem spre tranzacții. Putem cumpăra și vinde brînză, de pildă, pește sau zarzavaturi, cu cobilița strămoșească" ...

C. BRÂNCUȘI

• •

Se constată tot mai des în lirica noastră din ultimii ani un proces de interiorizare artistică. Ceea ce pare să-l adeverească, între altele, este, cred, o reacție manifestă împotriva versului nepersonalizat și care, multă vreme, a făcut casă bună cu retorismul, discursivitatea, patosul exterior. Stimularea acestui proces o datorăm, fără îndoială, prezențelor prestigioase ale poeziei noastre — un Arghezi, un Blaga, etc. — și nu în mică măsură poeților tineri ale căror forme acute de personalizare înregistrează o puternică diversitate în expresie. Cine mai scrie acum versuri ca: „mă-mplini în sol cu mii de fire / și îți presimt în jurul meu mai gravă / mireasma ta sălbatică, suavă, / învîrtejită-n aer, fericire" **sau ca:** „simt aerul vibrînd de gînduri, / mă înconjoară-a lor mulțime, / aurindu-și limpedele claturi aproape și în profunzime" **riscă să obțină o generalizare netedă, aproape comodă a sentimentelor pe care le încearcă. Am citat (și exemplele puteau fi înmulțite) din volumul** Continentele ascunse **al lui Grigore Hagiu, volum ilustrînd cazul unui poet tînăr care se mai menține, uneori, în zona superfluă a expresiilor generale, dar încercînd, în același timp, să le devanseze printr-un efort spre individualizare.**

Hagiu a demonstrat, chiar de la volumul de debut, o mare aderență față de categoriile logice și dialectice. Le-a asimilat, firesc, cu rame mereu inegale. O frumoasă poezie este aceea care împrumută titlul volumului. Simbolul ei cuprinzător favorizează cadrul potrivit pentru o dezbatere asupra devenirii. „Continentele ascunse" se înalță din mijlocul apelor tulburi spre a configura o sete tiranică de perfecțiune: „Intrigurat din nou îmi caut chipul, / îmi [illegible] cu migală, / să nu-mi adie-n mînă doar nisipul / [illegible] / sau mușchiile pînă în armonie / să-mi unește lumina străveche // voi arde [illegible] cu nisipuri, / în fiecare formă ce se naște, / dar și atunci adînca tresărire, / [illegible] patimă de a mă cunoaște, / pe fruntea mea va fulgera tăcută / cu [illegible] mută". **La adăpostul simbolului artistic, tema e lirizată. Reluată însă într-o afirmație directă ea poate să înfiripeze un debit verbal general. E ceea ce nu-i convine poetului și, după cum vom vedea, el presimte pericolul și caută să-l îndepărteze, dar, uneori, fără succes. Așa de pildă, poezia** Apărîndu-mi poemele **ne atrage atenția asupra ideii de esență și aparență:** „pe fața-mi gîndind este [illegible] / în adîncu-mi [illegible] / [illegible] aproape de prima / deși în afară-ncadrați îi știu mușchii / un mare și alb, neschimbat laocoon" / bun după el să-nvețe desenul / generații întregi de studenți silitori." **Felul lucid al poetului de a lua cunoștință de sine e de o logică mai puțin ostentativă și, faptul ca atare, se observă în încercarea sa de a-și sensibiliza imaginile. Cel puțin, ideea de aparență sugerată prin comparația cu înfățișarea exterioară a unui mare și alb... grup statuar nu este lipsită de frumusețe. Dar cu toate acestea, cazna verbală de a o exprima rămîne atît de evidentă, încît tinde să-i anuleze (esteticește) efectul. Efortul lui Hagiu de a se personaliza poate să eșueze și altfel. În** Ulysse **(aceasta fiind socotită ca o piesă de bază a volumului, căci a fost reprodusă și pe coperta exterioară) citim:** „un ochi de pace îmi privește / prin lupa soarelui de-amiază / celulele de iarbă-nconjurate // din antipod în antipod mă-nvîrte globul / și sîngele-ntre inimă și cap unită / nisipul roșu de clepsidră // e-ntoarsă toată marea-n mine / și-n aventura de a fi eu însumi / mă trec înot făcîndu-mi țărm din brațe". **Înțelegem din versurile citate o singură determinare: e un timp de pace însorit ca acela de după întoarcerea lui Ulysse în Ithaca. Ce va să însemne însă convulsia interioară a poetului care se simte purtat din antipod în antipod? Să fie oare o luptă aprigă între rațiune și sentiment („sîngele-ntre inimă și cap")? Și, apoi** aventura **ce este? Un gest, cumva nepermis, fie acesta și gestul temerar al unei autocunoașteri? Nu știm, nu bănuim! „Sensibilizarea" e mult prea obscură pentru a o putea pune, totuși, pe seama unui ermetism voit. Evoluția artistică a poetului e dificilă și din acest punct de vedere eforturile sale au un [illegible] neașteptat.**

În timp ce Hagiu e muncit de gîndul de a personaliza niște speculații fortuite, poezia lui se naște, autentică, din șirul acelor numeroase impresii pe care el le-a trăit și pe care nu le uită. Aici versul curge de la sine și se organizează după un cadran al sensibilității. Iată acest Autoportret pe trecerea vremii, **în care un temperament stenic își descoperă vibrația elegiacă (se presimt vagi ecouri rilkeene) în fața timpului fără întoarcere:**

„vara s-a adunat în grîne și-n fructe
aerul a crescut între cer și pămînt
urmează o împlinirea finală

acum se vede clar cine-a cedat arșiței
după dulceața formei și-a culorii
pînă și hîrtii devenind cărămiziu pe-alocuri

din fața ei nici eu nu am fugit
[illegible] mărturii-amintiri degeritoare
toate au fost și au trăit într-adevăr

doar sîngele-mi, înfiorîndu-se și roșu de n-ar fi
[illegible] putea să coacă [illegible] trecut
[illegible] de-aproape dar de rouă de soare"

Totul pare fără silnicie în felul poetului de a vorbi o amintire, o împrejurare oarecare sau de a vedea un peisaj. Trei versuri remarcabile, într-o poezie de dragoste, exprimă nostalgia „vremică" după o iubire refuzată: „te cînt în mine fără să te-aud / [illegible] e singurul meu sprijin / din haosul ce-ascultă" (Clopot neclintitor). **Lucid și sensitiv, într-o îmbinare care rămîne mereu neproporționată, el învie, într-o altă poezie, amintirea „nepieritoare" a iubirii:** „cum aș putea să uit / [illegible] / [illegible] lustruit de buzele / unui vechi [illegible], / ochii tăi ca două / îngemănate guri de pușcă / în fața cărora mereu / primejdia mă-ntîlnea s-o caut / buzele tale [illegible] / asemeni unui fluture scăpat din rîu / și încercînd zadarnic / să se înalțe de pe iarba malului" (Privind în urmă).

Din marginea orașului, poetul simte prezența cunoscută a cîmpurilor pe care „se cosise griul" **și, înfiorîndu-se, fără să le vadă, e copleșit de sentimentul unei permanențe străvechi:** „... sîngele meu le răspundea solidar / marginea luminoasei metropole orientînd-o / spre mireasmele lor // griu cu tulpini subțirele / curajos primind arșița / înaintea tuturor plantelor / cu boabe de ghiocuri mărunte / sufletul meu [illegible] sărută prin tine / semința străveche" (Galben tîrziu).

Versurile poetului pot, deci, corespunde unui univers sensibil, și în astfel de cazuri ele dobîndesc culoare, fluență, armonie, închipuind ipostazele vii ale lumii care le inspiră. Cel puțin, sub acest aspect, volumul Continentele ascunse **se află într-un relativ progres față de volumul de debut. Înaintînd pe un astfel de drum, un poet ca Hagiu, care are revelația unei vîrste reale** („știu ce femei mă pot iubi și ce prieteni / ce lumină îmi face obrazul frumos / ce umbră îmi ajută ochii să fascineze / unde sînt timid, unde intimidez," **etc.) și care, cum tot el o spune, înțelege** „natura lucrurilor", **dispune de o sensibilitate artistică reală, avînd toate șansele de a fi cît mai personal, mai original în expresie.**

DOMIȚIAN CESEREANU

* Poetul nostru are, după cum se vede, ambiția deșartă de a scrie substantivele și numele proprii cu literă inițială mică. Mărturisesc că, spre a nu-i da nici o satisfacție, am evitat să citez versurile în care el mai scrisese (negru pe alb): **eminescu, bălcescu, buonarotti, ulysse, homer sau europa, argeș, dunăre**, etc. Cum ambiția lui a mers atît de departe, mă declar mai puțin surprins de faptul că a eliminat punctul din absolut toate textele volumului. Totuși, n-am înțeles de ce (în unele texte) a mai păstrat virgula și, cîteodată, semnul de întrebare.

Respectînd normele în vigoare ale ortografiei limbii române, am făcut, se pare, o greșeală care sper că îmi va fi iertată. Titlurile poeziilor citate le-am transcris cu inițială majusculă, ca, de altfel, și numele autorului lor.

Erată

În cronica literară la volumul Literatura română de azi, *forma corectă a primului citat din volume e* [illegible]
„Sensibilitatea profundă, [illegible]" (pag. 179)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Contemporanul 25 feb 1966

BRÂNCUȘI (II)

Anonimatul geniului

TOTUL este la Brâncuși **operă**, nu numai sculpturile, dar atelierul întreg, cu băncile săpate în trunchiuri grele, cu scaunele care ar putea fi socluri robuste, original geometrice, cu mesele de piatră, rotunde, austere, asemenea unor altare străvechi. Par să cheme ofranda unor forme neprihănite, marmure sau bronzuri de un oval incoruptibil, capete culcate tăcut pe aceste lespezi. Iată-le, sînt ca niște astre depuse visător în palma netedă a lumii.

Și iată, — tot în atelierul reconstituit la Paris, la Muzeul de Artă Modernă — alte obiecte, de lemn acestea, bule cu mîner de căuce, emisfere pline și dure, ca niște simburi masivi, ca niște sori întunecați, ciopliți într-o materie bătrînă. Toporul meșterului stă înfipt într-o grindă, el însuși ne privește dintr-o fotografie, patriarhal — cu un soi de fes de lînă pe cap —, pătrunzător și blînd. „Parcă-i nepotul lui Dumnezeu", îmi spune un prieten plin de duh. In această caracteristică ambianță unde e întreaga biografie a lui Brâncuși, — nu este totuși nimic care să fie **simplă biografie.**

Tot mîngîind, cu un scrupul infinit, suprafețele iradiante ale bronzurilor sale, meditînd ani îndelungi creșterea acestor sculpturi, bătrînul le dădea un caracter de calmă **necesitate.** Îi trebuiau 15 ani ca să termine o lucrare — a declarat odată. Dacă a făcut din însuși atelierul său o formă de **creație** — asta n-a fost spre a consacra arbitrarul spontaneității.

Nici un provizorat, acest atelier nu s-a voit o simplă etapă pe drumul muzeului, un punct de îmbarcare al sculpturilor spre destinații glorioase. Ce departe sîntem de înțelesul altor vestite ateliere, cel mare, spre exemplu, al lui Rubens, de la Anvers! Acolo totul te invită să-ți închipui ieșirea de pe șantier a enormelor pînze, asemenea cu niște corăbii împinse spre larg, — într-o ceremonie bine

Dan Hăulică

(Continuare în pag. a 2-a)

Anonimatul geniului

(Urmare din pag. 1-a)

regizată : o ușă imens de înaltă, ca de hangar, special construită, un balcon dominînd atelierul, unde urcau musafirii, clienții, spre a contempla mașinăria ce se pregătea să plece. Dimpotrivă, la Brâncuși cadrul întreg te îndeamnă la recules, atmosfera aceasta rustică are un accent de gravitate, pe deasupra oricărei ostentații spectaculoase. Desigur, atelierul căuta să pună în valoare lucrările, artistul mutîndu-le în calea luminii, cu o grijă nesfîrșită. Dacă este, în această, implicată o regie, — ea servește unui scenariu de o impersonală **obiectivitate.** Într-un grup de artiști care elogiau subiectivitatea creației, Brâncuși a aruncat această definiție paradoxală : „Opera de artă ? O crimă perfectă !" **„Sans tache ni trace"**, așadar, — fără pată și fără urmă **de autor.** Tăcere, deci, asupra sfîșierilor lăuntrice, tăcere severă, reprimînd orice indiscrete egotisme ! La Brâncuși opera e **totală**, înghițind biografia, — dar nu în sensul expresiei complete a Eului, a subiectivității, ci în sensul unei vastități **obiective.** Puterea lui fără angoase tindea spre anonimatul naturii.

Iată de ce, prin Brâncuși, arta contemporană face întîiul mare gest redemptor, capabil să curme criza individualismului. Să ne gîndim la atîtea nobile aspirații ineficace, să ni-l amintim pe Van Gogh, visînd la „tablourile care ar trebui făcute, pentru ca pictura actuală să fie în întregime ea însăși" — pentru a urca la înălțimea sculpturilor grecești ori a vechilor muzicieni germani. Ele „depășesc puterea unui individ izolat ; ele vor fi deci create, probabil, — **mai spunea Van Gogh — de grupuri de oameni** ce-și vor coordona activitatea pentru a realiza o idee comună". Și, mișcat, de asemenea armonia dintre vechii meșteri japonezi, de traiul lor modest și solidar, Van Gogh nutrea nostalgii de spirit falansterian. Bineînțeles, se poate discuta temeinicia unor astfel de soluții. Indiscutabilă, însă, îmi pare zbaterea de conștiință pe care o reprezintă ; era o nevoie acută — și astăzi e cu atît mai mult — să înfrîngem dispersiunea individualismului, dacă vrem să realizăm coerența marilor stiluri din trecut. „Individualitatea, această mică proprietate, a înghițit originalitatea colectivă", recunoștea într-un rînd Baudelaire. „Pictorul este cel care a ucis pictura". Prin Brâncuși, învățăm tocmai să restituim Artei ceea ce Artistul îi răpise în chip abuziv.

„Limpede și ușor" — povestește o elevă a sa de la Paris, care e o distinsă sculptoriță, Irina Codreanu. „Iubea lucrul în colectiv", spune tot ea despre Brâncuși. Demiurgicul lui era scutit de patetism, mai aproape, în fond, de înțelesul originar, etimologic, al termenului. Nu știu să fi exaltat vreodată catedralele medievale cu

Contemporanul Febr 25 1966

Tragedia unei generații

(Urmare din pag. 1-a)

trînd puterile de gînd ale unei colectivități milenare. A, aboli subiectivismul înseamnă pentru Brâncuși existență nemijlocită, el dimpotrivă, a-și dilata astfel ființa morală, încît să capete amploarea fabuloasă a unui întreg foloclor.

De bună seamă, el răspunde unei mari nevoi a secolului, care i-a purtat spre izvoare străvechi și pe alți creatori iluștri, Paul Klee, de exemplu, capabil să extragă ecouri subtile din rezervorul de experiență al Africii, Matisse, curios de înțelepciunea plastică a Orientului — de la icoana rusească la miniatura persană —, în fine Picasso și Derain, entuziaști ai artei negre. Ceea ce, însă, la acești creatori reprezenta un gest mediat și un aport oarecum exotic, era la Brâncuși existența nemijlocită. El nu trebuia să meargă departe spre a descoperi asemenea izvoare ; le purta în sine, își desfăcea pe tunul sunetul în sufletul său. Îi era străină crisparea și a revoluționat arta cu un gest ferlit, profesînd cordialitatea cea mai modestă. De aici, repudierea programatică a oricărei încordări vehemente, a „teribilității" de tipul Michelangelo. Chiar cînd atinge straniul, în sculpturile de lemn — **Socrate, Himera, Vrăjitoarea** — Brâncuși este sarcastic, nu teribil.

Dar o asemenea cordialitate are înțelesuri nebănuite. Căci paradoxul e acesta : cea mai decantată artă a veacului, formula cea mai acut pură, — mallarméan pură, ne apare la antipodul „gramaticii". Cum vom vedea în numărul viitor — strictețea inexorabilă a acestor zămisliri deschide era funcționalului ; în arta lui Brâncuși e implicat un nou stil al vieții contemporane.

Contemporanul Febr 25 1966

Tragedia unei generații

(Urmare din pag. 1-a)

tului, un păr gros, negru, ca pîntele grase ale morții. Venea iarna pe ziduță într-un pardesiu pîrîit, în galoși care musteau. Se așeza apoi cu precauțiune și sfială oarecum ironică, de o bunăcuviință desăvîrșită, dar fermă. Era bănuitor, privea cu sarcasm, cerea un loc ce i se cuvenea cu convingerea că oamenii sînteți și cu bunii stare sînt vicleni și uzurpatori. Fusese un vagabond încă din fragedă copilărie, hoinărise prin străinătate și-l vedem într-o fotografie tînăr și cu mîna sănătoasă, la Grenoble, în haine de lucrător. Din „Memoriile unui derbedeu" aflăm că lucrase în fabrici de metalurgie și tăbăcărie și îndrăsnise mizerii crunte. Fusese și actor ambulant și în ultima vreme căuta angajamente facile spre a-și risipi plînsul. Ar fi fost deci un fel de Maxim Gorki al nostru, dacă Parca l-ar fi lăsat să depene un fir mai lung.

„Rareori spiritul de observație în într-un scriitor al nostru formă mai acute" (G. Călinescu, **Istoria literaturii române**, București, 1941).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Anonimatul geniului

(Urmare din pag. 1-a)

regizată : o ușă imens de înaltă, ca de hangar, special construită, un balcon dominînd atelierul, unde urcau musafirii, clienții, spre a contempla mașinăria ce se pregătea să plece. Dimpotrivă, la Brâncuși cadrul întreg te îndeamnă la reculegere, atmosfera aceasta rustică are un accent de gravitate, pe deasupra oricărei ostentații spectaculoase. Desigur, atelierul căuta să pună în valoare lucrările, artistul mutîndu-le în calea luminii, cu o grijă nesfîrșită. Dacă este, în aceasta, implicată o regie, — ea servește unui scenariu de o impersonală **obiectivitate**. Într-un grup de artiști care elogiau subiectivitatea creației, Brâncuși a aruncat această definiție paradoxală : „Opera de artă ? O crimă perfectă !" **„Sans tache ni trace"**, așadar, — fără pată și **fără urmă de autor**. Tăcere, deci, asupra sfîșierilor lăuntrice, tăcere severă, reprimînd orice indiscreție egotistă ! La Brâncuși opera **e totală**, înghițind biografia, — dar nu în sensul expresiei complete a Eului, a subiectivității, ci în sensul unei vastități **obiective**. Puterea lui fără angoase tindea spre anonimatul naturii.

Iată de ce, prin Brâncuși, arta contemporană face întîiul mare gest redemptor, capabil să curme criza individualismului. Să ne gîndim la atîtea nobile aspirații ineficace, să ni-l amintim pe Van Gogh, visînd la „tablourile care ar trebui făcute, pentru ca pictura actuală să fie în întregime ea însăși" — pentru a urca la înălțimea sculptorilor greci ori a vechilor muzicieni germani. Ele „depășesc puterea unui individ izolat ; ele vor fi deci create, probabil, — mai spunea Van Gogh — de **grupuri de oameni** ce-și vor coordona activitatea pentru a realiza o idee comună". Și, mișcat, de asemeni, de armonia dintre vechii meșteri japonezi, de traiul lor modest și solidar, Van Gogh nutrea nostalgii de spirit falansterian. Bineînțeles, se poate discuta temeinicia unor astfel de soluții. Indiscutabilă, însă, îmi pare zbaterea de conștiință pe care o reprezintă ; era o nevoie acută — și astăzi e cu atît mai mult — să înfrîngem dispersiunea individualismului, dacă vrem să realizăm coerența marilor stiluri din trecut. „Individualitatea, această mică proprietate, a înghițit originalitatea colectivă", recunoștea într-un rînd Baudelaire. „Pictorul este cel care a ucis pictura". Prin Brâncuși, învățăm tocmai să restituim Artei ceea ce Artistul îi răpise în chip abuziv.

„Lîngă el totul părea simplu, limpede și ușor" — povestește o elevă a sa de la Paris, care e o distinsă sculptoriță, Irina Codreanu. „Iubea lucrul în colectiv", spune tot ea despre Brâncuși. Demiurgicul lui era scutit de patetism, mai aproape, în fond, de înțelesul originar, etimologic, al termenului. Nu știu să fi exaltat vreodată catedralele medievale cu trînd puterile de gînd ale unei colectivități milenare. A abolí subiectivismul înseamnă pentru Brâncuși existență nemijlocită. El dimpotrivă, a-și dilata astfel ființa morală, încît să capete amploarea fabuloasă a unui întreg folclor.

De bună seamă, el răspunde unei mari nevoi a secolului, care i-a purtat spre izvoare străvechi și pe alți creatori iluștri, Paul Klee, de exemplu, capabil să extragă ecouri subtile din rezervorul de experiență al Africii, Matisse, curios de înțelepciunea plastică a Orientului — de la icoana rusească la miniatura persană —, în fine Picasso și Derain, entuziaști ai artei negre. Ceea ce, însă, la acești creatori reprezenta un gest mediat și un aport oarecum exotic, era la Brâncuși existența nemijlocită. El nu trebuia să meargă departe spre a descoperi asemenea izvoare ; le purta în sine, își desfăceau perpetuu sunetul în sufletul său. Îi era străină crisparea, și a revoluționat arta cu un gest fericit, profesînd cordialitatea cea mai modestă. De aici, repudierea programatică a oricărei încordări vehemente, a „teribilității" de tipul Michelangelo. Chiar cînd atinge straniul, în sculpturile de lemn — **Socrate, Himera, Vrăjitoarea** — Brâncuși este sarcastic, nu teribil.

Dar o asemenea cordialitate are înțelesuri nebănuite. Căci paradoxul e acesta : cea mai decantată artă a veacului, formula cea mai acut pură, — mallarméan pură, ne apare la antipodul „gratuității". Cum vom vedea în numărul viitor — strictețea inexorabilă a acestor zămisliri deschide era funcționalului ; în arta lui Brâncuși e implicat un nou stil al vieții contemporane.

Contemporanul
Feb. 25
1966

Tragedia unei generații

(Urmare din pag. 1-a)

tului, un păr gros, negru, ca plantele grase ale morții. Venea iarna pe zloată într-un pardesiu pîrpiriu, în galoși care musteau. Se așeza apoi cu precauțiune și sfială oarecum ironică, de o bunăcuviință desăvîrșită, dar fermă. Era bănuitor, privea cu sarcasm, cerea un loc ce i se cuvenea cu convingerea că oamenii sănătoși și cu bună stare sînt vicleni și uzurpatori. Fusese un vagabond încă din fragedă copilărie, hoinărise prin străinătate și-l vedem într-o fotografie tînăr și cu mină sănătoasă, la Grenoble, în haine de lucrător. Din „Memoriile unui derbedeu" aflăm că lucrase în fabrici de metalurgie și tăbăcărie și îndurase mizerii crunte. Fusese și actor ambulant și în ultima vreme căuta angajamente facile spre a nu-și risipi plămînul. Ar fi fost deci un fel de Maxim Gorki al nostru, dacă Parca l-ar fi lăsat să depene un fir mai lung.

„Rareori spiritul de observație ia într-un scriitor al nostru forme mai acute" (G. Călinescu, **Istoria literaturii române**. București, 1941).

Dan Hăulică

(Continuare în pag. a 2-a)

...ucenicați, ciopliți într-o materie bătrînă, Toporul meșterului stă înfipt într-o grindă, el însuși ne privește dintr-o fotografie, patriarhal — cu un soi de fes de lînă pe cap —, pătrunzător și blînd. „Parcă-l nepotul lui Dumnezeu". Îmi spune un prieten plin de duh. În această caracteristică ambianță unde e întreaga biografie a lui Brâncuși, — nu este totuși nimic care să fie **simplă biografie**.

Tot mîngîind, cu un scrupul infinit, suprafețele iradiante ale bronzurilor sale, meditînd ani îndelungi creșterea acestor sculpturi, bătrînul le dădea un caracter de calmă **necesitate**. Îi trebuiau 15 **ani ca să termine o lucrare — a**

...Brâncuși **ope**-...ră nu numai sculpturile, dar ate-...lierul întreg, cu băncile săpate în trunchiuri grele, cu scaunele care ar putea fi socluri robuste, original geometrice, cu mesele de piatră, rotunde, austere, asemenea unor altare străvechi. Par să cheme ofranda unor forme neprihănite, marmure sau bronzuri de un oval incoruptibil, capete culcate tăcut pe aceste lespezi. Iată-le, sînt ca niște astre depuse visător în palma netedă a lumii.

Și iată, — tot în atelierul reconstituit la Paris, la Muzeul de Artă Modernă — alte obiecte, de lemn acestea, bule cu mîner de căuce, emisfere pline și dure, ca niște

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

fervoarea unui Rodin, care a găsit cuvinte admirabile pentru a-i omagia pe acei pietrari de demult, osîrdia lor robustă şi spiritul lor de echipă. Însă, în propria lui artă, Rodin rămîne o culminaţie fascinantă tocmai a individualismului. Geniul său zbuciumat **închide o epocă** ; în vreme ce Brâncuşi **o deschide** pe aceea în care trăim.

Dar chestiunea nu se reduce la cooperarea între artişti, la organizarea şantierului plastic. E vorba de rădăcinile însesi ale creaţiei, e vorba de a te cufunda în izvoarele de putere ale unui popor. Depăşindu-se, „desprinzîndu-se de sine", — cum preconiza Brâncuşi —, anulînd orgoliul limitelor îngust individuale, sculptorul coboară în adîncurile unde se zămislesc marile sinteze colective. Aşa cum, în basm, împărăteasa albinelor, de pildă, ori Peştele cu solzi de aur rezumă speţa întreagă şi o mobilizează magic, la Brâncuşi de asemenea. Peştele de piatră, rotitor, conţine în sine, miraculos, suma tuturor peştilor — un înţeles primordial, concentrat, esenţial.

PARCELE nu l-au lăsat nici pe Aureliu Cornea, nici pe alte zeci şi zeci de scriitori, artişti, pictori, sculptori să-şi depene fire mai lungi. Dar — lăsînd elementele mitologice la o parte — hai să le spunem Parcelor pe nume : foamea, frigul, înjosirile de tot felul, desconsiderarea de către forţele regentare, disprețul faţă de artă al celor ajunşi, nimicnicia condiţiei artistului, socotit de către maimărimi drept un bufon sau un saltimbanc...

Acestea au fost Parcele generaţiei cu zborul secerat.

Însă noi ştim să privim şi înapoi. Să privim, aşadar.

Şi să facem opera de reparaţie, îndepărtînd ceaţa de pe imensul cimitir al unei generaţii asasinate.

P. S. Una dintre editurile noastre a avut amabilitatea de a mă invita la o şedinţă, unde se va discuta planul de tipărituri pentru 1967. Propun, deocamdată, să fie luate în seamă cel puţin o parte a numelor aici amintite.

e. j.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Brâncuși (IV) 18 March 1966

Contemporanul ?

Arta afirmării

EXISTĂ o geometrie care nu ucide viața, ci dimpotrivă, o *asumă*. E geometria pe care o ilustrează arta decorativă a românilor, e geometria unei claritați fără pedanterie. Între vecini stăpîniți de gustul ornamentului descriptiv, din domeniul formelor naturale, singur folclorul țăranului nostru s-a voit în chip precumpănitor geometric. Însă în regularitatea liniilor sale transpare un *clinamen* — [illegible] ar fi spus Lucretius —, o fericită infle[illegible]abilă să facă vitale determinismele rațiunii ; un corectiv inefabil, o tremurare de sensibilitate, care intervine discret, în punctul unde geometricul ar putea deveni simplă stereotipie. Astfel sobrietatea cea mai nobilă nu înseamnă la noi uscățiune, astfel simplificarea cea mai austeră evită monotonia. În exemplarele sale caracteristice, geometria folclorului nostru este *organică*, așa cum este și geometria obiectelor pe care le-a creat Brâncuși.

Ce dovadă mai bună, în acest sens, decît *Coloana fără sfîrșit*, care e un rezumat suprem al operei brâncușiene ? Trecînd de la sculptură la arhitectură, Brâncuși n-a trebuit să-și impună renunțări și opțiuni : lucrarea de la Tg. Jiu era, dimpotrivă, o culminație a marilor motive care-i străbătuseră sculptura. Această verticală de metal, severă și nudă, care nu povestește nimic, pe care nu urcă spirala vreunui inepuizabil basorelief, ca pe columnele romane, — se vădește totuși imens cuprinzătoare. Pe trunchiul ei geometric Brâncuși a răsucit, într-un fel, întreaga jerbă a temelor sale figurative. Sînt acolo, conținute secret în geometria însăși a arhitecturii. E zig-zagul fierăstruit, categoric și triumfal, al *Cocoșului*, e gîtul în etaje, cascadată coafură, al *Domnișoarei Pogany*, marmura din 1931. Uite, am dat capul pe spate, la o distanță potrivită, și rondurile par a se suprapune fără a se mai atinge : coloana s-a prefăcut într-un șir nesfîrșit de Păsări măiestre, bombîndu-și pieptul armonios, stol vertical, scară fabuloasă, arcuindu-se ea însăși, dîndu-se parcă pe spate, rotund, în urcușul spre cer. Sau, iată, am îmbrățișat cu ochiul, de aproape, două sau trei segmente din trunchiul de metal : aveam în față o siluetă puternică, pregnantă, *Regele Regilor* sau *Spiritul lui Buda*. Cum în raționamentele vestite ale lui Zenon Eleatul orice distanță străbătută de săgeată era de nestrăbătut pentru că mintea o putea divide inepuizabil, tot astfel dreapta aceasta de metal înfiptă în solul românesc cuprinde ametitoare bogății de înțeles, nenumărate ipostaze și rapeluri ale creației brâncușiene. Le poți desface nu doar cu ochiul minții ; un aparat fotografic mînuit cu inteligență le poate fixa în chip revelator. E ceea ce am văzut în unele remarcabile imagini ale Coloanei, realizate de un fotograf pătrunzător și sobru, Dan Grigorescu ; aveau meritul de a exemplifica din unghiuri multiple caracterul de *sinteză* fără precedent al acestei superbe Coloane. Ea este un repertoriu, sugerat, de motive brâncușiene ; concizia geometriei se dovedește aici un cifru miraculos pentru surprinzătoare metamorfoze și înțelesuri.

Organicitatea geometriei, tensiunea ei ascunsă, îl despart infailibil pe Brâncuși de majoritatea succesorilor săi, indirecți sau direcți. Iată sistemele de corpuri frumos lustruite — sfere prinse în ghilotina unor forme patratice, ghiare mecanice strîngînd blocuri de piatră, în opera italianului Cascella. Punctul de pornire al acestor stilizări geometrice este, inevitabil, în Brâncuși. Dar piatra e tăiată în lostopane benigne și fade, ca niște roți de cașcaval, totul se reduce la o mecanică de aspect luciu, lăptos, mai degrabă un *montaj*, nu lipsit de ingenfozitate dar lipsit de autentică tensiune. Să nu se uite, puritatea lui Brâncuși cristalizase din magma unei trăiri acute : portretele de copii de la începuturi lasă o impresie de materie amorfă, care însă pare la pîndă, atîntită spre altceva, spre forma care va să se închege. Indistinctul visează claritate, viața obscură rîvnește trudnic spre lumină : de aici, timbrul grav al geometriilor la care va ajunge Brâncuși.

Și, lucru interesant, artiști care vor încerca să *demistifice* geometria brâncușiană se vor situa pe o linie de gratuitate, de fantezie mult mai fragilă decît puritatea lui Brâncuși. Iată, de pildă, un alt sculptor italian, care s-a făcut foarte cunoscut în ultimii ani, Arnaldo Pomodoro. El construiește ample sfere metalice cu suprafețe lucii, volume mai pianturoase decît la Brâncuși, dar de o perfecțiune geometrică pe care trebuie să o raportezi la exemplul sculptorului român. Pe porțiuni întregi, suprafața acestor sfere este, însă, mîncată cu multă știință, lăsînd să se vadă înlăuntru cercuri ghimpoase de dinți dreptunghiulari — ca de turbină, ori ascuțiți, dispuși ca într-un fagure cuneiform. Oul brâncușian, așadar, este spart, în puritatea sferei zace viermele distrucției, Pomodoro vrea să capteze în ea informalul. Este, implicit, o replică dată lui Brâncuși : sfera nu e elementul ultim, simbolul perfect al unității, ea e o coajă, lăuntrul ei se înfățișează industrial și multiplu. Însă demonstrația lui Pomodoro, coerentă și elegantă, rămîne, totuși, mai mult o fantezie de arhitect, lipsită de putere stranie. În zonele unde suprafața cunoaște spărturi mai întinse, se distinge o altă sferă lucioasă, îmbricată în prima ; desfăcută la rîndul ei, aceasta lasă să i se vadă, de asemenea, un pîntece de mecanică lamelară. Pînă la urmă, deci, zgîriind puritatea geometriei, sculptorul ajunge la un soi de industrie fictivă, asemenea cu acea cunoscută invenție chinezească a bilelor tot mai mici, introduse la nesfîrșit una într-alta. Relativizarea geometriei este mai gratuită decît puritatea „absolută" a lui Brâncuși. Geometria lui este o concentrare extraordinară de viață. În opoziție cu tendințele barochizante care-și propun o sculptură de *goluri*, făcînd din ele eroul principal, în defavoarea plinurilor, — arta lui Brâncuși reprezintă un efort de sens opus. Sentimentul său cosmic nu se afirmă printr-o tendință de difuzie spațială, ci, dimpotrivă, sculptura sa este o artă de concentrări nodulare, structurată după principiul convexității. El caută miezurile ireductibile de formă și de gînd.

Într-un tablou a lui Hieronymus Bosch, aflat la Veneția, *Paradisul* se înfățișează ca un tunel verzui, ca un gol straniu care suge privirea. Paradisul sculpturii lui Brâncuși nu-i paradisul unei perfecții de semn negativ, ci al unei afirmări *pozitive*. Aceasta este rădăcina opoziției radicale, tipologice, între sculptorul nostru și Picasso, geniu al sarcasmului și al negației feroce, în care Brâncuși vedea o expresie a diabolicului. „Le contre vient avant le pour" — spusese Picasso. Brâncuși, în schimb, credea că „forma și proporțiile echilibrate sînt marele „Da"—un mare „Da !" spus lumii și vieții. Arta lui Brâncuși e o artă esențialmente afirmativă.

Dan Hăulică

(Continuare în pag. a 9-a)

Arta afirmării

(Urmare din pag. 1-a)

Amintire

(Urmare din [illegible]

tant al mișcării
citorești inter
A trecut
lui Ghe
bată.
Inze
cu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

BRÂNCUȘI (V)

Contemporanul 1 April 1966

Anatomie și natură

AM AVUT prilejul să ascult odată bătăile inimii, înregistrate pe un disc medical : comparativ, la un om sănătos și la cîteva cazuri de cardiaci. Nimic, nici un tumult de simfonie beethoveniană n-ar fi putut întrece în patetism zgomotul acesta vital, cadența aceasta implacabilă, de valve care se închid și se deschid fără oprire. Suna înspăimîntător și irezistibil, era ca și cum zeci de locomotive ar fi trecut bubuitor pe sub bolțile unui tunel. Într-o succesiune de contracții și dilatări musculare, amplificarea revelase o putere uriașă. Se auzea Viața gonind inconștientă, era dureros de emoționant, sfîșietor chiar — atunci cînd sunetul se întețea, scăpat din cadența normală, prefăcut într-un gîfîit straniu. O emoție tot așa de acută încercasem la lectura acelei extraordinare schițe de H. Papadat-Bengescu intitulată **Omul căruia i se vede inima** : omul căruia, efectiv, incredibil, i se vede inima, trudind vie în coșul pieptului, într-un trup sfîrtecat și tenace. La fel ca și acolo, te întrebai cu uimire — cum oare încape atîta putere neîmblînzită, într-un biet miez de carne ? Dar n-aveai ca acolo un sentiment de indiscreție dureroasă, lîngă un secret pe care-l surprindeai impudic ; pentru că inima se auzea aici cu o vastitate fără seamăn, așa cum s-ar fi auzit întreg universul.

Asta face un sculptor mare : ascultă în materia inertă, ascultă în piatră inima lumii. Iată de ce mi-am amintit în expoziția Moore de zgomotul acela irepresibil și grandios, pe care-l ascultasem notat pe un disc. Sculptorul englez — el, care n-are nici un respect pentru anatomia clasic-umană — și-a propus explicit, într-un rînd, să sugereze în lemn de ulm „bătăile și funcționarea unei inimi omenești". Și, în schimb, cîte sute de anatomii tradiționale, din care tocmai lipsește inima, vreau să spun pulsația ireductibilă a vieții ! Cîte trupuri inutile, străine de ritmurile universului, — ca niște fructe vide, rupte dezastruos de pe trunchiul mare al lumii !

Demult, la începuturile statuarei grecești, anatomia purta un accent de descoperire acută, un farmec de irepetibilă aurore. Fiecare pas pe drumul acesta era o cucerire, dacă piciorul statuii înainta, rupînd hieratismul frontalității depline, era pentru că omul se îndrepta întrebător către viață. Sufletul eroului se deschidea spre lume, odată ce torsul său se definea anatomic, odată ce mușchii își găseau mai suplu prezența în blocul de piatră. Anatomia semnifica atunci însăși descoperirea înfiorată, încrezătoare a lumii ; ea însemna poezie. Și se dezvăluia, dealtminteri, odată cu surîsul de pe obrazul statuilor. „Ei au inventat poetica fericirii" — a spus despre greci, cu dreptate, esteticianul A. W. Schlegel. La fel, în Renaștere, anatomia avea puterea de a figura cosmosul, de a-l strînge ca într-o lentilă în curba muzicală a unui trup desăvîrșit. Nudul purta un înțeles primordial, de cunoaștere. — în Venera lui Botticelli, ivindu-se din unde, nepieritor și tînăr, Renașterea descoperea, ca într-o naștere dintîi, nemărginita frumusețe a lumii. Anatomia oferea suprema metaforă a acestei poetici, făcută din bucuria de a desface nebănuite orizonturi.

Dar ulterior cultul anatomiei a ajuns o coajă goală, o formă închisă și opacă, sustrasă rezonan-

Dan Hăulică

(Continuare în pag. a 7-a)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

ANATOMIE ȘI NATURĂ

(Urmare din pag. 1-a)

telor cosmice. Pentru că devenise o simplă supraviețuire — cînd a murit idealul care dăduse accent vital și fervoare unică anatomiilor de altădată. Tristețea lui Michelangelo vine din sentimentul acestei crize — pe care el îl are cel dintîi. „La chair est triste, hélas!" par să spună, cu patru secole aproape înainte de Mallarmé, marile anatomii ale maturității lui Michelangelo. Carnea obosise, frumoasa, tînăra carnalitate a statuarei grecești și a primei Renașteri. **David** era încă asemenea Greciei, ca sentiment al nudului, dar **Noaptea** vestește încheierea unei epoci, un mare arc istoric care se închide. Și, iată, ultimele Pietà, nesfîrșit de grave, cea de la Academia Florenței, de pildă, cu nu știu ce asprime țărănească în figuri. Ce distanță, față de vestita Pietà din tinerețe, de la San Pietro, purtată nu demult prin America! A dispărut perfecțiunea clasică, a dispărut orice nostalgie olimpiană, sîntem mai degrabă sub semnul fără de nădejde al lui Saturn. Carnea frumoasă a Greciei e zdrobită, moartă, simți cu un adevăr copleșitor că torsul acesta atîrnă imens pentru că viața s-a scurs toată din el, acut, picătură cu picătură.

Anatomia nu mai putea fi o mitologie fericită, se deschidea Barocul, cu frenezia lui de suplicii și cu desfășurările bestial planturoase, la Jordaens sau chiar la Rubens. Ideea se despărțea din învelișul trupului frumos — dovadă marii interiorizați ai picturii, El Greco, La Tour, Rembrandt sau Vermeer, artiști radioși, fulguranți sau geometrici, dar niciodată plini de orgoliul anatomiei. Mitul organic care fusese trupul frumos se desface pe masa de disecție a lui Rembrandt, în extraordinara sa **Lecție de anatomie** de la Rijksmuseum: ca în acel tablou de o cruzime melancolică și visătoare, ca niște pielițe date de o parte de pe creier, învelișul perfecțiunii anatomice este înlăturat de pe simburele ideii. Cultul plastic al anatomiei putea să mai ivească opere izbutite, dar nu mai putea stimula descoperiri capitale.

Iată de ce, de la Michelangelo pînă spre 1900 sculptura europeană n-a mai cunoscut genii de răscruce, asemenea marilor pictori: pentru că rămăsese credincioasă unui anacronism estetic. E ceea ce a înțeles cu limpezime Brâncuși. Disprețul său față de **„bifteck"**-uri era mai mult decît o atitudine spectaculară polemică. Brâncuși intuise o mare necesitate a dezvoltării, aceea de a lărgi obiectul sculpturii dincolo de corpul uman, de a-i dărui acestei arte puterea să comunice vast cu universul; dincolo de formele limitativ definite ale anatomiei.

Bineînțeles, am simplifica arbitrar, dacă am minimaliza acele opere frumoase care au jalonat, totuși, aria anatomismului sculptural, de-a lungul ultimelor două sau trei veacuri. Însă în epoca modernă accentul de descoperire fulgurantă și fervoarea adîncă a creației nu mai sînt inseparabil legate de cultul anatomiei. Chiar Rodin, la care dealtminteri forța nativă a geniului era superioară conștiinței estetice, se arată mare mai ales acolo unde calcă în picioare complezențele anatomismului: nu în nudurile de aspect lunecos, tip **Eternul idol**, ci în **Omul care merge**, acea figură de neuitat la care carnea, noduroasă, ca un ghem straniu de energii, începe să fie **natură**, nu numai **anatomie**; sau în **Balzac**, formă fără mușchi, trup de menhir, bornă la granița veacului nostru, pe care-l scrutează poate nocturn, așa cum scrutează fantasmele izvorîte din sine. Iar la Renoir, în bronzurile sale generoase, nudul a devenit emblemă a plenitudinii și imagine a **pămîntului**, pătrunsă de o gravă respirație mitologică.

Acesta e fondul problemei: să captezi infinitul lumii chiar în formele fatal finite, proprii artei statuare; să faci din sculptură o logodnă a omului cu elementele, s-o așezi în lanțul unei comuniuni cosmice. Pentru spiritul apollinic, specific sculpturii grecești, Nietzsche considera că ar fi esențial „principiul individuației". Însă acest principiu nu prieste marii **sculpturi**; în punctul ei de magnifică încordare creatoare, Grecia îl transcende. Phidias împacă antinomiile, aduce în apollinic amploarea dionysiacului. La Parthenon, în liniștea curbelor care se desfășoară pe frontoane, circulă, irepresibil bogată, viața pămîntului și a firmamentului. Marmura așa-numită Selene e o figură robustă și ar putea fi fructul unui astru; la colțuri, nechează triumfal caii fără de moarte ai Aurorei și ai Nopții, cu capetele ieșind din încadratura triunghiului. Geometria frontonului e plină de ecourile fără sfîrșit ale lumii, draperiile figurilor culcate au curgerea izvoarelor; bărbatul care figurează un fluviu vădește o tensiune tînără, superb dinamică, în modelajul său e numai mișcare insezisabilă, cu treceri într-adevăr fluviatile. În fixitatea îngrată a unei geometrii triunghiulare, de fronton, Phidias a infuzat o curgere savant heracliteană. Toate-și răspund infailibil, marmurele mutilate se leagă pe dinăuntru, prin taina unor curbe vitale, suveran frumoase, menite să desființeze orice gînd izolator, orice precară „individuație". Omul, la Phidias, este solidar cu universul.

Cum se putea rosti în termeni noi, după mai bine de două milenii, acordul fundamental dintre om și lume? E întrebarea implicată în arta lui Brâncuși, întrebarea care definește clasicismul său esențial. Acest clasicism voiește pentru sine vastitatea spațială. În catalogul expoziției de la New York, din 1933, o coloană fără sfîrșit era designată cu vorbele acestea: „Proiect de coloană care, mărită, ar trebui să susțină bolta cerului". E — cum s-ar spune — o indicație prețioasă de lectură, care te obligă, de la întîia privire, să gîndești opera în spațiu. La fel, **Pasărea în spațiu** — titlul însuși e semnificativ — avea următoarea explicație: „Proiect de pasăre care, mărită, va umple cerul". Niciodată, materialmente, o sculptură nu va umple cerul. Și Brâncuși, dealtminteri — clasic și în aceasta — era atent mai ales la **proporții**, nu la **dimensiunea** în sine, nu la cantitativul propriuzis. Însă operele sale sînt metafore ale **cosmosului** — asta vor să spună aceste subtitluri.

Cînd vrea să fie anatomic cu ostentație, Brâncuși face un **Ecorșeu**, o lucrare exemplară de altfel, ca piesă didactică, un exercițiu unde artistul își interzice orice bucurie a descoperirii. În fresca **Judecății de apoi** a lui Michelangelo se găsește un Sfînt Bartholomeu, după legendă jupuit de viu, care întinde spre Hristos un sold de sac atîrnînd lamentabil, care e propria sa piele. Însă acest jupuit poartă trăsăturile lui Michelangelo însuși, e unul din autoportretele sale cele mai plauzibile. Observația cea mai crudă înseamnă, acolo, așa dar, durere subiectivă, mărturisire patetică. La Brâncuși, această cruzime a observației anatomice e obiectivă, absolut impersonală, ea își impune să nu spună nimic despre sufletul artistului; sau, mai degrabă, spune voința de a se detașa de prestigiile anatomiei, prin acest studiu aplicat și fără iluzii. Evident, e o lucrare comandată în scopuri didactice: dar e, în același timp, un punct limită — și de aceea important — în atitudinea lui Brâncuși față de anatomie.

Desigur, printre motivele acestei atitudini trebuie căutată și o anume severă cuviință rustică, ostilă nudului. Asta nu înseamnă, însă, că lipsesc cu desăvîrșire la Brâncuși, fragmente de o frumoasă senzualitate, precum marmura de la Muzeul din Craiova, intitulată **Coapsa**. Cîntă în piatra aceea izvoare de lumină, un dar de nuntă, senzuală însă fără lascivitate, o bucurie adîncă și sfioasă, irădiind în massa marmurei, cu indicibilă delicatețe. Sau, iată, **Torsul de adolescent**, cu geometria lui senzuală, făcută din trunchiuri de cilindru asamblate. Dar înainte de a fi anatomie, **Coapsa** e marmură: ceea ce se exprimă aici în primul rînd, în astfel de lucrări, este poezia pietrei și a lemnului. Aceste materiale nu-s doar un mediu prin care trebuie să străbați ca să ajungi la idee; la Brâncuși, ele au devenit însuși **subiectul profund al artei**. La el, ideea nu e **intelectuală** și prizonieră în piatră, ca la Michelangelo, zbătîndu-se spasmodic pentru a da în lături blocul inert, precum în vestiții **Selavi** de la Florența. În opera lui Brâncuși, ideea este **consubstanțială** cu materia, ca un vis înfiorînd tainic ființa adîncă a pietrei și a lemnului. În piatră, în blocul ei mut, sculptorul simte ritmurile universale, mîna care pipăie materia, ascultă gîndirea ascunsă acolo, clătinările unduite ori creșterile semețe ale lumii.

Astfel lui Brâncuși — **clasic** și prin numărul mic, bine definit al temelor și prin întreaga sa procedare artistică, restrictivă, concentrată, — i-a fost dat, totuși, să lărgească, el, imens cîmpul sculpturii: să transpună asupra lumii întregi fervoarea de care beneficiase vreme îndelungă trupul uman. Astfel el, geometrul, deschide drumul unor căutări de semn antipodic, care tind să prefacă anatomia în peisaj, în natură. E drumul neașteptat care duce de la Brâncuși la Henry Moore.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

TRIBUNA -- April 14, 1966

Valorificatori ai creației brâncușiene

Carola Giedion-Welcker

My thoughts will be directed on the 21 of February towards Konstantin Brancusi and his unforgettable works who gave to the world a message in purest forms of great human deepness. His work does not only belong to the past and present - but also to the future where more and more it will be appreciated by the eyes and the hearts of the people.

Carola Giedion-Welcker

„Îmi voi îndrepta gîndurile, în ziua de 21 februarie, către Constantin Brâncuși și către operele lui, de neuitat, către acela care a dăruit lumii un mesaj în cele mai pure forme de o mare profunzime umană.

Opera aparține nu numai trecutului și prezentului, ci de asemenea viitorului, în care ea va fi apreciată din ce în ce mai mult cu ochii și cu inimile oamenilor".

CAROLA GIEDION-WELCKER

Ne-am propus, de multă vreme, să prezentăm cititorilor noștri pe criticii și scriitorii de prestigiu mondial, care au contribuit, în mod hotărîtor, la înțelegerea și prețuirea operei lui Constantin Brâncuși în lume. Este firesc și loial să cunoaștem temeinic pe prietenii culturii noastre, pe cei care, admirînd opera brâncușiană, au adîncit-o în coordonatele ei esențiale, dintre care unele privesc însești datele românității marelui sculptor. Prezentarea galeriei marilor valorificatori ai creației brâncușiene este firesc să înceapă, dintre străini, cu Carola Giedion-Welcker, iar dintre români cu V. G. Paleolog, critici și scriitori care timp de mai multe decenii au luptat pentru înțelegerea omului și creatorului Brâncuși.

Deținînd acum date mai ample despre scriitoarea și criticul de artă din Elveția Carola Giedion-Welcker, citindu-i mai multe opere, sîntem în măsură a-i schița personalitatea, cu totul impresionantă, și a arăta marea ei contribuție la comentarea spiritualității și operei lui Brâncuși. Trebuie să spunem că Brâncuși s-a bucurat de aprecierile unora dintre congenialii creatori ai artei moderne sau de acelea venite din partea unor filozofi ai culturii și critici de mare prestigiu, specializați în cercetarea fenomenelor artei moderne. Carola Giedion-Welcker face parte dintre aceștia și ea a contribuit cel mult pe plan mondial pentru cunoașterea creației brâncușiene, despre care s-au exprimat elogios ori i-au închinat poeme și scrieri James Joyce, Henry Moore, Hans Arp, Paul Morand, Jean Cassou ori Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Ion Vinea, ca să dăm cîteva nume strălucite.

Carola Giedion-Welcker nu este numai istoric și critic de artă, ci o umanistă cu vaste și subtile cunoștințe, de la arta primitivă la cea modernă, iar în cercetarea fenomenelor artistice mai noi interesul ei s-a cuprins și literatura și alte arte. În felul acesta, Carola Giedion-Welcker s-a ridicat la considerații de filozofie a culturii.

Formația ei este impresionantă, după cum vom vedea, trecînd de la funcția de comentatoare la aceea de animatoare a artei contemporane. Soție a unui om de știință (o autoritate în materie de arhitectură, profesorul Siegfried Giedion) și întreținînd relații de colaborare și prietenie cu Brâncuși, Joyce, Klee, Arp și cu numeroși alți artiști din ultimele decenii, Carola Giedion-Welcker ilustrează o epocă și îi este creatorul autorizat.

Tinerii „Giedion și Giedia" aderă la mișcarea revoluționară germană, ce se intensifică spre sfîrșitul anului 1918, cînd socialistul Kurt Eisner preia conducerea sfaturilor de muncitori și soldați din München. Siegfried Giedion este președintele *Blocului studenților constructori*. Carola Welcker poartă, împreună cu poetul Ernst Toller, coroana la mormîntul lui Eisner, ucis în 1919. După instaurarea forțelor reacționare, Giedion este nevoit să părăsească München, înapoindu-se în Elveția, iar Carola Welcker studiază la Bonn cu alt celebru estetician și istoric al artei, Wilhelm Vorringer. Admirator al vechilor stiluri, dar și al artei moderne, autorul cărții *Abstracție și empatie* — ca să păstrăm traducerea regretatului Tudor Vianu, dată noțiunii de *einfühlung* — deschisese noi înțelegeri pentru unele fenomene moderne. De la Vorringer, a aflat mai multe Carola Welcker despre Kandinsky. Pe elvețianul Klee, soții Giedion — căsătoriți în 1920 — încă nu-l cunoscuseră, deși acesta trăise la München în anii studiilor lor acolo. În 1922, amîndoi își iau doctoratele, ea la Bonn cu Paul Cleman, susținînd o teză despre plastica rococoului bavarez, cu valoroase contribuții de istoric, descoperitor al unor creatori puțin cunoscuți, el cu Wölfflin la München. După terminarea studiilor, soții Giedion se stabilesc la Zürich.

PREOCUPĂRILE LUI SIEGFRIED GIEDION

Profund impresionat de lectura în 1923 a cărții lui Le Corbusier, privind noile drumuri ale arhitecturii, Siegfried Giedion se va consacra marilor probleme ale arhitecturii, legate atît de aspectul lor matematic și geometric cît și de cel social și de cel tehnologic. A publicat o serie de volume cu prestigiu mondial dintre care cele mai apreciate sînt: *Spațiu, timp și arhitectură — Dezvoltarea unei noi tradiții* (1941), *Mecanizarea preia conducerea — contribuție la o istorie anonimă* (1948) și *Arhitectură și colectivitate* (1936). În cadrul cursului său de la Politehnica din Zürich despre proporții și simetrie, profesorul Siegfried Giedion a studiat, în 1952—1953 și coloanele fără sfîrșit ale lui Brâncuși, dovedind că ele cuprind toate simetriile spațiale existente. Numește coloanele brâncușiene *„arbori cerești aerieni"*, căci, asemeni soției sale, omul de știință Giedion este și un literat, cu un splendid dar al expresiei.

În numărul omagial al *Tribunei*, închinat lui Brâncuși, arhitectul Adrian Gheorghiu a continuat și adîncit la mai multe opere brâncușiene problema proporțiilor, dovedind perfecția lor geometrică, legată de canoanele unor celebre opere de plastică și de arhitectură din lume și de la noi. În cercetările lui Matila Ghica și Siegfried Giedion a găsit profesorul Adrian Gheorghiu îndemnul de a întreprinde un studiu mai adîncit al însușirilor geometrice și matematice ale operelor lui Brâncuși. Cele publicate de *Tribuna* nu-s decît începutul noii preocupări.

Soții Giedion s-au împrietenit cu Le Corbusier și, în afară de tratatele citate, unde profesorul Giedion stăruie asupra corelațiilor dintre arhitectură și tehnologia contemporană, el a publicat încă din 1928 lucrarea *Construcții în Franța*. Alți prieteni le-au fost Maholy-Nagy și Hans Arp. Acesta, artist cu însușiri plurale și animator al curentelor moderne din plastică și literatură, a fost unul dintre aceia care au familiarizat-o pe Carola Giedion-Welcker cu marea poezie a lui Rimbaud, Lautrémont și Apollinaire, cu poezia suprarealistă. Cu ajutorul lui Arp s-a apropiat ea de plastica modernă și a ajuns încă din 1927 în atelierul lui Brâncuși.

ATELIERUL LUI BRÂNCUȘI

Datele biografice aici semnalate provin în parte dintr-un studiu publicat relativ recent de către criticul Gert Schiff — un studiu asupra personalității și activității scriitoarei elveține. Studiul se bazează pe unele date și mărturisiri obținute de la Carola Giedion-Welcker și acum citățm unele referințe la Brâncuși, provenind de la scriitoare și formulate de Gert Schiff: *„În atelierul acestuia, intrau lăptarul și poștașul, tot atît de nestingheriți ca și artiștii și poeții, căci pe sculptor îl interesa mai mult ce aveau de spus oamenii simpli despre nemuritoarea Coloană fără sfîrșit despre Cîntecul Cocoșului sau Leda decît judecata confraților săi. El însuși, un om bărbos și mărunt, cu ochi pătrunzători, își lustruia nepătatele suprafețe ale sculpturilor cu umilitatea unui salariat, cu o venerație rituală în fața materialului și a figurii. Ceea ce vorbea răsuna uneori ca vorbele unui înțelept oriental, aveau ceva din vorbele călugărului tibetan Milarepa, pe care îl admira, dar apoi era din nou țăranul român, demonic de interiorizat, devotat prieteniei cu tot sufletul său. Atmosfera din atelierul său a entuziasmat în mod deosebit pe viitoarea sa biografă".*

PRIETENIA CU JOYCE

Altă mare prietenie, bazată pe înaltele afinități spirituale, a avut-o Carola Giedion-Welcker cu marele scriitor irlandez James Joyce, el însuși admirator al lui Brâncuși. I-a citit *Ulysses* în 1925, cînd își petrecea vacanța în Bretania. *„Cartea a lăsat-o într-o stare de adevărată beție în fața mării și a determinat-o să scrie despre ea. În 1927, Max Rycher a publicat darea de seamă a ei, o apreciere timpurie și pătrunzătoare, în Neue Schweizer Rundschau... Cînd ea a dus această lucrare la Paris, Silviel Beach, editoarea lui Joyce, acesta a în-*

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

ELEVA LUI WOLFFLIN ŞI VORRINGER

Este originară din Köln, fiica unui om de cultură cu vederi progresiste. La moartea lui, în 1923, ziarele de stînga l-au descris ca *„ultimul orășean al Kölnului, care nu era burghez"*. Un înaintaș al ei, Friedrich Gottlieb Welcker făcuse cercetări asupra monumentelor literare și plastice mai vechi, se ocupase de culturile timpurii.

Studiile pe care le-a urmat Carola Giedion-Welcker prefigurează pasiunile preocupări de mai tîrziu. În 1914, începe să studieze arheologia la Bonn, dar curînd trece la München, unde se dedică istoriei artei.

Are cinstea de a fi admisă în seminarul celebrului istoric și estetician H. Wölfflin, care tocmai în anii aceia își tipărea considerațiile asupra unor concepții fundamentale în istoria artei, concentrîndu-se asupra dezvoltării stilistice în arta nouă. Wölfflin nu accepta la seminarul său decît pe studenții care dovedeau deosebit interes, pregătire specială și pricepere în studierea artei. Trebuia să dai o lucrare scrisă și să ai o întrevedere cu dînsul, spre a se convinge de orizontul și năzuințele tale. Tînăra înaltă, blondă, cu alură sportivă nu i-a inspirat la început încredere profesorului, care avea reputația unui om ursuz și distant. Înainte de prezentarea lucrării scrise, Wölfflin a întrebat-o: „De ce vreți să studiați istoria artei? Ar trebui să stați la soare și să faceți sport". Mai tîrziu, s-a ocupat de formarea ei, a invitat-o în cercul său de esteticieni și istorici ai artei. Printre aceștia era și asistentul lui Wölfflin, Franz Roh, care își luase doctoratul cu o teză despre pictura olandeză și acum participa la dezbaterile privind arta nouă. Roh botezase curentul *„noii obiectivități"* ca un *„realism magic"*, curent animat de pictorul Alexander Kanoldt, sculptorul Edwin Schriff, actorul Edwin Kaiser și păpușăreasa Lotte Pritzel.

Tînăra studentă a participat la efervescența artistică a Münchenului de atunci, cunoscînd o seamă din personalitățile vremii. Cu cîțiva ani mai înainte, datorită lui Kandinsky și Franz Marc și altora se promovase acolo acea mișcare artistică denumită *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), amplificîndu-se cu colaborarea celor de la *Puntea* din Dresda și a unor pictori francezi ca Picasso, Braque, Derain sau a rușilor Malevici și Natalia Gonciorova și cu aceea a elvețianului Paul Klee. Urmaseră unele dezbinări, frecvente curentelor de avangardă artistică.

În aceiași ani premergători primului război mondial, Carola Welcker cunoaște pe un tînăr inginer elvețian, pasionat pentru istoria arhitecturii și care venise la München să studieze istoria artei. Este viitorul ei soț, Siegfried Giedion. Inspirat de dramaturgul expresionist Wedekind și de regizorul Otto Falckenberg, tînărul student elvețian scrie piesa *Munca*, ce îi și este jucată și tipărită. Piesa ridica unele probleme sociale și sentimentale în spiritul dramaturgiei lui Strindberg și a lui Wedekind.

...trăit pe neașteptate în libertate... Așa a fost începutul prieteniei lor. În frumoasa ei prefață la biografia scrisă de H. Gorman (Hamburg, 1957), doamna Giedion-Welcker a descris în mod mișcător strălucirea unică a omului Joyce și durerea ei la aflarea bolii de ochi, care îi amenința cu orbire totală. Ea i l-a recomandat stăruitor pe profesorul oculist Alfred Vogt din Zürich, cel care, la cererea lui Joyce avea să execute operația salvatoare. Joyce avea s-o răsplătească într-un mod uimitor. Cînd, cîțiva ani mai tîrziu, fiica ei era amenințată de o boală a pubertății, puțin cunoscută, Joyce a găsit la Paris medicul care... i-a însănătoșit fiica".

Scriitoarea elvețiană s-a *„familiarizat"* printre primii și cu cealaltă capodoperă a lui Joyce, *Finnegan's Wake*, din care au început să apară fragmente prin 1927. Se știe ce grele probleme de înțelegere pune această uriașă compoziție, în care se îmbină diferite subiecte mitologice cu aspecte ale vieții cotidiene de la Dublin. Mai ales din pricina unui complex amestec lingvistic, din faptul că uneori se redă doar aspectul sonor al unor conversații, certuri, confesiuni, ca și din pricina unor jocuri de cuvinte cu un *„umor demonic"*, tipic acelei *„clovnerii"* irlandeze, pe care o găsim în folclor, ca și la Synge ori la Shaw, *Finnegan's Wake* prezintă imense dificultăți chiar pentru bunii cunoscători ai limbii și literaturii engleze. Numai după ce a fost ajutată de studiul lingvisticii și al preistoriei, după ce, povățuită de Joyce însuși, Carola Giedion-Welcker a vizitat Cornwall-ul celtic și a fost în Bretania, la Carnac, văzînd monumentele megalitice, ea a căpătat cheia pentru înțelegerea viziunii elementare a lui Joyce și pentru înșeși componentele arhaice din epica sa.

Astfel, scriitoarea și criticul elvețian a fost în stare să publice interesante comentarii și asupra acestei noi opere, a cărei lectură dezarmează pe mulți.

Gert Schiff povestește reacțiile Carolei Giedion-Welcker cînd, participînd la un congres internațional al criticilor de artă, ce s-a ținut acum cîțiva ani la Dublin, ea recunoaște aspecte ale lumii evocată de către marele scriitor irlandez și prieten al ei, timp de treisprezece ani. Criticul german a fost prezent și el la acel congres de la Dublin și amintește atitudinile și confesiile scriitoarei. *„Era copleșită la fiece pas, recunoscînd turnuri și circiumi, timbrul vorbirii locale și tipul populației... Acestea îi trezeau amintiri despre lucruri citite și mai ales auzite... Fericirea unei evocări, devenită complet autentică, era legată de durerea față de dispariția poetului".*

CĂRȚILE SCRISE

În 1937, Carola Giedion-Welcker a publicat prima ei operă importantă, *Plastica modernă*, și acolo l-a declarat pe Brâncuși drept *„cel mai*

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

COMENTARIUL BRÂNCUȘIAN

Aceasta se vede cel mai limpede în monografia *Brâncuși*, care ne-o arată pe Carola Giedion-Welcker în plurala atitudine de filozof al culturii, scriitor și critic. Ea vede în opera lui Brâncuși o sinteză între spiritul clarității mediteraniene, înțelepciunea orientală, tradițiile folclorice românești și unele legături cu filozofia indiană. A consemnat și comentat cu adîncă pătrundere toate mărturisirile ce i le-a făcut Brâncuși, pe care l-a vizitat în repetate rînduri. Și așa cum scrie biograful ei, Gert Schiff, ea a avut avantajul de a deține de la Brâncuși o bogăție de date istorice, confesii spirituale, înseși fotografiile operelor sale, făcute de autor.

Brâncuși — așa cum am amintit cu alte prilejuri — nu obișnuia să își comenteze operele. Nu făcea confesii asupra ideilor sau concepțiilor de la temelia operei sau operelor sale. Mai mult, se ferea de a da precizări asupra anilor cînd a creat cutare sau cutare operă. Uneori, aveai impresia că te mistifică voit. În studiul nostru, *Valoarea românească și universală a sculpturii lui Brâncuși*, publicat în 1944, se află multe confesii pe care ni le-a făcut în 1937—1938 sculptorul, se găsesc unele din aforismele sale, în alte variante decît pot fi citite în alte cărți, există interesante date despre viața lui. Dar în privința datării operelor, a cronologiei lor, există unele greșeli, din pricină că Brâncuși aici nu ne-a ajutat. El îți descria modul în care a creat unele opere, dar nu și concepția lor. Îndemna să îi privești operele pînă ce le vei pricepe. Păstra în jurul operelor un aer de taină.

Mai tîrziu, am înțeles această atitudine enigmatică a sculptorului. Cîtă vreme Brâncuși a putut crea, el și-a considerat neterminată opera, o vedea în devenire, în completare și desăvîrșire continuă. Nu relua aceleași teme, păsări, pești, cocoși, coloane, simplificîndu-le și esențializîndu-le mereu? Carola Giedion-Welcker l-a văzut și în toiul creației sale, și în răstimpul cînd nu a mai creat. Cînd i-a oferit el precizările de ordin istoric, datarea operelor, unele comentarii asupra lor? Cînd cu tristețe simțea că nu mai putea lucra. Numai atunci cînd a văzut încheindu-i-se creația și-a schimbat atitudinea și abia atunci a oferit celui mai apropiat critic al său, cu care avea afinități spirituale și o îndelungată prietenie, Carolei Giedion-Welcker, bogăția de materiale, de la confesii și mărturii la fotografii. De aceea, monografia ei este cea mai bogată și mai legată spiritual de omul și artistul Brâncuși. Iar din această monografie Brâncuși apare cu toată omenia și spiritualitatea lui, cu românitatea și universalitatea lui.

Cîtă vreme a trăit, Brâncuși nu a autorizat să i se scrie vreo monografie sau biografie. A făcut o singură excepție în patria lui, încuviințînd în 1938 să i se publice o monografie de către editura condusă de profesorul și academicianul Al. Rosetti. Pentru prefață se gîndise la V. G. Paleolog și la noi, iar Al. Rosetti, neștiind de acest gînd, îi propusese pe un mare poet. În cele din urmă, s-a stabilit ca însuși sculptorul să scrie prefața și să trimită de la Paris fotografiile pentru a fi reproduse. Intervenind neliniștile internaționale și apoi războiul, proiectul nu s-a putut realiza.

A data o lucrare pe care sculptorul o relua în alte variante, pentru a o desăvîrși, a lăsa să i se scrie o monografie — acestea i se păreau lui Brâncuși neconforme cu viața artei, cu viața omului creator. Le considera bilanțuri, încheieri care nu se potrivesc celor în efervescența creației. A explicat această tîrziu scriitoarei elvețiene și, abia citind monografia ei din 1958, i-am înțeles rezerva, chiar misterul ce-l păstrase în privința semnificației și datării operelor.

Carola Giedion-Welcker continuă să se ocupe de opera lui Brâncuși și în XX-ème Siècle (decembrie 1964) a publicat un eseu despre spiritualitatea marelui nostru artist. În corespondența ce o avem, ea se interesează de elementele folclorice românești pe care le descoperim ori le comentăm. Într-o recentă scrisoare din 16 februarie a.c., ea subliniază că este necesară o adîncire a elementelor folclorice, deoarece în prezent există păreri haotice asupra lor în exegeza mondială a lui Brâncuși. Salută, în calitate de cunoscătoare a artei preistorice și primitive, ca și a artei moderne, unele legături pe care le-am făcut între arta preistorică de pe pămîntul țării lui Brâncuși și opera sa *„Sugestiile pe care le faceți privitoare la un contact subteran cu neoliticul mi se pare că urmează o bună cale, chiar dacă Brâncuși însuși nu voia să vorbească de aceste lucruri"*. Vom publica în curînd unele comentarii asupra acestui contact subteran.

Recenta scrisoare a Carolei Giedion-Welcker ne-a venit odată cu mesajul care i-l cerusem pentru numărul omagial al *Tribunei*, număr închinat lui Brâncuși cu prilejul împlinirii a nouăzeci de ani de la nașterea lui. Mesajul și scrisoarea ne-au venit cu întîrziere, deoarece scriitoarea nu se afla în Elveția, unde locuiește și primește corespondența, ci ca și alte dăți, ea a întreprins o călătorie de studii în alte țări.

Ne bucurăm de a transmite cititorilor *Tribunei*, chiar cu fortuita întîrziere, mesajul acestei valoroase și însuflețite scriitoare și critic, una dintre cele mai elevate și inimoase ființe ale vremii noastre, care își are un loc de frunte în înțelegerea și promovarea fenomenelor artistice moderne. Brâncuși a știut cui să-i încredințeze gîndurile, confesiile, nobilele lui aspirații.

PETRU COMARNESCU

de seamă sculptor modern în viață". Prietenia soților Giedion cu Brâncuși s-a intensificat, iar în monografia *Brâncuși* (1958), tipărită în limbile germană și engleză, există mărturii și despre călătoria ce au făcut-o cei trei în Statele Unite ale Americii, înainte de izbucnirea celui de al doilea război mondial. În 1938, profesorul Siegfried Giedion a fost invitat să țină o serie de prelegeri la Universitatea Harvard, prelegeri din care s-a născut cartea sa de căpetenie, *Spațiu, timp, și arhitectură*. Izbucnind războiul, soții Giedion s-au înapoiat la copiii lor, în Elveția. După ocuparea Franței de către hitleriști, soții Giedion l-au adus pe Joyce în Elveția, ușurîndu-i existența. Joyce a murit la 13 ianuarie 1941, după ce avusese bucuria de a vedea apariția cărții *Finnegan's Wake*. Menționăm că lucrarea despre plastica modernă a Carolei Giedion-Welcker a fost arsă în Germania hitleristă, în timp ce în alte țări s-a bucurat de un mare prestigiu.

Treptat, ea pierde o serie de prieteni care au avut un rol precumpănitor în arta modernă: James Joyce, Paul Klee, Robert Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Vasili Kandinsky.

După război, își intensifică activitatea ei de scriitoare, critic, conferențiar. Publică, în 1945, o carte despre *Guillaume Apollinaire*, poetul care a avut atîta înrîurire în înnoirea artei iar în 1946 *Antologia poeților uitați (Poètes a l'écart — Anthologie der Abseitigen)*, aceasta la îndemnul lui Hans Arp, care locuia la Doldertal-Zürich, după tragica moarte a soției sale. În 1954, a publicat monografia *Paul Klee*; în 1957, monografia *Hans Arp*. Mai tîrziu, va publica monografia *Alfred Jarry* (1960) și cea despre *Antoine Pevsner* (1961). O lucrare de sinteză publică în 1955: *Plastica secolului al XX-lea*.

Între scrierile ei, cartea despre *Brâncuși* (1958) ocupă un loc deosebit de important, iar Gert Schiff se exprimă astfel despre această carte: *„dacă îmi este permisă o părere personală, Brâncuși... este cea mai frumoasă carte a ei, prin norocoasa întîmplare că d-na Giedion a fost în măsură să redea întreaga atmosferă magică a atelierului său, prin fotografiile proprii ale sculptorului, încredințate ei, prin cuvintele lui Brâncuși redate din belșug, printr-un text care surprinde misterul acestui om și al artei sale, «tendința sa spre sublimarea și lămurirea materiei» într-un mod atît de poetic"*.

Vom recenza cu alt prilej unele din cărțile Carolei Giedion-Welcker, despre care putem spune, ca o trăsătură generală, că sînt trăite, nu numai gîndite. Materialul despre ideile artei moderne, despre marii creatori din literatura, plastica și arhitectura modernă, aparține unei scriitoare și unui critic care a fost martor ocular la promovarea multor curente și tendințe, a întreținut relații de prietenie cu creatorii, a fost uneori confesoarea și prima lor înțelegătoare. Ea cunoaște nu numai operele și oamenii, dar întreaga atmosferă intelectuală, în care au generat-o operele și s-au manifestat înnoitorii. În cartea despre Jarry avem episoade din întreaga mișcare culturală a vremii, fundalul social și artistic al Franței din vremea marelui umorist, tatăl lui *Ubu*. În cărțile despre Apollinaire, Klee, Pevsner apar uneori *„culisele"* marelui teatru al lumii moderne, nu numai fenomenele de pe scenă.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (2)

Contemporanul 15 July 1966

LA BRÂNCUŞI ÎN 1956

DESENE INEDITE DE FLORICA CORDESCU

LUIND — alături de Florica Cordescu — în amiaza aceea de toamnă pariziană, metroul, nici nu mă gîndeam unde vam ajunge pînă la urmă.

Porniserm în căutarea lui Eli Lotar, cineast de mare talent, care, ni se spusese, locuia undeva, prin apropierea Pantheonului, pe rue Lhomond, la numărul 59.

Ziua era splendidă. Dulce, soarele se cuibărise în cocul Floricăi, şi cerul contempla oraşul, cu ochi de o puritate desăvîrşită.

Pe Eli Lotar nu l-am găsit atunci, acasă. Însă, mai înainte, coborînd în staţia Boulevard Saint Michel dăzem nas în nas cu Colomba Voronca. (Cîţi ani trecuseră, de cînd o văzusem pentru prima dată în Bucureşti, alături de soţul ei, Ilarie Voronca ? Erau amîndoi, în vremea aceea, prin 1930, atît de tineri, cu chipurile ovale, cu ochi surîzători, de japonezi).

Trecuseră ani mulţi.

Ilarie Voronca — după 23 August 1944 — venise în ţară, pentru cîteva zile, îl sărbătorisem, pe urmă se înapoiase la Paris unde, prin propria-i voinţă, îşi încheiase viaţa fulgerător...

Colomba Voronca rămăsese singură, însă reîntîlnirea cu ea ne pusese în faţa aceluiaşi om entuziast, mai ales cînd era vorba să fie de talas cuiva.

— Vrem să-l vedem pe Brâncuşi. Îl cunoşti ? — o întrebă Florica.

— Sîntem vechi prieteni. Însă e bolnav, primeşte greu. Oricum, să încercăm.

În aceeaşi zi de 13 octombrie 1956, ne reîntîlnearn cu Colomba, la „Les deux Magots", printre mesele şi canapelele roşii. N-am zăbovit mult. Am luat un taxi şi iată-ne în Impasse Ronsin, la numărul 11.

Recitesc însemnările pe care le-am făcut în aceeaşi zi.

„O înfundătură sordidă. Aici se află, aşa dar, locuinţa şi atelierul lui Brâncuşi : un fel de magazie mare, gata să se surpe. Trecem pe lîngă o ladă pentru gunoaie, în spatele căreia depun blocul Floricăi. (Am fost sfătuiţi să nu apărem în faţa lui Brâncuşi nici cu blocul de desen, nici cu aparatul de fotografiat, căci Bătrînul are o sumedenie de curiozităţi ; astfel, mai deunăzi, primind vizita unui tînăr l-a evacuat rapid, deoarece i s-a părut că face magie : junele avusese imprudenţa să-şi frece palmele...).

Atelierul lui Brâncuşi este împrejmuit de fel de fel de dărîmături. O lavitură de tîrnăcop şi s-ar face praf şi pulbere... Însă adăpostul este lăsat în pace, din respect pentru prestigiosul său locatar.

...Colomba intră. Rămînem, aşteptînd. Aşteptînd, ne întrebăm : cum o fi arătînd omul acela care — pornit din ţară cu traista-n băţ, acum mai bine de jumătate de secol, şi îndurînd atîtea privaţiuni, a cucerit lumea...

A făcut, ca să-şi cîştige existenţa, de toate. A fost spălător de vase, a făcut pe paraclisierul la capela română din rue Jean de Beauvais, a crăpat lemne, a crăpat de foame — şi a învins !

Cît să fie de cînd aşteptăm ? Poate zece, poate douăzeci de minute. Pe neprevăzute, uşa se deschide, şi apare capul Colombei :

— Dă-mi, te rog, revista... (E vorba de „Contemporanul", în care Ion Jalea a scris un articol despre Brâncuşi).

Iată momentul — îmi spun — să intrăm. Şi intrăm. Florica întîi, apoi eu.

Spectacol de neuitat : o încăpere cuprinzătoare, un fel de magazie, amestecătură de atelier de alchimist şi de hală de vechituri... vechituri zburate şi agăţate pe pereti de toate vînturile lumii. Peretele din dreapta este împodobit cu o sumedenie de fierăstraie de toate soiurile şi de toate mărimile ; ele rînjesc arătîndu-şi dinţii, alături de grătare, gheme de sîrmă, cuţii cu piroane, ciocane, pile, tinichele, şi cîte altele... Faţă în faţă cu peretele din dreapta, se cască penumbra unei alte încăperi, unde se întrezăreşc o seamă dintre operele Meşterului, alături de unele forme, care pot fi căldări uriaşe, găleţi pentru ciolap, o recuzită întreagă de pe alt tărîm.

Tot în stînga, în apropiere de uşa rudimentară, — o vatră mare, albă, în care arde un foc mocnit. În mijlocul magaziei, — o imensă roată de moară, încărcată de sticle lunguieţe, ovale, sticluţe... cîteva reviste prăfuite.

Risipiţi prin spaţiul atelierului, în loc de scaune, nişte butuci uriaşi. În stînga, mai în fund, însă în imediata apropiere a vetrei : un fel de lavită strîmtă.

...De-a latul acestei lavite, proptit cu spatele de perete, stă un fel de Moş-Crăciun : nemişcat, braţele de-a lungul trupului, picioarele o-de-a lungul nişte bocanci grei. Brâncuşi... E îmbrăcat într-o cămaşă largă, foarte modestă. Peste cămaşă, un fel de vestă. Pantalonii, largi, din acelaşi material ca şi cămaşa. Pintecul şi picioarele sînt foarte umflate. Papucii, pudraţi de var, aminti de virful picioarelor. Brâncuşi stă nemişcat.

Ochii vii încă, maliţiaşi, inteligenţi. Faţa îmbujorată, barba zvîcnind în sus albă, cu reflexe roşcovane. Pe cap, un fel de tichie, asemănătoare bonetelor frigiene. La mîna stîngă, o verighetă (cu toate că n-a fost niciodată însurat).

E indiferent ? Aşa ar părea, şi totuşi... Stă nemişcat, dar ochii îi umblă de colo-colo.

Deşi grav bolnav, nu s-a abstractizat, nu s-a detaşat de viaţă. Dimpotrivă. Ochii săi, foarte mobili, nu te privesc, ci te pipăie.

Colomba o prezintă mai întîi pe Florica.

— Cine eşti tu, fetiţo ? — se aude glasul lui Brâncuşi.

În locul Floricăi răspunde Colomba :

— O pictriţă. Din România.

Şi adaugă :

— Şi nu spui că mai are o calitate. Tatăl ei e, ca şi dumneata, oltean.

— Din Balş, — precizează Florica.

Brâncuşi ciuleşte urechile, cam cum ar face o vulpe :

— Pictriţă şi olteancă ? Nu, zău ! la să-ţi vedem, fetiţo, măselele.

Florica izbucneşte în rîs. Rîdem cu toţii. Brâncuşi continuă :

— E din Oltenia, că prea are dinţi frumoşi.

Pe urmă cade pe gînduri. Spune încet, ca pentru sine :

— Oltenia... Frumoase locuri, minunate locuri...

Intervine Colomba :

— Monsieur Brancusi, nu ţi-e dor de ţară ?

Brâncuşi oftează :

— Dor, dor...

Şi începe să murmure, uşurel şi mucalit şi înduioşat : „Cînta cucul lîngă noi / Şi ne iubeam pe zăvoi, / Să fi murit amîndoi".

Îl contemplăm. Marele vraci ne evocă o întreagă epocă pieriită şi nepieritoare : Rousseau le Douanier şi Apollinaire, Picasso şi Rouveyre, Utrillo şi Ambroise Vollard, Rodin şi Cocteau, Max Jacob şi Marie Laurencin, Dufy şi Bonnard, Masă-şi cîştige o singură viaţă. Reflexivitate amară, şi hotărîre.

De atunci şi pînă astăzi, în 1956, cînd ne aflăm în faţa lui Brâncuşi, a trecut aproape o jumătate de secol. Umerii tînărului stejar au crescut şi au fost acoperiţi de zăpadă, însă la poalele copacului cît de potrivită ar fi inscripţia, pe care tatăl lui Benvenuto Cellini o gravase pe o superbă oglindă oferită lui Lorenzo de Medicis : „Oricum s-ar rostogoli roata norocului, Virtutea rămîne în picioare".

Frumuseţea lui Brâncuşi este astăzi de o şi mai mare noblete, crescută tocmai din această Virtute, care, fără încetare, s-a păstrat verticală.

E o mare plăcere să-l priveşti.

Între timp, Florica s-a strecurat pe uşă, a revenit cu blocul de desen şi a început să-i facă o seamă de schiţe.

— Cine ţi-a fost profesor ? întrebă Brâncuşi.

— Steriadi.

— Ce om minunat, ce artist !... Şi ce prieten de nădejde !

...A trecut mai bine de o oră şi deabia acum îmi dau seama că, în această magazie-sanctuar, Brâncuşi stă întins de-a dreptul pe saltea ; lavita-pat nu are ceaţaf. Două pături (una roşie, în pătrate, „ecossaise", cealaltă, albă) stau vraişte, aruncate de-o parte. Într-o nişă, în dosul lavitei : un glob pămîntesc albastru, aţîrnat de o sîrmă. Pe un perete, o mandalină. Deasupra patului, într-o teacă de piele, — nişte bete de golf, prăfuite. Din tavanul unghiului în care e viriită lavita, — o lampă electrică îşi proiectează lumina pe bătrîn.

„Sînt oameni (ni se adresează Brâncuşi) care spun că în ţară lucrurile nu merg totdeauna bine. Şi mai spun că nu merg totdeauna bine pentru că nu aveţi Parlament". (Aici pufneşte în rîs).

Colomba îmi face semn să nu-l contrazic.

Se aude din nou glasul lui Brâncuşi : „Cîndva, e mult de atunci, m-am oprit în gara Filiaşi. Era acolo un fel de restaurant. Îl întreb pe stăpînul restaurantului : — Ei, cum merg afacerile ? — Prost. — De ce ? — Pentru că n-avem Parlament.

...Şi Brâncuşi rîde ca şi cum ar spune : — Sfînta simplicitate e permanentă".

În tot acest timp, privirile îmi zboară prin încăpere.

Două funii groase, cu noduri, sînt suspendate de tavan ; de ele se ajută Brâncuşi ca să se ridice. Brâncuşi — observăm — încearcă să se ridice. Încercăm să-l ajutăm.

— Nu, nu ! exclamă imperativ.

...Şi iată că marele Bătrîn se şi ridică, pentru cîteva secunde, şi un mic accident fericit ne dezvăluie o minune : de sub bonetă, care a alunecat de pe creştetul lui Brâncuşi, se rostogolesc inelele celui mai frumos păr alb văzut vreodată. Inele, inele albe, rostogolire de spume fecioralnice ale unui riu de munte, Brâncuşi e acum în picioare : drept. Înalt ? Nu : Măreţ.

Aş vrea să-l privesc, astfel, multă vreme. Însă mă aplec, înfac bonetul şi i-l ofer. Se aşează din nou în pat, după care :

— Fii bun (îmi spune) şi te uită în vatră, că pusei nişte mere la copt. Mai întoarce-le, că s-or fi copt.

Mă uit în vatră : merele sînt scrum.

— S-au copt de tot, — zic.

Zîmbeşte, trecîndu-şi o mînă prin barbă :

— Ce mere mai coceam, în copilărie...

Apoi, arătînd spre masa de piatră, unde mă aflu :

— Uite acolo, ia vezi, sînt două albume. Le-am primit din ţară.

Deschid unul dintre albume : pe prima pagină, un omagiu şi un salut plin de căldură al lui Petru Groza. Două albume cuprinzînd o sumedenie de fotografii de pe întreg cuprinsul României.

— Le privesc, le privesc cu drag, ne spune Brâncuşi. Mai ales noaptea, înainte de culcare. Le şi visez, şi cînd mă trezesc, mi-i dor, tare dor...

...Privesc spre vatră. Cărbunii stau să se stingă. S-a făcut noapte de-a-binelea.

Privim spre omul acesta, care a învins (cu cîtă trudă !) viaţa. Cînd o să-l mai vedem ? Şi o să-l mai vedem, oare ?

Brâncuşi stă proptit de perete, cu obrajii îmbujoraţi, cu căciuliţa sa, care-i dă un aer şi strengăresc, şi trist.

E, într-adevăr, un bărbat, — şi ce bărbat ! — prin toată miraculoasa lui operă, virilă şi plină de subtilitate. E şi un filozof. Dar poate că, mai presus de orice, e un mare copil. Copilul însuşi, Candoarea universului. E bătrîn, e foarte bolnav, dar surîde, glumeşte şi, desigur, crede în eternul miracol : miracolul artei. O să creadă pînă la sfîrşit.

„Cred (spunea Rodin) că artiştii sînt cei mai utili dintre oameni".

Într-adevăr, artiştii cer mai nimic şi dau totul. Şi ceea ce dau, dacă este într-adevăr dar al marei inspiraţii, se transformă în hrană zeiască pentru zeci de generaţii.

Lucrurile acestea, şi încă o sumedenie de altele (despre care s-ar putea să scriu altădată) le notam la Paris, în noaptea de 13 octombrie 1956.

A doua zi, Florica, însoţită de doi medici prieteni, îl vizita din nou pe Brâncuşi. A urmat înapoierea noastră precipitată în ţară : situaţia internaţională se încordase din nou.

Puţin timp după aceea, Brâncuşi se stingea, departe de ţară.

Eugen Jebeleanu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Contemporanul 15 July 1966

LA BRÂNCUŞI ÎN 1956

DESENE INEDITE
DE
FLORICA
CORDESCU

LUIND — alături de Florica Cordescu — în amiaza aceea de toamnă pariziană, metroul, nici nu mă gîndeam unde vom ajunge pînă la urmă.

Pornisem în căutarea lui Eli Lotar, cineast de mare talent, care, ni se spusese, locuia undeva, prin apropierea Pantheonului, pe rue Lhomond, la numărul 59.

Ziua era splendidă. Dulce, soarele se cuibărise în cocul Floricăi, şi cerul contempla oraşul, cu ochi de o puritate desăvîrşită.

Pe Eli Lotar nu l-am găsit atunci, acasă. Însă, mai înainte, coborînd în staţia Boulevard Saint Michel dasem nas în nas cu Colomba Voronca. (Ciţi ani trecuseră, de cînd o văzusem pentru prima dată în Bucureşti, alături de soţul ei, Ilarie Voronca ? Erau amîndoi, în vremea aceea, prin 1930, atît de tineri, cu chipurile ovale, cu ochi surîzători, de japonezi).

Trecuseră ani mulţi.

Ilarie Voronca — după 23 August 1944 — venise în ţară, pentru cîteva zile, îl sărbătorisem, pe urmă se înapoiase la Paris unde, prin propria-i voinţă, îşi încheiase viaţa fulgerător...

Colomba Voronca rămăsese singură, la stîlma şi respectul rectiliniu al unei lucidităţi cunoscătoare de toate vînturile lumii. Peretele din dreapta este împodobit cu o sumedenie de fierăstraie de toate soiurile şi de toate mărimile ; ele rînjesc arătîndu-şi dinţii, alături de grătare, gheme de sîrmă, cutii cu piroane, ciocane, pile, tinichele, şi cîte altele... Faţă în faţă cu peretele din dreapta, se cască penumbra unei alte încăperi, unde se întrezăresc o seamă dintre operele Meşterului, alături de unele forme, care pot fi căldări uriaşe, găleţi pentru ciclop, o recuzită întreagă de pe alt tărîm.

Tot în stînga, în apropiere de uşa rudimentară, — o vatră mare, albă, în care arde un foc mocnit. În mijlocul magaziei, — o imensă roată de moară, încărcată de sticle lunguieţe, ovale, sticluţe... cîteva reviste prăfuite.

Risipiţi prin spaţiul atelierului, în loc de scaune, nişte butuci uriaşi. În stînga, mai în fund, însă în imediata apropiere a vetrei : un fel de laviţă strîmtă.

...De-a latul acestei laviţe, proptit cu spatele de perete, stă un fel de Moş-Crăciun : nemişcat, braţele de-a lungul trupului, picioarele atîrnîndu-i grele. Brâncuşi... E îmbrăcat într-o cămaşă largă, foarte modestă. Peste cămaşă, un fel de

— Şi nu spui că mai are o calitate. Tatăl ei e, ca şi dumneata, oltean.

— Din Balş, — precizează Florica.

Brâncuşi ciuleşte urechile, cam cum ar face o vulpe :

— Pictoriţă şi olteancă ? Nu, zău ! la să-ţi vedem, fetiţo, măselele.

Florica izbucneşte în rîs. Ridem cu toţii. Brâncuşi continuă :

— E din Oltenia, că prea are dinţi frumoşi.

Pe urmă cade pe gînduri. Spune încet, ca pentru sine :

— Oltenia... Frumoase locuri, minunate locuri...

Intervine Colomba :

— Monsieur Brancusi, nu ţi-e dor de ţară ?

Brâncuşi oftează :

— Dor, dor...

Şi începe să murmure, uşurel şi mucalit şi înduioşat : „Cînta cucul lîngă noi / Şi ne iubeam pe zăvoi, / Să fi murit amîndoi".

Îl contemplăm. Marele vraci ne evocă o întreagă epocă pieritâ şi nepieritoare : Rousseau le Douanier şi Apollinaire, Picasso şi Rouveyre, Utrillo şi Ambroise Vollard, Rodin şi Cocteau, Max Jacob şi Marie Laurencin, Dufy şi Bonnard, Me-

să-şi cîştige o singură viaţă. Reflexivitate amară, şi hotărîre.

De atunci şi pînă astăzi, în 1956, cînd ne aflăm în faţa lui Brâncuşi, a trecut aproape o jumătate de secol. Umerii tînărului stejar au crescut şi au fost acoperiţi de zăpadă, însă la poalele copacului cît de potrivită ar fi inscripţia, pe care tatăl lui Benvenuto Cellini o gravase pe o superbă oglindă oferită lui Lorenzo de Medicis : „Oricum s-ar rostogoli roata norocului, Virtutea rămîne în picioare".

Frumuseţea lui Brâncuşi este astăzi de o şi mai mare noblete, crescută tocmai din această Virtute, care, fără încetare, s-a păstrat verticală.

E o mare plăcere să-l priveşti.

Între timp, Florica s-a strecurat pe uşă, a revenit cu blocul de desen şi a început să-i facă o seamă de schiţe.

— Cine ţi-a fost profesor ? întrebă Brâncuşi.

Se aude din nou glasul lui Brâncuşi : „Cîndva, e mult de atunci, m-am oprit în gara Filiaşi. Era acolo un fel de restaurant. Îl întreb pe stăpînul restaurantului : — Ei, cum merg afacerile ? — Prost. — De ce ? — Pentru că n-avem Parlament.

...Şi Brâncuşi rîde ca şi cum ar spune : — Sfînta simplicitate e permanentă".

În tot acest timp, privirile îmi zboară prin încăpere.

Două funii groase, cu noduri, sînt suspendate de tavan ; de ele se ajută Brâncuşi ca să se ridice. Brâncuşi — observăm — încearcă să se ridice. Încercăm să-l ajutăm.

— Nu, nu ! exclamă imperativ.

...Şi iată că marele Bătrîn se şi ridică, pentru cîteva secunde, şi un mic accident fericit ne dezvăluie o minune : de sub bonetă, care a alunecat de pe creştetul lui Brâncuşi, se rostogolesc inelele celui mai frumos păr alb văzut vreodată.

medenie de fotografii de pe întreg cuprinsul României.

— Le privesc, le privesc cu drag, ne spune Brâncuşi. Mai ales noaptea, înainte de culcare. Le şi visez, şi cînd mă trezesc, mi-i dor, tare dor...

...Privesc spre vatră. Cărbunii stau să se stingă. S-a făcut noapte de-abinelea.

Privim spre omul acesta, care a învins (cu cîtă trudă !) viaţa. Cînd o să-l mai vedem ? Şi o să-l mai vedem, oare ?

Brâncuşi stă proptit de perete, cu obrajii îmbujoraţi, cu căciulita sa, care-i dă un aer şi strengăresc, şi trist.

E, într-adevăr, un bărbat, — şi ce bărbat ! — prin toată miraculoasa lui operă, virilă şi plină de subtilitate. E şi un filozof. Dar poate că, mai presus de orice, e un mare copil. Copilul însuşi, Candoarea universului. E bătrîn, e foarte bolnav, dar suride, glumeşte şi, desigur, cre-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

gură, însă reîntîlnirea cu ea ne pusese în fața aceluiași om entuziast, mai ales cînd era vorba să fie de folos cuiva.

— Vrem să-l vedem pe Brâncuși. Îl cunoști ? — o întrebă Florica.

— Sîntem vechi prieteni. Însă e bolnav, primește greu. Oricum, să încercăm.

În aceeași zi de 13 octombrie 1956, ne reîntîlneam cu Colomba, la „Les deux Magots", printre mesele și canapelele roșii. N-am zăbovit mult. Am luat un taxi și iată-ne în Impasse Ronsin, la numărul 11.

Recitesc însemnările pe care le-am făcut în aceeași zi.

„O înfundătură sordidă. Aici se află, așa dar, locuința și atelierul lui Brâncuși : un fel de magazie mare, gata să se surpe. Trecem pe lîngă o ladă pentru gunoaie, în spatele căreia depun blocul Floricăi. (Am fost sfătuiți să nu apărem în fața lui Brâncuși nici cu blocul de desen, nici cu aparatul de fotografiat, căci Bătrînul are o sumedenie de curiozități ; astfel, mai deunăzi, primind vizita unui tînăr l-a evacuat rapid, deoarece i s-a părut că face magie : junele avusese imprudența să-și frece palmele...).

Atelierul lui Brâncuși este împrejmuit de fel de fel de dărîmături. O lovitură de tîrnăcop și s-ar face praf și pulbere... Însă adăpostul este lăsat în pace, din respect pentru prestigiosul său locatar.

...Colomba intră. Rămînem, așteptînd. Așteptînd, ne întrebăm : cum o fi arătînd omul acela care — pornit din țară cu traista-n băț, acum mai bine de jumătate de secol, și îndurînd atîtea privațiuni, a cucerit lumea...

A făcut, ca să-și cîștige existența, de toate. A fost spălător de vase, a făcut pe paracliserul la capela română din rue Jean de Beauvais, a crăpat lemne, a crăpat de foame — și a învins !

Cît să fie de cînd așteptăm ? Poate zece, poate douăzeci de minute. Pe nepreveăzute, ușa se deschide, și apare capul Colombei :

— Dă-mi, te rog, revista... (E vorba de „Contemporanul", în care Ion Jalea a scris un articol despre Brâncuși).

Iată momentul — îmi spun — să intrăm. Și intrăm. Florica întîi, apoi eu.

Spectacol de neuitat : o încăpere cuprinzătoare, un fel de magazie, amestecătură de atelier de alchimist și de hală de vechituri.. vechituri zburate și agățate pe pereți

vestă. Pantalonii, largi, din același material ca și cămașa. Pintecul și picioarele sînt foarte umflate. Papucii, pudrați de var, aninã de vîrful picioarelor. Brâncuși stă nemișcat.

Ochii vii încă, malițioși, inteligenți. Fața îmbujorată, barba zvîcnind în sus albă, cu reflexe roșcovane. Pe cap, un fel de tichie, asemănătoare bonetelor frigiene. La mîna stîngă, o verighetă (cu toate că n-a fost niciodată însurat).

E indiferent ? Așa ar părea, și totuși... Stă nemișcat, dar ochii îi umblă de colo-colo.

Deși grav bolnav, nu s-a abstractizat, nu s-a detașat de viață. Dimpotrivă. Ochii săi, foarte mobili, nu te privesc, ci te pipăie.

Colomba o prezintă mai întîi pe Florica.

— Cine ești tu, fetițo ? — se aude glasul lui Brâncuși.

În locul Floricăi răspunde Colomba :

— O pictoriță. Din România.

Și adaugă :

tisse și Derain, Gino Severini și Marquet, Braque și Modigliani...

Amedeo Modigliani... Brâncuși este cel care l-a inițiat în harul de a însufleți piatra : omul acesta, care ne stă în față, cu chipul său, impunător și atît de apropiat, de zeitate silvană...

Și în timp ce Brâncuși continuă să cînte ușurel „cîntece de pe la noi", caut să suprapun mintal imaginea omului pe care îl am în față, pe chipul său, desenat de Modigliani în 1909. Era atunci un bărbat tînăr, cu părul rebel, de forma unui imens turban hindus..., cu ochii oblici, buze pline.

Mă gîndesc, apoi, la cealaltă schiță, o schiță de culoare, datorată tot lui Modigliani : reversul studiului pentru faimosul tablou *Violoncelistul* : un bărbat oacheș, cu capul înclinat reflexiv, încadrat de o barbă neagră și deasă. Înclinarea capului sugerează ceva din melancolia unui pădurar care trebuie să doboare atîția copaci, ca

— Steriadi.

— Ce om minunat, ce artist !... Și ce prieten de nădejde !

...A trecut mai bine de o oră și deabia acum îmi dau seama că, în această magazie-sanctuar, Brâncuși stă întins de-a dreptul pe saltea ; lavița-pat nu are cearșaf. Două pături (una roșie, în pătrate, „ecossaise", cealaltă, albă) stau vraiște, aruncate de-o parte. Într-o nișă, în dosul laviței : un glob pămîntesc albastru, atîrnat de o sîrmă. Pe un perete, o mandolină. Deasupra patului, într-o teacă de piele, — niște bețe de golf, prăfuite. Din tavanul ungherului în care e vîrîtă lavița, — o lampă electrică își proiectează lumina pe bătrîn.

„Sînt oameni (ni se adresează Brâncuși) care spun că în țară lucrurile nu merg totdeauna bine. Și mai spun că nu merg totdeauna bine pentru că nu aveți Parlament". (Aici pufnește în rîs).

Colomba îmi face semn să nu-l contrazic.

Inele, inele albe, rostogolire de spume fecioreInice ale unui riu de munte, Brâncuși e acum în picioare : drept. Înalt ? Nu : Măreț.

Aș vrea să-l privesc, astfel, multă vreme. Însă mă aplec, înșfac bonetul și i-l ofer. Se așează din nou în pat, după care :

— Fii bun (îmi spune) și te uită în vatră, că pusei niște mere la copt. Mai întoarce-le, că s-or fi copt.

Mă uit în vatră : merele sînt scrum.

— S-au copt de tot, — zic.

Zîmbește, trecîndu-și o mînă prin barbă :

— Ce mere mai coceam, în copilărie...

Apoi, arătînd spre masa de piatră, unde mă aflu :

— Uite acolo, ia vezi, sînt două albume. Le-am primit din țară.

Deschid unul dintre albume : pe prima pagină, un omagiu și un salut plin de căldură al lui Petru Groza. Două albume cuprinzînd o sude în eternul miracol : miracolul artei. O să creadă pînă la sfîrșit.

„Cred (spunea Rodin) că artiștii sînt cei mai utili dintre oameni".

Într-adevăr, artiștii cer mai nimic și dau totul. Și ceea ce dau, dacă este într-adevăr dar al marei inspirații, se transformă în hrană zeiască pentru zeci de generații.

Lucrurile acestea, și încă o sumedenie de altele (despre care s-ar putea să scriu altădată) le notam la Paris, în noaptea de 13 octombrie 1956.

A doua zi, Florica, însoțită de doi medici prieteni, îl vizita din nou pe Brâncuși. A urmat înapoierea noastră precipitată în țară : situația internațională se încordase din nou.

Puțin timp după aceea, Brâncuși se stingea, departe de țară.

Eugen Jebeleanu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Contemporanul Sept 1966

MARGIT POGANY : Autoportret (1913).

ACEEA care a inspirat, poate, cel mai vestit portret al epocii moderne, pictorița maghiară Margit Pogany, l-a cunoscut pe Brâncuși la Paris, în anul 1910, în acea vreme ea avea 30 de ani, — iar sculptorul 34.

Povestea întîlnirii lor, relatată de ea însăși, s-a păstrat într-un remarcabil document epistolar, care a stat ani de zile între filele dosarelor Muzeului de Artă Modernă din New York. Scrisoarea expediată din Australia, de la Camberwell unde locuia d-ra Pogany, nu poartă altă dată decît anul, și a avut, de bună seamă, menirea să însoțească lucrarea lui Brâncuși, D-ra Pogany, pe care posesoarea ei se pregătea s-o vîndă muzeului. Redactată într-o englezească impecabilă, mărturia d-rei Pogany se prezintă sub forma unui manuscris dactilografiat și iscălit de mînă. Iat-o :

„1952

În calitate mea de artistă plastică, am studiat timp de cîțiva ani pictura la Paris. Acolo l-am cunoscut pe Brâncuși. Locuiam în 1911 într-o pensiune unde sculptorul, care domicilia prin apropiere, obișnuia adesea să ia masa. Nu-mi amintesc prea bine de cîte ori ne întîlneam, cînd, într-o bună zi, m-a invitat la el în atelier ca să-mi arate o lucrare pe care tocmai o terminase. Tinea extrem de mult să o văd și insista să vin chiar în ziua aceea. M-am dus împreună cu o prietenă, iar el ne-a arătat sculpturile lui. Printre ele se afla și un cap de marmură albă care m-a fascinat. Cu toate că nu avea nici una din trăsăturile mele, simțeam că pe mine mă înfățișa. Era numai ochi. Mi-am aruncat privirea spre Brâncuși și am remarcat că, în timp ce stătea de vorbă cu prietena mea, mă tot privea pe furiș. A fost extraordinar de satisfăcut că mă recunoscusem. (Mai tîrziu avea să-mi dea fotografia acelui cap). Cît despre opera pe care tocmai o terminase, era o sculptură vădind influența artei negre, lucru cu totul nou pentru vremea aceea. Mai tîrziu, ea avea să servească drept piatră funerară unei tinere rusoaice înmormîntată în cimitirul Montparnasse și să scandalizeze multă lume.

După această primă vizită am

nat abia în 1913, marmura fu trimisă mai întîi la o expoziție. De bună seamă, foarte puțini i-au înțeles frumusețea și autorul a fost luat în zeflemea. Îmi amintesc că, fiind altădată la Paris, Brâncuși mi-a arătat un articol decupat dintr-un ziar și iscălit de un critic care propunea să se ia legătura cu „D-ra Pogany" și să i se ceară să trimită pe artist în judecată pentru această difamantă reprezentare.

În toamna anului 1913 am primit o scrisoare în care Brâncuși îmi aducea la cunoștință că terminase atît bustul în marmură cît și pe cel în bronz, întrebîndu-mă pe care din două l-aș prefera. L-am lăsat să aleagă pentru mine și el mi-a trimis bronzul.

