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 They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited.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/Geist	3 (1)

vol. 3.

Sidney Geist Collection of

Articles on

BRANCUSI

by Rumanian scholars

Handwritten, typed mss. and
xeroxed articles from magazines.

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/Geist	3 (1)

„Universul", 1910, decembrie 7.

CUMINTENIA PĂMÎNTULUI

de A. Vlahuţa

Aşa se chema sculptura pe care a trimis-o d. C. Brâncuş la expoziţia de primăvară a "Tinerimii Artistice", şi pe care cine a văzut-o odată, n-o mai uită. O momîe cioplită-n piatră, care-ar închipui o femee goală, ce şade cu adevărat foarte cuminte, în capul oaselor, cu genunchii şi braţele zgriburit strînse, în atitudinea unei fiinţi pătrunse de frig - de frigul eternităţii probabil - destul de urîtă, cu ochi mici, apropiaţi de-abia crestaţi pe-o figură largă, asimetrică, modelată cu o sugestivă naivitate de primitiv, ochi care nu privesc afară, ci în lăuntru, în misteriosul înfinit din lăuntru. Ai zice o divinitate ciudată, găsită sub dărămăturile vr-unui templu antic. Intr-un muzeu archeologic, în rînd cu mai multe chipuri din acestea, ar fi deacolo - o bucată de piatră cioplită deacum trei sau patru mii de ani, pe lîngă care ai putea să treci foarte bine, fără s-o deosebeşti dintre celelalte. Si cu toate astea, e o sculptură modernă. In bucata aceasta de piatră un artist al vremii noastre şi-a întrupat un gînd al lui.

Nu cunosc personal pe d. Brâncuş. Am auzit că e un tînăr de-o inteligenţă aleasă, care ştie să se exprime în cuvinte, tot aşa de frumos şi de mişcător ca şi-n piatră. Am mai auzit că e fiu de ţăran, că după ce-a văzut că nu mai are ce-nvăţa la noi a plecat pe jos la Paris, c-a făcut drumul acesta în vre-o jumătate de an, c-ajungînd acolo a trecut prin multe şi grozave greutăţi pînă să-şi înfiripeze un adăpost, unde să poată lucra. Am auzit iarăşi că e un om foarte hotărît şi foarte mîndru, că n-a

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

vrut şi nu vrea să primească ajutorul nimănuia, - că el înţelege să-şi desfunde singur calea, să-şi trăiască viaţa ca un viteaz între biruinţă şi moarte. Acum îşi are la Paris atelierul lui, un cerc de admiratori, pe cari nu i-a căutat, nici nu-i cultivă, şi, ceea ce-i mai preţios decît orice, simpatia marelui Rodin. De-acolo, din atelierul acela de visuri îndrăzneţe şi de muncă robustă, ne-a trimis pentru expoziţia de primăvară a Tinerimii Artistice "Cuminţenia Pămîntului", iar acum în urmă, pentru cea de toamnă, "Un fragment de capitel", care-ar închipui o îmbrăţişare dincolo de moarte, în lumea cea fără de timp. Simplitatea voită din cea dintîi lucrare, apare în aceasta şi mai voit,- rămînînd totuşi ceva misterios în îmbrăţişarea aceea, pentru veşnici a două îngănări de făptuiri omeneşti, ceva ca o şoaptă nedesluşită ce parcă vine dintr-o poveste.

- Ai văzut ce-a trimis Bâncuş?

- Bătae de joc.

- Dar dece au primit-o?

- Ca să-l compromită.

- Cu toate astea, dac-o priveşti mai mult....parc-ar fi ceva.

- Speriętoare de vrăbii.

- Inainte făcea lucruri bunişoare. Mi-aduc aminte, acum vr-o trei sau patru ani, avea un cap de copil.

- Idrochefal!

De-al-de-astea se vînturau în faţa operei nepăsătoare, care, poate tocmai din cauza prea marii ei simplităţi, nu era înţeleasă.

Dar artistul pare a se impresiona de vorbele noastre tot aşa de puţin ca şi "Cuminţenia Pămîntului".

S-ar putea explica, întru cît-va, cum s-a făcut că tînărul

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

acesta fecior de ţăran, a rupt orice legătură cu noi. Prea mult a suferit în mijlocul nostru, şi, înăsprit de dureri, simţindu-se din ce în ce mai străin, între noi, a pornit în căutarea unei alte lumi. Si s-a dus, s-a dus, ca-n basm, pîn-a dat de ... "Împărăţia de Piatră" a vechilor Asirieni. Acolo, cu puterea lui cea năzdrăvană, însufleţind pietrele şi trezind din somn fiinţi ce dormeau de mii de ani, şi le-a făcut prietene, ş-a rămas cu ele. De-acolo ne trimite vorbă, prin "Cumînţenia Pămîntului", ori prin vr-un "Fragment de capitel", că el s-a despărţit de vremea şi de lumea noastră pentru totdeauna. Tristă veste ne trimite. Tristă pentru noi mai cu deosebire. Căci ne doare să aflăm că acestui suflet ales, ridicat din mijlocul nostru, nu-i mai place nimic din cîte ni-s dragi nouă, din cîte-au făcut farmecul copilăriei lui, din cîte-i vorbesc în limba timpului în care trăim, că nimic însfîrşit din ce-i al nostru şi al lui, nu-l mai atrage.

Un "primitivist" în toată puterea cuvîntului, d. Brâncuş. Ciudat lucru. Din mijlocul Parisului, din atelierul lui Rodin, unde a stat printre cei mai aproape de adevăr, printre cei mai iniţiaţi în tainele artei de a înfăţişa viaţa în forme nepieritoare, să te strămuţi deodată într-o ţară aşa de departe şi de străină sufletului tău, să-ncepi acolo a face sculptură cum o făceau oamenii de-atunci, care nu se pricepeau s-o facă altfel, - să cauţi adică, tu om al veacului al douăzecelea să concepi şi să înfăţişezi frumosul întocmai cum îl concepeau şi se străduiau să-l îngăimeze în piatră, cu patru mii de ani în urmă, naivii cioplitori de idoli din cîmpiile Tigrului - nu e acesta în straniu mod de a te căuta pe tine? Căci am toată convingerea că d. Brâncuş nu s-a dus acolo unde s-a dus, decît pentru a-şi

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

căuta patria personalităţii lui. Da, domnule Brâncuş te cred sincer şi de aceea îţi şi scriu rîndurile acestea, în speranţă că, totuşi te vor putea găsi. Iţi scriu pentru a-ţi spune că, din moment ce ai personalitate - şi dta o ai - o poţi duce şi cultiva pretutindeni, dar mai vîrtos în lumea şi-m cadrul vremii în care trăeşti. Aceasta e patria talentului pe care ţi l-a încredinţat Dumnezeu, şi numai aceasta. Va creşte el şi aiurea, dar culmea puterii de dezvoltare de fecunditate nu poate s-o atingă decît în brazda din care a răsărit: Că oricît ai cerca să-ţi însuşeşti, tu om în tot locul, felul de a gîndi şi de a vorbi al copilăriei - să ştii că aceasta este numai o îngînare, iar nu rostirea dreaptă a sufletului tău; căci fiecare vîrstă îşi cîntă cîntecul ei;

că în desenul-măzgălitură, sau în omul de zăpadă pe care-l face un copil, este farmecul acelei naivităţi curate, neştiutoare, care vine direct de la natură, - e acea sinceritate primordială pe care tu,pictor sau sculptor, conştient de darul tău, de secretele artei tale, de ce eşti, de ce faci, nu poţi s-o ai, şi nu trebuie s-o cauţi; că într-acolo, orice mi-ai spune, e înapoi şi pe tine toate te ating înainte;

că opera de artă este un produs natural, şi de cîteori vei umbla să o plăzmuieşti pe căi artificiale, e uşor de înţeles că nu poţi să ai decît o imitaţie, care oricît de bună ar fi, este şi rămîne o imitaţie;

că artistul este ..."trimisul înainte" - Solul unui neam şi al unei vremi hotărîte de care nu se poate înstrăina, din care nu se poate smulge fără să piardă din darul lui, din sfînta lui putere de a crea viaţă; că tu, care te-ai ridicat dintre noi, oricît te-ai crede de liber în gîndurile şi în faptele tale, să ştii

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

că eşti legat de noi prin rădăcinile adînci~~mi~~ ale vieţii tale, şi să ştii că partea cea mai bună a sufletului tău nouă ne-o datoreşti, pentru că de la noi o ai,

Eşti un glas al nostru, - şi prin tine cerem să vorbim Eternităţii-

Acestea, domnule Brâncuş, ţi le spune un admirator al talentului d-tale.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Monsieur

Je vous envoie ces quelques notes extraites de mon volume de souvenirs, qui sera bientôt publié.

Il s'agit de mon amitié avec Brâncuşi, ainsi que de mes rencontres avec lui. Si ces notes vous intéressent, veuillez, je vous prie, les attacher aux autres documentations trouvées dans notre pays, pour les faire traduire en même temps.

Il y a déjà quelque temps, je les avais données à mon neveu, pour vous les remettre; il me dit n'avoir pu vous trouver

Recevez, je vous prie, mes salutations distinguées, ainsi que mes félicitations et mes souhaits de succès pour l'oeuvre que vous préparez sur Brâncuşi.

Cécile Cantescu Storck.

Bucarest, le 1 août 1964

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Cecilia Cuțescu Storck

O VIAȚĂ

CU PENSULA ȘI PAIETA ÎN MÎNA

Amintiri

București
1964

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Extrase.

. . . . . .

Alt prieten romîn de la Paris a fost Brâncuşi. Cu statura lui mai mult măruntă, îndesată, cu figura acoperită în bună parte de barbă, părea un urs. Ce s-a speriat odată de el sora mea Ortansa*)! Era, foarte tînără, internată într-un spital cînd Brâncuşi a venit într-o zi s-o vadă. Operată de apendicită şi slăbită, dormita . . . Cînd Brâncuşi s-a aplecat să-i spună bună ziua, ea s-a trezit, şi dînd brusc cu ochii de capul acela stufos, a început să plîngă.

Mi-a rămas foarte clară în amintire prima vizită făcută în atelierul lui din rue de Montparnasse nr 54 unde te întîmpina întîia versiune ce făcuse pentru "Coloana fără de sfîrşit", construită din lemn în romburi suprapuse şi inspirată - precum se ştie - din arhitectura stîlpilor de la cerdacurile ţărăneşti din Gorj**). Îmi aduc aminte cum Brâncuşi m-a condus într-o cameră alăturată atelierului, unde îşi avea camera de culcare, ca să-mi arate pe o poliţă din faţa patului, o serie de fragmente de trunchiuri de copaci, retezate oblic. Îmi spunea că-i place să le privească în fiece zi, dimineaţa şi seara, pentru structura interioară a lemnului, căreia îi găsea mult caracter decorativ. Apoi, cerîndu-şi scuze, m-a lăsat singură în atelier. Peste vreo jumătate de ceas s-a înapoiat cu un pachet; cumpărase unt şi ouă. Repede a făcut o mămăliguţă cu ochiuri, ca să mă simt ca acasă în ţară.

Altădată m-a invitat să vizităm împreună muzeul Guimet, pentru a vedea opere de artă din colonii. Ne-am urcat într-un tramvai. Dar cînd a venit taxatorul, Brâncuşi constată că uitase portofelul acasă; din nenorocire acelaşi lucru mi se întîmplase şi mie. Băncuitor din fire, s-a supărat grozav, acuzîndu-mă că am făcut-o dinadins ca să-l compromit. Natural, a

*) Ortansa Satmary , nora pictorului Carol Popp de Szathmary.

**) Regiunea natală a sculptorului.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

trebuit să coborîm din tramvai, mulţumiţi că lucrurile s-au terminat numai aşa. Tot la îndemnul lui, am vizitat altădată împreună, catedrala din Chartres.

Îmi amintea cu plăcere de satul său natal Peştişani şi-mi vorbea cu mîndrie despre taică-său. Fusese primul în comună care îşi croise la casă ferestre ce se puteau deschide; celelalte aveau ochiul de geam fixat în perete.

. . . . . .

M-am văzut cu Brâncuşi, amicul nostru şi iar m-a îndemnat să mă duc să vizitez catedrala din Chartres, care mi-a plăcut foarte mult ca arhitectură; renumitele vitralii sînt tot aşa de frumoase ca şi cele de la capela St.Louis din Paris.

. . . . . .

Inainte de plecare am mai trecut pe la atelierul lui Brâncuşi să văd ce a mai lucrat. L-am găsit în mijlocul materialelor ce se grămădeau totdeauna la el şi printre care răsăreau diferite portrete ce-mi păreau năstrunice. Cu capul lui brum, bărbos, în halat alb, mişcîndu-se printre toate acele forme, îmi părea un alchimist pe punctul de a înfăptui transformarea materialelor amorfe în metale preţioase.