Cînd l-am primit, în afară de locurile unde era patinat cu negru mohorît, — bustul strălucea ca aurul. Brâncuși mi-a atras atenția să nu-l ating cu mîna, ca să nu apară urmele degetelor. Ani de zile metalul s-a păstrat strălucitor ; cînd, mai tîrziu, culoarea lui s-a întunecat totuși — n-am fost atît de contrariată, deoarece mi-am dat seama că formele i se reliefau mai pregnant.

Brâncuși a mai făcut un bust, tot în marmură și bronz : e cel cunoscut din reproduceri. După mulți ani, în 1925, am văzut la el în atelier o copie în bronz arămiu după acesta.

în iulie 1910 — este fără îndoia capul din marmură, care a fost e: pus la „Alfred Stieglitz'Photo-S cession Gallery" din New York, care apare în stînga fotografi luată personal de Stieglitz. Se pa că acest document reprezintă sin gura imagine care a supraviețui operei.

Prima expoziție personală a lu Brâncuși a avut loc între 12 mar tie și 1 aprilie 1914, și a fost or ganizată de fotograful Edwar Steichen : ea cuprindea opt lu crări. Catalogul menționa capu de marmură sub titlul *Danaidă*.

Prin 1952, Brâncuși mărturisea doctorului Heinz Keller, custodele așezămîntului elvețian „Kunstve rein Winterthur", că bronzul a reprezentat „un stadiu preliminar pentru *D-ra Pogany*". Opera măsoară 27 cm înălțime ; i se cunosc șase replici turnate la epoci diferite, finisate în bronz neted, bronz polizat sau bronz aurit și montate în diferite unghiuri de înclinație față de bază. Piesa din marmură a dispărut.

2. Tot prin iulie 1910 a fost terminat și *Sărutul*, din cimitirul Montparnasse. Lucrarea constituie rezultatul căutărilor artistice ale lui Brâncuși. (Se mai cunoaște cel puțin o versiune anterioară acesteia : cea aflată acum la Muzeul de artă din Craiova) — *far nu* o comandă pentru monumentul funerar al tinerei rusoaice decedată la 7 decembrie 1910. D-ra Pogany nu pare a se fi înșelat cu privire la așezarea sculpturii pe mormînt ; ea însăși poza pentru Brâncuși în aceeași perioadă.

3. E probabil ca Brâncuși să fi cioplit sau, în orice caz, să fi supravegheat cioplirea pietrei servind de postament *Sărutului* — căci numele lui este gravat pe lespede. Dar simplul fapt al așezării pe postament a *Sărutului* — creat înainte — e de natură să ne silească a lua „cum grano salis" declarația făcută de Brâncuși cu mulți ani în urmă, cu privire la această operă, și potrivit căreia cimitirul l-ar fi învățat să nu sculpteze cadavre de bronz sau de marmură, după cum l-ar fi învățat să deteste piedestalele în sculptură (într-o discuție cu Goran Schildt, publicată în *Biennale di Venezzia*, Veneția, iulie-septembrie, 1958 și citată de Barbu Brezianu în *Secolul 20*, nr. 3/1964, p. 163).

4. In ciuda faptului că între 1907 — cînd se apucă serios de cioplit — și ianuarie 1911, Brâncuși a executat 17 sculpturi în piatră, el modela mai departe în ar-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

început să frecventez cu regularitate atelierul și să văd numeroase din operele lui. Cînd am părăsit pensiunea și am obținut un atelier împreună cu o prietenă — Brâncuși venea adeseori la noi. Am avut în perioada aceea ocazia să-i cunosc mai bine sculptura și să-mi dau seama că era un artist adevărat, care se străduia din răsputeri să-și descopere personalitatea, să afle modalitatea de exprimare a propriei sale concepții despre artă, concepție foarte deosebită de a celorlalți. Brâncuși m-a făcut, de asemenea, să înțeleg că arta nu copiază natura, așa cum își imaginează atîția artiști.

Aș fi dorit foarte mult ca Brâncuși să-mi facă portretul și l-am întrebat dacă nu i-ar surîde ideea. A fost foarte mulțumit de propunerea mea, dar a refuzat să discute aspectul financiar, spunînd că se mulțumește cu ceea ce-i voi putea avansa. Avînd în vedere faptul că urma să părăsesc Parisul în scurtă vreme, mi-a cerut să-i pozez de cîteva ori, lucru pe care l-am făcut. De fiecare dată Brâncuși începea și termina un nou bust în lut. Fiecare era frumos și minunat de asemănător ; și de fiece dată îl rugam să-l păstreze și să-l folosească pentru bustul definitiv — el însă rîdea și-l arunca în lada cu pămînt din colțul atelierului, spre marea mea deznădejde.

O dată a trebuit să-i pozez pentru mîini, însă poziția era cu totul alta decît la bustul actual, fiindcă el voia doar să le poată cunoaște pe de rost, așa cum îmi învățase pe de rost structura capului.

În ianuarie 1912, cînd am părăsit Parisul ,bustul încă nu era început. Brâncuși îmi făgăduí că lucrarea va fi gata în cîteva luni ; mai tîrziu însă, îmi scrise că portretul avea să-i ia mult mai mult timp. Termi-

Atît datorită primului război mondial, cît și a altor împrejurări, nu mai fusesem la Paris de 12 ani de zile. Între timp, după multă trudă, Brâncuși ajunsese la culmea spre care năzuise ; deși nu era încă cunoscut de mulți, se bucura totuși de aprecierea cîtorva aleși.

MARGIT POGANY*

După ce, la începutul anului 1953, bustul a trecut la Muzeul de Artă Modernă — d-ra Pogany a adresat, la 4 august 1953, directorului Alfred Barr, o scrisoare din rîndurile căreia spicuim următoarele pasaje prezentînd interes :

„...iată un autoportret al meu făcut în 1913, cîteva luni înainte ca să fi văzut bustul lui Brâncuși. Fotografia alăturată este, după cum vedeți, frapantă în ceea ce privește similitudinea atitudinii. Portretul e, de asemenea, foarte asemănător, motiv pentru care l-am și păstrat...

Permiteți-mi totodată să rectific unele date pe care am impresia că le-am comunicat greșit în scrisoarea mea anterioară.

Am vizitat atelierul d-lui Brâncuși pentru prima dată în iulie 1910. Am plecat din Paris în ianuarie 1911, iar ședințele în care i-am pozat au avut loc în decembrie 1910 și în ianuarie următor".

MĂRTURIILE de față sînt revelatoare și emoționante ' cu toate acestea, nu va fi poate inutil să lămurim și să dezvoltăm liniile cu care ele se află în tangență, ținînd seama de faptul că întîmplările descrise la începutul relatării din 1952, completate cu cele din 1953 — s-au petrecut în anul 1910 și în ianuarie 1911.

1. Primul portret al d-rei Pogany făcut de Brâncuși — cel terminat

gilă și la începutul anului 1911.

5. Brâncuși modela cu mare repeziciune și ușurință lutul, dar cu toate acestea — în acea perioadă — el o făcea exclusiv în scopul de a-și studia subiectul. Și baroana Frachon, modelul *Muzei adormite*, menționează faptul că sculptorul distrugea studiile premergătoare operei.

6. Faptul că Brâncuși a avut nevoie de vreme îndelungată pentru a termina bustul *D-ra Pogany* se datorează împrejurării că între ianuarie 1911 și perioada din 1912 cînd avea să-l termine, artistul fusese absorbit de cel puțin de cinci, poate pînă la zece alte sculpturi, fără să mai menționăm bronzurile.

7. *D-ra Pogany* a fost turnată în bronz în toamna anului 1913 ; iar marmura, probabil expusă la „Allied Artists' 6th. Exhibition" din Londra în iulie 1913. O replică în ghips a bustului e prezentă la celebra expoziție „Armory Show", care, deschisă la New York în 15 februarie 1913, trece la 24 martie la Chicago și se închide la Boston pe data de 19 mai. Anul următor, marmura va fi prezentă la expoziția Stieglitz, după cum reiese și din fotografie. (fig. 1).

8. Atît *Sărutul* cît și D-ra *Pogany* au fost inițial întîmpinate de neînțelegerea publicului ; aceasta, în pofida afirmațiilor lui Roger Fry, care recenzînd expoziția „Allied Artists", (expoziție care după părerea mea cuprindea și pe *D-ra Pogany*), scria :

„Aceste forme ovoide abstracte, în care Brâncuși își comprimă capetele, ne dau parcă o intuiție vie cu privire la caracterul lor : ele nu reprezintă abstracții goale, ci sînt pline de un conținut, care a fost sezisat cu limpezime și cu pasiune" (*The Nation*, Londra, august, 1913).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Contemporanul 9 Sept. 1966

„NUMAI OCHI"

„Domnișoara Pogany" de BRÂNCUȘI

în lumina unor documente inedite. (Articol special pentru „Contemporanul")

9. *Danaida* ca și *D-ra Pogany* au fost lucrate la o anumită depărtare de model, atît în spațiu cît și în timp — și după un studiu temeinic. Aceste două opere reprezintă, așadar, imagini decantate de amintire la flacăra fină a ceea ce presupunem că a fost un sentiment personal. Comportarea *D-rei Pogany*, cu autoportretul d-rei Pogany (absolut inedit după toate informațiile deținute, pare a fi pictat pe lemn, în dimensiunile de 36 x 51 cm.) — relevează într-o măsură modul în care lucra imaginația lui Brâncuși : cutezătoarea transpunere a trăsăturilor proeminente caracterizînd modelul — obrazul rotund, gura mică, nasul ușor coroiat, ochii mari și calitatea precumpănitor meditativă.

10. Brâncuși poliza bronzul făcîndu-l neted ca oglinda, încă din 1913, dar în legătură cu aceasta au existat unele controverse.

11. Calitatea de a stîrni senzații și delectări tactile conferită de unii critici sculpturii lui Brâncuși în ansamblu, nu poate fi atribuită bronzurilor polizate. Avertismentul dat aici de artist e limpede : *noli tangere.*

12. În sfîrșit, avem și evidența unei atitudini estetice : „arta nu copiază natura".

Brâncuși a făcut patru replici pentru *D-ra Pogany*. În 1919, artistul sculptează o a doua versiune într-o marmură cu nervuri puternice ; se cunosc trei bronzuri turnate după aceasta ; în 1931, sculptează o a treia versiune în marmură, care a dat naștere la alte două bronzuri. Aceste versiuni relevă progresiva abstractizare și despersonalizare a temei. Un semn explicit al auto-suficienței crescînde a motivului este faptul că în timp ce prototipul *D-rei Pogany* prezintă suprafețe întinse de piatră zgrunțuroasă, *D-ra Pogany II* nu păstrează decît două mici zone de acest fel, iar D-ra *Pogany III* nu mai are decît suprafețe netede. În pofida numărului de schimbări formale, înălțimea versiunilor amintite diferă extrem de puțin de cea a originalului prim. (fig. 2, 3, 4).

Un *Cap de femeie* din marmură, fără trăsături și puternic stilizat, apare cu data 1925. Are 28,2 cm înălțime și pare fără îndoială a reprezenta acea *Danaidă-Pogany* din 1910, reprelucrată la față. În scrisoarea ei din 1952, d-ra Pogany afirmă că vizitase pe Brâncuși în 1925 ; e destul de plauzibil ca, revăzînd-o, artistul să fi tras atunci concluzia că dimensiunile mici ale

D-ra Pogany (1)

D-ra Pogany — 1912 (2)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

capului nu erau cele mai potrivite, mai cu seamă în vederea unei lucrări definitive.

În 1948, Margit Pogany a plecat în Australia, unde s-a stins din viață la 31 decembrie 1964, fără a se fi căsătorit vreodată. Brâncuși a reprezentat-o în nu mai puțin de 19 opere și versiuni cunoscute, la care se adaugă desenele și o *Mină* din marmură, asemănătoare mîinilor d-rei Pogany; patrusprezece dintre acestea se află în colecții americane, iar cinci în colecții europene *).

Acum trei luni, autoportretul d-rei Pogani a intrat în colecția americană care găzduiește seria busturilor ce o reprezintă.

Ultima verigă a unei povestiri despre prietenie și artă, s-a văzut astfel în acest chip încheiată.

Sidney Geist

*) *N. R.: În țara noastră se află o singură versiune originală: cea în bronz — înălțime 44,5 cm; lățime: 22,5 cm; adîncime: 29 cm; în spate stînga jos zgîriat: „C. Brâncuși", purtînd ștampila atelierului: „C. Valsuani, Cire perdue" (colecția Cecilia Cuțescu-Storck). Lucrarea a fost expusă în 1928 la „Expoziția Jubiliară a Tinerimii Artistice". Celelalte exemplare, sînt copii de turnătorie.*

D-ra Pogany — 1919 (3)

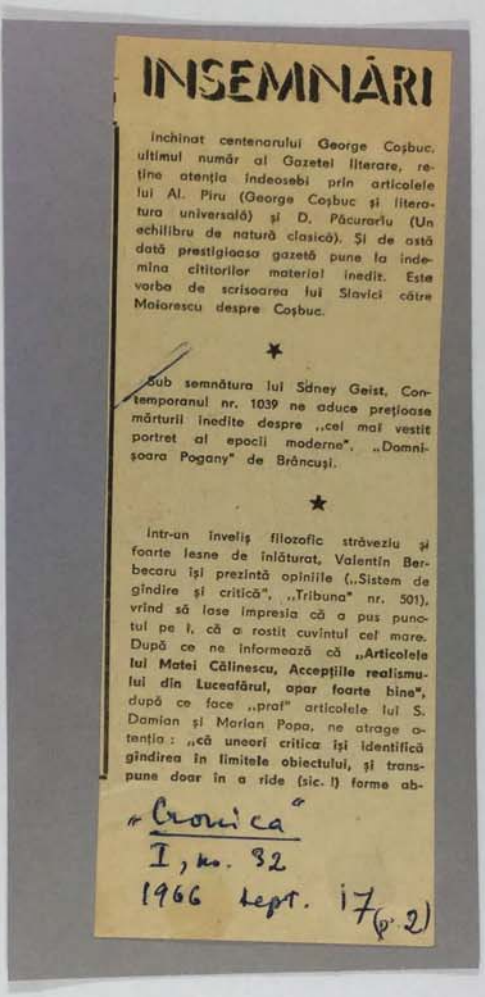
D-ra Pogany — 1931 (4)

Danaidă (5)

Cap de femeie — 1925 (6)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)



INSEMNĂRI

Închinat centenarului George Coşbuc, ultimul număr al Gazetei literare, reţine atenţia îndeosebi prin articolele lui Al. Piru (George Coşbuc şi literatura universală) şi D. Păcurariu (Un echilibru de natură clasică). Şi de astă dată prestigioasa gazetă pune la îndemîna cititorilor material inedit. Este vorba de scrisoarea lui Slavici către Maiorescu despre Coşbuc.

*

Sub semnătura lui Sâney Geist, Contemporanul nr. 1039 ne aduce preţioase mărturii inedite despre „cel mai vestit portret al epocii moderne", „Domnişoara Pogany" de Brâncuşi.

*

Într-un învelîş filozofic străveziu şi foarte lesne de înlăturat, Valentin Berbecaru îşi prezintă opiniile („Sistem de gîndire şi critică", „Tribuna" nr. 501), vrînd să lase impresia că a pus punctul pe i, că a rostit cuvîntul cel mare. După ce ne informează că **„Articolele lui Matei Călinescu, Accepţiile realismului din Luceafărul, apar foarte bine"**, după ce face „praf" articolele lui S. Damian şi Marian Popa, ne atrage atenţia : „că uneori critica îşi identifică gîndirea în limitele obiectului, şi transpune doar în a ride (sic. !) forme ab-

"Cronica"
I, no. 32
1966 Sept. 17 (p. 2)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

28

Brâncuşi

Barbu Brezianu

vorbe de dor

În iarna anului 1956, în brumosul octombrie, o pereche de tineri artişti români a trecut pragul casei lui Brâncuşi, acest Sfarmă-Piatră al urieniilor veacului, care — cum bine spune şi Henri Moore — a redat artei statuare „năpădită de muşchi şi buruieni" puritatea şi „conştiinţa de formă", descotorosind-o de acea infamă „vegetaţie excesivă".

Faurul sculpturii moderne contemporane a primit atunci pe Eugen şi Florica Jebeleanu în polata lui din fundătura Ronsin (unde focul ardea mocnit în vatra unde cocea merele) într-o atmosferă din alt tărîm, într-o lume de basm românesc, într-o pădure de sculpturi şi tainice unelte ; erau acolo, în atelier imense căldări, roţi de moară, butuci uriaşi — mese şi scaune — dintre care, unele, cioplite, Brâncuşi le adusese el însuşi tocmai din grădina lui din preajma Tg.-Jiului : se mai aflau „sumedenie de ferăstraie de toate soiurile şi de toate mărimile, rînjind, arătîndu-şi dinţii, alături de grătare, gheme de sîrmă, cutii cu piroane, ciocane, pile... Şi bătrînul năzdrăvan, după ce a oftat şi a spus celor doi călători cît de dor îi era de ţară, a început „să murmure uşurel mucalit şi înduioşat :

„Cînta cucul lîngă noi / Şi ne iubeam pe zăvoi / Să fi murit amîndoi...".

În anul 1904, cînd pornise pe jos prin lumea largă, cu toiagul în mînă şi desaga în spinare — ca să-i treacă de urît, ca să-i fie mai uşor — Brâncuşi povestea pictorului Ion Theodorescu-Sion cum născocise un cîntec cîntînd" / . . . . . .

Iată, aşadar, la un răstimp de peste o jumătate de veac, amintirea aceleiaşi păsări — o pasăre hoinară — o pasăre de dor şi cu pene de aur — însoţindu-l pe drumul vieţii, drum al cărui început sculptorul l-a evocat cu o emoţionantă simplitate :

„Mă aflam la München. Nu găseam de lucru şi bani nu aveam decît vreo cincizeci de pfeningi şi atunci am pornit pe jos, ca să cunosc Bavaria. Mergeam noaptea şi ziua dormeam pe unde apucam. Era vară şi pădurile Bavariei erau răcoroase şi pline de ascunzişuri unde te aşteaptă odihna. Cu ultimii bani, mi-am cumpărat un săpun şi mi-am spălat rufele în apa unui riu. Ca să trec lacul Constanţa cu vaporul mi-am vîndut ceasul. Şi astfel am ajuns în Elveţia. În orice impas, intervenea întotdeauna ceva neaşteptat, care mă salva. Mi-era foame. Găseam la marginea unui drum o pîine de cartofi. N-aveam unde dormi pe vreme rea. Am întîlnit un vagabond care m-a îndrumat la o casă de adăpost pentru lucrătorii care mergeau dintr-un oraş într-altul să-şi caute de lucru. Şi acolo mi-au dat şi un mic ajutor, aşa că am ajuns la Bâle unde mi-am vîndut hainele de prisos ca să-mi cumpăr de ale mîncării.

Cînd am ajuns în Alsacia, m-a prins o ploaie torenţială în plin cîmp. Am răcit atît de tare, încît credeam că nu o să mai ajung niciodată la Paris. Am rămas la Langres, unde am găsit un prieten care m-a îngrijit şi mi-a dat şi bani ca să iau trenul...

Tot drumul acesta, pe jos, prin Bavaria, prin Elveţia, prin Alsacia, l-am făcut uşor. Mergeam cîntînd ! Ştiam că ceea ce trebuie să se întîmple se va întîmpla. La Paris am dus-o greu la început. Uneori mă ţineam de ziduri ca să nu cad. De foame. De boală. Îmi atîrnasem deasupra patului pancarte pe care îmi scrisesem sfaturile ce mi le dam singur în clipele de îndoială :

Haide om ! Ce stai ca javra
Şi-ţi pierzi vremea cu nimicuri
Ori aştepţi să-ţi vie tava
Cu halvale şi fisticuri

„Cînd Brâncuşi se scula, pe la cinci dimineaţa, recita versurile acestea în gura mare şi se punea pe lucru. Avea o putere de muncă extraordinară şi numai aşa a putut ajunge." [2]).

Dar el a răzbit numai cu multă trudă şi a izbutit să se desăţuşeze treptat de orice alte înrîuriri. Rupînd cu tradiţia naturalistă şi reîntorcîndu-se la obîrşiile româneşti, sculptorul a biruit în metropola artei, în „Oraşul luminii", unde alături de mari sculptori cu Bourdelle, Despiau, Maillol — domnea atotputernicul Auguste Rodin şi academicismul pompieresc practicat de pletora profesorilor oficiali.

Întorcînd spatele tuturora, stringînd uneori tare cureaua chimirului, el va trăi aci în singurătate pînă în cea din urmă clipă a vieţii. Dar dorul de ţară niciînd nu-l va părăsi.

Spre sfîrşitul vieţii lui Brâncuşi, celebrul fotograf, memorialist şi prieten al artiştilor, Alexander Libermann, ne relatează următoarele fraze spuse de sculptor :
„Pentru ce îţi arăt să mă fotografiezi ? Eu sînt bătrîn. Portretul meu stă în operele mele. Acestea sînt copiii mei".
Întrebat despre curentele artistice contemporane, Brâncuşi a răspuns: „Nu sînt la curent cu mişcarea artistică. N-o cunosc. O dată ce ai găsit drumul tău eşti atît de ocupat că nu mai ai timp..." şi referitor la discipoli :
„A avea elevi ? Pentru ce ? Sufletul nu se învaţă.
Elevilor li se amestecă totul, li se prezintă lucrurile ca o curea de transmisie. Şi apoi, nu mai eşti liber cînd te simţi talonat de lucrurile pe care trebuie să le faci. Tinerii artişti văd obiectele din exterior, ei nu văd decît suprafaţa. Trebuie uitat tot ce ai învăţat".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

In noiembrie 1905, Brâncuşi scria mamei sale, la Hobiţa :

„Mă întrebi dacă mai vin pe aci ? Aşa mi-e în gînd. Dar cu tot dorul ce duc de a veni, nu pot să mă mişe de aici pînă ce nu voi termina ceea ce am de făcut. Poate la vară să mă reped o clipă ca să te văd. Să dea Dumnezeu să te găsesc sănătoasă dimpreună cu toţi cei ce te înconjoară".

În 1931 trimitea nepoatei sale o fotografie cu însemnarea :

„Mă gîndesc la Angelica cu dor, dar pietrele mă ţin legat".

Chemat pentru întîia oară în România în 1935, spre a i se încredinţa comanda ansamblului de la Tîrgu-Jiu, Brâncuşi trimite Miliţei Pătraşcu, fosta lui elevă, o scrisoare în care mărturisea :

„Mi-era aşa de dor să revăd cîmpiile noastre albe ca zăpada, pe care nu le-am văzut din copilărie... Nu pot spune cît de fericit aş fi să pot face ceva la noi în ţară... În prezent toate lucrurile începute de atîta vreme sînt spre sfîrşit şi eu sînt ca un ucenic în ajun de a deveni calfă — aşa că propunerea nu putea să cadă mai bine".

★

Prieten cu Erik Satie, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Dimitrie Cuclin, Marcel Mihalovici şi alţi compozitori contemporani — Brâncuşi era, se ştie, şi un mare iubitor al muzicii populare. Cîntecele româneşti îi alinau adeseori dorul :

„Uneori, seara, cînta din vioară şi din gură melodii populare româneşti, în timp ce ochii lui şiroiau de lacrimi mari. Acestea nu aveau nimic trist ; erau lacrimi naturale, simple şi abundente.

Cîteodată ascultam împreună plăci de gramofon. Colecţia lui era eclectică : de la jazz-ul New-Orleans la muzica hindusă, de la dansurile rituale africane la Şaliapin", — sau la melodiile cîntate de amicul lui, Paul Robeson — după cum ne relatează pictorii Oscar Chelimski şi Man Ray, sau sculptorul Niculae I. Agîrbiceanu (care prin anii 1930—1931 frecventa cu asiduitate atelierul maestrului) şi care la rîndul lui ne istoriseşte despre vestitul patefon construit de Constantin Brâncuşi „din lemn cu membrane fine făcute tot din lemn", unde punea adesea discuri cu muzică românească — ochii strălucindu-i atunci de o fericire copilărească".

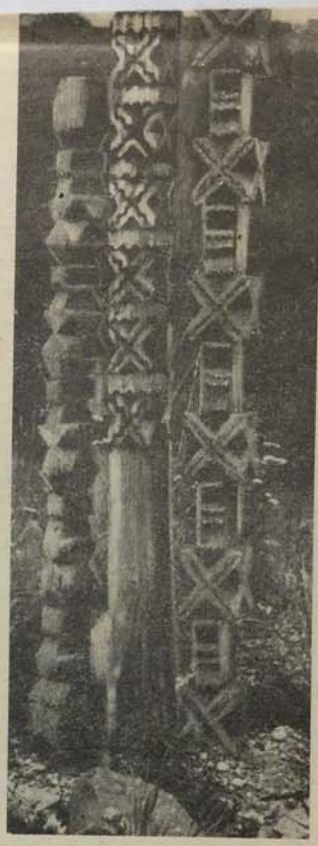
Altă dată, la New York, după ce a ascultat-o pe Maria Tănase, l-a podidit plînsul şi i-a mărturisit : „Mărie ! aş fi în stare să dăltuiesc pentru fiecare cîntec de-al nostru o Pasăre Măiastră !

...Am colindat toată lumea, mă cunoaşte tot pămîntul prin ce m-am priceput să fac, dar cînd aud cîntecele noastre, mă apucă un dor de ţară, de oltenii tăi şi ai mei, de apa tînguitoare a Jiului, de satul meu... Îmi vine, fată, să las tot, să mă întorc acasă şi să mă fac cioplitor în lemn şi piatră pentru toţi stîlpii tindelor şi meselor de cină ale ţăranilor noştri...

Toate aceste frînturi, toate aceste mărturii vin să răstoarne tristele consideremte rostite de cei care, cu bună sau rea credinţă, au afirmat că Brâncuşi s-ar fi înstrăinat, uitînd pe semne că dorul de ţară a fost un năprasnic imbold şi izvor de inspiraţie celui intrat în legendă.

---

*) Aceste preţioase mărturii biografice au fost culese, în anii 1937 şi 1938, de criticul de artă I. Jianu de la pictorul Theodorescu-Sion, prietenul de tinereţe al lui Brâncuşi.



„Amfiteatru", OCTOMBRIE

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

O nouă ipoteză despre originea coloanei infinite

Mircea Deac

Recunoscută unanim, inspirația lui Brâncuși din arta populară românească nu mai necesită a fi demonstrată. Îi descifrăm puterea de interpretare, sensurile, sintezele și formele noi la care a ajuns Brâncuși. „Banca", „Arcada", „Masa Tăcerii" pot fi similitudini ; „Măiastra". „Vrăjitoarea", „Foca", „Cocoșul" — pot fi interpretări, ș.a.m.d.

Dar „Coloana fără sfîrșit"?

Ea a devenit simbolul creației brâncușiene, expresia originalității și spiritualității lui și totodată rezultatul prelucrării tradiției artistice populare.

Coloana a provocat însă nenumărate discuții și interpretări asupra originei și influențelor. Întrucît discuțiile nu se vor termina, o nouă interpretare va contribui și mai mult la înțelegerea originei și semnificației „Coloanei".

Înainte de a arăta despre ce este vorba, să citâm cîteva dintre interpretările făcute :

„... „arbori cerești", aerieni și de proporții admirabile"

prof. S. Giédion în C. Giédion Welcker : Brâncuși, 1958.

„... „un cactus gigantic din deșerturile Californiei"

Malvina Hoffmann. Sculpture Inside and Out. New-York — 1933

„... „Coloana fără sfîrșit" are o concepție care îmbină folclor vechi cu gîndirea modernă, o meditație în piatră și oțel asupra gîndirii".

Sidney Geist — citat de P. Comarnescu în Tribuna 24 II. 1966.

„... „Un lanț de perpetue sugrumări și renașteri"

André Frenand. Ramuri, august 1964.

„... „La fel și „Coloana fără sfîrșit", inspirată din stîlpii crestați romboidal ai pridvoarelor gorjene, dar astfel creată pentru a sugera în spațiul liber o infinitate de forme umane, forme de păsări și ulcioare, ieșituri și streșini, de stînci, înălțîndu-se în zările cerului.

Petru Comarnescu — Scînteia Tineretului 20. II. 1966

„... „Coloana reproduce monumentul, stîlpul pridvoarelor oltenești și înscrie în natură stîlpul ce leagă pămîntul cu bolta cerească ca un pridvor"...

Radu Boureanu. Sinteză a geniului popular — Gazeta Literară, 17. II. 1966.

„... „Prin realizarea Coloanei recunoștinței fără de sfîrșit se recreează stîlpul românesc, în care dimensiunea, repetiția aceleiași forme și mai ales proporția dovedesc o nouă înțelegere a acestui factor arhitectural, devenit sculptură..."

Eugen Ciucă — Contemporanul, 17.IV.1964.

Citatele ar putea continua. Cele mai multe se referă însă la similitudinea cu pridvoarele caselor oltenești. Probabil, originea acestei explicații se găsește în însăși definiția pe care Brâncuși a dat-o Coloanei — în lemn — prezentată în 1933 la Brummer Gallery la New York. În Catalogul expoziției scrie referitor la Coloană :

...„Project d'une Colonne qui, grandie, devrait soutenir la voûte du ciel". Totuși, stîlpul pridvorului provine fie de la coloanele antice, care susțineau un edificiu, fie de la cariatidele grecești, acele statui-coloane, reprezentînd femei, pentru susținerea arhitravei unui templu, ceea ce, în orice caz, este altceva decît „Coloana fără sfîrșit". Coloana poate fi însă și un monument funerar, în genul Coloanei Vendôme din Paris, amintind vitejiile armatei lui Napoleon.

Să recapitulăm cîteva date în legătură cu „Coloana fără sfîrșit". Brâncuși a primit în 1937 comanda pentru realizarea unui monument al recunoștinței închinat eroilor de la Jiu. Tema îl preocupa însă de mult. Ca fiu de gorjean se simțea legat de cei ce căzuseră la Jiu. În 1927 intenționase să ridice un monument în Peștișani — lîngă satul Hobița, locul său de naștere. Unii critici consideră că ar fi proiectat o fîntînă. De fapt, nu știm cu precizie, ce ar fi realizat. Cu zece ani înainte, în 1918 — probabil sub influența evenimentelor de la Jiu — Brâncuși a realizat prima Coloană — din lemn, de cca. 2 m. înălțime. Ce este această coloană din lemn ? Un stîlp de pridvor sau un stîlp funerar ?

Consider că este mai potrivită a fi asemănată unui stîlp funerar — unui monument al recunoștinței.

Cercetînd împrejurimile Hobiței și ajutat și de articolul „Stîlpii din Loman" de C. Dancu și C. Irimie publicat în Contemporanul din 20.XI.1964, am ajuns la concluzia că există o mare asemănare ca semnificație și formă sculpturală între „Coloana fără sfîrșit" și stîlpii crestați, fără sfîrșit, prin repetarea unor volume geometrice : romb, cub, sferă etc. — care se puneau ca însemn funerar deasupra mormintelor de feciori și bărbați tineri căsătoriți. Stîlpul acesta vertical este totodată și exprimarea păgînă a forței bărbatului și îl găsim la toate popoarele vechi. Iată de ce consider, mult mai importantă și mai plină de semnificații, legată de tradiția spirituală a poporului nostru și totodată de un eveniment concret, stabilirea originei „Coloanei fără de sfîrșit" în stîlpii funerari populari, ciopliți de meșterii din Loman, Laz, Săscior și în general existenți, în trecut, pe Valea Sebeșului. Cînd în 1937, Brâncuși a primit comanda pentru monumentul de la Tîrgu-Jiu, el a amplificat Coloana din 1918, adăugîndu-i „Masa tăcerii", un semn al tradiției spiritului de familie și sentimentului pașnic al poporului nostru, și „Poarta sărutului", un arc de triumf. În acest mod el a realizat ansamblul monumental unic și măreț, de profunde semnificații, specific românesc, care a inspirat tuturor legătura profundă, a pămîntului și vieții omenești finite cu universul și nesfîrșitul.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

1966

★

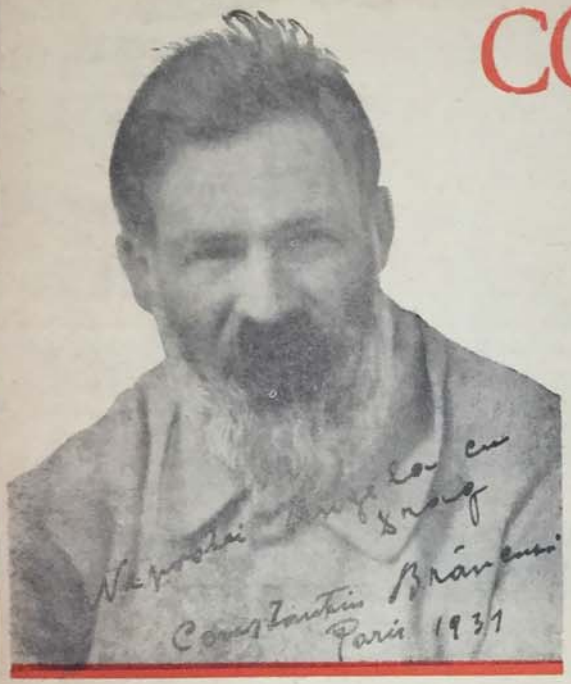
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

Prin locurile de unde

CONSTANTIN

...copilul cioplitor de viori, care a ştiut mai tîrziu să scoată din piatră şi bronz armonii nebănuite, purtînd în lume mărturia geniului artistic al poporului român



Ca să ne întoarcem la locurile de unde acum aproape nouăzeci de ani a pornit Constantin Brâncuşi, trebuie, fireşte, să parcurgem „a rebours" ruta lui de odinioară : Bucureşti — Craiova — Tîrgu-Jiu — Hobiţa...

La Craiova, coborînd în piaţa gării, pe mîna stîngă, regăsim vechiul vad comercial unde, aproape copii fiind, a slujit-o vreme de zece ani [illegible] pe cimentul prăvăliei (toctt de sute de mii de pingele) dăltuite şi astăzi la intrare, încrustat în litere înoă negre, salutul : *„Fraţii Spătaru — Bun venit !"*

— „...munceam cîte optsprezece ore zilnic — îşi aminteşte Brâncuşi. La ceasurile trei de dimineaţă, mă scuiau birjarii cu clocănitul codriştei de la bicîşcă în uşa odăiţei unde dormeam. Veneau pentru mutarii la trenurile matinale şi cereau, înainte de a pleca încărcaţi de pasageri, să-i servească cu cremvurşti calzi, pelin rece şi hrean iute".[1])

În centru, din Unirii, la dreapta mai devale, se află cel de-al doilea local în care a lucrat : fosta bodegă şi prăvălie de coloniale a lui Ioniţă Zamfirescu. Faţada e transformată ; dar partea din spate, care dă pe strada Hurezului nr. 19 şi atenansele au rămas intacte, ca şi beciurile [illegible] unde se depozitau [illegible] de vin, tainiţe cu mandarine şi alte delicatese.

Sus, la mansardă, dormea viitorul sculptor, la doi paşi numai de celălalt magazin unde a locuit împreună cu Ion Georgescu Gorjan, pe strada C. A. Rosetti nr. 14 (azi Grivita Roşie nr. 19).

La 89 de ani, văduva patronului, Aneta Zamfirescu, ne povesteşte — în afara vechilor anecdote — cum la serbarea de absolvire a Şcolii de Meserii, directorul Petre Popescu i-a chemat la cancelarie pe absolvent propunîndu-i să rămînă mai departe în şcoală în calitate de profesor.

— „Să mă iertaţi. Nu primesc. N-am vocaţia ; de vreţi să mă ajutaţi, daţi-mi o bursă".

Dacă directorul nu i-a putut realiza dorinţa de a studia la o şcoală de Belle Arte din [illegible] sau din străinătate — fie orbecăind [illegible] cetăţeni, punînd mîna de la mînă, au izbutit să rotunjească minusculul stipendiu, acordat în continuare de epitropii Aşezămîntului Madona Dudu. Acesti bravi creştini, în majoritatea lor negustori, constituiţi într-un fel de breaslă, au continuat să-l ajute pe protejat, trimiţîndu-i mai departe mici sume de bani, atît la Bucureşti cît şi mai tîrziu la Paris.

De la un fost coleg de şcoală, de la tîmplarul-sculptor Nicolae Miertoiu-Circea am aflat că în vacanţa de vară a anului 1897 elevul bursier a plecat pe cont propriu la Viena pentru a se perfecţiona la o fabrică de prelucrare a lemnului. Brâncuşi venea la Viena înarmat cu o scrisoare de recomandare din partea profesorului Iosef Sicheri, austriac de origine, care îl aprecia în mod deosebit. El a făcut această practică cu multă seriozitate obţinînd „un certificat de capacitate"[2] ; după care, în toamna anului 1897, se reîntoarce la Craiova.

Este epoca în care Constantin Brâncuşi a început să modeleze ; cu cinci ani mai tînăr, meşterul Miertoiu îşi aminteşte cum îl aducea apă şi-l ajuta să frămînte lutul, tot el ne spune cum viitorul sculptor a făurit acolo bustul lui Gheorghe Chiţu (unul dintre întemeietorii Şcolii, după o fotografie a lui care se afla atîrnată în cancelarie.[3]). Pînă atunci, se ştie, Brâncuşi făcuse cu mîna lui viori, ghergheşuri, fuse, cuiere, rame şi chiar mobiler masiv sculptat. La „Expoziţia agrară", deschisă în 1898, în Parcul Bibescu, la pavilionul Şcolii de Meserii, se aflau şi cîteva asemenea obiecte lucrate de Brâncuşi.

E prima dată cînd, în mod anonim, participa la o expoziţie publică.

*

La Tg. Jiu, unde în copilărie Brâncuşi a lucrat la o botangerie — şi unde pelerinii nu contenesc să vină de peste mări şi ţări pentru a cerceta ansamblul realizat în 1937 — 1938, aflăm suficiente motive de dezvoltare, au nu[illegible] din punct de vedere al confortului restaurant, hotel, mijloace de locomoţie etc.), dar şi în ceea ce priveşte felul în care sînt prezentate operele artistului

ANGELICA şi FRASINA — expuse şi vara la Brâncuşi

„ANATOMIE" — basorelief cu care Brâncuşi a obţinut „Medalia de bronz" a Şcolii naţionale de arte frumoase din Bucureşti, la 19 iunie 1901

Foto : N. IONESCU — Colegiul Istoric statului, Craiova

Poarta Sărutului, de pildă, neocrotită 27 ierni de-a rîndul, s-a stricat pe alocuri — lucru care s-ar fi putut evita dacă, aşa cum s-a făcut abia astăzi, pe deasupra monumentului s-ar fi aşternut un invizibil învelis protector, cum sînt îndeobşte apărate imobilele neterminate în anotimpul cel rece.

Masa Tăcerii, nu ştim pentru care consideraţie, a fost răsbeteză[illegible] *„Masa Dacică"*, nume, după cîte ştim, niciodată rostit de Brâncuşi. Cele douăsprezece scaune au fost deplasate de un alt binevoitor, înzestrat cu gustul simetriei perfecte, de pe locul hărăzit de artist, estfel că ele nu mai apar aşa cum le vedem, grupate perechi-perechi, în fotografiile executate odinioară de creatorul lor.

Dar o mai neplăcută situaţie este aceea în care se găseşte *Coloana Nesfîrşită*, de ani de zile împrejmuită nu de un discret gard viu, precum s-ar cuveni, ci de un gard alb, stas, din prefabricate care, pe deasupra, retează prespectiva Coloanei. Că şi cum acest tarc din „plecată eroată", nu ar fi de ajuns — în baza monumentului a fost propitită o imensă pancartă indicatoare ce trunchiază, pentru a doua oară, silueta monumentului care se înalţă spre infinit, ca *„să susţină"* — după propriile cuvinte ale lui Brâncuşi — *bolta cerească...*".

Aşa-zisul parc — în mijlocul căruia a fost amplasată — este jalnic şi costeliv... În ciuda faptului că încă din 1937 arhitectul peisagist Friedrich Rebhuhn a alcătuit un proiect —probabil cu asentimentul lui Brâncuşi — care prevedea plantarea maidanului cu 50—60 castani şi almi, cu 250 arţari şi tot atîţia brazi[4]) armonios orînduiţi, pentru a crea o cortină verde în faţa cocioabelor şi a cazărmilor fostului regiment „7 Artilerie Grea" — nici pînă as-

oct. 1966

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (2)

a pornit

BRÂNCUŞI

Fratele mai mare al sculptarului ION (CHIINEA) BRÂNCUŞI, cu soţia MARIA şi două nepoate

Fotografie pe tablă din jurul anului 1900
Colecţia I. Iliescu — Peştişani

tăzi nu aflăm drept funcai decît cîţiva copaci piperniciţi, prizăriţi prin fostul „Tîrg al Finului", plus alţi puieţi proaspăt săditi ; iar în jurul *Coloanei*, un meschin rond pe care vara trecută creşteau salvii şi petunii. Apoi mai multe coşuri de tablă pentru gunoaie cu inscripţia exclusivă : „Foloşiţi-mă pentru hîrtii..." şi bănci, bănci care, prudente, ştiind poate ce au păţit scaunele lui Brâncuşi din jurul *Mesei Tăcerii*, spun pre limba lor : „Nu mă mutaţi de la locul meu"... Aleea din faţa *Coloanei*, cu pietriş şi buruieni, este străjuită de niste agresivi stîlpi de telegraf, care voiesc parcă s-o concureze în înălţime.

În curs de realizare, există, de bună seamă, şi un valoros „plan de sistematizare" în care au fost incluse cele mai bune gînduri şi intenţii. Dar de ce pînă atunci, *Coloana Nesfîrşită* (care constituie obiectivul turistic al atîtor călători) trebuie lăsată într-o asemenea paragină estetică ? Să fie oare atît de greu de *doborît* împrejmuires de prefabricate ? Să se mute bulumacii cu firmele P.T.T.-ului, ori să nu fi fost posibil să se înlăture o pancardă care, cum spunea sensibila Maria Banuş, „taie ţignitor fluiditatea spaţiului" ?

Am părăsit cu melancolie oraşul, ajungînd în cele din urmă la locurile de baştină ale cioplitorului, unde aproape la fiece pas întîlneşti neamurile Brâncuşeştilor, ori ale Rejuiconilor, sau rudele lor prin alianţă : Nicolcioii, Blendea, Ghiţoiu — nepoţi, strănepoţi, veri, cumetri ş.a.m.d.

Într-o duminică dimineaţă am vizitat cimitirul, tocmai cînd bobîtencele, aldoma unei pînze de Ressu sau Ghiaţă, în ii albe şi catrinţe negre, ieseau de la liturghia oficiată la bisericuţa de lemn de preotul octogenar Vasile Brâncuşi, asistat de vrednicul său confrate Ion Ilioniu, care şi astăzi se slujesc de chivotul cu sapte turle ce poartă dedesubt semnătura în tus a donatorului Brâncuşi, sau de alte daruri ale sculptorului : disc, crucea de botez, afeşnicele[1]).

Coloana infinitului

Caut visul
acolo unde secolii
îşi trec pe rînd solia
şi se unesc —
dincolo de nimicnicie
acolo
unde e liniştea aceea
că durează,
şi viaţa nu mai încape
încît trăieşti
unde —
am timp să clădesc
— şi piramide

Caut visul
în coloana infinitului

VICTOR ILIESCU

Pe panoul de onoare al eroilor căzuţi în război, figurează patru ostaşi din familia Brâncuşi ; iar de jur-împrejur, sub ţărînă, îi dorm strămoşii.

Răsfoind registrele de stare civilă ale cătunului Hobiţa, am notat peste 60 de morţi purtînd aceiaşi nume — de la Ilinca, Brîndusa şi Nazarineanca Brâncuş, pînă la Maria lui Nicolae, mama artistului nostru, care s-a stins din viaţă (contrazicînd datele unei viitoare monografii[2]) în anul 1919, la 26 ianuarie şi care, într-alte acte oficiale, apare ca practicînd frumoasa îndeletnicire de „torcătoare"[3]) ceea ce nu ne miră prea mult de vreme ce am întîlnit în 1906 o Parachiva Brâncuş expunînd lucru de mînă la Pavilionul Industriei Casnice (secţia Gorj, com. Peştişeni) — la „Expoziţia Generală Română" din Parcul Libertăţii (Filaret[4])

Cu toţii se odihnesc sub troiţe de lemn. Impăcaţi desigur la gîndul că au zămislit un om a cărui pomenire nu se va stinge niciodată.

„Nu voi fi niciodată îndeajuns de recunoscător faţă de pămîntul care mi-a dat totul", spunea, gîndindu-se pesemne tocmai la aceste meleaguri din care, acum 90 de ani, în 21 ale lunii făurar, răsărise el, *Faurul*.

BARBU BREZIANU

---

1. Petre Pandrea — *Portrete şi Controverse*, vol. I, Bucureşti, 1945, p. 159.

2. Pe lîngă I. Zamfirescu, mai aflăm pomeniţi protestari pe Costică Grecescu, Ghiţă Ionescu, Gregorian, cel dinîi-a sînă tăgmă, pe Ianca Mărcuţa (fărîna Brâncuşi i-a luzat un bofer şi un dulap ornamentat cu sculpturi), şi pe tatăl profesorului D. Gerota, preotul Ioniţescu-Gerota din Craiova.

3. Barbu Brezianu, *Inceputurile lui Brâncuşi*, în *Secolul 20*, 1964, martie; idem, *Beginnings of Brancusi*, în *The Art Journal*, 1965, *decembrie*.

4. În acelaşi sens şi V. G. Paleolog (*Brâncuşi. Că drum lung şi cît Viaţa*, în *Iniţiere*, Paris, noiembrie 1).

5. Arhivele Statului, Tîrgu-Jiu, dos. nr. 15, 1937, f. 7 şi 8.

6. Conform însemnării „Casei George Bibescu" din Bucureşti, achitate de C. [illegible] la 24 ianuarie 1922.

7. Actul de deces, nr. 11/1919 din registrul de morţi nr. 5268 al Stărilei populare rurale Oltenia, vine să desmintă o anecdotică repetată că Maria Brâncuşi s-ar fi stins din viaţă la [illegible] de ani, în 1938. (Vezi P. Comarnescu, *Portrete vechi ale lui Brâncuşi*, în *Iaşul Literar*, 1965, aprilie, p. 66; ideea, *Brâncuşi — simpatia chemare a satului*, în *Almanahul Magazin*, Bucureşti, 1966, p. 90).

8. Actul de căsătorie din registrul Stării Civile al comunei Peştişani pe anul 1872, p. 13—14 (Arhivele Statului, Tîrgu-Jiu) citat de profesorul Ion Sebastian, în articolul *Acasă la Brâncuşi* (*Almanahul Jiului*, Craiova, 1966, p. 152—153).

9. „Clădirea Oficială şi Catalogul Expoziţiei" aprobate de Comisariatul General, Bucureşti, 1906, p. 203.

bilete de papagal

Cuvîntul şi vorba

Se pare că Filologia e o meserie universitară chemată să desluşească o sumedenie de lucruri verbale, decît clare mai mult obscure.

În Filologia noastră intră şi începe de la literă la cuvinte, începînd cu abecedarul şi sfîrşind cu întortocherea savantă, toată limba românească, pe cînd Şcoala ne învaţă silaba, substantivul, atributul, adjectivul, verbul, proverbul şi toate firimiturile, compuse, ca să definească fiinţa, locul şi timpul unei idei.

Multă vreme s-a spus în şcoală că limitele limbii noastre sînt scurte şi că scriitorii români n-au la îndemînă o limbă pentru exprimarea oricărei gîndiri. E o gravă eroare. S-au demonstrat în ultimii zeci de ani, fără a fine seama de traducerile în general sub nivelul ideii, posibilităţile încă virgine de a exprima în româneasca plugarului nostru, orice idee şi orice nuanţă de idei. Nu avem decît să luăm cărţile bune şi să le citim.

Mi s-a cerut cîndva, de către profesorul Bulgăr, preocupat de asemenea probleme din scrisul naţional şi primul care avusese gîndul să selecteze din literatură cuvintele lui Eminescu, un articol despre anume dificultăţi şi obscurităţi de expresie literară. Sînt cîţiva ani de atunci. Revista „Limba română" căreia-i trebuia articolul a continuat să apară, autorul întîmpinînd însă dificultăţi mai mult sau mai puţin universitare care au făcut articolul să nu apară...

Mă simt obligat să iau unele lucruri de la început. Filologia nemulţumită de propria ei poziţie a crezut că o ia şi ea de la început cu un surogat. Filologii nu se mai numesc filologi, devenind subit lingvişti şi adaptînd netulburaţi originea latină, neţinînd socoteală de *lingua-linguae* cînd au scris *plins* în loc de *plîne*...

A cui e limba românească şi cine o face şi lucrează? Filologia ori acest popor care s-a primit-o o dată cu venirea lui Ulpius Traian de la Roma în Dacia noastră ?

Fără voia mea aparţin limbii ţăranului nostru şi literaturii lui. Mă simt destul de calificat să mă amestec în problema filologilor de catedră care în chestiunile de limbă n-au făcut pînă azi decît să trăiască neţărînd pe urmele plugarului nostru.

Lipseşc şi din specialitatea filologică o sumedenie de cărţi, încă nefăcute, pentru studiul suficienţei universitare. Să luăm la întîmplare: încă n-avem măcar un dicţionar de sinonime, destul de abundente în limba noastră. În schimb avem un „dicţionar invers" care nu spune nimic şi nu ştiu cînd, unde şi cum sfîrşeşte ca să se înţeleagă ceva din el. Dacă nu mă înşel, „invers" înseamnă pe de-a-ndoaselea. Cui foloseşte această harabaură? Să ne-o spuie cel puţin unul din autorii lui.

Facilităţile limbii noastre de a transforma substantivele în verbe şi adjective, şi invers, nu le-am întîlnit decît în mică măsură în limba franceză. Un exemplu: verbul a *fi* — *fire* noi îl definim derivat de la *fiinţă*; *tot acolo găsim Infiinţare* în care este permanent prezentă viaţa, cît şi *desfiinţare*, care înseamnă moarte. Asemenea valori furişate în vocabular nu sînt pomenite în filologie.

Înainte de a schiţa atari observaţii mi-am notat zeci de ani complicitatea foarte numeroasă a limbii vorbite. Îmi făgăduiesc să le cout pentru a fi găsite în teancurile încă nerezolvate nici de scriitori, nici de gramatici.

Materialele referitoare la vorbirea şi scrisul nostru trebuie puse la atenţia cititorului şi a corpului didactic aşa numit.

Desigur scriitorul are sarcina să lumineze cuvintele din cîte părţi mai multe, să găsească inflexiunile cele mai noi şi aş îndrăzni să spui că e chiar noima specială a scriitorului chemat să înnoiască limba în fiecare generaţie scriitoare şi să o întinerească neîntrerupt.

Avutia adevărată a limbii româneşti a mai ales în graiul nostru plin de bijuterii şi de o puternică sevă strămoşească.

Vorbirea noastră scrisă şi grăită nu se va căuta la un colţ de stradă şi la un felinar, ci în cărţile noastre bătrîneşti. Gustul atîtor frumuseţi încă nedescoperite de marii şi micii noştri învăţăcei, trebuie neapărat dovedit şi moştenit cu îndrăzneală.

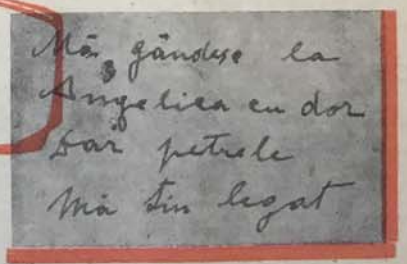
Cartea Facerii spune simbolic că la început era Cuvîntul şi cuvîntul trăieşte pînă în zilele noastre şi desigur peste ele intact Nu putem şti cînd a fost acest început al cuvîntului, neîncetat în plină vigoare. Cuvîntul „vorbă" însărcinat să i se substituie în dialogul cotidian, şi este, şi nu este Cuvîntul. Sarcina scriitorului este să perfecţioneze nu vorba care zboară după nevoie, ci însuşi cuvîntul, partea ca zice sacră a graiului omenesc şi cu atît mai mult a scrisului gîndit.

De la începuturile literaturii limba românească se slujeşte de aceleaşi cuvinte. E nedesluşită şi clipa naşterii şi a cuvîntului fie valah, fie moldovenesc, fie luat din Ardeal — strict românesc — care însoţeşte viaţa, cîntecul, sentimentele şi resentimentele unui popor care a răbdat să sufere ceea ce multe alte popoare n-au încercat în treculurile lor chiar grandioase.

E tot atîta plutire cît şi durere în fiecare cuvînt românesc, dacă filologia îşi va permite libertatea să le adîncească, scobindu-le sunet cu sunet şi atitudine cu atitudine, ca în sculptură.

Să nu lăsăm cuvintele nici să doarmă, nici să amorţească, nici să zacă, nici să moară. Ele sînt comoara noastră de mare avuţie.

TUDOR ARGHEZI



Fragment dintr-o scrisoare a lui Brâncuşi

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

30.

30.

CARTEA DE ARTĂ:

BRÂNCUŞI

AM ASISTAT odată la Bruxelles la un joc de societate amuzant, instructiv şi capabil să dea o idee destul de exactă despre cultura literară generală a cuiva. Cineva din grup scotea şi citea cîteva texte variate, scrise pe hîrtie albă, iar auditorii erau ţinuţi să ghicească cine le era autorul şi, dacă se putea, şi din ce operă. Cel care ghicea primea o recompensă; cel care se înşela plătea o amendă. Jocul era bazat nu numai pe memoria auditorilor, dar şi pe credinţa că o personalitate pronunţată posedă cam aceleaşi însuşiri de stil, vocabular şi fel de expresie în orice ar scrie.

Dacă am încerca acest joc cu proza din scrierile anterioare ale lui Deac şi cu cea din monografia Brâncuşi, ar fi greu cuiva să spună că e vorba de acelaşi autor, atît sînt ele de deosebite. A dispărut forma aforistică şi nu totdeauna clară, atît de des întrebuinţată mai înainte şi chiar în prima formă a manuscrisului Brâncuşi, căci acest manuscris a stat la Editură cam vreo cinci ani, şi s-au publicat din el fragmente monografice, în care se găseau afirmaţii uneori greu de priceput, cum ar fi fost formula întrebuinţată pentru caracterizarea psihologiei lui Brâncuşi: „De fapt, Brâncuşi a fost un afectiv, fără să fie afectat" — şi altele multe similare

În aceşti cinci ani, autorul şi editura au făcut îmbunătăţiri care au clarificat şi ameliorat considerabil expunerea, devenită şi mai cuprinzătoare, şi s-au adăugat noţiuni şi informaţii din călătoriile pe care autorul le-a făcut tocmai în vederea îmbunătăţirii cunoştinţelor sale. În chipul acesta, la amănuntele despre Brâncuşi, care se înmulţiseră în ultimul timp, în ţară la noi şi peste hotare de la care autorul se inspirase, s-au adăugat cele provenite din contactul lui direct cu opera, în muzeele străine, în Europa occidentală şi în America.

Ne miră totuşi că în bibliografia ce însoţeşte studiul lipsesc tocmai monografiile (nu articolele de revistă), ale unor autori ca Zervos, Ezra Pound şi mai ales importantul studiu al Carolei Giedion Welcker, care desigur au fost consultate.

La noi, cele mai multe informaţii şi analize ale operelor din ţară au fost făcute de Barbu Brezianu, în afară de hotare de Ionel Jianu, a cărui cronologie totuşi, în aranjarea succesivă a operelor, a fost aspru criticată de Sidney Geist. La ceea ce adunase mai ales Brezianu, rezultat destul de considerabil, Mircea Deac a adăugat o operă nouă, de curînd descoperită, o variantă a *Chinului*, aşa încît, cu acest adaos putem presupune că astăzi, bazate pe cele anterioare, găsim în opera lui Deac informaţii complete despre toate operele lui Brâncuşi din colecţiile româneşti, studiate şi analizate mai întîi de cei care au precedat monografia lui Deac, apoi de domnia sa, cu adaosul studiului despre *Chinul*, citat mai sus, care nu fusese studiat de altcineva înainte.

În înşirarea operelor din prima parte a studiului lui Deac s-au strecurat cîteva greşeli. Unele pot să fie atribuite dactilografierii sau tipografiei, altele sînt ale autorului, pe care e bine să le cunoaştem. Una este privitoare la Revista Fundaţiilor, greşit numită, după Jianu, „Revista Fundaţiilor Culturale", al cărui număr real, cel în care se găseşte articolul la care se referă Deac la pagina 187, nu este numărul 1 din 1943, ci numărul 4 din 1945, exact tot ca în monografia Jianu. În fotografia atelierului lui Brâncuşi (p. 25), doamna care se găseşte cu doamna Cosmutza este nu domnişoara Pogany, aşa cum spusese Barbu Brezianu în *Tribuna*, de unde a luat şi Mircea Deac informaţia, ci prima soţie a lui Ştefan Popescu. *Prometeu*, din colecţia Cuclin, este greşit numit „Noul născut" (p. 154). Afirmaţia că *Bustul domnişoarei Pogany*, din colecţia Mosescu, ar fi autentic, nu este justă. Acest bust a fost turnat în 1931, în ţară, în absenţa lui Brâncuşi, şi probabil fără ştirea acestuia, după un bust din colecţia Storck. Grupul *Sărutul* din cimitirul Montparnasse nu poate fi din 1908 (p. 152), fiindcă persoana căreia îi era destinat a murit în 1910. La p. 77, cuvîntul „Institut" este denumirea ce se dă grupului celor cinci Academii din Franţa, şi aşa trebuie înţeleasă sala unde au fost expuse lucrări de Brâncuşi, nu o galerie oarecare. Numele sculptorului american William Zorah apare la p. 33, de trei ori, sub forma Zoraeli, probabil o greşeală de tipar sau de dactilografiere, şi alte două sau trei mai mici inexactităţi.

Sînt cu totul de acord cu atitudinea pe care o ia Deac în ce priveşte, pe de o parte importanţa desenului la Brâncuşi, iar pe de alta abuzul ce se face cu legătura acestuia cu arta populară, atunci cînd se afirmă că opera lui aici şi-ar găsi toate rădăcinile, ceea ce ar duce fatal la concluzia că rolul acestui imens sculptor ar fi numai, sau în mare parte, al unui priceput şi talentat ţăran din Gorj, care a dat o formă plăcută şi deosebit de interesantă unor manifestări de rangul celor ale artei populare (p. 41).

Este sigur că monografia Brâncuşi, singura completă în româneşte, în momentul de faţă, despre acest reprezentant suprem al artei noastre, conţine mare parte din datele pe care le poate găsi oricine este interesat de opera lui Brâncuşi, cu omisiunile şi cele cîteva inexactităţi de care a fost vorba. Ea lasă însă deschisă problema Brâncuşi în ce priveşte alte aspecte ale ei, cum ar fi rolul exact al artistului în istoria sculpturii, mai ales că în monografia Deac (p. 53) nu se vorbeşte clar de participarea sau neparticiparea lui la suprarealism sau abstracţionism, a originii artei timpului nostru, la participarea românilor la cultura în mijlocul căreia trăim azi, şi la însuşirile artistice specifice poporului nostru, favorabile acestei culturi.

Acad. prof. G. Oprescu

Contemporanul
23. XII. 966

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

31.

Contemporanul Bucuresti 17 Febr 1967

IARNA ÎN MUNȚI (III)

DOMNIȘOARA POGANY

MERGEAM așadar pe acel drum de munte, pe care am mers de multe ori, inventariind și comentînd neașteptatele plăsmuiri ale zăpezii. Iar de data aceasta marea surpriză a fost domnișoara Pogany. Multe, foarte multe domnișoare Pogany, un întreg bal de domnișoare Pogany. O, dacă le-ar fi putut vedea El !

Îndelung șlefuitele chipuri s-au ivit pe o culme despădurită de unde se deschide o priveliște circulară, deasupra multor văi și asupra multor creste, încît te simți deodată în creierul munților, în anatomia lor enormă și haotică. În schimb, ca un strigăt al geometriei împotriva haosului, cît era de desăvîrșită, dureros de desăvîrșită, în ovalul feței și al sînilor ei, domnișoara Pogany !

Cunoșteam acea culme și scurtele trunchiuri care o populează, dar nu țineam minte vreo imagine deosebită a întîlnirii lor cu zăpada. Acum însă, cine știe cum a nins, cine știe cît a nins, cine știe cum a bătut vîntul, și iarăși a nins și a bătut vîntul, încît toată coama era acoperită cu capete de domnișoare Pogany, desprinse pe trei sferturi sau numai pe jumătate din marmura rece în care fuseseră dăltuite într-o noapte de nebunie. Erau mai mari, dar aveau aceleași ovaluri stranii și sintetice, în fața cărora de o jumătate de veac omenirea se întîlnește, puțin surprinsă, cu chipul ei din adînc, dintr-un adînc pe unde foșnesc astrii și se pun la cale lumile.

Ca la un capăt de drum, m-am oprit în acel vast și obsesiv muzeu, închinat unei singure opere, pînă ce alba domnișoară Pogany a început să se împurpureze — cine o fi văzut-o vreodată așa ? — sub culorile asfințitului. Am stat acolo multă vreme pînă ce, în partea cealaltă a lumii, pe un firmament sticlos și de o neverosimilă limpezime, a răsărit luna. Atunci, siluetele lumii au început să se decanteze, rămînînd deasupra numai ceea ce era enorm, și astfel m-am pomenit deodată în față cu alba balenă Moby Dick.

Sub abundenta ninsoare, lipită de data aceasta chiar de cei mai abrupți pereți, un munte singuratic, care de obicei trece prin iarnă cenușiu, părușe toată ziua un zeu cu fața radioasă și plină de clăbuc. Dar luna, revărsînd asupra lui o altă lumină, lipsindu-l de detalii, i-a scos în evidență silueta de nemaipomenit cetaceu, ca pe una din marile realități ale nopții ce începea. Despărțit numai de o vale de locul în care mă aflam, încît părea că poți să-l atingi cu mîna, mi-a apărut ca o Moby Dick de zece ori mai mare decît cea din poveste, ca o Moby Dick în fața căreia chiar inima căpitanului Achab ar fi înghețat de spaimă.

Dar priveliștile nopții erau abia în curs de organizare și, foarte curînd, mi-am întors ochii spre o orgă cum rareori pot fi văzute chiar între acele orizonturi prodigioase. Alcătuită din sute de brazi, din liziera unei întregi păduri, fantastic bătută de zăpadă, ea părea gata să trimită spre cer o cascadă de sunete. Credeam că am să aud, și îmi și pregăteam închipuirea, acorduri colosale și divine. Dar într-o lume care e gata să furnizeze imaginației oricît de mari aripi, o singură dată realitatea a fost mai puternică. Așa că din acele mari țevi de frig și aluminium, am auzit Liniștea.

De jur împrejur, privirea se putea duce pînă la infinit peste un nepotolit tumult al materiei : prăpastii, culmi, piscuri, imense păduri, alcătuind un ocean de munți și de zăpadă. Dar de pe întinderea lui, sau din uluitoarele-i abisuri, nu venea nici un zgomot. Toată acea lume enormă și fantastică, pe deasupra căreia aluneca luna, își ținea respirația încît s-ar fi putut auzi cum trece un fir de mătase prin urechile unui ac. Era o încremenire totală a oricărui sunet, a oricărei vibrații a materiei. De pe pămînt și pînă sub bolta cerului, și dincolo de ea, atomii tăceau.

Atunci, Dumnezeu era sunet și se făcea cunoscut prin acea liniște ce părea stăpîna finală a lumii.

Pierdut în marea noapte a munților și a zăpezii am stat, înfiorat îndelung, în fața divinei orgi a pădurii.

Geo Bogza

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (2)

32.

documente inedite ● documente inedite

BRÂNCUȘI

documente inedite ● documente inedite

Luceafărul 25.11.967

Motto: „Am ținut să aducem, de asemenea, un omagiu lui Brâncuși, acestui mare sculptor al poporului nostru, de valoare mondială, care prin opera sa a lăsat veacurilor o expresie a gîndirii și sensibilității poporului nostru, înclinîndu-l cunoscut în întreaga lume" (Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la Tg. Jiu, Scînteia, 14 iunie 1966).

Se împlinește un deceniu de cînd a încetat să mai modeleze mîna unui demiurg: Brâncuși. Dar moartea n-a putut atinge decît omul Constantin Brâncuși, ... artistul și opera sa au intrat în nemurire.

Descendent era un dac de la poalele Carpaților ... de născuse în casa cu mulți copii a unui țăran nevoiaș din cătunul Hobița din Gorj, la 19 februarie 1876[1] (stil vechi, adică 2 martie stil nou). După ce străbătuse lumea pînă la patriarhica vîrstă de 81 de ani, ducînd peste tot faima neamului său, Brâncuși se stingea, celebru și modest ca un „Jupiter în Olimpul său"[2] într-un atelier cu interior gorjan din fundătura Ronsin de pe colina Montparnasse din Paris. Era o zi apropiată de echinoxul primăverii — 16 martie 1957.

Trecerea lui prin lume și artă a lăsat traiectorii cosmice și gînduri pe măsura astrului. Constantin Brâncuși: „un om nou care a cugetat și a cîntat vrutul vreme" (Tudor Arghezi); „cel care a transformat antitul în modern" (Douanier-Rousseau) și a dat „conștiința formei pure" (Henry Moore); „între cei dintîi care găsesc în sculptură noul drum" (Lucian Blaga) și „au schimbat cursul sculpturii" (George Oprescu); „unul dintre cei mai mari sculptori ai tuturor timpurilor" (Jean Cassou)...

Brâncuși înseamnă spirit și gîndire de o noutate și o îndrăzneală nebănuite: „Sărutul" și „Muza adormită", „Rugăciunea" și „Cuminția pămîntului", dar, mai ales, „Coloana infinită" și „Pasărea măiastră".

O preocupare mai veche ne-a minat în ultimii ani pe „urmele" demiurgului, căutînd și sperînd ... cunoaște mai bine unele împrejurări din viața ..., legate de arta sa, pentru a aduce unele date ... precise acolo unde certitudinea sevăla.

În timpul acestor căutări am reușit să aflăm unele documente necunoscute, ori să culegem mărturii prețioase de la cîțiva foști prieteni și apropiați ai marelui sculptor.

Observațiile ce ne-au fost înlesnite de aceste documente și mărturii pînă în momentul de față le facem aici cunoscute, urmînd ca pe măsură ce și altele ni se vor părea împlinite să le dăm la iveală mai tîrziu.

Toate acestea le facem cu gîndul de a veni în sprijinul cercetătorilor de specialitate, viitorii biografi, de la care așteptăm cărțile ce nu s-au scris încă despre Brâncuși.

BURSIER LA PARIS

Așa cum se știe, după o lungă și anevoioasă călătorie de sărac, făcută uneori cu pasul, Brâncuși a ajuns la Paris în iulie 1904. Dacă ar fi fost și el unul dintre acei feciori de bani gata, cu bursă asigurată „de acasă" de influente persoane în moda politică, ar fi putut urma, începînd din toamnă, studiile la care năzuia să le facă în „orașul-lumină". Dar fiul de țăran din Gorj n-avea pe atunci ... [illegible] ... în situația de flămînd ... în care se afla. Astfel, în locul studiilor, timp de un an a trebuit să facă munci dintre cele mai umile și istovitoare, ca să poată vizita muzee, expoziții, ateliere și... „școli" de artă pe stradă. În acest răstimp, unii dintre românii de suflet aflați la Paris — fie statorniciți ca pictorul C. Gănescu, fie bursieri dintre cei ce aveau să devină străluciți slujitori ai artei ca Enescu, Pallady, Gelertan — îi vor fi sfătuit ce să facă și pe unde să umble, punînd poate și ei o vorbă de ajutor ... lîngă cine trebuia, pentru a-și putea continua studiile. În țară, intervențiile unor prețuitori ai talentului său, printre care se vor fi numărat ... D. Gerota, fostul său profesor W. Heghel de la Belle Arte și prietenul său, sculptorul Paciurea, ... s-au adăugat cererilor insistente ale lui Brâncuși, ... să convingă autoritățile să-i acorde o bursă de studii. Data primirii acestei burse, pînă acum ... bănuită, putem s-o precizăm ca fiind luna ... 1905. Un document descoperit de noi ne conduce la această concluzie. Este vorba de o scrisoare oficială a Legației române din Paris din 22 ... 1905 (înregistrată la nr. 835 în registrul cancelariei). O reproducem (în traducere):

„Domnului Bonnat
Director al Școlii Naționale
și speciale de Beaux-Arts
Paris

Domnule Director,

Am onoarea a vă ruga să binevoiți a autoriza pe compatriotul meu, Dl. Constantin Brâncuși, născut la Peștișani (Județul Gorjiu, România) la 21 februarie 1876, diplomat deja al Școlii de Arte Frumoase din București, de a se prezenta la viitorul concurs de admitere pentru sculptură.

Binevoiți a primi...... etc

Ministrul României."[3]

Un asemenea demers oficial al Legației române, care o angaja față de autoritățile franceze, nu putea fi făcut de către aceasta fără să aibă din țară confirmarea atribuirii unei burse lui Brâncuși. ... cum propunerea la concurs a tînărului era urgentă, se poate considera că bursa fusese comunicată ... recent.

Brâncuși va fi reușit la concurs, ne-o confirmă ... că în toamna aceluiași an el se număra ... studenții din atelierul prof. Antonin ... de la École des Beaux-Arts. ... a fost elevul lui Mercié? Părerile sînt împărțite: unii susțin că numai un an, alții — doi. Ținînd seama de faptul că în februarie 1906, Brâncuși împlinea 30 de ani și cunoscînd că regulamentele în vigoare de la Beaux-Arts, prevedeau, după cîte ne-am informat, limitarea vîrstei studenților la 30 de ani, concluzia, după noi, este limpede: Brâncuși n-a putut rămîne în atelierul lui Mercié decît un an. Știind, de asemenea, că încă de pe atunci Brâncuși nu se împăca cu academismul, credem că întreruperea lecțiilor la Beaux-Arts nu va fi fost regretată, redîndu-i libertatea de a gîndi și a se „răzvrăti" pentru a crea o sculptură nouă.

SĂRUTUL

I

Începînd din 1908, Brâncuși realizează numeroase variante ale „Sărutului" (prima fiind cea aflată la Muzeul de Artă din Craiova adusă în țară și expusă la Salonul oficial din 1912). Cea mai reprezentativă lucrare pe această temă (fără a include evoluția sărutului ce a dus la alte opere) este cunoscutul monument funerar din cimitirul Montparnasse. Pînă nu de mult, numeroși biografi și comentatori[4] au considerat acest monument ca fiind executat de Brâncuși la o comandă expresă în anul 1908, pentru a fi așezat pe mormîntul unei tinere rusoaice, Tanosa Gassevskaia. Mai tîrziu însă s-a aflat că tînăra fată se sinucisese la 7 decembrie 1910. Pe de altă parte, aflăm din două scrisori inedite recent publicate[5] ale domnișoarei Pogany că în 1910 cînd aceasta a vizitat pentru prima oară atelierul lui Brâncuși, sculptorul termina „Sărutul" care „avea să servească drept piatră funerară unei tinere rusoaice înmormîntată în cimitirul Montparnasse" (citat din prima scrisoare a domnișoarei Pogany).

Aceste noi date vin să repare o dublă greșeală de informare: monumentul nu era lucrat nici în 1908 și nici nu constituia o comandă.

În sprijinul întăririi acestei concluzii aș dori să aduc mărturiile orale pe care mi le-a făcut arhitectul Stym Popper din Paris, unul dintre apropiații și prețuitorii marelui Brâncuși. El mi-a spus că întrebîndu-l odată pe Brâncuși cum a creat „Sărutul" și a hotărît să-i dea o destinație funerară, acesta i-a povestit următoarele: Prin 1910, unul din prietenii săi era dr. Marbais de la Institutul Pasteur, un om tînăr, cu suflet sensibil și iubitor al artei. Într-o zi a intrat în atelierul său foarte nenorocit și mult timp a rămas mut. Apoi în puține cuvinte i-a spus cum cineva apropiat, o fată foarte frumoasă se sinucisese din dragoste. Și iar a rămas tăcut privind undeva, în colțul atelierului unde era așezat „Sărutul". Pe loc i-a propus să facă din această operă monumentul de pe mormîntul nefericitei copile. Brâncuși a acceptat, socotind că destinația ce o lua opera sa nu-i anula sensul de omagiu adus vieții, ci dimpotrivă.

II

Din inventarul operelor lui Brâncuși cuprins în numeroasele monografii și biografii ce i-au fost dedicate, a lipsit pînă acum una din variantele „Sărutului". Anunțăm că imaginea acestei opere și detale asupra ei apar acum — și aici — pentru prima oară. Am descoperit-o cu puțină vreme în urmă într-o colecție particulară, cu prilejul unei vizite ce am făcut-o acasă, la amabila sa invitație, posesorului ei, care nu este altul decît executorul testamentar al lui Brâncuși, dr. P. Atanasiu. Stabilit de mulți ani la Paris, reputat specialist în domeniul virusurilor (șef de secție la Institutul Pasteur) dr. Atanasiu a fost unul dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Brâncuși în timpul ultimilor zece ani de viață ai acestuia. Era singurul medic căruia sculptorul — cam sceptic în puterea medicinei după carte — i se încredința, acordîndu-i în același timp stima sa nelimitată. Aceasta și explică încrederea de a-l împuternici cu îndeplinirea postumă a dorințelor sale testamentare.

Iubitor de artă, știind să dea valoare acelela de idei îndrăznețe, dr. Atanasiu este un colecționar pasionat, casa lui de la Louère apărînd vizitatorului ca o expoziție și un muzeu. Doi dintre titanii artei românești se întîlnesc acolo: N. Grigorescu prin splendidul tablou „Casă la Cîmpinița" și C. Brâncuși prin „Sărutul" (variantă), cap de nou născut (variantă) și un portret de femeie (schiță în creion). Cele trei lucrări de Brâncuși sînt suveniruri primite de la creatorul lor. „Sărutul" i-a fost dăruit lui și soției sale, ca o supremă urare de fericire, în ziua nunții lor. Această lucrare, executată în gips și purtînd semnătura lui Brâncuși, aparține perioadei de sfîrșit din evoluția temei: întregul nu se mai încadrează într-un pătrat (ca la primele variante), ci într-un dreptunghiu: ambele figuri privesc prin același ochi, comun, cu largă și expresivă deschidere; brațele au forme aplatizate, ca brîiele de piatră ce încing „Sărutul" din „Piatra de hotar". Toate aceste elemente indică varianta „Sărutului" descoperită de noi ca fiind înrudită cu cea aflată în Muzeul din Philadelphia, dar anterioară aceleia, întrucît capetele mai păstrează rotunjimea variantelor de început.

PARIS—BUCUREȘTI, 1914

În 1914, „Tinerimea Artistică" din București organizează o nouă expoziție. Invitat de onoare ca-ntotdeauna, Brâncuși răspunde cu același devotament grupării de avangardă, căreia se atașase înainte de a părăsi țara. El prezintă la această expoziție 6 sculpturi[6]. După opiniile mai multor biografi[7], Brâncuși se pregătise să facă atunci pentru prima oară de cînd plecase, o călătorie în țară, dar războiul l-ar fi împiedicat să-și realizeze dorința.

Această propunere n-a fost pusă pînă acum la îndoială. Dar iată că apar unele indicii care, după părerea noastră, au puterea să o infirme. În primul rînd este vorba de o cerere adresată de Brâncuși Legației române din Paris la data de 13 mai 1914[8]. O reproducem întocmai cum Brâncuși a așternut-o grăbit și laconic pe hîrtie, încununînd-o de semnătura sa:

„Domnule Ministru,

„Vă rog a binevoi să dispuneți să mi se elibereze un certificat de liberă trecere în Țară (subliniere lui Brâncuși) a lucrărilor mele menționate în certificatul ce vă anexez.

Primiți vă rog Domnule Ministru asigurarea deosebitei stime ce vă păstrez.

Constantin Brâncuși
54, rue du Montparnasse, Paris"

Pe această cerere este menționat cu creion roșu „s-a eliberat". Anexat cererii se află o copie a certificatului prin care se arată că lucrările „o pasăre bronz lustruit" (62 cm.) și „un cap bronz" (28 cm.) sînt „sculpturi făcute de dl. Constantin Brâncuși". Pentru siguranța autorităților vamale, certificatul poartă semnătura unui comisar și ștampila comisariatului de poliție din cartierul Montparnasse.

Nici în cerere, nici în certificat nu se specifică dacă aceste lucrări urmau să fie expediate printr-un mijloc de transport, așa cum se obișnuia. S-ar deduce astfel că lucrările erau însoțite de posesorul lor. Printre cele 6 sculpturi expuse figura și o „Muză adormită", care nu era alta decît „capul de bronz" menționat în certificat (dimensiunile aproape coincid). Față de celelalte lucrări, mai mari și mai grele ce nu puteau fi trimise decît cu trenul, „capul" putea fi luat cu ușurință ca bagaj personal. Deci mai grea „Pasărea măiastră" (căci de o variantă a acestei opere era vorba), lustruită cu atîta migală îndreptățea ostenteala de a o purta cu el grijuliul sculptor, așa cum a procedat și în alte dăți, de teamă ca operele să nu sufere stricăciuni în timpul transportului.

Dacă „Muza adormită" a fost dusă la București de către cineva, acel cineva nu putea să fie decît Brâncuși însuși, deoarece în cererea sa nu solicita și o delegație (absolut necesară la vămi) pentru o altă persoană care să-i facă acest serviciu. Nu este deci exclusă „o fugă" pînă la București a lui Brâncuși în acel an cu orizonturi în pîclă de sînge care a fost 1914.

Presupunerea noastră capătă temei de adevăr cu atît mai mult cu cît în sprijinul ei se află o mențiune scrisă asupra prezenței la București a lui Brâncuși în 1914. „Sculptorul Brâncuși a fost prin București, un oraș, fie-zis în treacăt, pe care nu-l poate suferi. A văzut tot ce era de văzut: Terasa, de mai multe ori pe zi. Terasa literară, științifică, teatrală și artistică — și a fugit înapoi la Paris". Am citat începutul tabletei „Artă și artă" de Tudor Arghezi publicată în 1914 cu ocazia expoziției de la Tinerimea artistică. În aceeași tabletă, o precizare în plus: „La închiderea expoziției Tinerimii artistice, atunci cînd toți expozanții vînduseră cel puțin cîte un tablou, Brâncuși trebuia să-și ia pietrele și să plece. Ceea ce n-a putut fi apreciat de România, va găsi loc într-o colecție străină pe lîngă clasici"[9].

Din pricina insuccesului pînă la această expoziție (criticile unor spirite conservatoare și obtuze la inovațiile artei îi făcuseră o presă proastă încă din 1910) este de presupus ca Brâncuși însuși să nu fi spus nimănui de călătoria sa la București, de teamă să nu fie întrebat și cum a fost primit în țara sa, după atîția ani.

Cu privire la „Pasărea" menționată în certificatul de care a fost vorba mai înainte, această operă nu a fost expusă în 1914 la București. Va fi renunțat artistul s-o mai poarte cu el, o fi ajuns totuși în țară această „Măiastră" în prima ei strălucire de bronz? Și dacă „da" de ce nu a mai fost prezentată?...

Ceea ce am vrea să subliniem cu această ocazie este preferința pe care Brâncuși o manifesta pentru „Măiastra" sa, purtînd-o peste tot cu el ca pe un talisman, dorind ca oamenii să-i înțeleagă simbolul. „Toată viața mea n-am căutat altceva decît esența zborului — mărturisea el. Zborul, ce fericire!"[10]. La București, „Măiastra" a fost expusă în 1913, în 1924 și 1928. Văzînd-o în 1924, poetul Lucian Blaga avea să-i închine un poem: „Pasărea sfîntă" (și adăuga) „întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși".

ENIGMA UNEI DISTINCȚII OFICIALE

Ca Brâncuși să fi ajuns vreodată în atenția dinastiei domnitoare — nu s-a știut nimic pînă acum. Dar că monarhia căuta să-și însușească gloriile spirituale ale poporului, este lucru arhicunoscut. Astfel, cînd socotea că gestul i-ar aduce un cîștig de propagandă, „Palatul" făcea pe loc dovada mărinimiei regale" (care voia să treacă și drept subtilime de spirit), acordînd celui cu lauri cuceriți deja, un titlu sau o decorație, ca o „recunoaștere supremă".

Prin 1930, Brâncuși era o glorie. Numele lui, de român, trecuse peste multe meridiane, purtînd mesajul unei arte noi, înnobilate de cugetare.

Așadar, țăranul din Gorj ajunsese prea departe și faima lui prea sus, ca să mai poată fi ignorat de „tron".

Documente[11] descoperite de noi recent și de care ne vom ocupa mai jos, constituie o confirmare.

Prin decretul nr. 3 214, „dat la Sinaia, la 22 septembrie 1931", ultimul Carol, „dorind a da o probă de a noastră bunăvoință Domnului Constantin Brâncuși" semna brevetul nr. 110 prin care sculptorului i se conferea ordinul „Meritul Cultural pentru Artă plastică și anume Cavaler clasa II-a".

Brevetul mai purta, de asemenea, semnătura lui Nicolae Iorga, ca Ministru, Secretar de Stat la Departamentul Instrucțiunii Publice, al Cultelor și Artelor.

Printr-o scrisoare oficială din 24 februarie 1932, Secretarul general al Ministerului Instrucțiunii Publice trimitea lui Brâncuși acest brevet prin intermediul Legației române din Paris.

Dar nici brevetul, nici scrisoarea însoțitoare n-au ajuns în Impasse Ronsin. Ambele documente, în original, au rămas să îngălbenească în arhiva diplomatică pentru totdeauna. O explicație ar fi trebuit să le însoțească precizînd cauza rămînerii acolo, dar n-am putut afla nimic care să lămurească enigma. De neglijență sau uitare din partea legației nu poate fi vorba, căci nu putea fi tratat astfel un ordin al „suveranului". O absență temporară și nici măcar una mai îndelungată (ceea ce n-a fost cazul) a sculptorului din Paris nu puteau decît să întîrzie înmînarea acestui titlu oficial.

Neaflînd nici un răspuns la aceste întrebări, sîntem tentați de a căuta în altă parte explicația faptului semnalat.

Nu este cumva vorba de un refuz al lui Brâncuși de a primi „onorurî" pe care nu și le dorea (sau de la cine nu le dorea)? Motive ar fi avut destule pentru aceasta. Regele îi conferea un ordin pentru arta plastică, dar îl considera demn doar de clasa II-a. Dar ceea ce putea să-l înfurieze mai mult pe Brâncuși era faptul că în celebra colecție regală nu-și aflase pînă atunci loc nici una dintre operele sale. Cît timp înfurase neagra mizerie, nici o pară regală nu fusese destinată cumpărării vreunei sculpturi brâncușiene dintre atîtea cîte fuseseră expuse la București pentru a-i asigura viața închinată artei. Presupuse Brâncuși că celebritatea sa, căpătată dincolo de frontieri și nu înțelegerea artei sale fusese avută în vedere pentru a i se oferi acel „merit"?

Cît privește pe ministrul care tutela pe atunci artele, nici despre acesta părerile lui Brâncuși nu erau prea bune, deoarece N. Iorga îl ignorase în tot ce scriasee. Ba mai mult, cu toată inteligența și erudiția sa, profesorul nu dovedise a fi înțeles opera brâncușiană, scriind chiar prin 1912 unul dintre primele articole[12] îndreptate împotriva artei moderne în care viza (doar fără s-o spună) mai ales pe Brâncuși.

Iată cîteva argumente care ne îndeamnă să credem că Brâncuși ar fi refuzat distincția regală. (Un refuz fără zgomot poate, acuzînd modestia și simplitatea care nu se împacă cu onorurile — dar un refuz totuși!). În acest caz poate fi înțeleasă rămînerea celor două documente în arhiva diplomatică fără a lua calea întoarsă de unde proveniseră, așa cum ar fi trebuit. Se va fi preferat să rămînă o „afacere" îndoaristă la Paris, unde era mai ușor să fie ferită de comentarii și ecouri (defavorabile „coroanei"), decît să se înapoieze în țară, cu explicațiile inerente, un „ordin" regal refuzat.

TESTAMENTUL

În ultimii trei ani de viață Brâncuși a fost suferind. O fractură la un picior în timpul unei căzături din 1954 s-a vindecat greu. Sprijinindu-se în cîrjă, cu sănătatea în general zdruncinată, rămînea în atelier zile lungi urmate de nopți de veghe. Puterile viguroasului gorjan de altădată slăbiseră și neputința de a mai lucra îl chinuia poate cel mai mult.

Temîndu-se ca într-o zi să nu mai poată ține în mînă nici condeiul, într-o seară de primăvară, stînd la măsuța lui rotundă de piatră din cămăruța ca o chilie de străbun și-a ticluit testamentul.

La 12 aprilie 1956 notarul C. Burthe-Mique (13, rue Royale, Paris VIII-e) făcea cunoștința unui venerabil bătrîn cu barba și părul ca omătul, cu ochii mici de un cenușiu șters, fixînd asupra-i o privire încă ageră și pătrunzătoare. Recomandîndu-se scurt: „Brâncuși!" îi puse în mîini, pentru parafrarea oficială, lapidarul său testament.

Reproducem aici partea esențială a acestuia:

„...Donez Statului Francez, pentru Muzeul Național de Artă Modernă, absolut tot ceea ce vor conține în ziua decesului meu, atelierele mele situate în Impasse Ronsin nr. 11..."

„Această danie este făcută cu obligația ca Statul Francez să reconstituie, de preferință în localurile Muzeului de Artă Modernă, un atelier conținînd operele mele, schițele făcute, uneltele, mobilele".

Hotărîrea sa[13] era dictată de dorința de a rămîne pentru totdeauna alături de unii din marii săi prieteni sau tovarăși de căutări: Modigliani, Léger, Matisse, Delaunay, Kandinski, Villon...

Ce imagine poate afla azi vizitatorul în Impasse Ronsin și cum i se prezintă atelierul lui Brâncuși reconstituit cu pietate la Muzeul de Artă Modernă de pe cheiul Senei, am descris cu amănunte într-un articol anterior[14]. Ținem să menționăm doar că nimic nu s-a schimbat de atunci.

MORMÎNTUL

Înainte de a încheia aceste rînduri am crezut necesar să spunem cîte ceva și despre mormîntul lui Brâncuși. Acesta se află în cimitirul Montparnasse secțiunea 19-a, pe Avenue du Nord (nu departe de acolo, la o margine a cimitirului, vizitatorul va găsi celebrul „Sărut" așezat pe mormîntul unei tinere rusoaice în 1910).

Mormîntul lui Brâncuși, așezat la marginea aleii, este cît se poate de simplu, încît poți să treci pe lîngă el aproape fără să-l observi. O cenușie placă de ciment, imitînd piatra sură poartă scris pe ea cu litere mari: CONSTANTIN BRÂNCUȘI (1876—1957). E trist să constați că celui care o viață întreagă a dezghiocat din piatră visul ei frumos, i s-a așezat pe criptă o banală lespede executată în atelierul meșteșugarului de la poarta cimitirului. S-ar fi cuvenit să se așeze acolo o „Măiastră" sau un „Cocoșul", pe soclu înalt de „Coloană infinită".

I. STĂVĂRUȘ

[1] *Această dată este cea adevărată, fiind confirmată de actul de naștere al artistului (vezi M. Deac: Brâncuși, ed. Meridiane 1966 pag. 6). De aceea credem că ar trebui să ia locul de drept în toate biografiile despre Brâncuși al celei de 21 februarie 1876 care se bazează doar pe recunoașterea orală a lui Brâncuși. Se pare că aceasta din urmă ar fi data declarării și înregistrării nașterii în registrele primăriei din Peștișani.*

[2] *Jean Cassou — prefață la vol. „Brâncuși" de I. Jianou, ed. Arted, Paris, 1963.*

[3] *Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, fondul Paris, Dosar 366.*

[4] *Printre care Carola Giedion Welcker, D. Lewis, M. Deac, E. Ciucă și alții.*

[5] *Reproduse în „Contemporanul" din 3 septembrie 1965, cu un comentariu de Sidney Geist.*

[6] *Cele șase sculpturi erau: „Muză adormită" — bronz, „Danae" — bronz, „Danaidă" — piatră, „Sculptură în piatră", „Rugăciune" — bronz și „Bustul lui Petre Stănescu" — bronz.*

[7] *Carola Giedion Welcker, Ezra Pound, I. Jianu și alții afirmă că prima revenire în țară a lui Brâncuși se ar face abia în 1924.*

[8] *Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, fondul Paris, Dosar 366.*

[9] *Tudor Arghezi: „Tablete de cronicar", ESPLA, 1960.*

[10] *Carola Giedion Welcker: „C. Brâncuși", Ed. du Griffon, Neuchâtel, 1959, pag. 198.*

[11] *Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, fondul Paris, Dosar 365.*

[12] *N. Iorga: „Ce rămîne" — în „Neamul românesc" din 14 aprilie 1912.*

[13] *Mărturii orale culese de noi de la P. Atanasiu, executorul testamentar al lui C. Brâncuși.*

[14] *„Atelierul lui Brâncuși" — Luceafărul, 13 martie 1965 (corespondență din Paris pe care o semnam, ca și pe altele din aceeași perioadă, cu pseudonimul Claude Emmanuel).*

N.B. În afara portretului, fotografiile sînt comunicate de autor.

„Sărutul" din colecția P. Atanasiu.

Imagini din atelierul lui Brâncuși (reconstituit în Muzeul de Artă Modernă din Paris).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

documente inedite ● documente inedite

BRÂNCUȘI

documente inedite ● documente inedite

Motto : „*Am tinut să aducem, de asemenea, un omagiu lui Brâncuși, acestui mare sculptor al poporului nostru, de valoare mondială, care prin opera lui a lăsat veacurilor o expresie a gîndirii și sensibilității poporului nostru, făcîndu-l cunoscut în întreaga lume*" (Cuvîntarea tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU la Tg. Jiu, Scînteia 14 iunie 1966).

Se împlinește un deceniu de cînd a încetat să mai modeleze mîna unui demiurg : Brâncuși. Dar moartea n-a putut atinge decît omul Constantin Brâncuși, pe cînd artistul și opera sa au intrat în nemurire.

Demiurgul era un dac de la poalele Carpaților Olteniei. Se născuse în casa cu mulți copii a unui țăran neavut din cătunul Hobița din Gorj, la 19 februarie 1876[1] (stil vechi, adică 2 martie stil nou). După ce străbătuse lumea pînă la patriarhica vîrstă de 81 de ani, ducînd peste tot faima neamului său, Brâncuși se sfîrșea, celebru și modest ca un „Jupiter în Olimpul său"[2] într-un atelier cu interior gorjan din fundătura Ronsin de pe colina Montparnasse din Paris. Era o zi apropiată de echinoxul primăverii — 16 martie 1957.

Trecerea lui prin lume și artă a lăsat traiectorii cosmice și gînduri pe măsura astrului. Constantin Brâncuși : „un om nou care a cugetat și a cîntat multă vreme" (Tudor Arghezi) ; „cel care a transformat anticul în modern" (Doumier-Rousseau) și a dat „constiința formei pure" (Henry Moore) ; „între cei dintîi care găsesc în sculptură noul drum" (Lucian Blaga) și „au schimbat cursul sculpturii" (George Oprescu) ; „unul dintre cei mai mari sculptori ai tuturor timpurilor" (Jean Cassou)...

Brâncuși înseamnă spirit și gîndire de o noutate și o îndrăzneală neobișnuite : „Sărutul" și „Muza adormită". „Rugăciunea" și „Cuminția pămîntului", dar, mai ales, „Coloana infinită" și „Pasărea măiastră".

O preocupare mai veche ne-a mînat în ultimii ani pe „urmele" demiurgului, căutînd și sperînd a cunoaște mai bine unele împrejurări din viața sa, legate de arta sa, pentru a aduce unele date mai precise acolo unde certitudinea șovăia.

În timpul acestor căutări am reușit să aflăm unele documente necunoscute, ori să culegem mărturii prețioase de la cîtiva foști prieteni și apropiați ai marelui sculptor.

Observațiile ce ne-au fost înlesnite de aceste documente și mărturii pînă în momentul de față le facem aici cunoscute, urmînd ca pe măsură ce și altele ni se vor părea împlinite să le dăm la iveală mai tîrziu.

Toate acestea le facem cu gîndul de a veni în ajutorul cercetătorilor de specialitate, viitorii biografi, de la care așteptăm cărțile ce nu s-au scris încă despre Brâncuși.

BURSIER LA PARIS

Așa cum se știe, după o lungă și anevoioasă călătorie de sărac, făcută uneori cu pasul, Brâncuși a ajuns la Paris în iulie 1904. Dacă ar fi fost să el unul dintre acei fecieri de bani gata, cu bursă asigurată „de acasă" de influente persoane în moda politică, ar fi putut urma, începînd din toamnă, studiile la care năzuia să le facă în „orașul-lu-

sînt împărțite : unii susțin că numai un an, alții — doi. Ținînd seama de faptul că în februarie 1906, Brâncuși împlinea 30 de ani și cunoscînd că regulamentele în vigoare de la Beaux-Arts, prevedeau, după cît ne-am informat, limitarea vîrstei studenților la 30 de ani, concluzia, după noi, este limpede : Brâncuși n-a putut rămîne în atelierul lui Mercié decît un an. Știind, de asemenea, că încă de pe atunci Brâncuși nu se împăca cu academismul, credem că întreruperea lecțiilor la Beaux-Arts nu va fi fost regretată, redîndu-i libertatea de a gîndi și a se „răzvrăti" pentru a crea o sculptură nouă.

SĂRUTUL

I

Începînd din 1908, Brâncuși realizează numeroase variante ale „Sărutului" (prima fiind cea aflată la Muzeul de Artă din Craiova adusă în țară și expusă la Salonul oficial din 1912). Cea mai reprezentativă lucrare pe această temă (fără a include evoluția sărutului ce a dus la alte opere) este cunoscutul monument funerar din cimitirul Montparnasse. Pînă nu de mult, numeroși biografi și comentatori[4] au considerat acest monument ca fiind executat de Brâncuși la o comandă expresă în anul 1908, pentru a fi așezat pe mormîntul unei tinere rusoaice, Tanosa Gassevskaia. Mai tîrziu însă s-a aflat că tînăra fată se sinucisese la 7 decembrie 1910. Pe de altă parte, aflăm din două scrisori inedite recent publicate[5] ale domnișoarei Pogany că în 1910 cînd aceasta a vizitat pentru prima oară atelierul lui Brâncuși, sculptorul termina „Sărutul" care „avea să servească drept piatră funerară unei tinere rusoaice înmormîntată în cimitirul Montparnasse" (citat din prima scrisoare a domnișoarei Poganyi).

Aceste noi date vin să repare o dublă greșeală de informare : monumentul nu era lucrat nici în 1908 și nici nu constituia o comandă.

În sprijinul întăririi acestei concluzii aș dori să aduc mărturiile orale pe care mi le-a făcut arhitectul Stvm Popper din Paris, unul dintre apropiații și prețuitorii marelui Brâncuși. El mi-a spus că întrebîndu-l odată pe Brâncuși cum a creat „Sărutul" și a hotărît să-i dea o destinație funerară, acesta i-a povestit următoarele : Prin 1910, unul din prietenii săi era dr. Marbais de la Institutul Pasteur, un om tînăr, cu sufiet sensibil și iubitor al artei. Într-o zi a intrat în atelierul său foarte nenorocit și mult timp a rămas mut. Apoi în puține cuvinte i-a spus cum cineva apropiat, o fată foarte frumoasă se sinucisese din dragoste. Și iar a rămas tăcut privind undeva, în colțul atelierului unde era așezat „Sărutul". Pe loc i-a propus să facă din această operă monumentul de pe mormîntul nefericitei copile. Brâncuși a acceptat, socotind că destinația ce o lua opera sa nu-i anula sensul de omagiu adus vieții, ci dimpotrivă.

II

Din inventarul operelor lui Brâncuși cuprins în numeroasele monografii și biografii ce i-au fost

de a părăsi țara. El prezintă la această expoziție 6 sculpturi[6]. După opiniile mai multor biografi[7], Brâncuși se pregătise să facă atunci pentru prima oară de cînd plecase, o călătorie în țară, dar războiul 1-ar fi împiedicat să-și realizeze dorința.

Această propunere n-a fost pusă pînă acum la îndoială. Dar iată că apar unele indicii care, după părerea noastră, au puterea să o infirme. În primul rînd este vorba de o cerere adresată de Brâncuși Legației române din Paris la data de 13 mai 1914[8]. O reproducem întocmai cum Brâncuși a așternut-o, grăbit și laconic pe hîrtie, însoțind-o de semnătura sa :

„Domnule Ministru,

„Vă rog a binevoi să dispuneți să mi se libereze un certificat de liberă trecere în Țară (sublinierea lui Brâncuși) a lucrărilor mele menționate în certificatul ce vă anexez.

Primiți vă rog Domnule Ministru asigurarea deosebitei stime ce vă păstrez.

Constantin Brâncuși
54, rue du Montparnasse, Paris"

Pe această cerere este menționat cu creion roșu : „s-a eliberat". Anexat cererii se află o copie a certi-

Brâncuși în 1914. „Sculptorul Brâncuși a fost prin București, un oraș, fie-zis în treacăt, pe care nu-l poate suferi. A văzut tot ce era de văzut : Terasa, de mai multe ori pe zi. Terasa literară, științifică, teatrală și artistică — și a fugit înapoi la Paris". Am citat începutul tabletei, „Artă și artă" de Tudor Arghezi publicată în 1914 cu ocazia expoziției de la Tinerimea artistică. În aceeași tabletă, o precizare în plus : „La închiderea expoziției Tinerimii artistice, atunci cînd toți expozanții vînduseră cel puțin cîte un tablou, Brâncuși trebuia să-și ia pietrele și să plece. Ceea ce n-a putut fi apreciat de România, va găsi loc într-o colecție străină pe lîngă clasici".

Din pricina insuccesului pînă la această expoziție (criticile unor spirite conservatoare și obtuze la înnoirile artei îi făcuseră o presă proastă încă din 1910) este de presupus ca Brâncuși însuși să nu fi spus nimănui de călătoria sa la București, de teamă să nu fie întrebat și cum a fost primit în țara sa, după atîtia ani.

Cu privire la „Pasărea" menționată în certificatul de care a fost vorba mai înainte, această operă nu a fost expusă în 1914 la București. Va fi renunțat artistul s-o mai poarte cu el, o fi ajuns totuși în țară această „Măiastră" în prima ei strălucire de bronz ? Și dacă „da" de ce nu a mai fost prezentată ?...

Ceea ce am vrea să subliniem cu această ocazie este preferința pe care Brâncuși o manifesta pentru „Măiastra" sa, purtînd-o peste tot cu el ca pe un talisman, dorind ca oamenii să-i înțeleagă simbolul. „Toată viața mea n-am căutat altceva decît esența zborului — mărturisea el. Zborul, ce fericire !"[9]. La București, „Măiastra" a fost expusă în 1913, în 1924 și 1928. Văzînd-o în 1924, poetul Lucian Blaga avea să-i închine un poem : „Pasărea sfîntă" (și adăuga) „Întruchipată în aur de sculptorul C. Brâncuși".

ENIGMA UNEI DISTINCȚII OFICIALE

Ca Brâncuși să fi ajuns vreodată în atenția dinastiei domnitoare — nu s-a știut nimic pînă acum. Dar că monarhia căuta să-și însușească gloriile spirituale ale poporului, este lucru arhicunoscut. Astfel, cînd socotea că gestul îi-ar aduce un cîștig de propagandă, „«Palatul» făcea pe loc dovada mărinimiei regale" (care voia să treacă și drept subtilitate de spirit), acordînd celui cu laurii cuceriți deja, un titlu sau o decorație, ca o „recunoaștere supremă".

Prin 1930, Brâncuși era o glorie. Numele lui, de

Neafiind nici un răspuns la aceste întrebări, sîntem tentați de a căuta în altă parte explicația faptului semnalat.

Nu este cumva vorba de un refuz al lui Brâncuși de a primi „onoruri" pe care nu și le dorea (sau de la cine nu le dorea) ? Motive ar fi avut destule pentru aceasta. Regele îi conferea un ordin pentru arta plastică, dar îl considera demn doar de clasa II-a. Dar ceea ce putea să-l îndîrjească mai mult pe Brâncuși era faptul că în celebra colecție regală nu-și aflase pînă atunci loc nici una dintre operele sale. Cît timp îndurase neagra mizerie, nici o para regală nu fusese destinată cumpărării vreunei sculpturi brâncușiene (dintre altele cîte fuseseră expuse la București) pentru a-i ușura viața închinată artei. Pricepuse Brâncuși că celebritatea sa, cîștigată dîncolo de frunțarii și nu înțelegerea artei sale fusese avută în vedere pentru a i se oferi acel „merit" ?

Cît privește pe ministrul care tutela pe atunci artele, nici despre acesta părerile lui Brâncuși nu erau prea bune, deoarece N. Iorga îi ignorase în tot ce scrisese. Ba mai mult, cu toată inteligența și erudiția sa, profesorul nu dovedise a fi înțeles opera brâncușiană, scriind chiar prin 1912 unul dintre primele articole[11] îndreptate împotriva artei moderne în care viza (doar fără s-o spună) mai ales pe Brâncuși.

Iată cîteva argumente care ne îndeamnă că credem că Brâncuși ar fi refuzat distincția regală. (Un refuz fără zgomot poate, acuzînd modestia și simplitatea care nu se împacă cu onorurile — dar un refuz totuși !). În acest caz poate fi înțeleasă rămînerea celor două documente în arhiva diplomatică fără a lua cale întoarsă de unde proveniseră, așa cum ar fi trebuit. Se va fi preferat să rămînă o „afacere" îndosariată la Paris, unde era mai ușor să fie ferită de comentarii și ecouri (defavorabile „coroanei"), decît să se înapoieze în țară, cu explicațiile inerente, un „ordin" regal refuzat.

TESTAMENTUL

În ultimii trei ani de viață Brâncuși a fost suferind. O fractură la un picior în timpul unei căzături din 1954 s-a vindecat greu. Sprijinindu-se în cîrjă, cu sănătatea în general zdruncinată, rămînea în atelier zile lungi urmate de nopți de veghe. Puterile vigurosului gorjan de altădată slăbiseră și neputința de a mai lucra îl chinuia poate cel mai mult.

Temîndu-se ca într-o zi să nu mai poată ține în mînă nici condeiul, într-o seară de primăvară, stînd la măsuța lui rotundă de piatră din cămăruța ca o chilie de străbun și-a ticluit testamentul.

La 12 aprilie 1956 notarul C. Burthe-Migue (13, rue Royale, Paris VIII-e) făcea cunoștința unui venerabil bătrîn cu barba și părul ca omătul, cu ochii mici de un cenușiu șters, fixînd asupra-i o privire încă ageră și pătrunzătoare. Recomandîndu-se scurt : „Brâncuși !" îi puse în mîini, pentru parafrarea oficială, lapidarul său testament.

Reproducem aici partea esențială a acestuia :

„...Donez Statului Francez, pentru Muzeul Național de Artă Modernă, absolut tot ceea ce voi conține în ziua decesului meu, atelierele mele situate în Impasse Ronsin nr. 11..."

„Această danie este făcută cu obligația ca Statul Francez să reconstituie, de preferință în localurile Muzeului de Artă Modernă, un atelier conținînd operele mele, schițele făcute, uneltele, mobilele".

Hotărîrea sa[12] era decisă de dorința de a rămîne pentru totdeauna alături de unii din marii săi prieteni sau tovarăși de căutări : Modigliani, Leger, Matisse, Delaunay, Kandinski, Villon...

Ce imagine poate afla azi vizitatorul în Impasse Ronsin și cum i se prezintă atelierul lui Brâncuși reconstituit cu pietate la Muzeul de Artă Modernă de pe cheiul Senei, am descris cu amănunte într-un articol anterior[13]. Tinem să menționăm doar că nimic nu s-a schimbat de atunci.

MORMÎNTUL

Înainte de a încheia aceste rînduri am crezut necesar să spunem cîte ceva și despre mormîntul lui Brâncuși. Acesta se află în cimitirul Montparnasse secțiunea 19-a, pe Avenue du Nord (nu departe de acolo, la o margine a cimitirului, vizitatorul va găsi celebrul „Sărut" așezat pe mormîntul unei tinere rusoaice în 1910).

Mormîntul lui Brâncuși, așezat la marginea aleii, este cît se poate de simplu, încît poți să treci pe lîngă el aproape fără să-l observi. O cenușie placă de ciment, înălțind piatra surd poartă scris pe ea cu litere mari : CONSTANTIN BRÂNCUȘI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (2)

de sprijin și nici sfătuitor în situația de flămînd rătăcitor în care se afla. Astfel, în locul studiilor, timp de un an a trebuit să facă munci dintre cele mai umile și istovitoare, ca să poată vizita muzee, expoziții, ateliere și... „scoli" de artă pe stradă. În acest răstimp, unii dintre românii de suflet aflați la Paris — fie statorniciți ca pictorul C. Ghenescu, fie bursieri dintre cei ce aveau să devină străluciți slujitori ai artei ca Enescu, Palladv, Golestan — îi vor fi sfătuit ce să facă și pe unde să umble, punînd poate și ei o vorbă de ajutor ne lîngă cine trebuia, pentru a-și putea continua studiile. În țară, intervențiile unor prețuitori ai entului său, printre care se vor fi numărat D. Gerota, fostul său profesor W. Heghel de Belle Arte și prietenul său, sculptorul Paciurea au adăugat cererilor insistente ale lui Brâncuși, fiind să convingă autoritățile să-i acorde o bursă studii. Data primirii acestei burse, pînă acum anal bănuită putem s-o precizăm ca fiind luna 1905. Un document descoperit de noi ne con- la această concluzie. Este vorba de o scri- oficială a Legației române din Paris din 22 1905 (înregistrată la nr. 859 în registrul can- ției). O reproducem (în traducere) :

„Domnului Bonnat
Director al Școlii Naționale
și speciale de Beaux-Arts
Paris

Domnule Director,

Am onoarea a vă ruga să binevoiți a autoriza pe compatriotul meu, Dl. Constantin Brâncuși, născut la Pestișani (Județul Gorjiu, România) la 21 februarie 1876, diplomat deja al Școlii de Arte Frumoase din București, de a se prezenta la viitorul concurs de admitere pentru sculptură.

Binevoiți a primi..... etc

Ministrul României." [2]

Un asemenea demers oficial al Legației române, fcare o angaja față de autoritățile franceze) nu putea fi făcut de către aceasta fără să aibă din țară confirmarea atribuirii unei burse lui Brâncuși. Și cum propunerea la concurs a tînărului era urgentă, se poate considera că bursa fusese comunicată foarte recent.

Brâncuși va fi reușit la concurs, ne-o confirmă că în toamna aceluiași an el se numără noii studenți din atelierul prof. Antonin de la Ecole des Beaux-Arts.

vreme a fost elevul lui Mercié ? Părerile

dedicate, a lipsit pînă acum una din variantele „Sărutului". Anunțăm că imaginea acestei opere și datele asupra ei apar acum — și aici — pentru prima oară. Am descoperit-o cu puțină vreme în urmă într-o colecție particulară, cu prilejul unei vizite ce am făcut-o acasă, la amabila sa invitație, posesorului ei, care nu este altul decît executorul testamentar al lui Brâncuși, dr. P. Atanasiu. Stabilit de mulți ani la Paris, reputat specialist în domeniul virusurilor (șef de secție la Institutul Pasteur) dr. Atanasiu a fost unul dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Brâncuși în timpul ultimilor zece ani de viață ai acestuia. Era singurul medic căruia sculptorul — cam sceptic în puterea medicinei după carte — i se încredința, acordîndu-i în același timp stima sa nelimitată. Aceasta și explică încrederea de a-l împuternicii cu îndeplinirea postumă a dorințelor sale testamentare.

Iubitor de artă, știind să dea valoare aceleia de idei îndrăznețe, dr. Atanasiu este un colecționar pasionat, casa lui de la Lozère aparînd vizitatorului ca o expoziție și un muzeu. Doi dintre titanii artei românești se întîlnesc acolo : N. Grigorescu prin splendidul tablou „Casă la Cîmpinița" și C. Brâncuși prin „Sărutul" (variantă), cap de nou născut (variantă) și un portret de femeie (schiță în creion). Cele trei lucrări de Brâncuși sînt suveniruri primite de la creatorul lor. „Sărutul" i-a fost dăruit lui și soției sale, ca o supremă urare de fericire, în ziua nunții lor. Această lucrare, executată în gips și purtînd semnătura lui Brâncuși, aparține perioadei de sfîrșit din evoluția temei : întregul nu se mai încadrează într-un patrat (ca la primele variante), ci într-un dreptunghiu ; ambele figuri privesc prin aceiași ochi, comun, cu largă și expresivă deschidere ; brațele au forme aplatizate, ca brîiele de piatră ce încing „Sărutul" din „Piatra de hotar". Toate aceste elemente indică varianta „Sărutului" descoperită de noi ca fiind înrudită cu cea aflată în Muzeul din Philadelphia, dar anterioară aceleia, întrucît capetele mai păstrează rotunjimea variantelor de început.

PARIS—BUCUREȘTI, 1914

În 1914, „Tinerimea Artistică" din București organizează o nouă expoziție. Invitat de onoare ca-totdeauna, Brâncuși răspunde cu același devotament grupării de avangardă, căreia se atașase înainte

ficatului prin care se arată că lucrările „o pasăre bronz lustruit" (62 cm) și „un cap bronz" (28 cm) sînt „sculpturi făcute de dl. Constantin Brâncuși". Pentru siguranța autorităților vamale, certificatul poartă semnătura unui comisar și ștampila comisariatului de poliție din cartierul Montparnasse.

Nici în cerere, nici în certificat nu se specifică dacă aceste lucrări urmau să fie expediate printr-un mijloc de transport, așa cum se obișnuia. S-ar deduce astfel că lucrările erau însoțite de posesorul lor. Printre cele 6 sculpturi expuse figura și o „Muză adormită", care nu era alta decît „capul de bronz" menționat în certificat (dimensiunile aproape coincid). Față de celelalte lucrări, mai mari și mai grele ce nu puteau fi trimise decît cu trenul, „capul" putea fi luat cu ușurință ca bagaj personal. Dest mai grea „Pasărea măiastră" (căci de o variantă a acestei opere era vorba), lustruită cu atîta migală îndreptățea osteneala de a o purta cu el grijuliul sculptor, așa cum a procedat și în alte dăți, de teamă ca operele să nu sufere stricăciuni în timpul transportului.

Dacă „Muza adormită" a fost dusă la București de către cineva, acel cineva nu putea să fie decît Brâncuși însuși, deoarece în cererea sa nu solicita și o delegație (absolut necesară la vămi) pentru o altă persoană care să-i facă acest serviciu. Nu este deci exclusă „o fugă" pînă la București a lui Brâncuși în acel an cu orizonturi în picătă de singe care a fost 1914.

Presupunerea noastră capătă temei de adevăr cu atît mai mult cu cît în sprijinul ei se află o mențiune scrisă asupra prezenței la București a lui român, trecuse peste multe meridiane, purtînd mesajul unei arte noi, înnobilate de cugetare.

Așadar, țăranul din Gorj ajunsese prea departe și faima lui prea sus, ca să mai poată fi ignorat de „tron".

Documente [11] descoperite de noi recent și de care ne vom ocupa mai jos, constituie o confirmare.

Prin decretul nr. 3 214, „dat la Sinaia, la 22 septembrie 1931", ultimul Carol, „dorind a da o probă de a noastră bunăvoință Domnului Constantin Brâncuși" semna brevetul nr. 110 prin care sculptorului i se conferea ordinul „Meritul Cultural pentru Artă plastică și anume Cavaler clasa II-a".

Brevetul mai purta, de asemenea, semnătura lui Nicolae Iorga, ca Ministru, Secretar de Stat la Departamentul Instrucțiunii Publice, al Cultelor și Artelor.

Printr-o scrisoare oficială din 24 februarie 1932, Secretarul general al Ministerului Instrucțiunii Publice trimitea lui Brâncuși acest brevet prin intermediul Legației române din Paris.

Dar nici brevetul, nici scrisoarea însoțitoare n-au ajuns în Impasse Ronsin. Ambele documente, în original, au rămas să îngălbenească în arhiva diplomatică pentru totdeauna. O explicație ar fi trebuit să le însoțească precizînd cauza rămînerii acolo, dar n-am putut afla nimic care să lămurească enigma. De neglijență sau uitare din partea legației nu poate fi vorba, căci nu putea fi tratat astfel un ordin al „suveranului". O absență temporară și nici măcar una mai îndelungată (ceea ce n-a fost cazul) a sculptorului din Paris nu puteau decît să întîrzie înmînarea acestui titlu oficial.

întreagă a dezghiocat din piatră visul ei frumos, l s-a așezat pe criptă o banală lespede executată în atelierul meșteșugarului de la poarta cimitirului. S-ar fi cuvenit să se aseze acolo o „Măiastră" sau un „Cucurigu", pe soclu înalt de „Coloană infinită".

I. STĂVĂRUȘ

[1] *Această dată este cea adevărată, fiind confirmată de actul de naștere al artistului (vezi M. Deac : Brâncuși, ed. Meridiane 1966 pag. 6). De aceea credem că ea trebuie să ia locul de drept în toate biografiile despre Brâncuși al celei de 21 februarie 1876 care se bazează doar pe recunoașterea orală a lui Brâncuși. Se pare că aceasta din urmă ar fi data declarării și înregistrării nașterii în registrele primăriei din Pestișani.*

[2] *Jean Cassou — prefață la vol. „Brâncuși" de I. Jianou, ed. Arted, Paris, 1963.*

[3] *Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, fondul Paris, Dosar 366.*

[4] *Printre care Carola Giédon Welcker, D. Lewis, M. Deac, E. Ciucă și alții.*

[5] *Reproduse în „Contemporanul" din 9 septembrie 1966, cu un comentariu de Sidney Geist.*

[6] *Cele șase sculpturi erau : „Muza adormită" — bronz, „Danae" — bronz, „Danaidă" — piatră, „Sculptură în piatră", „Rugăciune" — bronz și „Bustul lui Petre Stănescu" — bronz.*

[7] *Carola Giédon Welcker, Ezra Pound, I. Jianu și alții afirmă că prima revenire în țară a lui Brâncuși se va face abia în 1924.*

[8] *Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, fondul Paris, Dosar 366.*

[9] *Tudor Arghezi : „Tablete de cronicar", ESPLA, 1960.*

[10] *Carola Giédon Welcker : „C. Brâncuși", Ed. du Griffon, Neuchâtel, 1959, pag. 198.*

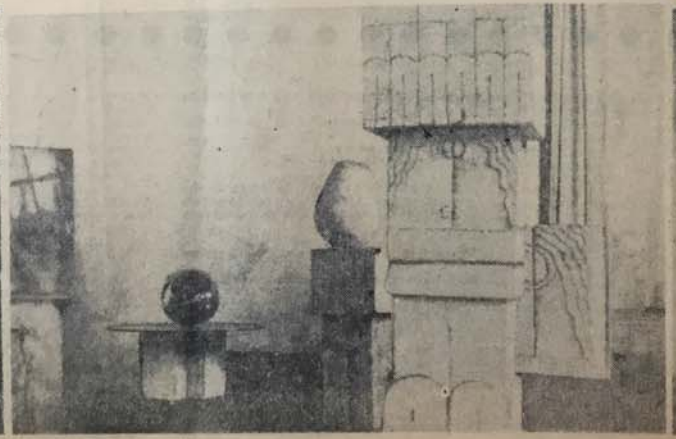
[11] *Arhiva Ministerului Afacerilor Externe, București, fondul Paris, Dosar 366.*

[12] *N. Iorga : „Ce rămîne" — în „Neamul românesc" din 14 aprilie 1912.*

[13] *Mărturii orale culese de noi de la P. Atanasiu, executorul testamentar al lui C. Brâncuși.*

[14] *„Atelierul lui Brâncuși" — Luceafărul, 13 martie 1965 (corespondență din Paris pe care o semnam, ca și pe altele din aceeași perioadă, cu pseudonimul Claude Emmanuel.*

N.B. În afara portretului, fotografiile sînt comunicate de autor.



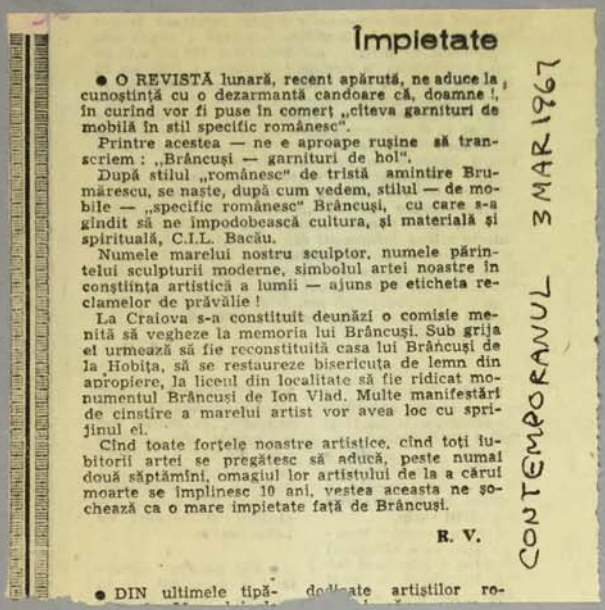
„Sărutul" (din colecția P. Atanasiu).

Imagini din atelierul lui Brâncuși (reconstituit la Muzeul de Artă Modernă din Paris).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

33.



Împietate

● O REVISTĂ lunară, recent apărută, ne aduce la cunoștință cu o dezarmantă candoare că, doamne !, în curînd vor fi puse în comerț „cîteva garnituri de mobilă în stil specific românesc".

Printre acestea — ne e aproape rușine să transcriem : „Brâncuși — garnituri de hol".

După stilul „românesc" de tristă amintire Brumărescu, se naște, după cum vedem, stilul — de mobile — „specific românesc" Brâncuși, cu care s-a gîndit să ne împodobească cultura, și materială și spirituală, C.I.L. Bacău.

Numele marelui nostru sculptor, numele părintelui sculpturii moderne, simbolul artei noastre în conștiința artistică a lumii — ajuns pe eticheta reclamelor de prăvălie !

La Craiova s-a constituit deunăzi o comisie menită să vegheze la memoria lui Brâncuși. Sub grija ei urmează să fie reconstituită casa lui Brâncuși de la Hobița, să se restaureze bisericuța de lemn din apropiere, la liceul din localitate să fie ridicat monumentul Brâncuși de Ion Vlad. Multe manifestări de cinstire a marelui artist vor avea loc cu sprijinul ei.

Cînd toate forțele noastre artistice, cînd toți iubitorii artei se pregătesc să aducă, peste numai două săptămîni, omagiul lor artistului de la a cărui moarte se împlinesc 10 ani, vestea aceasta ne șochează ca o mare impietate față de Brâncuși.

R. V.

● DIN ultimele tipă- dedicate artiștilor ro-

CONTEMPORANUL 3 MAR 1967

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

16 III. 967

Constantin Brâncuși

CORNELIU BABA

Plecat de pe meleagurile sale natale odinioară cu un mănunchi de amintiri în mînă, Constantin Brâncuși a poposit la Paris, acest cimitirul de unii și mai bine, pregătit să-și întîmpine eroii care de-abia începuse. „Lovește-te în fața porții veacului. Ai în mîna ta cheia" îi scria un prieten lui Picasso în acea vreme. Pentru Brâncuși cuvintele erau la fel de profetice.

Nu pornise să cucerească gloria. Avea umilința geniului și visul cutezător al căutărilor noi în artă. Era în ceasul unui început de epocă și al unor confruntări esențiale. Noțiunile cosmice ale științei revizuiau concepțiile artistului despre formă și spațiu. Brâncuși cioplise înainte de a ajunge aici — și lemnul și piatra. Crease deja începutul dialogului său inedit cu aceste două forțe. Va șlefui mai tîrziu metalul și va da admirabila sa lecție despre sinteză prin dinamica creată de volumele reduse la elementar și eliberate de orice aparențe exterioare. O declanșare a expresivității prin puritatea desăvîrșită a formelor la care conlucra suprafața prețioasă a materialului cizelat. Brâncuși aduxese cu el secretul simplității. Îl poseda instinctiv, la fel cu atîția geniali anonimi care cioplise înaintea lui la fel piatra și lemnul sau incrustaseră pe smalțuri. Se confruntase cu ei acolo unde le descoperise urmele pe pămîntul țării sale sau în creații milenare ale altor rase și popoare îndepărtate și diferite. Verificase adevărurile permanente ce începeau a fi silabisite de artiști la începutul veacului mare al științei.

Un caracter de netăgăduită contemporaneitate face ca astăzi, la 10 ani de la moartea artistului, operele sale să se afle așezate definitiv în marea galerie a artei universale moderne, omul plecat acum cincizeci de ani și mai bine din satul său oltenesc, devenind mit și simbol.

Comitetul de cultură și artă al orașului București — Întreprinderea cinematografică organizează azi 16 martie, ora 20, la cinematograful UNION, o seară omagială „Constantin Brâncuși", la care vor lua cuvîntul : Petru Comarnescu, critic de artă, și Adrian Petringenaru, regizor. Vor fi prezentate filmele : „Pași spre Brâncuși", „Brâncuși la Tîrgu Jiu" și „Vizita conducătorilor de partid și de stat în regiunea Oltenia".

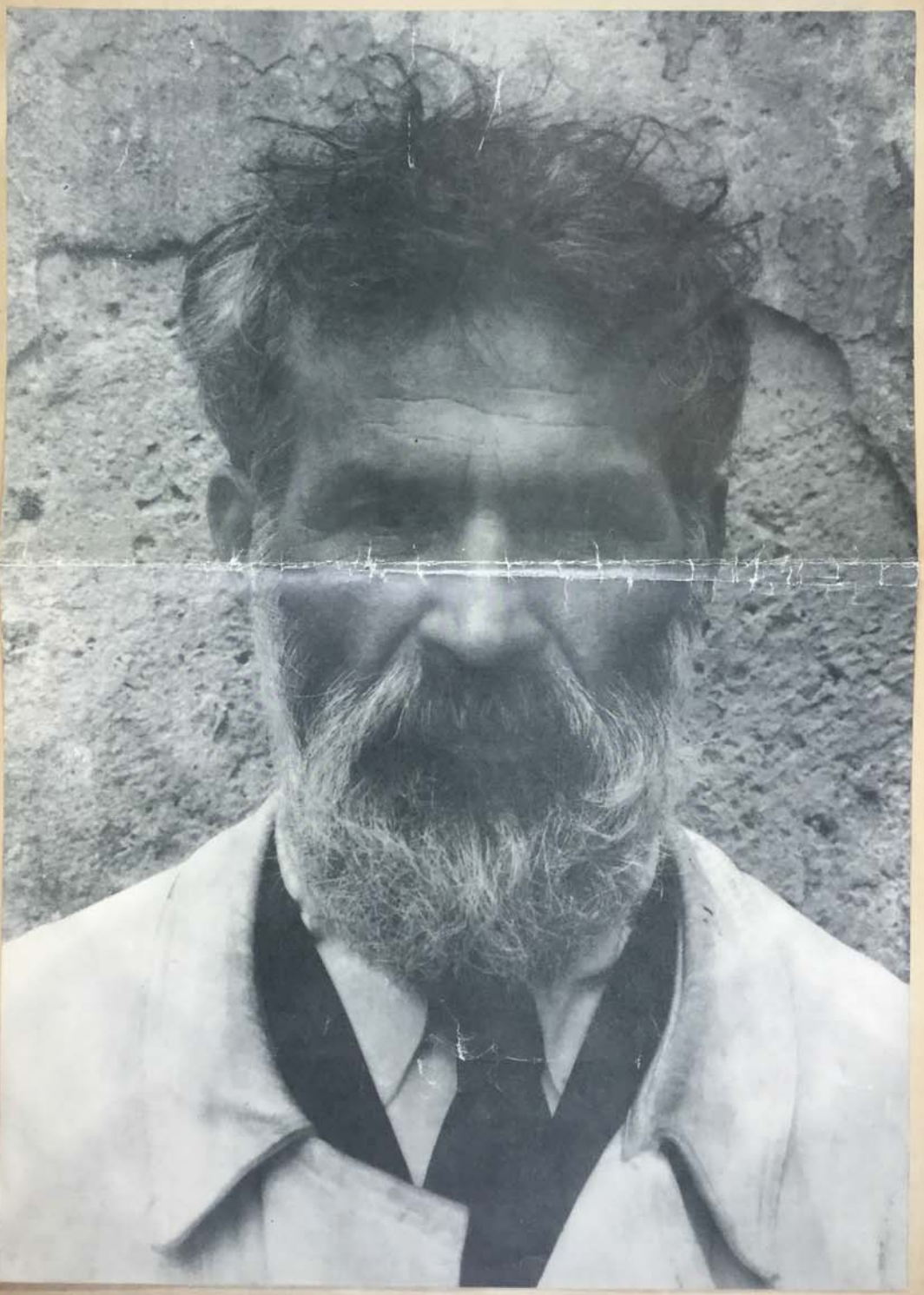
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

BRANCUSI

supliment

ramuri



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

[lower case] RAMURI
Anul IV · Nr. 3(33)
15 Mar 1967

La comemorarea a zece ani de la moartea lui Constantin Brâncuşi, oferim cititorilor noştri această fotografie-portret a sculptorului, operă a lui Ed. Steichen. Fotografia a fost realizată în anul 1927, în grădina casei lui Steichen, din Voulangis (lîngă Paris), unde acesta aşezase şi o replică în lemn a „Columnei Nesfîrşitului". Portretul pe care vi-l oferim ne-a fost comunicat de Ed. Steichen prin intermediul prof. V. G. Falzeolog.

„Ramuri", 16 martie 1967

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (3)

Una din variantele „Păsării măiestre", din muzeul indian de la Indore (fotografie necunoscută pentru istoriografia europeană, comunicată de dr. K. V. Pandya).

Din văzduhul boltitelor tale amiezi
ghicești în adînceuri toate misterele.
Înalță-te fără sfîrșit,
dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi.

(Ivsine Blaga - „Pasărea sfinte" — întruchipată în eter de sculptorul C. Brâncuși)

CUMINȚENIA HOBIȚEI

(fragmente)

Nord vrăjitoresc

Cuminte ca elementele naturii,
Ca ninsoarea de pildă, care știe
De dragul cui bate albă aba,
Hobița m-a nins cu pulbere de dor.

Sînt închingat în descîntece, rob
Cetății mărunte și vrăjitoare,
Mă doare fiecare pas ne-ndemnat către ea,
Drumurile-mi sînt linii brutal răsucite
Spre porțile ei,
Privirile-mi scapătă cînd nu țintesc într-acolo
Iar inima-mi busolă s-a făcut, bătînd
Numai spre nordul acesta vrăjitoresc
Și mă doare a cîntec...

Adesea îmi pare că sînt
Un ostatic purtat prin pulberi și rouă,
Legat de șeaua haiducului Din,
Bătrînul Din-Costandin
Căruia i se mai spune pe-această planetă
Și Regele-Regilor.

Orație de nuntă

Poftiți la nuntă, oaspeți mari,
De-astă vară și răsvară ne tot pregătim.

Cînd a fost martie, ciobanii-pui
Au furat muguri din luncile lui soare,
I-au stors și-au strîns o mie de picături
Cîte una de fiecare nuntaș.
S-o turnăm în vin
Și să ne facem tineri ca mirii...

Cînd a fost mai, flăcăii-dănaci
S-au dus în munte la țapii negri
Și-au prins cu mîna zece din ei
Și le-au luat fluierele de la picioare
Și de-aia ne cîntă acuma fugos
Patruzeci de fluiere...

Cînd a fost iulie, au ieșit taurii-bărbați în potop
Și-au scoțiorît norii cu cleștii
Și-au prins un șarpe de fulger
Și l-au rupt în două pe nicovală
Și-au făcut două inele...
Și de-aia nu-și mai dau mirii drumul de mînă,
Că vrea fulgerul să se-nchege la loc...

Cînd a fost septembrie, s-au dus unchești la pădure
Și-au tăiat o salcă și-un stejar
Și-au cioplit leagăn de fată și leagăn de băiat
Și-au scris pe leagăn de fată Pasărea măiastră
Și-au scris pe leagăn de băiat Cocoșul fermecat...

Poftiți la nuntă, oaspeți mari,
De-astă vreme și răsvreme ne tot pregătim.

Clipa zero

Ca să nu-și piardă cumpătul și cumpăna
I-au picurat în ureche doina.

I-au arătat apoi umbletul avrelor,
Punîndu-l să-nvețe pe dinăuntru
Cercul cernit al horei.
Și dreptele brazdelor de plug, paralele
Care se-ntîlnesc dincolo de infinit, aproape :

În soarele pînii.

Ca să nu-l ucidă gerul și vipia
Și cîte răsullări de văzduhuri înalte,
I-au lăut în lacrima de pe urmă
A lui lovan-Iorgovan, lăsată
Cu limba de moarte pentru-asemenea nevoi.

Apoi l-au tăvălit în pulbere de Paring,
De unde macină trăznetele
Și i-a crescut altă piele.

Cînd să plece
I-au pus în brîu o coastă de străbun
Ca să-i fie armă și dahă,
Numai bună pentru scrisul veștilor
Pe coale de lemn și de liei și de piatră.

Au rostit apoi descîntecul de zbor :
Zece... nouă... opt... șapte... șase...
Hobița să nu i se steargă din suflet și oase !

„Cinci... patru... trei... doi... unu...
Corpul să-i rămînă părintele și stăpînul !

În clipa zero, esențială,
El s-a înscris pe-orbita veșniciei.

Joc de cuminte

Unica,	**Tu-y,**
Donica	**Tu-y,**
Treisalcele,	**Papagal,**
Agre,	**Mincași**
Magre,	**Uncotoide**
Farmacele,	**Cal !**

(Joc de copii, auzit la Hobița)

Voi, Negrese albe
Și voi, albe Foci,
Na-vă taine-n salbe
De la costoboci,

În șirag, pe lină,
Na-vă bobi-granate
Narcis la fintînă
Soarbe din Socrate.

Răsturnînd Țestoasa
Cu zgaidele-n sus,
Se arată Masa
Fără de Ius:

Că numai doisprece
Poți potti la cină
(Frigeți de-un berbece
Învălit în tină!)

Oul naște Muză,
Muza doarme-n Terra,
Vrăjitoarea-n spuză
Plăsmuie Himera.

Al regilor Rege
S-a iubit în flori
De unde culege
Fii risipitori.

Păsărei măiastru,
Pe-un cîmpi de fîrez,
Ea moșit de astru
Cutcurigă Crez.

Masa tăcerii

Astru răzvrătit, alungat dintre sorii cei sfinți,
Prăvălit pămîntului, stins cu bice de fum,
La tîmpla-i de piatră venirăm cu-a neamului ceată

Și-acolo șezum
Pe douăsprezece scînteie împietrite
Rămase în juru-i din clipa căderii.

— Măre, soare de piatră,
Rugămu-te, cu moșii, cu prunci, cu veri,

Ceasornic să ne fii,
Să știm cînd amoarte umbra-n lumină
Și cînd amurgesc părinții-n copii.

Nu ne răspunse. Pe după nouri
Clipirâ mînzește sorii cei sfinți

Dar în pieptul pietrei auzirăm cum bate
Miezul nestins, ca o roată cu zimți.

PETRE DRAGU

La Craiova

„CABINETUL BRÂNCUȘI"

Cu prilejul comemorării a zece ani de la moartea lui Constantin Brâncuși, Muzeul de artă din Craiova a avut inițiativa creării, în sălile sale, a unui „Cabinet Brâncuși", care să cinstească memoria sculptorului și să valorifice operele brâncușiene existente în fondul Muzeului.

Intrînd în cele două săli ale „Cabinetului Brâncuși", pătrunzi într-un sanctuar al meditației și contemplării, amenajat sobru, cu o vădită grijă pentru eliminarea ostentativului și grandilocvenței, pentru crearea atmosferei necesare receptării acelei „bucurii curate" a fiecărei opere brâncușiene.

VITELIUS (1898)

Bronzurile primei săli, „Vitelius" (1898), „Orgoliu" (1905) și „Cap de copil" (1905), sînt completate, în cea de a doua sală, cu „Sărutul" (1908) și „Coapsa" (1909).

Condiții de expoziție moderne au permis reconstituirea, cu ajutorul a numeroase diapozitive, a unei ambianțe ce s-a dorit sugestivă: fotografii ale sculptorului, aspecte din atelierul din Paris, fotografii ale „Coloanei infinite" și ale unor aspecte din timpul construirii ei, ale „Porții sărutului" și „Mesei tăcerii", ale unor documente transmise de Arhivele Statului — Craiova.

Explicații simple, sobre, cîteva citate laconice, sugestive : „Am făcut și eu pași pe nisipul eternității".

Alte diapozitive, ale „Rugăciunii", „Cumințeniei pămîntului" sau „Domnișoarei Pogany", alături de cele ale „Sărutului" (1908) din Cimitirul Montparnasse, reînfiețează datele esențiale ale revoluționării produse de Brâncuși în sculptură. „Cabinetul Brâncuși" se înscrie ca un punct de atracție deosebit pentru vizitatorii muzeului. Crearea lui depășește semnificațiile unui simplu act omagial.

V. HÎNCU

Mai puțin cunoscută — dar oferind, după părerea unor specialiști, o cheie esențială pentru înțelegerea artistului — sculptura în lemn a lui Brâncuși ne apare în astfel de înfățișări tulburătoare ca piesa pe care o reproducem: „Cariatidă", datată 1915.

O vibrantă întîlnire între fiorul și imaginile vieții moderne, pe de o parte, și simbolurile arhaice ale mitului poetic : „Primul pas", sculptură în lemn de Brâncuși — 1920.

UN ESEU CINEMATOGRAFIC : „PAȘI SPRE BRÂNCUȘI"

În 1928, Paul Morand profetiza : „...Dacă anul 2000 va fi ceea ce în clipele de optimism sperăm să fie, operele lui Brâncuși se vor înălța în piețele publice".

Peste un deceniu, Brâncuși dăruia țînutului său natal inegalabilul ansamblu sculptural de la Tîrgu-Jiu, simboli cu ample rezonanțe, îradiind o majestate calmă, și concentrînd în ei elevate semnificații.

Au trecut de la înălțarea lui 30 de ani. Trigemenii de la Tîrgu-Jiu — **Masa Tăcerii, Poarta Sărutului, Coloana fără de sfîrșit** — au devenit loc de pelerinaj. De atunci încoace, gîndul exegeților și cercetătorilor operei brâncușiene s-a încercat mereu în a descifra sensurile acestei capodopere a sculpturii mondiale, „aligliu de artă al civilizației moderne" — cum spune V. G. Paleolog.

Tînărul regizor și critic de artă Adrian Petringenaru încearcă, într-un eseu cinematografic — intitulat cu modestie și luciditate „Pași spre Brâncuși" — să deschidă marelui public o poartă către universul brâncușian. O face fără a-i risipi „aureola de taină", ci încercînd să-i subliniere deopotrivă legătura cu tradiția, ca și sensul filozofic, făcînd accesibilă privitorului urmărirea unor *Un-formen*, a unor arhetipuri în creația lui Brâncuși.

Secvențele introductive, cu pelaj muntos, sînt un fond de generic menit să ne evoce artistul care a ciuplit cu răbdare de sclav biocuitre de piatră, sculptorul care a năzuit „s-o facă să cînte pentru umanitate".

Socotesc, de asemenea, pline de miez secvențele cu **Broasca țestoasă**, care prefațează filmul, direcționînd atenția spectatorului spre substratul filozofic imanent operei lui Brâncuși, invitîndu-i să desprindă sensurile majore. Este un prolog ce exemplifică chiar una din cugetările sculptorului : „Orice existență, orice ființă, vie sau închisă în ființă esențială". Tocmai de aceea, îmi apare superfluă, exterioară, prezența copilului și intîlnirea lui cu broasca țestoasă.

Cele mai realizate secvențe, de o forță incantatorie, sînt cele privitoare la **Masa tăcerii**, mai cu seamă proiecția ei cosmică.

„Văzute de sus — spune scenariul lui Adrian Petringenaru — cele 12 cercuri ale scaunelor par sateliții cercului mare din centrul orbitei. Sau un cadran. Cadranul unui ceas cosmic cu cele 12 ore ale lui...

12 pietre, 12 fragmente de materie, 12 fragmente de timp...

Cercul bolții de sus se reflectă în piatră cu cele 12 constelații ale sale și Zodiacul devine un sobor de sfinești".

Merită să fie semnalate și discreția, măsura pe care o pune regizorul în urmărirea filonului popular în arta lui Brâncuși, sugerînd, de pildă, geneza **Cocoșului** din crestăturile stîlpilor de sub grindă. Cu atît mai mult ne apar străine de spiritul general al filmului, ca o fortată „actualizare", secvențe ca cea a defilării femeilor cu coșuri pe cap prin fața **Porții sărutului.** Ne compensează finalul filmului, în care **Coloana fără de sfîrșit** își proiectează „geometria-i înaltă și sfîntă" deasupra pămînturilor românești.

În ce privește ilustrația sonoră, intenția a fost de a oferi și prin aceasta un cadru românesc desfășurării filmice, o ambianță sonoră legată de ambianța locurilor de unde a pornit Brâncuși. Intenție meritorie, dar nerealizată. Dacă rezonanța de orgă a suprapunerii sunetelor de bucium din secvențele cu proiecția stelară a **Mesei** sau din finalul creează un cadru sonor în consonanță cu sentimentul de gravitate pe care-l degajă opera brâncușiană, utilizarea unei muzici populare de o anume factură în restul filmului generează un sentiment de contrarietate.

Dincolo de acestea, poezia sobră a comentariului, calitățile regiei, năzuința de a explicita spiritualitatea adînc românească a universului brâncușian ne îndreptățiesc să vedem în Adrian Petringenaru un realizator al unui viitor mare film despre Brâncuși.

OLGA BUȘNEAG

* **Scenariul și regia :** Adrian Petringenaru. **Imaginea :** Tîncu Puran. **Ilustrația sonoră :** Alexandru Buzulocescu. **Producția :** Studioul „Animafilm" și Studioul de Televiziune.

Un erudit cercetător al plasticei de... Gotthard Jedlicka, profesor... istoria artelor la Univeraitatea ... Zürich, a formulat opinia, de o ind... subtilă justețe, după care Brâncuși, ... și creația, nu pot fi studiate și pătr... decît și poate în primul rînd prin ... asimilarea intimă și scrutarea fenom... tor psihologice care au durat sculp... în lemn a compatriotului nostru.

Într-o epocă în care atenția lumii... tînde se îndrepta, cu un deosebit... teret, spre culturile primitive, arh... sînd consonanță „supranațională" al... elor și stilurilor, în mediul efe... cadru românesc desfășurării filmice, o... derne — Parisul —, în mijlocul ac... cări de întoarcere către începă... elaborează Brâncuși și arta s... sculptorul taie, crestează, eboșează... spille cunoscute ale de acasă : st... ... ...rtar, castan. Atelierul din Im... ...ain, este populat cu lucrături m... me din țeșă și dăltă : bancă, sc... ...uri, mese, tulpini de coloane în... ...ol, corcoși în talii variate, idoli... ...gelorînd astfel această sculptură, ...em că în anumite împrejurări ar... se lăsa răpit de elanul imaginație... ...ne și că totul este vizare și ... ...ie sau realitate, adevărul se ... ...ptele. Însă cutcura, deoarece sculp... ...ănul a lui Brâncuși se recom... ...e ca la prima lucrare „suprarea... ...risipitor (1914), ca o creație ... ...completă, matură, unitară, e... ...artistic închegat. În ea descop... ...ive percepe, o anumită tehnică ... ...ulație ; în rezumat, o ritualiz... ...ecului de creație. Din această ... ...cu valoare și imunizare fa... ...rvitatea criticii în mers a ...

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (3)

Interior din muzeul „S. R. Guggenheim" din New-York, cu sculpturi de Brâncuși : „Regele Regilor" (dreapta), „Foca" (marmură ; stinga), „Vrăjitoarea" — planul secund (fotografie comunicată de V. Proca).

Mai puțin cunoscută — dar oferind, după părerea unor specialiști, o cheie esențială pentru înțelegerea artistului — sculptura în lemn a lui Brâncuși ne apare în astfel de înfățișări tulburătoare ca piesa pe care o reproducem : „Cariatidă", datată 1913.

O vibrantă întâlnire între florul și imaginile vieții moderne, pe de o parte, și simbolurile arhaice ale mitului poetic : „Primul pas", sculptură în lemn de Brâncuși — 1920.

Omagiul poeților lumii

● PASĂREA ● COLOANA ● FRUMOASA FĂRĂ CORP

André CASTAGNOU

(1891—1944)

Prieten cu Anna de Noailles și cu Brâncuși, despre care scrie de mai multe ori, în afară de o singură lucrare în proză — apreciatul roman Diana — André Castagnou s-a dedicat în exclusivitate poeziei. Prin versurile sale defilează siluetele lui Shakespeare, Mozart, Leopardi, Rabelais, Gérard de Nerval, Nietzsche, Verlaine, Moréas, Alain-Fournier, Péguy, Baudelaire. Imediat după primul război mondial, a editat revista Parsifal, considerată azi de bibliofili o raritate. Numele său figurează în antologia „Mercure de France". A închinat poeme lui Apollinaire, Picasso, Chirico, François Jammes, Jean Follain etc. Ca tehnică, bucăile sale, de sensibilitate muzicală și concentrație, au dus la comparații cu poezia extrem-orientală.

Pasărea lui Brâncuși

Părăsiți-vă grijile toate la uși,
iată pasărea lui Brâncuși.
Ca să cureți un trandafir,
nu-i prea mult o dimineață,
atâta bătaie de cap
în cele grădinarului hindus.
Astă-i o poveste,
și când veni amiaza
o neasemuit de frumoasă
fată cu ulcioral pe cap
intră în grădină
și picură pe trandafir câteva stropi de răcoare,
pe trandafirul hohotind de soare :
E-o poveste, aceasta :
lepădați-vă grijile toate la uși
iată pasărea lui Brâncuși.

René CHAR

Pasărea duhului

Nu mă implorați, ochi mari ; ascunse rămineți,
dorințe.
Mă desfram în văzduh, heleșteale fără început.
Slobod alunec prin grîiele coapte
Oglinda zborului meu nici un abur n-o coloează.
Prin nenorocirea oamenilor trec, de timp o dezbrac.

Pascal PONTREMOLI

Coloana fără sfîrșit

O priveliște pură a spiritului a devenit mineral : noțiunea de geometrie s-a pietrificat, așa cum ideea pe care ți-o faci despre aer se materializează în bule de aer atunci cînd o inchizi în elementul lichid, așa cum — slobozită — o infimă doză de apă devine picătură și e măsurabilă. De pe-un soclu, placa de marmură neagră a biroului, concentrînd întreaga lumină pe care-o împrăștie lampa, și-a luat zborul o epură ; plăzmuire prinsă-n capcana propriei sale complexități, ea e — desfășurată în spațiu — cristalul rece.

Un hexagon. Aproape la aceeași suprafață cu masa, cioplit e-o dăltiță parcă, un labirint fără intrare și ieșire, lume închisă în care ciclul vital evoluează într-o primejdioasă autarhie. E-un caleidoscop în interiorul căruia muchiile, fără încetare azvîrlite de la un perete la altul, se joacă împreunîndu-se, contopindu-se, respingîndu-se : spectacol în miniatură, parodie a existenței umane. Reflexele-s o pădure, sînt o fereastră de temniță : nu-și poate croi drum privirea. Șase oglinzi plane fac insolubilă o problemă.

Brâncuși — desen de Lily Steiner, 1929 (comunicat de V. Proca).

Fiecare punct s-a proiectat vertical : imaginea clădirii unui barbar turn, a unui semineu inalt, cu pereți crescuți împreună. Siluetă de creion ori de obeliscs : atrase de doi poli, fețele s-au logodit ; și două vîrfuri sfîrșesc imprejururile blocului de cuarț hialin.

Un punct. Dacă se mișcă, va trasa o dreaptă, o curbă. Va trasa o linie. Pură definiție și inexistență, față de linie — punctul este ceea ce sînt bula de aer și picătura de apă față de gaz, față de lichid. Abia cînd numărul crește, obiectul începe să existe. Să fie oare concretul suma abstracțiilor ? De-abia de atunci esența tuturor lucrurilor să poată fi definită altfel decît în virtutea unui simplu proces-verbal de principii ?

O citime a inimii se materializase. Ea și-a ales ca aparență întrupare punctul.

Patru forțe egale iradiază potrivit cu planul orizontului : ele hotărnicesc un parrat. În spațiu se naște un punct, două piramide îmbinate prin bază lor — sau patru mai mici, întîlnindu-se la vîrf. În centru, indefinitul. Cristalul-matcă, originar, e tabernacol ; ideea în el își află sălașul.

Patru forțe egale își izbiseră între ele reflexele ; cel mai mărunt element pe care spiritul i-ar putea concepe se înmulțise, ca prin sciziparitate : întins pe-un plan, desfășurat în spațiu, infinitatea sa e cea care a creat concretul.

O piramidă. Pe marmora neagră, o piatră cioplită e-un magnet de care se vor lipi toate razele luminii difuzate. Muchiile au mărimea laturilor bazei. S-a cioplit un pătrat prelungindu-și diagonalele, iar vîrfurile celor patru triunghiuri s-au întîlnit în spațiu.

S-a așezat piramida pe-o oglindă dreaptă : proiecție într-un plan ce-și urmează axa-i verticală, schema optică e-un romb.

S-a așezat o oglindă plană pe piramidă. Secțiunea e o formă ce amintește nisiparniețele și jucăriile diabolo : două triunghiuri prelungi puse în echilibru, vîrf la vîrf.

Se juca, se va fi jucat poate cu cristalul de cuarț. Imaginea triunghiului, de fiecare dată răsturnat, o multiplicau la nesfîrșit mii de oglinzi. Ideea a încolțit din bloc. A izvorît din piatră, ca mlădiță din sămînță. Poate fi descena : potrivnice, îmbinate, împerechindu-se, piramidele suind se înșiră într-un urias turn. Fără de sfîrșit, unele din altele, cristalele se zămislesc, — inima urcă la cer.

Tg. Jiu, România.

În românește de ION CARAION

Jean FOLLAIN

Îndoielnic

Lângă „Frumoasa fără corp" de Brâncuși

Îndoielnic de a regăsi frumoase
lucruri
uzate și mute
o piatră e acolo
iarbă și cu vine
poezia cinevă spune
că o-o mai vrea
se simte hohotul mut ris
un hohot de-plins sub codri
plaiu degradează
caște până la orizonturi
se aude mergînd
în spatele unui zid fără să-ți dai seama.

În românește de PETRU SFETCA

BRÂNCUȘI ȘI SCULPTURA ÎN LEMN

Un erudit cercetător al plasticei moderne, Gotthard Jedlicka, profesor de istoria artelor la Universitatea din Zürich, a formulat opinia, de o indiscutabilă justețe, după care Brâncuși, omul și creația, nu pot fi studiate și pătrunse decît și poate în primul rînd prin contemplarea intimă și scrutarea fenomenelor psihologice care au durat sculptura în lemn a compatriotului nostru.

Intr-o epocă în care atenția lumii artistice se îndreptă cu un deosebit interes spre culturile primitive, arhaice, virînd conținutul „suprarealismul" al formelor și stilurilor, în mediul efervescent și cosmopolit al metropolei artei moderne — Parisul —, în mijlocul acestei mișcări de întoarcere către începuturi și elaborează Brâncuși și arta sa în lemn.

Sculptorul tale, creează, eboșează din speciile cunoscute lui de acasă : stejar, nuc, arțar, castan. Aceleași din Impasse Ronsin este populat cu lucrături multicolore din tenă și gată : bănci, scaune, paturi, mese, tulpini de coloane în rompoturi, cocoși în talii variate, idoli etc. Examinînd astăzi această sculptură, descoperi că în anumite impresionări artistul se lăsa răpit de elanul imaginației inițiale și că totul este visare și mit. Ființe cu resfirate, adevărul se despătrunde însă culoare, descoperea sculptura în lemn a lui Brâncuși se recomandă ca una din prima tinerare „suprarealistă". Fiul risipitor (1915), zis și creație spontană, complexă, matură, unitară, ca un rar artistic biologic. În ea descoperim motive pervine, o cromatie tehnică și o plasticitate de creație. Din această salbă face și valoare și imaginare față de ansamblul execției în mers a rezultat **sculptura transmodernă** în lemn a lui Brâncuși, ce nu se mai reclamă nici cioplita în stei, nici turnată în bronz. Cum nu a făcut-o nici sculptorul — dacă facem abstracție de cîteva piese, dar avînd rigori geometrice cubiste sau abstracte, precum **Cocoșul, Torsul unui tînăr, Vrăjitoarea, Peștele** etc., transpuse și în rocă sau bronz. Necesitatea obiectivă de absolut, căreia nu i se poate sustrage demiurgul pîndit de sentimentul insatisfacției la observarea rezultatelor creației, îl face pe Brâncuși să revină mereu și mereu, **parcă magnetizat,** asupra unor teme (**Domnișoara Pogany, Pasărea**) ; abilitat elaborate încîi în rocă, apoi elîberîndu-le cu fiecare nouă replică de constringerile contururilor și eliminînd astfel această sculptură, descoperi că în anumite impresionări artistul se lăsa răpit de elanul imaginației inițiale și că totul este visare și mit. Ființe cu resfirate, adevărul se despătrunde însă culoare, descoperea sculptura în lemn a lui Brâncuși se recomandă ca una din prima tinerare „suprarealistă". Fiul **risipitor** (1915), zis și creație spontană, complexă, matură, unitară, ca un rar artistic biologic. În ea descoperim motive pervine, o cromatie tehnică și o plasticitate de creație. Din această salbă face și valoare și imaginare față de ansamblul execției în mers a rezultat **Eva, Socrate, Cocoșul** etc.). Cu excepția piesei **Adam și Eva,** unica sculptură binară, dăltuită în atelier (soclul phallic și Adam) și în lemn de castan (Eva), restul sculpturilor sînt monoxyle. Sculptată în perioada cea mai fecundă a lui (1921) ni se prezintă drept cea mai interesantă, urmată, în ordine, de **Regele Regilor** (1916), **Fiul risipitor** (1914) și **Socrate** (1925).

Pasionat, mai ales, de arta neagră, Brâncuși este preocupat, în sculptura în lemn, cînd de formele cu conținut semnificativ, mitic sau anecdotic, de volumele secundare (simulacre de organe), cînd de accentuarea muchiilor, a suprafețelor negative, a pînzurilor sau secțiunilor cavernoase, scobite parcă de un canibalism infantil ; arhitectura sculpturii nu se subordonează întotdeauna legilor severe ale frontalității și nu vizează aspectul virtual pur. Dar în această artă descoperim și alte influențe. La expoziția de artă primitivă și exotică din 1930, organizată de „Contemporary Art Museum" din Houston-Texas, printre totemuri și măști aparținînd unor civilizații primitive oceanice, în sala artei poloneze a fost expusă și **Himera** (1918) în lemn a lui Brâncuși. Demonstrația servea devizei sub egida căreia funcționa expoziția : **Arta este universală.** Și într-adevăr, prin creațiile sale fantastice și grotești, Brâncuși face joncțiunea între imaginile vieții moderne și simbolurile arhaice ale mitului poetic, istorie sau religios. Brâncuși, fin meditativ (nu filozof), era o fire rece de stăpîn, un solitar orientat spre subiect. Totuși, opera de artă și biografia sa ne destăinuie că intuiția, imaginația, fanteziа și farmecul comunicativ reparțiuni melancolie triumfuri **aliquando non dormitat Homerus.** Mitul agreal ca sursă de inspirație de individualități dotate cu asemenea har primește dimensiuni și finalități noi. Filozofiu de origină germană al criticii culturii, Ernst Cassirer, spune, pe bună dreptate, că, în atari cazuri, în pretextul mitic elementul artistic-creator prevalează asupra celui teoretic-enuntiativ. Sensibilitatea creatorului nu vibrează de farmecul alegoriei, de eposul istoric, nici în prezența ilustrului fabulației teogenice ori cosmogenice. Artistul artei moderne dă, în schimb, mitului o interpretare „naturalistă" și îl transformă prin creația sa în act de protest împotriva intelectualismului, a autorității instituite și intangibile în materie de artă. Iar conservînd unei atari atitudini conduce la dezagregarea, la demistificarea mitului, la ceea ce, în fond, se urmărește, și ceea ce a obținut și Brâncuși cu ale sale **Adam și Eva, Fiul risipitor, Regele Regilor,** cu sa vorbim numai de acestea. Iar dacă o parte a artei moderne, în cazul nostru suprarealismul, a tăiat legăturile cu trecutul, Brâncuși rămîne totuși tributar tradiției cu ceea ce primește prin transfer și transferă la rîndul său, cu mitul.

Azi, la ceea de a zecea comemorare a morții lui Constantin Brâncuși, eliminînd pe Ion Minulescu socotim că aducem cel mai pios omagiu marelui sculptor român.

Mă feresc să spun că sculptorul Constantin Brâncuși este un artist. Poate că e ceva mai mult...".

VICTOR PROCA

Cînd lemnul cîntă... (imagine din filmul „Pași spre Brâncuși").

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

O fotografie inedită : Brâncuși în atelierul său

V. G. PALEOLOG

NOTIȚIAR DESPRE UN PORTRET AL LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Întîmplarea a făcut, căzîndu-ne în mîini revista *Newsweek*, să aflăm că un comiliton al Montparnass-ului de acum 57 de ani, american dintre cei combativi (cam sărăcani dar nu golani, și mai de grabă, deseori, *broke* : fără gologani) mai trăiește !...

Azi el are 87 de ani, încă verzi, și, împreună cu alți doi prieteni, a intervenit atît de hotărîtor pentru C. Brâncuși, în viața acestuia dintîie din Paris, în 1908, încît e de datoria istoriografiei sculptorului nostru ca personalitatea bătrînului american să fie cunoscută și ca, de departe, din Craiova — în care C. Brâncuși paradoxa că „s-a născut a doua oară" — să-i ajungă ecoul unui salut.

Este vorba de Ed. Steichen, care, alături de A. Stieglitz și Walter Pach, a descoperit, în 1908, pentru beneficiara lor patrie, S.U.A., pe compatriotul nostru și opera lui de atunci. Prin expunerea reproducerilor, în fotografii, a „Rugăciunii" și a „Sărutului", care a avut loc în mica galerie de artă „291" a lui Stieglitz, înfiptă în inima celei de-a cincea Avenue — tăbăra de aur a milionarilor americani — s-a înfăptuit cel dintîi contact al lui Brâncuși cu marele public de dincolo de Atlantic.

Fotografiile erau reproduceri la jumătatea mărimii naturale — ele înseie o operă de artă în alb și negru — și se datoran lui Ed. Steichen, pictor, dar care și-a ales fotografia drept artă *străină* — și pe drept cuvînt, căci numele lui se va pronunța cu respect, de atunci încoace, după acela al lui Nadar.

★

Americănimea din Montparnasse — între anii 1910—1930 în afara acelei de vînturare a turiștilor — nu era numeroasă în acest bilci al tuturor neamurilor. În mijlocul ei domnea greoaia burghezie de centru a Stein-ilor din Massachussets, care își însușise monopolul lui P. Picasso, pe cîtă vreme o extremă stîngă — a lui Stieglitz, a lui Pach și a lui Steichen — ocolea — epitetul greu care se arunca ușor Stein-ilor : Yankees. Acest grup, al extremei stîngi, a creat în S.U.A. falanga care în 1913 a impus faimoasa manifestație din sala Armory, prin care s-a pleiscălit (prin numărul vizitatorilor : o jumătate de milion în mai scurt de trei luni !) arta modernă. Nu trebuie să se uite însă, că reacțiunea academicistă nu a stat cu brațele încrucișate, neferindu-se să se dedea la atîtarea tineretului studios împotriva „modernismului" — al căror capi și țapi ispășitori deveniseră Brâncuși și Matisse : portretele lor fură date în hîrtie, prada focului încins înaintea Universității din Chicago — unde expoziția se mutase — și făcute scrum în urletele și gesticulațiile acestui tineret scos din minți de hahotnicii atîțători (v. *The Decade of The Armory Show*, New York, 1965).

Dar rolul cel mare în actul de apărare a operei lui Brâncuși în S.U.A. îl va avea Ed. Steichen, devenit prieten de tinerță lui C. Brâncuși, în 1926, cînd arta modernă mai putea să alunece în cazanul cu smoală fumegîndă pe care „clasicității academiști" din S.U.A. îl încinseseră tot ca pe un plan drăcesc împotriva ei. Aceștia au ales drept prilej de alac preanunțarea expoziției integrale a operei lui Brâncuși. Expoziția, prefațată de Paul Morand, urma să se deschidă într-o trîumfătoare în sălile Brummel din New York și era ținută drept piatră de încercare a întregii arte moderne în S.U.A.

Planul „academiștilor" era în adevăr mefistofelic. Ca și pentru pieirea Margaretei, trebuia să se orînduiască și să se întoneze un imn moral, „pentru ca pieirea ei să fie și mai adîncă". Se urmărea denunțarea operei lui Brâncuși ca imorală, pretext facil dar valabil al „cant"-ului american, mai violent și mai abrazic chiar decît acela al bătrînei Englitera-mumă, invocîndu-se o lege care funcționa rar, dar tot ca și o ghilotină morală : a „respectabilității", a pudoarei civile fără pre-maccartismi care îngăduia să se împiedice intrarea în S.U.A. — fiind socotite nocive, pernicioase și indezirabile — a personalelor sau a lucrurilor care păreau să prezinte atare fără.

De curînd o pățise celebrul arhitect d'A. cel care a plănuit superbul cap alb de vîrf al turțudului Montmartre din Paris și care este basilica „Sacré Coeur", vigila sacră a Parisului, interzicîndu-i-se cu zgomot public intrarea în S.U.A. pe motivul întovărășirei neiegitime a cățărării sale în țara puritană de dincolo de Atlantic.

O aceeași lovitură, dar orchestrată altfel și pe considerente de „verificări oficiale", se pregătea să i se aplice intrării în S.U.A. a unei părți din opera lui Brâncuși : „Portretul principesei X", destinat expoziției proiectate în sălile Brummel. Pentru acest faimos „Portret al principesei X" se ițise la Paris scandalul din 1920, oficializat prin „verificarea intervenției *many militari*" și atîțat nepremeditat de invidioasa fpoatei și insinuanta (certă) exclamație a lui P. Picasso : *Ah ! le beau phallus !*, la vederea portretului. Picasso fiind uluit el însuși de frumusețea inedită a acestui cap de operă care însorește astăzi Muzeul Național din Los Angelos.

Brâncuși în atelierul său din Impasse Ronsin, într-o ipostază necunoscută istoriografiei universale a marelui sculptor. Acest colț de atelier — ne comunică V. G. Paleolog — cuprinde o serie de inedite detalii ale operei lui Brâncuși. (Foto : Ed. Steichen).

Într-un fel strîmb, scandalul a adus mai mult bine decît rău faimei și renumelui lui Brâncuși (de o parte pusă prețuirea clasică : *quanto sangue costa !*), atîțarea curiozității intrigate a largei pături intelectuale feminine din lumea întreagă, despăgubindu-l în mintea complotiștilor din 1926, prin refuzul sperat de intrare în S.U.A., pe motivul imoralității, a „Portretului principesei X", s-ar fi doborît întreg eșafodajul de prestigiu artistic și de austeritate morală — care în S.U.A. se compara aceluia al lui Henry Thoreau —, de care se bucura în S.U.A. C. Brâncuși. Și e cert că el ar fi căzut victimă dacă un alt prieten al lui, scriitorul James Joyce — pățit el însuși, tot pe delicata temă de *morality*, cu al său *Ulysse* — în țara sa mumă și în țara nepoată — nu ar fi aflat de complot, informînd pe Brâncuși și pe prietenii săi despre ceea ce i se pregătea.

Dejucarea complotului e datorită lui Ed. Steichen, care a știut să strecoare pe sub nasul vameșilor-polițiști „Portretul principesei X", aceștia negăsind în lăzile denunțate, pe lîngă alte piese, decît „Păsărea Măiastră".

Astfel s-a întîmplat ca „Păsărea Măiastră" să devină ținta lungului proces iscat de arta lui Brâncuși — artă prin care el apăra întreaga artă modernă —, durînd doi ani și avînd sfîrșitul știut, devenit o mîndrie orgolioasă a justiției din S.U.A. datorită răsunătoarei sentințe, modificatoare de legi și de definiții lexicale, omologînd și dînd zvon și avînt peste lumea întreagă artei moderne.

Din dosarul acestui proces, de care dispunem, reiese cît de curajoasă și cît de mare a fost intervenția lui Ed. Steichen în desfășurarea lui, și, dacă ar fi vorba de o decernare de merite, lui i se cuvine răsplata recunoștinței.

★

Portretul lui C. Brâncuși pe care îl înfățișăm în prima pagină a suplimentului și a revistei, este inedit pentru iconografia românească a sculptorului nostru — dar face parte din arhivistica muzeelor Guggenheim și a celuia de Artă Modernă din New York și, într-un format redus, a fost publicat de revista „ARTS" din New York (1964).

Ed. Steichen a *prins* pe C. Brâncuși, prin 1927, într-un sătuc de lîngă Paris : Voulangis, unde se așezase Ed. Steichen și unde acesta înfipsese în grădinița casei versiunea în lemn și redusă a „Columnei Nesfîrșitului" (v. C. *Giedion Welcker*, pag. 203).

Fotografia arată un Brâncuși neaoș, un Brâncuși în adîncimea lui curată și adevărată, un Brâncuși român, așa cum se întîlnesc la noi peste tot sub munte sau la munte.

Este portretul cel mai adevărat al lui C. Brâncuși, cel care va rămîne, fiind cel mai bun și cel mai curat din cîte portrete fotografice i s-au făcut sculptorului. Este Brâncuși.

★

Fotografia din această ultimă pagină, inedită pentru iconografia universală a lui Brâncuși, e datorită tot lui Ed. Steichen, și nu, cei mai apropiați de sculptorul nostru, îi mulțumim lui Ed. Steichen pentru acest unicat. Ea reprezintă un colț din atelierul din Impasse Ronsin și pe sculptor răsuflînd, dar tot cu barda în mînă, cioplind un dublu element din aceeași Columnă pe care el însuși și cu ajutorul unui joc de funii o instalase pentru Ed. Steichen din sătucul Voulangis.

Colțul atelierului din fotografie e bogat în amănunte încă inedite ale operei lui Brâncuși : pe un soclu rombic și impresionant ca precizie stă un cauc. E caucul pereche stă tuiei „Socrate"; de care este legat și oratorul lui Eric Satie, scris de acesta în alăturarea și în ritmia bardei lui Brâncuși, care-și cioplea „Socratele" în lemn. În ciuda muzicii dodecafonice, ori seriale, oratoriul „Moartea lui Socrate" de Eric Satie a rămas un vîrf încă neatins al noului muzicalism.

Chiar alături de cauc — de unul dintre cele cîteva cauce cunoscute — stă chipul „Șef"-ului, numai gură, încununat cu fier, și, dincolo de el, lîngă zid, o replică a acestuia, care rămîne de identificat și de a i se da de rost. De-a dreptul în spatele lui Brâncuși stă „Păsărica" pe un soclu de lemn, care nu este decît ceea ce, în 1945, va deveni, în alimanentele ei, *Piatra de Hotar*. La baza *„Păsării în zbor"*, acest bolid, stau două din zarurile noastre despre care, la timp și potrivă, vom vorbi.

Nu putem încheia această vedere din zbor a atelierului lui Brâncuși din Impasse Ronsin, fără să arătăm cît de mari și puternice par mîinile lui : cu amîndouă strîngînd deaproape barda loi ca și pe o umeală — de demiurg — pentru o reconstruire a unei lumi de artă nouă.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

36.

Tribuna Cluj 16 Mar. 1967

Prezențe românești peste hotare

Sub titlul **Brâncuși**, ziarul elvețian **Neue Züricher Zeitung** a publicat următorul articol:

„Invitat de Uniunea de istoria artei și de Asociația de artă din Zürich, Petru Comarnescu, **delegatul oficial al pavilionului României de la Bienala din Veneția a conferențiat în limba franceză despre Brâncuși. Cu ajutorul unui mare număr de diapozitive, domnia-sa a demonstrat că opera plastică a lui Brâncuși a derivat în chip decisiv din folclorul patriei sale, din arhitectura rurală cu arcadele ce preced modesta casă de la sat, fiind susținute de coloane răsucite și cioplite, și a fost determinată apoi de obiectele de interior și de motivele țesăturilor țărănești. Motivele și elementele de construcție ale acestei arte populare se prelungesc până în straturile primitive ale culturii umane — și a fost impresionant de urmărit cum aceste forme străvechi reapar, într-o ultimă și pregnantă stilizare, în operele lui Brâncuși, bunăoară în Coloane sans fin, care a fost înălțată în 1937 în acea regiune din care artistul a plecat în 1904 pentru a lua contactul la Paris cu marea artă a epocii sale. Esențialul este, însă, că originarul și atemporalul din forma oului, al animalului și al coloanei devin implicit formă elementară, în înțelesul fizicii și al matematicii, astfel încît** Oiseau dans l'espace **din 1940 semnifică deopotrivă** Pasărea sufletului **și o formă suprem purificată aerodinamic și funcțional. Comarnescu și-a intitulat conferința, din acest motiv,** Universalité et folklore dans l'oeuvre de Brâncuși**“.**

P. Wd.

7 Nov 1966

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

37.

16 Mar 1967 INFORMAȚIA Bucureștiului

r â n c u ș i

ntemporanul

10 ani de la moartea artistului

Ion Jalea : „Un nume de mare și genial artist străbate lumea ca purtător al celei mai curate și strălucitoare lumini de artă ale vremii noastre. El este socotit ca fiind cel mai de seamă reprezentant al artei contemporane, părintele și inițiatorul ei. Ascensiunea lui prodigioasă de artă pe cele mai înalte culmi ale spiritualității umane este recunoscută cu adîncă gratitudine în lumea întreagă. Acest artist este un român în care noi recunoaștem un reprezentant al geniului și spiritualității poporului nostru și pe care el îl ridică la cea mai înaltă valoare universală, prin arta lui.

Henry Moore : „De la gotic încoace, sculptura europeană a fost invadată de muschi și buruieni — tot soiul de excrescențe de suprafață, care ascund pe de-a-ntregul forma. Lui Brâncuși i-a fost hărăzit să curețe aceste adăugiri și să ne redea constiința conturului. Pentru aceasta a trebuit să se concentreze asupra unor forme simple, directe, pentru a-și menține sculptura, ca stare, între coordonate geometrice, să perfecționeze și să șlefuiască o singură formă pînă la un grad poate chiar prea prețios. Opera lui Brâncuși, pe lîngă valoarea ei individuală, prezintă o importanță istorică pentru dezvoltarea sculpturii contemporane".

George Oprescu: „Nu este oare mișcător să vedem pe acest țăran, concentrînd întreaga sa putere de creație, cu o pasiune care-i absoarbe, să dea naștere în artă sa la forme, să perfecționeze aceste forme, să le sublinieze, să facă din ele un fel de prefigurare a produselor științei, ce vor aduce contactul pămîntului nostru cu Cosmosul ? Căci este sigur că în fundul conștiinței lui găsim același dor de a cunoaște tainele universului, ca și la cei care, prin descoperirile științei, vor realiza ceea ce la el era numai presimțire și elan nostalgic".

H. Maxy : „Biruind toate datele istorice, Brâncuși a reușit ca prin purificarea sa să ajungă la acele esențe, care în limbajul sculpturii se cheamă... arta lui Brâncuși.

Dar el n-a pornit singur. A ajuns însă pe căile lui... singur, grație unei concentrări și unei spiritualități personale, concretizînd în imagini expresia unor idei despre sculptura desfășurată și dată spațiului, degajată de orice literatură sau psihologism particular. Pe acest drum, evoluția gînditorului cu o putere intelectuală, cu o luciditate și o conștiință profesională, și-a construit din sursele profunde intime, viziunea, stilul său sculptural. Prin această viziune, care nu este decît o explorare în lumea cea de-a pururi, Brâncuși și-a exprimat prin arta sa omenia și sufletul său, concepțiile și geniul lui de creator".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Farul de la Hobița

Informația Bucureștilor 16.III.1967

Cînd Brâncuși se cristalizează ca un artist fără asemănare, pe continentul nostru destul de multe curente artistice — Secession, expresionism, pictura metafizică (de fapt un preludiu al suprarealismului) prime manifestări ale abstracționismului, dadaism etc. — făceau elogiul forțelor nocturne ale sufletului omenesc, constituind astfel echivalente ale psihologiei abisale și ale filozofiilor absurdului și deznădejdii. Absolutizînd inconștientul, dificultățile cunoașterii de sine și ale comunicării între oameni, promotorii unor asemenea direcții păreau a uita în mod voit latura solară a omului, dît și obligația artei de a se constitui complementar, ca un mijloc de sustragere a omului din marasm, de echilibrare, de reconstrucție spirituală a acestuia. De atunci și pînă în zilele noastre, în cadrul unei lumi în continuă dezagregare, tot mai numeroase cuvinte au împins arta spre orizontul cel mai sumbru pe care se afirmă în litere negre teza nimicniciei umane. După acești avocați ai eșecului s-ar părea că omul este singura ființă falimentară din cosmos. Un savant ca Teilhard de Chardin își exprima odată, într-o scrisoare, opinia sa în legătură cu Freud și cu succesul teoriilor sale în lumea Apusului contemporan. Recunoscînd partea de adevăr din teoriile acestuia, el deplîngea faptul că Freud și adepții săi nu reliefaseră, cu o egală convingere, cealaltă latură a ființei umane, latura solariană care aspiră spre echilibru, stăpînire de sine, realizare a totalității sale, viețuire pe piscurile luminii. În arta modernă primul și, într-un anumit sens, unicul care și-a fundamentat creația pe această exigență a solicitării și exaltării luminii din om a fost Brâncuși. Într-un anumit sens, unicul, pentru că, chiar dacă au mai existat și alții care au simțit această exigență — mă gîndesc la Klee sau la Mondrian — nici unul n-a atins consecvența, puritatea și eficiența artei brâncușiene.

Și Brâncuși cunoștea forțele telurice ale omului și ale cosmosului. O seamă de lucrări ale sale, începînd cu fascinanta „Cuminîtenie a pămîntului" o dovedesc cu prisosință. Dar Brâncuși nu a vrut să le dea prevalență, nu le-a absolutizat, ci le-a integrat cu acel firesc al țăranului și al înțeleptului care obligă destructivul la servirea armoniei umane și cosmice.

Există unii care ne reproșează lipsa tragicului. Arta noastră își păstrează o gravitate nobilă în echilibrul firescului și s-a constituit de la început ca un instrument de echilibrare, de susținere, spirituală a membrilor uneia dintre colectivitățile cele mai aprig încercate de istorie. Și, cînd cercetăm mai bine, cine dintre cei care cunosc reprezentarea scării, a judecății din urmă, a iadului, în frescele exterioare sau interioare ale mănăstirilor și bisericilor românești, mai poate vorbi de absența dimensiunii tragicului! Numai că, din arta populară, trecînd prin arta cultă și culminînd prin Brâncuși, oricare manifestare supremă a artei noastre naționale pare a se fi cristalizat în mod spontan pe cunoscuta afirmație brâncușiană: *„Ceea ce eu vă dăruiesc vouă e bucuria pură"*.

Sculpturile și aforismele lui Brâncuși ne trag spre înălțuri. Ele se constituie ca pietrele unui itinerar spiritual. Conțin o invitație la cunoașterea adevărată a lumii și existenței: *„Simplicitatea nu e un scop în artă, dar ajungi la simplicitate fără să vrei, apropiindu-te de sensul adevărat al lucrurilor"*. Conțin o invitație la ieșirea din găoacea propriului eu: *„Există un scop în toate lucrurile. Pentru a ajunge la el, trebuie să ieși din tine însuți"*. Sau: *„Cine nu iese din eul său, nu atinge absolutul și nu descifrează viața"*. Conțin o invitație la măsură și echitate: *„Proporția interioară este adevărul ultim, inerent tuturor lucrurilor"* sau: *„Frumosul e echitatea absolută"*. Conțin o invitație la dăruirea de sine: *„O doză mare de egocentrism dezorientează oamenii și îi smulge luminii vieții pentru a-i târî în tenebre și chiar sinucidere"*. Sau: *„Iubirea cheamă iubirea. E mai puțin important să fii iubit decît să iubești tu însuți, cu putere și cu întreaga ta ființă"*. Iar autenticitatea acestor poziții e complet verificată de viața și creația lui. Și de asemenea de o declarație de o admirabilă modestie: *„Și eu am făcut cîțiva pași pe nisipurile veșniciei"*.

În Tibetul de unde provenea una din cărțile de căpătîi ale lui Brâncuși, cartea despre „Poetul tibetan, Milarepa", există mici pieturi figurative sau geometrice care se numesc „mandala" și care servesc drept suporturi de concentrare a atenției meditative a celui care vrea să se depășească. Operele lui Brâncuși sînt și ele un fel de asemenea imagini.

În universul artei moderne înaltul far de la Hobița emite continuu și puternic.

Eugen Schileru

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (3)

Tribuna, 16.III.967

Lucruri noi și vechi

Anticipînd comemorarea unui deceniu de la moartea Meșterului, în Luceafărul *din 25 februarie 1967, a apărut un articol intitulat cu exuberanță: „Documente inedite, documente inedite Brâncuși, documente, inedite, documente inedite" și semnat de Ion Stăvăruș, (altă dată semnînd Claude Emmanuel). Într-adevăr, sînt prezentate trei documente necunoscute, importante, extrase din dosarul nr. 366 al Arhivei Ministerului nostru de Afaceri Externe, (fondul Paris):*

I — Scrisoarea legației române din 22 iunie 1905 către directorul Școlii Naționale de Arte Frumoase;

II — Scrisoarea lui Brâncuși din 15/5 1914, adresată ministrului României;

III — Un fragment din testamentul sculptorului, redactat la 12 aprilie 1956.

Aceste documente sînt însoțite de o serie de relatări culese de autor în timpul cînd s-a aflat în Franța.

Ne îngăduim să completăm și să rectificăm unele din aceste informații care pentru istoriografii și iubitorii marelui artist prezintă desigur un cert interes.

În legătură cu bursa lui Brâncuși ni se spune că data acordării ei „pînă acum numai bănuită, putem s-o precizăm ca fiind luna iunie 1905. Ori, în Revue roumaine d'Histoire de l'art *(nr. 1/1964, p. 87), în* Secolul 20 *(nr. 3, martie 1964, p. 159), și în* Tribuna *(22 octombrie 1964) a fost scris foarte limpede că, din ziua de 23 iunie 1905, bursierul statuiei român a început cursurile sub îndrumarea sculptorului Mercié.*

Importantă este nu reconfirmarea datei cînd a primit bursa, ci mai degrabă împrejurarea, pe care o precizăm acum, că spre a se putea înfățișa la sesiunea din iunie 1905, candidatul străin, potrivit prevederilor art. 3 al Regulamentului Școlii Naționale de Arte Frumoase franceze, trebuia să prezinte „o scrisoare de introducere a ambasadorului, a ministrului, sau a consului țării lor". Așadar, la 22 iunie 1905, directorului Bonnat i s-a înaintat atestatul prin care plenipotențiarul României, G. Ghika, certifica starea civilă a elevului.

A doua zi chiar, la 23 iunie 1905, aveau să se desfășoare cele două „probe eliminatorii" ale concursului, care constau din-tr-un:

1) desen de anatomie (osteologie), ce urma să fie făcut în două ore;

2) un examen scris sau oral, la alegerea candidatului, privind noțiuni generale de istorie (art. 14).

Brâncuși a optat firește pentru proba orală; a executat foarte bine desenul, deoarece imediat a fost primit în cadrele instituției.

Léon-Joseph-Florentin Bonnat, directorul Școlii Naționale de Arte Frumoase, membru al Institutului — certifica faptul că „la 23 iunie 1905, dl. Brâncuși a fost acceptat ca elev de către dl. Mercié, profesor, șef de atelier al Școlii, și că de atunci urmează regulat cursurile... vădind fericite dispoziții, făcînd progrese constante" (19 ianuarie 1906).

Iată debutul lui Brâncuși, care se va număra printre studenții de la École Nationale des Beaux Arts, dar nu „din toamna" anului 1905", cum greșit se afirmă în Luceafărul, *ci de la începutul verii aceluiași an.*

Mai precizăm că pe exercițiul bugetar 1906—1907 — „la cap. 26 pentru burse și ajutoare" — s-a acordat lui Emil Lăzărescu 840 lei, lui Camil Ressu 600 lei, iar lui Constantin Brâncuși, lei 500.

În perioada 1907—1908, un reviriment financiar are loc și, „pentru continuarea studiilor sale de sculptură în străinătate", i se trimite la Paris, prin intermediul Băncii Naționale suma de lei 1200 (21 ianuarie 1908). Așadar, Brâncuși a fost stipendiat al guvernului român pînă la vîrsta de 32 ani.

CAMIL RESSU: Brâncuși (1913)

În ceea ce privește cel de al doilea document din 1914, prin care sculptorul cerea legației învoirea să trimită în țară două lucrări: „O pasăre, bronz lustruit (62 cm)" și „Un cap, bronz, 26 cm" — nu credem că această ultimă lucrare ar fi putut figura în cea de a XIV-a Expoziție a Tinerimii Artistice sub denumirea Muza adormită *— (deși descoperitorului scrisorii i se pare „dimensiunile aproape coincid" că obiectul „putea fi luat cu ușurință ca bagaj") — deoarece poziția cu pricina se inaugurase aprilie, iar jalba lui Brâncuși datată: mai 13, 1914. Era exact anul și luna, cînd artistul a venit în țară — mai întîi la București și apoi la Buzău ca să așeze cimitirul Dumbrava Rugăciun — comandată încă din 1907 — pe soclul de piatră, cioplit de semenea de către Brâncuși, b tul lui Petre Stănescu. Faptul fost consemnat, după mărturi d-nei Eliza Popovici-Stănescu, către Petru Comarnescu.*

Cît despre cea de a do Pasărea, aceasta nu a f 1914, ci abia zece ani mai tîrzi in 1924; în 1927 — (an omis de I. Stăvăruș) — și în 1928; apoi (lucru din nou uitat), în 1930, cînd regăsim aceeași Pasăre în expozițiile de artă românească modernă de la Haga și Bruxelles (Vogel Phenix *și* Phenix). *Cataloagele a cestor din urmă expoziții mai în dicau un Cap de bronz, care pre supunem că este însuși „Capul" menționat în documentul publicat în* Luceafărul, *și care reprezintă portretul domnișoarei Margit Pogany. Ambele lucrări fuseseră dă ruite în 1914 de către sculpt prietenilor Frederic și Ceci Storck, care figurau în catalog proprietari ai acestor opere.*

O altă chestiune abordată articolul din Luceafărul *este a ceea a Sărutului și a monumentu lui de la cimitirul Montparn*

În legătură cu comanda mon mentului funerar, se afirmă că această comandă ar fi fost ocazionată de doctorul Marbais de la Institutul Pasteur, potrivit relatărilor primite de I. Stăvăruș la arhitectul Stym Popper. Împrejurările în care a fost comandat monumentul pentru „nefericita copilă" Tanosa Gasevskaia par a fi totuși altele, potrivit mărturiilor altor persoane din apropierea sculptorului.

Semnalăm o altă afirmație nemtemeiată. I. Stăvăruș susține că „din inventarul operelor lui Brâncuși... a lipsit pînă acuma una din variantele Sărutului. *Anunțăm că imaginea acelei opere și datele ei apar acum — și aici — pentru prima oară". Dar atît imaginea prezentată ca inedită și reprodusă în* Luceafărul, *precum și datele ei muzeale au fost publicate, acum un an, în revista* The Art Bulletin *(New York, martie 1966, p. 53).*

Nici atitudinea lui Nicolae Iorga față de Brâncuși nu este așa cum o înfățișează autorul textului de care ne ocupăm. Mai întîi, afirmația că, în articolul din 1912, în care se pretinde că Iorga, combătînd arta modernă, l-ar fi vizat „mai ales pe Brâncuși... (doar fără s-o spună)" este cu desăvîrșire inexactă. Articolul lui N. Iorga se referea la futurism și în special la Marinetti și nici într-un fel la Brâncuși. În schimb, autorul neîntemeiatei invinuiri ignoră că Nicolae Iorga a fost acela care, în 1926, a publicat fotografiile a cinci opere de Brâncuși, rezervînd Rugăciunii o pagină hors-texte, toate în albumul România în chipuri și vederi. *Tot aici, Iorga scria despre „delicata vigoare a mîinilor creatoare" și „îndrăznețele încercări în ireal" ale lui Constantin Brâncuși (p. 19). Cît de apreciativ s-a dovedit Nicolae Iorga față de mari artiști ca Luchian, Enescu, Blaga, Ion Barbu, Matei Caragiale, G. Petrașcu, Tonitza și alții a fost arătat în articole mai recente, printre care și cel al nostru, publicat în* Cronica *(1966).*

Nu stărui asupra unor greșeli mai mărunte. Constantin Gănescu a fost sculptor și nu „pictor". Numele profesorului de la București al lui Brâncuși a fost Vladimir Hegel și nu „Heghel", iar numele acelui doctor, la care se referă în legătură cu Sărutul, credem că se scrie Marbé și nu „Merbais".

În afara acestor greșeli și inadvertențe, articolul apărut în Luceafărul *aduce cîteva prețioase verigi pentru biografia brâncușiană, pe bază de documente autentice și mărturii efective, spre deosebire de unele aburite și lăutărești amintiri, pe care le întîlnim de la un timp tot mai supărător prin scrierile despre Brâncuși.*

BARBU BREZIANU

P.S. Prezentăm portretul-șarjă al lui Brâncuși, făcut în 1913 și reprodus în ziarul *Seara* cu data de 28 aprilie 1914. Ziarul l-a publicat cu prilejul venirii în țară a sculptorului. Desenul a fost reprodus în monografia *Camil Ressu* de Theodor Enescu (1938), autorul monografiei obținînd de la maestrul Ressu o refacere a desenului din 1913, al cărui original se pierduse

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Ochii portretului *Domnişoarei Pogany* de Brâncuşi fac iarăşi ocolul pământului

TRIBUNA 16.III.1967

(Urmare din pag. 1-a)

Şi să ne întoarcem la oiţele noastre.

„Pensiunea" despre care vorbeşte, în scrisoarea ei, Margit Pogany, ori traducătorul ei, unde ea spune a fi zărit pentru întîia dată pe Brâncuşi, era o primitoare şi devenită vestită ospătărie din rue Campagne Premiere — în Montparnasse — o cantină *„ca la mama acasă"*, ţinută de o inimoasă „meneghină" Rosalia, al cărei nume şi renume au fost reţinute de scriitori (v. Georges Michel G., *Les Montparnos*, Paris 1927 şi Francis Carco, *Mémoires d'une autre* vie, Genève 1942).

Aici şi-au strîns mîinile, pentru prima oară, Brâncuşi cu Modigliani, şi tot aici Boccioni şi Severini tîrau pe bogătanul F. T. Marinetti şi chiar Picasso apărea cu tutti quanti, cînd rămînea holtei de Fernande.

În atelierul lui Brâncuşi din rue Montparnasse, căci nu se mutase încă în cel din Impasse Ronsin, Domnişoara Pogany a păşit, scrie ea, în tovărăşia unei prietene (Otilia), poftită de Brâncuşi, care se înflăcărase de o particularitate a privirii ei sau mai potrivit zis adevărului, a stinsului privirii ei, sub pleoapele coborîte, sicrie.

Proporţionată cu zgîrcenie, ea dispunea de braţe mai lungi decît îi trebuiau, şi, ştiind aceasta, ea le căuta cotitul cît de mai deseori, aceasta potrivindu-i-se în mai bine, tot aşa cum statul pe scaun sau cel ţeapăn ori şoldit decît mişcarea, mersu-i fiindu-i măcănit.

Intelectul ei era măruntul nimic, superficialul: titluri de opere şi nume evocate uneori în tronc, goale de acte şi fapte şi izolată umflat tocănitoare de ce se învaţă şi se repetă şi nicidecum din ce se trăieşte. Şi la capăt un singur ţărm al unicului ei tărîm: sînea feminină; Eva în căutarea mofluzului întotdeauna şi mai păgubaş ca Adam.

Particularitatea, care îi împrumuta o personalitate în adevăr subliniată, unică şi inedită, era rara şi neprefăcuta bătălie, ca şi nupţialâ, a genelor ochilor ei, tot aşa de înverşunată ca şi apăsarea unui sărut; retragerea aproape transparentă a lînţoliului pleoapelor peste gheaţa verde şi mută de orice spus al privirii ei, îmbia ca şi o învoire dorită la drum în doi.

Mediocrul banalităţii se refugia în zgăul orbitelor, care, prin pleoape, se umpleau de seninătate distinsă ca dintr-o încordare şi care îi inunda obrăjii de lumini, gata să se înalţe ori să cadă dintr-un echilibru de coadă a ochilor îmbietori de făgăduieli spurcate.

Era staza nouă, de pe înălţimile unui tabor profan şi feminin, pe care Brâncuşi nu a încercat să o repete în cele 17 replici, puţine aidoma una alteia şi supreme în ediţia princeps 1913, — din care noi sîntem fericiţi printr-un noroc de uitare, de a o poseda — şi în aceea — de a cîta? — din Buffalo 1926 — toate devenite *ochii Pogany*, ochii păgînei, cum le zicea el mai de-a dreptul şi care pe amîndoi el i-a nemurit.

*

Dar nu Margit Pogany a fost *„primo motore"* şi nici portretul ei factificat în 1913 şi întîi purtător al uluitorilor *„Ochi Pogany"*. Ochii păginei au fost o reeditare, o reeditare lărgită şi definitivă a altor ochi, au fost răspunsul lui Brâncuşi la o lungă şi de cazna întrebare, pe care el şi-o pusese lui sieşi, ca şi alta lui Da Vinci — asupra celei mai de seamă minuni a creaţiei, a vederii.

Paragonarea privirii şi a organicului ei cu floralul şi înflorirea din lumea vegetală nepotrivită, căci acestea mai de grabă se zice, în afara poeticei nemereală, nu-i punea la îndemîna lui Brâncuşi nici o cheie umbiătoare pentru a ridica zăvorul de peste făcut, acesta croit pe realitatea nivelului uman şi nici floral şi nici astral.

Aceasta pentru a da, din parte-mi, măsura preocupărilor lui Brâncuşi în privinţa şi a ochilor, şi a privirii, pornite încă de pe vremea făcutului *Somnului* din pleoapele care îl oblonesc. De aci încolo, el îşi va încerca dibăcia de a croi noi ochi şi alte priviri şi pe diferite zăvoare: cînd pe acelea ale *Capetelor de copii* — uneori *„randonine"* — cînd pe goluri ca acelea ale *Rugaciunii* sau aceia, abia crăpaţi, cum sînt ai *Sărutului* (cu excepţia versiunii preludiu din Muzeul Filadelfia — S.U.A.), ai *Cumînţeniei Pamîntului* şi a unui *Portret de femeie* care i-a slujit, mai tîrziu, lui Modigliani devenit proaspăt cirac al lui Brancuşi.

Aceste preocupări rămîn incerte pînă în 1909, cînd, sub dalta lui Brâncuşi, apar acei ai *Narcişilor*. Ochii lui *Narcis*, ai celor doi *Narcişi*, sînt fără îndoială cei hotărît *„pre-pogany"* — ei sînt ochii care au fascinat-o pe Margit Pogany, cînd aceasta păşeşte pentru întîia oară în atelierul lui Brâncuşi, după cum reiese din mărturisirea făcută de ea însăşi, subscrisă în 1952:

„...m-am dus (pentru prima oară, n.n.) *cu o prietenă* (Otilia n.n.) *în 1911* (v. contextul), *iar el ne-a arătat sculpturile lui. Printre ele, se afla şi un cap de marmură albă care m-a fascinat... Era numai ochi"*.

Erau ochii lui *Narcis*, cum calendaristica operei lui Brâncuşi o arată orişicui, de la întîia vedere, *Narcişii* datînd amîndoi din 1909, cînd Margit Pogany nu era de vis nimănui.

*

Subiectul *Narcis* a fost aproape lunatic *Sărutului* şi adus lui Brâncuşi de Mario Meunier. Acesta era maestrul grădinar al clasicismului elen — de pe atunci în seră, — şi acum de păstrare doar slujitorilor catedrelor tradiţiilor sleite şi pe care Mario Meunier încerca să le re-altoiască pe vigurosul curpen străbun al lui Brâncuşi, ştiind că acesta slujise, robise clasicismului prin *Vittelius*, prin *Laocoon*, prin *Antinous* şi prin *Mars* — uneori în chiar incinta Şcoalei de Arte Frumoase din Paris.

Subiectul, simbolul lui *Narcis* mai plutea în preocupările beletristice ale vremii, iar complexul lui psihologic, după ce trecuse sub lentilele de mărire nietscheene, fusese înfiat de Maurice Barrès în numele cultului eului — trecut generaţiei în parte şi de la Ernest Renan.

Pentru Brâncuşi, mitul lui Narcis şi al nimfei corolare Eco, oglindirea în limpezimile şipotului sufletesc şi răsunetul amăgitor al vocilor nimfei aţiţătoare, făceau tot una cu amîntirea şi practica vie a viziunii din cofa rasă, plină de apă şi cu străbunul aulit, pre-cînd şi sonorităţi uluitoare de pre-limbaj al omului hăulitor — *homo halalulus* — care e încă folosit de ciobanii, peregrini din munte în munte cînd distanţa este supusă nevoii de a comunica.

Pentru prinderea aulitului nimfei Eco, *Narcişii* lui Brâncuşi — amîndoi din 1908—1909 — îşi răsucesc uşor portul capului — gest pe care surprinderea sunetului îl porunceşte pretutindeni fiziciului.

Din această scrutare a sistemului vizual şi din implicaţiile pe care le porunceşte auzul, Brâncuşi va crea viziunea nouă, narcisică, a ochilor dilataţi şi al auzului amăgitor al lui Eco. Şi din hibridarea bătrînului curpen strămoşesc al lui Brâncuşi cu mugurul altoi îmbrăcat de pojghiţa clasicului mitizat în Narcişi, în *Muze* şi în *Prometei* şi mai tîrziu prin *Leda*, sculptorul va clasiciza întreaga această creaţie, reuşind curînd să potrivească avîntul *Păsării Măiestre*, *Victoriei Samotracă* şi prin *Cocoşul* să înfrunte confruntarea atică post mortem din 1965 Cocoşul fiind găsit părelnic spiritului acropolean şi la locul lui de congenerare, — aci.

*

Întrebarea este sora mai mică de virstă a Mirării. Mirării primitoare a marelui public, care a acceptat ca firesti, ca *„bani buni"* ochii Pogany, i-a urmat întrebarea geneticii, a făcutului, a rădăcinilor acestei îndrăznete figurări clasice a privirii *„numai ochi"* care contrazice valabil verismul însuşi al creaţiei.

Magiştrii ştiutului artelor au căutat generarea *„ochilor Pogany"*, cutreierînd făcutul universal al pre-colombienilor din cele două Americi, la oceanicii insulelor dulce-climate — mai aproape de noi: la Micena şi în insulele Mării Egee şi, mai vecini de nemereală, în arta neagră a africilor.

Aceste investigaţii *urbi et orbe* sînt justificate şi ele se integrează în tema universalităţii naturii umane, încă de pe acum trei veacuri întărită de J. B. Vico, care a ştiut să arate cum şi pentru ce omul îşi petrece harul sufletesc prin semne, prin artă.

Căutarea izvoarelor făcutului lui Brâncuşi în îndepărtări era însă de prisos, aceasta nefiind mai îndepărtate şi nici măcar de o poştă de Hobiţa lui de baştină şi nici de Vînăta ori de Seuca şi de pretutindenea românimei.

Ochii exorbitaţi de mucenicii sufleteşti, ochii ovali de sub bolţile timplelor, înnecînd în revărsarea lor chipul, sînt ochii personajelor neverosimile — mai ales ai prea-curatelor — de pe cruci şi de pe crucioafele de lemn, printre care Brâncuşi a copilărit.

Aceşti ochi de pe crucioale i-au fost de îndrăznealâ lui Brâncuşi şi de pornire în căutarea unor alte priviri, unor alţi ochi, acei ai lui *Narcis* fiindu-i de izbîndă.

Arta scobiturilor de lemne grele, a troiţarilor, a avut un răsunet, — o corespondenţă — în arta cultă a metalelor, în aceea a foilor de aur şi de argint, care nu a întîrziat să devină aceea a făurarilor — străveche nouă de la Sîncrăeni pînă la Poiana Cotofeneşti, în vasele de argint şi în coifuri de aur dace.

Arta fierecăturilor slovelnicelor nu este decît repomenirea artei făuritului, tot una în *Dacii* şi în *Tracii*, ca şi în *Micena* şi pretutindeni care, încetul cu încetul, moare şi a murit o dată cu făcutul manual, devenit de prisos.

În această artă a metalului *„repoussé"* a făurarilor aurari şi argintari de potire regeşti, de racle păstrătoare de moarte, de panaghiare şi aghiazmatare şi, îndeosebi, de scoarţe de evangheliare şi psaltiri de la Vadislav, nicodimice, şi ale lui Lăpuşneanu şi de la Brîncoveanu; Tehnica făcutului lor le-a dăruit, acestor opere de artă minoră, o stilizare exorbitată a ochilor, împrumutîndu-le *„ochi Pogany"* şi care se întîlnesc la orice pas făcut în cercetarea acestei arte minore[2].

Aici trebuiesc căutate rădăcinile *„Ochilor Pogany"*, al faimosului portret de Brâncuşi şi de la aceştia — în mai adînc — în aceea a tehnicilor troiţarilor, a meşterilor cruceri, cum Brâncuşi uneori cu umor se intitula el însuşi, cînd i se evoca dragostea lui nemăsurată pentru materialul lemn.

Nu ştim dacă fierecături din acelea ale artei minore ale foalei de aur sau de argint vor fi fost căzînd sub ochii lui vreodată — dar nu jurăm — căci iscoditori fără pereche fost-au în căutarea frumosului de cutremur inedit. Trăirea lui, pe de altă parte, printre crucioale şi troiţe, exclude posibilitatea de a nu fi întîlnit făcutul ochilor şi ne îngăduie să încheiem că rădăcinile *„Ochilor Pogany"* nu trebuiesc căutate în îndepărtatele continente, ci chiar în vatra lui strămoşească, cărcis, trup şi suflet, i-a aparţinut, pînă pe amîndouă şi le-a dat ţărînei rudă, dar totuşi străină.

---

[1] *Un portret contemporan prietenei, foarte asemănător după M. Pogany se găseşte azi în Muzeul din Filadelfia — S.U.A.*

[2] *Se pot consulta util reproduceri după evangheliare, racle etc. fie pe scoarţele evangheliarului nicodimic din muzeul nostru din Bucureşti, fie în lucrări ca: Şt. Petrescu,* Odoarele de la Neamţu şi Secu, *Bucureşti, 1911; Iulius Bielz,* Arta Aurarilor, *1957; Marcu Beza* Boabe de Grîu *1937 şi V. Vătăşanu* Arta feudală, *Bucureşti etc.*

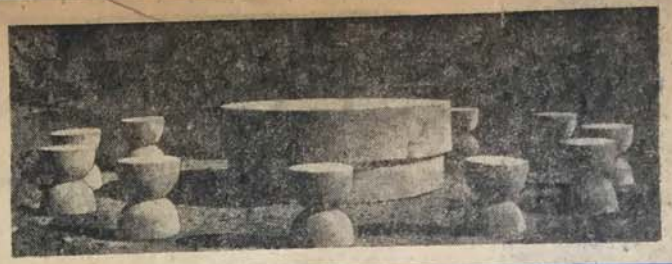
C. BRÂNCUŞI: **Profil de femeie (ulei, 1912)**

Collection Dr Walter Bechtler, Zürich

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

BRÂNCUȘI



Contemporanul, 1967, mai 19

SIDNEY GEIST:

PUNCT ABSOLUT

Sculptor și critic de artă american Sidney Geist a scris importante studii și o carte despre Brâncuși; a vizitat de mai multe ori țara noastră pentru a cunoaște mai îndeaproape opera acestuia.

PURITATEA inimii nu e altceva decît aspirația pentru un singur lucru; și pentru Brâncuși acest lucru a fost sculptura.

Caracterizînd pe cîțiva sculptori, Henri Moore spunea: „Brâncuși era numai sculptor, exclusiv sculptor".

Deși statuarii americani poate nu vorbesc prea des despre Brâncuși ca despre o prezență activă în propria lor gîndire, nu există, cred, nici o îndoială asupra faptului că înrîurirea lui este resimțită chiar și atunci cînd nu e mărturisită.

De la jumătatea ultimului deceniu s-a putut observa o tendință mereu crescîndă spre o exprimare de tip baroc, care mie personal îmi apare a fi ca o reacție față de rigoarea lui Brâncuși.

Această tendință poate fi socotită negativă în raport cu Brâncuși și este exact aceeași pe care el și contemporanii lui o manifestaseră față de Rodin.

Pe de altă parte, înregistrăm fenomene mai recente de sculptură sistematică, sculptură modulară și „structuri primare" — toate înrudite — și care nu reprezintă altceva decît anumite dezvoltări ale teoriei formelor

Nu căutați forme obscu-

GAËȚAN PICON:

FORMA IDEALĂ

GÎNDITOR care — dincolo de întinderea culturii sale și de preciziunea analizelor — s-a impus în cultura franceză prin modul personal de a readuce în discuție, din perspectivă estetică, valori ale artei moderne, Gaëtan Picon a acceptat să ne spună părerea sa despre ceea ce a însemnat „momentul Brâncuși", adică apariția sculptorului român în arta universală, și despre locul pe care îl ocupă în patrimoniul și conștiința artistică de azi creația lui. Picon ne-a primit la Ministerul Afacerilor Culturale al Franței, unde exercita atunci, (în primăvara lui 1966) funcția de director general al Artelor și Literelor. Era imediat după aniversarea a 90 de ani de la nașterea marelui geniu al sculpturii moderne.

Primele cuvinte le-a rostit ca pentru sine:

— Brâncuși... i-am zărit odată capul de profet...

Ceea ce a spus în continuare e aproape o suită de reflecții, cu o concentrare demnă de artistul pe care îl evocă. De aceea, transcriem aici numai ideile, neglijînd contextul conversației:

— Opera lui Brâncuși, continuă Picon, îmi pare mai apropiată de ce se face azi decît de ce se făcea în epoca lui.

Aș spune că ea corespundea mișcării puriste.

De altfel, nu existau sculptori în epocă.

Brâncuși și-a fundat opera pe număr, pe măsură, pe forma perfectă, primordială.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

rează acele aspecte ale gîndirii lui Brâncuşi care rămîn dincolo de poezia artei sale.

O a treia orientare — rareori recunoscută ca atare — este aceea care pune mult accentul pe anumite proprietăţi fizice ale metalului, pe sclipirea lui magică, pe capacitatea lui de a reflecta lumina şi — în mişcare — pe unduirile lui luminoase ; şi Brâncuşi a fost printre cei dintîi artişti care au ştiut să folosească aceste însuşiri.

Asimilarea tehnologicului este una din faţetele modernismului lui Brâncuşi, şi această trăsătură constituie un inseparabil element al sculpturii noastre.

De bună seamă, există şi o explorare mai puţin extremistă a pildei lui Brâncuşi, explorare constantă, pătrunzătoare — mai mult sau mai puţin subtilă şi inteligentă.

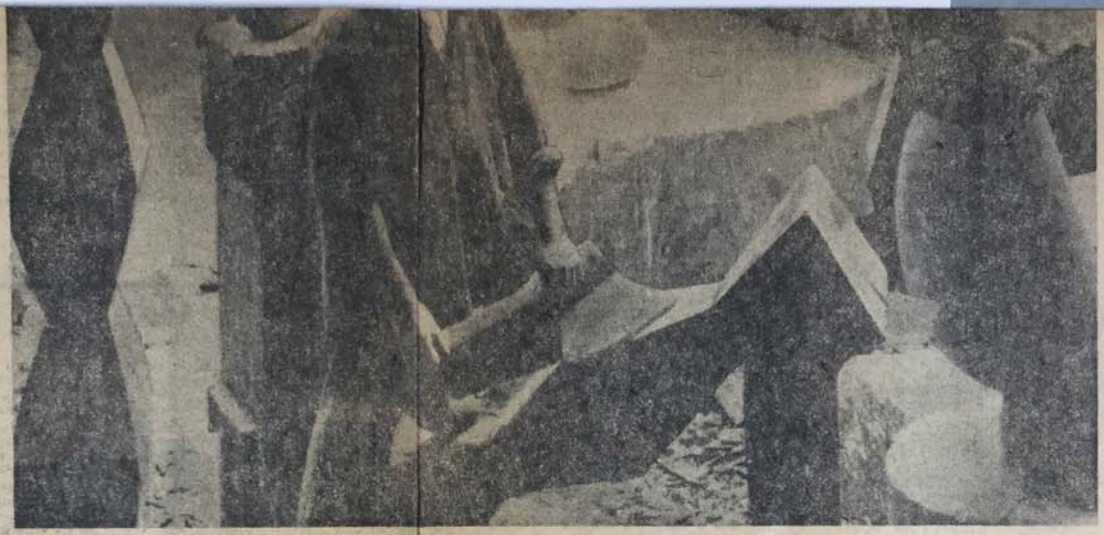
Ultimii zece ani nu au făcut decît să confirme interesul pe care Brâncuşi îl prezenta mai demult ; interes ce nu va descreşte uşor.

Într-adevăr, în probleme de logică, de unitate, de economie şi de poezie a sculpturii — Brâncuşi reprezintă un punct absolut a cărui claritate nu va face decît să sporească odată cu timpul.

Sidney Geist

re sau mistere. Este bucuria pură pe care v-o ofer. Priviţi în sculpturile mele numai ceea ce se vede...

BRÂNCUŞI



BRÂNCUŞI ÎN ATELIER — 1927 (Fotografie inedită comunicată de Barbu Brezianu şi executată de Edward Steichen. Colecţia Muzeului de Artă Modernă din New York).

RENÉ DE SOLIER :

SCULPTURA MODERNĂ ÎNCEPE CU BRÂNCUŞI

René de Solier este apreciat în Franţa atît pentru creaţia sa literară (proză, poezie), cît şi pentru selectivitatea gustului şi profunzimea analizei vădite în scrierile sale despre artă. Pierre de Boisdeffre îl consideră drept „un scriitor foarte personal".

PURITATEA formelor — la Brâncuşi —, mai mult decît prin studii preliminare, sinteze şi reducţii se explică printr-o viziune a spiritului, printr-un simţ de observaţie foarte viu. Ceea ce se decantează, după un tur de orizont, ansamblul unghiurilor de vedere (albumul de fotografii de animale, reunite de Brâncuşi) : ceea ce relevă în timpul muncii pipăitul mîinii, rezistenţa materialelor (predilecţie pentru lemn, piatră, ghips) ceea ce rezultă din degajarea neobosită a formelor şi din şlefuire, joacă rolul unei *epure*. Aî unei serii de epure monumentale. Ca, de pildă, în „suita" de **Cocoşi**. O examinare atentă a celor patru sculpturi în ghips de la Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris arată variante nebănuite la o privire fugară, şi trecerea (care-l preocupa pe Laurens) de la o seară la alta, de la un loc la altul. Sculptură monumentală inserată în spaţiu, luîndu-i locul, zveltă, şi, de fapt, desfidătoare, dar fără agresivitate.

Valorile arhitectonice permit să se stabilească, să se recunoască în ce măsură această puritate, această căutare a formei primordiale îşi au sursa şi raţiunea în exigenţă. Dispreţul lui Brâncuşi pentru „bifteck", pentru carnaţia redată în sculptură prin sau pornind de la elemente ce-i seamănă, ce i se identifică, era binecunoscut. Şi totuşi omul senzual nu dispreţuia ceea ce e carnal ; el judeca însă un mod de a fi, o activitate, aceea a sculptorului tradiţional — după norme care nu-i aparţineau decît lui, corespunzătoare descoperirii pe care el o făcea în artă, şi exigenţei lui.

Primele forme elaborate de Brâncuşi : **Coloana, Noul născut, Tors, Pasărea** (marmură gri, 1915) au stîrnit scandal. Oare datorită purităţii, şi respingerii „celeilalte sculpturi" ? Sau pentru formele noi, greu de citit, de descifrat, de admis, din cauza simplicităţii lor aparente, la antipodul distorsiunilor practicate pe atunci ? În orice caz, şi fără concesie, se impunea o viziune nouă, limpede, uşoară, complexă, sacrificînd muşchiul şi epiderma, pentru a regăsi sămînţa şi miezul originare. Este în **fauna** lui Brâncuşi, o prospeţime a originii. Animalul (păsăruică, cocoş, peşte, focă...) este promovat într-un regn gigantic, corespunzînd poate unui asemenea moment precum al **animalului din om**, detectat de George Bataille în arta preistorică, explicînd astfel gustul proporţiilor uriaşe, al arhitectoniei. Dar o enigmă dăinuie, şi de aici căutarea formei primordiale, în intenţia de a ajunge la nucleu, la simbură, la **ovoidul** originar, prin diferite axe, curbe, profiluri şi suprafeţe şlefuite, păstrînd freamătul vieţii şi al elementului.