Am stat mult de vorbă. Discutînd despre vechii maeştri, A început să-i atace vehement. Ştiindu-mă şi de la "Tinerimea Artistică", alături de el pe linia progresistă a artei, a început să-i dea în tîrbacă şi pe colegii din Bucureşti. Abia de mai puteam să plasez ici-colo cîte un cuvînt. . . . Apoi trecu la Michel Angelo, idolul meu care credeam că va scăpa de ocări dar deodată se dezlănţui şi împotriva lui cu aceeaşi furie. Am simţit cum îmi fuge tot sîngele din

Maestru Emerit al Artei R.P.R.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

obraz, nu mai puteam grăi nimic şi abia îmi mai păstram calmul.

. . . . . .

Chiar eînd mă aflam la Paris trimiteam regulat lucrări la expoziţiile "Tinerimii Artistice". La fel făcea şi prietenul meu Brâncuşi. Îmi aduc aminte în 1907 ce vîlvă a stîrnit printre membrii comisiei de recepţie, o lucrare a lui, intitulată "Cuminţenia Pămîntului" -o femeie îngenunchiată, cu trăsăturile feţei teşite şi părul lins, dat pe spate. Eram în juriu. Cînd mi s-a aşezat lucrarea înainte, toţi ochii erau aţintiţi asupra mea. Ţin minte că m-am ridicat şi am început să vorbesc luîndu-i cu dîrzenie apărarea. Cei cu concepţii academice s-au rostit împotriva mea. Dar lucrurile nu s-au oprit aici; s-au format două tabere care au început să se războiască. De altfel Brâncuşi şi cu mine, eram în vremea aceea denumiţi "cei doi nebuni de la Tinerimea", fiind destul de criticaţi nu atît în presă, cît mai ales de unii artişti. Îmi amintesc cum la o expoziţie, panourile mele decorative cu subiectul după ţigănci/ nu au fost admise în sălile de pictură şi s-a decis ca ele să fie expuse în sala de sculptură -împreună cu sculpturile lui Brîncuşi- fapt pe care firesţte eu nu l-am regretat cîtuşi de puţin.

. . . . . .

La Scoala de Belle Arte, în acelaşi timp cu mine, s-au perindat mulţi profesori . . . . la catedra de anatomie era doctorul Gerota (care printre altele, are meritul de a fi încurajat pe Brâncuşi, comandîndu-i un ecorşeu, una dintre primele lucrări remunerate ale sculptorului, . . .

= o =

Cecilia Cuţescu Storck
Pictor. Profesor
Maestru Emerit al Artei din R.P.R.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

3

Handwritten Transcript of Review of PLASTIC ARTS
Arta Plastica, Bucuresti Apr.-Mai 1958

(11 numbered pages)
6 single leaves.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Review of Plastic Arts Apr.-Mai 1958
Artă Plastică - Bucureşti

Impasse Ronsin 11. Rue de Vaugirard. Dès qu'on entre dans l'impasse, a droite apparait un mur vaguement orange ayant une seule fenêtre sous un toit. - Si vous avancez un peu a droite vous vous trouvez devant une porte en vieux bois prise dans des barres de fer; une large porte à clef et cadenas. - Vous frappez et vous entendez soit une voix disant „entrez" soit des pas qui avancent. - Dès qu'ils s'arrêtaient et la porte s'ouvrait, Brancusi apparaissait en sabots et flanelles chères genre „camel hare", tant en hiver qu'en été et avec des pantalons en doc. Avant de realiser son apparence vous êtes dominé par la manière dont il vous tendait la main. Geste stereotype chez beaucoup, chez lui il apparaissait comme un engagement d'amitié, une sorte de confirmation que du fait que les hommes peuvent et doivent être les uns envers les autres plus que

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

des mannequins animés, des êtres vivants communicatifs et radieux. — Ensuite vous voyiez devant vous un bel homme avec une tête de vieux dace, au regard aigu et souriant, une bouche charnue et bien faite, cachée presqu'entièrement par la moustache, le nez regulier et droit; une barbe blanchie trop tôt contournait la figure et s'unissait avec une chevelure épaisse et vaguement ondulée. Deux traits visibles se dirigeant du nez vers la bouche lui donnant parfois une expression d'enfant desabusé qui contrastait avec l'étincelante mesure de ses yeux. — Il vous invite d'entrer. —

A travers les vitres du plafond s'écoule une puissante lumière s'écoule sur les blocs de granit, de marbre, de pierre ou de bois renversés en desordre. — Des blocs en voie de realisation s'acheminant vers l'infini —

Un d'eux dont je me rapelle de suite c'était un dos d'animal, une forme ovale avec quelque chose de sombre se profilant dans sa profondeur —

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

De temps en temps Brancusi l'attaque avec son burin puis ---- il attend. — Il disait qu'il lui faut trois cent et peut être mille ans pour dégager les formes qui gisent dans ses blocs. —

Un element architectonique presenté par des hautes colonnes portant à leur ~~bout~~ faite l'image du du baiser exprimé par une formule plastique propre, s'élevant jusqu'au plafond dans chaque coin de l'atelier, enlaçait tot l'espace et répandait une note dominante sur la defonde des blocs. — Elles vous créaient en même temps un sentiment d'optimisme et de confiance et devoilaient la secrète influence de l'architecture dans son expression autentique, sur l'âme humaine. En avansant ~~entre~~ parmi les blocs vous arivez a un des coins de l'atelier d'ou partait un escalier en bois conduisant vers la chambre a coucher et la salle de bain. — Toujours en haut se trouvaient ses livres preferés la Bible, Dante, Boccacio —

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

et aussi les utensilles et materiaux por la fotografie
Le dortoir avait une seule fenêtre et
l'atelier aucune, la lumière penetrant par
l'enorme plafon a moitié composé de glaces,

A coté de l'escalier se trouvait un poêle
rustique dont le système de chauffage était
perfectioné par Brancusi. – Le poêle se prolongeait
le long du mûr par une Condre en plâtre en forme de parallélipipède
à laquelle on accedait par une marche. La couche était couverte
par un petit matelas.

A coté vous apercevez une table ronde en plâtre
massif qu'il a reproduit dans le parc de Targu Jiu
l'appelant „la table du silence". – Les chaises
était taillés en bois à la juste mesure de la
taille humaine et par cela comodes.

Neanmoins, Brancusi evitait les meubles
trop comodes soutenant que trop de confort vous
dispose à la paresse et vous vole de l'energie.
quand il était refroidi ou fatigué il montait
sur la couche s'appuiyant au poêle avec

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

son dos pour se chauffer. Au même poêle et sur
ses charbons de bois ardents il préparait parfois
des rotis excellents.

Il aimait entendre dire „On devient cuisinier
mais on naît rotisseur". Il considérait que tout
ce que la terre produit — doit être traité avec
une attention particulière. „Nous n'arriverons
jamais à être assez reconnaissants envers lui".
Et en effet — la manière dont le maître préparait
le riz au lait — ou le borsch de flageolets je ne
l'ait jamais rencontré.

Un bon matin visitant le maître je me suis
sentie envahie par une sensation de bonheur. C'était
de leur qu'emanait ce souffle. Sur le lavite-
reposait une fée. Les présentations faites
j'ai appris qu'elle se nomait — Aileen, une
irlandaise blanche comme la neige, les traits
d'une régularité classique, les yeux grands et
enigmatiques, bleu foncé avec des

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

sourcils ~~fb~~ bien fournis, les cheveux noirs partagé par une raie, un nœud bouffant sur son cou aussi blanc que sa figure. — Brancusi la regardait en extaze. Mais Aileen qui se comportait comme un enfant a avoué que la ~~Couche~~ couche ~~latite~~ était trop dure. — Après on déposa la maitre aménage une excavation dans la ~~Couche~~ couche ~~latite~~ ~~qui était comme la table faite en plâtre~~, obtenant un enfoncement régulier qu'il a comblé avec un matelas mou en laine de manière que lendemain Aileen agréablement surprise s'est trouvée assise commodement. La chose a produit un plaisir inouï a Brancusi. — Aileen fut apportée par le maitre dans ~~notre~~ son pays, dans le village natal du maitre a Pestisani, 12 km. plus loin au Nord de Tirgul Jiu. Elle s'est parée d'une belle echarpe nationale (marama) et a reçu beaucoup de cadeaux entre autres

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

un costume national des femmes du département de Gorj. — Après leur retour à Paris on n'a plus entendu parler d'elle. Elle était trop fantastiquement belle pour qu'elle puisse prendre l'aspect d'une habituée. —

J'ai vus d'autres femmes défilant par l'atelier du maître : une américaine qui venait après une promenade à cheval, en costume equestre et bottes, et beaucoup de belles filles.

Mais personne n'avait la pureté accomplie de Aileen. — J'ai remarqué que Brancusi avait était extrêmement sensible à la beauté féminine. Plus que l'aspect, l'accomplissement des formes plastiques créant une harmonie menait chez lui un sens sacré.

Je suis invitée de m'asseoir autour de la table, on m'offre une cigarette que je n'ose refuser quoique je ne fume pas,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Sur le mur qui soutient l'escalier en bois se déploie une surface lisse avec des plans gravés sur elle. Des lignes en continuation, des colones surmontées par le baiser, des lignes aériennes qui ne ressemble à rien de ce qu'on a fait jusqu'a present, qui n'ont rien d'hellénique rien de la grandeur mistique de l'Orient, se dégagent sur cette surface. — C'est le plan du temple de l'Amour. ——

D'apres Brincusi l'amour et la joie sont les leviers par lesquels on vitalise le monde. —

Vers le bord de la table quelque chose ~~se~~ de forme ovale se cache enveloppé en peau d'antilope. Brincusi releve la couverture avec la delicatesse d'une mère decouvrant son enfant et ce que je vois me remplit d'une sensation de Contentement. C'est la transposition d'une tête humaine. Le marbre marque les etapes et les accidents totalement fondus par le passage

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

léger et délicat d'un plan à un autre. — C'est l'interprétation d'une figure humaine dont le frisson ne peut être rendu par la matière réaliste fatalement obligée de reproduire les discontinuités.

Mais la bouche marquée par le maître a un accent puissant taillée avec décision. La bouche qui reçoit la nourriture. La bouche qui enfante les mots. On peut dire que Brancusi a toujours été attiré par l'expression de la bouche. Surtout ~~dans~~ dans ses têtes d'enfants s'il c'est ce qui nous frappe d'abord. —

Tailleur de pierre, ciseleur, constructeur il reste en face de la matière et cherche. —

Un jour le peintre Douanier Rousseau lui a dit: „Vous transposez du classique"

Si pareille idée aurait pu être valable pour ses premières œuvres ~~qui s'appuient sur~~ issues de la nature, Brancusi a trouvé son chemin propre et a exprimé des visions intériorisées comme on ne l'a

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

jamais encore fait et comme on ne le fera plus jamais. — C'est le premier qui pénètre par les formes plastiques dans la région purement spirituelle créant le pont entre le présent et l'avenir. C'est lui le premier qui remet l'idée de l'art en marche vers sa réalisation, quelque chose qu'on doit encore chercher et découvrir ainsi qu'affirme Rilke parlant de Dieu. —

Personne autre que lui n'a pu donner cette sensation de vibration* et de fonte des volumes sans laisser paraître leur vide intérieur. Picasso a essayé mais il a échoué dans des monstruosités et dans un érotisme choquant (voire ses sculptures abstraites).

Souvent le maître racontait des scènes de son enfance dans le village de Pestisani. Une fois il racontait comment une grenouille criait dans la bouche d'un serpent qui s'efforçait de l'avaler c'est ce qui l'a fait

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

beaucoup rire sur le compte du serpent. Autour de lui la plénitude ensoleillé et lui il était un enfant heureux. — « J'ai fait des réserves de bonheur pour toute la vie et c'est ainsi que j'ai pu résister ! » ——

Ce bonheur, les prières de sa maison natale, les pièces des rivières avec leur aspects étranges les lais et cantilènes de sa région ne sont elles pas ensemble le trésor de son pays, transporté par lui dans le monde entier, ne sont-elles pas la source de son unique vision ?

MILIȚA PĂTRAȘCU

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Xerox copy of pages from

Pandrea, Petre

PORTRETE ŞI CONTROVERSE

Budrea, Bucharest, 1945

p. 95

pp 96-97, 106-107, 108-109,

142-143, 152-153 → 172/173 (inclusive)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

IV from Portrete și Controverse
by Petre Pandrea
PANDREA
Bucharest 1945

BRÂNCUȘI

1. *Prezentare.*

Cu ani în urmă, un amic mă întreabă:

— Nu ești dispus să participi la o masă dată în onoarea sculptorului Brâncuși? Nu vom fi prea mulți. Brâncuși sosește din Indii și pleacă în Olanda la o expoziție colectivă, iar de-acolo în Statele Unite, la Baltimore sau la Philadelfia pentru a turna „Columna infinită" în oțel inoxidabil pentru o piață publică. In Indii, a fost la un maharadjah pentru a construi un templu pentru Pasărea măiastră. In București, rămâne numai puțin timp. A fost și la Târgu-Jiu unde a zidit anul trecut, Poarta din parcul orașului. Recepția și masa are loc la fostul Primar General al Bucureștilor, Dem. I. Dobrescu. Te-am căutat la telefon și trebuie să vii numaidecât. Este ocazie minunată de a face cunoștință cu cel mai mare oltean din toate timpurile...