Această sculptură are şi un alt merit : arhitecturală, preocupîndu-se prea puţin de monument, sigură pe locul ei şi avînd simţul soclului încorporat, aşezarea organică dîndu-i toată libertatea, ea se opune decorativului (să ne gîndim la epocă) ; ea înaltă nu totemuri, ci invincibilul, o construcţie hieratică, dar în mişcare (ovoidul naşte ondulaţii, suprafaţa şlefuită — vibraţii), cu pulsaţii pe care le bănui şi le surprinzi. Precursor observator al tuturor mişcărilor, al rapidităţii animale, tresărinde în zbor sau în înot, Brâncuşi a creat prima etapă a unei **sculpturi cinetice**, care recompune şi reuneşte toate mişcările. **Foca** (sau **Minunea**) trăieşte dintr-un surplus de forţă animală, căreia elementul îi conferă calitatea magnifică. Înălţat, **Cocoşul**, foarte viril, provocînd cerul, înarmat cu o creastă teribilă — decupaje în care se regăsesc ritmurile **Coloanei** : mîndru şi obiect mobil al unui studiu necontenit, **animalul-sculptură**, în puterea sa închizitoare, realizează starea noului hibrid. La antipodul formelor compozite, exacerbate, ale artei ornamentale.

Distantă, arta modernă, în sculptură şi prin Brâncuşi, stabileşte puritatea tumultuoasă a unui „hibrid" cu înfăţişare calmă, în stare de tensiune. E surprins un anumit moment, dar toate înfăţişările, toate fazele unei vieţi sînt proiectate spre pîndă (înaintea cinematografului), spre vînătoare, zbor sălt, cursă, destindere, îndelungi rămîneri în elementul ales (apă, aer) ; false, înfăţişări şi forţe se amestecă — şi de aici rezultă dinamica ; totul se decantează ; fiecare linie, mai supţă devine aripă, înotătoare, creastă, compusă şi componentă.

Cauza acestei purităţi şi a arhitectoniei? Exigenţa senzuală şi spirituală; nevoia unei acţiuni, virile, care merge împotriva brutalităţii, care stăpîneşte seismele. Spre deosebire de contemporanii săi, Brâncuşi se ridică, aproape cathonian. El nu participă la „misterele pămîntului" sau ale zeiţei **Fecunditate**. Nici o imitaţie în arta lui. Doar obsesia ovoidului. Mitologia lui Brâncuşi se naşte din **observaţie**, hrănitoare, din pîndă neobosită a unei forme din element. Ceea ce se întîmpăreşte în memorie şterge orice urmă ilustrativă, dezleagă de grija de a trece printr-un joc de schiţe. La Brâncuşi, epurele erau, în jocul manual, acel fascicul de exigenţe pe care numai mîna ştie să le înfrunte şi să le dea formă, pe măsura volumelor şi a planurilor. Trebuie să fi văzut mîna lui Brâncuşi descoperind **Pasărea** sau **Leda**, pipăind materia, pentru a înţelege acel simţ născut al purităţii, care ştia să îmblînzească metalul.

În era tehnicii, a reveni la travaliul artizanal, la tehnicile manuale ; a nu suporta nici un obiect de serie — atelierul lui Brâncuşi stă mărturie, aici fiecare scaun e semnat — iată ceva ce spune mult despre exigenţele singularităţii genial, uneori afabil, chiar la adînci bătrîneţe, încîntat să arate şi să vorbească, fără a înceta să adulmece aroma unui tutun de Orient.

Brâncuşi a venit să uimească lumea apuseană tocmai la vreme, fără a-şi renega ţara, obîrşia, înfruntînd civilizaţia industrială şi era nudurilor. Sculptura a fost astfel înnoită. Fără putinţă de tăgadă, din 1909 sculptura modernă începe cu Brâncuşi.

René de Solier

Laurens e mai complicat. Lipchitz ajunge la echilibru, dar nu prin simplificare.

Pe cînd Brâncuşi caută forma simplă, modelul, numărul matematic.

Şi se poate spune că a găsit cheia matematică, modelul lucrurilor, ideea platoniciană.

A găsit aproape visul gîndirii, un vis a cărui realizare e desigur o utopie, şi ar însemna sfîrşitul artei.

Descoperind forma ideală platoniciană, el i-a dat înfăţişarea concretă „Brâncuşi" ; o recunoşti imediat.

Ce îmi pare mai extraordinar la Brâncuşi e ideea materiei nobile, aurul, materialele şlefuite... Forma ideală, destinată zeilor, trebuia să fie realizată divin.

Material nobil, număr, ritmuri fundamentale : Brâncuşi e legat astfel de mişcarea cubistă. Dar el i-a dat expresia limită.

Opera lui e un fel de cercetare a diamantului filozofal.

Influenţa lui Brâncuşi se regăseşte peste tot.

Mondrian a realizat oarecum, în pictură, echivalentul său : abstractul geometric.

În sculptură, opera elveţianului Max Bill n-ar fi fost posibilă fără exemplul lui Brâncuşi. Dar Max Bill pare acum un sculptor vechi.

Şcoala de azi e barocă şi expresionistă. Sculptorii adoptă materia vulgară, rebuturile industriei, materialul utilitar.

Tînărul însă, deşi caută să facă în sculptură cu totul altceva decît el, nu poate să nu şi-l apropie pe Brâncuşi.

Cubismul avea gustul maşinii, al industriei.

Ţăran, voind să-şi păstreze un filon primitiv, Brâncuşi îmi pare un cubist antimodern, antiindustrial.

La el, forma frumoasă trebuia să fie aur, metal preţios, nucleu.

Amintind de tezaurele faraonilor, arta lui e mai mult decît o artă clasică, — e, în sensul cel mai nobil şi mai pur al cuvîntului — o artă primitivă, primordială.

Radu Varia

Prezentarea grafică : ELENA MARINESCU

Abonamentele se fac la oficiile poştale prin factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. Redacţia şi administraţia : Bucureşti Piaţa Scînteii nr. 1, telefon 17.60.10.
TIPARUL : Combinatul Poligrafic Casa Scînteii — Piaţa Scînteii

40044

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

uvertură la arta viitorului

BRÂNCUȘI

La cumpăna dialectică a valorilor plastice, la înălțimea timpului pe care-l trăim, **Brâncuși** se impune ca o sinteză pregnantă cu mari potențe fertilizatoare între elementul național și cel universal. El constituie pirghia de perenitate a oricărei opere de artă fulgerată de geniu. Sinteza s-a realizat pe nevăzute căi, printr-un îndelung proces de totală asimilație și de atotcuprinzătoare reciprocitate dialectică. Implicațiile între elementul național și cel universal sînt firele de viață ale universului de minuni ce constituie creația sculpturală a lui Brâncuși.

Fiind vorba de o viziune plastică a vieții, sinteza în cauză se caracterizează prin **universalitate concretă.** Mesajul ei se destăinuie prin desăvîrșirea formelor, prin proporția de aur a volumelor, prin simetrii de templu antic, prin ritmuri ascendente de catedrală, prin dinamismul aviatic și stranit totodată al astei de absolut. Universalitatea Lui se adresează ochilor și inimilor tuturor oamenilor, trecînd peste meridianele globului. Concret este mesajul Lui : încărcat de toate sevele unei vitalități stăpînite și echilibrate, care, — prin acel **sisus formativus,** propriu marelui demiurg —, se decantează în simboluri specifice nivelurilor de existență pe care le întruchipează. Se dilată, sub aspectul semnificațiilor transcendente, pînă la esențialitatea prototipurilor ființiale. Brâncuși este sculptorul o singură zeitate : materialului în care este chemat să cioplească acel „sanctvolto" al existenței pe toată gama de desfășurare a formelor. Atacă materialul prin tăietură directă, după un lung și demoniac joc cu acesta. A sculpta după model, în lut, spunea Brâncuși, înseamnă a modela cadavre. Sculptorul creează viață din viață pentru a da capodoperelor sale și mai multă viață. De unde, căldura intimă, sufletul învăluitor și transparența îmbietoare a lucrărilor. Asemeni legendarului meșter de la Argeș, Brâncuși îmblînzește și supune materialul prin joc. Jocul nu este gratuit. El este prima etapă în vastul și îndelungatul proces de realizare a viziunii sale cosmice, în care „forma și masa se spiritualizează". În acest climat de înalte și nepotolite tensiuni, manifestînd respect pentru viața organică și „liber de orice imitație exterioară", sculptorul urmărește cu halucinantă patimă, fără încetare, „idealul formei-nucleu, a monolitului ireductibil" ; care, după finisări și supratinieări, întruchipează „UNITATEA UNEI CONCEPȚII DESPRE LUME".

Dialogul lui Brâncuși cu materialul, este susținut și întremat de conștiința unei afinități consubstanțiale. De aceea, poate, spunea maestrul sculptorului Mac Constantinescu : „Vorba dalței tale trebuie să fie respectuoasă și iubitoare". „Brâncuși intuiește materialul după rezistența pe care o opune dalței, după sunetul pe care-l dă la lovitură, după felul cum se lasă cioplit, după cum se lasă lustruit. El știe că fiecare material are o individualitate proprie. Marmura e grea, spre artă. Împlinite, creațiile sale par a crește încă și a depăși, în sensul arhaic al participării, limitele străine ale realității lor profane. Nu se ridică numai pe plan estetic. Se integrează într-o totalitate mai înaltă, se supun ritmului absolut al macrocosmului și microcosmului. Orice creație devine prin aceasta expresia vieții universale, ce nu putea fi sesizată și comunicată decît prin tălmăcirea unui limbaj simbolic" (Carola Giedion Welcker).

Brâncuși a creat un nou limbaj plastic. Vocabulele lui au valoare și semnificații de simboluri cosmice, se articulează într-o concepție senină, de esență mioritică, asupra lumii. Investind acest limbaj cu funcție de universalitate, Brâncuși poartă, peste mări și țări, cel mai frumos elogiu adus vreodată gliei sale natale.

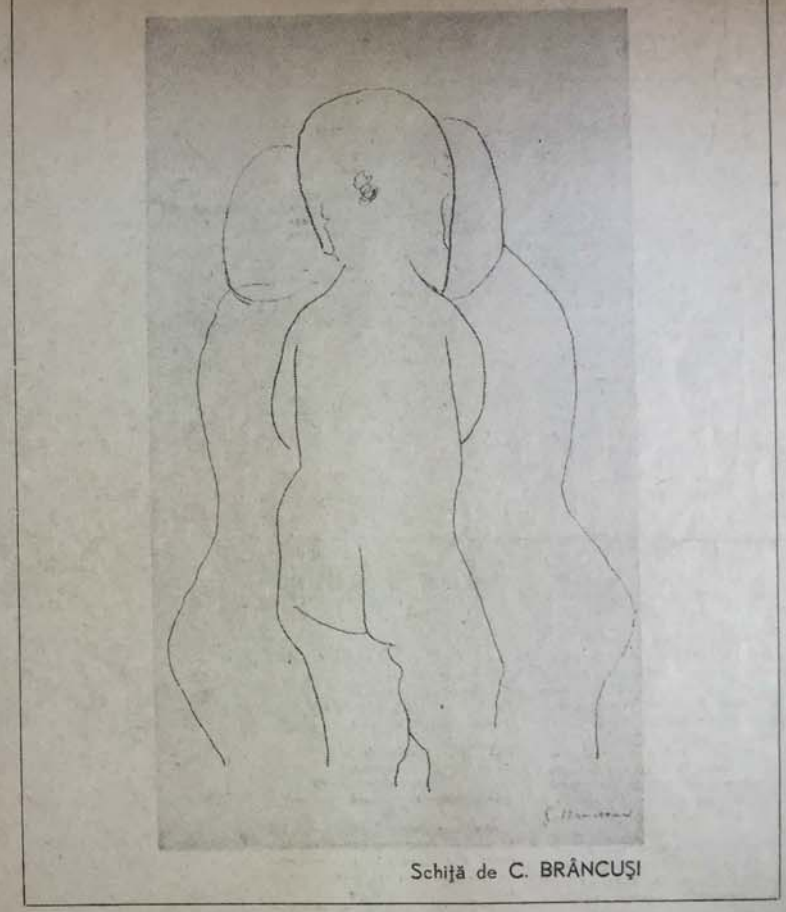
Prajapati — Domul Formelor

El știe că fiecare material are o individualitate proprie. Marmura e grea, din Muzeul de artă din Philadelphia — datată 1917 — și cele trei coloane fără sfîrșit cioplite în anul următor acestuia, vor vesti în lemn acel „PUNCT DE VÎRF AL ARTEI MODERNE" ce se va înălța în fontă alămită deabia în 1937 la Tîrgu Jiu.

Lemnul e viu.

Copacul este simbolul năzuinței organice către soare. Titanul de la Hobița a îndrăgit pînă la identificare acest material atît de familiar mîinilor lui născătoare de lumi.

Privește o pădure. Privește-o din adîncul ei. Fiecare arbore este un brat vegetal, ridicînd un imn soarelui. Pădu-



Schiță de C. BRÂNCUȘI

Sculptura lui este efortul materiei către formă. Arta statuară indică un mod de existență al spațiului cu timpul. Volumele nu sînt de sine stătătoare. Trăiesc în spațiu. Se suprapun și se condiționează reciproc. Spațiul nematerializat are funcția determinată de a încadra opera de artă. (Carola Giedion Welcher, Rolle und Prägung des Sokels bei Brancussi — Wintentur, 1939). În lumina aceasta trebuiesc văzute soclurile brâncușiene. Piedestalul, statuia și cadrul formează un tot organic și indisolubil. Desfășurarea simfonică a ideii figurată prin mijloace sculpturale face ca soclul să aibă o valoare determinantă în rea-

Soclul coloanei este însăși Planeta

Astfel înțeleasă, coloana devine „axul lumii". Soclul de proporții vaste înță-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

arhitect al cosmosului. Excepționala capacitate de **esențializare** constituie diferența specifică a lui Brâncuși în comparație cu marii sculptori ai trecutului și cu cei contemporani. Dalta erotică a sculptorului român nu s-a înșeuat expresionismului, cubismului, futurismului, și nici suprarealismului. Feciorul de țăran din Hobița Gorjului, strălucitor ca Apollo și iscusit ca Ulysse, s-a strecurat nevătămat printre Scylle-le și Charybde-le tuturor ispitelor, rămânând fidel DUHULUI CARPATIC din care a purces. Fanatic ca un dac pentru autonomia, independența și libertatea gestului său creator Brâncuși a brăzdat nivelurl neatinse până la el în sculptură. Pe bună dreptate, s-a spus că el este sculptorul anului două mii. Contemporaneitatea lui cu viitorul izvorăște din universalitatea mesajului său : vorbește oamenilor și timpurilor. În această perspectivă, viitorul este fața înaintată a contemporaneității.

Procesul de esențializare, de reducere a obiectelor și a făpturilor — oameni și animale — la expresia lor stihială, se realizează în creația brâncușiană prin cicluri. La rîndul lor, alcătuiesc o ierarhie de simboluri cosmice, o nouă scară de valori plastice, prin care, după chipul și asemănarea „Coloanei fără sfîrșit", nadirul imanenței se leagă de zenitul transcendenței. „Cîntul sărutului", — expresie sculpturală a erosului cosmogonic, pe care ochiul neadormit al lui Brâncuși l-a intuit până în străfunduri, se arcuiește ca un curcubeu de glorie între „Sărutul" din Cimitirul Montparnasse și „Poarta Sărutului" din Tîrgul Jiu.

Primordialitatea materiei

Prin accentul pus pe primordialitatea materiei și creației, Constantin Brâncuși a eliberat sculptura modernă și contemporană de două servituți : grandilocvența sterilă (lărâ conținut) și antropoplastia (sărăcirea sculpturii prin reducerea ei la reprezentarea corpului omenesc). Pornește din mai adînc, de la nivelul ontic al ființei, unde materia se îngînă cu spiritul. Pleacă de la unitatea primordială, originară. După un lung drum de etape și depășiri, ajunge la unitate, la unitatea organică și dialectică „a tot ce respiră". Din acest nucleu de început, din această sămînță antică se ridică, exactă pe setea de absolut și pe dimensiunile infinitului, viziunea cosmică a lui Brâncuși.

Lupta sculptorului cu materia are ceva din tragismul grandios al titanomahiei. Brâncuși este monomah ; în fața lui stă tura și virtualitățile lui intrinseci, după aptitudinea lui de a se lăsa transformat în sculptură, într-un cuvînt, după **vocația lui plastică**. În acest sens, lemnul (materialul începuturilor sale de țăran-sculptor), piatra, marmura, bronzul se bucură de tratamentul adecvat firii fiecăruia. Iată motivul pentru care scrie Carola Giedion Welcker cele ce urmează : „Sculpturile în lemn, care datează în general de la debuturile sale, contrastează cu marmorele și bronzurile sale : ele materializează visul fabulos al țăranîei ; duhurile Pămîntului, aici, iau trup și intră în joc. Materialul se schimbă și, cu el, răsar alte aspecte ale sufletului și ale formei. Aceasta se face din sublima armonie, din strălucitoarea frumusețe pe care Brâncuși, înaintea tuturor celorlalți sculptori din epoca sa, a concentrat-o în „monolîții" săi : trunchiul masiv, acum, se scobește și se tamifică în mod grotesc. Pretutindeni o imaginație fantastică caută insolitul, și un umor surprinzător pare a sfida legile sacre ale echilibrului. Farmecul și magia legendară sînt în lucru, dar totdeauna sub aparența unui umor liberator, care juca de asemenea și în viața lui Brâncuși un rol decisiv... Aici încă, Brâncuși atacă direct materialul aspru : trunchiurile de arbori vor fi întîi teretruite, apoi despicate cu securea. Și iată născînd forme care amintesc figurația grotească a catedralelor din Evul Mediu — Himera. Vrăjitoare, Adam, Eva, Socrate, Fiul Risipitor, Coloana fără sfîrșit, Spiritul lui Budha, Broasca Țestoasă — Ceea ce se simte dincolo de asta este materialul însuși, copacul, construcția casei natale în Valahia și, mai presus de orice, climatul satului de la poalele pădurii carpatice, a cărui prezență nu se stinge niciodată la Brâncuși. Dar acestui material, „oricît ar fi de aspru și de vrăjitorit, cărula, spunea el, nu i te poți încredința nici chiar după săvîrșirea operei. Cu timpul produce spărturi, crăpături, nevoite de sculptor, — el știa să-i insufle un cu totul alt duh. Trebuia să scoată din el una din operele lui cele mai izbitoare, inspirată din cresterea copacului și din puterea sa spațială : „Coloana fără sfîrșit", care, zicem noi, constituie blazonul de nobleță demiurgică a complexului sculptural de la Tîrgul Jiu.

Supus prin puterile fără de moarte ale spiritului creator, materialul devine în mîinile și sub ochiul lui Brâncuși receptacol luminos al concepției sale despre lume, tructul unei străvechi înțelepciuni de țăranî de la poalele Carpaților. Sub cupola acestei viziuni, după datina pămîntului care l-a izvorît, Brâncuși credea în „eterna întoarcere" a unor „fenomene-tipuri, care transcendează destășurarea istoriei și leagă constant prezentul cu cel mai îndepărtat trecut mitic. Această credință determină sensibilitatea sa, gîndirea sa, concepția sa de granitul dur. Lemnul ascultă numai de propriile lui îndemnuri. Metalul soarbe cu nesaț lumina. Nu seamănă piatră cu piatră, după cum ultima femeie nu seamănă cu prima.

Puterea lui stă în cunoașterea materiei.

Forța plastică nu coboară din formă, ci din esențe, din simburele misterios al ființi. Departe de a fi vehicul pentru imagine, materia este o componentă a ei. Într-un fel, Brâncuși se aseamănă cu Stradivarii în veșnică goană după lemnul capabil să dea valoare sonoră năzuințelor lui de exprimare. Cremonezul „vedea" în scîndură melodia.

Brâncuși ridică vălurile tainei, disecă materia. O supune prin cunoaștere.

PIATRA e convulsie geologică, durere telurică încremenită în ultimă zvîrcolire de uimire a sărutului cu lumina.

Piatra e concentrată, densă.

Nu are inflexiuni fizice. „MEDITEZI ÎN FAȚA EI CA ÎN FAȚA ETERNITĂȚII".

Cioplitorul e supus pietrii.

Din aceeași rocă supusă de Marar, din care romanii așezau temeliile Luției, ridică în 1910, SĂRUTUL. Pe colinele dulci ale cimitirului din Montparnasse — ce găzduiesc în glie galică și trupul Lui, însetat de brazdă românească — se înalță, înfipt în carnea cerului lujerul de piatră glorificînd iubirea.

Artistul a transmutat ÎN PIATRA ȘI TIMP legenda arborilor îmbrățișați.

Acum trei mii de ani povestea alunecă dulce spre sud, poposind pe pămîntul Eladei. Pornită peste Istru, din trunchiul get, își va păstra sensul. Se va chema Filemon și Baucis.

Steiul din cimitirul parizian încheagă în ei triumful iubirii, legînd bărbatul de femeie. În singurătatea cimitire carpatice, coloane de lemn închid în geometriile lor povestea ancestrală.

Ridicată la dimensiuni umane Poarta Sărutului, încheagă tema. Dintru început **Poarta** urma să se înalțe la Hobița (faptul este confirmat de post-scriptum-ul scrisorii către fratele său, Dumitru, datată 22 octombrie 1922). Se va înfăptui peste cincisprezece ani la Tîrgu-Jiu și va închide în arcul ei dialogul suprem dintre om și pămînt : DRAGOSTEA DE PATRIE.

LEMNUL este materialul Lui de predilecție. În lemn cuțitul adolescentului a dat contur primelor lui năzuințî de artist. În lemn și-a încrustat gîndul marilor biruințe. Întrarea triumfală a acestui material primordial în sculptura cultă a lumii se face prin Brâncuși.

Din 1909, odată cu „Portretul doamnei Meyer jn." se începe ciclul lemnului, ce se va încheia în 1943 prin „Broasca testoasă care zboară." Primele trei accorduri ale Coloanei infinite sînt deslușite din bardă. Străvechea moară din Melun cu birne de trei ori seculare se transformă într-o uluitoare simfonie a formelor. Și „Arcada în stil popular [illegible]

[illegible] e sonoră. Chiar — orga de proporții vaste — melosul acestei lumi în cinstea Marelui Astru.

Artiști geniali și anonimi au tăiat în lemn, din timpuri imemoriale marele epos plastic al acestor pămînturi străvechi. Brâncuși le duce taina creatoare, pînă la hotarul absolutei desăvîrșiri. „Lucrează lemnul cu intimitate. Fibrele și direcția lor îți poartă mîna".

Registrul lemnului — ca și viața — e nesfîrșit.

METALUL își trădează intimitatea numai în suprafețele lui. Proteic, prezintă mii de fizionomii. Lumina și unghiul ei de incidență dă viață fețelor, capabile să redea întreaga gamă a existenței.

Bronzul e neliniștitor și atemporal. Modelele dacice aduc proba de neclintit a unei continuități fără eclipse, pornită din aceeași spiritualitate. Aceeași stilizare, aceeași geometrizare și spirit de sinteză, provenit din necesitatea de a exprima MULT ÎN FOARTE PUȚIN.

Brâncuși a lucrat cu familiaritate în lemn de stejar sau nuc, în marmură, în marea și proteica familie a pietrei, în bronz, alamă sau ghips. El determină rînul interior al operei statuare ce încetează de a mai fi opacă și grea. Se liberează din tirania legilor galaxiei noastre.

Fecundată de idee, materia devine delir transparent.

Prin ȘLEFUIRE scoate la iveală valorile primordiale, logodind truda și aspirația omului cu împărăția inefabilă a luminii.

Nu a împrumutat nimic de la Rodin. E suficient să privești himerele lui Pacurea. Ies la iveală potecile călcate de Brâncuși. Se cheamă Oboga și Hurezu. Olari anonimi și geniali au învestmîntat ființele lutului cu lumină. Suprema indiferență a pămîntului s-a fecundat prin valorile cromatice ale curcubeului.

Șlefuind piatra și bronzul, Brâncuși a adus în cîmpul vizual aura lucrurilor sorbul înrobitor al sublimului.

Sentimentul cosmic al spațiului și timpului: socluri

Mai înainte de a fi un cioplitor, Brâncuși este un filozof în înțelesul major pe care [illegible] avea noțiunea în antichitate.

Grigore Popa

Nicu Filip

rerea materiei supusă de mîna creatoare a omului. Au o retorică proprie.

Sînt gesturi ce subliniază plastic ideea. Arpegii vizuale determină încadrarea cosmică a operei de artă. Ele conferă tensiunea sublimului. „Opera sa este elementară și subtilă totodată, este expresia unei concepții artistice, lucide, elaborate adînc" (Eugen Ionescu, Notes et contre Notes, — portretul anecdotic al lui C. Brâncuși, Gallimard, Paris, 1962, pag. 283). Socurile brâncușiene sînt concepute din materialele cele mai surprinzătoare : calcar, marmură sau granit, din piatră șlefuită sau poroasă. În alcătuirea lor intră aproape invariabil lemnul de esențe, cromatisme și densități diferite. Exprimîndu-și admirația față de Muza adormită, Paul Morand relevă : „Dacă această operă ar fi fost dezgropată din ruine, s-ar fi recunoscut în ea o minune". Analitic și subtil explică de unde vine vraja. „Brâncuși a știut cum să O AȘEZE PE ȚĂRÎNA ca un cap pe pernă". În „Adam și Eva", primordială cosmogonie a lumii, astăzi în Muzeul Guggenheim din New York, soclul din lemn de castan și piatră poroasă întărește puterea germinativă a Evei, mădindu-i vraja. Recunoaștem în ea pe Geea — Maica cea dintîi a lumii.

Sîntem părtași unui act de neasemuită creație : Adam este la rîndu-i soclu față de Eva.

Natura lemnului și dispoziționea incolăciturilor lui exprimă această cutezanță. Față de ideea pe care o exteriorizează, textura și sinuozitățile fibrelor, asocierea celor două principii eterne se cheamă și se caută. John Quinn a trăit ani întregi sub farmecul acestei capodopere.

La Tîrgu Jiu Brâncuși a ridicat Coloana fără sfîrșit ,genială sinteză a năzuințelor românești, înscrisă cugetul carpatic în universalitate.

rește tensiunea interioară a tuturor de volume, desfășurate spre tărîile înaltului.

Coloana adună în ființa ei metalică sinteza creatoare a gîndirii carpatice. Criticul american Sydnei Geist denumind-o „punct de vîrf al artei moderne" exprima implicit primatul necontestat în arta lumii a acestei gîndiri. Setea de absolut nu se stinge niciodată. Socurile brâncușiene sînt capodopere în sine. E singurul artist din lume ce și-a îngăduit cutezanța de a înfățișa socluri de sine stătătoare. În expoziția deschisă la 17 noiembrie 1926 la Grower-Gallery expune 37 de sculpturi, o pictură, 27 de desene și CINCI SOCLURI AUTONOME. Socurile brâncușiene sînt modalități de integrare ale unei viziuni plastice în cadrul cosmic. Sînt arpegii vizuale. Sînt gesturi ce subliniază plastic ideea, conferindu-i un spor de autenticitate. Sînt forțe ce par a face auzite marile tăceri.

Ca și Einstein, Brâncuși a contrariat modul de a vedea și de a înțelege al contemporanilor, stabilind un nou mod de înțelegere între artă și filozofie (John Bruce, Art and value, Aesthet, aprilie 1966).

A biruit timpul. „A străpuns învelișul subiectiv al conștiinței actuale omenești pentru a ajunge la formele cosmice în care spiritul se identifică cu materia". Brâncuși stabilește o surprinzătoare și definitivă corespondență între formă și materie (Paul Morand, Papiers d'identité, pag. 228). Pune în ecuație opoziția dintre frumosul natural și frumosul artistic. (Axiomă stabilită de Petru Comarnescu încă de acum două decenii în studiul rămas fundamental : Valoarea românească și universală a sculpturii lui C. Brâncuși, Revista fundațiilor, iunie 1946, pag. 129). Stabilește o nouă corespondență între idee și cantitatea ei, (Dan Botta, Limite, Ed Cartea Românească, p. 236).

Stilul artei geto-dace descinde direct din spiritualitatea acestor pămînturi. Actualizează tradițiile eterne ale neamului românesc în triumfala lui coborîre din preistorie.

Frumosul carpatic, vibrînd deopotrivă în sunet, culoare sau volum, transferă gîndirea și simțirea trunchiului get în contemporaneitate.

Reverberat, cugetul carpatic devine vers, muzică, volum.

Devine Eminescu, Enescu Brâncuși.

Se reintegrează gînd.

Devine Blaga.

Virtualitățile ancestrale ale frumosului se reconstruiesc. Spațiile cîntă, culorile palpită. Sublime și însingurate ca Hyperion, nesfîrșitele întinderi se cuprind într-o nouă înfiorare. Apoi, totul trece în matca cea dintîi a logos-ului. Combustiunea albă a ideii se trage făcută în scoica veșniciei.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (3)

Tribuna March 23, 1967 (Cluj)

Vizitînd atelierul lui Brâncuşi la Muzeul de Artă Modernă din Paris

Pentru Brâncuşi — operele sale şi însuşi atelierul au constituit totdeauna un univers, o lume cu care şi-a contopit viaţa. Se ştie ce greu se despărţea de operele sale, cu cîtă întîrziere se hotăra să vîndă cîte una, precum şi numărul mare de opere pe care le-a păstrat în diferite variante pînă la moarte.

În concepţia lui, care are la bază viziunea ţărănească a lumii, el nu separa operele de viaţa lui, ci le vedea laolaltă cu el şi cu ambianţa în care le-a creat. De sigur, au existat şi alţi artişti care au lăsat muzeelor operele lor, dar nu cunoaştem nici un caz în care artistul să-şi fi condiţionat dania de păstrarea operelor cu atelier cu tot, de reconstituirea, într-un muzeu, a atelierului aşa cum era pe cînd el trăia, deci cu opere, mobilier ,unelte, cu atmosfera în care el a trăit, a muncit, a gîndit, a visat.

În testamentul său există o clauză care vine după ce precizează că lasă statului francez pentru Muzeul de artă modernă tot ceea ce conţine atelierul său şi cu condiţia de a se reconstitui atelierul într-un local al muzeului. Clauza la care ne referim este următoarea: „în cazul, în care una sau mai multe opere ar ieşi din atelierele mele spre a figura în vreo expoziţie sau din alt motiv, înţeleg ca ele să fie integrate în prezentul legat".

Artistul care a visat şi făurit atîtea forme în înaltul spaţiului, în imensitatea cosmosului — păsări şi coloane — vedea totodată viaţa lui strîns legată de mediul concret, în care le-a plăsmuit, aşa cum ţăranii îşi văd legate locuinţa şi grădina de satul şi ogoarele pe care le lucrează. Este o viziune de închis şi de deschis, de corelare cu concretul vieţii, dar şi cu infinitul ei, în care, dacă omul nu mai poate dăinui, ţine să nu i se piardă urma — o urmă cît mai grăitoare peste timp.

Şi aceasta se simte precis cînd vizitezi încăperile din subsolul Muzeului de artă modernă din Paris, unde se află atelierul cu toate operele păstrate de sculptor. Vezi acolo nu numai operele, dar urmele palpabile ale unei vieţi de om, neobosit în creaţie şi muncă. Vom încerca să descriem atmosfera în care se simte prezenţa unui om de mare omenie şi vrednicie, a unui artist luminos şi nespus de duios, care a iubit viaţa, înţelegînd-o prin menirea de a crea. *„Am venit pe lume cu o menire* — zicea el — *mi-a fost dat să fac ceea ce fac"*.

După mărturiile soţilor Alexandru Istrati şi Natalia Dumitrescu-Istrati şi Natalia Dumitrescu-Istrati, vineri la începput, i-a surîs ideea, apoi a respins-o la gîndul că se va despărţi pentru cîtăva vreme de operele în preajma cărora trăia, pe care mereu le îngrijea, le şlefuia, le acoperea cu huse. *„Nu mă despart de lucrări, a zis el, apoi mai bine aţi acorda premiul dvs. lui Arp. Are nevoie de el"*. (Informaţii căpătate de la Al. Istrati).

Şi acum, cînd vizitezi muzeul de pe Avenue Président Wilson 13, coborînd la subsolul cu mari încăperi destinate sculpturii, vezi în holul principal trei sculpturi de Brâncuşi. Acestea au figurat de la începutul organizării noului muzeu, plănuit mai de mult, dar deschis abia în 1947, în clădirea construită pentru Expoziţia artelor şi Tehnicilor din 1937. Cele trei opere, achiziţionate de către muzeele naţionale în 1946, sînt *Muza adormită* (bronz patinat, 1909), *Cocoşul* (bronz şlefuit, 1924) şi *Foca* (marmură cenuşie, 1943). Catalogul din 1954 al Muzeului Naţional de Artă Modernă, alcătuit de Jean Cassou, pe atunci conservatorul-şef şi Bernard Dorival, conservator, precizează nu numai materialele din care sînt făcute operele, dimensiunile lor, ci descriu şi soclurile, deoarece la Brâncuşi soclul este uneori la fel de important ca şi opera propriu zisă.

Fiind achiziţii anterioare donaţiei testamentare, cele trei sculpturi au rămas la locul iniţial, în vastul hol, unde se află şi alte creaţii ale unor importanţi sculptori. *Muza adormită*, de fapt o donaţie, este un cap de bronz, culcat pe o perină de catifea, la rîndul ei plasată pe un cub de lemn, acesta aşezat pe un soclu de lemn cu margini curbe. Ni se pare nepotrivită aşezarea bronzului pe perina de catifea.

În apropierea acestor sculpturi, începe coridorul care duce la reconstituitul atelier brâncuşian. Dăm amănuntul că abia la cîţiva ani de la moartea sculptorului (16 martie 1957), s-a inaugurat la muzeul parizian atelierul Brâncuşi. Inaugurarea s-a făcut cu o mare solemnitate. Avem sub ochi un elegant carton crem. Poartă pe prima faţă doar semnătura lui Brâncuşi — trasată cu o apăsare voit fermă, în luptă cu tremurul unei mîini de bătrîn, în pragul morţii. Pe faţa a treia, cu litere de tipar, citim: „Domnul André Malraux, Ministru de Stat însărcinat cu afacerile culturale, vă roagă a-i face onoarea de a asista la inaugurarea *atelierului Brâncuşi şi a expoziţiei cu lucrări achiziţionate în 1961* de către Direcţia generală a Artelor şi Literelor, vineri

rile care au fost testate muzeului ocupă poziţia exactă pe care au avut-o . . .".

De o parte şi de alta a culoarului, se află în pereţi cîte o vitrină. În vitrina din stînga, vedem patru fotografii, foarte puţin reuşite, reprezentînd *Coloana fără sfîrşit* de la Tîrgu Jiu. Explicaţia scrisă menţionează *„Tragu-Jiu (sic), Carphates"*. Este expus şi un desen cu două nuduri de femei. Remarcăm că nicăieri nu se scrie numele de România. *Tragu-Jiu şi Carpaţii*. Atît. În vitrina opusă, vedem un portret de femeie, apoi un cap similar în frescă, lucrarea *Primul pas* în gips, o fotografie a atelierului din Impasse Ronsin şi un album cu fotografii de animale, reunite de sculptor. Albumul este deschis la fotografiile cu două foci.

PRIMA ÎNCĂPERE A ATELIERULUI

Pătrunzînd în marea încăpere cu ferestre oblice în partea de sus, nu ştii la ce să te uiţi mai întîi. Impresia este fascinantă: o lume de forme pe care le simţi ale tale şi totuşi transfigurate şi înfrumuseţate prin simplificare, stilizare, condensare organic-funcţională. Simţi natura — pietrele şi lemnele ei — modul de a lucra în felul ei, dar cu o ordine, care o supune, o spiritualizează, umanizînd-o şi poetizînd-o.

La tot pasul, dai peste opere, mese de piatră, mobile ţărăneşti, pe care le vezi corelate de un om care le-a făurit, le-a iubit, le-a desăvîrşit mereu. O ladă, ca un trunchi de lemn abia tăiat şi prea puţin fasonat — lăsînd înadins să se simtă provenienţa — poartă pe ea forma cea mai rudimentară a *Sărutului* — o lespede gravată, cu un belciug mare de fier. Vedem apoi forma abstractă cu margini unduite *Timiditatea* (1933) aşezată pe un trunchi de copac. Alături sobaplită de cărămidă, cu un horn de tablă, amintind de casele noastre ţărăneşti. Urmează, tot alipit de perete, un stîlp de piatră — foarte subţire lateral — din care se desprinde o altă viziune a *Sărutului*. O oglindă reală, în partea inferioară a stîlpului. Pe un soclu de piatră cu margini stelare, *Plantă exotică* (lemn, 1920). Apoi, tot ca în casele ţărăneşti, un divan-ladă cu perine pe el, din pînză de sac. Deasupra lui, fotografiile cu *Poarta Sărutului* de la Tg. Jiu (proiectul în gips) şi fotografia *Cumînţeniei pămîntului*

Baza şi partea de sus par nişte cuburi pe care sînt gravate aceleaşi arcade şi capete stilizate, între siluete de arbori, pe care le vedem pe arhitrava *Porţii Sărutului* de la Tg. Jiu. Partea din mijloc, mai subţire, dar mai înaltă decît celelalte două porţiuni, reprezintă o formă intermediară dintre *Sărutul*, monumentul funerar de la cimitirul Montparnasse şi stîlpii-cariatide cu profiluri de ochi ai *Porţii Sărutului de la Tg. Jiu*. Pe bună dreptate, cînd cunoaştem sensul monumentelor de la Tg. Jiu, ridicate în amintirea eroilor căzuţi în primul război mondial şi cînd se ştiu, de asemenea, sentimentele anti-fasciste ale lui Brâncuşi — acestea consemnate în monografia scrisă de Carola Giedion-Welcker — V. G. Paleolog deduce că *Piatra de Hotar (La Borne)*, datează nu din 1945, ci din 1940. Şi anume ca îşi are inspiraţia „în durerea resimţită de Brâncuşi şi de poporul român la aflarea criminalei îmbucătăţiri a patriei, impusă de dictatul hitlerist de la Viena" (V. G. Paleolog, articol publicat în ziarul *Înainte* din Craiova — 12 decembrie 1965 — şi tipărit într-o broşură, 1965).

Trei uriaşe creşte de cocoş în gips — *Cocoşul salutînd soarele* — ajung pînă la ferestrele oblice de sus. La muzeu, ele sînt datate a fi fost făcute între 1924 şi 1941, dar, după informaţiile pictorului Al. Istrati, cea mai înaltă dintre creste, de aproape cinci metri, a fost creată de Brâncuşi prin 1949—1950. Îi ajuta la lucru Istrati, căci, acum bătrîn şi trecut prin boală, sculptorul obosea repede, ceea ce însă nu-l făcea să renunţe la lucru. În catalogul din monografia lui Ionel Jianu, cele trei variante în gips de la muzeul parizian sînt just datate în anii 1948 şi 1949 şi aşa le datează şi Mircea Deac, în recenta carte, folosind, în mare măsură, catalogul şi bibliografia lui Jianu, uneori chiar cu greşelile inerente unei prime încercări de catalogare pe plan mondial. Folosirea surselor obligă însă la menţionarea lor, ceea ce Deac nu face nici un fel, cînd e vorba de monografia Jianu.

După ce am contemplat şi alte lucrări celebre ca *Începutul lumii* (marmură, aşezată pe un soclu circular) şi una din splendidele *Păsări*, am ajuns în faţa faimoasei *Porţi de lemn*, cu marginile crestate în jumătăţi de romburi, poarta în care Brâncuşi a fost fotografiat fie şezînd, cu figura de om obosit de boală şi bătrîneţe, fie, altă dată, în picioare şi cu un chip surîzător. Această a păsării-suflet din folclorul nostru şi, totodată, formă de racheta ultramodernă.

Tot aici se află macheta pentru *Templul Descătuşării*, plănuit pentru India, cu cornişa în semicercuri. Şi pentru acest templu, Brâncuşi plănuise o serie de stîlpi cu profiluri de ochi, ca la Tg. Jiu, dar aici profilurile oculare sînt mai reliefate, iar stîlpii au uşoare rotunjiri înspre tipul de coloană. Altă *Pasăre* (în gips), apoi în marmură albă *Puiul* (l'Oiselet), aici datat 1925, pe cînd în monografia Jianu este datat 1929, specificîndu-se că a fost expus în pavilionul României de la Expoziţia Universală din Paris, 1937.

În mijlocul încăperii, pe un soclu asemănător cu *Masa Tăcerii* de la Tg. Jiu, un *Peşte* mare, în gips. Această capodoperă a lui Brâncuşi, realizată în mai multe variante — marmură, lemn, bronz şlefuit — şi sugerînd, prin forma-i stilizată (ce o găsim şi pe strâchinele smălţuite de la Oboga), forţa de a străbate apa, funcţionalitatea vieţuitoarei, aici este prezentată în mod întristător, adică în mod denaturat. În afară că gipsul şi-a pierdut albicinea şi este stricat pe alocuri, peştele este proptit cu o pană de lemn, soluţie expeditivă, atît de opusă modului în care îşi echilibra Brâncuşi formele. Exemplarul de la Muzeul din Philadelphia (1922) este aşezat pe o oglindă, ce sugerează tocmai apa şi dă aspect fabulos acestei sculpturi dinamice. Aşa a conceput Brâncuşi prima variantă, cum, în alte cazuri, *Peştele* în bronz şlefuit apare pe sociuri de marmură sau de lemn sau iarăşi pe o oglindă, ca acela din 1927 de la Boston.

Mult mai mulţumitor este prezentată la Paris capodopera *Leda* (bronz, 1924), aşezată pe un mare disc de metal, aflat pe un soclu de marmură neagră.

ÎNCĂPEREA A DOUA

Şi în a doua mare încăpere, în formă dreptunghiulară şi avînd în fund tot înalte ferestre oblice, se află, în diferite variante, capodopere brâncuşiene, cum şi unele opere pe care sculptorul nu le-a reluat rămînînd unice şi ca tematică, şi ca tratare.

Numeroase sînt în încăperea de a doua *portretele d-rei Pogany*. Venind din prima încăpere, ai la stînga o variantă în gips (1919?), iar la dreapta, de-a lungul peretelui, printre o fascinantă *Pasăre măiastră* (marmură cenuşie, 1912) cat oglindindu-şi chipul pe faţa apei, năzuind a se cunoaşte pe sine şi neizbutind. D-ra Pogany a fost transfigurată de către Brâncuşi cu ochi de madonă bizantină, ochi măriţi şi duşi pînă la o euritmie de geometrie modernă, pe fondul stilizării româneşti. Cercetînd la muzeul parizian, variantele *Pogany* am constatat şi la jocul mîinilor corelaţia cu madonele bizantine. Într-unele variante, mîinile alipite de obraji au alungirea şi stilizarea acelora din frescele medievale bizantin-româneşti. Varianta din 1931 are numai arcadele ochilor, iar degetele nu sînt precizate. Cît despre ochii stîlpilor-cariatide, ce susţin arhitrava *Porţii Sărutului* de la Tg. Jiu, reamintim spusele sculptorului, explicaţia dată de el la Tîrgu-Jiu unei tinere care privea acel arc de triumf: „Nu vedeţi aceşti ochi? Profilurile celor doi ochi? Aceste hemisfere reprezintă dragostea. Ce rămîne în amintirea celorlalţi după moarte? Amintirea ochilor, a privirilor cu care ne-am arătat dragostea pentru oameni şi pentru lume . . ."

La peretele cu ferestre oblice, înalte, vedem şi *Fîntîna lui Narcis* în gips, pe un soclu tot de gips. E un studiu — figura aplecată spre apă — pe care sculptorul nu l-a dezvoltat şi pe care l-a menit prin 1913 pentru un monument în amintirea lui Spiru Haret. Propunerea a fost refuzată. Tema lui *Narcis* — de origină mitologică şi izvorînd, cum

În mijlocul încăperii — şi aceasta cu obiectele mai înghesuite decît erau în atelierul din Impasse Ronsin, a cărui constituire treptată am descris-o, pe baza celor comunicate de Al. Istrati, în *Tribuna* din 29 decembrie 1966 — apar *Negresa blondă*, 1926, gips şi *Miracolul (Foca)* aici exemplarul în gips, pe cînd în marele hol, cu cele trei lucrări achiziţionate în 1946, *Miracolul* (1943) se află în marmură cenuşie, pe un soclu asemănător cu *Masa Tăcerii*.

Uimitor la Brâncuşi este, printre altele, felul cum sugerează din ceea ce se vede ceea ce nu se vede. *Foca* are capul retezat, dar, ca şi la *Cocoşul*, avîntarea în spaţiu sugerează mai mult decît se arată direct. Formele sale — de la capetele de copii la coloane — au discrete iregularităţi, intervenţii liniare, muchii uşor rotunjite, variaţiuni de planuri şi volum care constituie însufleţiri şi accente, impunînd originea organică sau regularitatea expresivă. Şi cîtă gingăşie în formele sale, fie de oameni şi animale, fie strict arhitectural-geometrice! Totul este modulat cu lirismul, cu dragostea de lucruri şi oameni a artistului: este mlădiat sau flexat, rotunjit sau ascuţit în sensul unei euritmii umanizatoare. Materia şi forma sînt *cîntate*, sugerînd nevăzutul, forţa interioară, puterea de iradiaţie vitală. Şi aceasta o constatăm atît în construcţia aplatisată a *Peştelui*, în terminaţia capetelor de *Focă*, în ascunzimile discrete curbate ale

Minunatul basm al lui Brâncuşi

— fragment —

Zeu cioplit cu lungă barbă,
Deasă, înfrăţită iarbă,
Gălbejită de tutun,
Te asemeni c-un străbun.
— Ce puternică ţi-e gura!
Porţi pe faţă crestătura
Ce-o făcură în toiag
Tatăl, unchiul, bunul tău,
Păstorind, trudind mereu,
Şi la bine, şi la rău.

•

Zdravăn şi vioi moşneag,
Cu privirea ta adîncă,
Împlintat eşti ca o stîncă
În pămîntul unde te-ai născut.
Glasurile din trecut
Cîntă şi grăiesc prin tine
Tainic, chiar în ţări străine.
Chip de-oltean,
De cioban şi de moşnean,
De român şi de sărac,
Chip de Dac.
Ne aştepţi ca un moşneag
Bun şi primitor şi drag
În al tindei tale prag,
Şi ne-arăţi în casa ta,
Vatra ta, comoara ta,
Cum s-adună în şirag
Ce-a lucrat şi ce-a visat
Fără preget duhul tău
Şi la bine şi la rău,
Şi în tine s-au unit
Răsăritul
Şi-Asfinţitul
Într-un singur vis şi mit.

(1956)

EMANOIL CIOMAC

Collection: Brâncuși - Geist
Series.Folder: Vol. 2 (3)
The Museum of Modern Art Archives, NY
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

Tribuna March 23, 1967 (Cluj)

Vizitînd atelierul lui Brâncuşi la Muzeul de Artă Modernă din Paris

Pentru Brâncuşi — operele sale şi însuşi atelierul au constituit totdeauna un univers, o lume cu care şi-a contopit viaţa. Se ştie ce greu se despărţea de operele sale, cu câtă înfrigurare se hotăra să vîndă cîte una, precum şi numărul mare de opere pe care le-a păstrat în diferite variante pînă la moarte.

În concepţia lui, care are la bază viziunea ţărănească a lumii, el nu separa operele de viaţa lui, ci le vedea laolaltă cu el şi cu ambianţa în care le-a creat. De aşgur, au existat şi alţi artişti care au lăsat muzeelor opere rele lor, dar nu cunoaştem nici un caz în care artistul să-şi fi condiţionat dania de păstrarea operelor cu atelier cu tot, de reconstituirea, într-un muzeu, a atelierului aşa cum era pe cînd el trăia, deci cu opere, mobilier ,unelte, cu atmosfera în care el a trăit, a muncit, a gîndit, a visat.

În testamentul său există o clauză care vine după ce precizează că lasă statuii francez pentru Muzeul de artă modernă tot ceea ce conţine atelierul său şi cu condiţia de a se reconstitui atelierul într-un local al muzeului. Clauza la care ne referim este următoarea: „În cazul, în care una sau mai multe opere ar ieşi din atelierele mele spre a figura în vreo expoziţie sau din alt motiv, înţeleg că ele să fie întregrate în prezentul legat".

Artistul care a visat şi făurit atîtea forme în înaltul spaţiului, în imensitatea cosmosului — păsări şi coloane — vedea totodată viaţa lui strîns legată de mediul concret, în care le-a plăsmuit, aşa cum ţăranii îşi văd legate locuinţa şi grădina de satul şi ogoarele pe care le lucrează. Este o viziune de închis şi de deschis, de corelare cu concretul vieţii, dar şi cu infinitul ei, în care, dacă omul nu mai poate dăinui, ţine să nu i se piardă urma — o urmă cît mai grăitoare pentru timp.

Şi aceasta se simte precis cînd vizitezi încăperile din subsolul Muzeului de artă modernă din Paris, unde se află atelierul cu toate operele păstrate de sculptor. Vezi acolo nu numai operele, dar urmele palpabile ale unei vieţi de om, neobosit în creaţie şi mereu că. Vom încerca să descriem atmosfera în care se simte prezenţa unui om de mare omenie şi vrednicie, a unui artist luminos şi nespus de dulce, care a iubit viaţa. Înţelegînd-o prin mefirea de a crea, *„Am venit pe lume ca o menire — zicea el — aşa-i fost dar să fac ceea ce fac"*.

După înfăptuirile soţilor Alexandru Istrati şi Natalia Dumitrescu-Istrati, comunicate nouă, Brâncuşi a lăsat statului francez atelierul cu operele, făcînd următoarea judecată. În patria sa, se află cel mai important ansamblu de monumente în spaţiul liber; în S.U.A., există un mare număr de opere, pe cînd în Franţa, unde a lucrat atîta vreme şi unde s-a format, mai există decît foarte puţine opere în văzul publicului. A tras în cumpănă şi gîndul că, într-un muzeu consacrat artei moderne, operele lui şi-ar avea prezenţa cea mai reprezentativă.

A refuzat propunerea făcută prin 1952, de către Jean Cassou, în numele muzeelor de a i se reconstitui atelierul la Meudon, în fostele ateliere ale lui Rodin. A refuzat, de asemenea, propunerea de a i se organiza în această ani o expoziţie la Muzeul de artă modernă, unde, după inaugurarea din 1947, s-au succedat însemnate prezentări ale operelor lui Klee, Chagall, Moore, Picasso, Léger şi altor celebrităţi. În 1954, i s-a propus de către Severini să i se expună lucrările la Bienala din acel an de la Veneţia, făgăduindu-i-se marele premiu. La început, i-a surîs ideea, apoi a respins-o la gîndul că se va despărţi pentru cîtăva vreme de operele în preajma cărora trăia, pe care mereu le îngrijea, le şlefuia, le acoperea cu huse. *„Nu mă despart de lucrări, a zis el, apoi mai bine aţi acorda premiul dvs. lui Arp. Are nevoie de el"*. (Informaţii căpătate de la Al. Istrati).

Şi acum, cînd vizitezi muzeul de pe Avenue Président Wilson 13, coborînd la subsolul cu mari încăperi destinate sculpturii, vezi în holul principal trei sculpturi de Brâncuşi. Acestea au fi-gurat de la începutul organizării noului muzeu, plănuit mai de mult, dar deschis abia în 1947, în clădirea construită pentru Expoziţia artelor şi Tehnicilor din 1937. Cele trei opere, achiziţionate de către muzeele naţionale în 1946, sînt *Muza adormită* (bronz patinat, 1906), *Cocoşul* (bronz şlefuit, 1924) şi *Foca* (marmură cenuşie, 1943). Catalogul din 1954 al Muzeului Naţional de Artă Modernă, alcătuit de Jean Cassou, pe atunci conservatorul-şef şi Bernard Dorival, conservator, precizează nu numai materialele din care sînt făcute operele, dimensiunile lor, ci descriu şi soclurile, deoarece la Brâncuşi soclul este uneori la fel de important ca şi opera propriu zisă.

Fiind achiziţii anterioare donaţiei testamentare, cele trei sculpturi au rămas la locul iniţial, în vastul hol, unde se află şi alte creaţii ale unor importanţi sculptori. *Muza adormită*, de fapt o donaţie, este un cap de bronz, culcat pe o perină de catifea, la rîndul ei plasată pe un cub de lemn, acesta aşezat pe un soclu de lemn cu margini curbe. Ni se pare nepotrivită aşezarea bronzului pe perina de catifea.

În apropierea acestor sculpturi, începe coridorul care duce la reconstituitul atelier brâncuşian. Dăm amănuntul că abia la cîţiva ani de la moartea sculptorului (16 martie 1957), s-a inaugurat la muzeul parizian atelierul Brâncuşi. Inaugurarea s-a făcut cu o mare solemnitate. Avem sub ochi un elegant carton crem. Poartă pe prima faţă doar semnătura lui Brâncuşi — trasată cu o apăsare voit fermă, în luptă cu tremurul unei mîini de bătrîn, în pragul morţii. Pe faţa a treia, cu litere de tipar, citim: „Domnul André Malraux, Ministru de Stat însărcinat cu afacerile culturale, vă roagă a-i face onoarea de a asista la inaugurarea *atelierului Brâncuşi* şi a *expoziţiei cu lucrări achiziţionate în 1961 de către Direcţia generală a Artelor şi Literelor, vineri 30 martie 1962*, la ora 16. Cu această ocazie va avea loc redeschiderea parţială a sălilor de sculptură... Muzeul Naţional de Artă Modernă, 13, Avenue du Président Wilson, Paris..." Cuvintele subliniate aici sînt în roşu, celelalte în negru.

CORIDORUL CU INSCRIPŢIILE ŞI VITRINELE

În micul şi relativ strîmtul culoar, ce duce la atelierul brâncuşian, se află, pe peretele din dreapta, o inscripţie în limbile franceză, engleză şi germană cu următorul text: *„Atelierul Brâncuşi"*. Potrivit voinţii d-n urmă a lui Constantin Brâncuşi — 1876—1957 — s-a procedat în această sală la reconstituirea atelierului pe care el l-a ocupat în Fundătura Rosăin 11, timp de mai mult de treizeci de ani şi pînă la moartea sa şi la instalarea la locul, ce l-au ocupat, a sculptorilor alcătuind legatul său. Versiunea engleză pare mai precisă: „sculpturile care au fost testate muzeului ocupă poziţia exactă pe care au avut-o...".

De o parte şi de alta a culoarului, se află în pereţi cîte o vitrină. În vitrina din stînga, vedem patru fotografii, foarte puţin reuşite, reprezentînd *Coloana fără sfîrşit* de la Tîrgu Jiu. Explicaţia scrisă menţionează *„Tragu-Jiu (sic), Carphates"*. Este expus şi un desen cu două nuduri de femei. Remarcăm că nicăieri nu se scrie numele de România. *Tragu-Jiu şi Carpaţii*. Alt. În vitrina opusă, vedem un portret de femeie, apoi un cap similar în fresă, lucrarea *Primul pas* în gips, o fotografie a atelierului din Impasse Ronsin şi un album cu fotografii de animale, reunite de sculptor. Albumul este deschis la fotografiile cu două foci.

PRIMA ÎNCĂPERE A ATELIERULUI

Pătrunzînd în marea încăpere cu ferestre oblice în partea de sus, nu ştii la ce să te uiţi mai întîi. Impresia este fascinantă: o lume de forme pe care le simţi ale tale şi totuşi transfigurate şi înfrumuseţate prin simplificare, stilizare, condensare organic-funcţională. Simţi natura — pietrele şi lemnele ei — modul de a lucra în felul ei, dar cu o ordine, care o supune, o spiritualizează, umanizînd-o şi poetizînd-o.

La tot pasul, dai peste opere, mese de piatră, mobile ţărăneşti, pe care le vezi corelate de un om care le-a făurit, le-a iubit, le-a desăvîrşit mereu. O ladă, ca un trunchi de lemn abia tăiat şi prea puţin fasonat — lăsînd înadins să se simtă provenienţa — poartă pe ea forma cea mai rudimentară a *Sărutului* — o iesepede gravată, cu un belciug mare de fier. Vedem apoi forma abstractă cu margini unduite *Timiditatea* (1933) aşezată pe un trunchi de copac. Alături sobaplită de cărămidă, cu un horn de tablă, amintind de casele noastre ţărăneşti. Urmează, tot alipit de perete, un stîlp de piatră — foarte subţire uneori — din care se desprinde o altă viziune a *Sărutului*. O oglindă reală, în partea inferioară a stîlpului. Pe un soclu de piatră cu margini stelare, *Plantă exotică* (lemn, 1920). Apoi, tot ca în casele ţărăneşti, un divan-ladă cu perine pe el, din pînză de sac. Deasupra lui, fotografiile cu *Poarta Sărutului* de la Tg. Jiu (proiectul în gips) şi fotografia *Cumînteniei pămîntului* de la Muzeul din Bucureşti. Urmează un soclu de lemn ca o masă mare, găurită la mijloc şi susţinînd un disc de metal aurit, pe care este aşezat *Capul nou născut* (gips, 1915).

Torsul de fată (gips, 1922) este plasat pe un soclu patrat, acesta susţinut de patru stîlpi cu profiluri de colţ — ca la *Poarta Sărutului* de la Tg. Jiu, iar aceşti stîlpi sînt aşezaţi, la rîndul lor, pe un soclu mai mare de lemn. Tocmai prin variatele socluri — variate ca forme şi dimensiuni, uneori şi ca materiale, Brâncuşi îşi încununa viziunea sculpturilor sale, uneori de proporţii mici, dar căpătînd prestanţă monumentală, fără a-şi pierde gingăşia şi intimitatea. De aici, marea dificultate de a-i aşeza lucrările, care, fără socluri plurale şi variat ritmate, pot căpăta aspect de bibelouri ceva mai mari.

Vedem apoi *Piatră de hotar* — aici datată 1945. Lucrarea are deosebită importanţă mai ales pentru compatrioţii artistului. Este un stîlp înalt de piatră (1,80 m), alcătuit din trei părţi. Baza şi partea de sus par nişte cuburi pe care sînt gravate aceleaşi arcade şi cărări stilizate, între siluete de arbori, pe care le vedem pe arhitrava *Porţii Sărutului* de la Tg. Jiu. Partea din mijloc, mai subţire, dar mai înaltă decît celelalte două porţiuni, reprezintă o formă intermediară dintre *Sărutul*, monumentul funerar de la cimitirul Montparnasse şi stîlpii-cariatide cu profiluri de ochi ai *Porţii Sărutului de la Tg. Jiu*. Pe două dreptare, cînd cunoaştem sensul monumentelor de la Tg. Jiu, ridicate în amintirea eroilor căzuţi în primul război mondial şi cînd se ştiu, de asemenea, sentimentele anti-fasciste ale lui Brâncuşi — acestea consemnate în monografia scrisă de Carola Giedion-Welcker — V. G. Paleolog deduce că *Piatra de Hotar (La Borne)* datează nu din 1945, ci din 1940. Şi anume ea îşi are inspiraţia „în durerea resimţită de Brâncuşi şi de poporul român la aflarea criminalei înbuchătări a patriei, impusă de dictatul hitlerist de la Viena" (V. G. Paleolog, articol publicat în ziarul *Înainte* din Craiova — 12 decembrie 1965 — şi tipărit într-o broşură, 1965).

Trei uriaşe creşte de cocoş în gips — *Cocoşul zăltînd soarele* — ajung pînă la ferestrele oblice de sus. La muzeu, ele sînt datate a fi fost făcute între 1924 şi 1941, dar, după informaţiile pictorului Al. Istrati, cea mai înaltă dintre creste, de aproape cinci metri, a fost creată de Brâncuşi prin 1949—1950. Îi ajuta la lucru Istrati, căci, acum bătrîn şi trecut prin boală, sculptorul obosea repede, ceea ce însă nu-l făcea să renunţe la lucru. În catalogul din monografia lui Ionel Jianu, cele trei variante în gips de la muzeul parizian sînt just datate în anii 1948 şi 1949 şi aşa le datează şi Mircea Deac. În recenta carte, folosind, în mare măsură, catalogul şi biografia lui Jianu, uneori chiar cu aceleaşi inexplicate unei prime încercări de catalogare pe plan mondial. Folosirea surselor obligă însă la menţionarea lor, ceea ce Deac nu face nici un fel, cînd e vorba de monografia Jianu.

După ce am contemplat şi alte lucrări, *Peştele înalt* (marmură, aşezată pe un soclu circular) şi una din splendidele *Păsări*, am ajuns în faţa faimoasei *Porţi de lemn*, cu marginile crestate în jumătăţi de romburi, poarta în care Brâncuşi a fost fotografiat fie sezînd, cu figura de om obosit de boală şi bătrîneţe, fie, altă dată, în picioare şi cu un chip surîzător. Această din urmă fotografie a fost reprodusă de Tribuna. În n-rul din 29 decembrie 1966, însoţind articolul nostru *Atelierescul parizian al lui Brâncuşi*. Morfologia acestei porţi de lemn, ceva mai înaltă decît un stat de om, derivă din stilistica arhitecturii noastre populare, cu stilizarea şi mai simplificată de către sculptor. Este poarta dorului de ţară.

În dreptul aceluiaşi perete, de care este sprijinită poarta, vedem o serie de alte opere, dintre care semnalăm o variantă cubică a *Sărutului*, cu braţele nu aliate, ci ieşite în afară, micul *Tors de tînăr* (lemn, 1922), unde Brâncuşi reaminteşte că arborii erau ca nişte fiinţe vii în străvechea imaginaţie a poporului său şi unde cu milioace mai tavante, corelează omul şi arborele, ceea ce va face mai tîrziu şi Tucuieseu, cînd va picta acele peisaje jumătate naturâ — jumătate covor oltenesc, sau jumătate viziune a naturii — jumătate rechemare a artei populare. Pe două socluri este aşezată *o Pasăre în văzduh*, bronz şlefuit, înaltă de aproape 2 metri, 1940, fascinantă sugerare a păsării-suflet din folclorul nostru şi, totodată, formă de rachetă ultramodernă.

Tot aici se află macheta pentru *Templul Desăvîrşirii*, plănuit pentru India, cu cornişa în semicercuri. Şi pentru acest templu, Brâncuşi plănuise o serie de stîlpi cu profiluri de ochi, ca la Tg. Jiu, dar aici profilurile oculare sînt mai reliefate, iar stîlpii au uşoare rotunjiri înspre tipul de coloană. Altă *Pasăre* (în gips), apoi în marmură albă *Puiul* (Toiselet), aici datat 1925, pe cînd în monografia Jianu este datat 1929, specificîndu-se că a fost expus în pavilionul României de la Expoziţia Universală din Paris, 1937.

În mijlocul încăperii, pe un soclu asemănător cu *Masa Tăcerii* de la Tg. Jiu, un *Peşte* mare, în gips. Această capodoperă a lui Brâncuşi, realizată în mai multe variante — marmură, lemn, bronz şlefuit — şi sugerînd, prin formă-i stilizată (ce o găsim şi pe străchinele smălţuite de la Oboga), forţa de a străbate apa, funcţionalitatea vieţuitoarei, aici este prezentată în mod înrîtător, adică în mod denaturat. În afară că gipsul şi-a pierdut albiciunea şi este stricat pe alocuri, peştele este propţit cu o pană de lemn, soluţie expeditivă, atît de opusă modului în care îşi echilibra Brâncuşi formele. Exemplarul de la Muzeul din Philadelphia (1922) este aşezat pe o oglindă, ce sugerează tocmai apa şi dă aspect fabulos acestei sculpturi dinamice. Aşa a conceput Brâncuşi prima variantă, cum, în alte cazuri, *Peştele* în bronz şlefuit apare pe socluri de marmură sau de lemn sau iarăşi pe o oglindă, ca acela din 1927 de la Boston.

Mulţi mai mulţumitor este prezentată la Paris capodopera *Leda* (bronz, 1924), aşezată pe un mare disc de metal, aflat pe un soclu de marmură neagră.

ÎNCĂPEREA A DOUA

Şi în a doua mare încăpere, în formă dreptunghiulară şi avînd în fund tot înalte ferestre oblice, se află, în diferite variante, capodopere brâncuşiene, cum şi unele opere pe care sculptorul nu le-a reluat rămînînd unice şi ca tematică, şi ca tratare.

Numeroase sînt în încăperea de a doua *portretele d-rei Pogany*. Venind din prima încăpere, ai la stînga o variantă în gips (1919?), iar la dreapta, de-a lungul peretelui, printre o fascinantă *Pasăre măiastră* (marmură cenuşie, 1912), şi *portretul lui Nancy Cunard* (1926), alte trei *Pogany* în gips sau în bronz. Sînt studii şi apoi definitivări, şi acestea cu variante (1913—1931). Corobarate cu variantele din alte nuuere şi cu ce avem la noi — operele cu d-ra Pogany de la Paris îţi arată procesul creator al lui Brâncuşi, *desenirea* operelor, povestea creării lor. În catalogul *„raisonné"* al operei lui Brâncuşi din monografia alcătuită de Jianu se precizează că la muzeul parizian studiul în gips *D-ra Pogany* (1913) se află în trei exemplare, iar bronzul din 1931 îşi are patru exemplare în gips. Mai există acolo şi un bronz din 1913.

Ca şi în cazul *Sărutului*, al *Păsărilor Măiestre* şi apoi al *Păsărilor în văzduh*, sau al *Coloanelor infinite* — Brâncuşi a reluat temele şi viziunile spre a le duce la forme din ce în ce mai esenţializate, mai desăvîrşite. Cum am arătat şi alte dăţi — în constînta lui Brâncuşi, în personalitatea lui se conjugau vrednicia meşteşugarului-ţăran, măreţia artizanului (în sens medieval), exigenţele unui artist poet foarte modern, să cat oglindindu-şi chipul pe faţa apei, năzuind a se cunoaşte pe sine-şi neîncetat. D-ra Pogany a fost transfigurată de către Brâncuşi cu ochi de madonă bizantină, ochi măriţi şi duşi pînă la o euritmie de geometrie modernă, pe fondul stilizării româneşti. Cercetînd la muzeul parizian, variantele *Pogany* am constatat şi la locul minilor corelaţia cu madonele bizantine. Într-unele variante, mîinile alipite de obraji au alungirea şi stilizarea acelora din frescele medievale bizantin-româneşti. Varianta din 1931 are numai arcadele ochilor, iar degetele nu sînt precizate. Cît despre ochii: stilpilor-cariatide, ce susţin arhitrava *Porţii Sărutului* de la Tg. Jiu, reamintim spusele sculptorului, explicaţia dată de el la Tîrgu-Jiu unei tinere care privea acel arc de triumf: „Nu vedeţi aceşti ochi? Profilurile celor doi ochi? Aceste hemisfere reprezintă dragostea. Ce rămîne în amintirea celor lalţi după moarte? Amintirea ochilor, a privirilor cu care ne-am arătat dragostea pentru oameni şi pentru lume..."

La peretele cu ferestre oblice, înalte, vedem şi *Fiinţa lui Narcis* în gips, pe un soclu tot de gips. E un studiu — figura aplecată spre apă — pe care sculptorul nu l-a dezvoltat şi pe care l-a menit prin 1913 pentru un monument în amintirea lui Spiru Haret. Propunerea a fost refuzată. Tema lui *Narcis* — de origină mitologică şi izvorînd, cum arată V. G. Paleolog din *însemnările elasticizante ale lui Mario Meunier* — *are şi ea la obîrşie o valoare ţărănească românească. Pare paradoxal această afirmaţie a noastră, dar iată ce ne-a mărturisit însuşi Brâncuşi şi am consemnat în studiul nostru Valoarea românească şi universală a sculpturii lui C. Brâncuşi*, publicat în „Revista Fundaţiilor", n-rul din iunie 1944: „Ne povestea în toamna anului 1938, cînd l-am cunoscut mai bine, că odinioară i se comandase un monument pentru Spiru Haret. El a răspuns că nu înţelege să facă statuia unui domn în redingotă, socotind că mai vrednică de neuitarea cuvenită lui Haret ar fi fost o formă pură care să încînte ochiul privitorului, monument... care, odată cu bucuria contemplării lui, să fie şi o pomenire a acelui în cinstea căruia este ridicat. La noi, în ţară — ne spunea sculptorul — oamenii ridică în amintirea lui Ion cîte o fîntînă şi Ion este astfel mai vrednic pomenit de-a lungul anilor decît dacă i s-ar arăta chipul în piatră".

Ce splendide confruntări între

Minunatul basm al lui Brâncuşi

— fragment —

Zeu cioplit cu lungă barbă,
Deasă, înfrăţită iarbă,
Gălbejită de tutun,
Te asemeni c-un străbun.
— Ce puternică ţi-e gura!
Porţi pe faţă crestătura
Ce-o făcură în toiag
Tatăl, unchiul, bunul tău,
Păstorind, trudind mereu,
Şi la bine, şi la rău.

*

Zdravăn şi vioi moşneag,
Cu privirea ta adîncă,
Împlintat eşti ca o stîncă
În pămîntul unde te-ai născut.
Glasurile din trecut
Cîntă şi grăiesc prin tine
Tainic, chiar în ţări străine.
Chip de-oltean,
De cioban şi de moşnean,
De român şi de sărac,
Chip de Dac.
Ne aştepţi ca un moşneag
Bun şi primitor şi drag
În al tindei tale prag.
Şi ne-arăţi în casa ta,
Vatra ta, comoara ta,
Cum s-adună în şirag
Ce-a lucrat şi ce-a visat
Fără preget duhul tău
Şi la bine şi la rău.
Şi în tine s-au unit
Răsăritul
Şi-Asfinţitul
Într-un singur vis şi mit.

(1956)

EMANOIL CIOMAC

În mijlocul încăperii — şi aceasta cu obiectele mai înghesuite decît erau în atelierul din Impasse Ronsin, a cărui constituire treptată am descris-o, pe baza celor comunicate de Al. Istrati, în *Tribuna* din 29 decembrie 1966 — apar *Negresa blondă*, 1926, gips şi *Miracolul (Foca)* aici exemplarul în gips, pe cînd în marele hol, cu cele trei lucrări achiziţionate în 1946, *Miracolul* (1943) se află în marmură cenuşie, pe un soclu asemănător cu *Masa Tăcerii*.

Ultimitor la Brâncuşi este, printre altele, felul cum sugerează din ceea ce se vede ceea ce nu se vede. *Foca* are capul retezat, dar, ca şi la *Cocoşul*, avîntarea în spaţiu sugerează mai mult decît se arată direct. Formele sale — de la capetele de copii la coloane — au discrete irregularităţi, intervenţii liniare, muchii uşor rotunjite, variaţiuni de planuri şi volum care constituie însuflerirea şi accente, impunînd originea organică sau regularitatea expresivă. Şi cîtă gingăşie în formele sale, fie de oameni şi animale, fie strict arhitectural-geometrice! Totul este modulat cu lirismul cu dragostea de lucruri şi oameni a artistului; este mîidiat sau flexat, rotunjit sau ascuţit în sensul unei euritmii umanizatoare. Materia şi forma sînt *cîntate*, sugerînd nevăzutul, forţa interioară, puterea de iradiaţie vitală. Şi aceasta o constatăm atît în construcţia aplatisată a *Peştelui*, în terminaţia capetelor de Focă, în acurumzimile discrete curbate ale

(Urmare în pag. 14-a)

CELE DOUĂ ÎNCĂPERI MAI MICI

Celor două mari încăperi li se alătură alte două mai mici, locurile unde lucra artistul. În încăperea a treia, vedem o masă de dulgher, *ferestrele* cu care ei tăia piatra şi trunchiul de conac, alte unelte, lămpi pentru sudură, izolaţii cu fragmente de scaune asemănătoare cu acelea din jurul *Mesei Tăcerii* de la Tg. Jiu, coloane şi socluri, porţiuni de stîlpi ai *Templului de la Indur*. Şi acolo, alte opere, ca *Sfetul* (lemn) şi *Muza adormită*.

Din prima mare încăpere, prin cadrul amintitei *Porţi de lemn* — poarta dorului de ţară — se vede ca pe o scenă fascinantă camera în care se odihnea. Aici se află

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (3)

a lăsat statuiul francez atelierul cu operele, făcînd următoarea judecată. În patria sa, se află cel mai important ansamblu de monumente în spațiul liber; în S.U.A., existau un mare număr de opere, pe cînd în Franța, unde a lucrat atîta vreme și unde s-a format, nu existau decît foarte puține opere în văzul publicului. A tras în cumpănă și gîndul că, într-un muzeu consacrat artei moderne, operele lui și-ar avea prezența cea mai reprezentativă.

A refuzat propunerea făcută prin 1933, de către Jean Cassou, în numele muzeelor de a i se reconstitui atelierul la Meudon, în fostele ateliere ale lui Rodin. A refuzat, de asemenea, propunerea de a i se organiza în aceeași ani o expoziție la Muzeul de artă modernă, unde, după inaugurarea din 1947, s-au succedat înseminate prezentări ale operelor lui Klee, Chagall, Moore, Rouault, Léger și altor celebrități. În 1954, i s-a propus de către Severini să i se expună lucrările la Bienala din acel an de la Veneția, făgăduindu-i-se marele premiu. La 30 martie 1962, la ora 16. Cu această ocazie va avea loc redeschiderea parțială a sălilor de sculptură... Muzeul Național de Artă Modernă, 13, Avenue du Président Wilson, Paris..." Cuvintele subliniate aici sînt în roșu, celelalte în negru.

CORIDORUL CU INSCRIPȚIILE ȘI VITRINELE

În micul și relativ strîmtul culoar, ce duce la atelierul brâncușian, se află, pe peretele din dreapta, o inscripție în limbile franceză, engleză și germană cu următorul text: *„Atelierul Brâncuși"*. Potrivit voinței din urmă a lui Constantin Brâncuși — 1876—1957 — s-a procedat în această sală la reconstituirea atelierului pe care el l-a ocupat în Fundătura Ronsin 11, timp de mai mult de treizeci de ani și pînă la moartea sa și la instalarea la locul, ce l-au ocupat, a sculptorilor alcătuind legatul său. Versiunea engleză pare mai precisă: „sculptura... [illegible] ...mează un soclu de lemn ca o nucă mare, găurită la mijloc și susținînd un disc de metal aurit, pe care este așezat *Capul nouului născut* (gips, 1915).

Torsul de fată (gips, 1922) este plasat pe un soclu patrat, acesta susținut de patru stîlpi cu profiluri de ochi — ca la *Poarta Sărutului* de la Tg. Jiu, iar acești stîlpi sînt așezați, la rîndul lor, pe un soclu mai mare de lemn. Tocmai prin variatele socluri — variate ca forme și dimensiuni, uneori și ca materiale, Brâncuși își încununa viziunea sculpturilor sale, uneori de proporții mici, dar căpătînd prestanță monumentală, fără a-și pierde gingășia și intimitatea. De aici, marea dificultate de a-i așeza lucrările, care, fără socluri plurale și variat ritmate, pot căpăta aspect de bibelouri ceva mai mari.

Vedem apoi *Piatră de hotar* — aici datată 1945. Lucrarea are deosebită importanță mai ales pentru compatrioții artistului. Este un stîlp înalt de piatră (1,85 m), alcătuit din trei părți. [illegible] ...din urmă fotografia a lui reprodusă de *Tribuna*, în n-rul din 29 decembrie 1966, însoțind articolul nostru *Atelierele pariziene ale lui Brâncuși*. Morfologia acestei porți de lemn, ceva mai înaltă decît un stat de om, derivă din stilistica arhitecturii noastre populare, cu stilizarea și mai simplificată de către sculptor. Este poarta dorului de țară.

În dreptul acelui perete, de care este sprijinită poarta, vedem o serie de alte opere, dintre care semnalăm o variantă cubică a *Sărutului*, cu brațele nu alipite, ci ieșite în afară, micul *Tors de tînăr* (lemn, 1922), unde Brâncuși reaminteste că arborii erau ca niște ființe vii în străvechea imaginație a poporului său și unde cu mijloace mai savante, corelează omul și arborele, ceea ce va face mai tîrziu și Tucuiescu, cînd va picta acele peisaje jumătate natură — jumătate covor oltenesc sau jumătate viziune a naturii — jumătate rechemare a artei populare. Pe două socluri este așezată o *Pasăre în văzduh*, bronz șlefuit, înaltă de aproape 2 metri, 1940, fascinantă sugerare [illegible] ...desigur [illegible] ...și portretul *lui Nancy Cunard* (1928) apar alte trei *Pogany* în gips sau în bronz. Sînt studii și apoi definitivări, și acestea cu variante (1913—1931). Coroborate cu variantele din alte muzee și cu ce avem la noi — operele cu d-ra Pogany de la Paris îți arată procesul creator al lui Brâncuși, *devenirea* operelor, povestea creării lor. În catalogul *„raisonné"* al operei lui Brâncuși din monografia alcătuită de Jianu se precizează că la muzeul parizian studiul în gips *D-ra Pogany* (1913) se află în trei exemplare, iar bronzul din 1931 își are patru exemplare în gips. Mai există acolo și un bronz din 1913.

Ca și în cazul *Sărutului*, al *Păsărilor în văzduh* sau al *Coloanelor infinite* — Brâncuși a reluat temele și viziunile spre a le duce la forme din ce în ce mai esențializate, mai desăvîrșite. Cum am arătat și alte dăți — în conștiința lui Brâncuși, în personalitatea lui se contopeau vrednicia meșteșugarului-țăran, stăruința artizanului (în sens medieval), exigențele unui artist-poet foarte modern, năzuințele unui gînditor al materiei și al însuflețirii ei cosmice.

De aceea, *făcutul* operelor îl interesa poate mai mult decît operele în sine, privindu-și operele ca *o muncă în continuă devenire*. De aceea, după cum a explicat el Carolei Giedion-Welcker, nu admitea în timpul vieții să i se scrie biografii sau monografii, considerîndu-și încă *nedefinitivata* operă și de aceea — ne explicăm noi — a ținut ca operele lui să fie prezentate în atelierul lor, unde *se vede așa de limpede devenirea operelor, procesul de creație al multor dintre ele, de la fazele inițiale la cele culminante*.

Atelierul avea pentru el un sens și un rost foarte concret: *locul care dă mărturie asupra modului în care a creat de-a lungul anilor, atmosfera de creație a creației*. Ca și la țăranii din care cobora, munca sau *făcutul* avea marea însemnătate și el însuși a spus-o: lucrurile nu sînt greu de făcut, dacă ajungi în starea de a le face. Atelierul este *oglindirea stării de a crea*, nu numai o comoară a unor capodopere geniale, care au deschis drumurile artei moderne.

Revenind la variantele *portretului d-rei Pogany* — despre care V. G. Paleolog aduce în numărul trecut al *Tribunei* binevenite lumini în privința genezei acestui portret, asupra aspectului biografic și asupra legăturii cu alte creații brâncușiene, în special *Narcișii* tot cu ochii măriți, învederînd, pe bună dreptate, că ochii aceștia mari își au o inspirație și din arta noastră populară, de la stilistica ei — ar mai fi ceva de spus. Da — și la *Narcis*, și la *d-ra Pogany*, și la *Poarta Sărutului*, și la alte opere unde ochii au atîta însemnătate — cum vor avea mai tîrziu la Tuculescu — ei au și un rost simbolic, și unul stilistic. Simbolic, ochii înseamnă străduința spre cunoaștere, iar miticul Narcis s-a înecat privindu-și chipul în apă. Stilistic, ochii sînt un element de ritmare a suprafețelor, de punctare a lor, de accentuare a unor momente de tensiune, de relaxare, de odihnă, de contrast cu alte părți ale operei. Ochii sînt, în arta lui Brâncuși, ca și în arta populară, un element de ritmare a suprafețelor, de punctare a lor, de accentuare a unor momente de tensiune, de relaxare, de odihnă, de contrast cu alte părți ale operei. Ochii sînt, în arta lui Brâncuși, ca și în arta populară, un element de [illegible] ...nurile clasicizante ale lui Marlo Meunier — are și ea ochii goi, fără viziune țărănească românească. Pare paradoxal această afirmație a noastră, dar iată ce ne-a mărturisit însuși Brâncuși și am consemnat în studiul nostru *Valoarea românească și universală a sculpturii lui C. Brâncuși*, publicat în „Revista Fundațiilor", n-rul din iunie 1944: „Ne povestea în toamna anului 1938, cînd l-am cunoscut mai bine, că odinioară i se comandase un monument pentru Spiru Haret. El a răspuns că nu înțelege să facă statuia unui domn în redingotă, socotind că mai vrednică de neuitarea cuvenită lui Haret ar fi fost o formă pură care să încinte ochiul privitorului, monument... care, odată cu bucuria contemplării lui, să fie și o pomenire a aceluia în cinstea căruia este ridicat. La noi, la țară — ne spunea sculptorul — oamenii ridică în amintirea lui Ion cîte o fîntînă și Ion este astfel mai vrednic pomenit de-a lungul anilor decît dacă *i* s-ar arăta chipul în piatră".

Ce splendide confluențe între sentimentul țărănesc de pomenire a morților, între legenda antică și stilistica modernă! Fără a-l face țăran, rămas țăran la București și la Paris — trebuie — orice-ar zice unii prea deștepți confrați de critică de la noi și de peste hotare — să recunoaștem că, la baza celor mai înalte și mai culte idei ale lui Brâncuși stăruie izvoare de sentimente și viziuni țărănești de la noi. Numai cel mai țăran dintre sculptorii lumii și, totodată, poate cel mai cultivat și mai filozof dintre sculptorii moderni putea crea o asemenea operă, în care arhaicul se îmbină cu foarte modernul, iar naționalul cu universalul!

Vizitele făcute la Muzeul de artă modernă din Paris ne-au trezit nenumărate gînduri asemănătoare, dîndu-ne conștiința că despre Brâncuși sînt mereu de spus multe și nu mărunte lucruri. De-a lungul altui perete, și înșiră coloane în lemn, în forme inspirate de stilistica artei noastre populare, prefigurări ale *Coloanei* de la Tg. Jiu, apoi o lucrare despre care nu aveam cunoștință *Bête nocturne* (Animal al nopții) semănînd cu un fel de cîrtiță și avînd forma unui ceaun răsturnat, apoi *Noul născut* (părînd de argint, dar fiind din oțel șlefuit, 1920), *Începutul lumii* (bronz șlefuit), *Broasca*, *Cocoșul* și *Principesa X*.

Această lucrare în bronz, 1918 — *Principesa X* reprezintă un bust de femeie foarte stilizat, cu gîtul și capul prelung, cu o mînă întoarsă în afară. Cei doi sîni inegali, în racursiul lor. Este o desăvîrșire a tratării începută cu capetele Pogany. Se știe ce comentarii a stîrnit în 1920, cînd a fost prezentată la Salonul Independenților din Paris și cum, fiind dosită la vernisajul oficial, Brâncuși a retras-o și a refuzat de atunci a mai expune la Paris. A fost prezentată însă la mai multe expoziții din S.U.A., iar în 1960 la cea de a XXX-a Bienală de la Veneția.

CELE DOUĂ ÎNCĂPERI MAI MICI

Celor două mari încăperi li se alătură alte două mai mici, locurile unde lucra artistul. În încăperea a treia, vedem o masă de dulgher, ferestraele cu care el tăia piatra și trunchiul de copac, alte unelte, lămpi pentru sudură, laolaltă cu fragmente de scaune asemănătoare cu acelea din jurul *Mesei Tăcerii* de la Tg. Jiu, coloane și socluri, porțiuni de stîlpi meniți *Templului de la îndor*. Și acolo, alte opere, ca *Șeful* (lemn) și *Muza adormită*.

Din prima mare încăpere, prin cadrul amintitei *Porți de lemn* — poarta dorului de țară — se vede ca pe o scenă fascinantă camera în care se odihnea. Aici se află *vioara*, *ghitara*, o potîță cu diferite obiecte și unelte, instrumentele de golf — căci muzica și sportul erau practicate de sculptorul atît de viu și cu o voinicie mai curînd interioară, căci, ca structură, era gingaș, ca și maestrul Nicolae Grigorescu. Tăria spirituală îi era infinit mai mare decît cea fizică, deși, cu un corp nu de voinic, Brâncuși, îmboldit de acea vrednicie țărănească, tăia singur pietrele și lemnul, le cioplea și șlefuia. A avut geniu și răbdarea îndelungată a geniului.

Atelierul său nu este un Olimp, cum au scris unii admiratori ai săi, ci mai curînd o oază, în care s-a cuprins spațiul și timpul unei neobosite și răbdătoare creații, foarte omenești în genialitatea ei, o oază în care s-au contopit străvechi izvoare și ecouri cu modernitatea contemporaneității. O oază de viață adînc trăită și meditată, printre pustiuri rătăcitoare, de care el s-a ferit mereu, visînd oazele și izvoarele care priau inimii și inteligenții lui, datelor moștenite și culturii dobîndite, mereu cu gîndul la ceea ce este omenos și luminat în existență.

Enescu povățuia: „vei rămîne tînăr atîta vreme cît vei fi receptiv la ceea ce este frumos, bun și măreț, la soliile naturii, ale omului și ale infinitului". Brâncuși — mereu tînăr în acest sens enescian — a mărturisit că „rațiunea de a fi a artiștilor este aceea de a releva frumusețea lumii". A relevat-o din adîncimi, înnoind-o cu inima și ochii săi.

PETRU COMARNESCU

Caleidoscop

◉ Frank Sinatra încerce în această primăvară turnarea a două noi filme. Anunțate la Miami și Detectivul.

◉ Cel mai mare asamblu din lume pentru confecționarea aeri și a hainelor la Cooper Pedy în Australia. În anotimpul zilrid, acesta va transforma zilnic 30.000 litri apă potabilă din apa mării, iar apoi rezultată va fi separată în rezervoare speciale.

◉ Institutul de cercetări a tuturului din Dresda încearcă la prepararea unei folie speciale de lăgări care va absorbi complet nicotina ali de dăunătoare fumătorilor.

◉ Un oscar deosebit pentru pelicula internațională de la Montreal din 25 aprilie a c. va fi decernat poetesei din U.N.I. ca emite un timbru reprezentînd fascinantul cătălin Chrgantemul Național Tinte.

◉ Cercetătorul Dr. F. M. Johnson din California a reușit să identifice în nord de prul dintre galaxii urme de clorofilă.

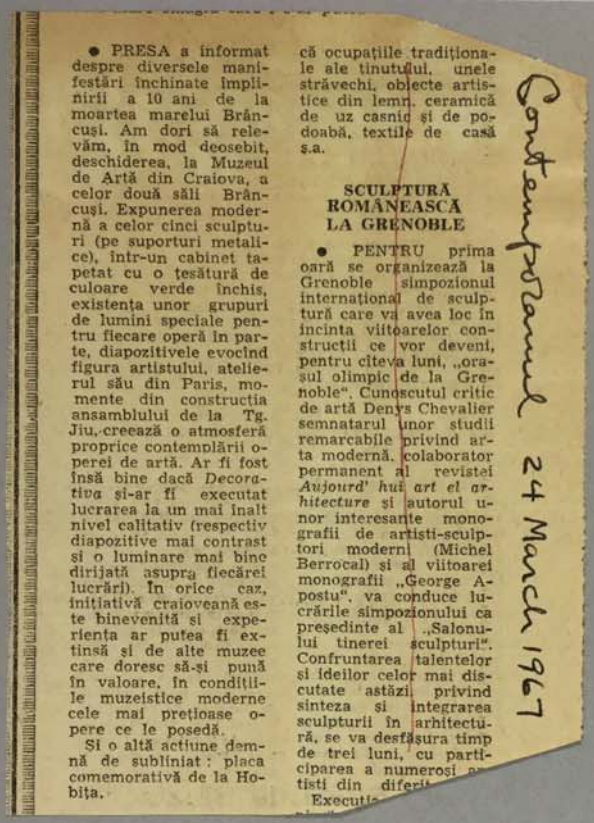
◉ Geologii din Kazahstan au descoperit în masivul munților Tîan Șan o mină de plumb din epoca bronzului. Aci, ei au găsit resturi de activele omenești, proveniențe probabil din supravețuitori.

◉ În nordul U.R.S.S. celile feriate au început cursele de încercare a noului tren expres Diesel DH-1 cu o capacitate de 100 locuri, și care atinge o viteză de 140 km. pe oră.

Max Frisch:

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)



• PRESA a informat despre diversele manifestări închinate împlinirii a 10 ani de la moartea marelui Brâncuși. Am dori să relevăm, în mod deosebit, deschiderea, la Muzeul de Artă din Craiova, a celor două săli Brâncuși. Expunerea modernă a celor cinci sculpturi (pe suporturi metalice), într-un cabinet tapetat cu o țesătură de culoare verde închis, existența unor grupuri de lumini speciale pentru fiecare operă în parte, diapozitivele evocînd figura artistului, atelierul său din Paris, momente din construcția ansamblului de la Tg. Jiu, creează o atmosferă propice contemplării operei de artă. Ar fi fost însă bine dacă *Decorativa* și-ar fi executat lucrarea la un mai înalt nivel calitativ (respectiv diapozitive mai contrast și o luminare mai bine dirijată asupra fiecărei lucrări). În orice caz, inițiativă craioveană este binevenită și experiența ar putea fi extinsă și de alte muzee care doresc să-și pună în valoare, în condițiile muzeistice moderne cele mai prețioase opere ce le posedă.

Și o altă acțiune demnă de subliniat : placa comemorativă de la Hobița.

că ocupațiile tradiționale ale ținutului, unele străvechi, obiecte artistice din lemn, ceramică de uz casnic și de podoabă, textile de casă s.a.

SCULPTURĂ ROMÂNEASCĂ LA GRENOBLE

• PENTRU prima oară se organizează la Grenoble simpozionul internațional de sculptură care va avea loc în incinta viitoarelor construcții ce vor deveni, pentru cîteva luni, „orașul olimpic de la Grenoble". Cunoscutul critic de artă Denys Chevalier semnatarul unor studii remarcabile privind arta modernă, colaborator permanent al revistei *Aujourd' hui art et architecture* și autorul unor interesante monografii de artiști-sculptori moderni (Michel Berrocal) și al viitoarei monografii „George Apostu", va conduce lucrările simpozionului ca președinte al „Salonului tinerei sculpturi". Confruntarea talentelor și ideilor celor mai discutate astăzi privind sinteza și integrarea sculpturii în arhitectură, se va desfășura timp de trei luni, cu participarea a numeroși artiști din diferit[illegible]

Execut[illegible]

Contemporanul 24 March 1967

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

46a

Articol scris pentru „Contemporanul"

LA ÎMPLINIREA celor zece ani care au trecut de la moartea lui Constantin Brâncuşi, cinstim amintirea unui mare maestru care ne-a dat o concepţie cu totul nouă a formei sculpturale, purificată şi redusă la esenţial, plină de o vie sensibilitate şi animată totodată de forţe spirituale. Ţişneşte o dublă viaţă din aceste opere înfăptuitoare ale unei sinteze care pare să-şi albă nemijlocit rădăcinile într-o ţară unde cultura latină se împleteşte cu o cultură orientală, unde Estul şi Vestul se îmbină.

După o primă perioadă pur figurativă, cînd fără a înceta să se inspire dintr-un fond mediteranean, crea portrete, capete de copii şi femei, busturi şi torsuri, Brâncuşi a folosit din ce în ce mai mult fiinţa necuvîntătoare pentru a-şi transmite mesajul, acel mesaj care proclamă o unitate şi o spiritualitate universală a tuturor fiinţelor.

Visul **Muzei adormite** (1910), cuprinsă toată în forma elementară a ovoidului, blînda inflexiune a gîtului în lucrarea **Mademoiselle Pogany** (1913—34), a cărei siluetă este conturată de o **hiperbolă uşor înclinată**, exprimă prin armonia lor structurală beatitudinea fiinţei umane care îşi mai păstrează încă rădăcinile profund implantate în natură. Cu toate acestea, numai din momentul în care alege ca punct de plecare expresia plastică a fiinţei naturale prin excelenţă, care este animalul, cu formele şi mişcările lui, Brâncuşi intră în epoca de aur a creaţiei sale, deschizînd în acelaşi timp o nouă eră sculpturii secolului nostru. Pentru Brâncuşi, animalul este nu o specie interesantă, ci un simbol al primelor capitole ale genezei şi formează trama celei dintîi plăsmuiri a formelor. Aşa cum pe plan muzical, în **Creaţiunea** lui Haydn, animalul se percepe ca o entitate luminoasă, tot astfel, de-a lungul celor cincizeci de ani în care a înflorit arta lui Brâncuşi, animalul reprezintă frumuseţea primară, imediată, elementară, ca simplitatea esenţială a idolilor. Fiinţa ridicată la rangul de simbol are o misiune salvatoare; să ne gîndim la Paul Klee care vorbeşte de „simboluri consolatoare, pentru că ele sînt capabile să învingă cazul particular".

Brâncuşi atribuie animalului dublul rol de creatură reală şi de simbol spiritual, acelaşi rol pe care îl mai avusese atît în epocile păgîne cît şi în era creştină, peste tot acolo unde el a servit ca fundamentare naturală a ritmului simbolic. Brâncuşi se apropie şi el de această artă primitivă prin felul de a alege forme care evocă obiectul de cult, idolul. Căutarea, exigenţa lui de artist îl îndeamnă să condenseze, să-şi simplifice vocabularul plastic, renunţînd la orice gest expansiv şi patetic, pentru a ajunge la asceza unei forme condensate — monolitul — ori de cîte ori materia lucrată este piatră, sau bronz. Astfel, interpretînd mitul în felul său, în opera **Leda** (1924) el transformă şi reduce imaginea la o lebădă din care face o zeiţă a dragostei, cu o intensă strălucire; o sculptează în marmură albă şi bronz poliat, pasăre de apă lipsită parcă de pondere în continua-i alunecare — şi totodată femeie ghemuită. Mişcarea corpului care pluteşte, oval şi neted, diagonala gîtului şi a bustului aruncate spre spate, sugerează o creatură acefală, aproape preistorică. Nu există în această operă nici determinare, nici descriere formală, ci o pură evocare izvorîtă dintr-o unitate redescoperită. Brâncuşi inventează propria sa formă mitică, purtătoare de un mesaj polivalent. El aplică acelaşi principiu operelor **Miracol** (1936) şi **Foca** (1943), lucrate în marmură cenuşie şi albă. Din nou acel gest de mirată înălţare a trupului, cu gîtul întins, dar şi de data aceasta legat încă mai mult de ansamblul masiv. Elasticitatea organică a animalului şi mişcarea de eliberare a fiinţei uimită de miracol se contopesc într-un volum condensat care este în acelaşi timp spirit şi materie. **Cocoşul** (1924—41) întruchipează la rîndu-i pe vestitorul zilnic al soarelui şi apropiatei dimineţi. Nu are nimic apolinic. Mai curînd umor în acea creastă dantelată care sugerează caracterul sacadat al cîntecului şi paradei matinale. Dar, sculptura în care Brâncuşi a pus expresia cea mai intensă, energia cea mai laborioasă, perpetua căutare a unei forme perfecte este **Pasărea.** Artistul spunea: „frumuseţea este echitatea absolută". Timp de 30 de ani, neobosit, înmulţind variaţiile, el a lucrat la această temă, la această verticală organică aspirînd la suprapămîntesc. Aceeaşi problemă pe care a rezolvat-o în alt fel, prin cristalizare, în grandioasa **Coloană a infinitului** şi pe care în **Cocoşul** a combinat-o la scară arhitectonică şi organism convex. El a început cu pasărea **Măiastra** (1909—1912), — mesagerul feeric al basmului românesc, protectorul îndrăgostiţilor şi în acelaşi timp pasărea mitică, aceea care poartă omenirea spre lumină. Aici, forma bombată evocă încă masivitatea animalului. Dar se va vedea cum printr-o muncă stăruitoare se naşte şi se maturizează treptat acel volum purificat care, aruncat în spaţiu cu o elasticitate de necrezut, sfîrşeşte prin a se uni cu universul. Seria se încheie (1940) cu **Pasărea de aur,** care pare să absoarbă lumina soiară şi să găsească în ea expresia transcendenţei. În această concentrare şi „abstracţiune" modernă a unei păsări-simbol, polisată şi proporţionată cu toată precizia secolului douăzeci, zborul păsării şi al sufletului se contopesc din nou şi astfel reînvie simbolismul străvechi care conferea păsării acest sens şi această valoare spirituală.

Aici apare, de asemenea, „laitmotivul" întregii vieţi a lui Brâncuşi: „a se desprinde de sine însuşi", a supune „eul" subiectiv unui principiu universal. După părerea sculptorului, artiştii plini de „eul" lor sînt aceia care au pus arta în primejdie: „artiştii au omorît arta" spunea Brâncuşi. Şi tocmai **Pasărea** este aceea care întruchipează mai bine decît oricare alta dintre creaţiile sale dorinţa de a se elibera de cătuşele materiei şi ale subiectivismului. În acelaşi timp, forţa **de străfucire a volumului** masiv devine în această lucrare un manifest elocvent: ea protestează împotriva celor ce afirmă că numai forma deschisă poate avea o putere spaţială. Nu există exemplu mai bun decît pasărea lui Brâncuşi pentru a confirma dialogul care se angajează între volumul polisat la maximum şi spaţiu. Este vorba de polisarea strîns legată de creaţia artistului pe care aproape în toate cazurile el o săvîrşea cu propriile-i mîini şi care nu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

NECUNOSCUTE OPERE DE BRÂNCUȘI AFLATE ÎN ȚARĂ

de PETRU COMARNESCU

La 16 Martie s-au împlinit zece ani de la moartea celui mai cunoscut și mai apreciat artist român pe plan mondial, Constantin Brâncuși (1876—1957). Faima sa este în continuă creștere, mereu și în străinătate, ca și la noi, se scriu diferite studii și articole, căutîndu-se a se explica modalitățile prin care el a deschis drumuri noi sculpturii universale, precum și semnificațiile spirituale și stilistice ale creației sale. Muzeele lumii își dispută operele care pot fi achiziționate și anul trecut una din păsările sale — fostă în colecția Helenei Rubinstein — a obținut cel mai mare preț dobîndit de vreo sculptură a lumii.

Orice operă a sa — fie de la începuturile creației, fie din fazele ei culminante — prezintă interes atît artistic cît și documentar, pentru că, în toate, acest om de suflet, cu inteligență năzdrăvană — în a cărui memorie a rămas viu contactul cu viața patriei, cu tradițiile și aspirațiile ei — se simte prezența unei gîndiri adînci și a unei rare străduințe către expresii de înaltă semnificație.

Continuare în pag. a 17-a

Astra (Brașov), no. 3/1967, March

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

NECUNOSCUTE OPERE DE BRÂNCUȘI AFLATE ÎN ȚARĂ

Continuare din pag. 1

Patria sa posedă atît lucrări de început, ca bustul lui Vitellius, cît și lucrări din perioada de cotitură a creației sale Sărutul, Rugăciunea, Cumințenia Pământului (1907—1910). De asemenea prin ansamblul de monumente de la Tîrgu-Jiu (1937), el și-a spus cuvîntul final, a realizat sinteza viziunilor sale, fiind singurul ansamblu de amploare pe care l-a putut realiza în spațiul liber.

Brâncuși a întreținut mereu relații cu patria, după stabilirea la Paris, unde a ajuns în 1904, după studiile și manifestările de aici. El a trimis lucrări la expozițiile Tinerimii Artistice și ale salonului oficial, a venit adesea în țară, iar în anii 1937—1938 a stat vreme mai îndelungată, creînd monumentele de la Tîrgu-Jiu.

Unele dintre lucrările expuse în țară au rămas aici, altele expuse la Paris au fost achiziționate și de către unii compatrioți care le-au adus patriei, iar ceea ce vedem, în afară de monumentele de la Tîrgu-Jiu și de la Buzău, în muzeele de la București și Craiova îl reprezintă destul de caracteristic pentru multe dintre etapele creației sale. Dacă mai adăugăm cunoscutele lucrări din unele colecții particulare de la noi — D-ra Pogany și capetele de copii — zestrea brâncușiană se dovedește și în țară destul de bogată. Este regretabil însă că nu mai avem la noi nici una din păsările sale, care au figurat la expozițiile de la București, iar altor lucrări aflate în colecția Al. Bogdan-Pitești și în altele li s-a pierdut urma.

Iată, însă, că avem în țară, în colecția a patru persoane, una dintre lucrările culminante pentru faza rodiniană a lui Brâncuși. Este vorba de variantele acelui bust de copil, cu o adîncă expresie de suferință intitulat Supplice (Supliciul sau Chinul). Se cunoștea faptul că această operă Chinul a fost expusă în 1907 la salonul Societății Naționale a Artelor Frumoase din Paris, apoi în 1908 la expoziția asociației „Tinerimea artistică". Se pare că prima versiune era în gips sau piatru, iar a doua — cert în bronz — a devenit proprietatea numismatului Victor N. Popp, craiovean, bun prieten o bucată de vreme cu Brâncuși, pe care l-a și ajutat în momentele grele a[ie] începuturilor de activitate pariziană. În „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" (I. 2, 1964), Barbu Brezianu a publicat articolul „Pagini inedite din corespondența lui Brâncuși", reproducînd figura copilului în suferință într-o fotografie trimisă de Brâncuși lui Victor Popp, cu indicația scrisă chiar de mîna sculptorului „C. Brâncuși — Supplice — Salon de 1907, Paris". În textul însoțitor al reproducerii fotografiei și al textului de pe verso cărții poștale, Brezianu dă detaliu că „versiunea în bronz a devenit proprietatea lui Victor N. Popp, apoi, succesiv a profesorului N. Coculescu (1866—1952) și a poetului Pius-Servien Coculescu (1903—1959). În mai 1912, Brâncuși a expus o nouă versiune în piatru la salonul oficial român. Există încă la București alte două versiuni, tot în piatru. Toate trei fac parte din colecții particulare". Mai multe precizări, Brezianu nu a fost în măsură a da, nefiindu-i accesibile în parte știute, dar nevăzutele lucrări.

În 1965, Mircea Deac a avut prilejul de a vedea la București o variantă în piatru a Supliciului și a comunicat acest fapt în articolul „Supliciul — un Brâncuși descoperit la București", publicat în revista „Arta Plastică" nr. 6, 1965. A reprodus lucrarea în revistă și, apoi, în cartea sa despre Brâncuși, menționînd că

4. A patra variantă, tot în bronz, nu are bază, adică o porțiune care să continue într-un fel bustul, și de aceea dimensiunile sînt diferite față de lucrarea precedentă. Are 30,2 cm. înălțime, 30 cm. lărgime, 22 cm., adîncime, iar capul este de 20 cm. Exemplarul, aflat tot într-o colecție particulară din București, poartă sub brațul sting semnătura cu litere de tipar. A fost turnat în bronz la Claude Valsauné.