— De-acord. L-am mai văzut la Paris. Unde locuește actualmente Constantin Brâncuși?

— La Hotel Bulevard. Mă duc să-l iau să facem o plimbare pe lacurile noui din jurul Capitalei. Se interesează de urbanistică, la fel cu grupul nostru. Mergi cu noi?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

...Aşa am plecat într'o expediţie (care a durat la prima şedinţă 19 ore) spre explorarea acestui Everest al spiritului oltenesc şi românesc în făptura sculptorului Constantin Brâncuşi de mondială notorietate. Mă interesau prea puţin lacurile urbanistului Dem. I. Dobresu pe care le cunoşteam până la saţietate, întâiu prin îndelungile preumblări şi conversaţii cu acest interesant şi amabil filosof peripatetician rătăcit în Statul Ilfovean, care n'a ştiut să-l folosească decât prea puţin sub formă de staroste al cetăţii lui Bucur şi l-a utilizat mai mult ca staroste al breslei mele avocaţiale. Decan al Baroului şi Preşedinte de un deceniu al „Uniunei Avocaţilor din România", urbanist ingenios, îi cunoşteam lacurile asanate întâiu din planurile nesăţios studiate şi discutate la lumina lămpii biuroului din str. Sf. Apostoli, din schiţele inginerului Decebal Corbu, care a realizat un fragment dificil, apoi din excursiile „nautice" cu luntrea în tovărăşia Primarului decapitat de ilfoveni pe lacurile intuite de el, copil fiind al faubourgului dela Jilava, în smârcurile de odinioară dela Snagov şi Tei, smârcuri transformate în lauri limpezi de pleiada strălucită de şcolari ai Primarului prototip în frunte cu inginerul N. Caramfil.

Acum nu mă mai interesau, în prezenţa lui Brâncuşi, nici lacurile noastre atât de iubite şi nici verdeaţa luxuriantă adusă dela Snagov pe distanţa de 50 de kilometri până la liziera Bucureştilor, lângă Arcul de Triumf şi care trebuia să îmbrace, în gândurile iniţiatorului, cu o centură verde jalnica noastră cetate prăfuită, capabilă de transformare în staţiune climaterică.

Mă interesa, frenetic, în schimb, compatriotul meu oltean, ajuns mare sculptor la Paris despre care citeam mereu, de câţiva ani în şir, în revistele berlineze esoterice şi exclusiviste de artă plastică, tot soiul de comentarii, note, articole şi reproducţii.

Am descoperit cu acest prilej un compatriot fermecător şi solidar cu Oltenia lui, deşi o părăsise de patru decenii şi aproape nu-i mai ştia limba. Am descoperit un gânditor şi un înţelept. În preajma lui, am simţit aripa geniului fâlfâind suav. Văzusem mulţi „oameni mari" în ţară şi în străinătate. Cu 4—5 ani înainte suferisem de snobismul îngrozitor de a mă apropia, sub o formă sau o alta, ca student sau ca jurnalist, ca scriitor incipient sau ca turist, de personalităţile „celebre". Trăisem mulţi ani în mediul câtorva universităţi europene şi — în mod regulat — cel puţin două după-amiezi săptămânale, bască sărbătorile, le furam, în mod sistematic, cursurile şi bibliotecilor, pentru a studia direct, pe viu, „oamenii mari" ai oraşului, fie că eram la Bucureşti, la Berlin, la Paris, la Heidelberg, sau la München. Era slăbiciunea mea. Îmi dam seama de snobism. Îl ascundeam pe cât puteam de prietenii mei intimi din mediul universitar, care aflau în treacăt cu stupefacţie, că fusesem la ora cinci la ceai împreună cu Klaus Mann şi sora lui Erika la Heinrich Mann, că grădina profesorului nostru Heymann şi biblioteca lui nu au secrete pentru mine, că dejunam prin 1929 cu Fritz Klein — directorul puternicului ziar *„Deutsche Allgemeine Zeitung"* — că, aproape în fiecare Sâmbătă, plecam cu cel mai de seamă constituţionalist al Germaniei Rudolf Smend, la ceaiu la Harnackhaus (Casa savanţilor) şi cinam, apoi, la el, în cercul teologilor şi metafizicienilor „crizei" protestantismului sau cu constituţionalistul Carl Schmitt şi cu marele internaţionalist şi neokantian Erich Kaufmann. La Paris — mă ascundeam bine de prietenii de studenţie! —, aflau că am luat masa cu Paul Morand, pe care-l cunoscusem cu un an înainte la Berlin la o „olteancă" a mea (soţia distinsă a unui diplomat), că am discutat cu Antoine Bibesco la premiera berlineză a piesei sale „Laquelle" despre Marcel Proust şi despre replica pe care o va da cândva verişoarei sale Ana de Noailles (apăruse la N. R. F.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

volumul de scrisori *„Au bal avec Marcel Proust"* publicând şi el volumul de corespondenţă *„Aux enfers avec Marcel Proust"*, că am fost cu Hilde Hildebrand la Marianne Oswald (muza lui Cocteau) şi am stat o noapte la discuţie cu ultimul premiant al comitetului Goncourt.

Armele mele erau balcanice şi de o rară simplitate: la Berlin discutam nonşalant cu ultimele anecdote decupate din jurnalele literare ale Parisului, iar la Paris le duceam vuetul politic al metropolei depe Spreea. Eram imbatabil pentru o singură şedinţă şi de-acolo plecam în buzunar cu o nouă adresă a omului celebru întâlnit fugitiv sau anunţat telefonic de amfitrionul mulţumit cu noutăţile aduse de dincolo de Rhin şi debitate obişnuiţilor săi musafiri de salon. Curiozitatea şi orgoliul mă conduceau diabolic pe filiera snobismului nesuferit. Era, poate, şi meteahna duioasă a şcolarului balcanico-oriental dornic de a strânge în hambarele memoriei tot felul de imagini, idei şi peisagii.

Nu mă mulţumeau interior niciodată aceste conversaţii cu „oamenii mari"... Pofta mea de conversaţie nu putea fi mulţumită decât cu oamenii de aceiaşi vârstă. Diferenţa de ani şi de situaţii zăgăzuia desvăluirile şi plecam, mulţumit ca snob, dar profund decepţionat pentru pierderea timpului preţios. Regulat simţeam nevoia de a consulta din nou opera pentru a fixa imaginea celui viu ca pe o mască funerară anticipată. Eram condus în mod inexplicabil de un simţământ similar cu al Statuarului. Trebuia să-mi stăpânesc degetele ca să nu le mângâi fruntea şi orbitele, să nu le iau forma nasului şi a urechilor. Nu era dragostea de om şi operă, ci pornirea snobului, condus de plăcerea cunoaşterii, de vanitate şi curiozitate.

Imi luam toate măsurile ca să nu cad în categoria snobilor din care, totuşi, făceam parte, în mod evident. Aflat întâmplător într'o reuniune pariziană, unde epatam cu probleme de dincolo de Rhin, atingeam rănile

gingaşe bine cunoscute mie şi făceam figură de Marco-Polo cu tolba plină de veşti. Pe lângă tolba mea, vânam şi cu arme din tolba lor, animalele din domeniul lor exclusiv de vânătoare. Era o ocupaţie amuzantă, dar ca orice amuzament sistematizat, devenea fastidios pentru mine. Plecam între prietenii mei de joacă şi tovarăşi de studii mai puţin celebri, de diverse naţionalităţi, dar mai substanţiali şi mai adecvaţi.

Mi-am adunat, în această epocă pasageră de snobism, fragmente de conversaţii cultural-sociologice condus şi de metoda din neuitatele *„Une heure avec..."* ale lui Frédéric Lefèvre din *„Les Nouvelles Littéraires"*, pe care aşi fi vrut să le aclimatizez pentru publicaţiunile române. Inanitatea acestor „ore" cu străinii celebri mi-a apărut clară (trebuia să pierd dealtminteri măcar un an ca să-mi pun fişele şi planşele în ordine, plus recitirea operelor respective) cu prilejul întâlnirilor avute cu sculptorul Constantin Brâncuşi şi cu alţi scriitori maturi români. Artificiozitatea orelor străine şi caducitatea metodologică au eşit la iveală, când mi-am pus, stringent, întrebarea afinităţilor elective. Fiindcă este clar că, nu poţi să scrii şi să înţelegi, decât oamenii înrudiţi fiziognomic, sociologic sau spiritual.

Asistasem cam prin 1933, la puţină vreme după reîntoarcerea din străinătate, când lepra snobismului n'o lepădasem complet, la o îndelungă masă cu Mihail Sadoveanu, Brătescu-Voineşti, Gala Galaction şi D. D. Pătrăşcanu, patru corifei ai literaturei patriei mele şi totodată patru vechi prieteni între ei. Zumzetul problematicelor snoabe occidentale amuţiseră ca prin farmec şi ascultam cu negrăită mulţumire glasul de violoncel al autorului lui Niculăiţă Minciună, impetuozitatea lui D. D. Pătrăşcanu cu ochii strălucitori de ironie şi cu barbişonul lui pirandellian, caldele acorduri de predicator ale părintelui Galaction şi râsul de blând uriaş supravieţuitor din epocile geologice al lui Mihail Sadoveanu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Dela ospățul acestor oameni dela noi de acasă nu plecai cu stomacul gol.

Făceam comparație între întâlnirile și conversațiile cu Constantin Brâncuși unul din promotorii modernismului contimporan în România, artă pe care o gustau și calfele de statuari sau pictorii eterocliți, amici ai mei dela Cafeneaua Romană a Berlinului. Dar berlinezii nu-l puteau pricepe pe Brâncuși, așa cum îl pricepeam eu la București, alături de Gala Galaction și D. D. Pătrășcanu.

Brâncuși îmi amintea fără îndoială și de Lehmbruck, sculptorul german care făcea mare zgomot și era influențat categoric de Brâncuși, dar mai ales de lirica lui Arghezi și a lui Ion Vinea și de pamfletele lor artistice. Imi evoca, în mod curios, ca stil și fiziognomie, pe Bacovia care fusese marea revelație a sensibilității noastre adolescente. Când descopeream pe Brâncuși — omul și arta lui — gândul se ducea spre anul 1922, când alături de poetul Traian Păunescu-Ulmu, rubedenia, prietenul și colegul meu de liceu, descoperisem pe Bacovia.

Mihail Sadoveanu, Pătrășcanu, Brătescu-Voinești și Gala Galaction, la fel cu Brâncuși, deși din altă școală decât acești patru și mișcându-se în alte sfere spirituale, trezeau rezonanțe de o mare amplitudine a undelor în sufletul și mintea mea.

Mai mult decât pe toți, îl simțeam aproape pe Brâncuși.

In nopțile de conversații trăite la masa festivă a Primarului General sau la un pahar de bere cu pâine și unt în Restaurantul Mircea, la mesele frugale în grădina de vară dela Șoseaua Kiseleff am evocat Oltenia și Europa, Jiul și Sena, protoistoria provinciei noastre și Indiile lui Tagore, având comun rețeaua misterioasă a ancestralității, probabil, dar mai ales punctul de plecare regional și traectoria universală nezăgăzuită de pseudo-dogme istorice.

Profesionalmente, Brâncuși făcea parte dintr'o generație mult anterioară, din grupul de statuari Barlach-Arhipenko-Bourdelle-Mestrovici-Rodin (cu Balzacul său). Dar întreg modernismul european în arta plastică și lirică au avut în el un ferment și un precursor.

Sufletește, grupul artistic la care a participat la Paris sculptorul român, ca element vital și ca exponent principal, enumără pe poetul Guillaume Apollinaire, pe Braque, Picasso, Matisse și compozitorul muzical Erik Satie.

Acest grup a adus „un frisson nouveau" în plastica, în lirica și muzicalitatea Continentului.

Contribuțiile românești încep în ultimele decade să se împletească și să se integreze în mod organic în spiritualitatea Europei. Era firesc ca spiritualitatea românească de o forță incomparabilă să nu mai fie un obiect de exotism și de contemplație pitorească pentru străini, așa cum este spiritualitatea negroidă (absorbită de cultura americană) sau formele de tradiție autohtone rudimentare evidențiate și pentru cititorul nostru în ciclul malaez tradus recent al romancierului englez Sommerset Maugham. Spiritualitatea română nu poate fi nici „chinoiserie" și nici exotism nipon. Prin tradiții și forțe creatoare suntem încadrați de milenii în Europa-Centrală și Europa sud-estică, în preajma Balcanului.