Criticul american Sidney Geist, care lucrează la o carte asupra lui Brâncuși și care a văzut în 1965, împreună cu mine, lucrările menționate aici sub numerele 2, 3 și 4, susține că bustul în bronz din colecția Davies, Minnesotta, nu are bază-soclu, iar bustul reprodus ca fiind de piatră în monografia Carolei Giedion-Welcker ar fi în gips.

Cercetînd acum expresia și construcția celor patru lucrări aflate în țară, observăm cum, încă din faza rodiniană, Brâncuși își varia procedeele, căuta expresii cît mai adecvate și mai adînci, făcea probe de corelație între figuri și socluri, adăugînd sau eliminînd soclul. Însăși expresia copilului este diferită între bustul specificat la nr. 1 și bustul reprodus de Carola Giedion Welcker sau celelalte busturi în gips de la noi. Probabil că, așa cum a procedat și cu alte teme, mereu reluîndu-le în diferite variante și căutînd a le desăvîrși, a procedat și în privința interpretării acestui copil, care, de altfel, mai apare și în alte lucrări, intitulate Cap de copil.

Se știe că modelul era fiul unor vecini de la mansarda casei unde locuia sculptorul. Părinții țineau morțiș ca băiatul lor să ajungă premiant și fi maltratau, nu știm cu ce rezultate. De aici, profunda suferință de pe chipul și din atitudinea bietului model, care l-a impresionat puternic pe bunul și duiosul Brâncuși.

Folosind în Chinul încă modelajul rodinian, dar deja simplificînd forma, eliminînd unele detalii inutile, Brâncuși își întrece prin această lucrare maestrul vremelnic, căci nu cunoaștem vreo lucrare a lui Rodin, în care suferința să fie atît de adîncă și interiorizată.

A învățat multe de la marele Rodin, cel mai cald și mai liric modelator al formelor umane. Și pe linia aceasta a impresionismului rodinian, Brâncuși ar fi putut ajunge la o artă mare și proprie, aducînd asemenea expresii dramatice ca în Chinul.

In varianta nr. 1 de la noi — probabil cea mai veche și singură pe care nu am putut-o vedea decît în reproducere — brațul drept pare a fi într-altfel ciuntit decît în alte variante. De ce l-a ciuntit sculptorul ? Tocmai pentru a face ca privirile noastre să se concentreze asupra expresiei chipului, pentru a da mai mult dramatism întregii forme. Există statui antice mutilate de vicisitudinile istoriei și care, chiar fără cap, exprimă prin tensiunea trupului puternice sentimente. De altfel, însuși Rodin nu a făcut fără cap Omul care merge ? Procedeul de a ciunti brațele îl va relua și mai semnificativ Brâncuși în Rugăciunea (1907), gîndită și creată cu puțin timp după Chinul.

In faza cînd era influențat de Rodin (1905—1907), cînd probabil că a lucrat chiar în atelierul acestuia, ajutîndu-l la facerea unor replici, Brâncuși își căuta drumul propriu și se știe cum s-a despărțit de Rodin, spunîndu-i că „la umbra copacilor mari nu crește nimic". Rodin îl apreciase îndeosebi, după ce expusese la saloanele pariziene, iar tocmai Chinul a găsit încuviințarea maestrului, după cum consemnă Carola Giedion-Welcker, care deține multe mărturisiri de la Brâncuși. Probabil că Rodin, văzînd Chinul, expus în aprilie 1907 la Paris, și-a dat seama că ar fi putut avea un mare urmaș.

Brâncuși însă își căuta drumul său. Ne-a mărturisit în 1937 și am consemnat într-un studiu din 1914 : „puteam avea bani, dacă m-aș fi îndeletnicit cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură", iar sculptura a vrut să facă într-un fel care să-i fie propriu. Altcuiva a mărturisit: „Făceam cîte o sculptură pe zi, în genul lui Rodin. N-am mai putut trăi în preajma lui, deși mă iubea. Făceam ca și el. Pastișam inconștient, dar vedeam pastișa. Eram nenorocit. Au fost anii cei mai grei, anii căutărilor, anii de regăsire a unui drum propriu". (Citat din articolul „Începuturile lui Brâncuși" de Barbu Brezianu, Secolul 20, nr. 3, 1964).

Chinul nu mai este o pastișă, iar numeroasele variante — trei acum comunicate pentru prima dată în public — dovedesc mari căutări și frămîntări creatoare, variațiuni pe o temă generoasă, prin care depășea pe Rodin și își deschidea drumul către propria creație. In Chinul este încă rodinian dar și mai mult decît rodinian. In curînd, va fi Brâncuși, părintele sculpturii moderne, marele înnoitor al artei secolului douăzeci.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

gipsul are înălțimea de 29 cm. și face parte din colecția E. Popovici.

Se mai știa că există de asemenea peste hotare alte două sau trei variante ale Chinului (Suplicului). În monografia ei Brâncuși. (1958) Carola Giedion-Welcker dă o reproducere, dar cu partea inferioară a bustului incompletă datînd Suplicul ca fiind făcut în 1906, în piatră, și avînd înălțimea de 21,5 cm. Tot la explicația reproducerii, se menționează că un exemplar turnat în bronz există în colecția David Thompson, Pittsburg. Cui aparține versiunea în piatră, nu se menționează. În monografia sa Brâncuși (1963), Ionel Jianu menționează două lucrări în bronz, înălțimea 29 cm. una în colecția de la Pittsburg, deja menționată, iar a doua în colecția R. S. Davies, Wayzotă. Minnesotta.

Dacă nu cumva varianta de la Minnesotta ar fi nu în bronz, ci în piatră sau mai curînd în gips — atunci ar exista peste hotare două versiuni, iar dacă există și una realmente în piatră, atunci trei.

Cîte există la noi în țară ? În mod surprinzător există patru și toate autentice, cu variațiuni pe care le vom semnala. Am putut vedea trei din ele — adică în afară de cea semnalată și reprodusă de Mircea Deac. Sîntem în măsură a comunica existența celorlalte trei variante și a le descrie cu diferențierele lor, foarte semnificative pentru modul de a lucra al lui Brâncuși.

Dar înainte de a comenta procesul său creator în legătură cu această capodoperă din faza rodiniană, să specificăm cele patru variante ale Chinului :

1. Una în gips, înălțimea 29 cm., colecția E. Popovici, București este cea semnalată de Mircea Deac. Din reproducere, se constată că bustul nu are soclu.

2. A doua variantă în gips patinat spre negru, are o bază sau soclu, foarte ingenios legat de bust, în sensul că baza, de forma unei cărămizi mai mari vine sub pieptul personajului, iar unul din brațe o cuprinde. Celălalt braț este ciuntit. Această variantă, înaltă de 36,2 cm., aparține scriitoarei Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Exemplarul este semnat (scrijelat) C. Brâncuși.

3. A treia variantă, aceasta în bronz, are și ea o bază asemănătoare. Dimensiunile: 36,2 cm. înălțime, 30 cm. lărgime, 23,7 cm. adîncime. Capul are înălțimea de 19 cm. Exemplarul este semnat cu litere de mînă și a fost turnat în „cire perdue" la Hébrard, Paris. Aparține d-nei Stanca Morar.

BRÂNCUȘI :
CHINUL
varianta din colecția
Zoe Dumitrescu
Bușulenga

a privi

rii lor nu a intrat în practica curentă a educării estetice a tineretului din școli. Și noi profesorii de desen, și artiștii plastici am putea afla, mai frecvent decît am făcut-o pînă acum, multe lucruri folositoare pentru activitatea noastră.

M. Bobancu : Ne-ar putea mult ajuta și studiul de filme documentare, studiul de diafilme, televiziunea, pentru ca în funcție de programa analitică să realizeze filme, diafilme și emisiuni speciale pentru școlari.

*

Mărturii scrise despre formarea poporului român

Continuare din pag. a 5-a

hannes Lebel (1480–1556) amintește pe românii, în scrierea sa De oppido Tinaimus, ca descendenți ai unor uniditi romane de pază a teodotilor Carpaților. Umanistul Lorenz Toppeltinus și Martin Opitz se pronunță de asemenea în aprecierea tradițională a popoarelor dac și extirparea totală a populației daco-romane sînt contrarii mersului normal al istoriei. Stoicismul Constantin Cantacuzino încă îl pătrea evacuarea completă a Daciei o tradă ce e „împotriva creațiunii și a socotelii", Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce au putut descoperi la rîndul lor, după unanimități din alte țări, un lucru deosebit de important pentru dezvoltarea viitoare a conștiinței naționale : ideea originii romane a poporului și limbii române de la ei. Nu e cazul să înșirăm aici nici măcar pe reprezentanții cei mai de seamă ai celor două teorii. E de ajuns să spunem că mulți învățați străini (istorici, lingviști, etnografi) nu împărtășesc teoria romanității strămoșilor noștri. Robert Roesler, pînă în timpurile noastre.

cărți și articole, dacă s-a pus altfel interpretarea, apoi această se datorește faptului că cuprinsul n-a fost dictat numai de preocupările științifice. Astfel, în secolul al XVIII-lea J. Fr. Suizer și Chr. Engel negau în lucrările lor autohtonia, precum, fiecare la o dată diferită, o întîmplare a romanilor din Peninsula Balcanică : primul prin sec. XII—XIII, iar al doilea pe la începutul secolul IX. Diferențele în contradictoriu au contribuit de atunci aproape fără întrerupere, de la teoria ajutorului Supplex Libellus Valachorum, pînă astăzi în jurul operei lui Robert Roesler, pînă în timpurile noastre.

Nu e cazul să înșirăm aici nici măcar pe reprezentanții cei mai de seamă ai celor două teorii. E de ajuns să spunem că mulți învățați străini (istorici, lingviști, etnografi) nu împărtășesc teoria

continuări ■ continuări ■ continuări ■ continuări ■ continuări

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

ASTRA no. 3
1967
P. 17

„IDOLII" BRÂNCUȘIOLOGIEI

Cînd Francis Bacon și-a conceput lucrarea numită, prin raportare la Aristotel, Novum Organon, el i-a dat o structură dihotomică : o parte distrugătoare și alta preparatoare. În prima parte, supunînd analizei capacitatea omenească de cunoaștere, filozoful o găsea plină de „idoli", de care în mod necesar trebuia epurată. „Idolii" erau forme tipice de eroare — ficțiuni, rătăciri — în care persista intelectul omenesc. Ideile referitoare la Brâncuși, cîte s-au acumulat la noi după 60 de ani, au ajuns să formeze o masă impunătoare ce ar merita o operație similară. Există forme „clasice" de erori de care brâncușiologia ar trebui să țină seama în mod imperativ. „Idolii" brâncușiologiei, convertiți acestui domeniu din schema baconiană, ar fi :

I. Idola tribus. *Să nu ignorăm niciodată, cînd vorbim despre Brâncuși, faptul că acest român a fost pus alături de Shakespeare și Beethoven ca alcătuind dimpreună treimea ce domină întreaga artă a omenirii. Adevărul acestei idei nu este, el devine, și nu-l putem demonstra noi ci numai timpul. Noi însă trebuie să ne suspectăm de o deficiență colectivă : Brâncuși ne pare mai mic decît, virtual, este, mai mult sau mai puțin mic, după ramele spiritului fiecărula, opera lui depășind oricum, — și încă pe departe — toate străduințile, cîte s-au făcut, de a o explicita teoretic. Brâncuși nu a devansat numai capacitatea de apercepție a vremii noastre, el a inclus operei sale acea dimensiune a inepuizabilității care este de fapt dimensiunea geniului. Istoricește, sîntem determinați să nu asimilăm opera lui Brâncuși în măsura sa inerentă. Antinomia e salutară : ea forțează spiritul să se adecveze genialul, creează „subiectul pentru obiect", dezvoltă capacitatea umană de asimilare artistică a lumii. Dar, în acest timp — „idola tribus" : îl redimensionăm invers, noi pe Brâncuși.*

„Idolii tribului" își au deci izvorul în natura omenească, considerată generic. „Este fals — scria Bacon — că simțurile omului sînt măsura lucrurilor ; dimpotrivă, toate percepțiile, fie ale simțurilor, fie ale minții, sînt pe măsura omului și nu pe măsura universului". Brâncuși este „un nou univers", o adevărată cosmogonie. A spus-o la noi, răspicat, V. G. Paleolog, a cărui exegeză larg-vizionară trebuie așezată drept fundament al brâncușiologiei românești.

II. Idola specus. *O categorie întinsă de erori are drept sursă particularitățile de conformație spirituală proprii fiecărui om. Cele scrise despre Brâncuși, adesea, nu ne dau o imagine obiectivă ci una convertită, mulată subiectiv pe viziunea particulară a comentatorului în materie de artă, adică adusă la numitorul comun al propriei sale opinii și structuri. S-a ajuns acolo încît Brâncuși, al cărui prestigiu stă, ca un cer, deasupra disputelor, să fie invocat retoric de pe poziții radicalmente opuse ; i s-au adus de asemenea obiecții din direcții nu mai puțin eterogene.*

O specie de „idoli ai peșterii" se datorează poeților. Trebuie să relevăm, pe merit, că, la noi, între cei care au salutat dintîi opera deconcertant de nouă a lui Brâncuși, poeții au avut ponderea. Cînd au trecut însă la exegeza propriuzisă a sculpturilor brâncușiene mulți dintre ei, similar filozofilor antici, au apelat cu precădere la fantezie și mai puțin, ori deloc, la cercetare. Poeților le datorăm excelente pagini privitoare la Brâncuși dar și tendința brâncușiologiei de a face „literatură", tendință care, uneori, poate să contravină flagrant spiritului științific. Comparațiile poetice referitoare la opera lui Brâncuși, oricît de frumoase, nu pot decît cel mult să suplinească explicația prin concept și, în orice caz nu trebuie să treacă drept ceea ce nu sînt. Ispita de a fantaza comod, de a face „literatură" în brâncușiologie afectează uneori contribuții dintre cele mai remarcabile. De ea se resimte, credem, și Petru Comarnescu — cel mai activ și mai serios interpret al genialului lui Brâncuși, bunăoară atunci cînd conferă Coloanei fără sfîrșit calități de caleidoscop.

(Despre Brâncuși și arta noastră de azi, *Tribuna*, 17 sept. 1964, Tradiții populare în arta românească, *Cronica*, 23 aprilie 1966).

O altă specie de „idoli ai peșterii" izvorăște din raportarea lui Brâncuși la propriile concepții artistice ale comentatorilor. Din asemenea confruntări Brâncuși iese de obicei adecvat ad-hoc la viziunea individuală sau, dimpotrivă, contestat ca pe baza unui experimentum crucis. Așa, Lucian Blaga înclina să creadă că sculpturile lui Brâncuși potențează „corola de minuni a lumii" adică îl asimila pe sculptor crezului său artistic. Exemplu contrar ni-l oferă autorul României pitorești care în același an 1910 și în același ziar în care publica în foileton studiul său admirativ despre pictura lui Grigorescu, respingea căutările lui Brâncuși. În general, la noi sau aiurea, sculptorul român a fost revendicat sau amendat de numeroase „isme", pînă să se acrediteze ideea că de fapt el scapă oricărei clasificări. Opera lui Brâncuși, dacă se leagă de tradiția artistică ce-a precedat-o, apoi ea se leagă negînd-o dialectic și, prin aceasta, implicit, stabilind mezalianțe și analogii cu arta primelor trepte ale civilizației.

A treia specie de „idoli" : sculptura lui Brâncuși a fost considerată, pe rînd, mistică (în diferite chipuri), daoistă, pitagoreică, socratică, platoniciană, monadologică, bergsoniană etc. după concepția sau înclinațiile filozofice ale comentatorilor. „Bizantină, sculptura lui Brâncuși este fructul dogmei" — scria Dan Botta într-o carte, care, semnificativ, apărea în Colecția Gîndirea.

Mai există și alte specii de „idoli ai peșterii" individuale.

III. Idola fori. *Sînt determinați de lipsa de precizie în accepțiunea termenilor cu care operează critica de artă, „idoli care s-au strecurat în intelect cu ajutorul cuvintelor și numelor". Așa, bunăoară, la noi Brâncuși a fost o vreme ignorat pe considerentul că nu ar fi realist. Ulterior însă s-a constatat că acest considerent este destul de ambiguu. Termenul de realism, el însuși, a fost supus analizei că dificultuos ; s-au operat distincții necesare. Brâncuși nu este realist într-o accepțiune, dar este realist în alta. Iată dar că — vorba lui Bacon : „se întîmplă că discuțiile înalte și solemne ale învățaților se termină deseori în controverse asupra cuvintelor și numelor; cu care (după uzul înțelept al matematicienilor) ar fi mai prudent a începe, pentru a le pune în ordine, prin mijlocirea definițiilor".*

S-a spus de asemenea despre Brâncuși că a creat o artă abstractă, unii văzînd în aceasta o fugă de realitate, alții, dimpotrivă, o apropiere necesară de esența lucrurilor și care nu desființează specificul artei. Alteori se confundă sinteza cu schema etc. Să mai pomenim că nu există consens unanim nici cu privire la termenul de sculptură ? Categoriile esteticii evoluează și ele, istoricește. Din cînd în cînd se impune, metodic, să „închidem pentru inventar" limbajul și să trecem la revizuirea conceptelor.

IV. Idola theatri. *Desemnează fabulațiile în legătură cu opera lui Brâncuși care au cîștigat notorietate. Aceste teze eronate, dobîndesc autoritate fie din stima pentru persoana celor ce le-au creat, fie pur și simplu din „tradiție, credulitate și neglijență". Ideile, referitoare la Brâncuși, conținute în volumul* Sculptura statuară românească *(ESPLA 1954) ar fi dăunat mai puțin dacă n-ar fi aparținut competenței noastre în materie de istorie a artei — lui George Oprescu. (Drept este că de atunci autorul și-a revizuit părerile publicînd, de vreo șase ori, cu mici diferențe, un nou studiu despre Brâncuși).*

Numeroase idei false au fost formulate cu privire la Ansamblul de la Tg. Jiu. Ele circulă similar monezilor lipsite de acoperire în aur. Cea mai supărătoare dintre toate, repetată cu credulitate de numeroși comentatori, este teza conform căreia Coloana infinitului ar fi un stîlp de pridvor oltenesc. „Coloana infinită — se scrie în volumul amintit — pag. 134 — ...nu e decît un fel de stîlp de cerdac țărănesc, care nu susține nimic, înălțîndu-se fără rost în nesfîrșit...".

Ca un aspect opus al împrumutului arbitrar de idei, în brâncușiologia noastră se manifestă tendința de ignorare a celor spuse atunci cînd se concepe un nou comentariu, obicelul lejer de „a-și da cu părerea" despre Brâncuși. De pe o asemenea platformă sînt lansate din cînd în cînd idei „inedite" care, ulterior, se dovedesc cunoscute. În această ipostază s-a aflat, nu odată, criticul de artă Mircea Deac, (vezi articolul său Un Brâncuși inedit, publicat în Gazeta literară nr. 38, 1963, dovedit ca neinedit în Luceafărul Nr. 22, 1963, sau articolul O nouă ipoteză despre originea Coloanei infinite din revista Amfiteatru nr. 10, 1966, care, după cum remarcă Tribuna din 17 nov. 1966, și Cronica nr. 46, 1966, ignoră, voit sau nu, articolul Obîrșia Coloanei infinitului din Cronica nr. 2, 1966). Visăm o brâncușiologie românească eliberată de „idoli", în care orice nouă contribuție să valorifice critic gîndirea anterioară. Credem că despre Brâncuși se va scrie tot atît de mult cît s-a scris despre Mihai Eminescu.

Brâncușiologia noastră se află astăzi într-un moment deosebit : după o perioadă de acumulări, sînt așteptate sintezele. Într-o asemenea conjuncturăse impune cu necesitate să discutăm despre organon, despre instrumentul nostru de lucru în interpretarea marelui sculptor. Apelul pe care l-am făcut la Bacon trebuie înțeles în acest sens : el are o valoare simbolică.

ION POGORILOVSCHI

Continuare în pag. a 18-a

■ continuări ■

Idolii Brâncușiologiei

Continuare din pag. a 17-a

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

MESAJUL LUI BRÂNCUȘI

CONTEMPORANUL
7 Apr. 1967

are nimic comun cu acea aurire decorativă aplicată ulterior așa cum se practica în secolul XIX. Lumina este absorbită și reflectată de suprafața netedă și lucioasă ca și cum volumul ar aspira și expira în spațiu pentru ca în cele din urmă să se integreze în el. Transparența permite să se obțină dematerializarea volumului și prin acest fapt o fuziune intimă cu procesul cosmic sub toate formele lui.

„Pasărea, proiect care va trebui mărit pentru a umple bolta cerului"... era subtitlul dat de Brâncuși sculpturii **Pasărea** în 1925 (cînd a propus-o pentru o expoziție) și care dezvăluie două lucruri: în primul rînd aspirația artistului spre dinamismul spațial al volumului, aspirație pe care o exprimă prin această metaforă poetică; apoi că el își considera opera în „devenire" și că exemplarul expus nu era decît o etapă a evoluției. Ca să spunem adevărul, comisia expoziției pariziene a refuzat ideea propusă de Brâncuși și a dat operei titlul „Pasărea în zbor". Era mai rezonabil dar cu mult mai sărac de înțelesuri!

La Brâncuși materialul prin însăși natura lui era punctul de plecare al oricărei plănuiri, al oricărei tentative de valorificare, al oricărei îndrăzneli. Avem dovada acestui fapt din felul cum tratează lemnul în care trezește o viață esențial diferită, conferindu-i o cu totul altă forță de expresie artistică. Și în acest material el taie direct: „cioplirea directă este adevărata cale către sculptură dar și cea mai periculoasă pentru cei care nu știu să meargă" spunea el. Așa cum nu există nici un model în argilă pentru operele realizate în piatră sau bronz, tot așa lucrează și lemnul fără nici o modelare pregătitoare. În trunchiul arborelui tăiat de fierăstrău despicat cu securea trebuie să supraviețuiască specia cu toată puterea ei, cu tendința de a continua să crească și să se ramifice. Acesta este motivul pentru care sculptura se poate acum „deschide", poate încălca drepturile spațiului așa cum se întîmplă cu **Himera** (1913—1918) perforată sau cu **Vrăjitoarea** (1924) cu aripile și fisiile ei de lemn masiv, un fel de conjurație magică. Greutatea masivă a capului este menținută în echilibru de linia în diagonală. În lemn, metodele de expresie sînt total diferite de acelea care au condus la tensiunea armonioasă, la densitatea unor opere ca **Leda**, din marmură sau bronz. În sculpturile în lemn, ca **Fiul risipitor** (1914) sau **Adam și Eva** (1917—1921), tradiția folclorică a țării sale natale biruie fondul mediteranean pe care Brâncuși îl poartă în el; ceea ce supraviețuiește aici sînt mai curînd acele forme rigide și de o frumusețe primitivă pe care, copil, Brâncuși le văzuse în vechile case de lemn din Transilvania, cu pereți și coloane sculptate. „Numai românii și negrii știu să lucreze lemnul" afirma el; și găsea absurd faptul că uneori se căuta să se descopere în sculpturile lui în lemn o influență a artei negre. Concepția acestui fiu de țăran, care cunoștea materia, era să lase materialul să se continue, să trăiască după propriile lui legi fundamentale, orice îndrăzneață transformare i s-ar impune, orice formă fantastică i s-ar propune pentru a-i da viață.

Brâncuși, maestru suprem al formei organice, era în același timp și arhitect. Oricine își poate da seama de acest lucru, constatînd — după reproduceri — cu cîtă rigurozitate și-a așezat sculpturile la expoziția Brummer de la New York, în 1926. Într-adevăr, păstrîndu-și în întregime autonomia, ele erau strict încadrate, delimitate de coloanele, arhitravele și soclurile cu care artistul le înconjurase. **Coloana infinitului** de la Tîrgu-Jiu este un element de arhitectură. Ea nu mai posedă unitatea unui organism, așa cum o exprima zborul „păsării" în spațiu; aici este cristalul, care se înalță la infinit printr-o creștere arhitectonică în spațiu și în timp, trimițînd gîndul la generațiile viitoare care trebuiau să adauge contribuțiile lor la această operă **monumentală**.

„Templul eliberării", pe care l-a **creat pentru** India, era conceput într-un spirit foarte oriental, ca celulă de meditație apărată împotriva lumii exterioare. Acest loc de concentrare, fără ferestre și uși, nu primea lumina decît printr-o deschizătură centrală spre cer și cuprindea nișe, bazine discrete, sculpturi, totul destinat să favorizeze reculegerea și singurătatea absolută. Brâncuși s-a gîndit să picteze și fresce, ale căror schițe există. Pe un fond albăstrui se desfășoară orizontal un zbor de păsări albe reduse la simple triunghiuri, în timp ce trei sculpturi reprezentînd păsări, executate în materiale diferite și pe care le cuprindea spațiul liber din fața nișelor, se avîntau spre înălțimi transcendentale. Sculptura era cea care domina în această operă de ansamblu, arhitectura fiind pusă numai în serviciul desăvîrșirii și eficacității ei. Brâncuși crease anticipat acel spațiu închis așa cum procedase și Le Corbusier (1955) pentru locul de pelerinaj din Ronchamp. Dar, la Brâncuși, în aceste forme primordiale nu este deloc vorba de o întoarcere la un arhaism artificial, născut din izolarea într-un turn de fildeș, ci mult mai sigur de un limbaj foarte apropiat de formele resimțite și realizate în zilele noastre, forme care impun precizia, simplitatea și simplificarea lor funcțională avioanelor, automobilelor, obiectelor de uz comun; sînt forme care constituie „stilul" epocii noastre.

Dar această apropiere între opera unui Brâncuși și produsele tehnicii și ale meseriei de „desenator" rămîne pur exterioară; libertatea artistului este intactă, acea libertate creatoare de forme atît de profund pătrunse de demnitate și frumusețe interioară încît ele nu au putut țîșni decît dintr-o adîncă și generoasă umanitate, așa cum era aceea a lui Brâncuși care dorea să comunice prin opera lui tuturor o mare, odihnitoare și poetică bucurie de a trăi.

BRÂNCUȘI: Cap de femeie.

Carola Giedion-Welcker

BRÂNCUȘI — EIFFEL: 2—1.

● NU. **Coloana infinității** nu este nici turn de pompieri, nici sondă turistică, nici antenă TFF, nici carcasă de televizune, nici punct de observație meteo, nici mostră de tîrg internațional, nici turlă balistică, nici macara rulantă, nici far de aeroport, nici coș de fabrică, nici picior de pod, nici stîlp de înaltă tensiune, și... în nici un caz bară la poarta de fotbal sau centru înaintaș în echipa națională, (cum zice Neagu Rădulescu în caricatura din **Informația Bucureștiului** — joi 23 martie crt.)

Cu tichie de mot și mineci UCECOM, agresiv, un fiu al coloanei fasălat din burice octaedrale, finit într-o pereche de pantaloni scurți și bocanci (fără crampoane) proiectează simultan dubiu și imparabil, printre picioarele turnului Eiffel (România — Franța 2—1). Patriot, [illegible]gu, dar neantren[illegible] sărit peste cal[illegible] nimerit în nișt[illegible] care nici pi[illegible] rizienii nu [illegible] acord de[illegible] opera de[illegible] de [illegible]

că ar fi fost mai nimerit ca în locul acestui turn, confratele să fi apelat la... **Gioconda**, la **Victoria dela Samotrace**, sau la **Balzacul** lui Rodin. Cel puțin în acest mod **Coloana infinitului** ar fi fost între... colegi.

P.S. În ce privește golul încasat de noi, îi sugerăm colegului, în replică, un desen înfățișîndu-l pe Eiffel mărcîndu-l inginerește în... **Poarta sărutului**.

C. D.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul Bucharest 21 April 1967

BUNĂ ZIUA...

A FI OM și a te întîlni cu alt om și a-i spune Bună ziua. A fi om și a te întîlni cu alt om și a-l auzi cum îți spune Bună ziua. A fi om și a te întîlni cu alt om și a vă spune unul altuia Bună ziua. Nimic mai simplu, dar cît de tulburător și de încărcat de farmecul acestei extraordinare aventuri care este, care ar trebui să fie pentru fiecare dintre noi, existența umană.

Bună ziua ! Bună ziua !

Nimic mai frumos, mai nobil, mai plin de demnitate și de o profundă, solară omenie.

Desigur, mulți dintre noi au uitat aceasta, iar unii au uitat-o atît de mult încît ar putea fi mirați de cele ce afirm. Cînd apa curge din toate robinetele, uităm ce a însemnat pe pămîntul acesta și în viața atîtor generații existența fîntînilor și a izvoarelor. Dar ar ajunge cîteva ore de sete, undeva, într-un pustiu, pentru ca ochiul lor limpede, pentru ca murmurul lor naiv să reînvie în fiecare celulă a ființei noastre, umplîndu-ne mai întîi sufletul de o rouă pierdută.

Sînt sigur că, în afară de grave cazuri de mizantropie, chiar numai începutul singurătății ar trezi în cei mai mulți dintre noi, printre atîtea nevoi brusc dezvăluite și pe aceea de a întîlni un om, doar pentru simpla plăcere de a-i spune Bună ziua. Mi-aduc aminte cum, după o singură zi de țărmuri goale ale mării, trăită ca o necrezută și agreabilă aventură, cu cîtă poftă mă pregăteam să salut cel dintîi om — pescar întors de pe întinderea apelor sau turc ieșit în capul tarlalei de pepeni — a cărui siluetă se profila în zare.

În asemenea împrejurări, Bună ziua încetează să mai fie doar o formă de politețe, spre a redeveni ceea ce a fost cîndva : un ritual plin de farmec și de omenie. Poate că acest obicei se leagă de vremea cînd oamenii au reușit să aprindă ei înșiși focul. Vor fi fost atît de mîndri de cucerirea lor, se vor fi simțit atît de departe de era din care ieșeau, vor fi privit cu atîta încredere viitorul încît, de bucurie, în loc să-și mai arate unii altora caninii, vor fi început să-și dea Bună ziua.

Ceva din acea clipă de triumf a omenirii se va fi prelungit prin sufletul generațiilor pînă în zilele noastre. Și s-a păstrat cel mai bine acolo unde tot ceea ce e vechi se păstrează cel mai bine.

Sînt în țară la noi multe sate, depozitare de mari și vechi civilizații țărănești, în care orice străin e surprins — plăcut surprins și chiar emoționat dacă e mai sensibil la formele de conviețuire ale oamenilor — de a vedea că nimeni nu trece pe lîngă el fără a-i da Bună ziua. E un obicei care poate aduce înseninare în sufletele prea întunecate, un obicei capabil să corecteze puțin — ceea ce e totuși foarte mult — erorile cu privire la natura umană. Cît de stenic poate fi un ceas în mijlocul acestor vechi așezări unde bărbați și femei trec unii pe lîngă alții și, fie că se cunosc de o viață întreagă fie că nu se cunosc și n-au să se mai vadă niciodată, își dau unii altora Bună ziua, adeseori cu o anume solemnitate, ca și cum fiecare ar fi ambasadorul propriei sale demnități.

Știu, ca pe niște comori ale inimii mele, asemenea sate unde mirosul de busuioc și ulcelele pictate, florile din fereastră și albastrul pereților sînt inseparabile de vechiul și fermecătorul ritual. Ori de cîte ori mă nimeresc pe ulițele lor le străbat de la un capăt la altul, dînd și auzind Bună ziua, cu sentimentul unei omenii redobîndite.

Bună ziua ! Bună ziua !

O, ce miros de pîine caldă, abia scoasă din cuptor, părînd un element fundamental al universului în care trăiesc.

Știu că la oraș asa ceva nu se poate, dar cel puțin să păstrăm în sufletul nostru nostalgia vechiului obicei și de cîte ori ne este îngăduit să ne întoarcem la el ca la o baie de bunăcuviință.

Bună ziua ! Bună ziua !

Ce miros de pîine caldă, plămădită de mîini de femeie vrednică și frumoasă, care-și iubește bărbatul și copiii.

Cel ce nu s-a împărtășit din acest ritual, cel ce nu s-a reintegrat, cel puțin o dată, în aceste vechi și nobile tradiții e poate cel mai sărac om din lume.

Bună ziua ! Bună ziua !

Ce sînteți voi cuvinte mari și simple ? Boabe de grîu ? Raze de soare ? Căldură și lumină a inimii omenești ?

Nu știu din ce parte a lumii ați venit și în ce ev, dar oamenii de aici v-au făcut ale lor și ale sufletului lor, încărcîndu-vă cu lumina cîmpiilor înfloriți, cu mireasma și zîmbetul acestor pămînturi.

Bună ziua ! Bună ziua !

Ce miros de pîine abia scoasă din cuptor, ce căldură a inimii omenești, ce lumină a unei lumi senine, privită din pridvorul albastru al Carpaților.

Vorbim de la o vreme tot mai mult despre Brâncuși, despre noblețea și simplitatea, și despre mesajul solar al artei sale. Știți ce a făcut Brâncuși ? A dat întregii lumi, în numele poporului nostru, un mare și luminos Bună ziua !

Geo Bogza

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul
5 May 1967

Arte frumoase

Monumentele de la Tg. Jiu

● LA Tg. Jiu există unicul ansamblu monumental realizat de Brîncuși, în țară : **Masa tăcerii, Poarta sărutului, Coloana fără sfîrșit** și **Masa pomenirii.** Opere de seamă ale genialului sculptor, cu importanță pentru arta națională și universală, ele sînt și mai ales vor constitui, în urma punerii lor în valoare, puncte de o deosebită atracție pentru turiștii din țară și străinătate.

Din păcate, vecinătatea unor drumuri de acces (calea ferată traversează strada-ax a ansamblului) împiedică sistematizarea corectă și eficienta punere în valoare a complexului de monumente.

Avînd în vedere importanța națională a acestui ansamblu, intervenția oportună a unor organisme la C.S.C.A., D.M.I., C.S.C.A.S., în sensul coordonării proiectului de sistematizare și a sprijinirii lui prin contribuții materiale corespunzătoare, ar da posibilitatea unei soluționări fericite, odată pentru totdeauna.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi-Geist	Series.Folder: Vol. 2 (3)

C. Brâncuşi

Cap de femeie

(Colecţia M. Mihalovici)

Fotografiile brâncuşiene din ultimele numere ale „Tribunei"

Cluj TRIBUNA 11 May 1967

In numerele din 16 şi 23 martie ale *Tribunei*, diferitele texte privitoare la Brâncuşi au fost însoţite de cîteva fotografii asupra cărora ţinem să dăm lămuriri, unele fiind publicate pentru prima dată, fie la noi, fie peste hotare.

Noul Născut, reprodus pe prima pagină a n-rului din 16 martie, se află în colecţia Dr. Walter şi Minnie Bechtler, Zürich, provenind din colecţia P. Brache. Dintre variantele acestei teme (1915—1920), lucrarea reprodusă este singura în bronz neşlefuit, păstrîndu-i-se, potrivit dorinţei sculptorului, patina naturală şi căpătînd, astfel, caracterul de unicat. Nefiind pînă acum reprodusă la noi (cea din „Arta Plastică" n-rul 4, 1966 este o variantă şlefuită) îi dăm dimensiunile: lungime 25 cm., lărgime 17,5 cm., înălţime 17 cm., iar greutatea 6,100 kg. Este semnată de sculptor. În cartea lui Mircea Deac este menţionată a data din 1915, neindicîndu-se dimensiunile şi caracterul tehnicii (bronz neşlefuit), dar precizîndu-se că a fost expusă la expoziţia „Capodopere din colecţii elveţiene de la Manet la Picasso", Lausanne, 1964.

Din aceeaşi colecţie Dr. Walter şi Minnie Bechtler face parte şi *Profil de femeie*, ulei, semnat cu creionul: *C. Brâncuşi, 1912*. Pînă la reproducerea din *Tribuna* (16 martie) nu ţinem minte să-l fi găsit în vreo publicaţie. Am văzut tabloul la Zürich, în care predomină un roşu închis şi un alb, parcă de frescă. Modelul este acelaş din desenul pe care îl prezentăm acum, pentru comparaţie, desen aflat în colecţia compozitorului Marcel Mihalovici şi reprodus în monografia Jianu. Privind cele două portrete ale aceleaşi femei, constatăm iscusinţa lui Brâncuşi de a trece de la uleiuri şi guaşe la desene, prin fine simplificări şi păstrînd caracterul personajului. A se observa tratarea decorativă a coafurii. Găsim între cele două imagini acelaşi proces de stilizare şi simplificare pe care Brâncuşi îl urmărea şi în sculptură.

Deşi ochii femeii sînt parcă aplecaţi asupra vieţii interioare şi nu sînt măriţi — ne întrebăm dacă uleiul şi desenul nu sînt cumva prime schiţări ale portretului d-rei Pogany, care curînd va căpăta în sculptură acei ochi măriţi de madonă, în sensul morfologiei amintită de V. G. Paleolog în articolul din *Tribuna* şi cu observaţiile complementare date de noi în cuprinsul articolului despre lucrările din atelierul de la Muzeul de artă modernă de la Paris. Ipoteza că uleiul şi desenul ar fi prime schiţări ale chipului Pogany ne-a sugerat-o şi autoportretul din 1913 al Margitei Pogany, reprodus de *Contemporanul* din 9 septembrie 1966 şi însoţind articolul lui Sidney Geist „Numai ochi".

Fotografia din n-rul cu data de 23 martie al *Tribunei*, înfăţişînd un aspect din atelierul de sculptură al Şcolii de arte frumoase din Bucureşti, 1901 sau 1902, reprodusă pentru prima dată, îşi are importanţa pentrucă, printre studenţi, se află în stînga, în profil, însuşi Brâncuşi. Există acum un fragment în care figura lui apare mai clar, reprodusă de ing. Adrian Pascu după o fotografie uzată de vreme, imaginea prezintă — în afară de prezenţa sculptorului însuşi — încă un element important pentru cunoaşterea activităţii lui Brâncuşi. Modelul după care lucrau studenţii este — potrivit informaţiei primite de noi de la V. G. Paleolog — meşterul ciopotar Dimache, iar acesta a servit lui Brâncuşi pentru o valoroasă lucrare, azi dispărută, dar cunoscută din fotografii. Modelul — ciopotarul Dimache — a fost reprezentat de Brâncuşi în basorelieful în mărime naturală, executat pentru examenul de absolvenţă. Lucrarea s-a pierdut, existînd însă fotografii. Una mai clară a fost reprodusă în cartea lui Christian Zervos Brâncuşi a atăşat fotografia basoreliefului şi altele la petiţia adresată epitropiei bisericii Madona Dudu din Craiova pentru obţinerea unui ajutor în vederea studiilor din străinătate. Exemplarele — unele prea puţin clare spre a fi reproduse — se află la Arhivele Statului, Craiova.

Fotografia cu atelierul bucureştean reprodusă de *Tribuna* ne-a fost oferită de fiica unui coleg de atunci al lui Brâncuşi, Ion Ştefănescu (1882—1932), sculptor, arhitect şi promotor al unui mobilier inspirat de arta populară, precum şi autor al unor cronici de artă. Cu sora acestui coleg, Ana Ştefănescu, care a studiat arta dramatică, alături de Maria Ventura şi apoi cu Sarah Bernhardt la Paris (1903—1905), Brâncuşi a întreţinut o idilă, cerînd-o apoi în căsătorie, cînd a ajuns la Paris. Ana Ştefănescu a renunţat ulterior la cariera de actriţă.

PETRU COMARNESCU

Pentru istoria artei populare şi îndeosebi pentru înţelegerea semnificaţiei temă- metodologică de comparare: verticală (istorică) şi orizontală (geografică).

cea mai mare parte din cele simbolice şi o bună parte din motivele concrete. În orice caz, cel

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contimporanul June 2, 1967

Brâncuși în Cehoslovacia

IUBITORII de artă din Cehoslovacia cunosc opera sculptorului român dintr-o seamă de articole din presa artistică și din emisiunile pe care i le-a dedicat în ultimii ani radiodifuziunea cehă. O contribuție documentată la cunoașterea lui a constituit-o îndeosebi articolul biografic „Constantin Brâncuși" semnat de dr. Ludmila Vachtova, însoțit de paisprezece reproduceri ale operelor marelui scluptor, apărut în nr. 1 din 1963 al revistei pragheze **„Svetove Literatura"**. Coperta revistei înfățișa cunoscuta fotografie a lui Brâncuși în ușa atelierului său. Fiind persoana care a scris cel mai mult despre Brâncuși în limba cehă (vezi și reportajele din „Vitvarne prace" nr. 21 și 22/1964, după vizita făcută în România) și care are în manuscris o antologie de texte despre el, ce va apărea la Praga în 1968, am rugat-o pe Ludmila Vachtova să ne vorbească despre cercetările ei asupra operei sculptorului român.

— Am văzut pentru prima oară lucrări de Brâncuși la Expoziția mondială de la Bruxelles, în 1958. Acestea m-au impresionat atît de mult, încît m-au determinat să consacru o mare parte a preocupărilor mele artistului care a revoluționat arta contemporană. Am vizitat meleagurile natale ale lui Brâncuși, am purtat discuții cu oameni care l-au cunoscut personal ori s-au ocupat îndeaproape de opera lui; apoi am vizitat, la Paris, atelierul în care a trăit și a lucrat cea mai mare parte a vieții.

Am fost și în cătunul Hobița din Peștișanii Gorjului, unde a văzut lumina zilei, și am putut constata că deși casa natală nu mai există, tot cătunul îi știe locul iar cei bătrîni știu și cum arăta. Am cunoscut și modestul atelier din fundătura Rosin de pe colinele Montparnasse din Paris.

Astfel am înțeles, și m-a impresionat mult simplitatea din viața de fiecare zi a marelui sculptor. Simplitatea și modestia lui Brâncuși este simplitatea și modestia poporului din mijlocul căruia s-a ridicat și pe care l-a reprezentat cu cinste. Senin ca cerul Gorjului natal, dornic de libertate și avînd spiritul inventiv al poporului român, pe care l-am admirat străbătînd meleagurile țării.

In Cehoslovacia sînt cîteva persoane care l-au cunoscut personal pe Brâncuși, dar care pînă acum n-au scris despre el. Dr. Voijtech Tirkovsky, redactor șef al revistei **„Umeni a Remeslo"**, ne spune :

„— L-am cunoscut pe Constantin Brâncuși la Paris, prin intermediul scriitorului Ilya Ehrenburg. M-a impresionat mult siguranța cu care își executa lucrările pe care le modela și le șlefuia pînă cînd acestea păreau definitiv atelierul. Nu făcea niciodată, ca alți sculptori, studii în lut sau ceară. Crea numai în material definitiv. M-a contrariat faptul că în memoriile lui Ilya Ehrenburg nu am găsit nici un rînd despre numeroasele lui întîlniri cu Brâncuși. I-am reproșat acest lucru și mi-a răspuns că în viitoarea ediție va evoca minunata figură a lui Brâncuși. Aceasta este deocamdată modesta mea contribuție la amintirea românului cu barbă și în port național pe care îl găseam în permanență în atelierul modest din Paris. Dar mai bine decît mine l-a cunoscut Rudolf Uher, sculptor din Bratislava care, solicitat, probabil că ar scrie lucruri interesante despre acela cu care a petrecut cîndva clipe încîntătoare".

Gh. Olteanu

Praga, mai

i din întreprinderi și instituții. Redacția și administrația : București Piața Scînteii nr. 1, telefon 17.60.10.
Poligrafic Casa Scînteii — Piața Scînteii

40044

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

BRÂNCUŞIA

. Nu fără o oarecare duioşie am recitit sub semnătura lui Dan Smintinescu, în revista Argeş nr. 3/1967 („Documente şi amintiri despre Brâncuşi") cîteva documente deja semnalate, deja publicate încă din anul 1964 în periodicele Secolul 20 (nr. 3), Revue Roumaine d'Histoire d'Art (nr. 1 şi 2), Tribune, Arta plastică (nr. 8), în fine (în decembrie 1965) în Art Journal din New York.

. Credeam că este datoria elementară a unui publicist, atunci cînd, atacă o problemă, să consulte în prealabil bibliografia sumară privitoare la subiectul pe care-l abordează. Aceeaşi datorie bineînţeles că incumbă şi responsabililor de redacţie ; altminteri publicarea unor asemenea texte face impresia penibilă a unor lovituri de sabie într-o apă oarecum tulbure, oarecum stagnantă, care nu poate fi cea a Argeşului...

. Regretăm pe de altă parte faptul că Dan Smintinescu s-a ostenit să „răsfoiască filele îngălbenite a arhivelor", reuşind, în cele din urmă „să descopere" lucruri cunoscute chiar peste oceanul Atlantic ! Aceasta, cu atît mai mult cu cît dacă ar fi citit filele unor reviste mai la îndemînă, ar fi putut avea satisfacţia să vadă descifrat pînă şi numele consilierului de Stat francez — Louis Herbette — cel ce recomanda pe Constantin Brâncuşi sculptorului Dubois.

. Deoarece în interpretarea documentelor s-ar strecurat cîteva mici erori de amănunt, ne îngăduim să revenim asupra materialului tipărit în revista argeşeană. Ni se spune că pe Brâncuşi „îl găsim la Paris în toamna anului 1905". Îl găsim, firește ; dar l-am fi găsit tot acolo şi cu un an înainte, în toamna anului 1904 ; ba chiar şi în vara aceluiaşi an, prin luna iulie, de vreme ce „prima atestare oficială despre prezenţa lui Brâncuşi" nu este cea din octombrie 1905 — cum afirmă Dan Smintinescu, ci una din martie 1905 — dată cînd sculptorul adresa suplica ajunsă la Bucureşti la 2 aprilie 1905. Petiţia aceasta constituie un emoţionant document biografic. Studentul, care se afla de zece luni la Paris, zbătîndu-se în cele mai amare greutăţi, solicita, numai pentru un an, o bursă minimală de lei 25 lunar ca să-şi poată continua lecţiile ; după care manifesta intenţia să se întoarcă în ţară, unde „ar fi putut fi de vreun folos". Să lăsăm însă comentariile, şi să oferim mai degrabă textul integral al pateticului apel :

Minist. Cult. şi Instr. Publice
No. 7369 2 aprilie 1905.
Registratura Cassei Scoalelor.

La acte.
Vezi Dec. reg. la No 9767/05.
Fond R. Simonide
M Vlădescu

DOMNULE MINISTRU,

Subsemnatul terminînd cursurile de sculptură ale Şcoalei de Arte Frumoase din Bucureşti, şi simţind marea nevoie de a-mi completa aceste cursuri, am plecat în străinătate în acest scop, fără alte mijloace, decît cunoştiinţele ce mi-am putut însuşi în sus zisa şcoală, sperînd ca cu acestea să-mi pot agonisi hrana şi să-mi continui şi studiile.

Dar sînt de 10 luni aproape decînd mă găsesc la Paris, unde m-am luptat în toate chipurile fără să pot ajunge la vre un bun rezultat.

Însă mai înainte de a mă întoarce în ţară fără de nici un folos, am apelat la bunul meu profesor Domnul Doctor Gerota, cel ce mă cunoştea mai bine. Şi Domnia Sa a avut bunătatea să-mi vie în ajutor cu 25 de lei lunar. Acesta e aproape jumătate din cît îmi trebuie ca să-mi pot continua studiile.

Şi dacă Domnia Voastră eţi avea bunătatea să-mi acordaţi încă pe atît, dacă nu puteţi mai mult, eu aş putea cu acestea să-mi fac studiile de care am neapărată nevoie timp de un an, şi să mă întorc în ţară unde aş putea fi de vre un folos.

Pentru aceasta viu respectuos rugîndu-vă Domnule Ministru să binevoiţi a-mi acorda un mic ajutor din partea ministerului

DA

„Cronica", (Iaşi)
13. V. 967

pentru a-mi continua studiile de sculptură ce am început.

Alătur la aceasta : Diploma de absolvire a Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti, cîteva fotografii după lucrările mele anterioare şi un cupon poştal prin care vă încredinţez de sprijinul ce primesc din partea Domnului Doctor Gerota, lucru ce mi-a dat curajul să apelez la Domnia Voastră ca la un Părinte al Culturii şi artelor Române.

Sperînd în sprijinul Domniei Voastre, Vă rog să primiţi, Domnule Ministru, asigurarea stimei şi consideraţiunei ce vă păstrez.

Constantin Brâncuşi
10 Place de la Bourse Paris

Dar partea senzaţională a articolului confratelui nostru o constituie afirmaţia că Brâncuşi ar fi cioplit cei şapte stîlpi de la „tîrnaţul" casei Smintinescu aflată în comuna Romăneşti încă din anul 1750. Spre a întări afirmaţia, ne sînt oferite cîteva fraze grandilocvente, atribuite lui Brâncuşi, pe care însă refuzăm a crede că sculptorul le-a putut spune vreodată : „Obida străbună s-a înşurubat sîredelitoare în inimile românilor... Am să sap în lemn brazdele durerilor... în spirale... în şerpuiri nesfîrşite !" Sau, „am să dăltuiesc nemurirea, întruchiparea vieţii şi a morţii ca o apă care curge şerpuind... ca undele smicite ale Jiilor..." etc.

Nu ne putem închipui pe înţeleptul şi cumpătatul artist rostind asemenea formule „smicite" nici în 1903 şi nici mai tîrziu.

Cît priveşte dăltuirea stîlpilor de la „tîrnaţul" locuinţei bunicului autorului, imobil care a şi fost propus să devină „Muzeu local memorial", (v. Gazeta literară, 1967, 6 aprilie) credem că ar fi nevoie de unele dovezi mai pertinente, mai obiective.

Atunci cînd se fac afirmaţii cu privire la o foarte mare personalitate şi se aduc noi contribuţii — considerăm că ele se cer a fi vînturate nu printr-un ciur deştrămat, ci printr-o sită foarte deasă.

Barbu Brezianu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

54.

...ve din piatră tencuită. Singura excepție o constituie bazinele și fîntînile ornamentale.

În ceea ce privește mobilierul de parc destinat odihnei, alături de numărul redus de tipuri (din lemn, metal sau beton), trebuie remarcată și amplasarea lor ades neinspirată. Excluzînd modalitatea înșiruirii lor în lungul aleilor s-ar putea stabili nenumărate locuri retrase de urmărire a privelîștilor interesante sau de liniștită contemplare. În general, în aproape toate parcurile orașelor noastre echipamentul pentru jocuri și sport, adăposturile de ploaie, pavilioanele de lectură sau muzică, panourile informative, chioșcurile de răcoritoare, terasele pentru dans sînt în mare parte neglijate. Amplasamentele nepotrivite, gama redusă de instalații, aspectul lor neinteresant nu corespund satisfacerii optime a funcțiunii respective. Or, mobilarea complexă și variată a spațiilor verzi întregește contribuția lor la realizarea unor condiții bune pentru odihna și distracția în aer liber. Aspect cu atît mai important, cu cît la noi se poate vorbi de existența unor vechi tradiții de acest fel. Contactele și promenada de pe stradă pot fi dublate și îmbogățite în sensuri de plimbare și agrement. Dotările și amenajările unui parc sînt în măsură să împlinească cele mai diverse cerințe de destindere fizică și intelectuală. O preocupare mai susținută pentru asemenea amenajări devine o necesitate stringentă.

Arh. Petre Derer

stantin Păcîntă și Radu Dulduresc), tiparul îngrijit — sînt calități ce conferă acestui volum o deosebită valoare.

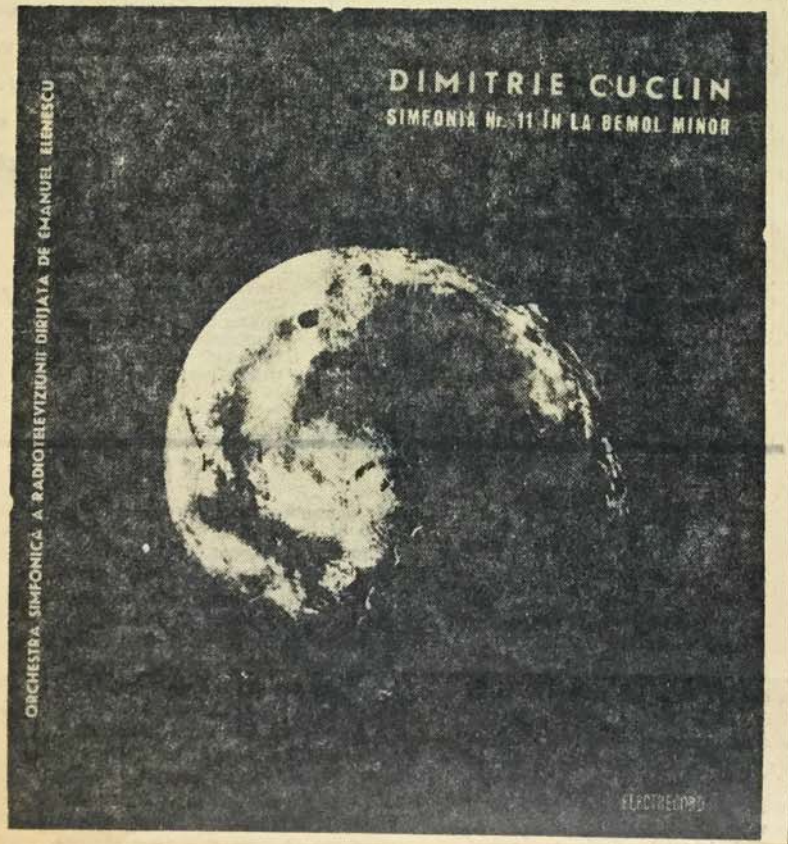
a. s.

De la Giotto la Brâncuși

● „DE LA Giotto la Brâncuși" — singura emisiune despre artă a televiziunii — a debutat promițător, izbutind, săptămînă de săptămînă, să dobîndească sufragiile publicului. Această istorie a artelor pe micul ecran, bogat ilustrată, prezentată de critici de artă cu autoritate, își pierde finalitatea din cauza orei la care este prezentată. În general, după cîteva ore de privit la televizor, ochiul este obosit, nu mai recepționează și nu mai reține cu exactitate imaginea. Or, o emisiune de artă tocmai acest lucru urmărește : ca imaginile să se fixeze pe retină, să formeze ochiul. Dar cum se mai poate realiza un asemenea tel cînd emisiunea este prezentată după orele 22.30 ? Și apoi, copiii, tineretul de ce să nu beneficieze de o asemenea emisiune educativă, știut fiind că programele pentru ei sînt lipsite de materiale în legătură cu artele plastice ?

Bilanț...

● SALONUL de primăvară al pictorilor din București (expoziție cu vînzare) deschis, pînă săptămîna trecută, în Parcul Herăstrău, s-a soldat cu un bilanț deloc îmbucurător : nu a fost vîndută nici o lucrare. În schimb, din expoziția colectivă de flori și peisaje, organizată în aceeași perioadă la Galeriile de artă Orești, s-au vîndut lucrări în valoare de 75 000 lei (26 de tablouri, dintre care 15 au fost cumpărate de particulari și 11 de unități de stat). Amplasamentul să fie vinovat ? Selecția lucrărilor ? Sînt probleme la care numai artiștii și organizația lor de creație pot răspunde, printr-o reală prospectare a pieței interne de artă.



Editarea pe discul „Electrecord" nr. ECE 0257 a Simfoniei nr. 11 de Dimitrie Cuclin, realizată de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub bagheta dirijorului Emanoil Elenescu — constituie un pas înainte spre cunoașterea vastei creații a compozitorului, ce cuprinde pe lîngă muzică de operă, corală și de cameră, 18 simfonii de mari proporții.

Totodată, teoretician și pedagog apreciat în țară și în străinătate, Dimitrie Cuclin este creatorul unor lucrări muzicale în cuprinsul cărora dezbate probleme

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

54.

Editarea pe discul „Electrecord" nr. ECE 0257 a Simfoniei nr. 11 de Dimitrie Cuclin, realizată de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub bagheta dirijorului Emanoil Elenescu — constituie un pas înainte spre cunoașterea vastei creații a compozitorului, ce cuprinde pe lîngă muzică de operă, corală și de cameră, 18 simfonii de mari proporții.

Totodată, teoretician și pedagog apreciat în țară și în străinătate, Dimitrie Cuclin este creatorul unor lucrări muzicale în cuprinsul cărora dezbate probleme filozofice de natură variată. Simfonia nr. 11 este dedicată memoriei lui Mozart și exprimă, în esență, forța de neînvins a geniului. Profunzimea ideilor și monumentalitatea construcției impun lucrarea ca pe una dintre cele mai reprezentative ale muzicii românești. Mapa discului editat de „Electrecord" cuprinde, în afara prezentării muzicologice semnată de compozitorul Alexandru Pașcanu, un articol inedit de Dimitrie Cuclin intitulat La Paris cu Brâncuși. Prietenia care legă odinioară pe marele sculptor român de autorul celor 18 simfonii este ilustrată și prin prezența în colecția Cuclin a unui Prometeu de Brâncuși, lucrare care se află reprodusă pe mapa discului.

7

Contemporanul (Bucharest)
23 June 1967

chis zilnic între orele 8—21 ; joi 8—13 ; 16—21 ; duminică 8—12 și oferă un bogat și variat sortiment de confecții de vară, rochii împrimate, țesături și împrimeuri pentru vară, tricotaje, articole pentru plajă, galanterie, articole pentru noi născuți, articole electrice, etc.

publică în Buletinul său lucrările lui Conta : **Ortgina speciilor** (1887) și **Primele principii care alcătuiesc lumea** (1888).

Eduard Gruber s-a dezvoltat în anii studiilor universitare în acest climat de ținută liberă, materialistă și științifică.

Gruber nu se despărțea de **Revue scientifique** și mai ales de „Analele" de la Salpetrière, pe care le purta vesnic în buzunar. În orice discuție el găsea prilejul să vorbească de

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Coandă, elev al lui Rodin

• O pasiune și o înclinație încă necunoscute publicului. • Prieten cu Brâncuși • Lucrări proprii din începuturi: la Iași — de mai tirziu: în Franța.

PREZENȚA, printre noi, a marelui savant Henri Coandă, întîlnirile din cadrul simpozionului ce se desfășoară sub cupola aulei Academiei („Efectul Coandă și unele aplicații speciale ale aerohidromecanicii") ne-au înlesnit o revelatorie mărturisire a marelui nostru inventator, — o adevărată profesiune de credință în lumea artelor.

Știam că e un asiduu și constant cercetător al expozițiilor de artă plastică. O întrebare pornită de la detaliul că trăise, ca și Brâncuși, la Paris, a fost punctul de pornire al celor ce urmează :

— Pe Brâncuși l-ați cunoscut personal ?

— L-am fost prieten, atras de arta sa și de farmecul omului. Un om bun, duios, un mare romantic, dincolo de masca sa gravă, pierdută în desișul bărbii, de gesturile brusce, uneori rigide, chiar retezate. Nici nu trebuia să-l înțelegi pe Brâncuși ; era mai simplu să-l simți. Odată simțit ți se dăruia, devenea al tău, pentru ca la rîndu-ți să rămîi lîngă el ; ceva din făptura ta vie se păstra acolo, în atelierul din Montparnasse.

Pe mine Brâncuși m-a atras pentru că era sculptor și pentru că era român, firește. Cînd a aflat că sînt oltean, s-a zbîrlit la chip, înveselit de astă-dată, fără să-și poată reține voioșia : „Ei, bată-te să te bată norocul, cum, măi, neică, ești de-al meu, sîntem olteni ?" Asta avea să fie poarta care deschidea drumul unei trainice amiciții, niciodată destrămată, oricît de absorbit eram eu de cercetările și invențiile mele în lumea păsărilor metalice, oricît de afundat era Brâncuși în universul gîndurilor și al „paserii lui măiastre".

L-am iubit pe Brâncuși pentru că l-am înțeles și i-am putut prețui astfel substanța, pentru că era ceea ce se numește cu adevărat, *un creator*. Pe Brâncuși îl simțeai. El se deslușea mai întîi pentru sine, chiar din materia primă. Să ne înțelegem : atunci cînd spun materia primă, desenul, lutul, rămîn pe

V. Firoiu

(Continuare în pag. 8-a)

Contemporanul (Bucharest)
23 June 1967

Coandă, elev al lui Rodin

(Urmare din pag. 1-a)

planul doi, — la Brâncuși materia primă e gîndirea, și de-acolo pornește marea lui creație care-l face autentic și personal.

Am fost, ca și Brâncuși, elevul lui Rodin, care m-a acceptat în atelierul său. Mă considera chiar un elev dotat, altfel nu m-ar fi primit.

Atras de acest grai al sculpturii, la fel de frumos ca și acela al tehnicii, la fel de vast ca matematica — în esență nu e vorba tot de gîndire ? — sculptura exprima și pentru mine o pasiune și, dacă vreți, împlinirea unei vocații. Se considera că am și talent și înclinație și, ceea ce nu era de ignorat, ochi și mînă... Am pornit la lucru cu Rodin pe care, nu numai atunci, dar chiar și acum, în clipa în care vorbim despre el, cu experiența unui om ajuns la 81 de ani, îl prețuiesc ca și pe Michelangelo. Ei bine, eu îl consider pe Brâncuși al nostru mai mare chiar decît Rodin.

Și pentru că vorbirăm despre Rodin, să amintesc că un discipol prețuit i-a fost încă un român, Ion Jalea, maestrul de azi, cu care mă cunosc de atunci și pe care-l admir pentru sculptura lui delicată.

— Din ce-ați lucrat în sculptură s-a păstrat ceva ?

— Desigur, doar n-am lucrat ca să treacă timpul care niciodată nu mi-a ajuns ! Nu v-am spus că sculptura e, înainte de toate, gîndire ? Atunci, cum socotiți că mi-aș fi irosit oare gîndurile ? Am chiar lucrări publice și sînt mîndru cînd le revăd. Una se află la Iași, în preajma Galatei : o lucrare decorativă care se păstrează încă. Alta, un Crist, se află într-o biserică din Franța. Obosit, uneori meditez la sculptura mea din acel lăcaș. Mă recontorteză.

Poate că altă dată, după emoțiile revenirii în patrie, pe care le-am încercat acum, după revederea cu colegii mei, care, miercuri, m-au copleșit, vom mai vorbi despre sculptură și despre sculptori, — a încheiat convorbirea cu noi, pentru *Contemporanul*, ilustrul savant Henri Coandă.

Literatură și plastică

Contemporanul
23 June 1967

• SUB semnul acestei idei unificatoare, revista **Secolul XX** și-a alcătuit sumarul unuia dintre cele mai bune numere ale sale din ultima vreme (e vorba de nr. 4 a.c.). Ideea centrală este ilustrată mai întîi prin texte reprezentative din beletristica propriu-zisă (fragmente din **Vocile tăcerii** de André Malraux, nuvela **Capodopera necunoscută** de Honoré de Balzac, nuvela **Jonas sau artistul la lucru** și mimodrama **Viață de artist** de Albert Camus, **La Elstir** de Marcel Proust). În sprijinul acelеiași idei vine rubrica de **Documente biografice** (Rainer Maria Rilke despre **Auguste Rodin**, Marc Chagall cu confesiunea **Viața mea**, Ana Ahmatova despre **Modigliani**), apoi eseurile despre arta plastică ale lui Henry Moore **(Despre spațiu și formă)**, Gaëtan Picon **(Însemnări după moartea lui Giacometti)**, Paul Klee **(Traiectorii armonice și proporții în pictură)** etc.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

3 dec 967

Iconografie și biografie brâncușiană

Am prezentat în revista „Tribuna" (23 martie a.c.) o fotografie necunoscută cu ansamblul atelierului de sculptură al Școlii de Arte Frumoase din București (1901 sau 1902). Inițiașăm aici un fragment, mărit, și mai clar — realizat de fotografiul inginer Adrian Pascu — al atelierului, în care se deslușește figura din profil a lui Brâncuși (în mijloc). Nudul modelat de un alt student reprezintă pe meșterul ciopotar Dimache, care servea drept model. Pe acest personaj, Brâncuși l-a reprezentat în basorelieful în mărime naturală, executat pentru examenul de absolvență. Basorelieful s-a pierdut, dar există în unele fotografii, după cum am menționat („Tribuna", n-rul din 11 mai a.c.).

In anii studenției la București, Brâncuși a întreținut o idilă cu sora unui coleg, Ana Ștefănescu, a cărei fotografie o reproducem aici. Plecată mai înainte decît Brâncuși la Paris, ea a studiat arta dramatică alături de Maria Ventura și a fost eleva Sarei Bernhardt (1903—1905). Brâncuși a cerut-o în căsătorie la Paris. Ulterior, Ana Ștefănescu a renunțat la cariera de actriță, căsătorindu-se cu altcineva, spre regretul sculptorului, care nu a uitat-o lesne.

Și fiindcă am atins unele elemente biografice ale lui Brâncuși, mai dăm un detaliu de oarecare semnificație, fiind vorba de o prietenă a sculptorului, pe care a portretizat-o. Nu ne referim la decedata Margit Pogany — despre ale cărei scrisori, aflate acum în posesiunea Muzeului de artă modernă din New York — a scris criticul Sidney Geist (în articolul intitulat Numai ochi, publicat de „Contemporanul", 9 septembrie 1966), iar la rîndul său V. G. Paleolog a dat prețioase mărturii biografice și a făcut temeinice interpretări de ordin estetic (articolul Ochii portretului Domnișoarei Pogany de Brâncuși, fac iarăși ocolul pămîntului publicat de „Tribuna", 16 martie a.c.).

Ne referim la Eileen Lane, căreia Brâncuși i-a făcut, prin 1927, portretul, expus în 1933 la Brummer Gallery din New York, unde sculptorul a avut o importantă expoziție. Portretul se află în proprietatea modelului. Se știe că Brâncuși a vizitat Peștișenii și Hobița în compania acestei intelectuale irlandeze, cu cîțiva ani înainte de a-i face portretul.

Eileen Lane a lăsat o frumoasă amintire celor din comuna natală a sculptorului. Iubea muzica, avea o voce frumoasă, iar la Peștișeni-Hobița participa la șezători și hore, purtînd costumele locale și admirînd folclorul și arta noastră populară. Am publicat amintirile celor care au cunoscut-o în comuna de la poalele Carpaților. Nu se mai știa însă de existența ei, Iată însă că, printre cei care au participat la parastasul de la cimitirul Montparnasse din ziua de 16 martie, și-a făcut o pioasă apariție și Eileen Lane. Prietenul, care ne-a comunicat vestea, precizează: „legendara prietenă a lui Brâncuși e azi o femeie în vîrstă de peste șaptezeci de ani, cu părul alb, cu trăsături încă frumoase, care au rezistat ravagiilor vremii" (Ionel Jianu).

Cu prilejul împlinirii a zece ani de la moartea lui Brâncuși, Televiziunea franceză a prezentat un simpozion, la care au luat cuvîntul Jean Cassou, Bernard Dorival, directorul Muzeului de artă modernă din Paris și Ionel Jianu, autorul monografiei publicată în 1963. Se plănuiește organizarea unei expoziții de desene — din variate colecții mondiale — ale lui Brâncuși la Muzeul de artă modernă din Paris, unde, după cum se știe, se află reconstituit atelierul său, cu operele sculpturale rămase la moartea sa, dar unde există foarte puține desene.

Petru Comarnescu

Brâncuși în atelierul Școlii de Arte frumoase din București (1901—1902)

Actrița Ana Ștefănescu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Colocviu Brâncuși

Anul acesta se împlinește un deceniu de la moartea aceluia care a revoluționat sculptura modernă — artistul de pe meleagurile Gorjului, Constantin Brâncuși. Cu acest prilej, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, cu concursul Asociației Internaționale a Criticilor de Artă (A.I.C.A.), organizează între 12 și 21 octombrie, Colocviul Brâncuși.

NUMEROASE personalități marcante ale plasticii mondiale au fost invitate să participe la manifestări: Jacques Lassaigne, Carola Giédion-Welcker, prof. Siegfried Giédion, sir Herbert Read, Henry Moore, Bernard Dorival, Etienne Hajdu, Al. Istrati, Mircea Eliade, J. J. Sweeney, B. Urbanowicz, Schöffer Schildt, Sidney Geist, Mario de Michell, Irina Antonova, A. N. Izerghina, Arcan

PROGRAMUL colocviului e variat. În zilele de 13 și 14 octombrie, în Sala mică a Palatului se vor prezenta rapoarte și comunicări susținute de personalități române și străine și vor avea loc, bineînțeles, discuții

Pentru completarea materialului documentar, participanții la colocviu vor vizita Craiova (cabinetul lui Brâncuși), comuna Hobița (locul de baștină al sculptorului) și complexul sculptural în aer liber, de la Târgu Jiu.

OASPEȚII vor lua parte, de asemenea, la serbările prilejuite de împlinirea a 150 de ani de la înființarea vestitului muzeu sibian Bruckenthal, precum și la inaugurarea muzeului etnografic din Dumbrava Sibiului. Trebuie menționat faptul că saloanele muzeului Bruckenthal vor găzdui, în acele zile, un concert de muzică preclasică și clasică. (În București va avea loc, de asemenea, un concert festiv).

ITINERARUL vizitelor ce vor fi făcute de oaspeți cuprinde pe lîngă obiective bucureștene — Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Muzeul satului etc. — prezentarea comorilor de artă din mănăstirile Moldovei — Humor, Voronet, Moldovița și Sucevița.

PENTRU a se cunoaște și populariza pe larg problemele discutate în cadrul colocviului, organizatorii acestei manifestări internaționale vor edita în întregime lucrările ce se vor desfășura.

G. B.

Simbol a

"Informația Bucureștilor" 9 aug. 967.

Bravo Hip! Hip!

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Informații Buc., 12 august 967

GLOSE

Inadvertențe în peisajul brâncușian de la Tîrgu-Jiu

Încă din anul 1963, academicianul Alexandru Rosetti scria un articol în care propunea — din respect pentru monumentele unice pe lume pe care Brâncuși le-a înălțat la Tîrgu Jiu — luarea unor măsuri întru remedierea situației socotite, din punct de vedere estetic, intolerabilă.

Despre ce era (și, din păcate, despre ce este încă) vorba?

Peisajul din jurul *Coloanei fără sfîrșit* se înfățișează într-un fel cu totul nesatisfăcător. Fostul „tîrg al finului", unde a fost amplasată *Coloana*, este împrejmuit de un gard alb din prefabricate STAS, care dacă poate fi potrivit pentru o gospodărie sau fermă agricolă, apare cu totul inadecvat unui muzeu în aer liber, cum credem că trebuie considerat acest ansamblu monumental. În dreapta și în stînga *Coloanei fără sfîrșit* — în afară de cîteva copaci schilăvi și piperniciți care nu izbutesc să mascheze un fundal total neaspectuos — au fost implîntați niște stîlpi cu sîrme electrice și telegrafice „ornamentați" cu cîteva felinare inestetice, care taie dizgrațios spațiul în lung și în lat. Alți stîlpi deopotrivă de inoportuni, ca niște sperietori, stau în preajma *Porții Sărutului*.

Dar însăși *Coloana* pe care Brâncuși o voia galbenă și netedă ca o superbă săgeată de aur îndreptată spre cer, a fost remetalizată în așa chip încît astăzi evocă mai degrabă o piesă de butaforie pentru un teatru de estradă.

Nefericita ambiantă în care se află parte din ansamblul de la Tîrgu Jiu obligă la soluții grabnice și eficace. În primul rînd dărîmarea zidului de prefabricate și înlocuirea lui cu un simplu și decent gard viu; apoi, îndepărtarea stîlpilor telegrafici și a felinarelor (cu abajururile lor metalice) și înlocuirea acestor triste opaite electrice, cu lumina unor reflectoare camuflate, ce vor pune efectiv în valoare capodopera; în fine, curățirea lacului de pe *Coloana fără sfîrșit*, (glazura dată accentuînd urîta tentă cafenie).

Sîntem datori să restabilim ambianța ansamblului așa cum a dorit-o și a întrevăzut-o Brâncuși pentru monumentele sale. Va fi un omagiu adus și pe această cale memoriei sculptorului, cu prilejul Colocviului internațional Brâncuși ce se va desfășura în luna octombrie.

Barbu Brezianu
cercetător științific
Institutul de istoria artei
al Academiei

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Arte frumoase

Contemporanul 9 June 1967

Comemorarea lui Brâncuși la Paris

● O FESTIVITATE comemorativă consacrată lui Brâncuși va avea loc luni 12 iunie la Paris, sub înaltul patronaj al ministrului culturii al Franței, André Malraux, și al ambasadorului României, Victor Dimitriu. La Muzeul Național de Artă Modernă, unde se păstrează atelierul marelui sculptor, s-au făcut o serie de amenajări, au fost expuse, pentru prima oară, fotografii după lucrări de Brâncuși aflate în România (realizate de Florin Dragu) și s-a instalat o placă comemorativă. Personalitatea și arta lui Brâncuși vor fi evocate în două conferințe, pe care le vor ține, la Muzeul Guimet, Bernard Dorival, directorul Muzeului de Artă Modernă, și criticul Dan Hăulică.

● DIRECTORUL științific al Institutului de istoria artei al Academiei, Mircea Popescu, ne-a informat, într-o scurtă convorbire, asupra cîtorva lucruri din domeniul artelor plastice, elaborate în cadrul Institutului și care urmează să apară în acest an.

— Un eveniment editorial de seamă îl va constitui, credem, ap... ritia primului ... dintr-o seri... ...luminii și sunetului ... influențele determinante în proiectele arhitectonice pentru edificiile teatrale în raport cu evoluția repertoriului ; locul edificiului teatral în funcție de nevoile companiilor și în raport cu colectivitatea ; probleme ale construirii teatrului — rolul arhitectului, animatorului și al publicului ; aspectul vizual al teatrului ; forma teatrului ; ro-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Brătianu, ministru de război).

Contemporanul (Bucharest)
11 August 1967

Mărășești în creația plastică

● SIMBOL al recunoștinței față de eroi, **Coloana infinită** a lui Brâncuși, ridicată pe meleagurile de unde a pornit și Ecaterina Teodoroiu, esențializează sentimentul de adîncă prețuire, cultul poporului nostru față de marile fapte ale istoriei. Generații de artiști, începînd cu cei ce și-au slujit patria în războiul din 1916—1918, și pînă la cei mai tineri în sufletul cărora ilustrele figuri istorice, ca și eroii anonimi ce și-au jertfit viața, trezesc un puternic ecou, sînt prezenți acum, cu lucrările lor, în sălile Muzeului de Artă al Republicii, în marea retrospectivă de artă plastică, închinată celor 50 de ani de la eroicele bătălii purtate de armata română la **Mărășești, Mărăști și Oituz.**

Desenele de pe front ale lui Ion Jalea (completate de evocarea făcută de sculptor în paginile catalogului), grupurile de refugiați ale lui Cornel Medrea sau Francisc Sirato, pînzele lui Camil Ressu, **Morții de la Cașin** a lui Ștefan Dimitrescu sau **Ostașul** lui Iser, constituie tot atîtea documente artistice în care vibrează conștiința creatorilor, caldul lor patriotism. Lucrările unor artiști mai tineri ca Traian Brădean, Dorian Szasz (un inspirat portret al Ecaterinei Teodoroiu), Rodica Pandele, Pavel Baboie **(Culegere)**, sau Petru Dimitrescu junior sînt un omagiu adus celor ce au scris, prin sacrificiul lor, pagini glorioase în cartea de istorie a acestui pămînt. Se continuă astfel, de-a lungul anilor, bogate tradiții artistice ilustrate și de membrii Societății **Arta Română**, pictori și sculptori de seamă, animați de ideea de libertate și unitate națională, de o profundă dragoste pentru patrie. (Activitatea acestei grupări artistice este evocată de Mircea Deac în catalogul expoziției, alături de o însemnare „Monumentele neamului românesc", a sculptorului Oscar Han).

Această retrospectivă constituie un prilej de meditație asupra dorinței de libertate și puterii de sacrificiu a poporului nostru și oferă, totodată, majore satisfacții estetice.

Schiță de front de ION JALEA

7

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul Bucharest
18 August 1967

BRÂNCUȘI INEDIT:

„MUZA ADORMITĂ"

SE ȘTIE că Brâncuși a creat o serie de sculpturi pe tema „muzei adormite", temă ce se dezvoltă în timp cu multe variante și nuanțe, fără încetare, pînă în anul 1926.

S-a apreciat că fiecare variantă constituie, de fiecare dată, o operă originală și nu o replică a aceleiași teme.

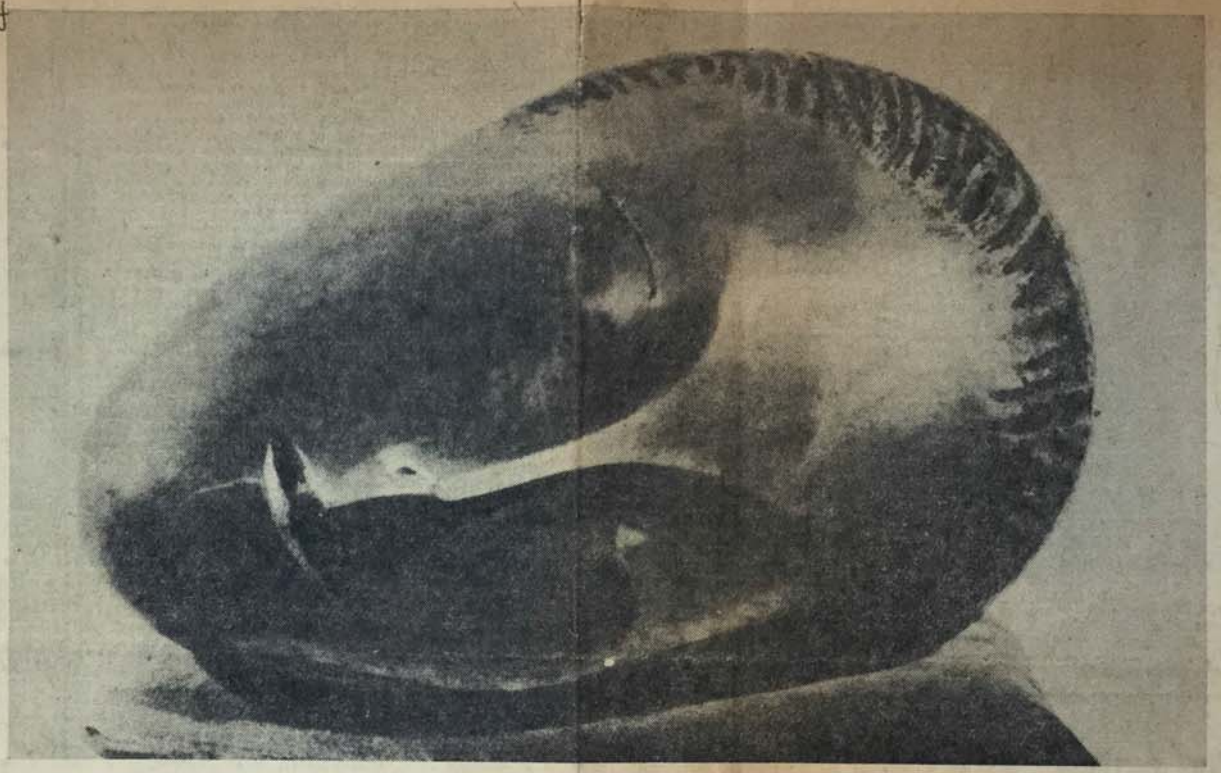
Din mîna lui Brâncuși a apărut prima sa **Muză adormită** în anul 1906, sculptură în marmură, cunoscută sub denumirea **Somnul**, în care influența lui Rodin este vădită. (Piesă păstrată în Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. A aparținut Muzeului Simu.)

Printre piesele de valoare de curînd achiziționate de „Musée National d'Art moderne" din Paris se găsește o variantă a acestei teme majore din creația brâncușiană, o variantă în bronz de o frumusețe cu totul neobișnuită.

Executată probabil în anul 1917, ea a fost dăruită de artist baroanei Renée Irana Frachon în anul 1920.

Donația recentă a baroanei Frachon încoronează un ansamblu unic în lume din operele lui Brâncuși, reunite în renumitul muzeu francez.

Simona Nistor



MESAJUL PLASTICII NOASTRE

EXPRESIE concentrată a spiritualității românești, arta noastră plastică devine, din ce în ce mai evident, o valoare recunoscută în întreaga lume. Între picturile nord-moldovene și păsările măiastre ale lui Brâncuși, sublim avîntate spre înălțimi, se cuprinde o întreagă istorie de artă, se statornicește o tradiție de la care se revendică astăzi o creație diversă, de o autentică poezie, dar și de o lucidă meditație. Cînd, la deschiderea recentei expoziții Țuculescu de la Le Hâvre, în cuvîntările inaugurale rostite de reputați istorici de artă, s-a vorbit despre „densul mesaj al uneia dintre cele mai importante culturi europene", se confirma încă o dată prestigiul acestei culturi străvechi.

La sfîrșitul toamnei trecute, la Royal College of Art din Londra se organiza o amplă expoziție de artă modernă românească, în care erau cuprinse picturi ale unor maeștri ca Petrașcu, Pallady, Tonitza, Ghiață, Cataraș, Ciucurencu, Baba, Țuculescu, dar și ale unor artiști contemporani: Brăduț Covaliu, Eugen Popa, Pacea, Bițan, Ion Gheorghiu, Almășanu, Grigore Vasile. Alături de sculpturile lui Brâncuși, se înfățișau cele ale lui Paciurea, Medrea, Vida precum și cele ale tinerilor Victor Roman și Apostu; expoziția schița un peisaj îndeajuns de cuprinzător al creației românești de astăzi, gravuri, desene, tapiserii, completînd această imagine a artei noastre contemporane. Paul Overy, cronicarul revistei *The Listener*, sub titlul *Brâncuși și concetățenii săi*, nota că expoziția a avut darul să prezinte o selecție din operele mai puțin cunoscute ale lui Brâncuși, ceea ce, firește, contribuia la întregirea unei imagini devenite demult familiară în Marea Britanie. Incontestabil, la luminarea artei marelui nostru sculptor a contribuit un istoric al artei moderne de prestigiul lui Herbert Read care, în a sa *Istorie a sculpturii moderne*, îl așează pe Brâncuși printre fondatorii noilor direcții de creație ale veacului nostru. De aceea, nici nu e de mirare că judecățile de valoare ale criticilor englezi se formulează în raport cu opera brâncușiană.

Am sub ochi elegantul catalog al expoziției de icoane pe sticlă, organizată în această vară de municipalitatea din Torino. Se așteaptă apariția, nu peste multă vreme, a unui număr special, bogat ilustrat, cuprinzînd și un eseu al lui Valeriu Răpeanu, al revistei napolitane *Etnografia*, consacrat tot acestor opere de artă românească. E o mărturie a prețuirii de care se bucură această artă, atît de originală, cu un sunet coloristic atît de profund, descoperită acum și în țara lui Giotto și Tizian.

La Milano, o expoziție de tapiserie contemporană din țara noastră a fost astfel caracterizată de Lino Montagna, vice-primarul marelui oraș: „O frumoasă serie de tapiserii și covoare sugestive... prin capacitatea de a realiza concordanța dintre exigențele vii și adevărate ale artei contemporane și folclorul și tradițiile populare locale, menținînd în același timp, solidă și roditoare în specificul ei, această tradiție seculară".

Din îndepărtata Japonie ne-au parvenit măgulitoare aprecieri semnate de critici de specialitate, privind participarea noastră la tradiționala Bienală de gravură (de la Tokio și Kyoto) și la Expoziția de grafică a Asociației artiștilor japonezi. Ele confirmă bunele păreri ale criticilor pe care am avut prilejul să le cunoaștem în toamna trecută, cînd o expoziție de pictură, prezentînd lucrări de Ghiață, Ciucurencu, Baba, Brăduț Covaliu, Pacea, Paul Gherasim și Vladimir Șetran, a fost atît de bine primită în capitala japoneză.

La Ulan Bator s-a vorbit despre „căldura și calmul specific artei românești", despre „înalta și autentica ei simplitate".

La Moscova și Leningrad, o mare expoziție de pictură și sculptură românească a prilejuit asemenea entuziaste considerații: „Peisajele și naturile statice ale lui Luchian, Șirato, Pallady, Vasile Popescu, surprind prin simțul rafinat al culorii, prin vibrantă căldură".

Am avut prilejul, într-o călătorie întreprinsă anul trecut în Statele Unite, să discut cu un muzeolog al celebrului muzeu din Chicago. El însuși pictor — se întorsese de curînd dintr-un voiaj parizian — părea oarecum dezolat: „Nimic nu mai stîrnește entuziasmul publicului din Paris. A văzut apărînd și stingîndu-se peste noapte atîtea curente și școli care și-au demonstrat zădărnicia, încît a devenit sceptic". Era înainte ca la retrospectiva Picasso și la expoziția „Tutankamon" să se fi format acele inimaginabile cozi care să demonstreze cît de adîncă e pasiunea parizienilor pentru adevăratele valori. Dar și așa mi-am dat seama că tînărul meu colocutor nu are întrutotul dreptate, că dintre curentele și școlile care „au răsărit și au apus zadarnic" pe malurile Senei, multe au fost ucise tocmai de luciditatea acestui public ce știe să deosebească valoarea falsă de cea autentică. Mi-a părut rău că nu am avut la îndemînă cîteva extrase din presa pariziană în care se discutau tablourile lui Ion Gheorghiu, aș fi putut să-i demonstrez că parizienii știu să se entuziasmeze în fața unei arte adevărate.

Tot așa cum Țuculescu într-o expoziție internațională de proporțiile bienalei venețiene, în care experimentele cele mai ciudate sînt etalate alături de înfăptuirile solide, permanente, ale artei universale, a putut concentra elogiile aproape unanime ale criticii. Și așa pentru că în arta lui se pot asculta rezonanțele unei întregi tradiții care pornește din vremuri îndepărtate, decantîndu-se necontenit, o tradiție de mare rafinament. Această „țară de pictori", cum a fost numită România, transmite astăzi în întreaga lume mesajul artei ei de o mare vigoare și, în același timp, de o impresionantă delicatețe a sentimentului. Și mesajul ei este ascultat și înțeles.

Dan Grigorescu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul
6 Octobrie 1967

„Lettres Françaises" despre Brâncuşi

● NUMĂRUL 1199 al revistei *Les Lettres Françaises* consacră şase pagini, ilustrate cu zece fotografii ale operelor sale, sculptorului român Constantin Brâncuşi, „subiect capital pentru arta modernă". După nouăzeci de ani de la naştere şi zece de la moartea artistului, destinul ascendent şi categoric al operei brâncuşiene impune reflecţii şi comentarii bogate. Părintele sculpturii moderne „a ridicat — după Van Doesburg — la un grad de extremă perfecţiune plastica cea mai elementară dezvoltată vreodată în Europa şi natura lui magnifică a salvat acest elementarism de orice compromis". Amintirea lui Brâncuşi prilejuieşte poetului Isidore Isou observaţii memorabile: „La Brâncuşi—scrie el—„Obiectul devine o oglindă în care toate variaţiile cotidiene ale acestui obiect se reflectă pînă la a-i constitui arhetipul. Hrănită de elan — din ignorantă considerat mistic... — cercetarea lui ajunge să dezlege fiinţa — persoana sau animalul pe care le sculptează cu toate resursele sale, ca să le dea o expresie statică, încremenită, dar şi o traiectorie ce merge de la infra-existent la fabulos, la imposibil: prin forţa căutării o formă limitată izbuteşte să exprime frumuseţea nemărginitului... La Brâncuşi, abstracţia arde cu o flacără interioară, deoarece curba fortei, volumul par inspirate de speranţa într-o virstă de aur... El caută, prin diverse faze, energice şi nervoase, miracolul purităţii, marmura ajunge să fie supraîncărcată de lumină concentrată... Chiar această vigoare, această nevoie de aprofundare a unei structuri proprii, explică impresia de imobilizare oferită de novator, inversarea optică transformînd avangarda în expresie a meditaţiei tradiţionale, organică, prelungită în probleme noi, către o societate paradisiacă viitoare".

O contribuţie plină de autoritatea documentelor evocate o aduce, în articolul său, Barbu Brezianu, ocupîndu-se de tinereţea sculptorului şi demonstrînd că, în ciuda unor afirmaţii eronate care mai circulă încă, Brâncuşi era şi cunoscut, şi apreciat în ţara sa încă de la începutul activităţii de sculptor.

Brâncuşi la Paris, în ultimii zece ani ai vieţii. Brâncuşi intim, acesta e subiectul unei convorbiri care a reunit pe pictorii Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati, apropiaţi de marele artist în această perioadă şi legaţarii săi universali, pe criticii Georges Boudaille şi Marc Alpe[illegible]vin. Iată cîteva mărturii. Brâncuşi „Era foarte calm şi reflecta mereu. Nu se precipita niciodată la lucru, ţicea mereu că trebuie să lucrezi aşa cum respiri, că trebuie să ai un ritm, ritmul normal al respiraţiei..." „Avea un har excepţional al mîinii; ziua întreagă, de dimineaţă pînă-n seară, îi plăcea să facă lucruri utile, lucruri care erau frumoase, sau lucrusoare din fier pentru aprins focul, pentru scurmat cenuşa... Ne-a făcut o sobă"... „Spre sfîrşitul vieţii ar fi putut vinde mult, dar nu voia să se despartă de sculpturile sale, era bolnav de-a binelea cînd una din ele părăsea atelierul..."

Semnează un articol de Guy Weelen, evocîndu-l pe „Brâncuşi-Dumnezeu tatăl, cu scufie albă, straie de pînză şi ochi pătrunzători", în spaţiul miraculos al atelierului din Impasse Ronsin.

Alături de portretul sculptorului în atelierul său, — reproducere după *Sărutul*, Portret de femeie, pictat în ulei, Tors din Muzeul de la Craiova, *Masa Tăcerii* şi *Coloana fără de sfîrşit* de la Tîrgu Jiu, *Prinţesa* din Muzeul de artă modernă de la Paris, revista publică şi cîteva fotografii emoţionante ale unor obiecte de uz curent făcute de mîna lui Brâncuşi, modele de proporţie şi armonie în simplitatea lor funcţională.

R. V.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Arte frumoase

La Rimini

● ACUM cîteva zile s-a reunit la Rimini Comitetul de conducere al Congresului internațional al artiștilor, criticilor și istoricilor de artă și al celei de a XIX-a Adunări mondiale a asociației internaționale a criticilor de artă (A.I.C.A.), pentru a acorda medalii de aur unor personalități din Italia și din alte țări care au adus o contribuție deosebită la dezvoltarea și afirmarea culturii artistice. Printre cei distinși: Giorgio Bassani — președintele Asociației naționale de tutelă a patrimoniului istoric, regizorul Michelangelo Antonioni, Raimond Cogniat — unul dintre fondatorii și animatorii A.I.C.A. și alții. Pentru aportul la cunoașterea și studierea operei lui Constantin Brâncuși, în primul deceniu de la moarte, a primit Medalia de aur criticul Petru Comarnescu. De asemenea, criticul Ionel Jianu.

Medaliile vor fi înmînate oficial în ziua de 10 septembrie, cu prilejul începerii lucrărilor celui de al XI-lea Congres internațional al artiștilor, criticilor și istoricilor de artă și al celei de a XIX-a Adunări mondiale A.I.C.A. Din țara noastră participă criticii Mircea Popescu și Anatol Mindrescu.

Bienala de la Paris

● CEA de a V-a edi- [illegible] de la [illegible] A- în metal, ale căror dimensiuni nu vor depăși 20 de centimetri.

Contemporanul
8 Sept 1967

[illegible] ul 8 Sept 1967

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi-Geist | Series.Folder: Vol. 2 (3)

Contemporanul
6 Octobre 1967

ÎN PREAJMA COLOCVIULUI INTERNAȚIONAL:

BRÂNCUȘI LA EL ACASĂ

(Urmare din pag. 1)

mente și idei nu prin mijlocirea **mișcărilor și pozelor trupului uman integral reproduse**, ci prin aluzii la ele doar, sau prin asimilări, prin similitudini ale obiectelor neinsuflețite cu forma generală a elementelor esențiale pentru indivizii regnurilor biologice.

Încă din faza în care concepția lui Brâncuși nu se precizase pe-de-a-ntregul, din faza aceea intermediară, ilustrată de **Rugăciunea** lui expusă în prezent la Muzeul de Artă, în Galeria Națională, — statuie de femeie îngenunchiată, creată în vederea unui monument funerar pentru Cimitirul din Buzău, — concentrarea atenției asupra marilor linii de forță ale construcției unui trup uman, și nu asupra volumelor lui secundare, de relief carnal, analitic văzute, indică un cert **sintetism** ce prevestește viitoarele sale creații. La Brâncuși, nu **reproducerea** corpurilor interesează, ci stilizarea obiectelor sculpturale după o logică expresivă care face apel la organicitatea formei. Reducerea interesului la schema afectivă primordială a gestului nud, a atitudinii categorice exprimate, dictează metafora. O sinteză expresivă, urmînd traducerea emoției, forjarea unui simbol al sentimentului respectiv fără ajutorul mimicii sau gesticulației pantomimice, asigură rigoarea formei. Aceasta inutilizează imaginea concepută imitativ, naturalist, reproductiv.

Mișcarea interioară a emoției artistului, elanul său afectiv, recurge, pentru a se traduce, la scheme arhitecturale, asemenea celor descifrabile în elaborările artei populare carpato-dunărene, asociind în sufletul privitorului sentimentul dorit, cu elementul stilistic epurat de contingentele concrete neesențiale, cu păstrarea, totuși, a bazei figurative de pornire, chiar cînd lucrările par, în final, pure scheme. S-a vorbit mult de Brâncuși și arta populară românească. Filiația este reală și firească totodată. Sculptorul acesta n-ar fi fost posibil, ieșit numai din etapele stilistice ale sculpturii românești de pînă la el, sau ale celei europene, asimilate prin educație intenționată. Fără șerul tare al artei populare inspirate din copilărie, în satul său natal, fără exemplul acestei decorații folclorice, care în plastică face din reducerea la schema esențială a obiectului temeiul expresiei estetice, Brâncuși nu s-ar fi putut scutura de o contemporaneitate stînjenitoare, legată de trecut, și n-ar fi avut viziunea inovatoare a artei viitorului. Dar Brâncuși, trăit în țară în contact cu arta vie a poporului, nu trebuie nici redus la rolul de simplu imitator al folclorului plastic și decorativ: arta lui disecă schema de organizare a ornamentului sau obiectului plastic din arta populară, și urcă panta îndărăt, spre drumul formării ei, spre sentimentul care a născut-o. A dispărut, în faza matură, tot ceea ce fusese **modă**, artificiu temporar adoptat, din rațiuni de sincronizare cu epoca.

Inclinația irezistibilă pentru artă, inovatoare doar cu limite, a lui Rodin, nu-i vor contracara formația academică bucureșteană decît în foarte slabă măsură.

Brâncuși a desprins, nu pentru o fază fugară, ci pentru întreaga sa carieră, principiul, care se potrivește cu temperamentul său, că sculptura e interesată nu de suprafața corpurilor, ci mai **ales** de forțele interne care fac ca volumul să apară drept împietrirea bruscă a unui flux de lavă, a cărei direcție de mișcare și pondere a masei presează dinspre centrul statuii suprafețele ei, gata să explodeze, înspre în afară.

Exprimarea ideilor și sentimentelor în materie tridimensională, cu excluderea termenului intermediar care fusese milenii în șir trupul uman, iată vocația lui Brâncuși. Expresia sentimentelor recurge la arhitectură. Creînd așa-zise **obiecte spațiale**, Brâncuși concurează natura, cerînd liniilor de forță ale statuii, axelor ei și nu suprafețelor, ecouri magnetice în spațiul înconjurător. Dispare, în faza matură, **modelajul centrifug** din faza impresionistă, picturalitatea colaborării cu spațiul. Operele sînt modelate acum **centripet**, sintetic, suprafețele **închid** volumul și nu contribuie, ca în trecut, să-l împace cu aerul captat în încavetii, ci convexe, refuză adulterările atmosferei, efemerul, și se prezintă sieși suficiente, autonomizate, scoase din ambianță, fixate în forma lor arhetipică, platoniciană, pentru eternitate.

Sensul filozofic, imprimat voit operelor sale, pornite însă tot de la datele realității concrete, primează în această fază. Sculptura se concentrează emoțiile în idei, și acestea se exprimă sintetic, în **simboluri** plastice.

Operele nu mai sînt reflectări ale chipului cum artistul oglindește lumea exterioară, ci sînt proiectii, în lumea din afară, ale lăuntrului său. Bintuite de fantasmele miturilor folclorice, întruchipările sensibile ale unei imagini mitice despre lume și viață, universuri aparte, cu o logică specială, operele lui Brâncuși din faza sa matură își propun o țintă plenară: să arate freamătul materiei, organizate, **organice**, în materia „moartă", și să reveleze structura cristalin-geometrică a formelor organice, esența lor, arhitectura lor lăuntrică, ce trăiește independent de avatarurile fazelor biologice.

Nu se mai poate spune, acum, că ar urmări să transpună în piatră, metal sau lemn, viața (biologică sau psihologică), ci mai curînd că el **exprimă** piatra, metalul sau lemnul. Din **unelte**, materialele devin țeluri. Pe linia așa-zisului **„Jugend-Stil"** vienez și münchenez, același cu mișcarea **„Art nouveau"** din Franța sau cu gustul denumit în Italia **„Lyberty"**, ori în Anglia **„Modern-Style"** această tendință de întelegere a vieții proprii a „materiei din care se croiesc visurile noastre" îi situează pe Brâncuși printre artiștii de avangardă. Întreține, însă, în același timp, legături cu viața artistică bucureșteană. Expune la saloanele oficiale din țară, este premiat aici cu același premiu pe care-l ia în 1909 și Paciurea, expune la colectivele „Tinerimii artistice", rînd pe rînd în 1908 **Supliciul** și **Eboșa**, în 1909 portretul pictorului Nicolae Dărăscu adolescent, apoi un cap de copil și un studiu, **Sărutul**, intitulat de unii critici „fragment de capitel", iar în 1912 **Cumințenia pămîntului**, lucrări care produc, ca și **Pasărea măiastră**, expusă în 1913, în atmosfera tradiționalistă a expozițiilor noastre de atunci, nedumeriri și chiar proteste, dar care cunosc și ecouri entuziaste la reprezentanți de frunte ai culturii românești. Nu e curios că despre **Cumințenia pămîntului** a scris elogios tocmai Alexandru Vlahuță, om de mare sensibilitate și spirit educat pentru artă, dar pentru alt soi de artă, și care exclamă: „Aș zice, o divinitate ciudată, găsită sub dărîmăturile vreunui templu antic!".

Antichitatea pe care o sugerează unele opere ale lui Brâncuși nu e cea hellenică sau romană, ci este antichitatea fondului prehellenic, al culturii originare din acest spațiu geografic, unde arta miceniană și minoitică, a popoarelor mării, exprimată în neoliticul Cucuteni și Frumușica, prin meandre caligrafice de pictură ceramică se întîlnește cu arta de rigoare gravă, de esență geometrică, a epocii bronzului, de tipul Villanova, depistat de Pârvan în ornamentele armelor dacice.

Înainte ca arta europeană să fi descoperit estetica artei negre, Brâncuși, care nu o cunoscuse nici el, prefigurase principiile sintetismului sculpturii primitive africane, pornind de la o experiență analogă, a altui popor de asemeni silvestru și agraro-pastoral, poporul său. Arta populară românească se integrează, într-adevăr, ca și arta Africii negre în marea și majoritate, printre tehnicile mentale ale proiecției obiectivatoare a omului imaginativ, dedat ocupațiilor agrare, — dacă este să ne referim la distinctia operată de Herbert Kühn — între arta de observație a popoarelor de vînători și arta imaginativă a agrarienilor.

Emotionant este să vedem cum, pe culmi, Brâncuși asaltat de comenzi din toate părțile lumii, găsește timpul și energia de a ridica, în 1937, în țara sa, la Tîrgu-Jiul apropiat de locul nașterii sale, monumente menite să cinstească memoria anonimilor eroi români din primul război mondial: **Poarta Eroilor** și **Coloana Recunoștinței** (coloana fără sfîrșit), dimpreună cu **Masa tăcerii**, toate derivate, atît prin elementele structive cît și prin cele decorative, din porțile, din stîlpii de pălimar ai caselor populare, din mobilierul țărănesc...

Brâncuși forjează adevărate hieroglife tridimensionale, ideograme, semne criptice menite să închidă o idee sau un sentiment, avînd în sine, ca obiecte, o valoare decorativă conjugată cu cea expresivă.

Profunda înțelegere a spiritului artei noastre populare, integrate în chip ingenios stilisticii majore a artei moderne, ca și intuițiile geniale în materie de colaborare a sculpturii cu arhitectura, ce convin noii urbanistici a orașelor secolului nostru, fac din opera lui Brâncuși un îndreptar pentru dezvoltarea artei monumentale moderne, și nu este de mirare faptul că sub semnul lui se dezvoltă mulți dintre artiștii lumii întregi, și cu atît mai mult ai țării lui, în etapa aceasta a culturii mondiale.

Iată de ce discuțiile asupra operei și esteticii artei lui Brâncuși ni se par tocmai ceea ce necesită această cultură contemporană, spre a-și rememora și posibilitățile, ignorate prea adesea, și rosturile, uitate cîteodată.

„În afară de Shakespeare și Beethoven se spune că mai există un Dumnezeu: acesta e românul Brâncuși"

(JAMES T. FARELL)

PÎNĂ astăzi, pe meridianele lumii au fost publicate numeroase cărți despre Brâncuși, începînd cu V. G. Paleolog (Craiova, 1938 și 1946); Cristian Zervos (Paris, 1957); David Lewis (Londra, 1957); Ezra Pound (Milano, 1957); George Uscătescu (Madrid, 1958); Carola Giedion Welcker (Neuchâtel, 1959); Ionel Jianu (Paris, 1963); Mircea Deac (București, 1966). Monografia sculptorului și criticului de artă Sidney Geist (S.U.A.), a Lidei Vachtova (R. S. Cehoslovacă), Mario de Micheli (Italia), iar de la noi din țară a lui Dan Hăulică, vor ieși din tiparnițe foarte curînd.

În preajma colocviului internațional

„Iubesc mult operele lui Brâncuși. Atît de apropiate sînt de acele forme simple pe care le întîlnești în natură, în geometrie. Dar ele nu-s atît de simple pe cît par deoarece aparțin mai degrabă formei ouălui decît elipsei. *(Calder)*.

„Sintezele lui Brâncuși sînt uimitoare; este aproape de necrezut faptul că el a dezvoltat un folclor care nu datorează nimic pitorescului și o realitate care este nerealistă: că formele și contururile sale se situează la extremitatea figurativului, că el a fost deopotrivă om de știință și vrăjitor, că a reconciliat dinamicul cu staticul, a făcut ideile să devină palpabile și cîntecele vizibile tuturor. Brâncuși este un mare artist al lumii. Opera sa, clădită sub semnul unei profunde umanități, cucerește pe măsura trecerii timpului milioane de admiratori în întreaga lume. Este dovada cea mai vie a universalității geniului său." *(Jean Cassou)*.