Cu instinctul lui infailibil de filosof agonic, Friederich Nietzsche a atras atențiunea asupra „omului pitoresc" și l-a trăznit cu toate fulgerele mefianței indomptabile. Cu omul pitoresc și Nietzsche are dreptate: el este în marginea societății, neîncadrat și neîncadrabil. Spiritualitatea unei națiuni care se așează sub steaua neagră a pitorescului și a arhaismului este pândită de pericolul minimalizării și de blestemul sterilității. Păstrându-și toate aderențele, fluidele și componențele antropologice, prin destin ineluctabil, spiritualitatea unei

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

mici naţiuni se poate ridica, după forţele intrinseci celulare, în zona toridă a concurenţei şi a contribuţiei internaţionale pentru formularea stilului unic al epocei respective, indiferent de naţiuni, care trăesc concomitent momentul istoric.

Contribuţia românească în Europa cultă a început cu Dimitrie Cantemir, spirit considerat *inter pares* printre istoricii timpului său, membru *ebenbürtig* şi *salonfähig* al Academiei berlineze, egal născut cu toată lumea care „contează", eşit de sub zodia malignă a barbarului pitoresc pentru a fi trecut printre spiritele de elită ale epocii.

Dela Dimitrie Cantemir trecem direct — şi fără inele în lanţ — la Xenopol, a cărui teorie a istoriei cu distincţia genială între faptele de succesiune din ştiinţele naturii pune bazele terminologiei filosofice ulterioare europene care discriminează între *Naturwissenschaffen* şi *Geisteswissenschaften*.

Perspectiva actuală şi „pathosul" distanţei (de care vorbeşte autorul lui Zarathustra) ne lasă să întrevedem că România n'a jucat rolul său în Europa anilor 1912—1942 prin grâul sau petrolul abundent, aşa dar prin hambarele solului şi subsolului său, ori prin oameni politici efemeri, ci mai mult prin statuarul solitar Constantin Brâncuşi, emigrat într'o bună zi din satul Hobiţa, judeţul Gorj, la Bucureşti, aşa cum pleacă cu cobiliţa copiii olteni, Brâncuşi plecând cu dalta, iar dela Bucureşti la Paris, stabilindu-se acolo în mod definitiv. Enigma destinului l-a făcut să plece concomitent cu alt coleg dela Şcoala de Belle-Arte din Bucureşti, cu Petre Neagoe, desenatorul şi pictorul făgărăşean, prietenul de boemă artistică bucureşteană care va face, ulterior, carieră ca mare nuvelist şi romancier american.

Prin actorii şi actriţele sale, România a exportat, după cum se ştie vedette de prim şi secund rang pe piaţa Parisului: Ventura, Elvire Popesco, Yonnel, de

Max, Alice Cocea. Mihalesco. Aristocraţia şi uvrierii noştri desrădăcinaţi au furnizat literelor franceze pe contesa de Noailles, pe Marthe Bibesco, Antoine Bibesco (dramaturgul parizian a trăit multă vreme în podgoria strămoşească din Corcova Mehedinţilor); Charles-Adolphe Cantacuzène şi — *last not least* — pe Panait Istrati.

Contribuţiile aduse în peisagiul francez de aceşti români au fost dintre cele mai valabile. Teatrul parizian a păstrat indelebil efigia demonică a actorului ieşean, De Max, (tatăl medic, mama sa, născută Profiri), iar lirica franceză nu va uita curând lamentele pasionale ale Principesei Brâncoveanu care a semnat literar şi în registrul întâmplător al stării civile cu numele de Ana de Noailles, chiar dacă n'a văzut niciodată conacul Brâncovenilor din Romanaţi decât sub forma agreabilă a rentelor servite de un frate rămas cu nonşalanţă autohtonă pe acele tărâmuri.

Istoria literară română nu vrea să înscrie în registrele ei nici pe Ana de Noailles, nici pe Martha Bibescu, nici pe Anton Bibescu şi nici chiar pe Panait Istrati.

Punem o întrebare: o istorie a teatrului contimporan român va exclude oare pe Ventura, pe Mihalescu şi pe Elvira Popescu? Il excludem şi pe Iancovescu care formează un trio perfect cu Mihalescu şi Elvira Popescu, (după modelul criticii literare)? Ca valoare şi stil de joc Ion Iancovescu formează un trio perfect cu Mihalescu şi Elvira Popescu. Il excludem şi pe Iancovescu din istoria teatrului contimporan român?

Va exclude istoria plasticei române pe Constantin Brâncuşi din analele ei, vărsându-l în registrele Parisului?

Aici mi se pare că întâlnim o eroare metodică.

Cuvântul, marmora, culoarea, ritmul, sunetul şi gestul sunt instrumente de lucru ale artistului din catego-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

riile respective. Explicaţia destinului lor estetic, este dictată de material într'o doză hotărîtoare, dar nucleul personalităţii sale este un mister mai uşor de luminat cu genetica, cu psihologia lor abisală şi — în deosebi — cu sociologia formaţiei personalităţii artistice, adică, la drept vorbind, uneori, cu spiţa neamului, absolut sigur cu clasa, cu copilăria şi cu adolescenţa lor.

Nucleul liricei Contesei Ana de Noailles şi profilul său literar este indisolubil legat de destinul biologic ca şi de situaţia sociologică a Principesei levantine-dunărene, după cum în extazele ei se întrevăd aceleaşi aspiraţii spre infinit şi acelaş turment ca în Pasărea Măiastră a lui Brâncuşi, în lirismul magic şi în încantaţiile folclorului oltenesc, în latura (aş spune, în deriziune) maglaviteană a sufletului nostru de pe plaiurile oltene şi dunărene. (Oltenia a dat la iveală două tipuri umane: tipul speculativului şi tipul speculantului. Heraldica ei pendulează între cobiliţă şi pasărea măiastră. Tipologia dualã se sbate, ca să formulăm hegelian. între teză şi antiteză pentru a scoate uneori la iveală sinteza contrariilor).

Dramaturgia lui Anton Bibescu este străbătută cu tot aspectul de horbotă de Valenciennes, de aceiaşi problematică a Corcovei oltene, deşi diplomatul român a scris pe malurile Tamisei sau la Madrid.

Vechile şi eternele teme ale sufletului oltenesc şi ale omului oltean sunt vizibile ochiului sensibil în plastica lui Brâncuşi, în teatrul exuberant al Elvirei Popescu dela Caracal, în lirica Anei de Noailles şi în celelalte figuri oltene emigrate la Paris cu o stare civilă aparent neclară pentru grefierul literar.

Un jurist experimentat în drept internaţional privat ar trebui să descurce într'o zi hrisoavele încurcate ale acestor oameni fără stare civilă cărora grefierii inutil severi din branşa literară refuză să le elibereze acte în regulă.

Dar este aici numai o problemă de grefă literară? Juridic vorbind, pierderea sau căpătarea naţionalităţii este o problemă *de lege lata,* de text de drept pozitiv. Voinţa legiuitorului atât de fluentă, poate aşa dar, transforma, oricând, o bibliotecă juridică de comentarii la paragrafele unei legi de naţionalitate într'o simplă maculatură. Este caracteristic că dela Lex Delbrück, legea germană faimoasă care a permis dubla cetăţenie (de origină şi de circumstanţă locală), pierderea şi căpătarea naţionalităţii pendulează între *de lege lata* şi *de lege ferenda* fără răgaz, propoziţiile de legiferare devenind rapid texte de drept pozitiv pentru a fi abrogate în anul următor.

Nu se poate elucida rezonabil şi juridiceşte situaţia *heimatlos*ilor români emigraţi la Paris în secolul XIX şi XX.

Dar din punct de vedere al istoriei literare?

G. Ibrăileanu şi G. Călinescu înclină să nu accepte pe Panait Istrati, nici pe Martha Bibescu (care trăeşte în România în mod obişnuit şi participă uneori efectiv la culisele istorici politice şi româneşti) şi nici pe Anton Bibescu (diplomat român de carieră) în cadrele istoriei literaturei române.

G. Călinescu notează categoric în monumentala sa Istorie a literaturii Române dela origini până în prezent:

„Cu toate că Panait Istrati a dat şi versiuni române a operelor sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român". „Şi lucru care trebuie să dea de meditat emigranţilor, istoriile literare franceze îl ignorează şi ele". (pag. 838).

Motivul excluderii lui Panait Istrati din cadrul literaturii române se scoate din consideraţiuni asupra limbajului: limbajul nu este vehicul, ci însăşi substanţa creiaţiei literare. In acest caz, poetul ca şi prozatorul aparţin limbei în care se exprimă.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Muzicantul are o limbă universală, la fel cu sculptorul şi pictorul.

Dar actorul?

Este Ventura o actriţă franceză sau o actriţă română? Elvira Popescu a fost exclusă după această teorie din registrele noastre de stare civilă şi artistică? Poate fi primită în registrele Parisului de vreme ce joacă într'un langaj special creeat pentru ea de către Verneuil? O înscriem în registrul de Esperanto? Tot la Esperanto îl înscriem şi pe Panait Istrati?

Dece Brâncuşi care trăeşte de 40 de ani la Paris (pe când Panait Istrati a trăit, activat şi se odihneşte în cimitir alături de Eminescu) să fie eventualmente considerat artist român (dealtminteri are o legiune de şcolari în România care au lucrat în atelierul parizian) pentrucă lucrează în piatră, marmoră şi oţel inoxidabil, iar Ana de Noailles, iubita Soră, cu temperament înrudit, cu sociologie analogă, cu extaze similare, cu un *nisus formativus* aproape identic, să fie o scriitoare franceză, deşi străbunii poetesei şi ai statuarului au trăit de milenii în aceiaşi provincie şi — în mod straniu — semănau la statură, gesturi, fizionomie şi trăsături ca sora cu fratele?

Un ziarist german ce frecventa la Paris pe Brâncuşi şi pe Ana de Noailles, în tovărăşia căruia am întâlnit de câteva ori pe glorioasa poetă m'a întrebat cu candoare, dacă nu cumva familia Brancoussi este înrudită cu familia Brancovan, de vreme ce au aceiaşi fizionomie şi aceiaşi rădăcină filologică a numelui. Am negat înrudirea familiară (cu oarecare uimire asupra întrebării) din motive de istorie socială română, fiindcă principii Brâncoveni ai Romanaţiului, (unde trăia fratele poetesei şi solicita voturile alegătorilor) şi familia ţărănească a Brâncuşilor gorjeni nu-şi puteau amesteca sângele prin căsătorii din motive de castă, care-i îndepărta la distanţe de zeci de mii de kilometri, deşi erau

la doi paşi cu poştalionul. E drept că fiziognomic, prin structură stilistică şi prin destin artistic, *Brancoussi* repeta în ediţie perfecţionată lirica franceză a principesei Brancovan. Şi, dacă mergem mai îndelung în timp, cu milenii în urmă, tulpinele poate sunt înrudite, iar perspicacitatea fiziognomistului neamţ, pornit de la Lavater şi de la filologie, mă umple şi azi de uimire. Tipul uman antropologic al lui Brâncuşi şi tipul Anei de Noailles nu se găsesc pe malurile Senei, dar sunt absolut cotidiane pe malurile Jiilor şi ale Oltetului. Bisericile mici cu poze bariolate de ctitori reproduc frecvent jupâniţe frapant identice cu contesa franceză şi bătrâni demnitari cu ochi blânzi, cu brăbiţe de Silen şi cu trăsăturile lui Brâncuşi. Intr'o zi de vară priveam dela mică distanţă o ţărancă bătrâioară din Mărgăriteşti, cu mâna pusă vizieră spre Olteţ şi cu alta sprijinită de prîdvor, recunoscând uimit pe Ana mea de Noailles, punându-şi binoclul la ochi într'o sală de festivităţi diplomatice la Paris, sprijinindu-se în loje cu mâna mică de braţul preşedintelui de consiliu Léon Blum, comunicându-i cu vioiciune rezultatul explorărilor. Iar exemplare cu fizionomia brâncuşiană, ca soţi, veri, sau fraţi ai bătrânei ţărănci de pe prîdvorul Mărgăriteştilor găseşti cu sutele în provincia Olteniei. Fiziognomic şi antropologic nu am nici o îndoială asupra destinului identic şi asupra stirpei comunei între Ana şi Constantin.

...Dar iată pe Brâncuşi: apare în hallul hotelului meu bucureştean. E mărunt, are păr şi barbă albă de Silen, ochi rotunzi de o infinită blândeţe, un surâs serafic.

In totul, are înfăţişarea unui sfânt bizantin lipsit de maceraţie, aşa cum am văzut pe zidurile bisericuţei străbune dintre răzoarele şi zăvoaiele Oltetului. Un ţăran oltean bătrân, scurt şi firav, spiritualizat de meditaţie, dar cu un nucleu vital vânjos.

Primele frânturi de dialog se înfiripează în acea

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

limbă mixtă franco-română, pe care o vorbim cu soţiile noastre culte, caracteristică tuturor intelectualilor noştri îmbibaţi de cultura franceză şi trăiţi câţiva ani în atmosfera Parisului şi în care ar trebui să scrie, dacă ar fi sinceri naturalişti, romancierii şi dramaturgii români, când redau asemenea chipuri umane şi asemenea conversaţii. Când, detaşat de subiect, ascult langajul intelectualilor români, chiar cei mai dogmatici români, care au trăit multă vreme în metropolele Apusului la Paris sau la Berlin, discuţiile lor aprinse, smălţuite cu fragmente frecvente în grai străin, utilizate fără ostentaţie (fiindcă sunt vechi colegi sau prieteni) mi se pare ciudată proza publicată. Iar, când compari această proză destinată opiniei publice, atât de falsă stilistic, cu misivele particulare, unde se utilizează fără jenă jargonul mixt franco-român, italo-român sau germano-român îmi apare în toată nuditatea tragicomedia intelectualilor popoarelor mici, incapabili de a trăi măcar o lună de zile din dăsaga culturii proprii, dar care mimează un ataşament teribil localismelor (comentate dogmatic oral tot în jargon mixt).

Problematice specificului naţional şi a regionalismelor este ceva mai subtilă decât cum se rezolvă în deobşte... Dar aceasta este o problemă pe care o voiu discuta îndelung cu Brâncuşi...

Este ora 11 dimineaţa. Suntem trei inşi. Il reconducem pe bătrânul sculptor cu mintea atât de vivace după o absenţă de 19 ore dela hotel. Se află în vacanţă şi-l vom mai fura.

2. *Sociologia şi metafizica Olteniei (patria lui Brâncuşi* [1]).

Pentru a răspunde la tematica, pusă nouă în discuţie, cu prilejul unui referat despre Brâncuşi, de către revista *„Meridian"* din Craiova, în ceeace priveşte *„Sociolgoia şi Metafizica Olteniei"*, va trebui să purcedem la un scurt examen de delimitare şi de sondaj a problemelor:

Prima problemă: Există o sociologie a Olteniei? Adică o sociologie cu caractere diferenţiate şi cu specificităţi?

A doua problemă: Există o metafizică olteană cu un conţinut autonom şi cu un profil distinct?

A treia problemă: Există Oltenia, în afară de banala şi convenţionala denumire geografică, ca o realitate sufletească şi antropologică?

Prima întrebare relativă la sociologia Olteniei primeşte, îndeobşte, un răspuns afirmativ. Există o sociologie a Olteniei, care nu s'a scris, dar se poate principial scrie şi defini în mod plauzibil. Nu sunt impedimente metodologice pentru un cercetător ştiinţific ca să se apuce să studieze, să mediteze, să vorbească şi să scrie despre o sociologie a Olteniei, mai ales, că în ultima vreme, sociologia modernă obişnueşte să facă monografii regionale pe teren. Este vechea metodă a francezului Le Play şi metoda profesorului german Leopold von Wiese, care s'a aplicat în România de către echipele studenţeşti regale conduse de profesorul D. Gusti [1]).

La a doua întrebare, despre metafizica Olteniei se răspunde categoric negativ de către inamicii ei spirituali: olteni vor fi având 24 de măsele, dar n'au o metafizică distinctă. Nici nu sunt capabili de aşa ceva. Aici am să insist.

La a treia întrebare, despre „existenţa Olteniei" se răspunde, îndeobşte, în doi peri, cu *da* şi *nu:* unii spun că Oltenia este o zonă geografică a României, o ficţiune cartografică, o chestie de hărţi, dar nu are o fizionomie psihologică şi antropologică absolut clară, unică şi nerepetabilă.

1) Conferinţă ţinută la Craiova, în ziua de 25 Mai 1942, într'un ciclu al revistei şi cercului „Meridian".

1) Prof. V. Wiese e un elev al Prof. D. Gusti.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

După impresia mea „a fi Oltean" însemnează a fi ceva distinct de alți oameni și că deși suferim cu toții de complexul de inferioritate caracteristic oltenesc, peiorizând, subestimând și minimalizând provincia, Oltenia rămâne marea realitate a României și rezervorul de energie de unde se aprovizionează în mod constant. Ceva mai mult, socotesc Muntenia ca pe un fel de Hinterland oltenesc, Bucureștiul ca pe o colonie a noastră, un fel de Indie fabuloasă, iar „spațiul vital" oltenesc are o rază foarte întinsă de expansiune: în sud s'a populat Timocul sârbesc și bulgăresc încă de pe vremea lui Mihai Viteazul, iar spre Răsărit și Nord, mergem cu cobilița sau cu geanta până la Iași, Galați și în tot spațiul muntenean și moldovean. Forța de propulsiune a Olteniei este imensă din motive de vitalitate excesivă și de antropologie pe care le vom analiza.

Limba, portul, riturile și caracterologia tipului uman din dreapta și din stânga Dunării nu prezintă diferențieri substanțiale. Deaceea, când vorbim de biologia, sociologia sau metafizica Olteniei, va trebui să înglobăm *ipso facto* și materialul uman oltenesc din Timocul sârbesc și bulgăresc. Accentul în plus pe care-l prezintă fatalmente cei din dreapta Dunării este scos prin distilare psihologică din situația obiectivă a lor, cadrul politico-sociologic variat derivat din supușenia străină. Traiul printre *„strini"* (cum se spune în dialectul nostru oltean) le sporește potențialul de expansiune, dorul-de-ducă și practicitatea profesională. Un străin cunoaște, îndeobște, o singură morală profesională: succesul. Din aceste obligațiuni de comportare profesională apar o serie de însușiri psihologice cunoscute și generalizate la toți cei care fac parte din aceste categorii. Însușirile specific timocene grefate pe oltenismul originar antropologic al acestor regiuni merită atențiunea cercetătorului și a gânditorului.

In orice caz, definiția omului timocean este indisolubil legată de definiția omului oltean.

Fapt cert este că, provincia noastră, din cauza concurenței redutabile pe care o provoacă oamenii săi, este una dintre regiunile cele mai calomniate în ceeace privește reputația sa intelectuală. Succesul trezește întotdeauna invidie și bârfeală. Suntem denigrați în ceeace privește intelectualitatea noastră, adică suntem atinși la coarda cea mai simțitoare. Noi Olteni suntem prezentați, nu numai de Munteni sau Moldoveni, ci chiar de geografi străini, ca Francezul De Martonne și de germanul Ratzel ca pe o provincie — pepinieră de negustori și indivizi dotați cu simțul practic, funcționari mai mult sau mai puțin cinstiți, de politiciani și de zarzavagii, insistându-se permanent asupra caracterului mercantil al tipului oltenesc.

Evident, că intelectualilor proveniți din această provincie nu le convine prezentarea dubioasă făcută pe latura strict negustorească și eminamente practică.

Prezentarea nu e convenabilă întâi, din punctul de vedere al adevărului neconform cu realitatea, fiindcă nu cred în mercantilismul ca fenomen originar și *qualité-maîtresse,* ca fundament al sufletului oltenesc. Pe urmă, această definiție are ceva peiorativ, ceva caricatural și răutăcios, este o calomnie banală și sumară, așa cum există multe calomnii sumare, asupra popoarelor: că Sârbul e încăpățânat, că Bulgarul e prost, că Francezii sunt superficiali, că Grecul e șiret, că Românul este excroc, că Evreul este mercantil, că Leahul e perfid, etc. Acestea sunt prostii și generalizări nefundate.

Dar, atunci când ceilalți Români, sub pretext de obiectivitate psihologică, definesc regional pe Olteni, ca pe oameni care știu să poarte cu succes cobilița, dar nu știu să se îmbrace în toga creației, în fracul artistic și în hlamida de purpură a spiritului, se contestă nu numai capacitatea intelectuală, deși se recunoaște vioi-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

ciunea inteligenţii, se contestă şi se neagă mai ales, capacitatea creatoare a spiritului, ceeace este cumplit de grav şi de întristător, dacă ar fi adevărat. Ni se contestă lirica, epica, filosofarea, capacitatea teoretică şi aptitudinile de creaţie artistică. Să fie oare adevărat?

Dacă facem un bilanţ al contribuţiilor oltenești, la ccultura românească în ceasul de faţă, găsim că:

1. Cel mai mare poet al României contimporane este din Cărbunești-Gorj şi se numeşte Tudor Arghezi. Vigoarea liricei sale este tipic oltenească şi ceeace a fost Tudor Vladimirescu în politica socială a României este Tudor Arghezi, adică un spirit revoluţionar şi novator, care sparge tiparele pentru a găsi expresie nouă la viaţă nouă;

2. Cel mai de seamă profesor de filosofie şi creiator în filosofia sistematică se numeşte Constantin Rădulescu-Motru din Butoieşti-Mehedinţului, filosofia lui a personalismului energetic exprimând cu fidelitate şi forţă o anumită latură a sufletului şi metafizicei oltene;

3. Cel mai mare prozator al României este Mihail Sadoveanu, originar din Sadova-Dolj prin tatăl său, un avocat oltean emigrat şi pripăşit în Moldova la Paşcani;

4. Tatăl lui Cezar Petrescu, romancierul cu cea mai întinsă circulaţie printre lectori a fost un inginer agronom oltean ajuns pe la Bacău sau Roman. In proză să nu uităm şi pe Gib. Mihăescu.

5. Pe latura conducerii politico-sociale începând cu Tudor Vladimirescu şi sfârşind cu atâţia glorioşi sau banali oameni de stat, Oltenia a condus aproape 100 de ani treburile Statului român, iar mulţi militari superiori sau inferiori au plecat de pe aceste meleaguri.

6. In teatrul românesc notăm pe Elvira Popescu şi pe Mihalescu, celebrităţi pariziene, care au plecat dela Caracal şi s'au născut pe aceiaşi stradă unde se află casa lui Iancu Jianu şi a lui Titulescu, plus alte perso-

nalităţi artistice ca Ion Iancovescu şi Pop Marţian (vâlceni), Elvira Godeanu, R. Bulfinschi şi alţii.

7. Personalitatea cea mai interesantă, mai complexă şi mai glorioasă pe plan internaţional este, însă, sculptorul Constantin Brâncuşi, copil de ţărani din comuna Hobiţa-Gorj, care a făcut Şcoala de Arte şi Meserii în Craiova, Şcoala de Belle-Arte din Bucureşti, a lucrat în atelierul lui Rodin la Paris şi trăeşte acolo de 30 de ani, unde arta lui statutară a cucerit de mult Parisul, trecând în Germania unde are o pleiadă de şcolari, plus o notorietate sgomotoasă în America-de-Nord. A construit pe o piaţă publică din Filadelfia şi pe o piaţă publică din Baltimore, faimoase statuie în oţel inoxidabil denumită „Columna Infinită" o coloană construită din romburi, în mod meşteşugit, care dă iluzia legării pământului cu cerul. O altă statue celebră a lui este „Pasărea Măiastră", o pasăre mitologică luată din folklorul oltean, dintr'o legendă care vorbeşte despre pasărea-fără-somn, pasărea care vrea să se facă om. Simbolica acestei statui este aspiraţia arzătoare a omului spre infinit, dorinţa de a depăşi materia şi a face comuniunea cu eternitatea. După cum pasărea măiastră, pasărea fără somn vrea să-şi depăşească regnul său păsăresc, pentru a se preface în om, tot aşa omul aspiră la perfecţiunea pentru a deveni semi-zeu sau zeu. Această statue lucrată de către Brâncuşi, mulţi ani şi în mai multe ediţii, este una din sculpturile cele mai răspândite în arta plastică mondială. A fost turnată în aur de către un maharadjah indian, care l-a invitat pe Brâncuşi să construiască şi un templu special al Păsării Măiestre. După părerea mea Brâncuşi care are aproape 70 de ani şi trăeşte la Paris înconjurat de învăţăcei şi de glorie, este una dintre cele mai prodigioase figuri ale culturii româneşti şi oltenești.

8. Tot la Paris a trăit, a muncit, a visat şi a creiat altă figură a Olteniei, Principesa Brâncoveanu, care

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

iscălea întâmplător în registrul de stare civilă, sub numele de Contesa de Noailles.

Madame de Noailles a fost considerată fără contest ca cea mai puternică forță lirică a Franței în ultimii 30 de ani. A fost membră la Academia Belgiană și la Academia Română. Era originară prin tatăl său din familia Brâncoveanu, cu moșii la Brâncovenii Romanațiului. Veniturile moșiei dela Brâncoveni erau trimise regulat contesei Noailles, pentru a ține cel mai strălucitor salon literar și politic din Paris.