„Rodin și Medardo Rosso au deschis drumul. Apoi Brâncuși, la un capăt al epocii, a simplificat sculptura, i-a făcut pe oameni s-o privească din nou, de dragul ei, și s-a transformat în martir, pentru o singură formă, pentru un ou..." *(Henry Moore)*.

„Doi artiști vor purta semnele tim-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

„În afară de Shakespeare și Beethoven se spune că mai există un Dumnezeu: acesta e românul Brâncuși"

(JAMES T. FARELL)

PÎNĂ astăzi, pe meridianele lumii au fost publicate numeroase cărți despre Brâncuși, începînd cu V. G. Paleolog (Craiova, 1938 și 1946); Cristian Zervos (Paris, 1937); David Lewis (Londra, 1937); Ezra Pound (Milano, 1937); George Uscătescu (Madrid, 1958); Carola Giedion Welcker (Neuchâtel, 1959); Ionel Jianu (Paris, 1963); Mircea Deac (București, 1966). Monografia sculptorului și criticului de artă Sidney Geist (S.U.A.), a Lidei Vachtová (R. S. Cehoslovacă), Mario de Michelli (Italia), iar de la noi din țară a lui Dan Hăulică, vor ieși din tipărnițe foarte curînd.

În preajma colocviului internațional Constantin Brâncuși, socotim nimerit să spicuim din aprecierile unor eminente personalități culturale din străinătate, privitoare la creația sculptorului român. Cele mai vechi judecăți au desigur și valoarea unor admirabile intuiții; astfel, în 1912, subtilul Guillaume Apollinaire vedea în Brâncuși „un sculptor delicat și foarte personal, ale cărui opere sînt dintre cele mai rafinate". Un an mai tîrziu, la Londra, criticul Roger Fry, recenzînd manifestarea „The Allied Artist Exhibition", spunea că „cele mai remarcabile sculpturi din Albert Hall" sînt cele trei opere ale lui Brâncuși, care „nu reprezintă abstracții goale, ci sînt pline de un conținut sesizat cu limpezmie și pasiune".

După primul război mondial mărturiile se întețesc și capătă amploare:

„Un hotar îl desparte de ceilalți artiști, cît ar fi ei de mari. A descoperit abstractul cutezînd să-l ducă pînă la ultimele lui consecințe. Dar este o abstracție izvorîtă dintr-o devoțiune totală față de obiect, zămislită de o forță mai mult fizică decît intelectuală, de un soi de misticism în fața materiei. Privirea lui de țăran român nu-l lasă să cadă în senzualitate: undeva între misticism și materie se află ironia sa." *(Lionello Venturi).*

„Cubismul abia văzuse lumina zilei și vestita frază a lui Cézanne cu privire la con și la sferă nu era decît foarte puțin cunoscută — cînd Brâncuși se apucase să înfrunte formele elementare ajungînd la o simplitate a cărei noblețe nicicînd creatorii esteticii cubiste nu o vor putea atinge". *(Umbro Apollonio).*

„Brâncuși coboară din vremuri fără de istorie pentru a reda sculpturii vraja veche a formelor închegate. Toate tradițiile și toate civilizațiile sînt anulate în forța elementară a fanteziei sale". *(Giuseppe Marchiori).*

„Iubesc mult operele lui Brâncuși. Atît de apropiate sînt de acele forme simple pe care le întîlnești în natură, în geometrie. Dar ele nu-s atît de simple pe cît par deoarece aparțin mai degrabă formei oului decît elipsei. *(Calder).*

„Sintezele lui Brâncuși sînt uimitoare; este aproape de necrezut faptul că el a dezvoltat un folclor care nu datorează nimic pitorescului și o realitate care este nerealistă; că formele și contururile sale se situează la extremitatea figurativului, că el a fost deopotrivă om de știință și vrăjitor, că a reconciliat dinamicul cu staticul, a făcut ideile să devină palpabile și chintesențele vizibile tuturora, extinzîndu-se în urmă peste mulțime și academii, peste noțiunile de cultură, spre începutul tuturor lucrurilor." *(Eugen Ionescu).*

„Sculptura și Brâncuși ocupă centrul neclintit al artei moderne, iradiind o seninătate care o apără de zbuciumul exterior. Puterea lui izvorăște din opoziția celor două principii care o comandă — o naivitate de copil care privește lumea cu ochi inocenți și o înțelepciune studiată, profund înrădăcinată în trecut, potrivit căreia formele ce le vedem nu sînt niciodată inocente, ci întotdeauna dictate de forțe inconștiente. Brâncuși acceptă existența ca un copil, dar în același timp pătrunde intuitiv pe tărîmul esenței." *(Sir Herbert Read).*

„Brâncuși este un mare artist al lumii. Opera sa, clădită sub semnul unei profunde umanități, cucerește pe măsura trecerii timpului milioane de admiratori în întreaga lume. Este dovada cea mai vie a universalității geniului său." *(Jean Cassou).*

„Rodin și Medardo Rosso au deschis drumul. Apoi Brâncuși, la un capăt al epocii, a simplificat sculptura, i-a făcut pe oameni s-o privească din nou, de dragul ei, și s-a transformat în martir, pentru o singură formă, pentru un ou..." *(Henry Moore).*

„Doi artiști vor purta semnele timpurilor noastre. Mondrian, care în culori simple și elementare se exprimă prin verticala și orizontala crucii, Brâncuși, care se exprimă prin lumină, parabolă și oval. Amîndoi sînt reali fiindcă dau măsura unui spațiu real. Nici unul și nici altul nu pot avea urmași. Totuși, fără Mondrian nu ar exista arhitectura modernă, iar fără Brâncuși nu ar exista sculptura lui Arp, Moore și Giglioli". *Bohdan Urbanowicz).*

Mărturiile celor care l-au înțeles, ca și ale celor care vor să-l priceapă pe Brâncuși, ar mai putea cuprinde sute de pagini.

Barbu Brezianu

Poarta sărutului (Fotografia de Ion Miclea)

Corespondență din Moscova:

Filmele anului jubiliar

— CÎND am ajuns la Timișoara, expoziția se închisese, tablourile, transportate din nou la steller, stăteau cuminți cu fața la perete.

— S-au întors acasă, glumea pictorul, un bănățean prietenos, cu o înfățișare destul de obișnuită: nici plete, nici barbă; altfel, de „meserie" inginer chimist, asistent la Facultatea de Chimie din Timișoara.

— Și cînd or
tar ? am intre
București, de
nerul a zîr
din umer
să-mi
După
nul
sen

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Brâncuşi la el acasă

UN MARE eveniment în viaţa noastră artistică va fi de bună seamă colocviul internaţional Constantin Brâncuşi organizat între 12 şi 22 octombrie la Bucureşti de Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă şi Uniunea Artiştilor Plastici în colaborare cu A.I.C.A. (Asociaţia Internaţională a Criticilor de Artă)

Înnoitor al sculpturii mondiale, considerat unanim drept unul din cei mai mari artişti ai veacului nostru şi pomenit pe tot globul cu veneraţia datorată pînă la el doar titanilor Renaşterii, Constantin Brâncuşi este un exemplu strălucit de ceea ce înseamnă marea dotaţie pentru artă a poporului român. Ar fi avut astăzi 91 de ani, dacă boala nu l-ar fi răpus în 1956, la vîrsta de 80 de ani, la Paris, unde se stabilise din 1904. Oltean din cătunul Hobiţa-Jiului, comuna Pestişani în fostul judeţ Gorj, Constantin Brâncuşi n-a fost unul dintre aceia care, odată ajuns la succesul deplin peste hotare, să-şi uite poporul şi ţara. Dimpotrivă, el a rămas toată viaţa credincios patriei sale, din a cărei străveche cultură îşi trage seva întreaga sa operă. „Nu vom fi fost niciodată îndeajuns de recunoscători pămîntului care ne-a dat totul", obişnuia Brâncuşi să spună. Cînd faptul de a fi adus o contribuţie decisivă la fixarea stilului mondial al epocii noastre, i-a fost în al 6-lea deceniu al vieţii, în sfîrşit, cu prisosinţă recunoscut, Brâncuşi, devenind pentru toată lumea promotorul noii sculpturi, cînd succesul moral şi material i-a recompensat eforturile unei vieţi dăruite ascetic creaţiei, maestrul venerat al şcoalei din Paris a ţinut să-şi manifeste o dată mai mult apartenenţa la poporul român, creînd pentru ţara sa ansamblurile monumentale de la Tîrgu-Jiu.

Postulînd o categorică ruptură cu trecutul, Brâncuşi aduce sculpturii moderne inovaţia — decisivă pentru statornicirea limbajului acestui secol, scos de sub influenţa spiritului tradiţional al Renaşterii, — a formei pornite de la realitate fără să i se aservească mimetic, depăşind postulatul imitaţiei naturii, devenit lege prin autoritatea unei estetici de succesiune aristotelică. Formele sculpturii lui Brâncuşi — simple, calme, cristalin de limpezi — au o acută perfecţiune **organică**, deşi au fost adeseori considerate pe nedrept **abstracte**, reflectînd o dragoste pentru **concretul vital**, care devine prototipul atitudinii creatorilor de plastică modernă. Fundamentală este, pentru acest veac, căutarea unei modalităţi de a traduce senti-

Ion Frunzetti

(Continuare în pag. 6-a)

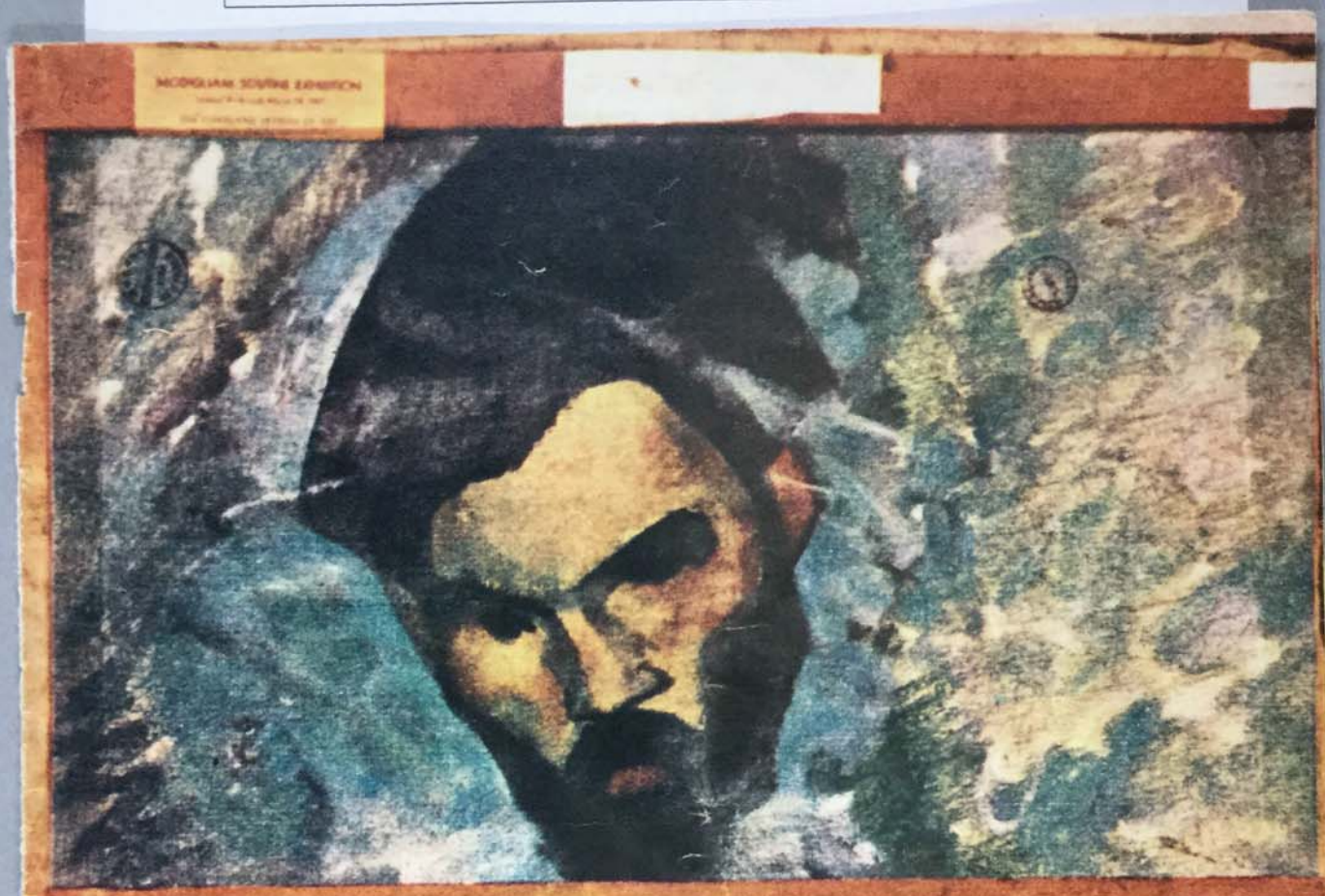
...ria Narti,
...ului jubiliar — de

...IE 1937 — semnează

Contemporanul 6 October 1967
(Bucharest)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)



ANUL XVI NR. 41 (845) — 7 octombrie 1967

flacăra

BRÂNCUȘI PICTAT DE AMEDEO MODIGLIANI ÎN 1909.

13

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

La festivitățile prilejuite în București de Ziua recoltei au luat parte conducătorii partidului și statului nostru în frunte cu tovarășul Nicolae Ceaușescu. A participat, de asemenea, tovarășul Todor Jivkov, care împreună cu soția au făcut o vizită de prietenie în țara noastră.

Duminică 1 octombrie 1967, orele 9. Mii și mii de cetățeni au luat parte la adunarea populară din Piața Obor.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

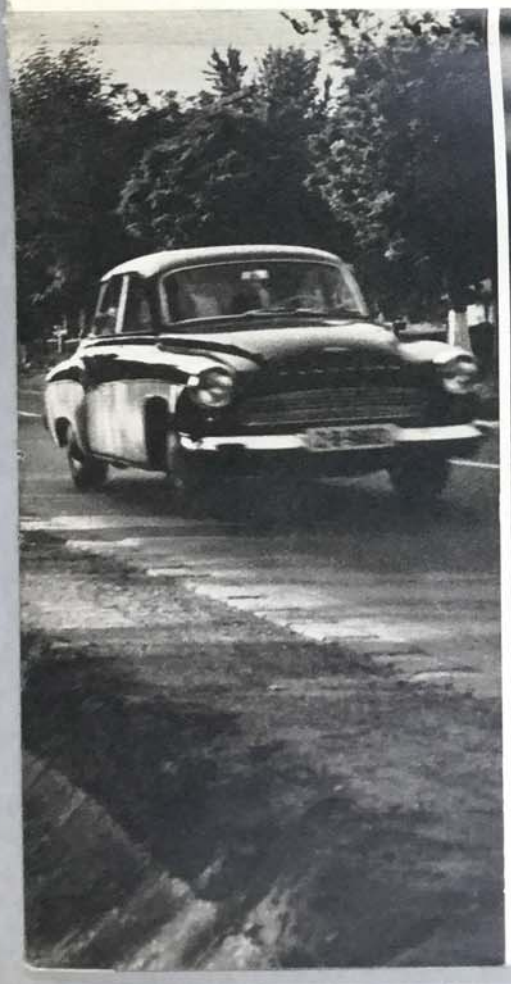
Șosea cu circulație intensă — serpentinele Timișului — dar grija pentru întreținerea marcajelor orizontale e absentă. Una din mărunțele contribuții ale serviciilor de drumuri la favorizarea accidentelor.

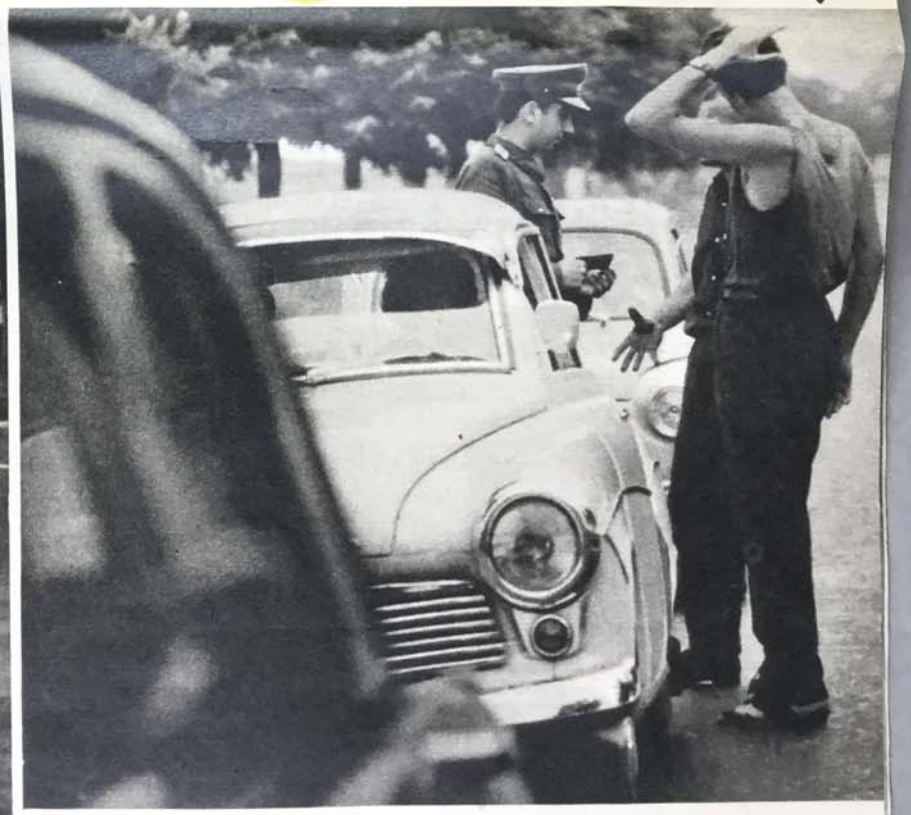
Linia albă e continuă, depășirea ei e interzisă, dar conducătorul preferă să încalce prevederea decît să facă cunoștință cu copacul crescut pe șosea. Ce să-i faci, copacul nu cunoaște regulile circulației.

accidentat

DILEMA CONSTRUCTORILOR DE ȘOSELE

Staționînd pe șosea, o porțiune din aceasta e îngustă și creează dificultăți desfășurării normale a circulației. Ce te faci însă cu lipsa locurilor de refugiu? ...Plătești amenda și blestemi pe cei care amenajează drumurile.





Intrarea în Cîmpina, după ce că e îngustă — șoseaua nu are decît 6 metri lățime — mai e și încadrată de șanțuri adînci. Poate pentru ca accidentele să fie mai spectaculoase.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

p.8

BRÂNCUȘI

arhaism și modernitate

de Petru COMARNESCU

Fotografii de Dan GRIGORESCU

Fără a nesocoti influențele sau inspirațiile — poate mai curînd îndemnurile — pe care le-a primit Brâncuși la Paris din partea unor curente și personalități ale artei mondiale și fără a reduce la rădăcinile folclorice și stilistice românești reala înnoire pe care a adus-o el sculpturii contemporane, ne propunem a arăta, în acest fragment dintr-un eseu ce se va tipări în străinătate, prezența și rolul elementelor folclorice românești și ale unor forme de stilistică populară în actul său creator.

După cum se va vedea, în unele cazuri găsim în operele lui Brâncuși atît forme cît și idei de origine folclorică românească, pe cînd în alte cazuri ideea folclorică dobîndește inedite forme sau, invers, formele sale — considerate uneori epurex, adică lipsite de orice referință la realitate — capătă semnificații umaniste, unele de ordin arhaic, altele de ordin foarte modern.

Ceea ce se desprinde limpede din biografia sa este, pe de o parte, faptul că el nu s-a dezis niciodată de fundamentele culturii de obîrșie și, pe de alta, că totodată s-a străduit să-și găsească o cale proprie de realizare ca artist. Brâncuși a căutat calea acestei realizări revenind adesea la cratarea aceleiași teme, spre a le esențializa și desăvîrși. A luat foarte în serios tot ce putea învăța la Școala de arte și meserii din Craiova (1894-1898), la Școala de arte frumoase din București, pe care a absolvit-o în 1902, apoi în atelierul lui Mercié de la Școala de arte frumoase din Paris (1904-1906) și sub îndrumarea lui Rodin (1905-1907).

Rezultatele activității sale de sculptor pînă la 1907 nu l-au mulțumit. La sfîrșitul studiilor de la Craiova, el a creat acel cap al împăratului Vitellius (1898), modelînd cu pătrundere psihologică și construind cu vigoare un portret antic, iar la București a lucrat Écorseul — ajungînd statuia lui Antinous din Belvedere și dovedind o aplicație științifică deosebită, o excepțională cunoaștere a anatomiei. Nu l-au mulțumit nici remarcabilele rezultate obținute sub influența lui Rodin, acele capete de copii și mai ales bustul Supliciul (1906), reprezentînd un copil chinuit. În acest bust, modelat în stil rodinian, adusese o tensiune interioară, un dramatism michelangelian, pe care-l găsim și în viguroasul modelaj al buzelor din acel cap feminin desprins dintr-un bloc de marmură, prima variantă a Muzei adormite (Somnul), datată 1908. Nu l-au mulțumit nici aceste reușite pe linie rodiniană, în care deja începuse să se diferențieze printr-o notă mai dramatică de marele Rodin. Se știe formula cu care l-a refuzat pe Rodin — formulă tipică pentru înțelepciunea-i de țăran — cînd maestrul i-a propus să lucreze în atelierul său: «La umbra copacilor mari nu crește nimic».

Él nu a căutat niciodată reușitele materiale și nici reușitele de a crea în felul altora. Ca om, a disprețuit trădarea omeniei, ruda banului, parvenirea prin mijloace nedemne. Povestindu-ne, în 1938, cît de greu a dus-o la început la Paris, trăind uneori cu douăzeci de centime pe zi, a adăugat: «Puteam avea bani dacă mă îndeletniceam cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură și, tot pentru că am vrut eu, am ajuns la Paris. Mon jeu est à moi».

Este foarte important de analizat momentul de cotitură în creația lui Brâncuși, operele pe care le-a creat în anii 1907-1910 la Paris. Data de 1910 este considerată de unii critici ca Alfred Neumeyer drept momentul de naștere a sculpturii moderne: «Apariția sculpturii moderne a început pe la 1910... prin opera sculptorului născut în România, Brâncuși».

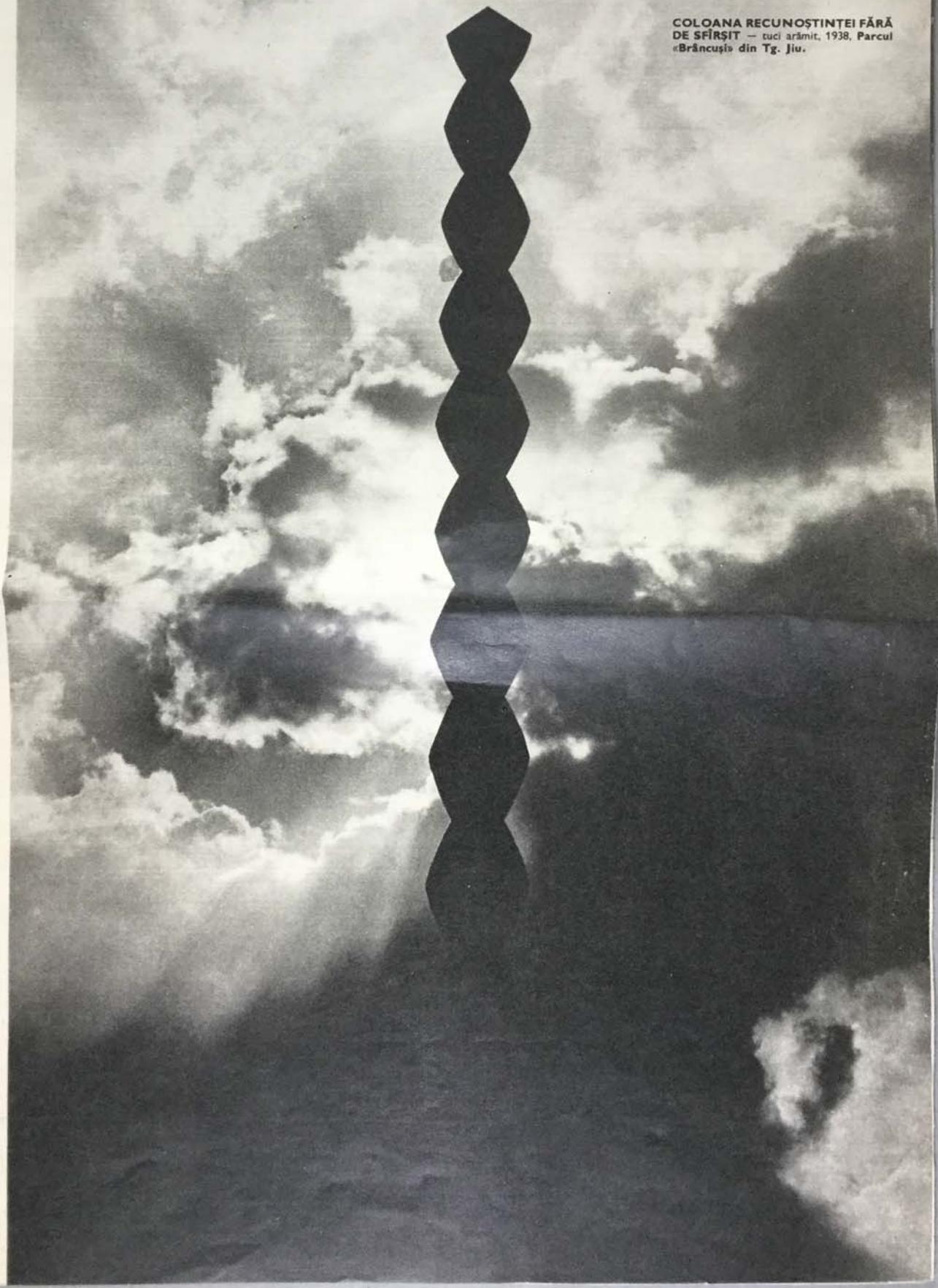
Desigur că geometrizarea la care ajunsese Cézanne — și pe urmele sale cubiștii — acoperile acelui deziderat de «traiter la nature comme par le cylindre, la sphère, le cône...» îi va fi dat de gîndit lui Brâncuși, ca și altor artiști ai lumii, dar în mai mare măsură se vădește la el un răspuns la orientarea, începută prin Gauguin și continuată de urmașii acestuia, către valorificarea unor lumi

(Continuare în pag. 11)

MASA TĂCERII — piatră de Bampotoc, 1937, Grădina publică din Tg. Jiu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)



COLOANA RECUNOȘTINȚEI FĂRĂ DE SFÎRȘIT — tuci arămit, 1938, **Parcul «Brâncuși» din Tg. Jiu.**

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

▲ DOMNIŞOARA
NY — bronz şlef
colecţia Cecilia
Storck, Bucureşt

◀ RUGĂCIUNEA
1907. Muzeul d
Republicii Socia
mânia.

patriarhale, legate
primitivism, către
Read accentuează
primitivă care a în
continuat şi dezvo
şi atîţia alţii.
Nu încape îndo
genere stimulatoar
de-a lungul anilo
Modigliani. Satie
îmbogăţit orizont
fost oarecum o fig
preferînd solitudi
tate universală, fap
tatorii operei şi
Este foarte se
manifestată în ca
către inspiraţia di
stare patriarhală,
arta polineziană, a
nişti germani, nici
altora, ci la unele
tura patriei de ob
interpretare şi tra
Mares transform
lui Brâncuşi în anii
seria Păsărilor mă
fericită confluenţă
primit de la unii di
unor modalităţi de
tatea sa, cu datele
Ca şi alţi creato
chizători de drum

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

▲ **DOMNIŞOARA POGANY** — bronz şlefuit, 1913, **colecţia Cecilia Cuţescu-Storck, Bucureşti.**

◀ **RUGĂCIUNEA** — bronz, 1907, **Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.**

patriarhale, legate de viaţa naturii, către elementar şi primitivism, către puritate şi chiar naivitate. Sir Herbert Read accentuează pe bună dreptate interesul faţă de arta primitivă care a început cu Van Gogh şi Gauguin şi a fost continuat şi dezvoltat de Picasso, Brâncuşi, Arp, Moore şi atîţia alţii.

Nu încape îndoială că atmosfera pariziană i-a fost în genere stimulatoare lui Brâncuşi, iar legăturile întreţinute de-a lungul anilor cu Apollinaire, Douanier Rousseau, Modigliani, Satie sau cu Joyce, Pound şi Cocteau i-au îmbogăţit orizontul spiritual. Dar, în totul, Brâncuşi a fost oarecum o figură izolată în tumultul Şcolii Parisului, preferînd solitudinea şi simplitatea, nutrind o spiritualitate universală, fapt observat de către mulţi dintre comentatorii operei şi vieţii sale.

Este foarte semnificativ — credem — că în tendinţa manifestată în cadrul Şcolii Parisului către primitivism, către inspiraţia din artele unor popoare trăind încă într-o stare patriarhală, Brâncuşi nu s-a dus cu gîndul nici la arta polineziană, asemeni lui Gauguin sau unor expresionişti germani, nici la arta africană, asemeni lui Picasso şi altora, ci la unele elemente arhaice sau primitive din cultura patriei de obîrşie, elemente încă vii şi capabile de interpretare şi transfigurare, de trecere în forme «culte».

Marea transformare, «mutaţia» ce se petrece în creaţia lui Brâncuşi în anii 1907-1910 şi ceva mai tîrziu, cînd începe seria *Păsărilor măiestre* (1912-1915), se explică printr-o fericită confluenţă între îndemnul către arta primitivă, primit de la unii dintre înnoitorii Şcolii Parisului, şi găsirea unor modalităţi de expresie potrivite cu fiinţa şi spiritualitatea sa, cu datele culturii de obîrşie.

Ca şi alţi creatori de forme şi sinteze noi, ca şi alţi deschizători de drumuri noi, Brâncuşi a *primit* şi a *dat*, ba, prin faptul că a înnoit în mod hotărîtor viziunile şi tehnica sculpturii mondiale, el a dat infinit mai mult decît a primit. Creaţia sa nu se poate explica numai prin îndemnurile generale şi individuale primite la Paris, îndemnuri reale şi stimulatoare. Dar dacă nu ar fi venit acolo cu ceea ce era al său, cu o memorie fabuloasă de tradiţii şi deprinderi de viaţă, cu un fel propriu de a iubi lumea şi fenomenele ei, în sfîrşit, în acea năzuinţă spre autodefinire şi desăvîrşire, nu i-ar fi fost aşa de lesne ca, în curs de trei ani, să treacă de la iscusitele portrete modelate în spirit rodinian la acele compoziţii statuare intitulate *Rugăciunea* (1907) şi *Sărutul* (temă care apare în primele variante în anii 1907-1910, din 1910 fiind monumentul de la cimitirul Montparnasse şi care va fi reluată în 1933 în *Coloana sărutului*, iar în 1937 în *Poarta sărutului* de la Tîrgu-Jiu), precum şi operele intitulate *Cumînţenia pămîntului* (1909) şi *Narcis* (1909).

Înnoirile pe care le aduce Brâncuşi în anii 1907-1910 se datoresc în considerabilă măsură trezirii în conştiinţa şi în năzuinţele sale de artist a acelui «inconştient colectiv» teoretizat de Jung; se datoresc reluării, conştiente şi inconştiente, a contactului cu spiritualitatea lui de ţăran român, cu moştenirea folclorică şi stilistică ce o purta în sufletul şi memoria sa.

Aceasta se vădeşte de la prima lucrare mai proprie ce o creează în 1907: *Rugăciunea*. Comandîndu-i-se un monument funerar pentru cimitirul din Buzău, Brâncuşi înfăţişează figura unei femei nude care se roagă în genunchi. Ca atitudine, conformaţie, simplificare tipologică, figura statuară în bronz este a unei ţărănci româncei, iar tratarea se bizuie pe metodele stilizării, curente în arta populară românească. Înclinarea trupului, raporturile dintre cap, trunchi şi picioare, baza mai alungită a picioarelor de la genunchi la tălpi se înscriu într-o geometrie fără greş, păstrînd prezenţa umană şi semnificaţia gestului. Forma, deşi concretă, are pe alocuri o alternanţă de rotunjimi şi unghiularităţi amintind şi mai mult procedeul stilizării de pe covoarele din regiunea natală a sculptorului — Oltenia — covoare împodobite cu figuri de oameni şi animale, cu frunze şi flori înscrise într-o armonioasă şi vie geometrie.

Mai stilizată şi exprimînd o altfel de meditaţie şi tristeţe decît cea curent umană este altă operă a lui Brâncuşi, *Cumînţenia pămîntului*. Reprezintă un fel de idol-femeie aşezat cu braţele strînse la piept. Cioplită în piatră — figura aceasta enigmatică are o formă concentrată, închisă, de bloc, cu unduitoare ritmuri interioare. Capul voit mărit, cu suprafeţele aplatizate, are o frunte largă şi trăsături ce exprimă ceva misterios.

Personal, interpretăm această statuie, care, deşi de proporţii relativ mici posedă o vădită monumentalitate, ca un simbol al fertilităţii pămîntului sau a naturii.

Expresia enigmatică a chipului o explicăm tocmai prin interpretarea conferită de sculptorul de obîrşie ţărănească, ce ştia nu numai de dărniciile pămîntului dar şi de orînduielile uneori capricioase ale naturii, de ameninţările secetei. Aici întîlnim nu numai un apel la pămînt, la rosturile şi înţelepciunea lui ca depozitar al puterilor naturii, ci şi la îngrijorarea pămîntului de a nu putea fi totdeauna rodnic, de a nu putea asigura reînvierea naturii în mod deplin, cînd cerul nu trimite ploile la timp. Spiritualitatea lui Brâncuşi corelează — ca şi în operele de mai tîrziu — pămîntul cu celelalte elemente sau stihii care ţin lumea sau cosmosul: soarele, aerul şi apa. Mitul folcloric al reînvierii naturii — pe care îl găsim şi prin simbolurile lui Isis, Adonis sau, la romani, prin *Iupiter Pluvius* — capătă la Brâncuşi transmutaţii şi corelaţii mai complexe, el transfigurînd arhaice sensuri folclorice româneşti dar neignorînd nici miturile altor culturi, căci, în aceeaşi perioadă, el creează capul lui *Narcis*, personaj pe care îl va corela curînd în plănuirea unui monument comemorativ intitulat *Fîntîna lui Narcis* şi rămas sub formă de eboşă. Probabil că din cultura ce şi-o formase nu lipsea cunoaşterea versurilor lui Ovidiu referitoare la *Iupiter Pluvius* şi la *Narcis*.

Oricum, el aduce interpretări de artist cult folclorului românesc şi rădăcinilor lui arhaice, aparţinînd uneori unor culturi şi mai vechi.

Mai pregnantă apare ideea folclorică în variantele *Sărutului*, create în aceiaşi ani. Poate că iniţial *Sărutul* (variantele din 1908-1909) nu a avut semnificaţia pe care o va căpăta ulterior la monumentul din cimitirul din Montparnasse (1910) şi mai tîrziu în *Poarta sărutului* de la Tîrgu-Jiu (1937), modificîndu-se de altfel şi morfologia.

Înainte de a analiza forma şi eventualele ei provenienţe ca inspiraţie, amintim că ideea *Sărutului*, aşa cum o rezolvă Brâncuşi, este de origine folclorică românească. Este vorba de o legendă indo-europeană — legenda arborilor înlănţuiţi sau îmbrăţişaţi. În vechime, la romani şi la alte popoare, arborii erau socotiţi ca fiinţe vii; exista chiar credinţa că arborele este reîncarnarea unui suflet. La ţăranii români se sădea pe mormîntul mortului tînăr şi necăsătorit un arbore, iar cînd era vorba de o pereche de tineri care se iubesc şi nu reuşesc să se căsătorească fiind despărţiţi de

(Continuare în pag. 13)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

fișă biografică

de **Barbu BREZIANU**

Calendarul gregorian precum și documentele de arhivă adeveresc faptul că Brâncuși Constandin a văzut lumina zilei la 2 martie 1876 în cătunul Hobița, comuna Peștișani, plaiul Vulcan, județul Gorj. Era fiul lui Niculae Brâncuș și al Mariei Brâncuș (născută Dioconescu), de meserie torcătoare — așadar, zămislitoare de fote, scoarțe, cergi, zeghii. Frații lui se numeau: Ion, Vasile, Gheorghe, Grigore, Dumitru, iar soră-sa, Frăsina.

Patru clase primare făcute la Peștișani și Brediceni vor fi alternate, vara, cu îndeletnicirea de păstor al vitelor pe suhatul Bistriței. Din gîrla de unde i se adăpau turmele Brâncuși alegea pietre șlefuite de apă, înțesîndu-și buzunarele cu cele mai frumoase; și tot acolo, pe malul rîului, își ridicase o colibă mică.

Iarna plăcerea lui era să plămădească oameni de zăpadă sau alte forme închipuite, în jurul cărora copiii se adunau minunîndu-se de nemaipomenitele chipuri de omăt ale viitorului, nebănuitului sculptor. Erau ca niște jucării în stare să aducă bucuria micilor hobițeni.

De această epocă își va aduce aminte toată viața: «Mi-era așa de dor să revăd cîmpiile noastre albe ca zăpada, pe care nu le-am văzut din copilărie» — scria el în februarie 1935, cînd își exprima bucuria de a putea reveni, chemat fiind să înalțe monumentele de la Tîrgu-Jiu. «Nu vă pot spune cît de fericit aș fi să pot face ceva la noi în țară» — spunea Brâncuși în acea scrisoare adresată Miliței Petrașcu.

Mînat de dor de ducă, la nouă ani fugise de acasă și ucenicise rînd pe rînd la o boiangerie din Tîrgu-Jiu, apoi la Slatina și la Craiova, unde în 1888 va sluji ca argat la cîrciuma fraților Spirtaru și la Ioniță Zamfirescu, patronul unei bodegi-băcănii simandicoase, pe ulița Maicii Domnului. Fiindcă era mic de stat, patronul îl pusese să spele butoaiele cu frunze de gutui, și Brâncuși intra ca un mic Diogene înăuntru să le curețe și limpezească. Tot aci, în orele libere, cu un briceag, prefăcea lăzile de mandarine în ghergheșuri, casete ori viori. Tocmai construcția și sunetele minunate ale unei asemenea viori vor determina pe cîțiva clienți, filantropi amatori de aperitive, ca și pe stăpînul prăvăliei, să-l dea pe băiat la Școala de meserii a județului Dolj, unde se învăța strungăria, tîmplăria, mecanica, turnătoria, fierăria și sculptura în lemn — ultima fiind, bineînțeles, materia la care Constantin Brâncuși va străluci și unde îndemînarea lui nativă va putea dobîndi cunoștințe temeinice.

O călătorie de o vară la Viena (1897) îi va aduce și un certificat de capacitate de la o fabrică de mobilă de artă, iar participarea la o expoziție artizanală din Parcul Bibescu, la Craiova, vor da o tot mai mare încredere în sine înzestratului elev care, lipsit de mijloace, nu se putea uneori întoarce la Hobița nici măcar în vacanța Crăciunului.

În 1898 vinde fratelui său, Grigore, sfoara de pămînt din moștenirea părintească, pentru a putea astfel urma Școala de Bele-arte din București, unde va avea profesori, doar cîteva săptămîni, pe sculptorul Ion Georgescu, apoi pe V. Hegel, Dimitrie Gerota și alții. Aci recoltează o serie de mențiuni onorabile, de medalii de bronz și argint. Este un student eminent.

În 1903 expune la Ateneul român și modelează admirabilul portret al generalului doctor Carol Davila; apoi întreprinde fabuloasa lui odisee pornind pe propriile lui picioare, la propriu și la figurat, dormind prin păduri, spărgînd pietre, crăpînd lemne (ca să nu moară de foame) și ajungînd în cele din urmă, bolnav și frînt de oboseală, în iunie 1904, în «Orașul-lumină».

La Paris va urma cursurile Școlii naționale de arte frumoase și va lucra în atelierul lui Rodin. Începînd din 1906 lucrările îi vor fi admise atît la Salonul oficial cît și la Salonul de toamnă francez — fără a uita însă să le trimită la București «Tinerimii artistice» și salonului nostru oficial.

1907 este data cînd, rupînd cu academismul și scuturîndu-se de orice influențe, va realiza prima lui operă originală, Rugăciunea, iar în 1908, Sărutul, care marchează începutul unei noi ere în istoria sculpturii contemporane. Prin extirparea treptată a tuturor inutilelor detalii, printr-o rafinată, perseverentă și riguroasă stilizare a formelor în spiritul tradițiilor ancestrale românești, Constantin Brâncuși va tinde spre puritatea absolută. Din 1913 sculptorul se plasează pe orbita internațională, expunînd chiar în acel an la Londra, New York, Boston etc., aria de răspîndire a operelor lui devenind din ce în ce mai vastă.

Chemat în țară în 1935, va ridica doi ani mai tîrziu ansamblul de la Tîrgu-Jiu care reprezintă un drept prinos adus patriei sale, fiindcă, așa cum spunea sculptorul: «Niciodată nu vom fi îndeajuns de recunoscători față de pămîntul care ne-a dat totul».

Prezent aproape în toate marile muzee de artă modernă ale lumii, artistul nostru a încetățenit în vocabularul universal cuvîntul și noțiunea românească de Măiastră. Acoperit de glorie, moare în atelierul lui de la Paris în anul 1957.

Fotografiile din paginile 12 și 13 sînt reproduse după albumul «Constantin Brâncuși» de Carola Giedion-Welcker — ediția 1959 (Editura Griffon — Neuchâtel — Elveția).

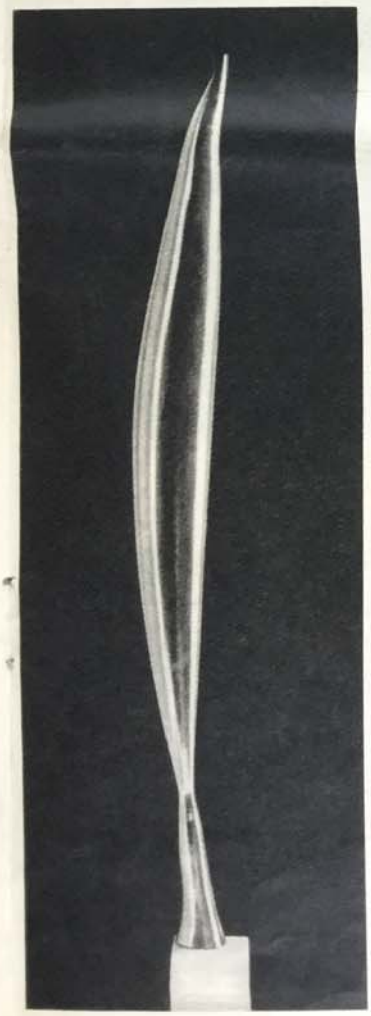
COCOȘUL SALUTÎND SOARELE — nuc, 1924. **Muzeul de artă modernă din New York.**

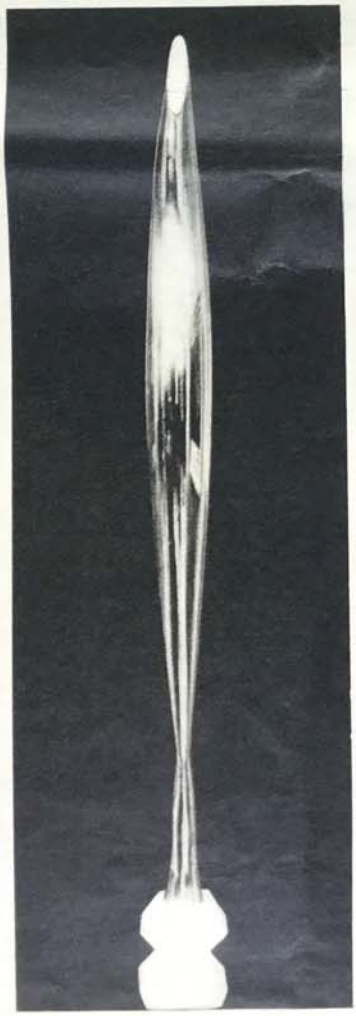
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

▲ **ÎNCEPUTUL LUMII** — marmură, 1924, **colecția H.P. Roché, Sèvres.**

▲ **ȘEFUL** — lemn și fier, 1925, **colecția Miss P. Lambert, New York.**





◀ **PASĂREA** — bronz șlefuit, 1940, **colecția Peggy Guggenheim, Veneția.**

moarte, atunci supraviețuitorul sau supraviețuitoarea, iubitul sau iubita, sădea pe mormîntul celui dispărut doi arbori alipiți care-și împletesc cununile. Firește, arborele are și alte sensuri, și dacă în ritualurile de înmormîntare semnifică, atunci cînd se așază doi arbori alipiți, tăria dragostei în fața veșniciei, în alte cazuri, de pildă la nunți, arborele capătă simbolul vieții, al fecundității, și vom vedea cum în polivalența semnificațiilor din unele opere ale lui Brâncuși vom întîlni și aceste sensuri care opun morții viața și creația generațiilor ce se succed.

Pornind de la sensul folcloric al legendei arborilor înlănțuiți, poate mai întîi pentru a simboliza dragostea celor vii (1908-1909), ulterior, în monumentul funerar la cimitirul Montparnasse, ideea aceasta capătă sensul de căsătorie a morților.

Plastic, ideea de înlănțuire este realizată nu numai prin alipirea celor două paralelipipede, reprezentînd, cu ajutorul unor ușoare conturări și accente interioare, identitatea bărbatului și a femeii, ci mai ales prin brațele petrecute de jur împrejur, ca niște cercuri. Brațele și picioarele sînt singurele reliefări mai pronunțate ale celor două paralelipipede-blocuri din monumentul de la Montparnasse.

Există și aici, ca în toate creațiile lui Brâncuși, propriile sale descoperiri de forme, ritmuri, proporții, ce fascinează prin măreția lor gingașă, prin vitalitatea lor ritmică, prin umanizarea geometriei. Stilizarea are la el, ca și la stilizatorii covoarelor, ceramicii și obiectelor de lemn din țara-i de obîrșie, vibrația vie a formelor abstrase din realitate, acel lirism fără de care geometria dezumanizează.

Aceasta se observă și în forma finală a temei *Sărutului*, anume în acea *Poartă a sărutului* ridicată în 1937 la Tîrgu-Jiu. *Poarta sărutului* face parte la Tîrgu-Jiu dintr-un ansamblu ridicat pentru comemorarea eroilor căzuți în primul război mondial. Aici, la *Poarta sărutului*, și sensul, și formele

(Continuare în pag. 14)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

SĂRUTUL — piatră, 1908, **Muzeul de artă din Craiova.**

cunosc o vădită diferențiere față de variantele anterioare ale temei. Fiind vorba de comemorarea celor morți pentru patrie, stîlpii-oameni nu mai semnifică dragostea dintre bărbat și femeie, ci însăși dragostea colectivității, recunoștința urmașilor față de înaintașii care s-au jertfit pentru ei.

Poarta sărutului are cîte opt stîlpi alipiți de o parte și de alta, susținînd o arhitravă de forma unei lăzi de zestre țărănești sau poate chiar forma unui sarcofag roman. Aici stîlpii paralelipipedici de la Montparnasse sînt simplificați la maximum, devin elemente arhitecturale și dacă nu ar avea în partea superioară acele profiluri de ochi nu s-ar mai putea vorbi de sugerarea vreunui element uman. Dar acest arc de triumf care este *Poarta sărutului* păstrează prin stîlpii-cariatide și prin unele elemente decorative gravate pe arhitravă cea mai sintetică modalitate de stilizare a elementului uman. Fiecare stîlp are în partea de sus cîte un profil de ochi, un semicerc reliefat. Alipiți doi cîte doi, stîlpii de la Tîrgu-Jiu duc, în forma cea mai simplificată, formele din «săruturile» anterioare.

Forma acestor variante ale *Sărutului*, pe care le începe prin 1908 și le încheie cu poarta din 1937, poate fi inspirată de cubismul sau constructivismul ce începeau să se impună prin anii 1907-1910, dar și aici este ceva de spus, nu spre a nega orice inspirație de la curentele contemporane lui, ci pentru a sugera mai departe cum tendințele spre neoprimitivism și spre geometrizare manifestate în cuprinsul Școlii Parisului — prin Gauguin, Cézanne și cubiști — au trezit în conștiința sa idei folclorice și forme stilistice cu care avea deprinderea încă din anii copilăriei și ai adolescenței petrecute în patrie.

Aducem acum în discuție problema sursei de inspirație de la un alt obicei tradițional odinioară în România, anume de la *Stîlpul morților*, care, după părerea noastră, are certe legături atît cu «Săruturile» cît și cu «Coloanele fără sfîrșit» ale lui Brâncuși. A existat și mai există, deși acum foarte rar, obiceiul în unele părți ale României, mai ales în Transilvania, ca pe mormintele celor tineri și necăsătoriți să se așeze, în loc de cruce, un stîlp — stîlpul morților — datină precreștină și care a persistat și după introducerea crucii pe morminte.

Stăruind încă asupra stîlpului morților — pe care-l găsim umanizat și transfigurat prin stilizare, prin tratarea geometric-arhitecturală în *Săruturile* de la cimitirul Montparnasse și din ansamblul de monumente de la Tîrgu-Jiu — amintim acum de *Coloana fără sfîrșit*, altă componentă a acestui ansamblu. O altă morfologie și un sens diferențiat cunoaște la Brâncuși stîlpul în *Coloanele fără sfîrșit*. După variante în lemn de stejar (1918, 1920, 1922) și cea din ghips (1930), *Coloana fără sfîrșit* de la Tîrgu-Jiu (1937-1938), înaltă de aproape 30 metri și construită din fontă alămită, înseamnă o culminantă sinteză finală.

Morfologic, coloanele acestea provin din arta populară a satelor din Gorjul său natal. Modestele case țărănești, atît de just și grațios proporționate, au la pridvoare stîlpi de lemn ciopliți și crestați uneori în forme asemănătoare cu acelea ale coloanelor brâncușiene. Chiar în comuna sa natală, Peștișani-Hobița, există la vechea bisericuță de lemn a cimitirului stîlpi ciopliți într-un mod asemănător cu acela al *Coloanei fără sfîrșit*. Uneori asemenea stîlpi de proporții mai mici se găsesc și în curțile sătenilor, amintind ceva și nefiind forme pure sau simple ornamente, cum nici troițele (cruci triptice) aflate prin curți sau la răspîntiile drumului nu sînt forme lipsite de anumite semnificații spirituale.

În contextul de la Tîrgu-Jiu — în ansamblul de monumente ridicate în amintirea celor morți pentru patrie — însăși *Coloana fără sfîrșit* capătă un sens de uriaș stîlp al morților.

În privința acestei coloane sînt multe de spus atît ca semnificație cît și ca morfologie. Firește, ca și în celelalte cazuri la care ne-am referit, nu este nici aici vorba de o simplă transpunere la scară monumentală a unor forme existente, ci de o interpretare, și formală și filozofică, a unor elemente într-adevăr existente în folclorul și în stilistica artei populare românești. Proporțiile și simetriile coloanelor brâncușiene au fost studiate de specialiști.

După cum am arătat cu diferite prilejuri, *Coloana fără sfîrșit* de la Tîrgu-Jiu, ritmată vertical de acei octaedri trunchiați, cu muchiile ușor rotunjite, capătă, privită de la diferite distanțe și în diferite lumini, o fabuloasă varietate de forme. Nu este vorba numai de splendida ei profilare în spațiu, ci de o forță expresivă aproape cu caracter magic. Din felul cum se înalță sau se micșorează — datorită mișcării privitorului — elementele sau modulele ei, coloana capătă variate înfățișări. Dacă ce apropii de ea, alipindu-te, și privești în sus, muchiile ei par șiruri de cristale, alteori creste proeminente de munți, ca la unele monumente aztece, alteori pare o imensă «scară celestă». Mai surprinzător încă — din alte distanțe și unghiuri de vedere — coloana pare o procesiune verticală de cariatide, de oameni care se înalță spre cer, unul în cîrca altuia, iar alteori o suprapunere de urcioare țărănești, de păsări stilizate în spiritul creației brâncușiene. Privită din unghiuri piezișe, care fac ca extremitățile fiecărei porțiuni să se ascută, coloana sugerează un șir vertical de păsări cu pliscul aplecat în jos, asemeni unora dintre sculpturile în lemn ale autorului.

Puterea de sugestie a coloanei de la Tîrgu-Jiu este fabuloasă, iar în formele acestea de oameni, animale, păsări, urcioare, mătănii sau de «scară a cerului» găsim de fapt o recapitulare a întregii viziuni și morfologii brâncușiene. De aceea am interpretat lucrarea aceasta drept «testamentul său spiritual».

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (3)

George Constantin

carte

● O nouă ediție din romanul **O pînză în depărtare** de V. Kataev a apărut recent la Editura Universul. Traducerea cărții este semnată de Nicolae Iliescu.

● Poetul Adrian Maniu, care a tradus mai demult un volum de „poezii ruseşti" în versuri, este prezent din nou în librării cu un volum de **Cîntece bătrîne şi povestiri în versuri**, traduse din limba rusă. Este un nou prilej de a pătrunde în universul literaturii populare rusești, de cunoaștere a unei laturi însemnate a existenței.

● Nina Cassian a tradus în anii trecuți relativ mult din opera poetului a lui Maiakovski. Între aceste traduceri se află un număr însemnat de poezii pentru copii. Recent, traducătoarea le-a adunat sub coperta unui volum apărut la Editura Universul.

● O nouă ediție, adăugită și actualizată, din **Micul atlas geografic** al lui A. Bican a apărut recent la Editura științifică (desenul hărților — Ștefan Pandele; supracoperta și coperta — ilustrate — de Val Munteanu). Lucrarea este cuprinsă dintr-un text de peste 300 de pagini (divizat pe date generale și date regionale), treizeci de hărți politice în 12 culori și un cuprinzător indice de numiri înscrise pe hărțile anlesului (80 p.). Datele noi — sdîncini maxime, vulcani activi, naționalități și limbi vorbite pe glob, valuta țărilor etc. — rădică interesul față de noua ediție.

● Titu Georgescu a alcătuit o reprezentativă culegere de articole intitulată **Intelectualii antifasciști în publicistica românească**, a cărei introducere (45 p.) constituie un erudit preambul la articolele alese (cu numa, geografie, de publicații) facilitează consultarea acestei cărți. cuprinsînd ce a fost mai semnificativ sub acest unghi în perioada 1933-1940.

● Monografia lui Radu Pantazi închinată lui **Simion Bărnuțiu** (1808-1864) pînteaze a «cuprinde într-o imagine de sinteză — cu accente pe unele probleme mai puțin cercetate anterior sau în raport cu care s-au emis opinii eronate — aportul de esență al lui Bărnuțiu în istoria gîndirii sociale și filozofice din țara noastră. E păcat că peste valoarea literară a scrierilor lui Bărnuțiu se așterne, el meritînd a fi situat în epocă și sub acest aspect și, în orice caz, e de regretat că lucrarea nu se încheie cu o **«bibliografie Bărnuțiu»** și, evident, cu o cronologie. Editura ar putea avea în vedere astfel de chestiuni la viitoare lucrări.

● Un nou manual pentru amatorii de învățat limbi scrîne fără profesor: **Învățați limba italiană fără profesor**, de Paul Teodorescu. O singură sugestie e de făcut cînd e vorba de editarea sau reeditarea unor astfel de cărți: accentul fundamental se cuvine pus pe aspectele uzuale, actuale, contemporane, cotidiene ale limbilor respective. Pentru că nimeni nu îa în mînă manualul pentru a deveni filolog, lingvist, istoric al limbii etc., ci pentru a se putea orienta mai ales în peisajul curent al culturii și civilizației respectivei țări.

teatru

● **Seringa** — încercare de realizare scenică a unui pamflet dramatic urghisitor, cu o reușită certitudă și mai ales fără suficientă forță satirică. Din păcate, cele mai multe dintre situații interpretări nu au izbutit să-și creeze personajele. Constantin Antonescu compune firave un cu episodic. Remarcabil — în limitele sarcinii — Mihai Fotino, ca și compozitia lui Gh. Cozorici. Cu totul nesatisfăcător decorul.

● Centenar Pirandello. La 100 de ani de la nașterea marelui dramaturg italian, Teatrul «C. Nottara» a reluat spectacolul lui **Henric al IV-lea**, în regia lui Lucian Giurchescu, avîndu-l drept protagonist pe George Constantin. Același teatru are în repertoriu și piesa într-un act Omul cu floarea în gură, în care o personagină **în căutarea unui autor**, la Tg. Mureș, și **Henric al IV-lea**, la Constanța.

● Un mic spectacol muzical al Teatrului «C. Tănase» — exact pe orchestra «Vinicrema» — ce află locul cuvenit prin ierb, în regia unor buni specialiști de spectacole muzicale: Val Moldoveanu, Printere soliști, Anda Călugăreanu, Corului trupei: Al. Lolescu și Nina Cassian.

● În sfîrșit, Ion Băieșu într-un rol mai important pe scenă: Stanley din **Un tramvai numit dorință** de Tennessee Williams (dublînd-o pe Victor Rebengiuc la Teatrul «Bulandra»).

plastică

● **Milița Petrașcu** — sculptură. Artista se numără printre cei mai interesanți sculptori români. După studii la München, apoi în atelierele lui Bourdelle, Emile Antoine și Vallatton, Milița Petrașcu lucrează cu Brâncuși (1919-1924), a cărui spiritualitate va fi prezentă în multe din lucrările sale («Peșteșele», «Torso» etc.). Actuala expoziție este o retrospectivă în miniatură, printre sculpturile expuse aflîndu-se lucrări care datează din 1928 («Gingaș») și din anii care au urmat, și o dominată de busturi. Aceste portrete ale unor oameni de seamă ai artei românești sînt ample explorări, cu mijloace clasice, ale personalității acestora (Galeriile de artă, bd. N. Bălcescu).

● **Vincențiu Grigorescu** — pictură și grafică. Artistul ocupă un loc aparte în pictura noastră contemporană. Cu Vincențiu Grigorescu dispăsim zonele binecunoscute ale descriptivismului lacit, ca să pătrundem în sferele unei picturi cerebrale, în care culoarea dă dimensiuni inedite percepției. Vom reveni mai pe larg (Galeriile de artă, bd. Magheru 20).

● **Reinhardt Schuster** — pictură. Prima expoziție a unui tînăr artiste în căutarea personalității. Lucrările prezentate sînt incîmte dialoguri cu culoarea, explorări și studii cromatice, analize de game, încercări pentru descoperirea unei lumi plastice inedite, care depășește de multe ori barnele figurativului. Chiar cînd sorgintea a realul, formele se nasc din explozii cromatice neobișnuite și e vădit că artistul caută sensurile unei expresivități afective ale culorii, ca în superbele lucrări «Nud verde» sau «Fată în violet» (Sala Kalinderu).

disc

● Încă cu cîtva timp înaintea celui de-al IV-lea Festival și Concurs internațional «George Enescu», casa noastră de discuri a început imprimarea unora din capodoperele genialului muzician, cu «Cvartetul nr. 1 pentru pian și coarde,în re major, op. 16a, lucrare datînd din 1909. Patru buni interpreți: Maria Fotino (pian), Dionisi Podlovschi (vioară), Alex. Răduleanu (violă), Ion Fotino (violoncel) asigură, în execuțarea dificilei partituri, o mare puritate de stil. Pasajele de virtuozitate ale pianului sînt rezolvate cu rafinare și fără ostentație tehnicistă de Maria Fotino, profundă cunoscătoare a scrierilor pianistice a lui George Enescu (ECE-0377).

● Două perioade diferite din activitatea atît de rodnică a lui Enescu sînt reprezentate pe discul ECE-0396 prin «Dixtuorul pentru instrumente de suflat, op. 14» (datînd din 1906) și «Vox Maris», poem simfonic, op. 33 (conceput spre finele anului 1940). Luminul luminos al «Simfoniei concertante» este sădnăcit cu remarcabilă finețe de «Simfoniei Radio Aidunea». Caracterul de sonată a ghidirii simfonice aceasteia din «Vox Maris» este lăsătes și exprimat cu mijloace mgare de însf Cornia la pupitrul Orchestrei simfonice și corului Radioteleviziunii. Valentin Teodorian și Virginia Gudoshănoiu asigură competentul sulgestor cu experimentată măiestrie.

● «Sonata nr. 3 pentru pian, op. 18» («Preuve impromptuosa») înregistrată pe baza unor documente sonore puse la dispoziție de Oficiul radiodifuziunii franceze, în interpretarea pianistului Nicolae Caravia, și «Sonata nr. 3 pentru pian, în re major, op. 24» alcătuiesc programul unui alt disc (ECE-0375) dedicat creației lui George Enescu.

cinema

● **Pasărea Phoenix.** Un maestru intru razgrea filmelor, Robert Aldrich («Ce s-a întîmplat cu Baby Jane»), nu se desminte nici de data aceasta: scenariul nori de picciseală peste o poveste din care ar fi putut să iasă un film bărbătesc despre curaj și lașitate, despre nebăire care și răbdătoare în fața primejdiei. Distribuția este încărcată cu nume sonore: James Stewart («Cine l-a ucis pe Liberty Valances», «Dragă Brigitte»), Peter Finch («Boccaccio»), Hardy Krüger, Richard Attenborough, Christian Marquand, Gabriele Tinti.

● **Testamentul incasului** — coproducție Bulgaria - R.F.G. - Spania - Peru (două ediții). Amestec de western, de corida și comedie. Cam greu de spus cum se împacă una cu alta. Interpreți: Guy Madison, Rik Battaglia, Heinz Erhard, Gheula Nunni, Bogomil Simeonov. Da nerecunoscut un actor spaniol pe care l-am cunoscut cîndva cu fiind foarte bun — Francisco Rabal, interpret ideal în filmele lui Bardem («La ora cinci după amiază», «Sonatea»).

● Din noua recoltă de scurtmetraje de la Studioul «Sahia» vă recomandăm în mod deosebit: **Dirijorul** sîrbăii (regia Mirel Ilieșiu), **Gâtează capului** (regia Paula Popescu-Doreanu), **Nicolae Kirculescu** (regia Erich Nussbaum).

● În cadrul «Zilelor filmului german» vom face cunoștință cu trei din ultimele realizări ale studiourilor din R.D.G. — **Azil timp cît vei trăi** și **Lordul din Alexanderplatz** care poartă semnătura cunoscutei cineaste Günther Rasch. Al treilea film, **Pe sar trece carul mare**, aparține regizorului Christian Ziaiska. Pe generalul acestor producții reliefează actorii: Angelika Domröse, Armin Mueller-Stahl, Erwin Geschonneck, Ursula Staab, Günther Ischoo.

● **Mari cinaștri pe pereanele noastre** — Jerzy Kawalerowicz (oPersonal suite), **Jean Renoir** («French-cancan»), **W. Wyler** («Cum să furi un milion»).

● Kirk Douglas se află în această zile în Sicilia, fiind solicitat de către regizorul Martin Ritt să interpreteze rolul principal în filmul «Procesul».

Peter Finch

televiziune

Ingrid Bergman

DUMINICĂ 8 OCTOMBRIE. O prețioasă înregistrare din zilele Festivalului internațional «George Enescu»: Suita a III-a «Gitanes», capodoperă a marelui nostru muzician, și Concertul pentru violoncel și orchestră de Saint-Saëns în interpretarea magistrală a lui Mstislav Rostropovici. Dirijează Emanoil Elenescu (12.15) ● Nu uitați: se transmite meciul de fotbal România-Ungaria (tineret) (15.30) ● Din programul serii desprindem o emisiune de **Cîntece de joc românesc** cu Polina Manoilă, Nicoleta Vasilovici, Ion Bogza (20.00) ● O emisiune sportivă: finala **Campionatului european de baschet** transmisă de la Helsinki (20.30) ● Un film întrunind laolaltă numele cîtorva celebrități mondiale: «Cei 5 baze ceasuli, ecranizare după cunoscutul roman al lui Ernest Hemingway în interpretarea scînteietoarelor stele cinematografice Ingrid Bergman, Akim Tamiroff și Gary Cooper (21.15).

MARȚI 10 OCTOMBRIE. Elevii Școlii centrale de artă din Moscova aduc un **Omagiu lui Octombrie** oferind un ales program artistic retransmis de televiziune (19.00) ● **Seară de teatru** cu piesa lui W. Saroyan, «Clipe de viață». În interpretarea colectivului Teatrului «Lucia Sturdza-Bulandra» (20.30).

MIERCURI 11 OCTOMBRIE. O revanșă fotbalistică plină de promisiuni: Ferencvaros-F.C. Argeșul, transmisie de la Budapesta (17.50) ● «Balul bobocilor de la Arhitectură» este subiectul rezervat de amicunosa studencească **Alma Mater** (20.00) ● Luminița Dobrescu și Aliu Năcrescu, acompaniați de formația de muzică ușoară Sile Dinicu, ne prezintă cîteva **Refrene îndrăgite** (20.40) ● Filmul «Tunelul» — coproducție româno-sovietică — va bucura de succes pe ecranul mare; reluarea lui pe micul ecran ni se pare oportună (21.15).

JOI 12 OCTOMBRIE. Din nou o **Seară de teatru**: «Oțelul bobeie (după «Soacra cu trei cucoane de Ion Creangă) — transmisiune de la Teatrul «Matei Millo» din Timișoara (20.30).

VINERI 13 OCTOMBRIE. Cele mai de seamă momente ale **Festivalului internațional «George Enescu»** cu fiue consacrate de studiourile TV într-un film inițiatul «Bărbătoarea muzicii» îi urmărim cu plăcere (20.30)! ● În programul serii mai rondem binecunoscuta peliculă «Sandarmul din Saint-Tropez» (21.30).

SÎMBĂTĂ 14 OCTOMBRIE. **Culoarul stilor**, sonul de vocalie în acestă zile de sîmbătă, ne poate fi oferit cu vederea de TV. Dregă care vom audționa un nou talentat folcloric în cîmă, cu: Natalia Gîga, Ștefania Stana-Poloreanu, Maria Crăciun, Viorica Filoșaga, Laura Lavric, Petre Sălădeanu, Constantin Cotrig, tarafal lui Nicolae Bălașă (20.00) ● Inchiderea **Gala UNICEF** în ce transmise de la Helsinki un spectacol de **Varietăți** destinat sprijinirii fondului internațional al Națiunilor Unite pentru ajutorarea copiilor (20.15) ● **Bradatul** — un serial surprizare, în lipsă de alt serial (22.15).

sport

Pronosticul antrenorului TITUS OZON la Concursul Pronosport nr. 40 — etapa din 8 octombrie 1967

I.	ROMÂNIA (cîș.) — UNGARIA (cîș.)	1
II.	ROMÂNIA (B) — UNGARIA (B)	1
III.	BULGARIA — U.R.S.S.	x 2
IV.	BELGIA — POLONIA	1
V.	C.S.M.S. — SIDERURGISTUL	1
VI.	A.S. CUGIR — INDUSTRIA SÎRMEI	1
VII.	OLIMPIA ORADEA — VAGONUL ARAD	x 2
VIII.	NAPOLI — MILAN	x 2
IX.	BRESCIA — BOLOGNA	1 x
X.	FIORENTINA — TORINO	1
XI.	SAMPDORIA — MANTOVA	1
XII.	SPAL — ROMA	x
XIII.	CAGLIARI — ATALANTA	1

c o p e r t a n o a s t r ă

Brâncuși pictat de Amedeo Modigliani în 1909. Sosit la Paris, în cetatea muzelor, tînărul pictor italian — tentat în acea vreme și de sculptură — leagă o strînsă prietenie cu Constantin Brâncuși. Din acea vreme datează acest admirabil «Portret al lui Brâncuși», schițat — din cauza condițiilor precare în care trăia pictorul, a sărăciei și a lipsei de materiale — pe spatele tabloului «Violoncelistul». Lucrarea se găsește în colecția dr. Paul Alexandre — Paris.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi - Geist	Series.Folder: Vol. 2 (3)

ÎNSEMNĂRI DINTR-O CĂLĂTORIE ÎN U.R.S.S.

de Ștefan IUREȘ

Acum o sută și ceva de ani, mai precis în 1863, guvernul țarului Alexandru al II-lea întocmea primul proiect de populare a Stepei Flămînde, imensul semideșert al pămînturilor uzbece. Trimis în prospectare, un anume inginer Ulianov (din familia Ulianovilor din Simbirsk) se arătă entuziasmat de posibilitățile latente ale acestei zone de la periferia imperiului țarist și depuse mari strădanii pentru a determina autoritățile să decidă săparea unui canal de irigații, condiție sine qua non pentru trezirea la viață a meleagurilor supuse torentului de foc. După zece ani de tergiversări birocratice, prima lovitură de cazma izbea pămîntul, dar condițiile climaterice vitrege (căldura atingea 42 -45°) unite cu primitivismul «înzestrării» tehnice (săpătorii cărau materialul excavat pe niște tărgi din papură) promiteau să amîne fără termen sosirea binefăcătoare a apei. Și într-adevăr, timp de peste patru decenii șerpii și salamandrele, singurii «băștinași» ai semideșertului, au privit, de sub tufele rare, pitice și țepoase, cum oamenii muncesc istoviți și mor istoviți, blestemînd Stepa Flămîndă și visul rodniciei ei.

Am traversat aceste pămînturi, de la Taşkent la Samarkand, în anul acesta, anul semicentenarului Revoluției. De o parte și de alta a șoselei, gospodării, grădini, livezi, ogoare demonstrau elocvent victoria omului asupra unei naturi potrivnice. Am trecut prin Ianghi Er (în traducere = Pămîntul Nou), primul oraș întemeiat în Stepa Flămîndă, oraș ale cărui fundații s-au pus în 1957 și ai cărui 25 000 de locuitori își asfaltează liniștit ultimele străzi, deja umbrite de salcîmi și oțetari.

Primul popas mai lung l-am făcut însă la Pahta-Aral, cea dintîi gospodărie agricolă de stat cultivatoare de bumbac din Uzbekistanul sovietic, unitate agricolă al cărei act de naștere este datat 1 noiembrie 1924. Anul acesta sovhozul are planificată o producție de 20 000 tone bumbac, cifră considerabilă; în plus, circa 5 000 tone lapte, 1 200 tone carne, multe legume, multe fructe, îndeosebi struguri. Cum spunea președintele sovhozului, Djura Honazarovici Honazarov — un bărbat în puterea vîrstei, plin de energie și haz, care aruncă fiecare cuvînt de parcă ar trage o salvă de tun — Pahta-Aral cinstește anul jubiliar cu produse apte să demonstreze că numele Stepei Flămînde a devenit anacronic; dacă alții vor veni cu daruri mai originale, bine, nu-i nici o supărare...

Honazarov, ras în cap după moda uzbeká și cu ochi negri foarte vii, e volubil, dispus să rîdă mult și cu poftă. E lesne să ți-l închipui luînd parte activă la o «askia». Ce este «askia»? Un fel de competiție publică de umor popular, la care reprezentanții a două sate sau a două mari colective duelează prin vorbe de duh, făcînd să se cutremure în hohote de rîs întreaga asistență, din rîndurile căreia n-ar lipsi pentru nimic în lume, la zile festive, nici măcar sobrii membri ai Academiei de științe din Taşkent. La această cură de bună-dispoziție, spontaneitate și inventivitate orală de cea mai autentică tradiție nastratinescă, repet: cu siguranță că Honazarov s-ar afla printre cei mai hîtri campioni ai duelului de spirite tăioase. Dar, bineînțeles, ceea ce i-a adus prețuirea și dragostea celor 3 000 de lucrători activi ai sovhozului, Ordinul Lenin și numeroase alte distincții înalte, sînt, dimpotrivă, seriozitatea, temeinicia gravă a tuturor acțiunilor sale. Adevărul este că tot ce înconjoară, pînă la mii de hectare, biroul său de director — cele opt secții grupate împrejurul Iliciovkăi, toate dispunînd de electricitate, conducte de apă, gaz, utilaje de înaltă tehnicitate — pun mărturie că rîsul optimist al acestui uzbek, născut (din întîmplare) în anul de grație 1917, absolvent (nu din întîmplare) al Academiei agricole «Timiriazev» din Moscova, om cu treizeci de ani vechime pe frontul agriculturii, întrerupți doar de anii de luptă pe celălalt front, acela fără metafore — ei bine, rîsul exploziv al lui Djura Honazarovici Honazarov este expresia sănătății de astăzi a pămînturilor fertile, paradoxal numite încă Stepa Flămîndă.

Căci apa canalelor ce împart geometric cîmpurile în imense foi de aritmetică, fîntînile țîșnitoare, cu brațele lungi de cîte 80 de metri ale agregatelor de aspersie, ploaia aceasta mobilă, călătoare pe ogoarele sovhozului, se arată a fi, iarăși, în altă ipostază, hohotul de viață al uzbekului. Îl aud mereu, cu diferite tonalități, așa cum îl nuanțează vîrstele. Cristalin și pur, rîs de copii antrenați în hore pitice, pe iarba grădinițelor. Impetuos și sigur pe sine, rîs de tineri sportivi, antrenați în campionate de lupte, box, volei, ciclism, fotbal (opt terenuri de sport la Pahta-Aral), antrenați în învățătură (cinci școli medii, o școală tehnică pentru mecanizatori și agronomi la Pahta-Aral), la acele școli în care intră niște adolescenți și din care pleacă niște «cadre». În sfîrșit, potolit și supt în adîncuri, rîs de oameni bătrîni, pensionarii sovhozului (circa 1 000 de pensionari la Pahta-Aral), antrenați în meditații, cugetînd adică — în apusul lor matusalemic — la cîte a apucat să vadă, să cunoască, să întreprindă și să schimbe pe pămînt generația lor, mandatara celui mai frămîntat dar și celui mai rodnic capitol din istorie.

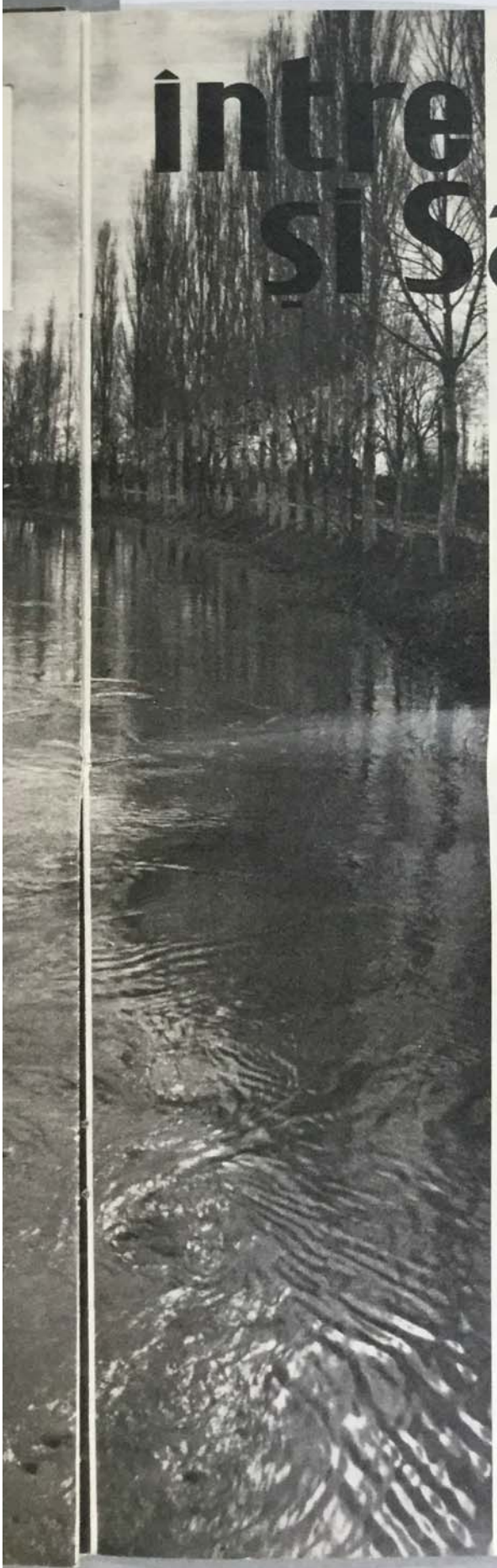
Apropo de bătrîni: pe drumul dintre sovhozurile Pahta-Aral și Baiaut, de cîteva ori am zărit, aievea, prin fereastra autobuzului, silueta clasică a lui Nastratin Hogea. Fulgerător depășit de autocamioane grele, de tractoare cu remorci, de alte felurite vehicule cu motoare în doi și patru timpi, măgărușul bineînțeles nostrului mucalit înainta la trap ușor și sprinten, venind de undeva de dincolo de epoca noastră. Nimic nu lipsea din recuzita tradițională a stăpînului său: nici caftanul de pînză, cu o culoare nedefinită, nici turbanul cenușiu și mic, înnodat într-o parte, nici prăfuitele cizmulițe moi, nici, mai ales, bărbuța cărunță și rară, lunecînd într-un fuior scurt sub bărbia rotundă. Nastratin Hogea..., pensionar al vreunuia dintre sovhozurile Stepei Flămînde, călătorea așadar între Pahta-Aral și Baiaut, ducîndu-se să-și viziteze nepoții mecanizatori sau pregătindu-se să ia parte la vreo competiție de «askia». Cu un gest binevoitor, flăcăii de la volanul camioanelor de 5 tone îl invitau, de bună-seamă, ca, împreună cu măgărușul său, să-și mai cruțe puterile o bucată de drum urcînd pe platformă. Dar Hogea nu-și părăsea legendarul mijloc de transport — asta nu ca să-și păstreze originalitatea, ci, cred eu, ca să vadă totul mai încet, adică mai bine.

Iar la Baiaut (în traducere = iarbă bogată) bătrînul poate vedea 6 000 hectare de bumbac și cîteva alte mii de hectare cultivate cu porumb, grîu, lucernă; poate, dacă are chef, să guste roadele pămîntului — roșii și legume sau fructe de pe cele 800 hectare de livadă și vie. Pe timpul vizitei își poate adăposti măgărușul într-unul din grajdurile destinate celor 700 de vaci (producție medie — 2 300 litri de lapte pe exemplar). Dacă vrea să răsufle puțin după osteneala călătoriei, bătrînul se poate duce, după dorință, la casa de cultură sau la ceainărie, la cinematograful de vară sau la cafe, pe o tribună a bazinului de înot sau într-un fotoliu la club. Cum vine însă dintr-o zare veche cît dorul de mai bine al oamenilor din Asia centrală, Hogea va dori poate să-și pună la punct și să-și împrospăteze ținuta; atunci sovhozul îi stă la dispoziție cu hotel, baie, frizerie și tot ce mai cuprinde un complex de deservire. Dacă, Alah să-l păzească, se simte rău, va fi dus cu mașina salvării la unul din cele două spitale cu cîte 500 de paturi, unde va căpăta cuvenita îngrijire medicală; dar cum nu e decît ostenit, se va lăsa găzduit într-un sanatoriu de odihnă, cu televizor în fiecare cameră.

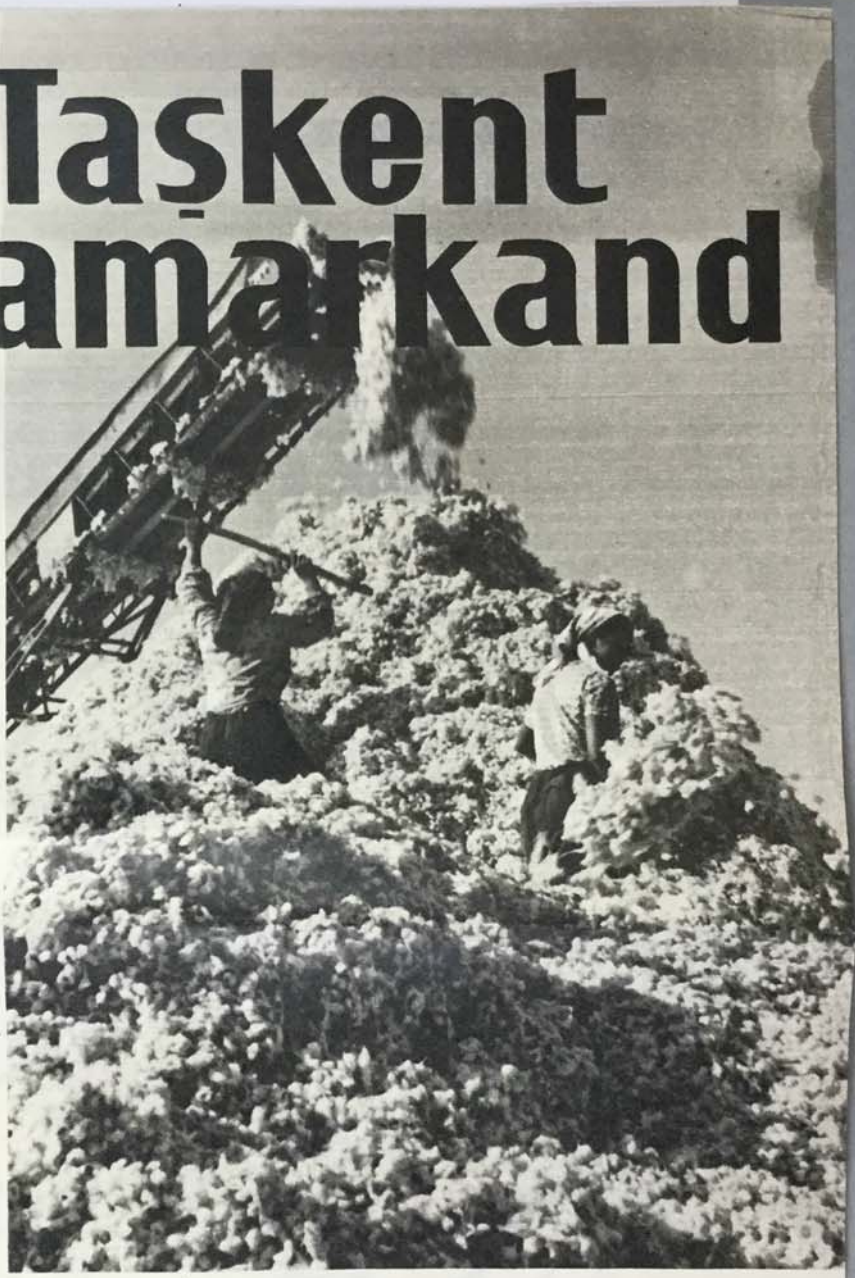
Este greu să știi ce ar avea de gînd bătrînul. Poate că se va duce să schimbe cîte o glumă cu fetele, tachinîndu-le pentru că, în loc să admire «parandja» (voalul) depus de mult la muzeu, învață cu furie și dau zor s-o ajungă în toate privințele pe brigadiera Sarafat Bazarova, Eroină a Muncii Socialiste, adevărat «magnet» al bumbacului. Sau va găsi un cuvînt potrivit pentru fiecare din cele 27 de naționalități înfrățite pe pământul sovhozului, numai ca să vadă cît de repede îi gusă fiecare dintre

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)



între Taşkent şi Samarkand



▲ Bumbacul, una dintre bogăţiile de azi ale stepei cu nume anacronic.

◀ Canalul Fergana, unul dintre cele dintîi care au adus pe întinsurile dogorite de soare ale Stepei Flămînde binecuvîntarea apei.

ele, hazul. Sau îl va lua la rost pe Raşidov, directorul, pentru că gospodăreşte şi chiverniseşte cele 7 milioane şi jumătate de ruble — venitul din 1966 al sovhozului — întîrziind să pună mîna pe condei şi să scrie cronica integrală, lungă de 37 de ani, a Baiautului. Sau poate...

Dar nu! Dacă e să dea ascultare sufletului său, bătrînul cu portul şi cu înfăţişarea lui Hogea Nastratin, întîlnit în cîteva exemplare pe drumurile Stepei Flămînde, se va duce pe malul canalului sudic şi va sta acolo să-l privească îndelung, cu orientală concentrare. Îşi va aminti cum construcţia lui a început într-un timp cînd omul lucra cu mîinile goale — şi a continuat accelerat, cu muşcăturile excavatoarelor ce iau patru metri cubi în cupă. Va lăsa privirile să-i alunece pe ape, cîteodată irizate albastru-verde, asemenea cupolelor de majolică de la Şah-i-Zenda, magnificul mausoleu din Samarkand. Sub ochii lui Hogea, pensionarul sovhozului, canalul lung de 160 de km va continua să aline, cu 300 mc de apă pe secundă, setea fostului semidesert.

Şi bătrînul, sau Stepa Flămîndă, sau amîndoi împreună vor rîde cu şiretenie, privindu-se în undele clare.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi-Geist	Series.Folder: Vol. 2 (3)

COMITETUL DE STAT AL APELOR

INSPECTORATUL DE STAT AL APELOR

APA CURATĂ

izvor de sănătate

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

64.

În întîmpinarea Colocviului internațional Brâncuși

PETRU COMARNESCU

Au și început să sosească participanții la Colocviul internațional Brâncuși, organizat de forurile noastre artistice și culturale. Este un mare eveniment acest colocviu, care va prilejui oaspeților din străinătate să cunoască îndeaproape operele create de Brâncuși și aflate

CONSEMNĂRI

în muzeele de la București și Craiova, și mai ales faimosul ansamblu de monumente de la Tîrgu-Jiu — iar o dată cu acestea, atmosfera în care s-a format înnoitorul sculpturii mondiale, așa cum este considerat de către numeroși critici și istorici cu autoritate.

La zece ani de la moarte, Brâncuși este mai prezent decît oricînd în conștiința iubitorilor de artă din întreaga lume. Și peste hotare, și la noi apar mereu cărți și studii despre om și operă, iar la colocviul care începe vineri vor avea loc numeroase comunicări din partea specialiștilor români și străini, căci opera sa incită mereu la noi interpretări și explicații, prin originile ei folclorice, prin formele ei inedite și cu înalte semnificații, prin variatele influențe pe care le-a exercitat în arta mondială.

Participanții la colocviu vor avea prilejul de a cunoaște

(Continuare în pag. a 3-a)

Informația Bucureștiului
11 Oct. 1967

În întîmpinarea Colocviului internațional Brâncuși

(Urmare din pag. 1)

o bună parte din creația plastică și arhitecturală românească și, astfel, alături de conținuturile științifice, ei vor vizita muzeele și expozițiile special organizate la București, vor cunoaște Muzeul satului și Palatul de la Mogoșoaia, apoi vor vizita Craiova și Tg. Jiu, trecînd la Sibiu, unde se va comemora împlinirea a 150 de ani de la înființarea Muzeului Bruckenthal, ajungînd apoi la monumentele din nordul Moldovei — Voronet, Moldovița, Sucevița. În numele lui Brâncuși, care — ca și Enescu, Iorga, Pârvan, Xenopol sau, mai de curînd, Tuculescu — a contribuit la prestigiul culturii românești pe plan mondial (ca să dăm doar cîteva nume și doar din domeniul culturii) se va face mai cunoscută însăși arta poporului său, a străluciților lui exponenți, de la meșterii sașilor la marii pictori și arhitecți medievali și la creatorii artei moderne, de ieri și de azi. Se vor ști prin ei mai multe despre Grigorescu, Luchian, Pallady, Petrașcu ori Paciurea și Gh. D. Anghel, sau despre maeștrii și tinerii artiști plastici din prezent.

Printre oaspeții colocviului sînt o seamă de personalități cu renume mondial sau specialiști de frunte, precum și scriitori și ziariști. Ne gîndim la Carola Giedion-Welcker, scriitoare elvețiană și critic de artă care, încă din 1937, a scris despre Brâncuși ca despre cel mai de seamă sculptor în viață, iar, după alte scrieri, i-a consacrat în 1957 cunoscuta monografie, sau Jacques Lassaigne, președintele Asociației internaționale a criticilor de artă (A.I.C.A.). Ne vom bucura, de asemenea, de prezența și comunicările unor personalități ca profesorul de la Universitatea din Roma, Giulio Carlo Argan, critic de artă, prof. G. Marchiori, specialist în arta modernă și mai ales în sculptură, Palma Bucarelli, critic de artă și directoarea Muzeului de Artă de la Roma, profesorul și esteticianul polonez Julius Starzinsky și prof. Urbanovicz, autorul unei scrieri despre Brâncuși, Nora Eliasberg, critic de artă și directoarea muzeului Puskin de la Moscova, Lydia Wachtova, critic de artă din Praga, Werner Hoffmann, directorul Muzeului Secolul 20 din Viena, Walter Lieberman, directorul Muzeului de artă modernă din New York, criticul și sculptorul american Sidney Geist, care are sub tipar o carte despre Brâncuși, criticul german Edward Trier, poetul și eseistul francez René de Solier.

Dintre elevele și elevii lui Brâncuși, Milița Petrașcu, Irina Codreanu și Etienne Hajdu, precum și legatarii săi universali, pictorii Al. Istrati și Natalia Dumitrescu Istrati.

Comunicările de la colocviu, făcute de specialiști români și străini, vor fi tipărite într-un volum, ce va cuprinde și pe acelea ale unor critici și eseiști care, avînd alte angajamente în alte părți nu pot participa la dezbaterile de aici. De altfel, cu prilejul colocviului vor apărea noi tipărituri despre Brâncuși ale unor cercetători români.

Numărul comunicărilor de la Colocviu este mare. În afară de mulți dintre cei numiți aici, vor face comunicări și arhitectul Adrian Gheorghiu, care s-a ocupat de unele aspecte geometrice și matematice ale creațiilor brâncușiene. Amintim că la Politehnica din Zürich, profesorul Siegfried Giedion, în cadrul unui curs din 1952, a demonstrat că faimoasele coloane brâncușiene posedă toate simetriile cunoscute. Vor mai face comunicări criticul Ion Frunzetti și istoricul de artă Barbu Brezianu, ca și alți oameni de artă, arhitecți, scriitori.

Iubitorilor de artă le atragem atenția și asupra altor manifestări prilejuite de Colocviul Brâncuși. Expunerea Muzeului de Artă al Republicii a fost amplu îmbogățită cu opere reprezentative ale clasicilor noștri, ca și ale maeștrilor în viață și ale tineretului. La Dalles, la Ateneu, la galeriile de pe bd. N. Bălcescu, la cele de pe bd. Magheru și din calea Victoriei, ca și la sala Kalinderu s-au organizat valoroase expoziții ale unor artiști cu îndelungată activitate ca Milița Petrașcu, eleva lui Brâncuși, și mai ales ale unor artiști din diferite generații, tocmai spre a se oferi posibilitatea de a se cunoaște varietatea de stiluri personale și de orientări artistice ale bogatei școli românești de artă.

Vor fi multe de ascultat, de gîndit și de văzut în zilele acestui colocviu care ține de la 13 la 20 octombrie la București și în țară.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

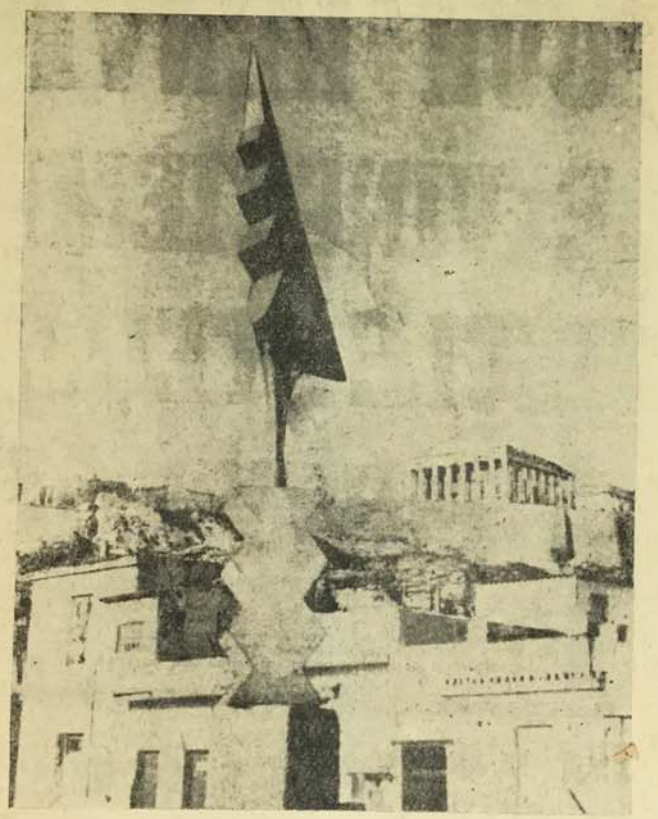
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

66.

RAMURI (Craiova)
15 Oct 67

ACTUALITATEA

COLOCVIUL BRÂNCUŞI. Un „Colocviu internaţional Brâncuşi", desfăşurat între 12 şi 20 octombrie a.c., va cuprinde, în traiectul manifestărilor, şi Oltenia (Citiţi detalii în pagina a 18-a). În clişeu : „Cocoşul" de Brâncuşi, pe soclul amintind trei elemente din „Coloana Nesfîrşitului", faţă în faţă cu Partenonul, fotografiat în 1965, cu prilejul „panateneelor moderne" ale sculpturii.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul 13 Oct. 1967
Bucharest
page 6

Arte frumoase

BRÂNCUȘI

văzut de 3 personalități din lumea artelor

Agenda Colocviului Brâncuși

● ÎN CADRUL Colocviului Constantin Brâncuși vor prezenta comunicări reprezentanți de frunte ai istoriei și criticii de artă români și de peste hotare. Comunicările realizează o abordare multilaterală a creației marelui artist român, contribuind la definirea uriașei influențe exercitate de Brâncuși asupra evoluției artei în secolul nostru : Carola Giedion-Welcker (*Brâncuși în arta lumii*), Sidney Geist (*Elemente biografice implicate în operă*), Giuseppe Marchiori (*Brâncuși și „Arts nouveaux"*), Berk Nurullah (*Sculptura-stelă la Brâncuși*), René de Solier (*Știință și natură — aparițiia unei forme noi*), Julius Starzynsky (*Brâncuși și geneza sa*), Bohdan Urbanowicz (*Visită la Brâncuși în 1937*), Gheorghe Apostu (*Indemn la îndrăzneală și înțelepciune*), N. Argintescu-Amza (*Exemplaritatea lui Brâncuși*), Barbu Brezeanu (*Artizanul*), Petru Comarnescu (*Semnificații ale morfologiei brâncușiene*), Mac Constantinescu (*Evocări*), Mircea Deac (*Spațiul și lumina*), Octav Doicescu (*Brâncuși sau arhitectul*), Ion Frunzetti (*Viziunea folclorică a omologiei cosmice la Brâncuși*), Adrian Gheorghiu (*Proporții și trasee geometrice în sculptura lui*), Dan Grigorescu (*Omul*), V.G. Paleolog (*Carte de identitate pentru „Masa tăcerii"*), Adrian Petringenaru (*Ansamblul monumental de la Tg. Jiu*), Valeriu Rîpeanu (*Brâncuși în literaturi*), Ion Vlasiu (*Gînduri despre sculptor*).

De asemenea, și-au mai anunțat participarea la discuții personalități ca Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Werner Hoffman, Eduard Trier și alții.

● ASTĂ seară, în sala Ateneului, în cadrul manifestărilor ce deschid Colocviul Constantin Brâncuși, va avea loc și un concert simfonic susținut de Orchestra simfonică a Radioteleviziunii sub conducerea dirijorului Iosif Conta. În program figurează muzică românească inspirată de Brâncuși : **Pearta sărutului** — dialoguri pentru orchestră (în primă audiție) și **Coloana infinită** de Tiberiu Olah, precum și cantata **Omagiu lui Brâncuși** de Costin Miereanu (solistă, soprana Virginia Gudzichievici).

Muzeul Brukenthal — sesiune jubiliară

● S-AU împlinit 150 de ani de existență a Muzeului Brukenthal. Cu prilejul acestei ani-

centinuității populației autohtone în Dacia. Nicolae Lupu, directorul muzeului, va prezenta Muzeul la 150 de ani.

TONY SPITERIS

secretar general al Asociației internaționale a criticilor de artă (A.I.C.A.).

EXAMINÎND cu un ochi pătrunzător opera marelui „creator de forme" al secolului XX, care a fost Brâncuși, observi cu uimire în ce măsură a știut să-și apropie fascinația surselor conceptuale ale unei sculpturi ca aceea pe care au revelat-o anonimii plasticieni arhaici ai Eladei, cum a știut să se inițieze din instinct, fără intenționalitate preconceptuală, în mistica și în imaginea despre lume a acelor primitivi, atît de apropiați de sensibilitatea noastră actuală.

Esențializările și sinteza datelor constitutive ale structurii unei forme, mingîierea netedă a suprafețelor șlefuite nu se opresc la suprafață, ci sînt presimțirea vitală a unei materii vii și umane ; construcție geometrică de axe și planuri, ritm organic, rigoare a viziunii, claritate a expresiei pătrunzînd pînă în miezul „gîndirii lucrurilor" — sînt elemente pe care le regăsim la efebii revelatori ai statuarilor eleni, în vibrația vitală a unei coloane dorice, în luciditatea investigatoare a unei gîndiri care merge dincolo de istorie.

GASTON DIEHL

director în serviciul schimburilor artistice din Ministerul Afacerilor Externe al Franței.

MELODICE, catifelate, cristaline, ritmurile create de Brâncuși au exigența puritate a unui cîntec de pasăre. Ele rezumă și definesc, prin rigoarea lor suplă, prin uluitoarea lor simplitate, toate aspirațiile timpului nostru. Volumele lui, atît de elementare în aparență, îmbină totodată sensul naturii și greutatea omului. De unde această emoționantă senzație, în fața oricăreia din sculpturile sale, de armonie completă, de prezență spirituală și acord realizat între toate forțele vii. Elanul scînteietor care emană din ele redă încrederea în puterea creatoare a omului și o amplifică la infinit. Nici o dispersare inutilă. O calmă energie e continuă și radiază, ca pentru a lumina calea de urmat. Această certitudine profundă este cea ce conferă operei sale semnificația ei universală.

AIMÉ MAEGHT

colecționar, întemeietorul Fundației de artă de la Saint Paul de Vence.

L-AM întîlnit pentru prima oară pe Brâncuși la cîțiva ani după eliberarea Franței. Scriitorul Henri Pierre Roche, vechi prieten al sculptorului, mă condusese în atelierul său din Impasse Ronsin, în spatele Montparnasse-ului. Brâncuși arăta ca patriarhul unui oraș de artiști care își păstrase tot pitorescul. Atelierul său era el însuși o operă de artă, o operă de Brâncuși. Reconstituirea care poate fi văzută acum la Muzeul de artă modernă nu oferă decît o palidă imagine a acelui atelier fabulos în care toate mobilele, obiectele purtau marca sculptorului. Brâncuși ne-a reținut la masă și a tinut să pregătească singur mîncarea. În bucătărie, ca și în toate celelalte domenii, căuta perfecțiunea, și puternica sa personalitate se exprima prin gestul cel mai banal.

Aveam pe atunci cea mai mare admirație pentru opera lui Brâncuși. Era, în ochii mei, singurul sculptor care a reușit să stilizeze și să purifice forma, să o elibereze de aparențele exterioare fără a cădea în decorativ. De la această primă întîlnire, am înțeles secretul reușitei sale : ceea ce caut, mi-a spus Brâncuși, este în primul rînd libertatea, frumusețea este oferită din belșug.

Orgoiul care i se reproșa adesea nu era decît independență spirituală. Lupta sa împotriva academismului ? Nici nu-i păsa. Singurul adversar demn de combătut era pentru el neînțelegerea oamenilor, orbirea lor. Întrebîndu-l de ce dădea uneori impresia că este nesociabil, supărăcios, mi-a răspuns că iritarea lui era îndreptată împotriva lui însuși, împotriva propriei sale neputințe.

Această neliniște care-l hărțuia era, alături de simplitate, una din trăsăturile esențiale ale caracterului său. O simplitate de țăran și de meșteșugar făcută din inteligență și candoare. Mărturisea el singur că n-avea nevoie să recurgă la mijloace exterioare pentru a distruge în sine ceea ce cultura și excesul de civilizație sterilizau în artă. Căci rămăsese apropiat de copilăria lui, păstrase intact acest dar al libertății și uimirii în fața lumii pe care o regăsea la naivi. L-am

Limbajul vizionar

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

WALLACE STEVENS despre Brâncuși și arta modernă

revăzut pe Brâncuși în mai multe ocazii, și mai ales cînd am expus una din operele sale, o Cariatidă, în galeria mea. L-am revăzut cu aceeași plăcere și aceeași admirație. O mare personalitate care părea a fi țesut direct din codru pentru a ne împărtăși farmecele și magia lui.

Pasărea Măiastră

EVIDENȚIIND cu precădere meritul incontestabil al lui Brâncuși de a fi descătușat viziunea sculpturală a secolului, critica de înaltă autoritate (V. G. Paleolog, Carola Giedion-Welcker, Petru Comarnescu, Sidney Geist) s-a aplecat mai ales asupra descifrării sensurilor universale ale operei sale, izolării specificului ei românesc, definirii mesajului estetic și uman, discutării originalității și complexității tehnicilor de lucru ale maestrului. Accentul a căzut deci pe caracterul absolut al valorii operei. Raportările, cum este și firesc pentru un inovator, s-au făcut mai ales la înaintași, opozițiile și paralelele vizîndu-i cu deosebire pe un Rodin, Maillol, Bourdelle, Rosso, etc.

Afirmarea în perioada interbelică a unei pleiade de sculptori ca Gonzalez, Laurens, Pevsner, Archipenko, Arp, Gabo, Moore, Calder, Giacometti, Marini, Barbara Hepworth ș.a., a făcut însă ca, pe o bună parte a creației sale, Brâncuși să se afle strict contemporan cu o seamă dintre acestia.

În prefața ediției din 1954 (1961, în versiunea engleză consultată) a remarcabilei lucrări „Sculptura contemporană" (Zürich, 1937). Carola Giedion-Welcker acordă un loc deosebit, printre diferitele orientări ale sculpturii veacului, celei elementariste care prin Brâncuși, Arp și sculptorii influențați de ei au realizat revenirea la formele primare sau arhetipice. Aproape fără excepție, s-a recurs la această alăturare cînd se discută despre sculptura modernă. Mărginindu-se la consemnarea filiației, recunoscută de altfel ambiguu dar cu emoție de Arp însuși în poemul său „Coloana fără sfîrșit", evidențierea deosebirilor dintre cei doi sculptori părea, pînă foarte de curînd, neesențială.

Cu atît mai revelatoare, mai prețioasă și mai oportună ne apare în acest context judecata transantă emisă încă din 1949 de către Wallace Stevens (1879-1955) unul dintre cei mai de seamă poeți ai Americii cu prilejul primei expoziții a lui Jean (Hans) Arp în Statele Unite, organizată de Sidney Janis la New York. Reacția lui Stevens față de biomorfismul sculptoriului elevețian s-a produs în raport de ceea ce probabil considera ca fiind etalonul universal de referință al sculpturii moderne — Brâncuși.