Ana de Noailles a negat românitatea ei din vanitate femenină și prejudecăți nobiliare. In Franța, noi eram cunoscuți sau ca țărani dela Dunăre, după fabula lui La Fontaine, sau ca excroci, care nu ne plătim datoriile și vrem să facem pe grozavii. Ana de Noailles în tinerețea ei de panteră cuceritoare nu se putea lăuda cu Dunărea și România (pe urmă s'a reconciliat cu țara), ci a preferat să spuie la început că este principesă bizantină și descinde din împărații fabuloși ai Bizanțului. Era pe atunci soția contelui de Noailles, muza inspiratoare a lui Maurice Barrès, academician al Franței, o adorau prim-miniștrii Franței, salonul ei era centrul Parisului intelectual.

Dar ca rămânea tot Olteancă în tot ceeace făcea: avea și fizionomia tipică a craioveneei, avea și cobilița intereselor ei complicate pe umărul gingaș, dar avea și Pasărea măiastră a poeziei în suflet, ale cărei melodii le transcria cu mănuțe de zeiță în cea mai perfectă ortografie franceză.

Dealtminteri semăna la chip, la gesturi, la mimică și în arta ei cu celălalt oltean parizianizat, cu feciorul țăranului din Hobița-Gorj, cu Constantin Brâncuși. Destinul caracterologic și biologic ieșea la iveală: Principesa presupus bizantină semăna cu țăranul Brâncuși, cum seamănă fratele cu sora. Deși Ana de Noailles n'a știut niciodată românește, iar Brâncuși aproape a uitat

limba patriei în 30 de ani, sunt totuși Români de nuanță oltenească prin destin biologic, prin factură intelectuală și prin structura creației.

Fiindcă apartenența la o provincie, la un neam sau la o spiță de oameni nu se face prin voința noastră individuală, ci prin hotărîrea de neclintit a destinului bio-sociologic. Noi suntem olteni: peste acest destin nu putem trece. Ne putem proclama într'o bună zi, dacă avem poftă, Francezii, Italieni sau Scandinavi, putem face artă negroidă ca Brâncuși sau romantism francez ca Ana de Noailles, simbolism baudelerian ca Arghezi. semănătorism moldovenesc ca revista „Ramuri" din Craiova sau supra-realism francez ca unii poeți, atât de simpatici dela revista craioveană „Meridian", dar peste destinul nostru oltenesc nu putem sări, după cum nu poți sări peste propria umbră.

Care este destinul Oltean? Care este definiția culturii și spiritului oltean? Tipul oltean pendulează sufletește între tipul pur speculativ și tipul pur speculant. Intre omul cu cobilița pe umăr și omul cu pasărea măiastră a lui Brâncuși ascunsă în colțul albastru al sufletului.

De multe ori, tipul speculant și speculativ fuzionează organic în aceiași personalitate, care poartă pe umăr o cobiliță, iar pe celălalt umăr, poartă pasărea măiastră.

Ca să definim metafizica Olteniei și toată specificitatea ei culturală ne vom servi de acești scriitori și artiști ai noștri, care dovedesc existența unei culturi locale a oamenior din Oltenia, provincie capabilă de mari înfloriri. Celula cerebrală olteană este o celulă fină și complexă, capabilă de eforturi și de rafinament.

Care este specificul antropologic, fiziognomic și celular al Olteniei față de toate celelalte provincii? Noi simțim intuitiv că există în cadrul României nu numai ca regiune teritorială, ci ca grup de oameni, o provincie cu fizionomie antropologică precizată și cu un profil intelectual și psihic deosebit de al altor provincii.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Acest lucru poate fi eventualmente contestat — şi se contestă, — fiindcă există câteodată grupuri de oameni care au o realitate biologică, dar n'au o realitate psihologică unificată şi distinctă. Ca exemplu memorabil în această ordine de idei se citează cazul Italiei până în secolul al XIX-lea. Unirea Italiei s'a făcut prin stăruinţele lui Garibaldi şi ale lui Cavour şi recunoaşterea europeană a venit abia după participarea Italiei la războiul din Crimeea. Mult timp Italia a fost provincie politică şi economică a Austriei habsburgice. Când tendinţele de unificare ale Italiei s'au manifestat cu violenţă, represiunea şi reacţiunea habsburgică, înfruchipată de Metternich au lansat cuvântul de ordine că Italia nu este decât o ficţiune geografică.

Până la Garibaldi, Mazzini şi Cavour, Italia într'adevăr nu exista decât ca o realitate antropologică, — neamul Italian descendent din Romani, — cel mult ca o realitate artistică, dar era o ficţiune geografică, fiindcă nu exista Italia politică, socială şi juridică unitară.

Exista, de pildă, papalitatea milenară şi prestigioasă romano-catolică, având sediul la Roma, Cetatea vechilor Cezari; exista mândra republică veneţiană condusă de un Doge; exista centrul comercial dela Milano; exista Toscana, cu faimoasa Florenţă plină de artişti; exista Regatul napolitan. Italia era numai o ficţiune geografică, deşi Dante pregătise de mult unificarea linguistică prin „Divina Comedie", iar Nicollo Machiaveli arătase metoda unificării statale, prin supunerea benevolă faţă de un Principe energic, crud şi machiavelic, dar până la Cavour Italia a fost numai o ficţiune geografică.

Fără îndoială, că Oltenia este din acest punct de vedere, (punctul social-politic), o simplă expresie geografică, o ficţiune şi nici nu vrem să ieşim din această stare.

Când treci podul Oltului spre Bucureşti ai anumite emoţii şi duioşii şi o uşoară melancolie te învăluieşte

ca o ceaţă, dar nu ne despart antinomii categoriale de gândire, de Munteni şi nici o adversitate ireductibilă. Noi avem tendinţe centraliste în politica Statului; şi n'am făcut niciodată regionalism politic. Suntem „regnicolari", cum spunea terminologia ardelenească pe vremuri, din interese substanţiale şi din convingeri, adică aşa cum este mai bine.

Acest fapt nu ne împiedică să constatăm, că există totuşi un grup de oameni denumiţi Olteni, cu o anumită omogenitate antropologică, provenită, probabil, din ancestralitate, cu o istorie comună (Oltenia a fost sub Austriaci, de pildă, cum n'a fost Muntenia), cu o structură psihică specifică, apoi cu o sensibilitate cu totul deosebită de a altora.

Antropologia, istoria, diferenţele dialectale, structura spirituală şi sensibilitatea specifică, dau ceeace se cheamă o metafizică autonomă, o epică aparte, o psihologie caracteristică, o sociologie independentă, într'un cuvânt un profil filosofic care merită să fie definit.

Relativ la antropologia oltenă, vom utiliza distincţia lui Kretschmer din lucrarea sa despre *„Structură trupească şi caracter"*. Acest antropolog neamţ, distinge trei tipuri umane:

1. Tipul leptosom — adică omul uscăţiv, nervos, cu trăsături brăzdate ale feţii, cu o psihologie sumbră şi melancolică, iute la mânie şi la împăcare: prototipul ar fi spaniolul Don Quijotte; aşa era şi Tudor Vladimirescu, deşi avea un procent de 30 % de tip atletic;

2. Tipul picnic — omul gras, scund, vesel, împăcat cu viaţa şi situaţia lui şi cu concetăţenii, — extrem de sociabil şi cu o intelectualitate luminoasă; prototipul ar fi cârciumarul oltean' obişnuit sau Sancho Pansa;

3. Tipul atletic — omul înalt, voinic, serios, realist şi vital; prototipul ar fi ostaşul român din artilerie sau cavalerie.

In Oltenia, dintre cele trei tipuri am impresia (şi ar

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

trebui să o cercetăm statistic, făcând sondagii pe județe) că predomină tipul atletic. De-aici derivă o anumită robustețe fizică și faimosul „imperialism" psihologic oltean, de care se plâng, uneori, în glumă, alteori în sorios, locuitorii din celelalte provincii unde emigrează oltenii.

Psihologic, tipul leptosm este omul interiorizat, omul endogen. Tipul atletic, ca și tipul picnic, reprezintă latura luminoasă și activistă a exogenului. Din exogenia caracterologică s'a născut imperialismul oltenesc.

Și în fizionomia sa, olteanul se caracterizează printr'o anumită francheță. Are o figură deschisă, e lipsit de perfidie, merge cu pieptul deschis înainte (deaceea sunt buni ostașii la războiu). E un agresiv și un robust. Din această factură antropologică se naște „imperialismul" său psihologic.

Ce înseamnă imperialism? Sunt mai multe feluri de imperialism, așa după cum le analizează academicianul francez Seillère, în lucrările sale, care sunt printre primele în materie, alături de ale econonistului german Werner Sombart.

Seillère analizează imperialismul psihologic și-l caracterizează cu o sesizantă formulă latinească: *Libido dominandi,* pofta de a domina și voința spre putere. Asemenea individ bântuit de *libido dominandi,* de libidinozitatea stăpânirii, nu vrea să rămână în țarcul său. Trece gardul vecinului. Are tendința de a-l cotropi, fiindcă nu-i mai ajung bunurile materiale și chiar sufletești, ci vrea să agonisească mai mult decât îi trebuie.

Tipul uman imperialist, se caracterizează pe un revers al medaliei prin rapacitate și lăcomie de tot soiul, dar în acelaș timp, asemenea oameni, sunt fermenții progresului și ai schimbărilor în lume, alt revers frumos al medaliei.

Tipul uman bântuit de imperialism psihologic este din punct de vedere caracterologic un tip exogen, adică

trăește în afară pentru alții și luând dela alții, în timp ce tipul opus, tipul endogen, este tipul interiorizat.

Din punct de vedere profesional, tipul atletic se îndreaptă spre munci fizice, spre munci în aer liber sau spre profesiuni agitate și lucrative. Tipul atletic este un *homo faber.* Adică un om al muncii, munca fiind o necesitate organică. Din muncă derivă expansiunea, știindu-se că fără muncă permanentă nu există succes social permanent.

Oltenii fiind exogeni și muncitori sunt din această cauză și expansioniști.

Olteanul pendulează între tipul speculant și tipul speculativ. Definiția bipolară a oamenilor este singura justă care poate să înglobeze complexitatea inerentă a psihologiilor.

Spiritul francez, de pildă, pendulează după definiția lui Pascal între spirit de finețe și spiritul de geometrie, între raționalism și psihologism. Nu are tendințe expansioniste, fiindcă nu are tipul atletic răspândit, cum este în Prusia, în Anglia și în Oltenia.

Spiritul german este posedat de aceiași dualitate pe care o găsim strălucit și memorabil caracterizată în cartea lui Goethe în Faust, partea I-a și Faust partea II-a.

In Faust partea I-a găsim pe germanul neliniștit, profund, inventiv, demoniac și turmentat. In Faust partea II-a turmentele se liniștesc și demonia încetează pentru a se înstăpâni spiritul practic, sistematic, metodic și muncitor. Spiritualitatea germană, pendulează între romantică interiorizată și realism expansionist.

Spiriul spaniol a fost dual reprezentat de către Cervantes în Don Quijotte și în Sanccho Pansa, adică în realistul surâzător și hilar, tipul cârciumar, omul practic, banal și mărginit la minte. Cât timp în Spania a dominat tipul leptosom și atletic, a făcut mari cuceriri. Unamuno a visat zadarnic o hispanizare a Europei. Sancho Pansa domină Spania în epoca Franco.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Spiritul Oltean îl definesc, la fel bipolar, ca spirit speculant şi spirit speculativ, iar dacă ar trebui să ne alegem blazoane, ar trebui să ne luăm cobiliţa şi alături de cobiliţă să punem însă şi pasărea măiastră, fiindcă noi nu uităm latura practică, dar nu vrem să se treacă peste latura faustică, demiurgică şi creeatoare a sufletului oltenesc.

Noi avem şi zarzavagii, dar avem şi pe fantastul Petrache Lupu dela Maglavit, am avut şi miniştri hoţi sau incapabili, dar avem şi pe Brâncuşi cu pasărea lui măiastră.

In rezumat, ce ar însemna atunci o sociologie şi o metafizică a Olteniei?

Primele elemente de sociologie scrisă şi de metafizică sistematizată se datoresc lui Aristotel, filosoful grec. Dela el au rămas şi cuvintele memorabile, că orice om îşi are filosofia lui şi chiar acel care neagă pe a sa, dovedeşte prin acest negativism că are o anumită filosofie. Ni se neagă filosofia şi metafizica, dar noi le avem, chiar dacă o negăm noi sau alţii. Metafizica noastră are ca nucleu ideativ pasărea de foc.

Nu se neagă, însă, sociologia Olteniei şi ea este uşor de creionat. O vom face în puţine cuvinte.

Originalitatea şi specificitatea sociologică olteană mi se pare că se află în două fenomene:

1. lipsa de distanţă între categoriile sociale şi pasta omogenă a masscі umane sălăşluitoare;

2. al doilea fenomen este fenomenul migratoriu. Oltenia face export organizat de oameni. Noi nu exportăm petrol, zinc, sau argint, dar exportăm masiv, aurul oamenilor, în special negustori şi intelectuali.

Lipsa de distanţă socială între categoriile profesionale este oarecum generalizată. Intre ţăran, boier, negustor, profesor, avocat, inginer şi servitor nu sunt trepte de netrecut, ca în alte părţi, unde joacă rol extractul de naştere, banalele certificate şcolare. Oltenii

nu iubesc titlurile, chiar dacă dau un randament practic. Osmoza şi endosmoza între categoriile sociale sunt fenomene curente. Ceremonialul oltenesc se caracterizează prin simplicitate. Aş scoate în evidenţă vocativele „*bă*" şi „fă", expresii ordinare, care dovedesc sublimul fraternităţii, al amicalităţii şi al egalitarismului. Mai putem nota că un boier moldovean ceremonios, când a scăpătat el păstrează monoclul mai departe şi hainele deteriorate boiereşti, dar el nu munceşte. Un boer oltean sărăcit vinde brânză, politică sau idei şi nu stă cu braţele încrucişate până când nu se reface.

In ceeace priveşte al doilea fenomen caracteristic, fenomenul migratoriu, el este un fenomen care îşi are sursa în marea vitalitate, în prolificitatea acestei provincii şi în sărăcia subsolului ei. Noi nu avem o industrie serioasă. Migraţiunea oltenească nu se încadrează în fuga satului spre oraş, fenomen caracteristic secolului al XX-lea în toată Europa. Aici sunt tradiţiuni mai vechi. Oltenii au plecat de acasă, încă de pe vremea lui Mihai Viteazul şi-au populat Timocul sârbesc şi bulgăresc.

Impresia mea este că migraţiunea este în legătură cu pasărea măiastră, adică cu problema centrală metafizică a Olteniei, cu dorinţa de perfecţiune şi de ideal.

Nu voiu mai insista asupra sociologiei altenesti şi mă voiu cantona la final asupra metafizicei oltene care este controversată şi negată.

Dealtmintrelea nu se poate despărţi sociologia de metafizică, fiindcă „ideile nu cad din cer" (Loria) şi nu sunt aduse de acolo cu hârzobul şi cu lopata, ideile sunt ca florile ce cresc pe pământ şi cu cât pământul este mai gras, cu atâta ideile au o mai bogată efloreseenţă.

Cele două discipline se împletesc organic. O schiţă a metafizicei asupra Olteniei, nu poate fi o metafizică abstractă şi spiritualistă, ci o metafizică realistă, o filo-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

sofie antropologică, adică un logos despre om, o discuție asupra ființei umane concrete și asupra destinului.

O metafizică a Olteniei ar trebui să cuprindă cinci compartimente:

1. gândurile despre mecanismul logic (despre teoria cunoașterii).
2. gândurile olteanului despre destin (cum este privită problema nemuririi și a neantului în folklorul și în arta noastră);
3. gândurile despre iubire (iubirea aproapelui, iubirea de rude de copii, de părinți, iubirea erotică);
4. gândurile despre viață și
5. gândurile despre moarte — (păgânismul și creștinismul în Oltenia).

Filosofia este popas al duhului, reflexie asupra existenții. Nu s'a codificat până acum filosofia oltenească, dar o găsim cu prisosință în monumentele de creație ale spiritului oltenesc: în arhitectură, în covoarele cu caracterul lor floral și geometric, în poezie, în manifestările și în comportarea stilistică a oamenilor de aici.

Omul simte câteodată nevoia să-și definească poziția sa față de lume și de viață. Acesta este rostul filosofiei, adică un fel de popas al gândirii, asupra rosturilor ființei umane.

Care este rostul nostru pe lume ca Olteni? Să purtăm cobilița pe umeri și să hrănim pe alții cu zarzavaturi, pește și fructe, sau să-i conducem în calitate de miniștri? Sau să strângem mereu avuții, pentru noi, femeile și copiii noștri? Nu!

Noi suntem pe lume, uneori și pentru acest lucru, pentru latura practică a existenții, pe care o rezolvăm cu dexteritate, dar am venit să le arătăm celorlalți Români și tuturor oamenilor frumusețea în lume, să le descifrăm cântecul pasărei măiestre, să descoperim latura de divin și de feerie a existenței. Noi dăm Românie și negustori care vând cu lipsuri... la cântar, dar le oferim câteodată și pe Tudor Vladimirescu, sau pe Brâncuși, sculptorul spațiilor infinite, dăm pe Ana de Noailles cu lamentele ei erotice pasionale, cum n'a cunoscut literatura franceză și europeană. Dăm literaturii române pe Tudor Arghezi poetul incantațiilor magice.

Oltenia are complexitate și adâncime.

Ceeace ar fi de dorit ar fi să nu uităm prea des Pasărea măiastră. Această pasăre se găsește în sufletul fiecărui Oltean, într'o tainiță albastră a sufletului, într'un cuib al inimii.

Mulți dintre noi o sugrumăm de timpuriu, când e pui golaș. Alții ascultă primele ei cântece și rămân înspăimântați, fiindcă li se pare că se fac de râs și nu vor fi destul de practici.

S'o păstrăm ca pe un testimoniu sacru, această Pasăre măiastră, care însemnează aspirație arzătoare spre infinit, spre bine, spre adevăr, spre iubire, spre caritate și spre frumos, spre feerie.

Pasărea măiastră este dorința de perfecțiune, nostalgia spre paradisul adamic. E însăși icoana spiritului tânăr pururea creator.

3. *Des-țărarea lui Brâncuși.*

Brâncuși și-a părăsit, ca adolescent, provincia natală oltenească. Inainte de a împlini 25 ani a plecat definitiv în străinătate. A trăit restul vieții cu domiciliul la Paris.

Des-țărarea lui Brâncuși n'a avut nici un efect asupra gândirii, sensibilității și artei sale?

Sunt — dimpotrivă — toate semnele că repercursiunile acestei „desțărări" au fost dintre cele mai acute.

Aș face o distincție între desrădăcinare și des-țărare.

Oltenii nu sunt niciodată desrădăcinați, nu oferă niciodată spectacolul penibil al palidei plante scoasă din cuibul său, lipsită de clorofilă și tânjind după sediul natal. Când pleacă un oltean de-acasă, el nu se desrădă-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

cinează, ci devine un emigrant, un pioner în noui regiuni, cu calităţile şi defectele emigrantului.

Olteanul se des-ţărează, dar nu se desrădăcinează. Ce legătură este între anarhismul şi des-ţărarea lui Brâncuşi: anarhismul e un efect al des-ţărării? Des-ţărarea n'a ajutat la anarhizare? Fără a fi un desrădăcinat pesimist şi limfatic, fiindcă s'a simţit un emigrant desţărat, C. Brâncuşi prezintă portretul unui perfect anarhist superior. Intre des-ţărare şi anarhism a fost o osmoză permanentă.

Distincţia între des-ţărare şi desrădăcinare se poate observa la studioşii români plecaţi în străinătate.

Studentul român des-ţărat, adică aflat în străinătate, învaţă un meşteşug, o specialitate, o profesie, dar nu *o teorie.*

Studentul român desrădăcinat umblă după căutarea adevărului gol-goluţ. El vrea o teorie, o doctrină, o ideologie, o credinţă nouă. Caută adevărul suprem, altul decât al ţării lui şi fără nici o contingenţă cu ţara lui. Acest adevăr ar vrea să-l ia la subţioară şi să vină cu el în ţară, să-l arate primitivilor săi compatrioţi, să-i epateze, să cucerească puterea şi poziţiile de comandă, să-i oblige să se închine idolului şi marelui preot Neo-Zamolxis.

Studentul român des-ţărat procedează altminteri: el ştie că nu poate găsi idolul acolo, fiindcă sau nu mai sunt idoli sau idolii pot fi găsiţi şi în regiunea lui de baştină.

Studentul desrădăcinat este un sensibil, un omogen, o personalitate cu nimbul romantic al purităţii, al căutării, al suferinţii, al originalităţii şi al pitorescului.

Studentul des-ţărat este un robust intelectual cu tendinţă spre universalizare, citeşte autori feluriţi şi contradictorii, are apetituri negustoreşti, îl interesează latura tehnică a străinătăţii, capătă reputaţia versatilităţii şi a unui realism vulgar, fuge de platitudinile superioare

şi le ironizează acerb, ştie să se gospodărească şi gospodăreşte şi pe alţii, este un tandru caustic.

Studentul desrădăcinat este un nostalgic şi un sentimental.

Studentul des-ţărat pretinde, că, dacă zgârii pojghiţa sentimentalităţii desrădăcinatului dai imediat peste bestialitate.

Desrădăcinatul admiră, invidiază, disprefuieşte pe desţărat.

Des-ţăratul are milă, compasiune, uneori consideraţie şi — în genere — disprefuieşte pe des-rădăcinat.

Desrădăcinarea şi desţărarea au avut efecte antinomice în arta şi literatura română.

Desrădăcinarea este sintetizată psihologic şi stilistic în lumea personagiilor minore, de scurtă respiraţie, din I. Al. Brătescu-Voineşti. Tema desrădăcinării rurale a fost curentă pentru literatorii de categoria a doua şi numai Brătescu-Voineşti a reuşit să scoată efecte artistice.

Tema era şi falsă: ruralii noştrii s'au ancorat comod în lumea citadină de vreme ce oraşele erau un fel de mahalale şi prea puţin cetăţi moderne în asfalt. Intelectualii desrădăcinaţi se resemnau s'ajungă vagmiştri ori biurocraţi parazitari.

Din pricina formării de centre demografice în legătură cu industrializarea şi cu schimbarea centrelor comerciale am asistat la o desţărare într'o proporţie remarcabilă.

Care a fost efectele de tematică literară ale des-ţărării?

Des-ţărarea a provocat nostalgia legendei şi o tehnică, aburită de lirism şi sentimentalitate, a primitivităţii.

Sociologic şi politic, reîntoarcerea la lumile legendare în literatura românească n'a fost totdeauna un curent reacţionar, ci un curent protestator împotriva lumei burgheze, curent care se încadrează în mişcarea euro-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

peană a primitivismului, acel primitivism decadent, care a descoperit muzica neagră şi a declanşat arta plastică negroidă.

Câteva momente caracteristice merită să fie scoase în evidenţă: momentul Brâncuşi în plastică, Mihail Sadoveanu şi I. I. Mironescu în proză şi — poate — Aron Cotruş în lirică dacă putem face abstracţie de erorile şi iluziile lui pierdute politice, absolut efemere, fiindcă acest poet a fost succesiv anexat de partide şi faţiuni politice — ţărănism, gardism, renaştere naţională cu imnul Maria Doamna, etc., — dar el, personal a dovedit un robust profesionalism de om de presă à la Hans Sachs, care dregea ciubotele concetăţenilor pentru a-şi salva libertatea lirică.

Brâncuşi a luat contact cu sculptura neagră şi a lucrat în acest domeniu, ca un efect al des-ţărării.

Mihail Sadoveanu a creiat lumile legendare şi fabuloase din Fraţii Jderi şi dintr'o serie de romane istorice alimentându-se din aceiaşi fântână a des-ţărării frecvente, care a fost leit-motiv biografic la mulţi intelectuali şi peisaj comun în mediul social.

Nuvelistul I. I. Mironescu a creiat figura legendară a lui Tulie Radu Teacă şi literatura sa prezintă o exaltare a lumilor legendare şi primitive, arhaice şi plenitudinar rurale, ca în Irimia Honcu şi în „braniştile" natale.

Exaltarea ţăranului rămas autentic în enclava de munte sau de bălţi, neatins de civilizaţie capitalistă, se deosebeşte de ţăranul semănătorist al literatorului desrădăcinat.

La munte şi la baltă (cu predilecţie, în deltă), ţăranul n'a fost atins de aripa civilizaţiei capitaliste, care se exteriorizează în prima fază sub forma mitocăniei miciburgheze de tip caragialesc sau cu dramolete semănătoriste.

Caracteristic este că şi I. L. Caragiale n'a putut rezista acestui demon de primitivitate şi legendă: notăm *„Hanul lui Mânjoală"* şi *„Năpasta"*.

Primitivismul lui C. Brâncuşi nu este — după cum se vede — izolat în cultura şi arta românească. Filiaţiuni şi elective afinităţi pot fi urmărite în Sadoveanu, Mironescu şi Caragiale. Lirica lui Adrian Maniu şi a lui Tudor Arghezi păstrează urme puternice din acest curent artistic al primitivismului legendar.

DESPRE CARACTEROLOGIA ŞI LOCALISMELE OLTENE

1. *Introducere teoretică:*

a) *„Specific Naţional" şi moment istoric.*

Importanţa excesivă acordată, uneori, limbii naţionale în cercetarea caracteristicilor şi a calităţilor operei literare nu corespunde realităţii.. In orice caz nu se reţine esenţe. In afară de lirică, limba este pentru forţa creiatoare literară, un simplu vehicul ca marmora, lemnul, colarea sau argila. De când polonezul Conrad este un mare scriitor englez, francezul Adalbert von Chamisso un memorabil scriitor german, românul Panait Istrati scriitor francez şi atâţia Evrei eminenţi împodobesc literaturile cele mai variate ale lumii, limba naţională nu se mai leagă de sânge, ci s'a văzut redusă de fapte la adevăratele ei funcţiuni. Trebuie, firește, o posesiune de meştesugar împătimit de meserie. Importanţa şi semnificaţia magică acordată acestei teorii e o simplă şi stupidă superstiţie.