Stevens luase parte la vernisajul epocalei Armory Show din 1913 de la New York, unde a expus și Brâncuși pentru prima oară în America, și frecventa la acea epocă cercul lui Walter Conrad Arensberg — susținător al modernismului și unul dintre cei mai asidui colecționari ai lucrărilor sculptorului român. Aici l-a cunoscut și pe John Quinn, alt mare colecționar al lui Brâncuși. Dar cea mai semnificativă legătură umană în ceea ce ne privește a fost prietenia de o viață cu pictorul Walter Pach. Acesta, în șederea lui la Paris, a fost unul dintre entuziaștii susținători și popularizatori ai lui Brâncuși în perioada afirmării sale. Întors în America a făcut același lucru pentru Stevens aranjîndu-i colaborări la reviste și ilustrîndu-i poemele. Dacă avem în vedere și faptul că America a fost terenul pe care opera lui Brâncuși s-a impus constiinței contemporaneității apare întru totul îndreptățită familiaritatea din 1949 a poetului cu modalitatea brâncușiană. Mai mult chiar, Stevens a fost un bun cunoscător și partizan al înnoirilor autentice din artele secolului nostru. Se poate vedea acest lucru din rîndurile adresate la 24 octombrie 1952 prietenului său mai tînăr Thomas Mc. Greevy din Dublin, critic de artă și director al Galeriei Naționale Irlandeze : „Arta non-figurativă, fără îndoială, se întinde și cuprinde mai mult decît formele particulare pe care le îmbracă astăzi ; altminteri, dacă fiece școală de pictură urmează să-și constituie un muzeu, vor exista atunci, cu trecerea vremii, o grămadă de muzee, sau altfel spus — cavouri, iar Fifth Avenue se va transforma într-o suită de catacombe. E ușor să-ți placă Klee și Kandinsky[1]. Lucru greu este să-ți placă numeroasele figuri minore ce nu comunică nici o teorie care să valideze ceea ce fac, și care în consecință te izbesc tocmai prin lipsa lor de validitate. Căci arta non-figurativă lipsită de o bază estetică este tot atît de respingătoare ca un ceaun în care fierb intestine".

Expoziția lui Arp l-a impresionat pe Stevens dar totodată i-a trezit pătrunzătorul său simț analitic îmboldindu-l să-și împărtășească opiniile critice apropiaților săi. Scoasă din anonimat toamna trecută cînd a văzut lumina tiparului în Statele Unite, corespondența lui Stevens furnizează tocmai acea judecată particulară care a scăpat pînă nu de mult chiar și celor mai nuanțate exegeze.

Spiculm din scrisoarea de mulțumire adresată Barbarei Church pentru îndemnul ei de a vizita expoziția, următoarele : „Cred că ar fi trebuit să-mi placă Arp întrucît metamorfozele sale prefac în poezie tot ceea ce realizează... Fără îndoială, Arp este un riguros estet și fără îndoială conceptiile îl vizitează în momente de intensitate estetică. Dar îi lipsește forța. Imaginației sale îi lipsește tăria. Ei este incapabil de violență. Limitele sale se văd în însești dimensiunile operei. Ce să mai lungim vorba, spiritul uman nu are motiv să se teamă de el... A fost prieten cu Klee și l-a cunoscut pe Mondrian. ...E un nonsens să se vorbească de integritatea sa ca abstracționist în aceeași măsură în care se vorbește de Mondrian. Arp rămîne un stilist minor, oricît ar fi de agreabil. Cît îl privește pe Mondrian, pentru el abstracțiunea era abstracțiune". (25 ian. 1949).

Două zile mai tîrziu, scriindu-i lui José Rodriguez Feo, un tînăr om de cultură cuban, admirator al poetului, Stevens se referă la același eveniment în următorii termeni : „La Buchholz Gallery se află o colecție de sculpturi de Jean Arp. Arp se situează în atmosfera artei moderne dacă nu chiar în planul ei". În fine, tot la 27 ianuarie, Stevens își comunică impresiile unui expert, aceluiași Thomas Mc Greevy pomenit mai sus, făcînd această riguroasă delimitare : „Sculptorii abstracți, asemeni pictorilor abstracți trebuie să fie total abstracți și nu pe jumătate. Arp este numai pe jumătate. De altminteri, Arp este fastidios, nu viguros. Formele sale nu vor constitui niciodată un „limbaj vizionar". Spre deosebire de lucrările lui Brâncuși ele niciodată nu te intimidează cu posibilitățile lor. Într-un fel sau altul, arta modernă devine față de trecut pe zi ce trece mai puțin modernă. Îți dai seama că o mulțime de oameni practică modernismul și datorită acestui fapt ei nu mai rămîne valabil. E straniu cît de repede experimentul se transformă în rutină : și asta fiindcă experimentul necesită eforturi îndelungate și cel mai adesea eșuează, în timp ce rutina e o plăcută molcomeală și în cazul unui expert, duce totdeauna la izbîndă".

Toate aceste pertinente observații sînt astăzi validate total sau în bună parte de recente lucrări de critică artei moderne. Reținem mai ales distincția făcută de Marcel Brion în cunoscuta sa lucrare *„L'art abstrait"* (Paris, 1956) : „Pentru el (Arp) ...efortuj constant a fost de a reveni la formele elementare, la sursele vocabularului formelor și nu de a căuta un absolut fixat în finit și în infinit asemeni lui Brâncuși, ci, dimpotrivă, de a căuta ceva aflat perpetuu în mișcare, în stare de transformare, *pe cale de zămislire"*.

Tenacitatea și vigoarea cu care Brâncuși a lucrat ani în șir spre a ajunge la puritatea formelor asemuită de Siegfried Giedion *(The Eternal Present*, Oxford, 1962) cu mîile de ani cheltuiți în realizarea abstracțizării idolilor civilizației cicladice timpurii — își găsește într-adevăr o paralelă printre contemporani numai în dăruirea de care a dat dovadă Mondrian. Este ceea ce observă și un David Lewes în monografia sa asupra lui Brâncuși (Londra, 1957) și ceea ce cu fine nuanțări dezbate reputatul istoric al artelor H. W. Janson de la Universitatea din New York în a sa *History of Art* (1965).

Michel Seuphor însuși, într-o recentă culegere de eseuri „Le style et le cri" Paris (1965) deși îl situează pe Arp pe același plan cu Brâncuși (după 1950 și pînă la moarte Arp a cunoscut o perioadă de efervescență creatoare) se concentrează toemai asupra deosebirilor dintre cei doi artiști : „Se spune adesea că opera lui Arp se găsește din punct de vedere istoric și spiritual în siajul operei lui Brâncuși. Dintr-un punct de vedere foarte îndrăznet acest lucru poate apărea ca atare. Opera lui Arp ar fi o dezvoltare, numai că mult mai bogată și mai multiplă, a operei lui Brâncuși. Acesta din urmă terminase într-adevăr esențialul operei sale, în epoca în care Arp își începea cariera de sculptor. Însă la o examinare atentă situația devine cu totul alta. Această pretinsă filiațiune nu e adevărată nici în privința rădăcinilor operei lui Arp, nici în privința spiritului ei. Rădăcinile se află în primul rînd în propria sa operă unde pot fi urmărite pînă în 1914. Cît privește spiritul operei lui Arp, acesta e de asemenea foarte diferit de cel care prezidează opera marelui Român. Brâncuși pornește întotdeauna de la obiectul natural procedînd apoi la interpretare, la transpoziție, mergînd pînă la despuierea completă, pînă la dragostea pentru formă de dragul formei. La Arp lucrurile se petrec cu totul altfel. El perfecționează formele sale conform unui proces autonom în circuit închis, pornind de la formă și ajungînd la formă oarecum de la interior spre exterior, asemeni unui fruct".

Mai rămîne să alăturăm într-un gen de colaj pronunciamentourile celor trei mari contemporani în cauză. Arp, Mondrian și Brâncuși pentru a recrea ambianța estetică și spirituală a acestei dezbateri.

Arp : Îmi amintesc că într-o discuție Mondrian opunea arta naturii, spunînd că arta este artificială iar natura naturală. Eu nu împărtășesc părerea sa. Eu cred că nu există opoziție între natură și artă. Arta este de origine naturală și se sublimează și spiritualizează odată cu sublimarea și spiritualizarea omului.

Mondrian : Putem constata că în natură toate raporturile sînt dominate de către un singur raport primordial, acela al unei extreme față de extrema cealaltă. Or, plastica abstractă a raporturilor reprezintă acest raport primordial într-un mod precis prin dualitatea de poziții ce formează unghiul drept. Acest raport de poziție este cel mai echilibrat dintre toate pentru că el exprimă într-o perfectă armonie raportul unei extreme față de extrema cealaltă, și pentru că el poartă în sine toate celelalte raporturi.

Brâncuși : Simplitatea nu este un scop în artă dar ajungem la ea fără voia noastră, apropiindu-ne de sensul real al lucrurilor... Frumusețea — este echitatea absolută.

Aceste confesiuni de credință invită și astăzi la meditație oferind totodată cîte o cheie sigură pentru considerarea universului de noi forme și realități create de acești mari artiști.

În ceea ce îl privește pe Wallace Stevens nu putem să nu subliniem încă o dată receptivitatea, luciditatea și discernămîntul manifestate față de arta mare al cărui contemporan și reprezentant a fost, ca și relevanța sa deosebită pentru cultura românească ale cărei valori întruchipate de geniul lui Enescu și Brâncuși le-a înglobat și le-a asimilat propriei sale opere. Coordonata meditativă și cea abstractă la întretăierea cărora se situează opera poetică majoră a lui Stevens, reprezintă corespondențele sale elective cu „limbajul vizionar" al partiturii lui Oedip și al elanului autodepășirii simbolizat de Coloana fără sfîrșit.

St. Stoenescu

1) Am semnalat cu un alt prilej înrudirea spirituală și corespondențele estetice pe care Wallace Stevens le-a revendicat de la George Enescu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul 13 Oct. 1967

Bucharest

BRÂNCUȘI

COLOCVIU 13-15 X. 1967

Domnișoara Pogany (Din albul omagial Brâncuși. Vezi pag. 10)

ASTĂZI se deschide la București colocviul „Constantin Brâncuși", organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Artiștilor Plastici, în colaborare cu A.I.C.A. (Asociația Internațională a Criticilor de Artă). Această manifestare are o dublă semnificație. În primul rînd, comemorarea a zece ani de la moartea artistului a cărui prețuire crește în întreaga lume în proporții pe care nu le-am fi bănuit și de care nu s-a bucurat, pînă astăzi, nici un artist plastic român. Originalitatea concepției sale, calitatea supremă a măiestriei, atitudinea atît de inovatoare față de artă au stîrnit și stîrnesc admirație și prețuire pretutindeni.

În al doilea rînd, acest colocviu are și o semnificație științifică, poate mai puțin festivă, dar deosebit de utilă. Brâncuși a fost un sculptor care n-a umblat cu orice preț după faimă. Singuratic, trăind cu gîndurile lui — căci poate nici o lovitură de daltă nu era dată de el fără să fi fost justificată și gîndită înainte —, trăind destul de izolat, avînd o antipatie vădită pentru criticii care veneau să se informeze în atelierul lui, multe detalii din activitatea și viața sa, extrem de interesantă, nu sînt pe deplin cunoscute și lămurite. Or, cele trei zile ale colocviului (13, 14 și 15 octombrie), în care vor fi prezentate circa 20 de comunicări ale istoricilor de artă și criticilor români și străini invitați, ale unor artiști români care l-au cunoscut îndeaproape, sînt destinate tocmai unor asemenea lămuriri asupra biografiei omului și concepțiilor artistului. Cinstind memoria lui Brâncuși, cercetători străini ai operei sale ca Jacques Lassaigne, Giulio Carlo Argan, Carola Giedion Welcker, Julius Starzynski și alții, alături de cercetătorii din țara noastră, vor aduce o contribuție prețioasă la explicarea și interpretarea creației marelui sculptor.

Este de la sine înțeles că un colocviu ca cel actual va intra în tradiția manifestărilor noastre de cultură. Fie la date care constituie etape importante în viața lui Brâncuși, fie determinate de rezultatele unor noi și fructuoase cercetări menite să aducă lumină asupra împrejurării în care au fost create operele și asupra înaltei lor semnificații.

Acad. G. Oprescu

Artistul unic

ÎNAINTE de a emite vreo judecată de ordin estetic trebuie să înțelegem că ceea ce Brâncuși a adus mai valoros în arta contemporană este de a fi eliberat total sculptura de rolul ei de figurație, mai mult sau mai puțin anecdotică, pentru a-i conferi o valoare monumentală, pe care o pierduse de multă vreme și pe care timpul nostru, cu toate bunele sale intenții, n-a reușit să i-o redea. Oricare ne-ar fi admirația pentru genii ca Rodin, Bourdelle sau Maillol, sau chiar pentru artiști mai novatori, precum Lipschitz sau Zadkine, care au vrut să afirme structura operelor lor, trebuie să convenim că în comparație cu Brâncuși, arta lor rămîne legată de noțiunea de obiect; găsindu-și desigur, prin concepția în organizarea elementelor ce-l alcătuiesc, locul în spațiu și suportînd admirabil mărirea la vaste dimensiuni, dar fără a-și pierde totuși caracterul inițial de obiect. Cu Brâncuși, această noțiune este total modificată; problema monumentală așa cum o rezolvă Brâncuși aparține arhitecturii măcar atît cît aparține sculpturii.

Dacă prin el sculptorul devine arhitect, se diferențiază totuși de acesta prin extrema libertate ce-o păstrează în ceea ce privește dreptul său la creație, sau mai bine zis, dreptul său la invenție. Într-adevăr, arhitectul pornește de la o cerință materială, de la un program care-i este dictat din exterior; opera sa răspunde unei funcțiuni și de aici acea nevoie bine definită de a face apel la imaginație. Opera lui Brâncuși, dimpotrivă, pornește de la imaginație, căreia el îi conferă realitate în operă, o realitate atît de puternică, de exact structurată, încît devine o arhitectură la fel de solidă ca și cînd ar fi fost comandată de o exigență fizică. Arhitectul împodobește realitatea cu visul său. Brâncuși dă visului său greutatea realității.

Prin această dublă raportare la arhitect și la sculptor, Brâncuși deține un loc unic care-i garantează independența, originalitatea și față de unul și față de celălalt. El realizează o puritate a formei care se înrudește cu intransigența cristalizărilor. Cu acest absolut el pătrunde în natură, se acordează cu ea, cu ceea ce are ea mai epurat: piatra lustruită, cristalul de stîncă și suprafețele lor perfecte par să-i fie modele.

El n-a ajuns imediat la această idealizare a formei; și-a cucerit împlinirea totală numai în etape. Ca și înaintașii săi, a început prin a privi natura pentru a încerca copierea ei. A început cu portrete, cu personaje vibrînd de sensibilitate; dar de îndată ce și-a început căutările de simplificare s-a legat de aceasta și foarte curînd s-a lăsat sedus de bogăția de exprimare pe care o găsea în ea. Foarte curînd, de asemenea, a înțeles că simplitatea nu trebuie să fie o stilizare mecanică și decorativă, ci, dimpotrivă, o concentrare prin care gîndirea și senzația sînt împinse pînă la maximum, pînă la momentul în care realitatea se spiritualizează.

Impecabilul ovul al faimosului cap de femeie numit *Mlle Pogany* (început către 1908—1910, apoi reluat, executat în diverse materiale, este o magnifică ilustrare a acestei forțe de tensiune spirituală. Mai tîrziu, diferitele versiuni pentru „Peștele" și pentru „Pasărea" arată celelalte faze ale acestei împliniri, la care se adaugă forța elanului în imobilitate.

De la o reușită la alta, se vede cum Brâncuși se detașează progresiv de obiect pentru a tinde către monument. Și ajunge cu o forță calmă și firească în „Coloana fără sfîrșit" și mai ales

---

SEMICENTENARUL MARELUI OCTOMBRIE

...iri cu arta sovietică

...ținînd succese din ce în ce ... rezultate din ce în ce mai

...it foaierul Teatrului Mare ...emingrad cu sentimen... ...urii; reîntîlnirea cu ... a fost prilejul ...oții artistice. ...eului s-a ...ublicul ...viți

Gogol. Vizionasem spectacolul la București în urmă cu zece ani și a fost pentru mine o mare bucurie să-i revăd pe mulți interpreți în această reprezentație de mare virtuozitate regizorală și actoricească. Mi-au rămas bine întipărite în minte sala de spectacole și foaierul — ambele de o mare simplitate. La ieșirea din sală am întîrziat în hol, în fața pereților acoperiți cu tablouri și fotografii înfățișînd portrete ale actorilor și actrițelor care au făcut sau care fac astăzi gloria Teatrului de Artă. De... ...spre ieșire, m-am oprit în fața ...fișe vechi, ușor decolorate de ...din anii de început ai Teatrului ...ă, unde poți distinge numele ...Stanislavski, Olga Knipper-Cehova, ...lina și mulți alți maeștri ai artei teatrale ruse.

În seara ultimului spectacol al turneului nostru am reprezentat *Opera de trei parale*. Jucam cu toții la fel de emoționați ca la o premieră, cu o ...și

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Artistul unic

Domnișoara Pogany (Din albul omagial Brâncuși. Vezi pag. 10)

ÎNAINTE de a emite vreo judecată de ordin estetic trebuie să înțelegem că ceea ce Brâncuși a adus mai valoros în arta contemporană este de a fi eliberat total sculptura de rolul ei de figurație, mai mult sau mai puțin anecdotică, pentru a-i conferi o valoare monumentală, pe care o pierduse de multă vreme și pe care timpul nostru, cu toate bunele sale intenții, n-a reușit să i-o redea. Oricare ne-ar fi admirația pentru genii ca Rodin, Bourdelle sau Maillol, sau chiar pentru artiști mai novatori, precum Lipschitz sau Zadkine, care au vrut să afirme structura operelor lor, trebuie să convenim că în comparație cu Brâncuși, arta lor rămîne legată de noțiunea de obiect; găsindu-și desigur, prin concepția în organizarea elementelor ce-l alcătuiesc, locul în spațiu și suportînd admirabil mărirea la vaste dimensiuni, dar fără a-și pierde totuși caracterul inițial de obiect. Cu Brâncuși, această noțiune este total modificată; problema monumentală așa cum o rezolvă Brâncuși aparține arhitecturii măcar atît cît aparține sculpturii.

Dacă prin el sculptorul devine arhitect, se diferențiază totuși de acesta prin extrema libertate ce-o păstrează în ceea ce privește dreptul său la creație, sau mai bine zis, dreptul său la invenție. Într-adevăr, arhitectul pornește de la o cerință materială, de la un program care-i este dictat din exterior; opera sa răspunde unei funcțiuni și de aici acea nevoie bine definită de a face apel la imaginație. Opera lui Brâncuși, dimpotrivă, pornește de la imaginație, căreia el îi conferă realitate în operă, o realitate atît de puternică, de exact structurată, încît devine o arhitectură la fel de solidă ca și cînd ar fi fost comandată de o exigență fizică. Arhitectul împodobește realitatea cu visul său. Brâncuși dă visului său greutatea realității.

Prin această dublă raportare la arhitect și la sculptor, Brâncuși deține un loc unic care-i garantează independența, originalitatea și față de unul și față de celălalt. El realizează o puritate a formei care se înrudește cu intransigența cristalizărilor. Cu acest absolut el pătrunde în natură, se acordează cu ea, cu ceea ce are ea mai epurat: piatra lustruită, cristalul de stîncă și suprafețele lor perfecte par să-i fie modele.

El n-a ajuns imediat la această idealizare a formei; și-a cucerit împlinirea totală numai în etape. Ca și înaintașii săi, a început prin a privi natura pentru a încerca copierea ei. A început cu portrete, cu personaje vibrînd de sensibilitate; dar de îndată ce și-a început căutările de simplificare s-a legat de aceasta și foarte curînd s-a lăsat sedus de bogăția de exprimare pe care o găsea în ea. Foarte curînd, de asemenea, a înțeles că simplitatea nu trebuie să fie o stilizare mecanică și decorativă, ci, dimpotrivă, o concentrare prin care gîndirea și senzația sînt împinse pînă la maximum, pînă la momentul în care realitatea se spiritualizează.

Impecabilul ovul al faimosului cap de femeie numit *Muza adormită* (conceput între 1909—1910, apoi refăcut, executat în diverse materiale, este o magnifică ilustrare a acestei forțe de tensiune spirituală. Mai tîrziu, diferitele versiuni pentru „Peștele" și pentru „Pasărea" arată celelalte faze ale acestei împliniri, la care se adaugă forța elanului în imobilitate.

De la o reușită la alta, se vede cum Brâncuși se detașează progresiv de obiect pentru a tinde către monument. Și ajunge cu o forță calmă și firească în „Coloana fără sfîrșit" și mai ales în „Poarta sărutului" și „Masa tăcerii". Prin aceste realizări, el abordează un limbaj universal, acela care permite înțelegerea fără cuvinte, și chiar fără obiecte și fără aluzii la alte lucruri. El ajunge în domeniul inspirației religioase în măsura în care fiecare contur, fiecare trăsătură devin simboluri, pentru că ceea ce e de prisos a dispărut.

Raymond Cogniat

Paris, 10 octombrie 1967

SEMICENTENARUL MARELUI OCTOMBRIE

...iri cu arta sovietică

...ălțînd succese din ce în ce ... rezultate din ce în ce mai

...it foaierul Teatrului Mare ... Leningrad cu sentimen... ...urii; reîntîlnirea cu ... a fost prilejul ...moții artistice. ...neului s-a ...ublicul ...viți

...și ...impul ... în cin...

... constituit-o ...etrecute la Mos... ...ilor de artă de la ...V — pe care le cu... ...de la prima mea călăto... ...ova — unde am putut ad... ... nou tablourile lui Levitan ...n, copleșită de cele mai puter... ...ingesii.

...Jn profund emoționată cînd ...astfe...ragul Teatrului de Artă, E. S... ...ăzut *Suflete moarte* după Gogol. Vizionasem spectacolul la București în urmă cu zece ani și a fost pentru mine o mare bucurie să-i revăd pe mulți interpreți în această reprezentație de mare virtuozitate regizorală și actoricească. Mi-au rămas bine întipărite în minte sala de spectacole și foaierul — ambele de o mare simplitate. La ieșirea din sală am întîrziat în hol, în fața pereților acoperiți cu tablouri și fotografii înfățișînd portrete ale actorilor și actrițelor care au făcut sau care fac astăzi gloria Teatrului de Artă. Pe ... ...rice spre ieșire, m-am oprit în fața ...ăise vechi, ușor decolorate de ...din anii de început ai Teatrului ...ă, unde poți distinge numele ...tanislavski, Olga Knipper-Cehova, ...ilina și mulți alți maeștri ai artei teatrale ruse.

În seara ultimului spectacol al turneului nostru am reprezentat *Opera de trei parale*. Jucam cu toții la fel de emoționați ca la o premieră, cu o concentrare și într-o tensiune care nu pot să nu transmită spectatorului fiorul puternic al artei adevărate. O sală plină pînă la refuz a ovaționat minute în șir, rechemîndu-i pe actori la rampă de nenumărate ori.

Și astăzi îmi aduc aminte cu o mare bucurie de sălile arhipline ale Teatrului de la Kremlin, de publicul entuziast care ne aplauda frenetic, în seara care încheia seria reprezentațiilor pe care le-am dat timp de două săptămîni la Leningrad și Moscova.

Clody Bertola

Masa tăcerii

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul 13 October 1967

OMAGIU CUMINȚENIEI ACESTUI PAMINT

● Iată în fața noastră, singular și familiar, chipul enigmatic al „Cuminteniei" pe care Brâncuși ne-a adus-o de dincolo de vreme. Este aici pentru totdeauna, iradiind nevăzută, implacabilă, anteică, „Cumințenia pământului". Chipul e desprins de data aceasta dintr-o carte. O carte pe care o am acum în față. Fascinanta întîlnire cu Brâncuși, la care ne aduc meditațiile lui Dan HĂULICĂ însoțite de imaginile lui DAN Er. GRIGORESCU din volumul abia ieșit de sub tipar, face cinste scrisului, fotografiei (se mai potrivește oare în cazul de față cuvîntul ?) și tiparului nostru în orice confruntare. Nu se putea o suprapunere mai fericită decît apariția unei asemenea cărți în zilele cînd la București sosesc din diferitele colțuri ale lumii eminenți artiști și cercetători de artă participanți la Colocviul internațional Brâncuși.

Adrian Petringenaru

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

COLOCVIUL BRÂNCUȘI

Contemporanul
Bucharest
20 Oct 1967

● CEI zece ani care s-au scurs de la moartea lui Constantin Brâncuși au proiectat o lumină și mai puternică asupra însemnătății sale în configurarea artistică a lumii moderne. Numărul mereu crescînd al celor care-i cercetează opera — la București, Craiova sau Tg. Jiu, ca și la Paris, New York sau Philadelphia — împreună cu bogata serie de evocări, studii, albume, monografii sau filme ce i s-au dedicat în această perioadă, la noi ca și peste hotare, constituie o mărturie elocventă.

În acest cadru, cu prilejul deceniului aniversar, la București și în țară au avut loc, între 13—28 octombrie, manifestările Colocviului Brâncuși, organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea artiștilor plastici în colaborare cu Asociația internațională a criticilor de artă.

La Muzeul de artă al Republicii s-a deschis o expoziție care reunește toate lucrările lui Brâncuși aflate în diferite colecții bucureștene, precum și o reprezentativă selecție de pictură și sculptură românească contemporană. Alte expoziții personale și de grup ale unor artiști aparținînd diferitelor generații și orientări artistice au venit să completeze imaginea actuală a vieții plastice românești. Vizitarea Muzeului Satului, a altor muzee din Capitală, Mogoșoaia, Hurezu, Sibiul — cu Brukenthalul și noul muzeu al tehnicii populare —, pelerinajul la locurile nașterii și copilăriei lui Brâncuși — Hobița, Tg. Jiu, Craiova — sau la mînăstirile pictate din Bucovina, au oferit posibilitatea unor relaționări prețioase cu spațiul larg al tradițiilor artistice românești.

La ședința festivă din sala mare a Ateneului, Pompiliu Macovei, președintele C.S.C.A., după ce a salutat prezența unor cunoscuți artiști, critici și istorici de artă de peste hotare, a adus la cunoștință hotărîrea ca acest colocviu să constituie punctul de plecare al unei viitoare Trienale internaționale de artă plastică — „Constantin Brâncuși". Au mai luat cuvîntul, omagiind memoria marelui artist, acad. Ion Jalea, președintele Uniunii artiștilor plastici, acad. George Oprescu, directorul Institutului de istoria artei al Academiei, Jacques Lassaigne, președintele A.I.C.A., și criticul de artă Dan Hăulică.

La lucrările colocviului, care s-au ținut în zilele de 14 și 15 octombrie în Sala mică a palatului Republicii Socialiste România, au prezentat comunicări și au participat la discuții peste 30 de cercetători români și străini. Dezbaterile au adus contribuții prețioase la reliefarea locului lui Brâncuși în contextul ariei mondiale, la definirea originalității sale și a puternicelor rădăcini naționale din care și-a hrănit creația. Totodată, Walter Lieberman, director la Muzeul de artă modernă din New York, a anunțat organizarea, în 1969, la New York, a celei mai cuprinzătoare expoziții retrospective Brâncuși.

Un volum omagial, cuprinzînd toate lucrările acestui colocviu, va încheia manifestările românești închinate unui deceniu de la moartea artistului.

Brâncuși în arta lumii

CHIAR de la începutul dezbaterilor, intervenția cu acest titlu a **Carolei Giedeon-Welcker** — autoare a unor prime și pătrunzătoare studii asupra creației brâncușiene — sublinia că universalitatea marelui artist român, deschizător al unei noi ere în arta modernă, își are rădăcinile în pămîntul și folclorul bogat al țării sale. Arta sa este situată exact la punctul de intersecție între Orient și Occident, acolo unde se află bastionul oriental al latinității. Tocmai în spiritul acestei latinități imanente, arta lui își găsește, în simplitatea naturală și armonioasă, strălucirea. Pe de altă parte, expresia fantastică și fabuloasă pe care a dat-o operei sale pare că derivă și se inspiră din aceeași țară natală, din casele țărănești ornate cu sculpturi în lemn, în spiritul tradițiilor seculare.

În încercarea de definire a etapelor parcurse de creația brâncușiană, criticul italian **Giuseppe Marchiori** aprecia că, după refuzul sculpturii „bifaciale" după ravnita față de imaturile

Influențele, rezonanțele profunde pe care opera lui Brâncuși le-a avut asupra creației artiștilor din diverse țări ale lumii, au fost subliniate în acest colocviu de către **Tony Spiteris**, secretar general al A. I. C. A., sculptorul **Ion Vlasiu**, arhitectul **Anton Dimboianu**, **N. Argintescu-Amza** și alți vorbitori. **Nora Eliasberg** — critic de artă, director adjunct la Muzeul Pușkin din Moscova, a adus, printre altele, emoționanta mărturie a Verei Muhina despre creația brâncușiană; **Lida Wachtova**, critic de artă din R. S. Cehoslovacă, a stabilit similitudini între începuturile activității artistice a lui František Kupka și Brâncuși, iar **Eduard Trier** — directorul Academiei de Arte din Düsseldorf — a relevat cotitura determinată de **Rugăciunea** lui Brâncuși în creația cunoscutului sculptor german Wilhelm Lehmbruck.

Biografie și operă

VECHI prieten și

Sculptura a cunoscut momente fericite cînd a știut să se exprime nu numai pentru văz dar și pentru pipăit — a remarcat în continuare **Tretie Paleolog**. Lui Brâncuși îi datorăm redeschiderea drumului spre marea sculptură cu expresie dublă, în același timp vizuală și tactilă.

Structurarea obiectului sculptural organizarea materiei în forme care identifică simplitatea cu bogăția de conținut, logic și expresiv dezvoltată în spațiu — a constituit tema analizei întreprinse de arh. **Adrian Gheorghiu** prin prisma proporțiilor și trasee geometrice a unora dintre sculpturile lui Brâncuși, alături de unele sculpturi clasice grecești și forme de artă populară românească.

Prezența emotivă a formelor brâncușiene, ca expresie a echilibrului ideal, își regăsește, inerent, în arhitectura ideală de boltă a existenței ei — a arătat în expunerea sa arh. **Octav Doicescu**, extinzînd analiza la domeniul arhitecturii. Ciclul ordonării și esențializării totalității formelor existente în creația lui Brâncuși se prelungește incluzînd și depășind

Dan Grigorescu a urmărit evoluția reprezentării trupului și chipului uman într-o serie de sculpturi, ajungînd la concluzia că omul lui Brâncuși se așează la hotarul dintre existența lui reală și vis, aspirînd necontenit spre desăvîrșire, spre o intensă spiritualizare.

Privindu-l în contextul culturii naționale și epocii, **Valeriu Răpeanu** a

aerul țării sale și, lucru încă și mai miraculos, a știut s-o păstreze.

În acest aer al țării de baștină și în plină maturitate creatoare — atunci cînd, la 60 de ani, îi scria unei foste eleve că se simte trecînd de la stadiul de ucenic la acela de calfă — a hotărît Brâncuși să ridice unicul său ansamblu monumental: Tripticul de la Tg. Jiu, asupra căruia s-a oprit în

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

COLOCVIUL BRÂNCUȘI

Contemporanul Bucharest 20 Oct 1967

● CEI zece ani care s-au scurs de la moartea lui Constantin Brâncuși au proiectat o lumină și mai puternică asupra însemnătății sale în configurarea artistică a lumii moderne. Numărul mereu crescînd al celor care-i cercetează opera — la București, Craiova sau Tg. Jiu, ca și la Paris, New York sau Philadelphia — împreună cu bogata serie de evocări, studii, albume, monografii sau filme ce i s-au dedicat în această perioadă, la noi ca și peste hotare, constituie o mărturie elocventă.

In acest cadru, cu prilejul deceniului aniversar, la București și în țară au avut loc, între 13—20 octombrie, manifestările Colocviului Brâncuși, organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea artiștilor plastici în colaborare cu Asociația internațională a criticilor de artă.

La Muzeul de artă al Republicii s-a deschis o expoziție care reunește toate lucrările lui Brâncuși aflate în diferite colecții bucureștene, precum și o reprezentativă selecție de pictură și sculptură românească contemporană. Alte expoziții personale și de grup ale unor artiști aparținînd diferitelor generații și orientări artistice au venit să completeze imaginea actuală a vieții plastice românești. Vizitarea Muzeului Satului, a altor muzee din Capitală, Mogoșoaia, Hurezu, Sibiul — cu Brukenthalul și noul muzeu al tehnicii populare —, pelerinajul la locurile nașterii și copilăriei lui Brâncuși — Hobița, Tg. Jiu, Craiova — sau la mînăstirile pictate din Bucovina, au oferit posibilitatea unor relaționări prețioase cu spațiul larg al tradițiilor artistice românești.

La ședința festivă din sala mare a Ateneului, Pompiliu Macovei, președintele C.S.C.A., după ce a salutat prezența unor cunoscuți artiști, critici și istorici de artă de peste hotare, a adus la cunoștință hotărîrea ca acest colocviu să constituie punctul de plecare al unei viitoare Trienale internaționale de artă plastică — „Constantin Brâncuși". Au mai luat cuvîntul, omagiind memoria marelui artist, acad. Ion Jalea, președintele Uniunii artiștilor plastici, acad. George Oprescu, directorul Institutului de istoria artei al Academiei, Jacques Lassaigne, președintele A.I.C.A., și criticul de artă Dan Hăulică.

La lucrările colocviului, care s-au ținut în zilele de 14 și 15 octombrie în Sala mică a palatului Republicii Socialiste România, au prezentat comunicări și au participat la discuții peste 30 de cercetători români și străini. Dezbaterile au adus contribuții prețioase la reliefarea locului lui Brâncuși în contextul artei mondiale, la definirea originalității sale și a puternicelor rădăcini naționale din care și-a hrănit creația. Totodată, Walter Lieberman, director la Muzeul de artă modernă din New York, a anunțat organizarea, în 1969, la New York, a celei mai cuprinzătoare expoziții retrospective Brâncuși.

Un volum omagial, cuprinzînd toate lucrările acestui colocviu, va încheia manifestările românești închinate unui deceniu de la moartea artistului.

Brâncuși în arta lumii

CHIAR de la începutul dezbaterilor, intervenția cu acest titlu a **Carolei Giedeon-Welcker** — autoare a unor prime și pătrunzătoare studii asupra creației brâncușiene — sublinia că universalitatea marelui artist român, deschizător al unei noi ere în arta modernă, își are rădăcinile în pămîntul și folclorul bogat al țării sale. Arta sa este situată exact la punctul de intersecție între Orient și Occident, acolo unde se află bastionul oriental al latinității. Tocmai în spiritul acestei latinități imanente, arta lui își găsește, în simplitatea naturală și armonioasă, strălucirea. Pe de altă parte, expresia fantastică și fabuloasă pe care a dat-o operei sale pare că derivă și se inspiră din aceeași țară natală, din casele țărănești ornate cu sculpturi în lemn, la spiritul tradițiilor seculare.

În încercarea de definire a etapelor parcurse de creația brâncușiană, criticul italian **Giuseppe Marchiori** arăta că, după refuzul sculpturii „bifaciale", după revolta față de mițurile „grandiosului" și „monumentalității", Brâncuși trece, în perioada 1910—1920, la adevărata cunoaștere a eului său, prin acele opere, ca **Sărutul** sau **Pasărea măiastră**, din care s-a inspirat toată sculptura modernă fel care

Influențele, rezonanțele profunde pe care opera lui Brâncuși le-a avut asupra creației artiștilor din diverse țări ale lumii, au fost subliniate în acest colocviu de către **Tony Spiteris**, secretar general al A. I. C. A., sculptorul **Ion Vlasiu**, arhitectul **Anton Dimboianu**, **N. Argintescu-Amza** și alți vorbitori. **Nora Eliasberg** — critic de artă, director adjunct la Muzeul Pușkin din Moscova, a adus, printre altele, emoționanta mărturie a Verei Muhina despre creația brâncușiană; **Lida Wachtova**, critic de artă din R. S. Cehoslovacă, a stabilit similitudini între începuturile activității artistice a lui Frantisek Kupka și Brâncuși, iar **Eduard Trier** — directorul Academiei de Arte din Düsseldorf — a relevat cotitura determinată de **Rugăciunea** lui Brâncuși în creația cunoscutului sculptor german Wilhelm Lehmbruck.

Biografie și operă

VECHI prieten și exeget al operei lui Brâncuși, **V. G. Paleolog**, bazîndu-se pe reconstituirea unor momente biografice și a denumirilor succesive ale **Mesei**, a adus o prețioasă contribuție la înțelegerea sensului titlului de **Masa**

Sculptura a cunoscut momente fericite cînd a știut să se exprime nu numai pentru văz dar și pentru pipăit — a remarcat în continuare **Tretie Paleolog**. Lui Brâncuși îi datorăm redeschiderea drumului spre marea sculptură cu expresie dublă, în același timp vizuală și tactilă.

Structurarea obiectului sculptural organizarea materiei în forme care identifică simplitatea cu bogăția de conținut, logic și expresiv dezvoltată în spațiu — a constituit tema analizei întreprinse de arh. **Adrian Gheorghiu** prin prisma proporțiilor și trasee geometrice a unora dintre sculpturile lui Brâncuși, alături de unele sculpturi clasice grecești și forme de artă populară românească.

Prezența emotivă a formelor brâncușiene, ca expresie a echilibrului ideal, își regăsește, inerent, în arhitectura ideală cheia de boltă a existenței ei — a arătat în expunerea sa arh. **Octav Doicescu**, extinzînd analiza la domeniul arhitecturii. Ciclul ordonării și esențializării totalității formelor existente în creația lui Brâncuși se prelungește incluzînd și depășind arhitecturalul către marile sinteze formale transmisibile în toate domeniile culturii, într-o permanentizare structurală originară.

Remarcat încă din timpul studiilor pentru dibăcia sa tehnică, Brâncuși

Dan Grigorescu a urmărit evoluția reprezentării trupului și chipului uman într-o serie de sculpturi, ajungînd la concluzia că omul lui Brâncuși se așează la hotarul dintre existența lui reală și vis, aspirînd necontenit spre desăvîrșire, spre o intensă spiritualizare.

Privindu-l în contextul culturii naționale și epocii, **Valeriu Răpeanu** a subliniat că, considerînd esențial faptul că, o dată cu ei, arta populară se dovedește capabilă să fertilizeze nu numai curentele romantice, dar și pe cele mo-

aerul țării sale și, lucru încă și mai miraculos, a știut s-o păstreze.

În acest aer al țării de baștină și în plină maturitate creatoare — atunci cînd, la 60 de ani, îi scria unei foste eleve că se simte trecînd de la stadiul de ucenic la acela de calfă — a hotărît Brâncuși să ridice unicul său ansamblu monumental: Tripticul de la Tg. Jiu, asupra căruia s-a oprit în [illegible] **Adrian Petringenaru** înțelese deplin decît în relația lor, în comunicarea și amplificarea reciprocă de sensuri ce se stabilește atît între ele, cît și cu întreg spațiul înconjurător.

● CEI zece ani care s-au scurs de la moartea lui Brâncuși au prilejuit o lumină și mai puternică asupra însemnătății sale în configurarea artistică a lumii moderne. Numărul mereu crescînd al celor care-i cer opera — la București, Craiova sau Tg. Jiu, ca și la Paris, New York sau Philadelphia — impresionă cu bogata serie de evocări, studii, albume, monografii sau filme ce i s-au dedicat în această perioadă, la noi ca și peste hotare, constituie o mărturie elocventă.

În acest cadru, cu prilejul deceniului aniversar, la București și în țară au avut loc, între 12—20 octombrie, manifestările Colocviului Brâncuși, organizat de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea artiștilor plastici în colaborare cu Asociația internațională a criticilor de artă.

La Muzeul de artă al Republicii s-a deschis o expoziție care reunește toate lucrările lui Brâncuși aflate în diferite colecții bucureștene, precum și o reprezentativă selecție de pictură și sculptură românească contemporană. Alte expoziții personale și de grup ale unor artiști aparținînd diferitelor generații și orientări artistice au avut să completeze imaginea actuală a vieții plastice românești. Vizitarea Muzeului Satului, a altor muzee din Capitală, Mogoșoaia, Hurezu, Sibiu — cu Brukenthalul și noul muzeu al tehnicii populare —, pelerinajul la locurile natale și copilărești ale lui Brâncuși — Hobița, Tg. Jiu, Craiova — sau la mînăstirile pictate din Bucovina, au oferit tradițiilor artistice românești.

La ședința festivă din sala mare a Ateneului, Pompiliu Macovei, președintele C.S.C.A., după ce a salutat prezența unor cunoscuți artiști, critici și istorici de artă de peste hotare, a dat cuvîntul, omagiind memoria marelui artist, acad. Ion Jalea, președintele Uniunii artiștilor plastici, acad. George Oprescu, directorul Institutului de istoria artei al Academiei, Jacques Lassaigne, președintele A.I.C.A., și criticul de artă Dan Hăulică.

La lucrările colocviului, care s-au ținut în zilele de 14 și 15 octombrie în Sala mică a palatului Republicii Socialiste România, au prezentat comunicări și au participat la discuții peste 30 de cercetători români și străini. Dezbaterile au adus contribuții prețioase la reliefarea locului lui Brâncuși în contextul artei mondiale, la definirea originalității sale și a puternicelor rădăcini naționale din care și-a hrănit creația. Totodată, Walter Lieberman, director la Muzeul de artă modernă din New York, a anunțat organizarea, în 1969, la New York, a celei mai cuprinzătoare expoziții retrospective Brâncuși.

Un volum omagial, cuprinzînd toate lucrările acestui colocviu, va încheia manifestările românești închinate unui deceniu de la moartea artistului.

Brâncuși în arta lumii

CHIAR de la începutul dezbaterilor, intervenția cu acest titlu a **Carolei Giedeon-Welcker** — autoare a unor prime și pătrunzătoare studii asupra creației brâncușiene — sublinia că universalitatea marelui artist român, deschizător al unei noi ere în arta modernă, își are rădăcinile în pămîntul și folclorul bogat al țării sale. Arta sa este situată exact la punctul de intersecție între Orient și Occident, acolo unde se află bastionul oriental al latinității. Tocmai în spiritul acestei latinități imanente, arta lui își găsește, în simplitatea naturală și armonioasă, strălucirea. Pe de altă parte, expresia fantastică și fabuloasă pe care a dat-o operei sale pare că derivă și se inspiră din aceeași țară natală, din casele țărănești ornate cu sculpturi în lemn, în spiritul tradițiilor seculare.

În încercarea de definire a etapelor parcurse de creația brâncușiană, criticul italian **Giuseppe Marchiori** apreciază că, după refuzul sculpturii „bifek", după revolta față de mitizarea grandiosului" și „monumentalității", Brâncuși trece, în perioada 1910—1920, la adevărata cunoaștere a eului său, prin acele opere ca **Sărutul** sau **Pasărea măiastră**, din care s-a inspirat toată sculptura modernă (și care n-au nici o legătură cu sculptura cubistă sau de influență cubistă). Criticul italian consideră că dezvoltarea artei sculptorului a avut loc fără întreruperi de teatru, în mod firesc, trecînd prin toate etapele obligatorii ale unei perioade de deosebită complexitate, de la academism la „Art nouveau". Brâncuși reprezintă un caz unic, un caz ce nu se încadrează în „tendințe".

Eminentul istoric de artă **Carlo Giulio Argan** — profesor de istoria artei la Universitatea din Roma — a precizat că nici o altă țară nu se poate revendica atît de deplin în opera unui artist ca România. Legăturile sale cu tradiția sînt foarte puternice și asta este una din rațiunile grandoarei sale. Brâncuși însă a izbutit să adîncească aceste rădăcini pînă la găsirea sursei comune a tuturor tradițiilor și expresiilor populare. Nici un alt artist nu a înțeles ca el valoarea lui „Volkgeist", care nu înseamnă reprezentarea realității, ci un nou nucleu de realitate, un nou centru în jurul căruia să se poată organiza o nouă viziune a realului. În paralelă pe care a făcut-o între Brâncuși, Mondrian și Picasso, vorbitorul a subliniat faptul că marele sculptor — ca un clasic cu un orizont universal — a izbutit să reunească (poate singurul în epoca noastră) cei doi termeni întotdeauna separați: invenția și repetiția. La polul opus lui Picasso, Brâncuși privește istoria în profunzime, nu doreste să arate diferența lucrurilor, ci unitatea lor fundamentală.

Ceea ce vrem să păstrăm — în lumea de forme tehnologice în care trăim, a conchis vorbitorul, este nu atît o concepție asupra lumii, cît responsabilitatea morală a muncii noastre. Și de o astfel de responsabilitate morală, Brâncuși ne-a dat cel mai înalt exemplu al timpului nostru.

Pe linia acelorași valoroase analize comparatiste, **Palma Bucarelli** — directoarea Galeriei de artă modernă și contemporană a Muzeului Național din Roma, vicepreședintă a A.I.C.A. — a vorbit despre influența exercitată de Brâncuși asupra picturii lui Modigliani. Depărtîndu-se de Rodin, odată cu lucrarea sa **Rugăciunea**, Brâncuși își propune să regăsească sculptura, adică specificitatea semantică a sculpturii. Modiglianl îi datorează lui Brâncuși tocmai dorința de a realiza în pictură ceea ce acesta își propunea în sculptură.

În cuvîntul său, sculptorul **Etienne Hajdu** — elev și continuator al lui Brâncuși — își exprima opinia că marele artist nu trebuie izolat de epoca sa. Fenomen extraordinar, prin unicitate, și aparține lumii întregi. Și asvenita filiație a operei sale reflectă unitatea deplină dintre spirit și materie. Am încredere că după Brâncuși, în această lume tehnicizată care a uitat de demnitatea umană, vor veni alți sculptori. Ei vor trebui să tindă a exprima omul cu forța cu care Brâncuși a exprimat **Cocoșul care salută soarele.**

Influențele, rezonanțele profunde pe care opera lui Brâncuși le-a avut asupra creației artiștilor din diverse țări ale lumii, au fost subliniate în acest colocviu de către **Tony Spiteris**, secretar general al A. I. C. A., sculptorul **Ion Vlasiu**, arhitectul **Anton Dimboianu**, **N. Argintescu-Amza** și alți vorbitori. **Nora Eliasberg** — critic de artă, director adjunct la Muzeul Pușkin din Moscova, a adus, printre altele, emoționanta mărturie a Verei Muhina despre creația brâncușiană; **Lida Wachtova**, critic de artă din R. S. Cehoslovacă, a stabilit similitudini între începuturile activității artistice a lui Frantisek Kupka și Brâncuși, iar **Eduard Trier** — directorul Academiei de Arte din Düsseldorf — a relevat cotitura determinată de **Rugăciunea** lui Brâncuși în creația cunoscutului sculptor german Wilhelm Lehmbruck.

Biografie și operă

VECHI prieten și exeget al operei lui Brâncuși, **V. G. Paleolog**, bazîndu-se pe reconstituirea unor momente biografice și a denumirilor succesive ale **Mesei**, a adus o prețioasă contribuție la înțelegerea sensului titlului de **Masa tăcerii**, la care s-a oprit în cele din urmă sculptorul.

Elevă a lui Brâncuși, **Irina Codreanu** evoca astfel anii săi de ucenicie, alături de alți tineri români: „Ideile și le exprima cu simplitatea și plastica citatea omului de la țară. Le formula în axiome colorate de imaginația sa bogată și plină de improvizații nebănuite. Brâncuși ne-a dat sensul adevărat al blocului de piatră, de marmură, al trunchiului de lemn".

Atît în cuvîntul rostit la ședința omagială, cît și în cadrul colocviului, **acad. G. Oprescu** a evocat cele două întîlniri ale sale cu Brâncuși, oprindu-se îndeosebi asupra semnificației raporturilor dintre om și artist. Însușirile umane atît de legate de unicitatea operei au fost relevate de vorbitor ca fiind o moștenire prețioasă a neamului din care se trăgea artistul. „Prin sinceritatea expresiei, printre cei care se temeau și evitau să se exprime sincer, prin seninătatea și fermitatea inspirației, printre cei care se remarcau prin spiritul lor tulburat și inconstant, prin simplitatea expresiei, printre cei care iubeau și practicau complicațiile, prin încrederea sa acordată cugetării și inteligenței, într-o lume ce adora impulsiile irezistibile și nepreväzutul, prin grija ce punea în a-și duce pînă la capăt ideile, fără a se teme de consecințe lor, de a le da forma cea mai ingrijită și mai conformă inspirației sale, cînd în jurul lui domnea pretuirea operelor neterminate și aproximative, Brâncuși și-a asigurat un rol unic, nu numai în arta noastră, dar și în cea universală".

La această conturare a unui profil spiritual a contribuit și amintirea vizitelor făcute în atelierul lui Brâncuși de prof. **Bohdan Urbanowicz** de la Academia poloneză de arte frumoase, și sculptorul **Mac Constantinescu**.

La rîndul său, pornind de la date biografice și implicații morfologice aparent lipsite de însemnătate, sculptorul american **Sidney Geist** a adus, la capătul unei demonstrații stringente, revelații neașteptate asupra a două lucrări (**Orgoliul** și **Sărutul**), care pînă acum fuseseră considerate doar ca teme convenționale sculpturale.

Comunicările prezentate în această parte a colocviului au contribuit la reliefarea ideii surprinzătoare la prima vedere, că și cele mai generale reprezentări din opera lui Brâncuși își au originea în evenimente care au existat în realitate în viața sa și deci, așa cum a fost de părere Sidney Geist, nimic din viața sau activitatea lui Brâncuși nu poate fi considerat nelămurit.

Mîna care gîndește

PENTRU Brâncuși, lemnul, lutul, piatra și metalul nu mai aveau secrete — amintea **Barbu Brezianu** prezentînd unele date mai puțin cunoscute privind atelierele din tinerețea artistului și excepționalele calități de artizan incluse în împlinirea operei.

Sculptura a cunoscut momente fericite cînd a știut să se exprime nu numai pentru văz dar și pentru pipăit — a remarcat în continuare **Tretie Paleolog**. Lui Brâncuși îi datorăm redeschiderea drumului spre marea sculptură cu expresie dublă, în același timp vizuală și tactilă.

Structurarea obiectului sculptural, organizarea materiei în forme care identifică simplitatea cu bogăția de conținut, logic și expresiv dezvoltată în spațiu — a constituit tema analizei întreprinse de arh. **Adrian Gheorghiu** prin prisma proporțiilor și trasee geometrice a unora dintre sculpturile lui Brâncuși, alături de unele sculpturi clasice grecești și forme de artă populară românească.

Prezența emotivă a formelor brâncușiene, ca expresie a echilibrului ideal, își regăsește, inerent, în arhitectura ideală chela de boltă a existenței ei — a arătat în expunerea sa arh. **Octav Doicescu**, extinzînd analiza la domeniul arhitecturii. Ciclul ordonării și esențializării totalității formelor existente în creația lui Brâncuși se prelungește incluzînd și depășind [illegible] culturii, într-o permanentizare structurală originară.

Remarcat încă din timpul studiilor pentru dibăcia sa tehnică, Brâncuși n-a ajuns dintr-odată la arta severă, adesea arhitecturală, îndrăgită de noi — a spus criticul francez **René de Solier** la colocviu. Brâncuși a știut să aleagă și să construiască, să inventeze lucrul cel mai dificil: marile planuri devenite arhitectonii: **Coloana, Muza, Cocoșul**. Sculptura pe care ne-a lăsat-o, fără să-i pese de școli și curente, arată că robustețea în operă dobîndește o întelepciune avîntată. Această operă luminează sau determină acum meditația spre ceea ce este făcut de mîna omului, unind pe cei care știu să vadă să viseze. René de Solier a urmărit pe firul operelor lui Brâncuși apariția unei forme noi, legătura pasionantă între formă și idee, între sculptor și cunoaștere, între viața interioară și concepte sau expresii dominante. Aceste sculpturi scot în relief noua lume a datelor complexe, ele dovedesc cît de suverană este mîna atunci cînd învinge alianta dintre cunoaștere, pasiune, entuziasm, înțelepciune.

Străvechi surse ale noutății

ANALIZA morfologică a creației lui Brâncuși — a relevat **Petru Comarnescu** — oricît de utilă este în limitele strict structurale, nu poate conduce la deplinătatea semnificațiilor decît dacă avem în vedere adevărurile umane către care năzuia artistul. Brâncuși a înnoit viziunea și tehnica sculpturii moderne nu ca un simplu geometru, ci ca un om aparținînd unei anumite culturi. Vorbitorul, pornind de la premisa că sistemul de relații, de gîndire și expresie este în fond cel al artei populare românești, bazată pe procedeul stilizării și pe anumite semnificații prealabile cu răsunet colectiv, cercetează formele citorva dintre lucrările marelui sculptor corelîndu-le cu obiceiuri și legende folclorice străvechi, arătînd totodată că originalitatea acestui inovator al sculpturii moderne nu trebuie redusă la datele mostenite de la tradițiile poporului său.

Considerînd că sculptura lui Brâncuși ar putea fi caracterizată în general ca o sculptură-stelă care face să te gîndești la menhirele preistorice sau la totemuri, istoricul de artă turc **Nurullah Berk** a făcut o paralelă între **Coloana fără sfîrșit** și unele pietre funerare orientale sau vechi minarete, nu pe linia vreunei filiații, ci a spiritului comun care, după părerea sa, le însufletește.

Asemenea referiri la tradiții străvechi și la puritatea esteticii orientale, aproape de zonele cărela se situează țara noastră, au fost completate de intervenția lui **Dan Grigorescu** care, citindu-l pe Tudor Vianu, a amintit neclintita aspirație a poporului român spre echilibru și dreaptă măsură. Considerînd că și folclorul românesc ca și cultura antică elină, deși pornind de la realități sufletești diferite, au omul drept „măsura tuturor lucrurilor".

Dan Grigorescu a urmărit evoluția reprezentării trupului și chipului uman într-o serie de sculpturi, ajungînd la concluzia că omul lui Brâncuși se așează la hotarul dintre existența lui reală și vis, aspirînd necontenit spre desăvîrșire, spre o intensă spiritualizare.

Privindu-l în contextul culturii naționale e epocii, **Valeriu Răpeanu** a [illegible] valorilor naționale absolute, considerînd esențial faptul că, o dată cu ei, arta populară se dovedește capabilă să fertilizeze nu numai curentele romantice, dar și pe cele moderne.

Exemplul lui Brâncuși — a afirmat **Mircea Deac** — a înnobilat și a justificat multor artiști inspirația din arta populară, dar la Brâncuși cu fiecare lucrare sensibilitatea este impregnată de imaginile artei populare, mai bine spus de sensurile, simbolurile și metaforele sale pe care însă nu le copiază. La Brâncuși spațiul — raportat de vorbitor la spațiul mioritic — și lumina sînt mijloacele prin care se exprimă și se dezvoltă o anumită idee a constituției, se esențializează o formă și, extrăgînd maximul din structura materialului ca potențial de expresivitate, se realizează opera de artă.

Sensul filozofic al sculpturii

DACĂ în prezent contribuția marelui sculptor la fixarea stilului mondial al epocii noastre este unanim recunoscută, întrebările în legătură cu resursele inovatoare ale genitului artistului nu și-au găsit cu totul răspuns — a arătat în comunicarea sa **Ion Frunzetti**. „Brâncuși practică, întocmai ca țăranul român, o gîndire analogică și mitică. Omologia cosmică, idee că între cer și pămînt, între viața universală și cea a omului există similitudini mergînd pînă la identitate, stă la baza tuturor creațiilor folclorice românești". Referindu-se la motivul oului, vorbitorul a amintit că acesta este chintesența conceptiei omologice a universului, a relațiilor macro-microcosm. Nu numai calitățile lui vizuale, ci semnificațiile acestui motiv ridicat la rangul de imagine-simbol trebuie puse în valoare. Arătînd, cu referire și la alte lucrări, cum ritmurile după care se organizează formele individuale la Brâncuși reflectă legea ritmurilor cosmice, Ion Frunzetti a accentuat că întreg acest program al integrării omului în viața cosmică este extras dintr-o experiență de viață formulată la țăranul român în chip mitic și care se dovedește perfect compatibil cu gîndirea filozofică modernă.

Istoricul de artă polonez **Iuliusz Starzynski** — vicepreședinte al A.I.C.A. — aprecia că filozofia este esența însăși a artei lui Brâncuși. Evidentă încă în operele lui de tinerețe, cum este **Cuminția pămîntului**, această filozofie se va pronunța cu și mai multă fermitate odată cu vîrsta, ca să ajungă în **Coloana fără sfîrșit** o adevărată manifestare de conștiință. Aria lui Brâncuși dispune de deplin de capacitățile datorită cărora omul de-a lungul secolelor se pricepea totdeauna să-și îmbogățească însuși-rile firești, creîndu-și o cultură. Uniunea sacră natură-cultură el o cunoștea în mod suveran și a practicat-o încă din prima tinerețe. A primit-o odată cu aerul țării sale și, lucru încă și mai miraculos, a știut s-o păstreze.

În acest aer al țării de bastină și în plină maturitate creatoare — atunci cînd, la 60 de ani, îi scria unei foste eleve că se simte trecînd de la stadiul de ucenic la acela de calfă — a hotărît Brâncuși să ridice unicul său ansamblu monumental: Tripticul de la Tg. Jiu, asupra căruia s-a oprit în comunicarea sa **Adrian Petringenaru** arătînd că aceste monumente nu pot fi înțelese deplin decît în relația lor, în comunicarea și amplificarea reciprocă de sensuri ce se stabilește atît între ele, cît și cu întreg spațiul înconjurător. Luînd ca punct de plecare propria expresivitate plastică a formelor de la Tg. Jiu, și raportîndu-le la surse, la versiunile precedente, ca și la sugestivitatea elementelor naturii între care se integrează, criticul a urmărit sensurile filozofice, universale, ce se desprind din soluția plastică. Din inedita concepție monumentală brâncușiană.

În interpretarea operei lui Brâncuși se confruntează două tendințe — a remarcat criticul austriac **Werner Hofmann**, directorul Muzeului de artă modernă din Viena. Una care se străduiește să-l situeze în cadrul gîndirii vremii sale și alta care-l socotește o stea singuratică în afara artei secolului nostru. Nu vrean să diminuez importanța folclorului — a spus criticul vienez, — dar Brâncuși a depășit această cale pe un front foarte larg și tocmai aici cred că stă misterul artei sale. El trebuie pus nu în contextul artiștilor anonimi ai țării lui, ci în situația europeană pe care a întîlnit-o în viață.

Relația Orient-Occident nu este o speculație, ci are o bază biografică — a precizat în intervenția sa **Dan Hăulică**. Brâncuși nu are curajul să devină el însuși decît în atmosfera creată la Paris de revelația artei negre. Problematica rădăcinilor nu poate deci duce la o antinomie între realitățile noastre naționale și cele ale culturii europene. Înțelegerea raporturilor între național și universal nu are nevoie de o orientare etnografică, ci de găsirea valentelor actuale ale acestui clasicism peren.

ÎN CUVÎNTUL său, **Jacques Lassaigne** — președintele A.I.C.A., entuziast susținător al organizării acestui colocviu în țara noastră — propunea ca operele lui Brâncuși — cu sprijinul UNESCO sau cu acela al altor instituții internaționale — să iasă din cadrele închise ale colecțiilor și muzeelor și — conform dorinței artistului — să fie puse în parcuri, în grădinile pentru copii, să fie oferite tuturor acelora pentru care au fost create.

Concluziile colocviului au fost rostite de criticul **Mircea Popescu** — președintele secției române a A.I.C.A. Vorbitorul a subliniat valoarea deosebită a acestui dialog cu opera lui Brâncuși, a acestui moment important de exegeză brâncușiană. Prin cuvîntul lor, participanții români, ca și cei din Europa și Statele Unite, au demonstrat încă o dată actualitatea stringentă a problemelor ridicate de creația marelui sculptor, probleme ce se interferează continuu cu acelea ale întregii arte a secolului nostru.

Adriana Stoica
Adrian Petringenaru

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.
The Museum of Modern Art Archives, NY
Collection: Brancusi - Geist
Series/Folder: Vol. 2 (3)

Abonamentele se fac la oficiile poștale prin factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Redacția și administrația București Piața Scînteii nr. 1, telefon 17.60.10. TIPARUL Combinatul Poligrafic Casa Scînteii — Piața Scînteii. Anunțurile de PUBLICITATE (reclamă) se primesc la următoarea adresă: Agenția de publicitate E.S.I.P. — București, Str. Eforiei 6, raionul Lenin, tel. 16 79 45
40044

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (3)

BRÂNCUȘI la el acasă

Itinerar omagial
de Paul ANGHEL

Cu prilejul zilelor Brâncuși, desfășurate la noi, în Franța și în toată lumea, ne-am reîntors în Gorjul lui natal, la Târgu-Jiu, lîngă pietre și lîngă fier, lîngă adevărurile elementare și sublime ale artei lui, cu sentimentul redescoperirii unei obîrșii de gînd, cu sentimentul redescoperirii unei țări scufundate pe care arta lui a reîntors-o spre noi, smulgînd-o neființei, așezînd-o sieves în lumină, punînd-o în centrul de foc al inimii noastre. E universalitatea întruchipată a unui gînd românesc.

Ne-am deplasat la Hobița. Consătenii lui Brâncuși trăiau la rîndu-le febra sărbătoririi, niței surprinși, niței uimiți, niței nedumeriți pentru faptul că atîta cinste străină de pe toate continentele apasă azi pe umerii lor. Întrucît o meritau ?

În urmă cu numai cîțiva ani Brâncuși era exclusiv al celor ce purtau acest nume, adică al familiei, al celor cîteva rubedenii din Hobița și Pestișani care-l serbau cu o mîndrie mută, confidențială aproape, cunoscînd din zvon mai mult decît prin dovadă că solul lor în lumea cea mare e un ales. Îl știau bine, cunoscîndu-l îndeaproape, în întoarcerile lui scurte și surprinzătoare acasă, cîțiva nepoți, cumnați, colegi de școală, unii consăteni mai în vîrstă, astăzi mutați în marginea satului, sub cruci. Frații și surorile s-au strămutat acolo mai demult. Dintre foarte numeroșii strănepoți numai cîțiva se simțeau direct legați de acel unchi ciudat de pe Sena, știut fiind că numele Brâncuși s-a răspîndit și a odrăslit în cîteva sate.

Apoi au apărut prin sat, din timp în timp, fel de fel de oameni de la București, interesîndu-se despre acest dispărut, a cărui memorie aproape se pierdușe. La ce vor fi servind aceste informații disparate, bizare, răspîndite pe cuprinderea a aproape un secol ? Au sosit învățați din America, Italia sau Franța, au sosit numeroși fotoreporteri, interesați nu atît de noutățile edilitare ale comunei Pestișani, cît de cocoșii de pe case, de stîlpii cerdacurilor, de linguriile sau furcile de tors, de pietroaiele din pîrîul Bistrița, de crucile din cimitir. Cei care-l cunoșteau pe Brâncuși copilul, cum a fost moș Vasile Trifu Blendea, colegul lui de bancă, nu vedeau nici o legătură între Costache a lui Brâncuși cel din urmă cu nouăzeci de ani și între aceste lemne sau pietre vechi, îscodite cu atîta interes sau fotografiate de noii veniți.

Apoi valurile admirației, de departe în tot mai aproape, au început a încercui Munții Gorjului, coborînd spre Hobița și oprindu-se la pragul consătenilor lui Brâncuși. Hobițenii, rubedenii cu artistul sau numai consăteni, se simt acum datori să răspundă acestei cinstiri, să caute, să explice, să înțeleagă mai exact locul pe care satul lor îl ocupă pe harta artistică a lumii. Cît și ce anume deține Hobița din faima lui Brâncuși ? Ce zestre nemărturisită sau nestiută i-a dat artistului ? „Consătenii, în primul rînd, vor să știe. Prin osîrdia unui profesor bătrîn, Gh. Sprîncenatu, a fost redactată chiar și o monografie a comunei, lucrare temeinică, despășind nevoile administrației locale, în care vizitatorul sau amatorul poate găsi informații de primă mînă cu privire la așezarea care l-a dăruit lumii pe Brâncuși. Un alt profesor, Petre Ceaureanu, pregătește un amplu studiu despre „izvoarele sau rădăcinile folclorice ale artei lui Brâncuși". După cum ne asigură monografia citată, comuna Pestișani — deci și Hobița, cătunul în care s-a născut Brâncuși — se află la 45 grade latitudine nordică și la 23,3 grade longitudine răsăriteană. Dar ce pot spune niște coordonate de geografie pură ?

Pe globul terestru am putea fixa, cu mult mai exact, același punct, printr-o pasăre măiastră.

L-am întrebat pe un hobițean :

— Ce s-a hotărît atunci la această întîlnire ?

Vasile Brâncuși : Trebe să mărturisim, cu tristețe, că pe atunci, concetățenii lui Brâncuși n-au înțeles pe deplin valoarea ideii monumentului pe care artistul îl propusese, faptul că această idee venea din vechimea unui cult românesc...

— De ce s-a renunțat, pînă la urmă, la construcția unui monument făurit de Brâncuși la Hobița ?

Vasile Brâncuși : Atîtul ne ceruse să-i procurăm două vagoane de piatră de Albești. Numai procurăm o singură piatră din material. Discutasem împreună chiar și amplasarea monumentului care, într-o primă variantă, ar fi urmat să fie construit chiar la Hobița, în fața casei părintești, iar în alta — cea preferată de artist — la șosea, unde se află acum centrul comunei. Dar, între timp, artistul a început lucrul la ansamblul său de la Tg. Jiu.

Revenim la Tg. Jiu, pentru a contempla omagial această via sacra, drumul-fiint al eroilor, consacrat de Brâncuși neamului său de strămoși.

Despre semnificația ansamblului monumental s-a scris și s-a vorbit mult, s-a sugerat cercetătorului le mîine multiple și fertile ipoteze. Rămîne cert că Brâncuși a dăruit Romîniei cel mai impunător ansamblu din întreaga lui operă, pe care l-a consacrat țării veșnice a eroilor strămoșilor săi din cîteva părturii, legate de nașteri. Cîteva fapte, cîteva lumineze mai exact ea ideii monumentului și să realizeze acest anpmblu monumental consacrat eroilor căzuți în luptele de la Tg. Jiu.

— Cînd s-a născut ideea de a se propune lui Brâncuși realizarea acestui ansamblu monumental ?

Milița Pătrașcu : „Construiesc, la Tg. Jiu, pe piața centrală a orașului, un monument consacrat Ecaterinei Teodoroiu. Monumentul, cioplit în travertin italian, a fost realizat din inițiativa și cu fondurile Ligii naționale a femeilor gorjene a cărei președinte era doamna Arelia Tătărăscu. D-sa mi-a propus încă în vara anului altul, ăla era bun, dar bețiv !) — și un loc, o cameră unde să lucrez — și unde nu va intra nimeni străin de această lucrare — materiale, scule, etc"... Zis și făcut — ordin sever și execuția precisă ! Of, Doamne, ce-o fi și asta ? — mă întreb eu pe mine... Trece o zi, trec două — lucru nimic ! Trec și mai multe zile, cînd intru în cameră îl întreb pe dulgher : „Ce faci, Oancea ?" „Ascut la bardă și-l ajut pe domnu'..." „Dar nu știi ce vrea să facă ?" „Nu știu, nu-mi spune, tot alta spune, mă pune să verific dacă taie barda...". „Oancea, e ceva în neregulă", spun. Nu termin, intră cel cu barbă. „Meșterul e supărat, zice Oancea, că nu mere lucru". Cel cu barbă spune : „Stai, e lucru secret." Peste cîteva zile, domnu' inginer Georgescu mă cheamă și mă face de două parale, că nu mă interesez, etc. — Domnu inginer, în fiecare zi dau pe-acolo de două trei ori și văd că nu se mișcă nimic. Dar nici nu știu ce vrea să facă domnu' Brâncuși. Cică-l lucru secret. Eu nu știu, Oancea nu știe, dar, pe cum văd eu, nici domnu' Brâncuși nu știe ce vrea să facă...

— Ce v-a spus domnu' inginer ?

Carol-baci : Flisek, i-al din scurt !... M-am lămurit eu pînă la urmă că domnu' Brâncuși pregătea schița la fața locului. Lucra altfel, n-ascuțea de pomană barda. În fine, cînd am avut în palmă schița clară, tulai-doamne, am zburat în birou la mine și totul a mers rapid. Cu roata de funicular însă...

Carol-baci e cumnat cu Ion Romoșan, un alt meșter coautor al coloanei, și el pensionar, locuind la Petroșeni, deci ne-am reîntors pe același drum al Hategului, în Cetatea Cărbunelui. Aceeași casă primitoare, de meșter veteran, de astă dată, pe masă — palincă. Drumul lui Ion Romoșan către meserie e într-un fel paralel cu drumul meșterului din Hobița, amîndoi plecați de copii la oraș, amîndoi apucînd cu nădejde munca, amîndoi ajunși la capătul unor profesii diferite, servite cinstit. („Am auzit că domnu' Brâncuși or murit..."). Cestălalt meșter a ieșit la pensie, în 1960, după 50 de ani și opt luni de muncă.

— Anume cînd ați început lucru la partea de rezistență ?

Ion Romoșan : Am primit ordin de la domnu' inginer Georgescu, care lucra cu domnu' Brâncuși în problema Coloanei. Domnu' Brâncuși e drept a fost și el pe la noi, la atelier, purta barbă, o barbă mare, neagră, după cît am înțeles ei dădea directivele...

Coborînd înăuntrul procesului industrial, prezența lui Brâncuși se estompează. Partea de rezistență metalică la care a lucrat meșterul Ion Romoșan, împreună cu oamenii lui, nu-l mai privea direct pe artist, deloc dezinteresat de desăvîrșirea operei, dar trecîndu-și competența specialiștilor, printre care numele ing. Georgescu este pe drept pomenit. Ion Romoșan ne-a povestit cu minuțioase detalii, desenîndu-ne pe carnet, tot ceea ce nu se vede contemplînd Coloana infinită, adică mierul ei de metal, adevăratul pivot, coarda pătrată de oțel, sudată din trei bucăți, care face ca admirabilul obelisc să stea neclintit în vînt. Cu și mai multe detalii, simțind interesul artistic, meșterul ne povestea despre o altă operație, finisarea „mărgelelor".

Ion Romoșan : După turnare — ați aflat că prima mărgică a crăpat, v-a povestit Carol I, s-a trecut la strunjirea capetelor fiecărui element, apoi la curățare. Mai întîi s-a făcut o curățare a metalului cu grăunțe de cvarț (Ce frumoasă această operație, prin care s-a repetat, industrial, polizarea saharianâ a sfinxului !), după care s-a dat un prim strat de protecție, astuparea porilor cu plumb. A urmat metalizarea cu alamă. La metalizare a lucrat Ciulă Maxim, sub supravegherea lui Borodi Victor...

— Unde lucrează acum Borodi Victor ?

Ion Romoșan : E și el pensionar. Locuiește, dacă nu mă înșel, la Petrila...

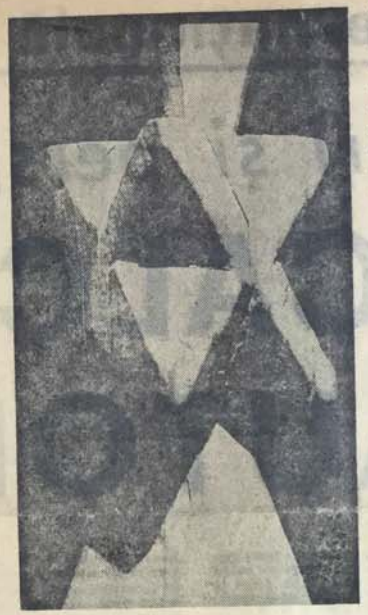
Drumul la Petrila. Din pensionar în pensionar, nimerim la casa lui Borodi Victor, chiar pe strada principală, găsindu-l pe meșter între nepoți.

— Ați lucrat la **Coloana infinită ?**

Borodi Victor : Am lucrat multe piese în viața mea. (Și el are peste 30 de ani de meserie !) ...Dacă e vorba de Coloana lui Brâncuși, știu. A fost o lucrare frumoasă. Au făcut-o meșterii noștri de la Petroșeni. De unde știți că am lucrat sudura ? (rîndește cu mîndrie). V-a spus Flisek sau Romoșan ? (Meșterii flatați simt și își recunosc meritele unul celuilalt).

— Se pare că meșterul Brâncuși a fost foarte mulțumit...

Borodi Victor : N-are importanță, ne-am făcut



Fotografii de Ion MICLEA

Tg. Jiu și parcurseserăm împreună axa viitorului ansamblu, ne-am îndreptat, prin defileul aceluiași Jiu, spre Cetatea Cărbunelui. I-am oferit artistului, în locuința mea din str. Cloșca nr. 2, camera de oaspeți, dar el a preferat să doarmă pe un divan în „camera de zi" — o odaie simplu mobilată, în care se găsea o masă mare, pe care se puteau întinde uriașe coli de hîrtie de desen sau calc, decupate din suluri. Bine-nțeles, chiar de a doua zi, rosturile casei mele de burlac erau complet răsturnate : intrase în vigoare convenția potrivit căreia, pe tot timpul cît avea să-mi fie musafir, Brâncuși prelua rolul de conducător exclusiv al gospodăriei. Aceasta privea totul, de la răspunderile femeii de serviciu, pînă la introducerea în dormitor a „mezinului", un frumos cățel „spitz". ridicat subit la rangul de favorit al sculptorului...

— Își conturase artistul ideea, în clipa sosirii la Petroșeni ?

St. Georgescu-Gorgan : Desigur, o purta probabil de multă vreme în suflet. Practic, primele zile ale lunii august au fost ocupate cu o serie de încercări de stabilire a dimensiunilor Coloanei, pornind de la un anumit „modul" — sau dimensiune de bază — a elementului. Brâncuși folosea pentru element și denumirea sugestivă de „mărgea".

— Marea invenție ni se pare, în cazul Coloanei, ideea artistică. Nu socotiți că în rest, rezolvarea propriu-zisă a frumosului a hotărît-o ingineria ?

St. Georgescu-Gorgan : Este, într-adevăr, un caz rar de întîlnire a frumosului cu calculul rece, a unei idei artistice cu matematica și aplicațiile ei industriale. Frumusețea inefabilă a Coloanei infinite a fost calculată... S-ar părea, poate, exagerat că au fost necesare atîtea zile pînă ce Brâncuși a stabilit dimensiunile Coloanei infinite. În realitate însă formula estetică a elementului Coloanei (1:2:4), la o anumită valoare a modulului (1), trebuia combinată cu un număr anumit de elemente, deoarece numai printr-o îmbinare fericită a formulei estetice cu numărul de elemente a putut Brâncuși să dea Coloanei de la Tg. Jiu frumusețea ei inefabilă.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

— Cum...
Ilie Nicolcioiu : Ca peste tot, printr-o cruce sau printr-o fîntînă. Aproape de Pestișani, lîngă Bălești, se afla pînă mai ieri și fîntîna lui Cosbuc, făcută de poet în amintirea unui fecior al lui care a murit într-un accident de automobil. A fost construită în vremea cînd poetul stătea la Tismana. Acum fîntîna e astupată, iar crucea s-a distrus...

— Cînd a apărut în Gorj moda monumentelor ?

Ilie Nicolcioiu : După primul război mondial. Căzuseră prea mulți pe cîmpul de luptă și fiecare sat avea ambiția să construiască un monument în cinstea eroilor lui. Chiar noi, la Pestișani, constituiserăm un comitet de conatructie și strînsesem o sumă bunicică de bani...

Constructia ansamblului monumental de la Tg. Jiu, datorat lui Brâncuși, se plasează istoric într-un puternic curent de opinie publică izvorît din dorința unanimă de a celebra memoria celor căzuți pentru făurirea unității teritoriale și naționale a României. Consătenii lui Brâncuși ne-au povestit despre luptele la care el sau părinții lor au luat parte, în munții Gorjului, pe apa Tismanei, a Jiețului sau a Bistritei, despre cei care au căzut în hotarul satului sau în alte zări, în Dobrogea, în Moldova, în Ardeal. Sentimentul recunoștinței a izbucnit în epocă, spontan și firesc. Acestui sentiment i-ar fi răspuns, desigur, cu mult mai bine cruciș străvechi sau fîntînile de pomenire a morților, la fel de străvechi. Dar o megalomanie pariotardă, neavînd nimic comun nici cu sentimentul pietății față de eroi, nici cu arta adevărată, a transformat dorința populară, — prin mijlocirea misiților electorali — într-o industrie a chetei publice. Răspîntiile de drumuri, pietele publice, cimitirele, marginile de sat s-au umplut în scurt timp de „monumente". Cum arătau ele se știe. Miile de clienți n-aveau nici o vină, important este să considerăm, deocamdată, pietatea lor. Prăznuirea eroilor devenise o datorie de familie de vreme ce cununa de lauri a victoriei adăuga lîngă fiecare stîlp de poartă un semn de doliu și arată, lîngă fiecare vatră, locul unui dispărut.

La toate acestea se gîndiseră și oamenii din Pestișani. Dar spre deosebire de alții, hobitenii aveau sculptorul lor. Faima celui plecat pe Sena, ridicînd acolo la strălucire un nume românesc, revenise la Hobița și, cu prilejul unei întoarceri acasă, 1937, consătenii îi propun lui Brâncuși constructia unui monument al eroilor, chiar în satul natal. Acest moment ni l-a evocat preotul Vasile Brâncuși, nepot al artistului, care își probează rudenia, la 82 de ani, printr-o izbitoare asemănare cu mosul : scund, vînjos, barbă albă, ochi negri și vioi, nas acvilin, fizionomie faunească sau dacică, amintindu-ni-l pe Brâncuși din ultimele lui portrete.

— Îi semănați ! remarcăm.

Vasile Brâncuși : Ar fi fost bine să-i fi semănat și altfel. Mulți din neam îi seamănă, dar numai la chip...

— Cînd și unde ați discutat cu artistul despre monumentul la care se gîndeau hobitenii ?

Vasile Brâncuși : ...Era prin 1937 și Brâncuși venise în sat, pe neașteptate, ca de obicei, cu o trăsură din Tg. Jiu. Sosise de la Paris... A stat în gazdă la Maria, nepoata lui, sotia lui Ilie Nicolciolu, care tinea pe atunci și circiumă. La puțină vreme, ne-am strîns în jurul lui mai toate rubedeniile, cum și cîtiva consăteni care-l cunosteam. Ne-au miscat vorbele lui : „Săraci v-am lăsat, săraci vă găsesc". Vorbea cu tristețe, cu mare amărăciune. „Trebuie să faci ceva pentru noi", i-am spus. „Trebuie să faci ceva pentru satul din care ai pornit..." Nu l-au surprins vorbele noastre. Ne spunea că se gîndise să facă ceva, un monument care să atragă lumea : „O să vină turiști aici, o să construiți hoteluri și restaurante, satul o să se ridice..."

— I-ați spus ce plănuiserăți ?

Vasile Brâncuși : I-am spus că și noi plănuiserăm construcția unui monument închinat eroilor, un monument cum se făceau atîtea altele, din piatră, cu un vultur în pisc. Ideea noastră l-a nemulțumit. „Toată România, ne-a spus el, e plină de ciori. Mă gîndesc să vă fac altceva". Eram curioși să știm la ce s-a gîndit, iar cînd ne-a mărturisit că vrea să facă o poartă, o simplă poartă, am fost descumpăniți. Ba încă fratele lui, Ion, a și rîs : „Auzi, părinte, fratele ăsta al meu s-a cam sucit : porți ne trebuie nouă ? !" Eram, într-adevăr, cam săraci, și o poartă în plus lîngă porțile noastre gorjenești nu ni se părea mare lucru. Cîte porți cioplite frumos în bardă nu făcuseră cei din neamul lui Brâncuși, și nu se mirase nimeni !

— Cum ați ajuns la ideea unui monument care să celebreze jertfa eroilor de pe Jiu. I-am mărturisit, chiar cînd ne făcuți propunerea, că ideea mă depășește. O asemenea idee se cuvenea sperată, spre înfăptuire, celui mai mare sculptor român de faimă universală. Iam și scris lui Brâncuși la Paris, iar scrisoarea lui de răspuns se află azi la Academie, printre puținele documente care ne-au parvin de la el. Primin-ca-se consimțămîntul de principiu al artistului, discuțiile s-au purtat în continuare, prin corespondență.

Ni s-a spus că încă din corespondență — numeroase scrisori, din păcate pierdute — Brâncuși a cerut și și-a impus o libertate desăvîrșită în concepera și înfăptuirea ansamblului monumental, refuzînd pentru realizarea acestei orice onorariu, sub orice formă. Toate cheltuielile legate de construcția monumentului, de plata colorialti meșteri, de cumpărarea terenurilor pe care s-a trasat **via sacra** au fost sustinute din fondurile Ligii.

Din episodul popasului la Poiana, Sanda Tătărîscu, martoră a acelor momente, reține ca semnificativ primul dialog pe care Brâncuși l-a angajat aici cu pietrele Gorjului. Aici, aproape de Tovinari, lîngă lunca Jiului, meditînd la Coloana infinită, artistul a construit o primă masă a tăcerii, din bolovani de riu.

Am bănuit că nu este vorba despre o masă duplită ci despre o construcție sculpturală obținută prin rînduirea unor pietre cioplite de natură.

Artistului îi plăcea locul, era doar Gorjul lui, zăbea ceasuri întregi cu fața spre Paring, meditînd și fumînd, ceea ce pentru el era totuna. Poate că din nevoia de a materializa această liniște de la Poiana s-a născut această masă. O așezare pe peluza verde, lîngă vilă, față în față cu un semicerc decorativ de oloane, între care se afla și un capitel de la Sarmizegetusa...

Poate că cele două pietre, cea sculptată în epoca romană și cea rotunjită de apele Jiului meditau asupra vechimii...

Oricum, asupra lor mecita Brâncuși. Era prima lui reintînire cu pietrele Gorjului.

O masă similară a construit, după cum ni se spune și în grădina Casei Bălănescu, de la Tg. Jiu, în perioada cît artistul a locuit și a lucrat acolo. Din păcate, amîndouă aceste opere, izvorîte din fantezia lui Brâncuși, s-au risipit. Au fost socotite, probabil, opere ale naturii.

Dar despre felul cum a lucrat aici, la Poiana, la Tg. Jiu, ca și la Petroșeni, cele mai interesante mărturii le dețin meșterii.

Ideea Coloanei, ca și celorialte elemente, a rămas ermetică pentru ochiul superficial, la fel de incifrată ca și **oul** lui Brâncuși. Artistul nu-și explica opera, prizа vizuală fiu ea era singurul certificat al asimilării senzitive și cerebrale, proba inițierii în secretul ei simplu și rafinat. Prietenii apropiați au scris și au povestit că ochii lui Brâncuși străluceau cînd artistul devenea glumeț, cald, volubil, numai atunci cînd avea pe deplin sentimentul că interlocutorul îl înțelege, că sensibilitatea și inteligența acestuia din urmă devin o vibrantă cutie de rezonanță care răspunde muzical. Neînțelegerea face dialogul de prisos. În asemenea cazuri, Brâncuși se retrăgea în sine rupînd puntile, rămînînd mut ca și oul de piatră, cînd nu trîmbița, cu glasul ascutit ca un ferăstrău. Acelorași legi li s-au supus relațiile lui cu meșterii, iar mărturiile acestora o confirmă.

Fiindcă prima piesă din ansamblul monumental a fost **Coloana infinită**, gîndul lui Brâncuși s-a întruchipat întîia oară în robustețea metalului, ne-a introdus spre vechii meșteri, ing. St. Georgescu-**Gorgan**, prieten al artistului, pe atunci inginer la **Atelierele** centrale din Petroșeni.

— Știm, din mărturiile încredințate tiparului, că ați fost unul dintre apropiații lui Brâncuși, prelungind astfel vechea prietenie care l-a legat pe tatăl dv. de artist, încă din anii cînd fiul Hobiței era ucenic la Craiova. Ați avut mai apoi sansa să conlucrați cu Brâncuși, de astă dată ca inginer, la realizarea coloanei.

St. Georgescu-Gorgan : Constructia **Coloanei infinite** a început la Petroșeni. Spre sfîrșitul lui iulie 1937 după ce mă întîlnisem cu Brâncuși la [illegible] — Este în ea, mi se pare, un inanalizabil care este însuși frumosul...

St. Georgescu-Gorgan : Un inanalizabil conceput deliberat, și obținut cu precizie matematică. Calculul propriu-zis de rezistență, schemele și desenele tehnice au fost executate de cîtiva specialiști de la ateliere, de ing. Nicolae Hasnaș și de proiectantul Gavrilă Somlo.

În biroul ing. șef al actualei uzine, prin bunăvoința ing. Alex. Tolvai, am admirat schema rece a Coloanei infinite, desfășurată pe cîtiva metri pătrați de hîrtie de calc. În urmă cu 30 de ani, ing. Tolvai, care ocupă acest birou, era simplu lăcătus, și a lucrat, după cum ne mărturisește, la partea de asamblare a Coloanei. Discutăm „obiectul" în termenii producției industriale (31,800 m lungime, circa 880 kg o mărgică, 29 tone construcția metalică etc.). Dedusă din cifre, redusă la scară, descompusă în elemente, Coloana nu sare din pagină decît văzută cu ochii unui Brâncuși. Frumusețea și farmecul aparte ale acestui episod al construcției este că meșterii din această uzină nici n-au socotit-o altfel Coloana decît ca pe un ciudat produs industrial, unul dintre multele produse ciudate ale metalurgiei, care își capătă valoare abia după ce se integrează unui rost funcțional. Rostul funcțional al Coloanei infinite este să fie contemplată, așa cum rostul unei roți dințate, invizibilă într-un agregat mecanic, este să pună în mișcare agregatul. Și meșterii au executat-o cu acuratețea și probitatea profesională care face onoare adevăraților meșteri. Un meșter era și Brâncuși.

Despre el, proiectantul Gavrilă Somlo, pe care l-am regăsit neobosit la planșetă, deși a trecut creasta celor 70 de ani, ne-a spus următoarele :

Gavrilă Somlo : Pe domnul Brâncuși l-au interesat în primul rînd forma și ideea monumentului. De detaliile tehnice ne-am ocupat noi... El este cel care a fixat înălțimea coloanei și numărul de elemente, după ce ne-a arătat mai întîi o schită, desenată chiar de el.

— Ați înțeles că este vorba despre un monument ?

Gavrilă Somlo : Am înțeles ce vrea. Nu era lucru complicat. M-am apucat să fac calculul de rezistență, apoi desenele pentru turnătorie și pentru fundația Coloanei... O dată la două zile venea și el pe la birou, fuma, urmărea cum lucrăm, făcea cîte o observație.

— Coloana era totuși, din punctul dv. de vedere, un prototip industrial...

Gavrilă Somlo : Prototipul era primul element. El s-a și comportat ca atare, a dat dificultăți la turnătorie, a crăpat. Incolo, celelalte au mers șnur...

Pline de pitoresc sînt amintirile celorialți meșteri de la Petroșeni, în majoritate pensionari, oameni mai apropiați de arta lui Brâncuși, lucrînd de-a dreptul cu materia informă, cu lemnul și cu fierul.

Pe maistrul Carol Flisek, fostul conducător al atelierului de modele, nu l-am găsit în Petroșeni, s-a retras hăt departe, pe drumul Hațegului, în comuna Baru Mare, unde are o căsuță, înfășurată în corzi de viță, lîngă gara forestieră. Nu-l surprinde interesul față de Brâncuși — „mi-am dat seama ce om e, dintr-o ochire !" — dar e mirat că dintre toate „obiectele" industriale folosite de el, în apropae jumătate de veac de meserie, pasiunea publică a scos din anonimat numai stîlpul acesta răsucit. Ca să ne probeze meseria, meșterul — care este într-adevăr un strălucit meșter — ne istorisește performanța turnării unei roți de funicular care, în vremea războiului, ar fi trebuit comandată tocmai în Germania. Din punctul de vedere al meseriei stricte, mai importantă — și deci mai demnă de admirație publică — este, desigur, această roată de funicular pe care, mehenghi cum era, Brâncuși ar fi admirat-o sincer, apreciind-o profesional, dar pe care lumea din păcate, o ignoră. Discutăm împreună, cu multă tristețe, despre anonimatul produsului industrial, ciocnind bere, meșterul bucurîndu-se pînă la urmă din inimă de cariera spectaculoasă pe care a făcut-o unul din obiectele făurite la Petroșeni, această Coloană infinită.

— Să revenim la Brâncuși, ce fel de meșter era ?

Carol-baci : No că sucit, meșter, domne !... Într-o zi, prin august să fi fost, '37, mă cheamă la telefon intern domnul inginer Georgescu. Mă duc, în birou sînt prezentat unei persoane, zis domnu Brâncuși, necunoscut de mine „Flisek, să dai un dulgher — și i-a spus pe nume pe care să-l dau (eu am dat meseria (cu alt ton) : Să știți că lucrarea e-a fost ușoară, v-a povestit Flisek. (Remarc o mai mare încredere în Flisek decît în omul cu barbă). V-a spus cum am transportat-o prin defileu, pe drumul de acum 30 de ani, cum am aranjat-o la Tg. Jiu — am văzut la televizor că s-a făcut parc ' cum am ridicat-o sus, mărgică cu mărgică și am sudat-o...

— Povestiți-mi dv. meștere !

Borodi Victor : Ce să vă povestesc, nu v-au spus Flisek, Romoșan, maiștrii turnători Adalbert și Szabo și Anastasia, sau cei de la fundație, frații Perini ?

— Unii dintre ei nu mai trăiesc. I-am cău.at. Alții sînt risipiți prin țară.

Borodi Victor : Dar Coloana trăiește. Asta vă trăi...

O ultimă amintire am cules-o de la cel mai tînăr muncitor de la Coloană, turnătorul Lae Căprar. L-am regăsit la uzină, s-a rupt cîteva clipe de lîngă văpaia oțelului, a venit într-un birou.

— Sînteți fratele lui Lae Căprar ?

Lae Căprar : Sînt chiar eu. De ce ?

— Cîți ani ați avut cînd ați lucrat la Coloană ?

Lae Căprar : Exact 14 ani. Eram ucenic.

Lae Căprar și-a păstrat intactă vîrsta, scund, blond, ochi albăștri, pur auriu pe obraji, un zîmbet senin de adolescent, deși are azi 46 de ani.

— L-ați cunoscut pe Brâncuși ?

Lae Căprar : Știam că se lucrează la ceva special, eu lucram ca ucenic formator, și am fost foarte curios să-l văd, cînd a venit la noi în secție. L-am văzut. Semăna cu Arghezi.

Ne-am exprimat neumărirea. Simpla asemănare dintre cei doi era exclusă. Lae Căprar însă a insistat :

Lae Căprar : Nu știu cum să spun, pe Arghezi l-am văzut cu mult mai tîrziu, dar în mintea mea Brâncuși s-a întîlnit ca figură cu Arghezi, erau parcă din același neam de oameni...

Ne-am reîntors în Gorj prin defileul Jiului, cu sentimentul încă o dată întărit că descoperisem de o parte și de alta a muntelui aceeași spiță de bărbați.

Ne oprim în fața Porții sărutului cuminte ca o pîine, adîncă, amețitor de adîncă, deschisă spre adîncuri de timp ca și o fîntînă, primitoare ca o poartă de țară. Aud dalta meșterului. Mă răsucesc spre liniștea din jur și aud glasul de otel al tăișului cioplind plînea pietrei. Brâncuși o contempla. O contempla de departe. Dalta era purtată de altă mînă, de mîna unui tînăr, care se lăsa îndrumată de gîndul meșterului ce apăsa și retrăgea oțelul, în scînteieri de clipă.

Retin din amintirile meșterului pietrar Ion Alexandrescu, colaborator al lui Brâncuși la cioplirea Porții sărutului, cîteva mărturii care îl pun pe Brâncuși în dialog cu motivele timpului străvechi, cu motivele fundamentale ale artei neamului său.

Ion Alexandrescu : Mi-a spus, cînd l-am cunoscut : „Nu mă interesează cu cine si mai lucrat. Acum lucrezi cu mine, cu totul altceva..." Mi-a dat apoi să văd cîteva fotografii. Erau fotografii după sculpturile lui. Eu care cioplisem mult piatra și lucrasem cu fel de fel de meșteri nu mai întîlnisem așa ceva. O astfel de sculptură simplă și stilizată — vîrsta mea, de 27 de ani, nu mai văzusem.

— Nu mai văzuse nimeni o asemenea artă pînă la Brâncuși, întărim la rîndu-ne, consemnînd surpriza tînărului pietrar de odinioară.

Ion Alexandrescu : I-am și mărturisit, că așa ceva n-am mai lucrat niciodată. „Ei bine, tinere, mi-a răspuns, de azi încolo vei lucra pentru mine, și vei face numai ce-ți spun eu. Restul timpului vom vedea ce vom face. Dacă mă asculți poți rămîne pînă la finisarea completă a lucrărilor. Repet : să faci ce-ți spun eu, și să nu mă întrebi nimic. Să știi să stăpînești dalta, și voi fi mulțumit cu asta..."

Nu era vorba de tacitumia lui Brâncuși, ci de un altfel de dialog, angajat prin mijlocirea instru-

(Continuare în pag. a VI-a)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (3)

SCÎNTEIA — simbătă 21 octombrie 1967

BRÂNCUȘI la el acasă

(Urmare din pag. a V-a)

mentelor, de la meșter la meșter. Înțelegerea spontană, francă, inteligentă, făcea cuvîntul inutil.

— Ce urma să faceți în timpul liber? — întrebăm.

Ion Alexandrescu: Cred că în timpul liber Brâncuși se gîndea tot la lucrul lui. Locuia la Hotel Regal. Eu stăteam la „Mielul Alb". Camera lui era la parter, izolată de celelalte, cu geam la stradă; avea o suprafață de circa 3×4 m, și era foarte simplu mobilată: o dormeză, o masă mică, un lavoar în colț, un șifonier de tip popular, cu două uși, un scaun cu spătar pe care am văzut mereu haina lui, și două scaune de bucătărie. În loc de covor, pe jos era întinsă hîrtia pe care desena acele motive ce trebuiau transpuse pe portal: schițele erau făcute în cărbune aproape la scara 1/1. Pe parcurs mi-am dat seama că dînsul lucra și noaptea, sau devreme, în zori, deoarece la ora la care veneam eu (9 dimineața), avea schițele cu motive noi, hîrtii rupte și aruncate într-un colț, resturi de cărbune folosit. După cum îmi spusese, nu-l întrebam niciodată nimic. Apoi lua schița, o tăia cu foarfeca, restul îi făcea sul și-l punea în geamantan, iar partea tăiată, o punea pe dormeză. Pe urmă se spăla pe mîini, lua plicul cu fotografii, se uita la unele dintre ele, iar pe mine mă trimetea să-i cumpăr țigări: un pachet de 100 de „Naționale". (Fuma foarte mult, țigară de la țigară). La înapoierea mea, era îmbrăcat, cu schița de pe dormeză făcută sul. Mă întreba: „Ai toate uneltele necesare la tine?" Le aveam. „Haide să mergem". În șifonier avea mere, își lua cîteva în buzunar și plecam la fața locului, la Portal.

— Cum se purta în timpul lucrului?

Ion Alexandrescu: Ne urcam pe schelă, eu măsuram distanța după cum îmi spunea dînsul, iar dînsul desena cu cărbune, după schița în mărime naturală ce o adusese; și, față de dînsul, începeam să sculptez, adică să adîncesc liniile desenate în cărbune, (cu tăietura în formă de V). Sculptam un motiv pînă ce îi convenea adîncimea și lățimea. Pe urmă se da jos, stătea pe o bancă așezată la distanța pe care o ceruse, și mă conducea de jos spunîndu-mi dacă era cazul să mai adîncesc sau nu. După ce primul motiv era bun și aprobat de dînsul, eu continuam, iar dînsul stătea în continuare pe bancă, dar în timpul acesta își curăța merele, mînca și iar fuma, circa 2—3 ore, pînă cînd terminam tot ce era desenat. Îmi spunea: „Pentru azi, numai atît. Vom vedea mîine ce vom mai face".

Se observă și aici, în munca la Portal, ca și dincolo, la Petroșeni, în lucru la Coloana infinită, același proces de calmă elaborare a ideii, prin chiar reprezentarea ei. Viziunile apar, se [illegible] în acest ansamblu monumental de la Tg. Jiu, [illegible] se află încorporată în materia ei brută, iar artistul o degaja treptat, pipăind structura lemnului, a metalului, a pietrei. Astfel bănuim că se explică exercițiile de construcție a mesei de la Poiana și de la Casa Bălănescu din Tg. Jiu, astfel ne apar meditațiile artistului în fața modulului Coloanei infinite, la Petroșani (scenele cu Oancea), acest sens îl capătă elaborarea motivelor Portalului, prin dialogul nocturn sau solar cu piatra.

Mărturiile lui Ion Alexandrescu par să ne confirme:

Ion Alexandrescu: Se uita ce fac pietrarii fără să le spună nimic. (Mai erau doi, și îi pusese să lucreze bănci, dar a fost nevoit să-i concedieze după o lună, căci se contraziceau cu dînsul). Privea Portalul din toate părțile. Se ducea pe alee pînă-n fund la Jiu, unde era masa cu cele 12 scaune. Pe parcurs, se oprea sau în stînga, sau în dreapta, se plimba în întinsul parcului sau pe digul Jiului, și pleca, revenind spre seară, făcînd același drum și aceleași popasuri. Mie mi-a spus, după cîteva zile, să mă ocup de cei doi cioplitori, să nu cioplească fin piatra (adică băncile), ci să cioplească așa cum cioplește țăranul lemnul pentru stîlpii de la poartă. „Să rămînă urme de daltă, neregulate, adică să se vadă că e cioplită de mînă de om, nu turnată".

Cel puțin aici, în Gorj, la el acasă, — ca de altfel și-n Impasse Ronsin, la Paris — Brâncuși cultiva o anume ambianță stimulatoare plină de sugestii, legată direct sau indirect de motivele fundamentale ale cîte o femeie, la Jiu, bătînd cu un mai de lemn cămași de cînepă. Îi plăcea, de asemenea, să se plimbe prin grîu, și mai ales pe acolo unde erau foarte multe flori, din care rupea cîteva...

Ne mai întrebăm ce i-a dăruit artistului acest Gorj pe care l-a omagiat prin suprema sa operă?

●

În aceeași perioadă a lucrului la Tg. Jiu, Brâncuși se întorcea acasă, la Hobița, la ai săi, iar această întoarcere, cu toate cele ce se petrec aici, nu apare ca o revenire la mituri. Am refăcut acest drum prin martori, prin ultimii martori.

Ilie Nicolcioiu: S-a întors, ca de obicei, cu trăsura lui Peșchir, un birjar din Tg. Jiu (mi se pare c-a murit și el) și a tras la mine. Prima oară cînd a venit în sat, n-a vrut să rămînă noaptea la noi, mi-a cerut trăsura să se ducă acasă, la soră-sa. „Vreau să dorm pe rogojină, ca atunci cînd eram copil". A venit de-acasă a doua zi, pe la prînzișor. I-am spus neveste-mi să pregătească o sticluță cu țuică gorjenească și trei păhăruțe. Îi pregătisem și o surpriză, varză albă, murată la putină, cu boia de ardei. A stat, a mîncat, s-a odihnit, apoi a plecat la Borosteni să se întîlnească cu prietenii de școală. La întoarcere s-a întîlnit cu părintele, și a trimis după Vasile Blendea-Trifu, colegul lui de bancă, a stat de vorbă cu ei. A fost și la cimitir, la părinți...

Ne-am dus la cimitirul Hobiței, în lunca Bistriței, într-o după-amiază de aur, cînd, așa cum se spune, cei plecați se împacă iarăși cu lumea, revărsînd asupra ei o lumină de eden. Cele mai multe cruci sînt scufundate în pămînt, răstignite într-o rînă, înnegrite de anotimpuri. Cu dificultăți, am aflat și crucile părinților — una aproape rîsipită, cealaltă cu numele aproape șters. Un B străvechi ca o hieroglifă scrijelată în fibra de lemn, în culoarea stinsă a lacrimii de ștejar. Mi-am amintit că G. V. Paleolog deține de la Brâncuși o dorință testamentară privind crucea care ar fi trebuit consacrată mamei artistului. Pe lemn ar fi urmat să se scrie doar atît: **Maria — mama lui Brâncuși**. Nu s-ar putea oare împlini această dorință? Hobițenii, și mai ales rubedeniile, purtătoare ale aceluiași nume, n-ar putea oare afla în pădurile Gorjului un ștejar care să străjuiască amintirea acestei mame, nu mai puțin anonimă și celebră, ca și Smaranda lui Creangă?

Am trecut pe lîngă „pragul" casei părintești. O bătătură goală, dominată de piatra memorială plantată în această primăvară, la aniversarea nașterii artistului. Un corcodeu, martor probabil al [illegible] Ne povestesc [illegible] Brâncuși? Nu l-am putea consacra tocmai lui, o fîntînă, o fîntînă simplă cu ghizduri de lemn, prăznuindu-l după o străveche tradiție, o tradiție pe care artistul atîta a iubit-o? Ar trebui ca prăznuirea lui Brâncuși la Hobița să fie strict populară, etnografică în cel mai ales sens, iar propunerea organizării unui muzeu etnografic în satul natal este cea mai nimerită idee. Cînd se va organiza?... Ni se atrage atenția că undeva, la șosea, în Peștișani, în bătătura casei învățătorului pensionar Ion Dănet, s-ar afla un nuc răsădit de Brâncuși. Mă opresc lîngă nuc.

Falnicul arbore este cel puțin octogenar, deci amintirea e plauzibilă, cu rădăcini adevărate. Nucul lui Brâncuși ne dăruiește nuci, încă verzi, cu coaja amară și cu miez dulce. Elena Dănet, nepoată a artistului, ne povestește îmbiindu-ne cu must în ulcele de lut:

Elena Dănet: Îmi amintesc de unchiu, îl tin minte, cum să nu, deși eram micuță. Îi sînt nepoată de frate, ca și Maria lui Ilie Nicolcioiu; tata și cu nenea Costache au răsădit nucul ăsta. (Nenea Costache e Brâncuși!) ...Era un om vesel, fără astîmpăr, nu stătea o clipă locului, te ișcodea cu vorba și cu ochii. Îl iubeam. Ne-am înțeles chiar și cu artista aceea irlandeză care a venit cu el la Hobița ca să-i cunoască satul.

— Cînd s-a întîmplat asta?

Elena Dănet: Mai înainte de a începe lucrul la Tg. Jiu, cred că prin '927 sau prin '32. Irlandeza

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

...încă o pe ...
...și în... sînt ne-
copiii de 12-... ani. Desigur, sînt ne-
cesare pentru aceasta unele cunoș-
tințe de matematică elementară, ac-
cesibile unui elev de liceu. Deocam-
dată, învățarea programării cal-
culatoarelor în învățămîntul mediu
se desfășoară în baze experimentale,
însă, după părerea mea, cu deplin
succes.

De altfel, folosirea unui limbaj de
tipul ALGOL-ului nu-și propune nu-
mai un scop strict utilitarist, ci își
poate dovedi eficiența chiar făcînd
totală abstracție de calculatoare. În
adevăr, pe această cale putem educa
gîndirea, putem obișnui pe tînăr să
„formalizeze" procese diverse, să le
descrie într-o formă cît mai logică
și mai coerentă, învesmîntîndu-le în
„straie matematice".

Găsirea de profesori, pentru a pre-
da bazele programării și tehnicii cal-
culatoarelor nu este o problemă u-
șoară. Adesea noi recurgem la in-
gineri, la specialiști care, direct din
producție, trec catedră și vorbesc
elevilor despre noua știință. Realita-
tea este că, în prezent, avem mai
mulți elevi doritori și capabili să o
studieze, decît profesori care să sa-
tisfacă această cerință. Și, totuși,
trebuie să depunem eforturi ca să
înaintăm pe front larg, să înflăcărăm
și să mobilizăm energiile tinerei ge-
nerații, să dezvăluim învățămîntului la
toate nivelurile (și nu numai la cel
academic). Și începutul trebuie să-l
facem cu „limbajul" calculatoarelor.
O dată acesta însușit, misterul calcu-
latoarelor dispare și mașina se pre-
face într-un simplu instrument.

...NDENI

...TROFEU CINEGETIC

*În masivul Risniak, din regiu-
nea Gorski Kotar, a fost împuș-
cat un cerb considerat a poseda
unul dintre cele mai frumoase
trofee vînate în Iugoslavia. Coar-
nele cerbului au forma unui poli-
gon neregulat cu 14 laturi și
cîntăresc peste șapte kilograme.*

...RADIOTELESCOP ...GIGANT

*În cadrul unui simpozion inter-
național de radiotelescoape și te-
lescoape radar, care are loc la In-
stitutul de tehnologie din Massa-
chusetts s-a anunțat că în Anglia
se va instala un radiotelescop cu
un diametru de 122 metri, a cărui
construcție va dura între 3 și 5
ani.*

*Telescopul, a cărei amplasare
nu a fost încă hotărîtă, va fi în
legătură cu observatorul Jodrell
Bank printr-un sistem de micro-
unde.*

se afla incorporată în materia ei brută, îşi artistul o degaja treptat, pipăind structura lemnului, a metalului, a pietrei. Astfel bănuim că se explică exerciţiile de construcţie a mesei de la Poiana şi de la Casa Bălănescu din Tg. Jiu, astfel ne apar meditaţiile artistului în faţa modulului Coloanei infinite, la Petroşani (scenele cu Oancea), acest sens îl capătă elaborarea motivelor Portalului, prin dialogul nocturn sau solar cu piatra.

Mărturiile lui Ion Alexandrescu par să ne confirme :

Ion Alexandrescu : Se uita ce fac pietrarii fără să le spună nimic. (Mai erau doi, şi îi pusese să lucreze bănci, dar a fost nevoit să-i concedieze după o lună, căci se contraziceau cu dînsul). Privea Portalul din toate părţile. Se ducea pe alee pînă-n fund la Jiu, unde era masa cu cele 12 scaune. Pe parcurs, se oprea sau în stînga, sau în dreapta, se plimba în întinsul parcului sau pe digul Jiului, şi pleca, revenind spre seară, făcînd acelaşi drum şi aceleaşi popasuri. Mie mi-a spus, după cîteva zile, să mă ocup de cei doi cioplitori, să nu cioplească fin piatra (adică bănci), ci să cioplească aşa cum cioplesc ţăranii lemnul pentru stîlpii de la poartă. „Să rămînă urme de daltă, neregulate, adică să se vadă că e cioplită de mînă de om, nu turnată".

Cel puţin aici, în Gorj, la el acasă, — ca de altfel şi-n Impasse Ronsin, la Paris — Brâncuşi cultiva o anume ambianţă stimulatoare plină de sugestii, legată direct sau indirect de motivele fundamentale ale creaţiei lui, ca un savant ce nu se poate niciîncd sustrage preocupărilor lui cardinale, purtînd cu sine sau căutînd apropierea liniştitoare a bibliotecii. La Paris martorii ne povestesc, iar în acest sens reţinem amintirile ing. St. Georgescu-Gorjan — Brâncuşi asculta muzică, o anume muzică folclorică, a cărei simplitate rafinată, al cărui ritm, ale cărei modulaţii (distorsionate la patefonul său de o construcţie specială), se întîlneau într-un punct ideal al esenţelor cu muzica Gorjului său.

Revenim la amintirile ing. St. Georgescu-Gorjan :

Şt. Georgescu-Gorjan : Artistul avea o sumă de discuri de muzică folclorică din insulele Pacificului. Mai întîi le-am ascultat în reproducere normală. Dar fiecare disc mai avea, pe lîngă gaura centrală de prindere în pivotul platoului şi o alta, excentrică, sfredelită de Brâncuşi. Prinzînd discul pe platou, în gaura excentrică, ritmul normal al melodiei suferea neaşteptate transformări, deoarece viteza se modifica mereu, în cursul fiecărei rotaţii... Prin inversarea melodiei — relatează ing. Şt. Georgescu-Gorjan — şi continua variaţie a ritmului se obţineau efecte dintre cele mai bizare, dintre cele mai neaşteptate, cu atît mai bizare cu cît melodiile erau şi aşa destul de neobişnuite, prin exotismul lor. Experienţele acestea, combinate din cînd în cînd şi cu modificări bruşte ale vitezei de rotaţie a platoului, au fost repetate şi cu discuri de muzică populară românească, foarte cunoscute. Efectele sonore erau parcă şi mai impresionante deoarece transformările melodice obţinute dădeau cu totul altceva decît cîntecele cu care eram obişnuiţi.

Cu totul altceva decît eram obişnuiţi au dat şi motivele reinterpretate, esenţializate şi ridicate la supremă de gîndul şi mîna lui Brâncuşi. Artistul le gîndea, le căuta, nu se putea sustrage sugestiei lor. El căuta perpetuu această sugestie, o fabrica atunci cînd n-o găsea în atmosferă, el a regăsit-o însă în Gorjul natal. Meşterul Ion Alexandrescu a observat acest proces :

Ion Alexandrescu : Uneori, după ce încheiam 2—3 ore de lucru îmi spunea : „Tinere, dacă nu ai nici un program, vino cu mine". Discuta cu mine despre lucrurile cioplite în lemn de ţărani. O dată mi-a spus că pregăteşte o lucrare în India, pentru un print, un cavou în formă de măr, şi că m-ar lua cu dînsul la Paris, apoi în India... Alteori, mă chema la hotel, îşi lua un aparat de fotografiat, şi mie îmi dădea unul de filmat, care era mai greu, şi mergeam la tîrgul săptămînal unde se adunau ţăranii din jur cu diferite lucruri de vînzare, ca : farfurii, linguri de lemn cu diferite crestături, bastoane frumos crestate, preşuri, covoare de lînă, scoarţe, cămăşi pentru femei, ţesături, lucruri la care maestrul se uita cu multă atenţie ; pe unele le lua în mînă studiindu-le amănunţit, pe altele le fotografia, şi întreba ţăranii din ce comună sînt şi vorbea cu ei.

Reţinem ca semnificativ faptul că pe Brâncuşi îl interesa nu numai tehnica artizanală, ştiinţa ţăranului de a înţelege şi prelucra lemnul, inul, cînepa, lutul, dar şi ambianţa, atmosfera populară, şi, cu precădere, ritualul muncii. Pietrarul colaborator la Portal o mărturiseşte :

Ion Alexandrescu : Filma sau fotografia felul cum muncesc ţăranii, cum stau la umbra carului, cum prînzesc sau se odihnesc. Sau cum spală ru-

cuşi ? Nu i-am putea consacra tocmai lui, o fîntînă, o fîntînă simplă cu ghizduri de lemn, prăznuindu-l după o străveche tradiţie, o tradiţie pe care artistul atîta a iubit-o ? Ar trebui ca prăznuirea lui Brâncuşi la Hobiţa să fie strict populară, etnografică în cel mai ales sens, iar propunerea organizării unui muzeu etnografic în satul natal este cea mai nimerită idee. Cînd se va organiza ?... Ni se atrage atenţia că undeva, la şosea, în Peştişani, în bătătura casei învăţătorului pensionar Ion Dănet, s-ar afla un nuc răsădit de Brâncuşi. Mă opresc lîngă nuc.

Falnicul arbore este cel puţin octogenar, deci amintirea e plauzibilă, cu rădăcini adevărate. Nucul lui Brâncuşi ne dăruieşte nuci, încă verzi, cu coaja amară şi cu miez dulce. Elena Dănet, nepoată a artistului, ne povesteşte îmbiindu-ne cu must în ulcele de lut :

Elena Dăneţ : Îmi amintesc de unchiu, îl ţin minte, cum să nu, deşi eram micuţă. Îi sînt nepoată de frate, ca şi Maria lui Ilie Nicolcioiu ; tata şi cu nenea Costache au răsădit nucul ăsta. (Nenea Costache e Brâncuşi !) ...Era un om vesel, fără astîmpăr, nu stătea o clipă locului, te iscodea cu vorba şi cu ochii. Îl iubeam. Ne-am înţeles chiar şi cu artista aceea irlandeză care a venit cu el la Hobiţa ca să-i cunoască satul.

— Cînd s-a întîmplat asta ?

Elena Dăneţ : Mai înainte de a începe lucrul la Tg. Jiu, cred că prin '927 sau prin '32. Irlandeza dormea într-o odaie la Lache Tabacu, iar el era găzduit în altă parte. O plimba peste tot, să-i arate satul, colinele, oamenii, iar noi o îndrăgisem deşi nu ştia o boabă româneşte.

Regăsim aceeaşi căutare a atmosferei motivelor, prietena şi admiratoarea lui Brâncuşi fusese desigur invitată într-o călătorie de iniţiere.

Elena Dăneţ : La plecare, unchiul a pus-o pe sora Maria să tocmească în sat, la cea mai meşteră femeie, un costum de-al nostru, gorjenesc, pentru străina aceea subţirică şi bălană. Fotă, ie, bete, ilic, maramă. Le-a lucrat Cireşoanea, aşa-i spuneam, ştiţi care, numa Chivei, soacra lui Sîrboiu, ea le-a ţesut şi le-a cusut pe toate.

— După cum se pare unchiul era foarte legat de sat, de ai lui...

Elena Dăneţ : Cum să nu !... Păi nu i-a trimis bani şi sorei Maria să-şi ridice casă nouă, (chiar o şi rugase să-i îngrijească o odaie, care să fie numai a lui), ba înainte de plecare, ne spunea că vrea să-şi întemeieze o casă, făcută cu mîna lui, aici la Hobiţa.

— Unde ?

Elena Dăneţ : Unde ? ! Ne-am mirat şi noi... Colo, pe creasta dealului (ne arată cu mîna), în afara satului, de unde se vede bine lunca Bistriţei, şi se văd şi munţii.., N-a mai apucat s-o mai facă. Ultima petrecere cu el a fost parcă de rămas bun...

Ne-a interesat această petrecere hobiţeană cu rubedeniile, răspunzînd — în concepţia lui Brâncuşi — unui ritual al familiei la care artistul s-a conformat, cu aceeaşi smerenie ca în toate actele lui fundamentale. Într-un fel această masă vie a familiei a fost tot un act de artă.

Despre ea, despre această masă cu rubedeniile, ne-a vorbit tot Ilie Nicolcioiu, care păstrează cele mai proaspete amintiri.

— Unde a avut loc masa familiei ?

Ilie Nicolcioiu : Nu în sat, ci pe deal, la Cioaca, lîngă castanii părinteşti. Am pregătit din vreme tot ce trebuia, am dus acolo ce ştiam noi că-i place lui. Am chemat şi doi lăutari. Nenea Costache mi-a zis însă să-l chem sus şi pe moş Slabu, un scripcar bătrîn căruia îi dăruise el, cînd a plecat din ţară, o vioară. Moş Slabu a venit cu vioara aceea, dar din vioară a cîntat Brâncuşi...

— Unde este vioara ?

Ilie Nicolcioiu : Cine mai ştie... Şi moş Slabu a murit, şi vioara s-a pierdut...

S-a pierdut acea vioară, dar sunetele ei, pe dealul Cioaca, lîngă castanii părinteşti, au rămas parcă în văzduhul acestei toamne care îi celebrează pe Brâncuşi.

A rămas intactă atmosfera motivelor. La plecare, unul dintre intelectualii satului, prof. Gh. Ceaureanu, un iniţiat al tainelor lui Brâncuşi şi, mai ales, al tainelor spiritului popular, mi-a spus :

— Ştiţi că Hobiţa e patria doinelor cu hăulit, că oamenii noştri cîntă de cînd se nasc şi pînă mor, că se strigă unii pe alţii din deal în deal hăulind într-un anume fel, că modulaţiile acestea (ne amintim de distorsiunile sonore practicate de Brâncuşi !) poartă la noi numele de **huhurezii** ?... Mai sînt şi alte taine de care trebuie să ne apropiem încet şi cu grijă.

Ce anume deţine Hobiţa din taina lui Brâncuşi ? Ce zestre neştiută, nemărturisită sau indescifrabilă i-a dat ?

Într-un provizoriu „armistiţiu" al gîndului, am convenit că această Hobiţă i-a dăruit artistului o zestre magică.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi - Geist | Series.Folder: Vol. 2 (3)

„Scînteii“

ctive în

ULUL

IAT“

programelor de calcul este mult mai complicată deci pare la prima vedere. Ea preocupă de mulți ani pe savanți și în primul rînd pe matematicieni. S-au elaborat de pe acum cîteva asemenea limbaje universale, pentru automatizarea programării. Astfel, în 960, un comitet format din 13 specialiști din S.U.A. și din mai multe țări europene au pus la punct așa-numitul limbaj ALGOL, care cunoaște în prezent o largă răspîndire. Secretarul acestui comitet a fost chiar semnatarul acestor rînduri și tot el a redactat și raportul final. Alături de ALGOL, se mai pot cita și alte asemenea limbaje : FORTRAN (folosit în S.U.A. de firma I.B.M.), COBOL (utilizat mai mult în scopuri de evidență comercială), limbajul PL 1 etc. Fiecare dintre ele își are avantajele și dezavantajele sale. ALGOL-ul (ca de altfel și FORTRAN-ul) este relativ simplu și foarte intuitiv : utilizează, de pildă, cifrele arabe, literele alfabetului englez, precum și un număr de 22 cuvinte din engleză: („dacă“, „atunci“, „pentru“, „început“ etc), fiindu-i de asemenea proprii, operațiile aritmetice obișnuite, paranteze, semne de punctuație !... Așadar, un limbaj relativ apropiat de cel curent, sau, mai bine zis, apropiat de limbajul matematic obișnuit. Capacitatea noastră de a produce calculatoare crește și ea neîncetat. Dar toate acestea nu-și ating scopul dacă nu avem și oamenii care să le manuiască și, ca primă etapă indispensabilă, care să știe să li se adreseze pe „limba lor“.

Cred că, în primul rînd, tineretul, cei care vor trăi mai mult decît generațiile vîrstnice actuale în „era calculatorului“ trebuie să-și îndrepte tot mai susținut atenția în această direcție. În fond cred că va veni o vreme cînd chiar dacă vei putea trăi și fără a ști să conduci mașina, în unele munci nule vei putea descurca fără să cunoști „limba“ calculatoarelor.

La noi, în [illegible] ALGOL se învață încă [illegible] acum în licee, el putînd fi [illegible] și însușit chiar de copiii de 12–13 ani. Desigur, sînt necesare pentru aceasta unele cunoștințe de matematică elementară, accesibile unui elev de liceu. Deocamdată, învățămîntul programării calculatoarelor în învățămîntul mediu se desfășoară pe baze experimentale, însă, după părerea mea, cu deplin succes.

De altfel, [illegible] unui limbaj de tipul ALGOL-ului nu-și propune numai un scop strict utilitarist, ci își poate dovedi eficiența chiar făcînd totală abstracție de calculatoare. În adevăr, pe această cale putem educa gîndirea, putem obișnui pe tînăr să „formalizeze“ procese diverse, să le descrie într-o formă cît mai logică și mai concisă, dezvoltîndu-le în

BRÂNCUȘI la el acasă

(Urmare din pag. a V-a)

mentelor, de la meșter la meșter. Înțelegerea spontană, francă, inteligentă, făcea cuvîntul inutil.

— Ce urma să faceți în timpul liber ? — întrebăm.

Ion Alexandrescu : Cred că în timpul liber Brâncuși se gîndea tot la lucrul lui. Locuia la Hotel Regal. Eu stăteam la „Mielul Alb“. Camera lui era la parter, izolată de celelalte, cu geam la stradă ; avea o suprafață de circa 3×4 m, și era foarte simplu mobilată : o dormeză, o masă mică, un lavoar în colț, un șifonier de tip popular, cu două uși, un scaun cu spătar pe care am văzut mereu haine lui, și două scaune de bucătărie. În loc de covor, pe jos era întinsă hîrtia pe care desena acele motive ce trebuiau transpuse pe portal : schițele erau făcute în cărbune aproape la scara 1/1. Pe parcurs mi-am dat seama că dînsul lucra și noaptea, sau devreme, în zori, deoarece la ora la care veneam eu (9 dimineața), avea schițele cu motive noi, hîrtii rupte și aruncate într-un colț, resturi de cărbune folosit. După cum îmi spusese, nu-l întrebam niciodată nimic. Apoi lua schița, o tăia cu foarfeca, restul îl făcea sul și-l punea în geamantan, iar partea tăiată, o punea pe dormeză. Pe urmă se spăla pe mîini, lua plicul cu fotografii, se uita la unele dintre ele, iar pe mine mă trimetea să-i cumpăr țigări : un pachet de 100 de „Naționale“. (Fuma foarte mult, țigară de la țigară). La înapoierea mea, era îmbrăcat, cu schița de pe dormeză făcută sul. Mă întreba : „Ai toate uneltele necesare la tine ?“ Le aveam. „Haide să mergem“. În șifonier avea mere, își lua cîteva în buzunar și plecam la fața locului, la Portal.

— Cum se purta în timpul lucrului ?

Ion Alexandrescu : Ne urcam pe schelă, eu măsuram distanța după cum îmi spunea dînsul, iar dînsul desena cu cărbune, după schița în mărime naturală ce o adusese ; și, față de dînsul, începeam să sculptez, adică să adîncesc liniile desenate în cărbune, (cu tăietura în formă de V). Sculptam un motiv pînă ce îi convenea adîncimea și lățimea. Pe urmă se da jos, stătea pe o bancă așezată la distanța pe care o ceruse, și mă conducea de jos spunîndu-mi dacă era cazul să mai adîncesc sau nu. După ce primul motiv era bun și aprobat de dînsul, eu continuam, iar dînsul stătea în continuare pe bancă, dar în timpul acesta își curăța merele, mînca și iar fuma, circa 2—3 ore, pînă cînd terminam tot ce era desenat. Îmi spunea : „Pentru azi, numai atît. Vom vedea mîine ce vom mai face“.

Se observă și aici, în munca la Portal, ca și dincolo, la Petroșeni, în lucru la Coloana infinită, același proces de calmă elaborare a ideii, prin chiar reprezentarea ei. Viziunile abstracte ale artistului cereau materia. Ca și în restul operei, și în acest ansamblu monumental de la Tg. Jiu ideea se afla încorporată în materia ei brută, iar artistul o degaja treptat, pipăind structura lemnului, a metalului, a pietrei. Astfel bănuim că se explică exercițiile de construcție a mesei de la Polana și de la Casa Bălănescu din Tg. Jiu, astfel ne apar meditațiile artistului în fața modulului Coloanei infinite, la Petroșani (scenele cu Oancea), acest sens îi capătă elaborarea motivelor Portalului, prin dialogul nocturn sau solar cu piatra.

Mărturiile lui Ion Alexandrescu par să ne confirme :

Ion Alexandrescu : Se uita ce fac pietrarii fără să le spună nimic. (Mai erau doi, și îi pusese să lucreze bănci, dar a fost nevoit să-i concedieze după o lună, căci se contraziceau cu dînsul). Privea Portalul din toate părțile. Se ducea pe alee pînă-n fund la Jiu, unde era masa cu cele 12 scaune. Pe parcurs, se oprea sau în stînga, sau în dreapta, se plimba în întinsul parcului sau pe digul Jiului, și pleca, revenind spre seară, făcînd același drum și fele cîte o femeie, la Jiu, bătînd cu un mai de lemn cămași de cînepă. Îi plăcea, de asemenea, să se plimbe prin grîu, și mai ales pe acolo unde erau foarte multe flori, din care rupea cîteva...

Ne mai întrebăm ce i-a dăruit artistului acest Gorj pe care l-a omagiat prin suprema sa operă ?

●

În aceeași perioadă a lucrului la Tg. Jiu, Brâncuși se întorcea acasă, la Hobița, la ai săi, iar această întoarcere, cu toate cele ce se petrec aici, nu apare ca o revenire la mituri. Am refăcut acest drum prin martori, prin ultimii martori.

Ilie Nicolcioiu : S-a întors, ca de obicei, cu trăsura lui Pește, un birjar din Tg. Jiu (mi se pare c-a murit și el) și a tras la mine. Prima oară cînd a venit în sat, n-a vrut să rămînă noaptea la noi, mi-a cerut trăsura să se ducă acasă, la soră-sa. „Vreau să dorm pe rogojină, ca atunci cînd eram copil“. A venit de-acasă a doua zi, pe la prînzișor. I-am spus neveste-mi să pregătească o sticluță cu țuică gorjenească și trei păhăruțe. Îi pregătisem și o surpriză, varză albă, murată la putină, cu boia de ardei. A stat, a mîncat, s-a odihnit, apoi a plecat la Borosteni să se întîlnească cu prietenii de școală. La întoarcere s-a întîlnit cu părintele, și a trimis după Vasile Blendea-Trifu, colegul lui de bancă, a stat de vorbă cu ei. A fost și la cimitir, la părinți...

Ne-am dus la cimitirul Hobiței, în lunca Bistriței, într-o după-amiază de aur, cînd, așa cum se spune, cei plecați se împacă iarăși cu lumea, revărsînd asupra ei o lumină de eden. Cele mai multe cruci sînt scufundate în pămînt, răstignite într-o rînă, înnegrite de anotimpuri. Cu dificultăți, am aflat și crucile părinților — una aproape risipită, cealaltă cu numele aproape șters. Un B strălucea ca o hieroglifă scrijelată în fibra de lemn, în culoarea stinsă a lacrimii de ștejar. Mi-am amintit că G. V. Paleolog deține de la Brâncuși o dorință testamentară privind crucea care ar fi trebuit consacrată mamei artistului. Pe lemn ar fi urmat să se scrie doar atît : **Maria — mama lui Brâncuși.** Nu s-ar putea oare împlini această dorință ? Hobițenii, și mai ales rubedeniile, purtătoare ale aceluiași nume, n-ar putea oare arăta în pădurile Gorjului un ștejar care să străjuiască amintirea acestei mame, nu mai puțin anonimă și celebră, ca și Smaranda lui Creangă ?

Am trecut pe lîngă „pragul“ casei părintești. O bătătură goală, dominată de piatra memorială plantată în această primăvară, la aniversarea nașterii artistului. Un coroedus, martor probabil al copilăriei [illegible] privit cîndva. Ne întrebăm iarăși : n-am putea oare scoate apă proaspătă din această fîntînă a lui Brâncuși ? Nu i-am putea consacra tocmai lui, o fîntînă, o fîntînă simplă cu ghizduri de lemn, prăznuindu-l după o străveche tradiție, o tradiție pe care artistul atîta a iubit-o ? Ar trebui ca prăznuirea lui Brâncuși la Hobița să fie strict populară, etnografică în cel mai ales sens, iar propunerea organizării unui muzeu etnografic în satul natal este cea mai nimerită idee. Cînd se va organiza ?... Ni se atrage atenția că undeva, la șosea, în Pestișani, în bătătura casei învățătorului pensionar Ion Dănet, s-ar afla un nuc răsădit de Brâncuși. Mă opresc lîngă nuc.

Falnicul arbore este cel puțin octogenar, deci amintirea e plauzibilă, cu rădăcini adevărate. Nucul lui Brâncuși ne dăruiește nuci, încă verzi, cu coaja amară și cu miez dulce. Elena Dănet, nepoată a artistului, ne povestește îmbiindu-ne cu must în ulcele de lut :

Elena Dănet : Îmi amintesc de unchiu, îl țin minte, cum să nu, deși eram micuță. Îi sînt nepoată [illegible] Nicolcioiu : tata și cu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

concerte
expoziţii

3 lucrări închinate lui Brâncuşi

VIZIUNEA plastică atît de înnoitoare a lui Brâncuşi a inspirat şi pe unii din compozitorii noştri tineri, care i-au consacrat lucrări simfonice omagiale. Trei dintre acestea au fost prezentate recent de dirijorul Iosif Conta, în programul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii cu prilejul Colocviului Brâncuşi, precum şi la deschiderea stagiunii simfonice a Radioteleviziunii.

Cunoscută încă de acum doi ani, Coloana infinită de Tiberiu Olah este compoziţia care şi-a aflat un ecou deosebit în lumea muzicienilor de la noi şi de peste hotare. Anul acesta a fost distinsă cu premiul „Koussevitzky". (Fundaţia „Koussevitzky" din Statele Unite, din juriul căreia fac parte Stravinsky, Casals şi alte personalităţi muzicale, a acordat acest premiu cu menţiunea „pentru cea mai bună lucrare simfonică înregistrată pe disc").

Tiberiu Olah are, de altfel, un întreg ciclu de lucrări inspirate de principiile creatoare ale marelui artist: Coloana infinită, Sonata pentru clarinet solo, Spaţiu şi ritm pentru trei grupuri de percuţie, Poarta sărutului — dialoguri pentru orchestră, şi Masa tăcerii.

În Coloana infinită, ca de altfel şi în celelalte lucrări, nu trebuie să căutăm cu orice preţ corespondenţe ilustrative, de ordin sonor, ale imaginilor plastice. Elementul generator al expresiei — şi consecutiv al emoţiei artistice — îl constituie într-o largă măsură culoarea de ordin timbral. Din suprapunerea vocilor orchestrale, rezultă o pastă sonoră de mare densitate polifonică şi de puternică expresivitate.

În Poarta sărutului, asocierea elementelor de ordin coloristic, atrăgătoarele „pete" de culoare şi efectele timbrale din domeniul percutant (care în fond au valoarea lor de sine stătătoare), realizată de compozitor cu o fertilă imaginaţie creatoare şi cu o măiestrie artistică ce-i este proprie, au fost înfăţişate de orchestră distinct, diferenţiat, luminos.

Dirijorul Conta a realizat pregnant metamorfoza lapidarului motiv iniţial, făcînd să alterneze contrastant momentele statice cu cele dinamice. Aceste zone, aceste „structuri" ce se succed într-o complexitate orchestrală crescîndă, au generat o sensibilă tensiune emoţională. Aşteptăm acum cu mult interes lucrarea, de apropiată perspectivă, Masa tăcerii, cu care Tiberiu Olah îşi încheie ciclul său Brâncuşi.

Cealaltă lucrare prezentată a fost cantata pentru soprană şi orchestră Omagiu lui Brâncuşi de Costin Miereanu. (Recent lucrarea sa Muzică pentru pian şi şase grupe orchestrale a fost premiată în cadrul Concursului internaţional organizat în toamna aceasta de Fundaţia „Gaudeans" la Bilthoven în Olanda. De menţionat că lucrarea lui Costin Miereanu a fost selectionată, împreună cu alte 16, dintr-un total de o sută de compoziţii primite din 22 de ţări).

Omagiu lui Brâncuşi este o compoziţie tripartită: Poarta sărutului, Coloana infinită şi Masa tăcerii. În prima parte — o arie, o compoziţie liberă — muzica are un caracter declarativ, atestat de cîntul sopranei (Virginia Gudzickievici) pe un text poetic, acompaniat de cîteva instrumente. Compozitorul evocă aici ardoarea adolescenţei. În Coloana infinită, un interludiu, se merge prin acumulări de ordin armonic către o culminaţie ce evocă elanurile eroice difuze. Apoi aglomerarea armonică, verticalismul descreşte. Totul se mută într-o pînză sonoră etală, orizontală, către Masa tăcerii, care sugerează o maturitate liniştită, calmă, uşor sceptică. Este o monostructură în care compozitorul a exprimat sugestiv ideea de infinită liniştе.

Pătrunzînd în adîncimea tîlcurilor acestei muzici, dînd orchestrei îndrumări precise, prompte şi energice, dirijorul Iosif Conta, s-a dovedit, odată mai mult, promovatorul entuziast al tinerilor compozitori, al creaţiei muzicale româneşti.

J. V. Pandelescu

Contemporanul (Bucharest) Oct 7, 1967

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul 3 Nov 1967

O FOTOGRAFIE INEDITĂ

ERA ÎNTR-O zi călduroasă de iulie a anului 1937, cînd pasagerii unui tren încins și șeful gării Filiași priveau curioși la bătrînelul cu aspect modest, cu ochi neobișnuit de vii și atenți la tot ce se întîmpla în jur. De unde venea el ? Încotro se îndrepta ? Cine era ?

Mașina care-l aștepta pe Brâncuși avea să-l ducă la Poiana Gorjului, unde urma să locuiască pînă la terminarea ansamblului plastic de la Tg. Jiu, veritabilă catedrală a artei moderne, monument complex dedicat eroilor căzuți în primul război mondial.

Sidney Geist în „Looking for Brâncuși", articol publicat în **Art Magazine** (oct. 1964, p. 54), după ce aminteste cum a cunoscut-o la Paris pe Milița Petrașcu, sculptor și elevă a lui Brâncuși între anii 1919—1923, prezintă pe scurt împrejurările care au dus la invitația lui Brâncuși în țară.

«Era în anul 1935 cînd d-na Tătărăscu a propus d-nei Petrașcu să conceapă un monument de război pentru Tg. Jiu. D-na Petrașcu a insistat ca în locul ei să fie solicitat Brâncuși. Ea are o scrisoare de la Brâncuși, datată din 11 febr. 1935, în care el îi scrie, printre alte lucruri, „Vă mulțumesc, d-tale și d-nei Tătărăscu pentru favoarea ce vrea să-mi acorde". Scrisoarea continuă : „Acum toate lucrările începute demult se apropie de terminare și sînt un ucenic de lucrător în ajunul concedierii. Așa că propunerea nu putea să vină într-un timp mai bun"».

El revenea în țara sa cu dorința să construiască „monumentul recunoștinței fără sfîrșit". Renunță, pentru moment, la călătoria pe care intenționa s-o facă în acea perioadă în India, unde urmărea să cunoască nemijlocit cadrul, atmosfera în care a gîndit și a creat poetul și filozoful său preferat Milaraspe (Milarepa), sau, pe scurt, Mila.

În casa transformată de Aretia Tătărăscu într-o minunată așezare de odihnă, în încăperea ce răspundea în „pridvorul rîndunelelor", C. Brâncuși avea să conceapă, să urmărească și să realizeze, cu sprijinul și contribuția materială a Ligii naționale a femeilor gorjene, nemuritoarea sa operă.

Aici a locuit Brâncuși din luna iulie pînă la sfîrșitul lui octombrie 1937, a gîndit, a studiat, a cercetat și a găsit formula „Coloanei fără de sfîrșit". De aici a urmărit mersul lucrărilor de la Tg. Jiu, ansamblu mereu îmbogățit.

Într-o dimineață, pe cînd opera sa se apropia de sfîrșit, aparatul fotografic a înregistrat clișeul alăturat. Brâncuși, avînd o dispoziție neobișnuită, s-a hotărît să-și pună haina și să se alăture grupului format din : Aretia Tătărăscu, inițiatoarea operelor brâncușiene de la Tg. Jiu, Miss. Bewley, Miss Thomson și cîteva vizitatoare din străinătate și din țară, dornice să-l cunoască pe Brâncuși.

Simona Nistor

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi-Geist	Series.Folder: Vol. 2 (3)

Contemporanul Bucharest
17 November 1967

Convorbire cu Alexandru ISTRATI, Natalia DUMITRESCU și Etienne HAJDU

REÎNTÎLNIRE CU ROMÂNIA ȘI ARTA EI

— ÎNTR-O casă de lemn, gorjană, dacă nu mă-nșel, pe o laviță, cu capul sprijinit în palmă, stătea încremenit un om. L-am văzut, fără să vreau, prin geam și am simțit că aș comite o impietate dacă, trădîndu-mi prezența, i-aș tulbura solitudinea. Ochii amului erau întorși undeva peste timpuri, poate, într-o altă casă țărănească, în copilărie sau cine știe...

Am plecat în vîrful picioarelor. Și l-am lăsat singur pe acel om cu amintirile lui.

. . . . . .

Așa l-am cunoscut, înainte de a-i fi strîns mîinile, pe Eugen Drăgușescu. Dar putea fi și Alexandru Istrati. Și Natalia Dumitrescu. Și Etienne Hajdu. Și Constantin Antonovici. Am certitudinea că în alte atitudini, în ipostaze poate diferite, gestul întrinsec, profund și unic, surprins de mine fără voie, a fost repetat, în felul său, de fiecare.

. . . . . .

— După cît timp revederea ? — am întrebat.
Eugen Drăgușescu : După 24 de ani...
Alexandru Istrati : Exact după două decenii...
Natalia Dumitrescu : După douăzeci de ani...
Constantin Antonovici : După 27 de ani...
Etienne (Ștefan) Hajdu : După 42 de ani... Dar am mai fost pe acasă și-n '62, și-n '65...
Acasă...

. . . . . .

Deci, cinci artiști pe pămîntul natal.
Să facem cunoștință cu trei dintre ei :

Al. Istrati și Nathalia Dumitrescu în atelierul din Impasse Ronsin

Alexandru ISTRATI

Născut la Dorohoi, 9 martie 1915.

1937 : licențiat al Facultății de Drept din București.

1938 : absolvă și la diploma Academiei de Arte Frumoase din București.

1947 : sosește la Paris unde lucrează la Școala de Arte Frumoase și în atelierul lui A. Lhote ; întîlnirea cu Brâncuși.

1953 : premiul Kandinsky.

Expozițiî : Franța, Italia, Spania, R.F. a Germaniei, Suedia, Cuba, Elveția, Anglia, S.U.A., Indonezia, Danemarca, Africa (Salisbury-Johannesburg), Japonia, Grecia etc.

Natalia DUMITRESCU

Născută la București, 20 dec. 1915.

1939 : absolvă și la diploma Academiei de Arte Frumoase din București.

1947 : sosește la Paris ; întîlnirea cu Brâncuși.

1955 : premiul Kandinsky.

1957 : premiul Amatorilor și Colecționarilor de artă.

Expoziții : Franța, S.U.A., R.F. a Germaniei, Italia, Anglia, Danemarca etc.

Despre operă

● „Rareori pictura a oglindit într-o măsură atît de puternică viața

Pentru Istrati, totul este de cucerit sau de inventat : totul a fost dat pînă acum. Paradoxal, aceasta se poate asemăna cu punctul suprem al

NU I-AM grupat în același capitol pe Alexandru Istrati și pe Natalia Dumitrescu numai pe criteriul actelor de stare civilă. Și nici pentru că în conversație se completează reciproc. Dar mi se pare că alianța lor sufletească și-a dobîndit o asemenea trăinicie, încît ea a devenit cu timpul și o comuniune artistică. Sau, cum scrie Eugen Ionescu : **„Este evident că acești doi pictori se diferențiază și se completează admirabil"** Biografiile le sînt comune de mai bine de trei decenii. Dar, pentru amîndoi, o singură zi a însemnat data cotiturii hotărîtoare în viață. Întîlnirea cu Brâncuși. Căci Bătrînul solitar i-a îndrăgit de la prima vedere pe cei doi tineri mesageri ai pămîntului natal și le-a îndrumat pașii pe drumurile artei, neobosit, pînă la sfîrșitul vieții.

T.G.M. : Cum ați ajuns la arta nonfigurativă ?

Al.I. : 15 ani, înainte de a ne converti spre abstract, am făcut numai pictură figurativă. Nu puteam, lucrînd la Brâncuși, să nu încercăm să ne integrăm în tematica actuală a formei de expresie.

N.D. : Abstractul se conduce după aceleași legi ca și figurativul. Problemele în discuție sînt **pur plastice,** indiferent dacă subiectul e figurativ sau abstract.

Al. I. : Brâncuși însuși, începînd figurativ, a repudiat sculptura acade-

Al.I. : Nu se poate nega. Dar noul figurativ n-are nimic comun cu vechiul figurativ academic. Avem de-a face cu un figurativ transpus, după o perioadă abstractă, la o nouă față.

N.D. : Și figurativului contemporan nu mai e convențională și academică ci reală, cu contingențe plastice valabile.

Al.I. : Și încă ceva : după părerea mea, noul figurativ are aceeași tematică cu a artei abstracte.

T.G.M. : La ce lucrați în prezent ?

Al. I. : La 8 decembrie deschid o personală la Paris.

N.D. : Peste cîteva zile îmi deschid o nouă expoziție la Liège. I-am amînat cu cîteva zile vernisajul pentru că ne-am prelungit șederea aici...

Al.I. : Știți, am revenit exact după două decenii. Impresiile sînt copleșitoare. S-a construit imens. Totul e în fierbere. Am revăzut locurile tinereții, prietenii și cunoscuții, peisaje...

N.D. : Și am putut compara aceste peisaje vechi și noi acum, după ce am colindat întreaga lume.

T.G.M. : — Și ?

N.D. Nu sînt cu nimic mai prejos decît cele mai frumoase și solicitate locuri din lume...

Al.I.: Am trăit emoții unice, copleșitoare.

N.D. : Gîndiți-vă, în Bucureștiul atît de schimbat, am regăsit casa în care m-am născut, în care am copi-

actuală și, totodată, cea mai acută a artei este sinteza între artele plastice, arhitectură și peisaj. Vechii noștri maeștri au rezolvat această problemă a artei moderne servind un exemplu universal...

Al. I. : Ni se servește un exemplu unic de armonie între cele trei elemente. În cele mai multe cazuri arhitectura modernă n-o reușește. Ne-am tot întrebat cum a fost posibilă realizarea acestei ambiante inechivalente. Există o singură explicație : /pentru a realiza această unică scară umană, departe de gigantism, departe de orice idee de dominare, artiștii aceștia au lucrat împreună.

N.D. : De altfel și Complexul de la Tg. Jiu are la bază aceeași idee : a atinge o înălțime spirituală la o scară umană...

Al.I. : Era, de altfel, și una din ideile cele mai scumpe lui Brâncuși. Maestrul avea o adevărată oroare față de gigantism, față de orice tendință de a domina spectatorul.

T.G.M. : Ar fi, poate, acesta, filonul subteran și comun care străbate ca un izvor de apă vie, arta noastră de-a lungul timpurilor ?

Al. I. : Cred că da.

N.D. : Acest filon e prezent, de altfel, și în toate marile creații ale artei universale...

T.G.M. : Cum se traduc, după

A Arte frumoase

O propunere: 1970—Anul internațional al locuințelor

● ARHITECTUL Gheorghe Pavlu, director al I.S.C.A.S., a participat la recenta sesiune (a V-a) de la Geneva, a Comitetului O.N.U. pentru locuințe, construcții și planificare, Comitet în care România este membru titular.

La întrebarea noastră asupra principalelor probleme discutate, c-aș ne-a spus :

— Una din chestiunile importante luate în dezbatere a fost aceea a necesității și posibilității cooperării între state și a colaborării acestora cu organismele Națiunilor Unite în sprijinul soluționării construcției de locuințe ieftine. A fost analizat, de asemenea, rolul și aportul arhitectului în rezolvarea construcțiilor de locuințe cu maximă eficiență economică. A fost discutat raportul experților referitor la înființarea unui institut internațional pentru schimbul documentar în domeniul locuințelor — la New-Delhi — care în principiu este aprobat de O.N.U.

— Cum este privită România în ceea ce privește construcția de locuințe ?

— România este cunoscută ca o țară cu preocupări sporite pentru eficiența economică a construcțiilor. Problema se pune pentru țări și continente în care situația locuinței este nerezolvată pentru multe milioane de oameni.

— Ce alte inițiative pentru rezolvarea acestei probleme au fost propuse ?

— Multe. De pildă Comitetul a hotărît să propună O.N.U. ca anul 1970—1971 să fie anul internațional al locuințelor. Cu acest prilej s-ar face un activ schimb de experiență, de informare și documentare. Comitetul și-a stabilit programul de activitate pentru următorii ani. Una din acțiunile importante va fi dezbaterea, în 1969, în România, (într-un seminar cu caracter internațional) a temei : sistematizarea teritorială corelată cu dezvoltarea orașelor.

N. G.

„Jardin des arts" despre bisericile pictate din Moldova

● UNUL din numerele trecute ale revistei franceze **Jardin des arts** (nr. 146/1967), condusă de Henri Perruchot, autor al unor celebre biografii de artiști (Cézanne, Van Gogh, Toulouse-Lautrec etc.), publică un cald și documentat articol despre **Bisericile pictate din Moldova (Les églises peintes de Moldavie),** scris de Hélène Willemart (p. 36—39). Însoțit de bune reproduceri în alb-negru și color, de o hartă a Bucovinei, pe care sînt marcate localitățile în care se află cele mai importante dintre aceste biserici, informat asupra ultimelor cercetări și asupra interpretărilor mai recente în legătură cu e-

Premiile de stat ale U.R.S.S. pe anul 1967 în domeniul literaturii, artei și arhitecturii

● IRAKLI Andronikov (Lermontov. Studii și descoperiri"), Mădze Kempe (volumul de versuri „Vecinica cîntec lor"), Iaroslav Smeliakov („Ziua Rusiei", versuri) ; compozitorii Andrei Petrov, Otar Taktakișvili, Tihon Hrennikov, dirijorul Alexandr Ilarlov ; Ekaterina Belașova (sculptori), Vitalii Gherasev (grafician), Izaak Kilsev (pictori ; dramaturgul Victor Rozov, regizoarea Galina Volcek, actorul Mihail Ka-

mai ales, la comenzi, căci prin jurii mai intră uneori și artiști cu mentalitate negustorească sau cu orgolii de supremație"...

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

numultuoasă a materiei. Chiar sub ochii noștri tabloul este într-o constantă mutație, cuceri de proliferarea propriilor sale celule supuse unor căi de desvoltare neprevăzute și îndrăznețe. Opera prinde viață din ritmurile din ce în ce mai complexe care dintr-o dată se decantează, se purifică, întocmai ca acele nebuloase încărcate de furtună și iluminate brusc de fulgere. JACQUES LASSAIGNE

● „Pentru Istrati totul este în mișcare, universul său este într-o permanentă transformare, dinamic și provizoriu ; și acesta se mișcă acum sub ochii noștri.

Ritmul lui Istrati este ritmul virtejului, el are forma mișcării însăși.

EUGEN IONESCU

● „Nu cred că s-ar putea studia — fie chiar și pe scurt — arta Nataliei Dumitrescu fără să spunem cîteva cuvinte despre elementul cel mai permanent al vocabularului său pictural, grafismul. Dar grafismul, la ea, răspunde mai multor finalități. Într-adevăr, în afară de faptul că pare a fi mijlocul de expresie care corespunde cel mai bine naturii intime a artistei, este, prin fidelitatea ce-o poartă uzajului, o legătură între diferitele epoci ale evoluției sale, un fir conducător, un fel de fir al Ariadnei și, în fine, de asemenea, un important factor structural de coeziune plastică... DENYS CHEVALIER

mică, „de cadavre". El nu sculpta Pasări. Nou-născuți. Domnișoare Pogany ; căuta ideea păsării, a copilului rotund, a femeii ovale...

N.D. : În momentul de față nu se mai poate pune problema disjuncției tranșante abstract-figurativ...

Al.I. : Totul depinde de posibilitățile de realizare artistică în contextul actual.

T.G.M. : Totuși, nu se poate nega că figurativul trăiește, pe plan mondial, un reviriment. Întoarcerea, firește îmbogățită de noile tehnici și modalități expresive cucerite prin experiența abstractă, nu poate fi negată de nimeni. Tendința e prea evidentă...

Al. I. : Și-a impresionat în mod deosebit ceva de care apropape mă dezobișnuisem : dezinteresata și marea gentilețe a oamenilor. Am așteptat cu nerăbdare să vedem Ansamblul de la Tg. Jiu. Firește, îl cunoșteam din fotografii în cele mai mici detalii... Dar Ansamblul **văzut** este izbitor.

N.D. : Un șoc emoțional fără egal Complexul de la Tg. Jiu se poate plasa la nivelul celor mai mari realizări artistice ale omenirii : al piramidelor, al Parthenonului...

Al. I. : Și-apoi mînăstirile noastre...

N.D. : Unice și ele. Armonia între proporții, pictură și cadrul natural sînt fără egal. Problema cea mai

părerea dv., aceste aspirații în arta românească contemporană ?

Al.I. : Filonul de care vorbiți e prezent. Am întîlnit pretutindeni o polivalentă dorință de căutări și, desigur, împliniri. Însuși faptul că s-a ținut colocviul Brâncuși la București e revelatoriu. Încă un fapt care se adaugă la aspirația certă a românilor de a realiza opere trainice, la nivel universal. Un exemplu : expoziția de artă plastică contemporană organizată la Muzeul de Artă e de o asemenea ținută că ar putea fi prezentată cu succes oriunde peste hotare...

riginea și semnificația picturilor ce împodobesc respectivele monumente, articolul amintit este o contribuție remarcabilă la evidențierea valorii excepționale a acestor incomparabile comori ale artei noastre vechi.

„Atitudini și capricii"

● REVISTA *Cronica* întreprinde, începînd cu nr. 45 din 11 noiembrie a.c., o anchetă despre menirea, competența și personalitatea juriilor de artă plastică, contribuția lor la promovarea valorilor autentice, despre raportul artist-juriu-public. Primul răspuns îl dă Petru Comarnescu sub titlul *Atitudini și capricii*, din care spicuim : „Există și tendința de înlăturare a concurenților primejdioși la consacrare și,

pentru spectacolul „O poveste obișnuită" la teatru **Sovremennik** din Moscova, regizorul estonian Kaarel Ird, actorul Vladimir Cestnokov pentru interpretarea pe scenă și în filme a figuri lui Lenin ; regizorul și scenaristul Vitautas Jalakiavicius, operatorul Jonas Gritjus, actorii Donatas Banionis și Bruno Oja pentru filmul „Nimeni nu vrea să moară", regizorul și scenaristul Serghei Iutkevici și scenaristul Evgheni Gabriloviei pentru filmul „Lenin în Polonia" ; în domeniul arhitecturii : Avraam Miletkom și un grup de colaboratori pentru Palatul pionierilor din Kiev. Anatoli Polianski împreună cu alți proiectanți pentru tabăra de pionieri internațională de la Artek.

Etienne HAJDU

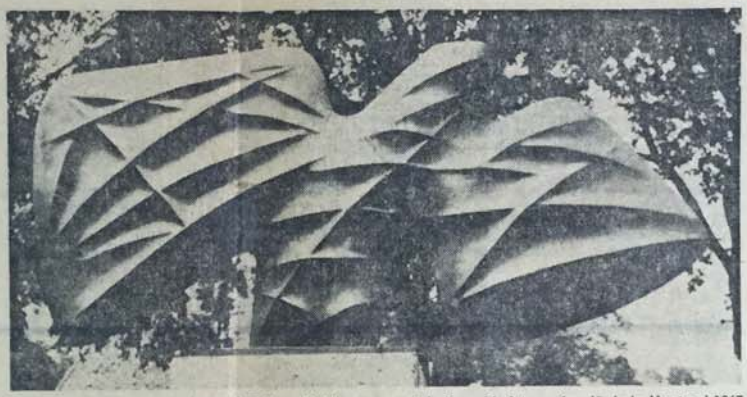
Născut la Turda, 1907.

1927 : se înscrie la Academia de Arte Frumoase din Viena. În același an pleacă la Paris, urmînd Școala de Arte Decorative. Timp de trei ani lucrează în atelierul lui Niclausse.

La început e influențat de Rodin, Moissac și Vezelay.

1939 : expune, la Galeria Jeanne Bucher, alături de Viera da Silva și Arpad Szenes.

Expoziții : Europa și America. Sculpturile sale sînt prezente în cele mai importante colecții, în marile muzee franceze și străine.



Sculptură de Etienne Hajdu, prezentată la Expoziția internațională de la Montreal 1967

Despre operă

● „Mîinile sensibile ale acestui magician excelează în reliefarea formelor gelos păzite în inima materiilor celor mai dure sau mai fragile. Ele sînt descoperite fremătînd de emoție în opere unde se întîlnesc harul și spiritul. Oprim pline de viață și unghiuri ascuțite se îmbină cu arabescuri de o fermă eleganță, pentru a exprima frumusețea zilei care le-a născut (...). Grație străluciriii și audienței din ce în ce mai largi, Hajdu se relevă ca unul din artiștii care aduc o contribuție dintre cele mai originale în problematica sculpturii moderne." DENYS CHEVALIER

După toate aparențele e un om timid. Nu-i plac jocurile de cuvinte, bîrfește fiecare frază. Nu caută efecte de moment. Răspunde cu simplitatea lovitu rilor de

— Ce veți să credo artistic ?

— A lucrez 14 ore pe zi.

— Vă rog să-mi răspundeți la întrebarea pe care v-o puneți mai des dv-voastră însă ?

— Niciodată nu mi-am niciodată întrebări... Insist, afirmînd că o-ar exista artist fără întrebări. Fără neliniști, fără zbuciumul interior, echivalînd tocmai cu căutarea de răspunsuri, nu poate exista arta...

În sfîrșit, un zîmbet :

— Am un prieten care visează mult. Dar e întotdeauna decepționat. Cînd caută să-și realizeze visul își dă seama că n-a reușit să-l recreeze la egală frumusețe Cu mine lucrurile se petrec invers Lucrez mult, iar cînd termin o lucrare, mă întreb uimit, cum de am reușit să fac ceva atît de frumos Cred că eu am dreptate. Arta e un ceva pe care încă nu-l cunosc...

— Iată, totuși, o definiție...

— Mai mult o experiență. Fidias l-a creat pe Zeus fără să-l fi văzut. Dacă sculptorul reușește să creeze Omul — a făcut totul ; s-a creat Dumnezeul contemporan. Existența omului nu se poate reduce numai la datele primare.

— Cînd ați plecat din țară ?

— La 15 ani. De copil făceam figurine de lut, ciopleam lemnul. Sînt 42 de ani de atunci. Un timp, o distanță...

— Ați găsit-o materializată în ceva ?

— În tot. Schimbările sînt uimitor de rapide. Remarc, în toate domeniile, rezultate excelente Să știți, artiștii nu se înșeală niciodată...

— Dar în artă ? Cum o încadrați în circuitul artistic european ?

— În primul rînd, în artă. A doua parte a întrebării e prea dificilă. Rostul meu e de a crea, nu de a explica...

— Întreb, totuși, omul de gust...

— De cîte ori am fost la Brâncuși niciodată nu m-a întrebat ce fac. Într-o zi am deschis o expoziție la 300 de metri de atelierul Maestrului. L-am invitat. — „Nu mă duc — mi-a răspuns. Adu-mi fotografii." I le-am adus. Le-a privit atent și m-a întrebat : „De ce mi le-ai adus ? Pe un sculptor nu-l poate interesa un alt sculptor..." Dacă aș putea face teorie și aprecieri — m-aș fi făcut critic...

— Totuși, în practică...

— Ce pot să vă spun ? Ceea ce s-a creat în arta modernă românească, într-o perioadă relativ scurtă, e incurajator. Totuși, de prea multe ori, privind un tablou, gîndul mă duce la ceva văzut într-o altă expoziție, la Paris sau New York. Nu poți să ceri încă un stil absolut personal și unic. Dar dacă se va lucra în continuare, în ritmul și cu seriozitatea de pînă acum, sînt sigur, în cîțiva ani artiștii români își vor spune cuvîntul propriu în contextul artei moderne universale...

— Pentru că vorbeați de „cuvîntul propriu"... Unde găsiți punctul de contingență între universal și național ?

— Cînd soția mea a văzut peisajul din jurul Turdei mi-a spus : — Uite arta ta. Dar eu niciodată nu mi-am luat ca model acest peisaj. Era în mine.

— Oare nu tocmai arta populară e expresia acelui sumum milenar pe care l-ați numit sintetic „peisaj" ?

— Brâncuși nu e mare pentru că a făcut artă populară, ci pentru că și-a plasat arta în circuit universal.

— Nu spune nimeni că Brâncuși a făcut artă populară. Dar a pornit din spiritul ei.

— Dar asta inconștient, **maigré lui...**

— Modulele Coloanei Infinite se pot recunoaște însă cu ușurință în stîlpii de cerdac gorjeni...

— Dar cîți sculptori și artiști, vă întreb, nu le-au văzut înaintea lui Brâncuși ? Și, totuși, Coloana a făcut-o numai el. După cîte văd, însă, vreți cu tot dinadinsul să mă transformați în teoretician, în critic...

— N-aveți o părere prea bună despre critici...

— Nu...

— De ce ?

— Criticii de artă s-au înșelat întotdeauna. Balzac a lui Rodin a fost batjocorit. Cézanne n-a fost recunoscut. Van Gogh, idem. Și aș putea să vă dau și exemple mai recente.. Sînt pentru istoria artei, dar împotriva criticii de artă. Pentru mine oamenii se împart în două categorii : unii care se exprimă prin logos — alții prin mîini. Fac parte din cea de a doua categorie. Ceea ce exprim eu printr-o linie, criticul o exprimă prin zeci de cuvinte. Asta nu înseamnă că eu am dreptate. Dar e dificil să ne înțelegem. Criticul caută explicații, artistul trage o linie și ea e înțeleasă în toate limbile, fără ca el însuși să vorbească, vreuna.

— Deci, după opinia D-voastră, arta ar putea exista foarte bine și fără critici.

— De cîți ani există arta ? Dar critica ?

— Observa cineva că atunci cînd arta a obosit au invadat-o parazîții. Nu-i un punct de vedere, totuși, exclusivist ?

— Ba da. Odată un critic a scris despre o lucrare a mea că Hajdu vrea să creeze o lume paralelă. Într-adevăr. Asta am vrut să fac. Dar nu eram totuși conștient. Dacă cineva își relevă acea realitate artistică pe care creind-o tu însuți n-o cunoști suficient, atunci, da, avem în față un critic ideal...

— Deci, există, totuși...

— Da, dar excepțiile întăresc regula.

— Proiecte ?

— Proiecte ? În urmă cu cîteva săptămîni am luat premiul de aur la Adrianopole. Pregătesc o expoziție pentru S.U.A.

— Ce considerați mai important pentru un artist ?

— Să știe să aleagă. În tinerețe, m-am dus să învăț în atelierul lui Zadkin. Nu mă regăseam. Era trecutul. M-am oprit apoi la Bourdelle. Era prezentul. Cînd l-am văzut pe Brâncuși — am înțeles, iată viitorul artei...

Interviuri realizate de

Toma George Maiorescu

Ce știți despre asigurări

ASIGURĂRILE DE PERSOANE (X)

— Pe lîngă ajutorul ce îl primesc din fondurile statului, pe calea asigurărilor sociale, oamenii muncii au posibilitatea să-și asigure un sprijin material suplimentar prin încheierea unuia sau mai multor forme de asigurări de persoane practicate de Administrația Asigurărilor de Stat.

Asigurările de persoane se împart în două mari grupe : asigurări de viață și asigurări de accidente.

Asigurările de viață se împart, de asemenea, în trei categorii :

— asigurări mixte de viață, care au un dublu rol : de a se economisi în mod planificat o anumită sumă de bani, stabilită de asigurat, pe un termen lung și în același timp de a i se garanta acestuia plata sumei asigurate în cazul în care asiguratul ar deceda sau ar suferi un accident urmat de o invaliditate permanentă, oricînd în cursul contractului ;

— asigurări pentru cazul de deces, în care suma asigurată se plătește persoanei indicată de asigurat numai în caz de deces al asiguratului ;

— asigurări de rente, în baza cărora asiguratul contractează pentru el sau pentru urmași săi primite sume de bani care urmează a li se plăti sub formă de pensie (rentă).

Asigurările de accidente constituie o măsură de prevedere pentru cazul în care asiguratul ar suferi, în cursul duratei asigurării, un accident de orice natură, de pe urma căruia și-ar pierde viața sau ar rămîne cu o invaliditate permanentă. Asigurările de accidente practicate de ADAS se pot încheia fie numai pentru cazurile de invaliditate permanentă sau de deces pe care le-ar suferi un singur asigurat, pe termene fixe de la 3 luni la 5 ani (la alegerea asiguratului), fie pentru întreaga familie a acestuia, pe durata de 3 luni. Tot în cadrul asigurărilor de accidente există posibilitatea încheierii unor contracte pe termen de o lună, care acoperă atît cazurile de invaliditate sau de deces ale asiguratului cît și eventualele neajunsuri provocate de anumite calamități bunurilor aparținînd celui asigurat.

Fiecare formă de asigurare oferă numeroase avantaje asiguraților, iar primele ce se plătesc de către asigurați, sînt convenabile.

În următoarele articole vom arăta mai pe larg condițiile fiecărei forme de asigurare (de viață și de accidente) pe care le pot încheia cetățenii, pentru a-și asigura material viitorul de pensionari, prin încheierea unei asigurări.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul
24 Noiembrie 1967.

Arte frumoase

Trei eseuri despre Brâncuși

● PETRU Comarnescu, Mircea Eliade și Ionel Jianu au publicat recent, la Paris, în editura Artéd un volum de **Témoignages sur Brancusi**, gîndit ca un omagiu adus de trei români aflați în puncte diferite ale lumii memoriei marelui sculptor, la 10 ani de la moartea lui. Toate eseurile (**Brancusi et les mythologies** de Mircea Eliade, **Confluences dans la création de Brancusi** de Petru Comarnescu și **Tradition et universalité dans l'art de Brancusi** de Ionel Jianu) tintesc ca, pe baza unor date parțial noi, a unor interpretări mai aprofundate și plauzibile să contribuie la evidențierea și lămurirea fondului național și a universalității creației brâncușiene, la stimularea „dezbaterii încă deschise asupra semnificațiilor unei opere care a revoluționat, la începutul acestui secol, sculptura modernă, deschizîndu-i căi noi".

Abordînd opera din unghiuri diverse, reliefîndu-i rădăcinile puternic implantate în solul spiritualității populare românești, contingențele ei cu marile mituri ale lumii ori cu felurite obiceiuri locale (notabilă apropierea dintre **Cumințenia pămîntului** și **Caloian**, propusă de P. Comarnescu), cu arta țărănească etc, cei trei exegeți indică în același timp rolul însemnat pe care l-a avut în formația lui Brâncuși întîlnirea cu marea artă din muzeele Europei, cu mișcarea de idei din centrele artistice ale continentului. Se explică astfel mai bine cum întîlnirea lui „cu creația avangardei pariziene sau a lumii arhaice (Africa) a declanșat o mișcare de «interiorizare», de întoarcere către o lume secretă și de neuitat, lumea copilăriei și a imaginației" (M. Eliade), **cotitură** ce va fi decisivă pentru revoluția lui ulterioară (P. Comarnescu), pentru unghiul personal din care va încerca a ajunge la esența lucrurilor și a regăsi „miracolul vieții" (I. Jianu), a exprima „ceea ce nu se supune niciodată morții", cum zicea el. Sînt reunite astfel în volum puncte de vedere — solidare în fond — ce contribuie atît la reliefarea unor fațete noi ale gîndirii și creației lui Brâncuși, cît și la mai organica punere în relație a celor cunoscute dinainte, la limpezirea unor aspecte controversate încă ale acestei opere. Un grup de ilustrații (cîteva inedite), menite a reliefa și ele sursele populare ale artei lui Brâncuși, întregesc acest volum apărut în excelente condiții grafice.

G. MUNTEAN

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Contemporanul
5 ian 1968

Tribuna Contemporanului

ARTA „ABSTRACTĂ"

Tovarăşe redactor-şef,

● Scrisoarea tov. Itu, din Galaţi, adresată dv., m-a decis să vă pun la încercare bunăvoinţa şi, cunoscînd preocuparea pe care o manifestaţi perpetuu pentru tinereţea spirituală a revistei pe care o conduceţi, să vă propun o serie de articole în jurul noţiunii foarte curente, dar mai puţin aprofundate. E vorba de **arta „abstractă"**. Aş arăta că arta „abstractă" nu reprezintă nici eroare, avînd la origine spleen-ul, sau neputinţa unor creatori vlăguiţi, şi nici miracol, ci doar expresia concretă, necesară a adecvării fenomenului artistic la exigenţele sociale moderne, dintre care cea mai proeminentă este **eficienţa**. Sînt profund convins că, în clinchetul particulelor elementare şi al finisării navelor spaţiale cu destinaţia Pămînt-Lună etc., altfel trebuie convertit artistic realul. Am în vedere nu doar paguba datorită antropocentrismului, ci şi pe aceea datorită geocentrismului în aprecierea realităţii obiective : permanentizarea manierei tradiţionale de ploconire în faţa realului (şi frumosului) fenomenal terestru ne va pune în situaţia să pretindem frumosului cosmic să-şi modifice ţinuta după codul pămîntean, sau — iată primejdia — să avem senzaţia că non-Pămîntul este o nesfîrşită împărăţie a Urîtului. Aici găsesc eu sensul profund progresist al orientării artei spre realitatea esenţială (indiferent dacă mesajul recoltat acolo ne este transmis sub formă reprezentabilă sau nereprezentabilă). Salut deci, fără rezerve, noutatea metodologică de recoltare a conţinutului, dar sînt intrucîtva circumspect în ceea ce priveşte forma, domeniu în care ne găsim încă într-o fază experimentală, necristalizată, progresul în mişcarea artistică urmînd a fi legat în viitor de perfecţionarea sintezei dintre „ce" (în mai mică măsură) şi „cum" (în mai mare măsură).

V-am scris (şi am scris acest microstudiu) dintr-o necesitate mult mai profundă decît ambiţia (firească şi ea) : sondaje pe care, ca şef al comisiei culturale a studenţilor braşoveni, le-am făcut personal, s-au soldat cu o concluzie clară : aproape toţi studenţii sînt fie neinformaţi, fie dezinformaţi asupra artei „abstracte", lipsindu-le o opinie fermă. Această dezarmare (care se traduce prin **ploconirea lipsită de discernămînt** în faţa oricărei scheme nefigurative, abstracţioniste, avînd la bază indistincţia între abstracţia adecvată şi cea morbidă, denaturată, **sau prin respingerea în bloc** a oricărei creaţii — „de altfel, la îndemîna unui copil preşcolar. Dă-le aş respecta-o ?!" — am citat dintr-un răspuns al unei studente) nu putea să mă lase indiferent.

Dar iată „microstudiul" :

74

●AVÎNTUL prodigios al culturii moderne, concepută ca dialog al omului contemporan cu realitatea, este caracterizat în măsură crescîndă prin apropierea irezistibilă a investigaţiei — ştiinţifice, tehnice, economice, artistice — de esenţa fenomenelor.

Procesul de creaţie, în oricare dintre numeroasele specii ale activităţii sociale, a suferit o mutaţie de ordin metodologic — expresie necesară a noilor poziţii cîştigate de om în confruntarea sa cu natura : sporul de putere, teoretic şi practic, îi permite omului contemporan să pătrundă dezinvolt în lumea internă a obiectelor investigate, să surprindă respiraţia vie a esenţelor acestora.

Din considerente de interdependenţă, modalităţile diverse ale limbajului înregistrează şi ele mutaţii specifice menite să conducă la o sporire fără precedent a eficienţei reflectorii, a conciziunii expresiei : implacabil cultul detaliului face loc cultului esenţei.

În contextul unor impresionante prefaceri, momentul artistic, nedespărţit de nici un zid chinezesc de celelalte momente ale practicii sociale, poartă şi el pecetea — specifică — a contemporaneităţii. Metafora — monedă forte în metabolismul artistic tradiţional, fără a fi eliminată, este pur şi simplu depăşită sub raport cognitiv de către **i d e e** astfel încît orice istorie a artei urmează de acum să-şi structureze fiinţa pe spirala unor inevitabile trepte parcurse cronologic de către umanitate : născuţi în **lumea lucrurilor**, creştem în **lumea metaforei**, ne maturizăm în **lumea conceptelor.**

Descriptivismul artistic e caracterizat prin postularea fidelităţii (superficiale) faţă de lucruri şi fenomene, fetişizînd integritatea lor exterioară, aparentă, rezerva oamenilor o rezonanţă mai ales contemplativă (pasivă şi deci comodă, lipsită de riscuri şi eforturi deosebite) cu operele de artă, figurative, aferente. Acest descriptivism păcătuia prin aceea că limita pînă la anihilare funcţia de cunoaştere a artei — şi în secolul nostru, al triumfului generalizat al gîndirii, un asemenea păcat nu poate fi trecut cu vederea — accentuînd, în compensaţie, funcţia artei ca instrument de evaluare a lumii reale. Contradicţia dialectică dintre latura cognitivă — determinantă — şi cea apreciativă a artei avea să conducă la o nouă sinteză în cadrul căreia senzorialul se va subordona valoric raţionalului. Noua artă, purtînd pecetea secolului energiei nucleare, avea să fie numită, cu foarte puţin temei, precum se va vedea, — artă abstractă.

Semnificaţia profundă a artei moderne rezidă în fidelitatea faţă de o a m e n i, cărora nu li se mai ignoră adevărata foame raţională capabilă — în năzuinţa ei de a şti — să sfîşie orice contur taciturn şi derutant. Paradoxal — în aparenţă — fidelitatea faţă de om are un corolar în adevărata fidelitate faţă de lucruri a căror investigare se face în însăşi obiectivitatea lor. Fiecare obiect, fiecare fiinţă reprezintă un univers, o p r o b l e m ă a cărei convulsie internă nu este, ei d e v i n e transparentă. Acolo unde ochiul, lumina lui finită, nu reuşeşte să pătrundă, este necesar şi prin urmare firesc să acţioneze un instrument cu resurse practic inepuizabile — privirea raţională, „Gîndirea care constituie singura formă de reflectare a obiectului în toată obiectivitatea lui, singura formă specifică umană a reflectării". (F. Engels, **Dialectica naturii**).

Abstractizarea — acest artificiu operaţional al gîndirii în mersul ei spre idee — atunci cînd este adecvată deschide drum larg spre un concret nebănuit de bogat. Gîndirea „reflectă... mai profund, mai fidel, mai complet" realitatea şi prin această **generalitatea ideii este incomparabil mai concretă decît generalitatea reprezentării**, împănată cu material senzorial, particularizator şi perisabil.

Acest adevăr, Brâncuşi l-a înţeles cu mult înaintea unor filozofi de profesie. Bratul care l-a smuls din preajma marelui Rodin — chemarea răscolitoare a esenţelor lumii — pornea de undeva din adînc şi nu suferea aminare.

Drumul spre cosmos trece prin esenţă. Drumul spre esenţă trece prin fenomen. Trebuia depăşită această carcasă haotică, trebuia spart acest butuc fenomenal care fringea în strînsoare-i seculară aripile omului, zădărnicindu-i impulsul prometeic, elansarea eliberatoare.

Şi iată — miracolul s-a produs ! Omul modern şi-a zidit — şi nu pe nisip — un templu artistic pe măsura forţelor şi aspiraţiilor sale. Iar dacă arta modernă şi-ar căuta o emblemă generică ar găsi-o fără doar şi poate în **Foca (Miracolul)** lui Brâncuşi : este acolo, într-o maximă condensare, cea mai desăvîrşită istorie a artei care s-a întrupat vreodată...

F. Felecan

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

754

BARBU BREZIANU
E. SZABÓ ILONA

Brâncuşi és barátai

Brâncuşi művészetének ma már nincs szüksége patetikus dicséretre, jelentősége világviszonylatban is minden vitán fölül áll. Ismeri már a műtörténet egyéniségének különböző vonásait, s noha irodalmában elvétve vadhajtások is burjánzanak, művészi és emberi arcképét legfeljebb apró részletekkel lehet gazdagítani.

Ilyen részlet többek között Brâncuşi erdélyi kapcsolatainak vizsgálata. Első ismeretsége ezzel a tájjal jelentéktelen: átutazik Craiovából Bécsbe menet 1895 nyarán, mint negyedéves ipariskolai tanuló, aki tanára, Iosef Siecher ajánlólevelével egy bécsi bútorgyárba szegődik üzemi gyakorlatra.

Erdélyi származású barátja, Itóka asszony (Cozmutzáné, Otilia Marchisiu, a későbbi Bölöniné) közvetíti Erdélybe művészi sikereinek hírét, amikor megküldi a szebeni *Luceafărul* folyóiratnak Charles Maurice biztató és dicsérő kritikáját, s ennek illusztrációjaként a folyóirat 1907-ben a világon elsőnek reprodukál Brâncuşi-szobrokat: *Gyötrődés, Gyermekfej, G. Lupescu arcképe* (elveszett), *M. G. cégjegyző arcképe* és *Niculae Dărăscu festőművész arcképe* (a kolozsvári Művészeti Múzeum alapkiállításán szerepel) s még két szobrot, amelyek sorsa ma már ismeretlen. Ugyanakkor közli a lap Brâncuşi fényképét is 1904-es nagy gyalogútjának turista-öltözetében: hátizsákkal, bakancs- és lábszárvédőben (tehát nem „mint egy dunamenti paraszt" — amint állítani szokták).

Később több ízben is ellátogat Erdélybe; néhányszor a Tîrgu-Jiu-i szobraihoz követ keres Petrozsényban, Déván, Bánpatakon, Vajdahunyadon és Ruszkicán, de ezenkívül valahányszor itthon jár, el nem mulasztja Octavian Gogát felkeresni, hiszen elmenetele előttről fűzték hozzá baráti szálak.

1938-ban, a költő halála után Csucsára zarándokol. A hegyvidék szépsége, a meghatottság, Ady Endre emléke — akit Itóka asszony és Bölöni György révén szintén személyesen ismert — felkeltik benne a munka vágyát, s annak az óhajának ad kifejezést, hogy a Goga-mauzóleumot ő szeretné megcsinálni. Veturia Goga asszony, a nagy költő özvegye 1966. január 22-i levelében így írja ezt le: „Brâncuşi-t nagyon megkapta a mauzóleumépítésre kijelölt hely, s azzal fordult hozzám: »Asszonyom, én szeretném ezt a művet megcsinálni — most nem futja az időm, okvetlen Párizsba kell mennem, de nyáron és ősszel Csucsára jövök.« Azt feleltem, hogy könnyebb lenne, ha készítene nekem egy kis vázlatot, s annak alapján kiviteleztetnők a munkát egy hazai szobrásszal.

Azt válaszolta: »Én nem vázlat alapján dolgozom, hanem fogom a kalapácsot s a vésőt, és egyenesen kőbe faragok.« Néhány hónap múlva írt, hogy jövőre kell halasztania a dolgot. Úgy döntöttem, hogy nem várok, s elkezdtem a mauzóleum építtetését a George M. Cantacuzino tervei alapján."

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Ez volt Brâncuşi harmadik itthon szándékolt és meghiúsult emlékmű-terve...

Mindeddig ismeretlen volt annak a meleg és kitartó baráti kapcsolatnak legtöbb részlete, amely a galisi (Szelistye mellett) Daniel Poiană-hoz kötötte. Daniel Poiană a század elején Bukarestben dolgozott, a Nemzeti Színház mellett, egy Cimpineanu utcai sörözőben. Közismert Tudor Arghezi visszaemlékezése, miszerint Párizsba indulása előtt Brâncuşi „mosogató volt a Cimpineanu-utcai Oswald vendéglőben" *(Din viaţa lui Ştefan Luchian).* Íme a kapcsolat. Poiană és Brâncuşi egy házban is laktak az Izvor utcában, a Dîmboviţa partján, amit megerősítenek a hajdani szomszédok is: Gheorghian-Popescu doktor és Ioan Croitoru zeneszerző. Itt volt tanúja Poiană annak, hogyan ütötte le az állványról egyetlen ökölcsapással a fiatal szobrász egy katonatiszt megrendelésre készülő mellszobrát, mert nem tudott megalkudni a modell művészietlen igényeivel.

Itóka asszony és Pogány Margit a műteremben. (Brâncuşi eredeti felvétele, a Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola tulajdonában)

1903-ban Poiană Párizsba költözik, nemsokára tisztviselői állást kap a Chatrier vendéglők központi irodái valamelyikében, s 1904-ben ő küldi az útiköltséget Brâncuşi-nak, mikor az közismert kalandos utazása során elcsigázottan Baselbe érkezik. Feltehetőleg a Chatrier céghez való ideiglenes felvételét is ő járja ki. Barátságukat komasággal pecsételik meg 1906. szeptember 10-én, amikor Daniel Poiană Alice nevű leányát Brâncuşi tartja keresztvíz alá. Az első világháború kitörésekor a Poiană család végérvényesen elhagyja Párizst, de 1928—29-ben, egyetemi tanulmányai kiegészítéséül Alice Poiană szinte egy esztendőt tölt újra ott, 1938-ban pedig Brâncuşi látogatja meg a családot Hátszegen.

6 — KORUNK no. 3/1967 377 Budapest

Érdeklődési köre rendkívül sokoldalú volt; maga vallotta, hogy álmatlan óráiban Hérodotoszt, Platónt, Arisztophanészt olvassa. Egy lengyel festőművész említi Brâncuşi vonzódását a kínai filozófia dialektikájához — különösen Lao-ce írásaihoz —, de jól ismerte és társalgás közben gyakran idézte a görög Epiktetoszt. Szerette a román népköltészetet, nosztalgiával olvasgatta a G. Dem. Teodorescu gyűjtötte kötetet, ismerte az *Ezeregyéjszaka* meséit és a híres indiai legendákat. Leggyakrabban forgatott könyvei a Biblián kívül Dante *Pokla* és *Paradicsoma*, Milarepa tibeti bölcs könyve, a *Cent milles chants*; Milița Pătrașcu hozzáteszi a Boccacciót is, Ezópust, Ovidiust, La Fontaine-t pedig Marie-Noelle Pradel említi. Alice Poiană egy-egy Rabelais-, Renan-, Hector Malot- és Panait Istrati-kötetet kapott tőle ajándékba. Végül pedig, a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola könyvtárának nemrég birtokába jutott Brâncuşi eredeti fényképfelvételeinek sorozatában, egy 1920-as műteremsarok-képén — mellékesen, egy lócán — néhány könyv bütüjén kibetűzhető Homérosz, Henri Bergson, Charles Gide és Henri Poincaré neve *(Iliász, La valeur de la science).*

Brâncuşi számára a könyv eszköz, használati tárgy volt. Anélkül, hogy teljes áttekintésünk lehetne könyvtáráról, a tudomásunkra jutott töredékek az egykori autodidakta helyett művelt, nagytudású ember képét vázolják elénk.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

Az 1928—29-es tanévben Brâncuşi Impace Ronsin-beli házában mindennapos vendég a keresztlánya, háztartásában segít, viszont ő időt szakít magának, hogy megismertesse vele a várost, múzeumokban kalauzolja. Alice Poiană hiteles vallomása nagyobbára eddig ismert tényeket erősít meg; szobrászi munkájára vonatkozóan annyit, hogy ez idő alatt új munkát nem kezdett, de azért nemigen telt el nap úgy, hogy a már-már késznek nyilvánított szobrain ne csiszolgatott volna órákhosszat. Keresgélte számukra az előnyös elhelyezést, világítási hatásokat, fényképezte őket.

A ház egymásból nyíló három helyisége közül első volt a fogadószoba, középső a műterem — egyúttal konyha — és legbelül a lakószoba. Az elsőből nyílott még egy kamra: ez fotolaboratórium, egyszersmind borlerakat és könyvtár, azaz könyvtároló helyiség volt. Francia szokás szerint étkezés alkalmával nem hiányozhatott a bor, fogásonként váltogatva, s mivel igen gyakran látott vendégül asztaltársaságot, a butéliák százszámra sorakoztak szépen osztályozva a kamrában. A könyvekkel mint tárgyakkal szemben nem volt ilyen gondos, viszont tartalmukat illetőleg annál igényesebb.

Mohó kultúra-szomját már diákkorában nyilvánítja, amikor a „Madona Dudu Alapítvány" előljáróságához címzett beadványában, 1899-ben azzal indokolja az ösztöndíj felemelésére irányuló kérését, hogy „évi kétszáz lej még a szükséges könyvekre sem elég". Egy év múlva megismétli a kérést, hangsúlyozva, hogy a mesterségre való felkészülés „nagy költséget emészt fel a könyvek, anyagok és egyéb szükséges dolgok beszerzése miatt" (a craiovai Állami Levéltár tulajdonában).

Nagy áldozatok árán mégis megszerez sok könyvet, és mialatt diáktársai szórakozni, sétálni járnak, ő — lakótársa, Croitoru zeneszerző szerint — látástól vakulásig olvas, tankönyveket, tudományos munkákat.

Párizsban rögtön beiratkozik a Román Egyetemi Hallgatók Szövetségébe, tagja lesz a La Ruche csoportnak is, s a legigényesebb, haladó irodalmi társaságokkal tart kapcsolatot. Jóllehet a párizsi szellemi elit-társaságba tartozik, hazai kapcsolatait igyekszik fenntartani. Kiállításokon való részvételeken kívül (szerepel az Arta Română csoport két kiállításán és az Expoziţia Internaţională Contimporanul-on 1924-ben) gyakori irodalmi kapcsolatai közül kettőt kell kihangsúlyoznunk, mert B. Fundoianu: *Privelişti* és Ilarie Voronca: *Plante şi animale* című verseskötetéhez készíti egyedüli ismert illusztrációit.

Írókkal Párizsban kötött baráti kapcsolatai közül általánosan ismert az Apollinaire-hez fűződő, de nem kevésbé viszonozta rokonszenvét Ilja Ehrenburg, aki 1965. december 4-i keltezésű levelében „a világ egyik legnagyobb szobrászának" nevezi Brâncuşi-t. Alice Poiană asszony közlése szerint nemcsak Maria Bengescu és Itóka asszony szalonjaiban, hanem Ricou asszony művésztársaságot fogadó estélyein is olyan kiemelkedő egyéniségekkel találkozott rendszeresen, mint Ungaretti, Giovanni Papini, Jean Cocteau, Paul Morand, Pierre Loti, Anatole France, Bölöni György, Ady Endre, Panait Istrati, Tristan Tzara, s a Brâncuşi-sal egyenrangúnak tartott nagy építész-zseni, Le Corbusier. Író-barátaitól kapott dedikált könyvei egész könyvtárat tesznek ki.

Érdeklődési köre rendkívül sokoldalú volt; maga vallotta, hogy álmatlan óráiban Hérodotoszt, Platónt, Arisztophanészt olvassa. Egy lengyel festőművész említi Brâncuşi vonzódását a kínai filozófia dialektikájához — különösen Lao-ce írásaihoz —, de jól ismerte és társalgás közben gyakran idézte a görög Epiktetoszt. Szerette a román népköltészetet, nosztalgiával olvasgatta a G. Dem. Teodorescu gyűjtötte kötetet, ismerte az *Ezeregyéjszaka* meséit és a híres indiai legendákat. Leggyakrabban forgatott könyvei a Biblián kívül Dante *Pokla* és *Paradicsoma*, Milarepa tibeti bölcs könyve, a *Cent milles chants*; Milița Pătrașcu hozzáteszi a Boccacciót is, Ezópust, Ovidiust, La Fontaine-t pedig Marie-Noelle Pradel említi. Alice Poiană egy-egy Rabelais-, Renan-, Hector Malot- és Panait Istrati-kötetet kapott tőle ajándékba. Végül pedig, a kolozsvári Ion Andreescu Képzőművészeti Főiskola könyvtárának nemrég birtokába jutott Brâncuşi eredeti fényképfelvételeinek sorozatában, egy 1920-as műteremsarok-képén — mellékesen, egy lócán — néhány könyv betűjén kibetűzhető Homérosz, Henri Bergson, Charles Gide és Henri Poincaré neve *(Iliász, La valeur de la science)*.

Brâncuşi számára a könyv eszköz, használati tárgy volt. Anélkül, hogy teljes áttekintésünk lehetne könyvtáráról, a tudomásunkra jutott töredékek az egykori autodidakta helyett művelt, nagytudású ember képét vázolják elénk.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

Giulio-Carlo Argan: MESAJE PENTRU ROMÂNIA

ÎNTÎLNIREA cu arta populară românească a constituit una din cele mai importante experienţe din viaţa mea de istoric de artă. Am văzut în România cu cîtă grijă şi inteligenţă sînt adunate, păstrate şi prezentate elementele de artă populară, făcînd posibilă studierea fenomenelor de artă ca structură fundamentală **urbanistică** a aşezărilor rurale, ca **arhitectură** a locului de muncă şi constructivism al unui tip şi al unei forme de producţie. Dacă există o valoare artistică intrinsecă a **instrumentelor** vieţii şi muncii, este evident că arta nu e considerată ca **formă creată**, ci ca **formă creantă**. Valoarea artistică nu se limitează la forma în sine, ci se realizează prin crearea altor forme. Putem vorbi, la propriu, **despre o artă, o formă fără sfîrşit.** E ceea ce a înţeles perfect Brâncuşi cînd şi-a fundat cercetarea artistică pe studiul structuralităţii profunde a artei populare din ţara sa: „coloana fără sfîrşit" nu e altceva decît expresia plastică şi sintetică a principiilor artei fără sfîrşit sau a formei **creante.**

O tehnologie populară, în stare să producă valori estetice, este de interes actual şi există: documentele cele mai semnificative ale istoriei sale sînt fără îndoială acelea care pot fi studiate în muzeele româneşti.

Roma, 20 dec. 1967

Jacques Lassaigne:

VREAU să-mi exprim bucuria de a fi cunoscut prin intermediul universului lui Brâncuşi o ţară despre care nu ştiu nimic altceva decît că este foarte frumoasă, ospitalieră ca un loc preferat pentru meditaţie şi cu oameni pe care nu-i cunosc altfel decît înţelepţi şi prietenoşi.

Am înţeles pe Brâncuşi universalul. după ce m-am împrietenit la masa fără tăceri a unui de neuitat popor, cu toate coloanele fără sfîrşit ale sufletului unor oameni care ştiu ce vor.

Paris, dec. 1967

40044

Contemporanul
29 DEC. 1967
EDITAT DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURA ŞI ARTĂ

Titulescu, Gogu Constantinescu, Gh. Ionescu-Sisesti, Gheorghe Titeica.

● 120 de ani de la Revoluţia din 1848 şi 50 de ani de la unirea Transilvaniei vor fi evocate într-o serie de lucrări de artă plastică, comenzi ale Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă. Sînt prevăzute următoarele teme şi autori: **Iarna 1917—1918** de CEA, **Bă**[illegible] **bind p**[illegible] ZĂR[illegible] **ţie**[illegible]

● CENTRUL de istorie, filologie şi etnografie al Academiei din Craiova a propus pentru Oltenia realizarea unor busturi reprezentînd pe Nicolae Bălcescu, Constantin Brâncuşi, Tudor Arghezi, Nicolae

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi-Geist	Vol. 2 (3)

BRANCUȘI (I)

CLASICUL ABSOLUT AL SCULPTURII

NIMENI n-a revoluționat arta în chip mai autoritar și mai adînc ; nici un mare novator al secolului n-a avut această ireductibilă certitudine, această putere nemăsurată, deasupra violențelor și a convulsiilor. „El este clasicul sculpturii moderne, așa cum Cézanne a fost clasicul picturii" : în astfel de termeni îmi vorbea despre Brâncuși, la Viena, un cunoscut sculptor contemporan, grecul I. Avramidis. „Dintre toți reprezentanții de seamă ai veacului nostru, Brâncuși singur stă în centrul absolut al sculpturii : toți ceilalți confrați, oricît de prestigioși, se găsesc — în raport cu el — la periferie. Ei stau, inevitabil, sub semnul multiplului ; în timp ce **clasicul** este **unul**".

Cézanne și Brâncuși, așa dar, paradigme ale echității fără de seamăn în artă : mi-a rămas în minte această formulare categorică, pe care o rostea un artist mai tînăr, de o nobilă seriozitate. Iar acum cîteva luni, — în fotografii și afișe ce anunțau **Panatenecele sculpturii mondiale** — mi s-a părut firesc să văd profilîndu-se peste Atena, ca o emblemă triumfătoare, un bronz brâncușian. Cocoșul care salută soarele. „Tu ai schimbat anticul în modern" — îi spusese, încă de mult, bunul său prieten, Rousseau le Douanier.

Însă clasicismul lui Brâncuși e departe de a fi un gest livresc. Spiritul său e mai vechi decît Hellada, izvorînd din straturile afunde ale pămîntului nostru ; din acea vatră de civilizație tracică, în care N. Iorga găsea înseși rădăcinile geometricului grec — a vaselor grecești timpurii, de tip Dipylon. Cînd vom avea un studiu sistematic și vast despre **stilistica** artei populare de la noi — și o analiză **estetică** a vestigiilor noastre preistorice, asemenea corespondențe abia întrezărite vor putea căpăta o verificare. Atunci temeiurile profunde ale artei lui Brâncuși vor putea fi puse mai riguros în evidență. Atunci se va vedea mai izbitor că sculptura sa este culminația unor îndelungi acumulări anonime — țișnirea în lumină a unor bogății acumulate tăcut, de-a lungul mileniilor. Tot astfel — pentru a reveni o clipă la comparația cu Cézanne —, trebuie spus că și acolo stratul de civilizație dinaintea cuceririi romane ascunde anticipații uimitoare. La muzeul din Aix en Provence, de exemplu, descoperi sculpturi locale, ligureine, de prin secolul III î.e.n., capete aglomerate ca într-un fagure, anunțînd, cu peste 2000 de ani înainte, ceva din tipul de umanitate, chinuit și stîngaci, care avea să apară în picturile lui Cézanne. Marii artiști vin către noi de departe, din adîncimi fabuloase.

Dar aceste adîncimi nu sînt, la Brâncuși, niște zone de umbră. Întoarcerea spre miezurile dinăuntru nu înseamnă, în arta lui, o căutare a diabolicului, ci tocmai o condensare de lumină. Ca să se nască aceste forme închise, care par adunate în sine, artistul a desfăcut toți de umbră, ajungînd concentric la astfel de ireductibile nuclee : **Muza dormind**, **Prometeu** ori **Nou născut**. Iată, **Muza dormind**, volum de o puritate nesfîrșită, ar putea fi un fruct pîrguit pe orbita astrelor, pe tipsii de lumină. Iată, de asemenea, albul unui fragment de pictură — un cap înclinat cu o supremă frumusețe : e un alb lilial, al tăcerii suave.

Cu toate acestea, universul lui Brâncuși nu e acela antropomorfic al artei helenice. Statistic vorbind, **animalul** precumpănește asupra **omului**, în reprezentările sale. S-ar părea că aceasta ne duce mai degrabă spre Asia veche, spre lumea saturniană a Mesopotamiei. În Asiria, în Persia, fiara stătea ca o amenințare monstruoasă înaintea omului, desfășurată pe frize, urcată urias pe capiteluri, somîndu-l la o confruntare cruntă. Dimpotrivă, Grecia, cînd a ajuns să se definească deplin, a făcut din **om** tema ei aproape unică, obiect de interes în sine, de nobilă apologie. Grecia clasică s-a temut îndeobște să figureze Fiara, monstruosul și demonicul. Doar calul, dintre animale, apare pe frontoanele Parthenonului ; calul care asumă superb inteligența zoologicului, pentru că răsfrînge tensiunea umanului. Brâncuși, în schimb, nu se teme să figureze zonele inferioare ale biologicului, peștele, broasca țestoasă și foca. Însă procedînd astfel, evitînd limitările clasicismului grec, înfățișînd de atîtea ori zoologicul, el se deosebește fundamental de alți sculptori contemporani. Miró, Max Ernst sau Lipschitz. Poetica acestora, mai ales sub impulsul suprarealismului, exaltă irationalul ; Miró se complace în a da formelor sale protuberanțe, ieșite din noaptea obscură a unor forțe chtoniene, ceva de germinație neliniștitoare. Iar **Capricornul** lui Max Ernst — prezent chiar la intrarea sălii mari de sculptură, în Muzeul de artă modernă din Paris, — îți apare ciudat, deși organic, ca un amestec de regnuri : ceva din firea peștelui în creștetul femeii, o coadă de sirenă lățoasă, un cap de bou încununînd acest grup de un fantastic bestial și lunar. Iată, în schimb, la același muzeu, lemnul sculptat de Brâncuși care se numește **La Bête noeturne** : are o rotunjire nemuchiată a formelor, ceva cordial, care nu înspăimîntă. La sculptorul nostru, pasărea, peștele nu fac parte din **bestiar** : animalele lui sînt gest pur și **prezență**, regnul lor e mai degrabă regnul **ideii**.

Acesta e unul din semnele originale ale clasicismului său : el nu fuge de zonele sub-umane, dar le atinge mai ales pentru a descoperi **apoliniculu** în peșterile sumbre, pentru a preface întunericul în lumină. El nu ocolește, simplu, irationalul, închizînd ochii asupra acestui domeniu ; ca un Orfeu cu ochi ațintiți infailibil asupra creației, el are puterea de a vrăji animalul — într-o uitare de sine care să-l poarte spre izvoarele de viață unde nu există deosebire codificată între fiară și spirit. Cutare **Pasăre** de piatră cenușie, cu creștetul retezat, ca de fluier, unește rotunjimea ființei carnale, cu țișnirea hieratic dreaptă a **cinteculuí**, înălțat zărilor. Brâncuși depășește dihotomiile clasicismului, ale **Greciei**, într-un elan plin de o inocență astuțioasă. Îl simți, cu ochii lui mărunți, gustînd neprevăzutul acestor răsturnări. Din moliciunea cea mai lunecătoare, el extrage definitivul, foca e un **Miracol** pentru că a devenit un sfinx, fără expresie și fără orgoliu. Brâncuși atinge gravitatea Egiptului, dar fără sfidarea faraonică adresată timpului. Arta lui e bătrînă, ca și **Broasca** sa **țestoasă**, și în același timp plină de „copilăria" unor începuturi perpetue. Nimic din tinerețea de erou sublim a capetelor tipice pentru Bourdelle, mult mai **grec** în privința aceasta. „Copilăria" pe care o exaltă Brâncuși e vîrsta fără bătrînețe a lumii, a **naturii**. E vîrsta unei colectivități trăită de milenii în comuniune cu natura, așa cum i-a fost dat poporului nostru. De aceea, în formele cele mai închise — circular, sferic închise, Brâncuși realizează arta **cea mai deschisă** a secolului nostru : de aceea **subiectul** este la el o altă față a **obiectului**. Un pas numai, și **Muza dormind** se preface în **Nou născut**, visarea subiectivă devenind creație **obiectivă**. De aceea gestul obișnuit al acestui artizan modest — cum îi plăcea să se considere — este totodată un gest demiurgic. El nu vrea să creeze în chip specializat **artă**, ci e ostil diviziunii care, de la Renaștere încoace, autonomizează dureros valorile : el creează **în absolut**, dincolo de aceste compartimentări. Artizanatul lui Brâncuși este o cosmogonie.

Dan Hăulică

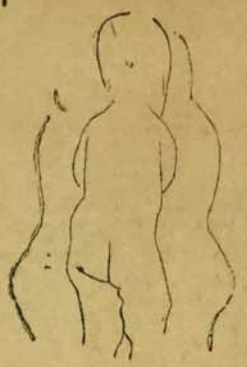
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

77.

Poarta sărutului

Această poartă-i un sărut
Înalt şi greu ca un triumf,
Desăvîrşind un început
Înalt şi greu ca un sărut.



Sărutul

Între mine şi tine hotarul pieri.
Uite : ridic braţul şi gestul i-al tău !
Uite : îţi iau mîna şi mîna mi-o iei !
De vreau să te-aproprii : eşti sufletul meu.

Prometeu

Să nu lăsaţi să mai dăinuie noaptea,
o carapace de broască testoasă,
uitată peste lume
ca o cupolă de cer mincinoasă !

Peştele

Sînt pasărea apei.
Prin văzduhul de valuri
cobor în adînc
şi-n zbor nevăzut
m-avînt spre vîrful oceanului
ca un Icar
ce-şi caută aleanul
într-un cer răsturnat.

Fiul risipitor

Ieri
Pelerin la porţi de suflet

Azi
Pelerin la porţi de închipuire

Mîine
Pelerin la nici o poartă.

Octavian Barbosa

Desene de Constantin BRÂNCUŞI

Contemporanul

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

75a

Flacăra Luceafărului, 24.III.1967

BRÂNCUŞI

„Am făcut şi eu paşi pe nisipul eternităţii".
C. Brâncuşi

Un mare creator îşi încheia viaţa la optzeci de ani fără să-i fi rămas nimic netermi-nat. Era în martie 1957. Brâncuşi — clasicul absolut al sculpturii contem-porane, „una din cele mai mari fi-guri ale artei din toate timpurile" — cum îl definea Jean Cassou în cele-bra sa Panorama des arts plastiques contemporains — trecea în eterni-tate, lăsînd în urma sa o operă desă-vîrşită. „Viaţa lui — scria Geo Bogza cu acel prilej — e rotundă şi plină ca însuşi globul pămîntesc care se roteşte în spaţiu în sfericitatea lui perfectă şi nu are nimic de rivnit. Cred că dacă aş fi fost Grec, aşa aş fi amintit moartea lui Homer."

Aşa a şi fost interpretată opera lui Brâncuşi şi contribuţia lui la revoluţionarea sculpturii moderne: în sensul universalităţii. Căci este greu astăzi, după ce Brâncuşi a fost total asimilat, să ne imaginăm am-ploarea revoluţiei pe care a provo-cat-o. Aşa cum observa reputatul critic Pierre Schneider, eliberînd sculptura de aparenţe Brâncuşi „a fost primul care a amintit că se poate sculpta fără a imita şi, astfel, a des-chis toate drumurile sculpturii".

De mai bine de zece ani, de cînd bătrînul minunat închis în atelierul său magnific ca un Vulcan, ca un păstor dac, nu mai este, trecînd în legendă şi simbol, lumea — specia-liştii şi nespecialiştii — înţelege toate profunzimile sale ireductibile: men-talitatea unui om în corespondenţă cu forţele cosmosului şi iniţiat în ordinea legilor şi numerelor. Dacă astăzi se acceptă unanim că „ni-meni n-a revoluţionat arta în chip mai autoritar şi mai adînc, că nici un mare novator al secolului n-a avut această ireductibilă certitudi-ne, această putere nemăsurată, deasupra violenţelor şi a convul-siilor, că el este clasicul sculpturii moderne, aşa cum Cézanne a fost clasicul picturii", atunci omagiile pentru Brâncuşi la împlinirea a 91 de ani de la naşterea sa (19 fe-bruarie 1876, în Peştişanii Gorjului) şi a unui deceniu de la stingerea sa se cuvin acestui minunat popor care a dat lumii întregi un Emines-cu, un Luchian, un Enescu — şi a-cestui pămînt, pe care poetul ano-nim al Mioriţei a căpătat simbolic, prin Brâncuşi, încă un nume.

Avem în Constantin Brâncuşi un reprezentant al geniului poporului nostru care şi-a găsit drumul şi şi-a atins ţinta cu siguranţa şi vi-goarea unui meşter desăvîrşit. Trăi-nicia operei brâncuşiene se dato-reşte, fără îndoială, legăturilor lui indisolubile cu filonul adînc şi de nepreţuit al artei populare româ-neşti. Altfel spus, lucrările sale, chiar şi cele mai esenţializate şi abstracte, sînt fundamental înrîu-rite de arta ţăranilor români, ele nefiind simple interpretări ale for-melor exterioare, ci veritabile sim-boluri ale trăiniciei tradiţiei care coboară din monumentele de piatră ale antichităţii şi trece prin fres-cele, unice în arta lumii, existente la Voroneţ. Valoarea universală a operei sale se datoreşte fap-tului că în toate creaţiile, începînd cu faimoasa „Pasăre măiastră" şi „Sărutul" (prezentate în anul 1908 la Salonul independenţilor) şi sfîr-şind cu fundamentalul triptic de la Tg. Jiu, socotit de mulţi cercetători străini drept „cel mai important monument al artei moderne", Brân-cuşi pornea de la o creaţie de mare elevaţie artistică — arta naţională a poporului său. Se poate afirma cu certitudine că evoluţia creaţiei brân-cuşiene urmăreşte evoluţia milenară a artei ţăranilor gorjeni, fabuloasă, arhaică şi impulsivă, zămislită în preajma unor vechi vetre ale civi-lizaţiei umane. Dar, aşa cum s-a pe-trecut cu cîntecul nostru, căruia Enescu i-a dat respiraţia universa-lităţii în magistralele sale simfonii, Brâncuşi a sensibilizat lemnul şi piatra făcîndu-le să vibreze în sen-sul suprem al aspiraţiilor unui po-por.

Robustă, echilibrată, fără simpli-ficări arbitrare, dar profund umană şi fidelă aspiraţiilor celor mai no-bile ale omului, sculptura lui rupe sigiliile academismului şi confor-mismului, afirmînd practic aspira-ţia umană, bucuria de a trăi. Ex-celent portretist şi cunoscător desă-vîrşit al anatomiei omului, Brâncuşi întruchipează înalte simboluri şi aspiraţii umane. Urmărind cele mai cuprinzătoare adevăruri, renunţînd prin eliminări severe, progresive, la orice detalii neesenţiale şi atribute nesemnificative, artistul ajunge la o artă a esenţelor, a marilor semni-ficaţii, în care zborul „Păsării măies-tre", plutirea mirifică a „Peştelui", cîntecul simbolic al „Cocoşului" sînt

COSTIN NASTAC

(Continuare în pag. a 2-a)

Instalarea noii conduceri a Institutului de ştiinţe pedagogice

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi - Geist	Vol. 2 (3)

784

Brâncuşi

(Urmare din pag. 1)

nu surprinderea ipostatică a vieţii, ci un proces complet şi continuu: însăşi viaţa. La fel, „Sărutul" întruchipează o generalizare a vitalităţii şi continuităţii existenţei umane, aşa cum „Pasărea măiastră" cu numeroasele ei variante este un simbol, o întruchipare a ideii de zbor, de înălţime, de aspiraţie spre înălţimi. Contemplată şi studiată în parte, fiecare lucrare a lui Brâncuşi circumscrie unei idei un vast univers uman. Alături de „Somnul", „Rugăciunea" şi „Cumintenia pământului", aflate în Muzeul de artă din Bucureşti, „Capul de copil" este interpretat „ca o celebrare a vîrstei la care lumea minunilor se descoperă mereu nouă".

Expresia plenară, desăvîrşită şi triumfală a operei brâncuşiene o constituie însă „Poarta sărutului" care amplifică gestul îmbrăţişării din „Sărutul" într-un simbol de mare simplitate şi vibraţie emoţională. „Masa tăcerii", excepţională surprindere în piatră a milenarelor mese şi vieţi româneşti şi „Coloana fără sfîrşit" — unic şi fără de seamăn simbol al aspiraţiei umane, zvîcnit pe verticală, al succesiunii generaţiilor şi hotăririi poporului nostru. Reuşind, ca nimeni altul, să surprindă în piatră şi lemn înaltele aspiraţii ale omului contemporan, Brâncuşi, aşa cum mărturisea în 1932 sculptoriţa Barbara Hepworth, împlineşte vechiul ideal al „minii care gîndeşte, descoperind gîndurile materiei". La zece ani de la moartea sa, cuvintele altui mare sculptor contemporan, grecul I. Avramidis, sînt perfect actuale: „Dintre toţi reprezentanţii de seamă ai veacului nostru, Brâncuşi singur stă în centrul absolut al sculpturii; toţi ceilalţi confraţi, oricît de prestigioşi, se găsesc — în raport cu el — la periferie. El stau inevitabil sub semnul multiplului; în timp ce clasicul este unul".

Nici vorbă, dintre creaţiile pe care le-a dat sculptura universală în prima jumătate a acestui secol, Brâncuşi oferă un model exemplar de devotiune faţă de menirea artistului, filtrînd prin geniul său atributele cardinale ale artei populare româneşti. Este unanim recunoscut faptul că şcoala brâncuşiană a făcut posibilă o şi mai mare răspîndire a prestigiului artei populare româneşti, făcînd cunoscută în lumea întreagă semnificaţiile şi sensurile majore ale simbolurilor de pe scoarţele româneşti, de pe încrustaţiile porţilor şi fîntînilor ori din baladele spuse şi cîntate ale poporului nostru. El însuşi fiu de ţărani modeşti din Hobiţa, a păstrat — refractar modelor şi timpului — o admiraţie şi o dragoste continuă faţă de universul artei gorjene. Prin lucrările sale, arta populară românească a căpătat o dimensiune nouă, redînd lumii întregi talentul şi bogăţia spirituală a autorului Mioriţei. Astfel, Brâncuşi a devenit mesager al creaţiei oamenilor acestor minunate pămînturi, identificîndu-se adeseori cu însăşi arta noastră populară.

Opera lui e prezentă în cele mai mari muzee ale lumii — la Paris, Muzeul de artă modernă, unde i s-a reconstituit atelierul într-o secţie specială „Brâncuşi", Muzeul de artă modernă şi la Muzeul Guggenheim din New York, „Museum of Art" din Philadelphia, muzeele din Chicago, Washington, Boston, San Francisco, colecţii din Elveţia, India, Australia adăpostesc comori ale celui care a adus sculpturii româneşti o consacrare universală.

În procesul de educaţie, magul gorjan capătă astăzi nu numai rolul de maestru desăvîrşit al interpretării idealurilor poporului nostru, ci şi de prim etalon şi exemplu de îmbinare excepţională a motivelor noastre folclorice şi de reflectare a gîndurilor şi aspiraţiilor poporului. Deşi plecat de tînăr în pribegie, Brâncuşi se simte continuu alături de frămîntările patriei lui. Pentru eroii căzuţi în războiul ar fi voit să ridice un monument „durabil ca o fîntînă"; dacă nu l-a putut face la Peştişani, a ridicat în schimb la Tîrgu Jiu, mai tîrziu, la 30 de ani de la răscoalele din 1907 — coloana glorioasă care-i încununează opera.

Brâncuşi este un călăuzitor desăvîrşit al înţelegerii frămîntărilor şi năzuinţelor poporului nostru şi, de aceea, este firesc să ocupe, în cadrul educaţiei estetice a tineretului, un loc deosebit. Alături de cunoaşterea operei lui Eminescu, Luchian sau Enescu, cunoaşterea operei acestui desăvîrşit artist trebuie să dea tineretului imaginea geniului poporului din rîndurile căruia s-a ridicat.

C. Nastac