Nu se poate pleca decât de la unitatea Omului pe glob: în condiţiuni istorice analoage şi la identităţi de clasă, insul reacţionează aproape pretutindeni şi orişicând la fel. Ceeace se cheamă „specific naţional" este de fapt o treaptă anumită sociologică pe care se află naţiunea respectivă şi într'o serie de circumstanţe istorice, iar nu o problemă de rasă.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Intre greoiul Klopstock şi alertul filosofi patetic Nietzsche sau liricul Becher nu zăresc nici o punte amicală, după cum între cronicarul social Neculce şi agnosticul romancier trepidant Cezar Petrescu, nu văd alte asemănări, decât că au băut amândoi vin de Cotnari şi s'au scăldat în apele Siretului, poate în aceleaşi cotloane şi bulboane. Modul de gândire, perspectivele de unde privesc, idealurile şi procedeele sunt la antipod. Dar între Neculce şi D. D. Pătrăşcanu pot stabili filiaţiuni, deşi D. D. Pătrăşcanu este un contemporan cu Cezar Petrescu, iar câteşi trei s'au scăldat poate, în acelaş cot al Siretului.

Intre:

Paul Morand (francez) — Alfred Kerr (evreu german);

Galsworthy (englez) — Thomas Mann (neamţ);

Rosegger (neamţ) — Mihail Sadoveanu (român);

Klaus Mann (mamă semită, tată neamţ) — Mircea Eliade (român);

Unamuno (spaniol) — Kirkegaard (dannez);

M. Martin du Gard (francezul) — banalul M. Ralea;

Fr. List (german) — Vintilă Brătianu (român) se întrevăd apropieri structurale uimitoare. Grupa Morand-Kerr & Co. reprezintă societatea anonimă cu capital financiar vagabond în calitate de funcţionari commisi-voiajori. Galsworthy-Thomas Mann sunt doi exponenţi cu geniu ai clasei de rentieri, serviţi de prima grupă, a căror ubicuitate (stăpân şi slugă, pleacă împreună) se reduce la *palace* în metropole, sanatorii de odihnă şi restaurare (Zauberberg), probleme acute de morală şi proprietate. Copiii şi nepoţii grupei Morand-Kerr încrucişată cu problematica epocii de tranziţie Galsworthy-Thomas Mann-Gide sunt Klaus Mann-Mircea Eliade & Co.

Ceeace lucrează în lumea literară Galsworthy-Thomas Mann, cu procedeie înrudite, atacă în lumea ideilor, (impostorul) Ralea-Maurice Martin du Gard. Nu mă preocupă dimensiuni, ci esenţe: rotundul, finitul, ispita a-

venturii cu oroarea dezordinii, curiozitate polimorfă şi incuriozitatea tragerii ultimilor consecinţe pentru a trăi o anumită latură, măcar pe timp limitat. Numai astfel se ajunge la adevăruri şi fundamente.

Mai e nevoie să comentăm afinităţile din grupa List-V. Brătianu?

Nu găsim şi n'avem motive să acceptăm culturi naţionale. Axele au fost altele în istorie. Stilul Renaşterii, al Evului Mediu şi al Reformei sunt la fel la toate popoarele, când au avut o Renaştere, un Ev mediu, o Reformă oarecare. Două infrastructuri analoage din două ţări diferite nasc o suprastructură (organizare socială, cultură) identică. Această observaţie marxistă are valoarea legii gravităţii universale newtoniene.

Teoria culturii naţionale îşi are alte explicaţii şi se încadrează în fenomenul ascensiunii şi întăririi burgheziilor naţionale, aflate între ele, într'o concurenţă de moarte. Teoriile naţionaliste, emise ad hoc, au valoare numai întru cât oglindesc punctul clasei. Ele sunt pledoarii pro-domo ale unor advocaţi interesaţi la câştigarea unui proces de familie. Admiri frumuseţea arhitecturală şi abilitatea, dar nu conving conştiinţa ştiinţifică a vremii. Pot fi documente omeneşti interesante cu valoare de opinie sau artă.

Să facem un distinguo. Teoria „specificului naţional" a lui G. Ibrăileanu nu se confundă cu teoria iorghistă a Naţiunii, care caută — de pildă — întâiu în izvoarele despre Mihai Viteazul pentru a-l găsi just un erou al Renaşterii europene de dimensiuni într'adevăr istorice (Iorga spune condottiere): aceasta, ca să-şi reamintească brusc de necesităţile propagandei apostolice şi să ridice Naţiunea cu naţionalismele multiforme la un fel de factotum şi la o explicare universală. Asemenea lirism istoric şi propagandism moralizant nu are nici o semnificaţie ştiinţifică. Ele se încadrează în categoria „apostolatelor" şi „moralismelor" cu rădăcini în poli-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

ticianism. Din tot ce a scris N. Iorga în teoria Istoriei nu rămâne nimic. Nenumăratele „sinteze" sunt tot apostolice, iar publicarea documentelor intră în capitolul bugetar-administrativ al Academiei Române.

Teoria „specificului național" a lui G. Ibrăileanu și C. Stere face distincții și nuanțează„ ceeace iorghismul este organic incapabil.

Din punctul de vedere, însă, al succesului politic, iorghismul a avut o selectare din partea societății cu o insistență remarcabilă. C. Stere a rămas un izolat, pe când N. Iorga a fost N. Iorga.

Succesul e un criteriu important pentru clasificarea teoriilor politice și culturale.

G. Ibrăileanu propunea teoria „specificului național" mai mult pentru probleme culturale. Domeniul politic și social îl lăsa deschis interdependenței pe plan internațional și tuturor progresismelor.

Mi se pare, că teoria a căzut și va mai cădea. O primă dovadă: insuccesul. Naționalismul merge paralel în teoria culturii cu protecționismul economic și războaiele vamale. După Vintilă Brătianu, a învins Iorga (momentul cel mai caracteristic sub Restaurație).

A doua obiecție: cum ar putea fi un hiatus între infrastructură și teorie politică?

Vadit: teoria „Ibrăileanu" nu are decât valoarea unui document biografic. (Cartea d-lui I. C. Atanasiu despre „Mișcarea socialistă" ne-a documentat îndestulător). Ea reprezintă trecerea „generoșilor" în partidele burgheze. Nu se putea părăsi marxismul definitiv din motive interioare și higienă mintală. Apoi, influența epocei: lupta burgheziei române pentru extensiune teritorială — „ideal național", „specific național" —lua caracterul generos de eliberare a minorităților fraterne asuprite.

Francis Delaisi în „Les contradictions du monde moderne" socoate naționalismul ca o creație a civilizațiilor agrariene.

In acest caz „specific național" ar deveni „specific agrar".

Dar, să fie așa?

A fost la noi într'adevăr țărănimea adeptă a „specificului național"? Anul sumbru 1907 dovedește o luptă de clasă pe care teoria Națiunii nu vrea să o recunoască. deși e evidentă.

Țărănimea a fost, mai degrabă, pretutindeni creatoarea unui stil anonim pe care-l regăsim la toate clasele țărănești din lume.

„Specificul național" a fost creat de burghezie, în ascensiunea ei. Ea impune graniți, tarif vamal, autarhie, ziar și revistă cu teorie „specifică".

Țărănimea și proletariatul au teorie internațională. atunci, când și-o fac. Țărănimea are ocazii și capacitate teoretică redusă, din pricina întunericului în care o ține clasa dominantă. A vorbit câteodată în Stamboliskiada, în încercările unei internaționale verzi, în blocul statelor agrare pentru obținerea dela statele industriale de tarife preferențiale (politica Virgil Madgearu) și în teoriile unui „Stat țărănesc".

Proletariatul a vorbit în limbaj sonor despre internaționalismul său ireductibil.

„Specific național" s'a dovedit numai un moment istoric: momentul burghez.

In loc de „specific" ar trebui să se vorbească de „treaptă istorică".

Inceputul luptei pentru diferențiere națională și căpătarea „specificului" este plasată de mulți istorici germani (Meinecke, de pildă) în epoca napoleoniană, cam pe la 1815, odată cu ocupația franceză în Germania și cu înfiripărea burgheziei germane.

Până atunci, teoria politică și culturală a burgheziei neconsolidate avea altă fundamentare și întrebuința alte argumente.

„Drepturile Omului" lansate de Revoluția franceză

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

era o teorie curată de orice adjuvant naţionalist. Burghezia lupta la început umanitar şi libertar.

Numai pentru a obţine cointeresarea claselor inferioare (mică burghezie, kulaci, ţărani pauperi, meseriaşi, proletari) în lupta împotriva burgheziilor străine concurente se arunca în circulaţie mitul naţional (adică armistiţiu intern). Mitul nou, cu un patos de o extraordinară virulenţă, apela la familie, apărare, tradiţii în legătură cu vitalitatea, înlesnea cucerirea, deschiderea, intensificarea şi apărarea pieţei interne de desfacere a mărfurilor. Pentru marea burghezie era nici mai mult, nici mai puţin decât un El Dorado.

In lupta contra lui Napoleon I, clasele stăpânitoare germane au făcut apelul teoretic la naţionalism.

„Cuvântările către Naţiunea germană" ale lui Fichte au devenit carte de căpătâiu pentru multe generaţii şi hitleriştii au scos ediţii populare.

Tot Germania a furnizat un eşafodaj teoretic complect economiilor naţionale burgheze prin List. Burghezia teutonă, aflată în luptă cu industria veche engleză, cu ţesătoriile olandeze şi cu heghemonia capitalist-militaristă a Franţei, avea tot interesul să-şi capete independenţa economică şi un „specific naţional" în cultură, ca epifenomen.

List şi listianismul s'a repetat la multe popoare. In România a fost Vintilă Brătianu.

In momentele de disoluţie a structurii, burghezia germană a făcut un nou şi stăruitor apel la vechile ei formule: listianismul s'a numit „autarhie", protecţionismul industrial s'a transformat în protecţionism agrar, iluminismul în obscurantism, discuţionismul în decizionism fascist, toleranţa burgheză massonă în intoleranţă şi teroare, principiul alegerilor parlamentare, în dictatură şi în principiul conducătorului (Führerprinzip). A păstrat modalitatea de apărare a intereselor economice, dar a lepădat masca ideologică progresistă.

Cultura ei de clasă a ultimilor decenii nu e decât reflexul luminos în noapte al unei putrefacţii definitive.

* * *

Este regretabil, că Marx n'a scris studiul critic plănuit asupra lui Balzac. Dar nu se poate într'adevăr înţelege Comedia umană a Imperiului al doilea francez, în toată întinderea şi adâncimea ei, conturul personagiilor şi substanţa reflexiilor, structura acestei opere şi maniera stilistică, fără o istorie socială a epocii, alături, pe masă. Moş Goriot şi erotica din „Valea Crinului", Rastignac şi Vautrin, contesele şi servitoarele, arhiducii. burghejii şi portarii se prezintă într'o nouă strălucire; paşii lor nu mai calcă în vid şi cu aventură, ci cu regularităţi: o ordine caracteristică intră în acest cosmos al comediei omeneşti şi în registrele celui mai harnic ofiţer al stării civile franceze, exprimate literar, dacă încadrăm totul într'o tipologie, pe care numai materialismul dialectic ne-o poate furniza.

Dela Aristofan până la Thomas Mann, analizând lirismul lui Propertius sau neoclasicismul lui Valéry, gemetele sentimentale ale poetesei Sapho şi lamentele neomistice ale lui Rainer Maria Rilke, comediile lui Plaut sau ale d-lor Sacha Guitry, Verneuil şi Tudor Muşatescu, comprehensiunea se măreşte, nuanţele se percep mai just, teleologia iese clar în evidenţă, dacă întrebuinţăm minunata lupă a materialismului istoric, inventat de un Mehring, Plechanow, Radek, Thalheimer şi în cercetarea creaţiei literare.

Intr'un esseu strălucit despre „Libertatea scriitorului" (Literatur der Weltrevolution, 1931, 4) Johannes R. Becher consideră pe Kipling şi pe Joseph Conrad ca pe ultimii reprezentanţi ai conştiinţei burgheze de clasă, care au mai avut darul construcţiei senine şi plenitudinare în calitate de poeţi şi creatori de largă respiraţie în lumea lor.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Clasa burgheză, sortită dispariţiei, nu mai poate fi slujită de creator cu eroism şi entuziasm. Poate fi criticată, te poţi descompune sufleteşte odată cu ea, poţi să trăeşti solitar şi în desperare la sânul ei. Ceeace a fost mare şi autentic nu se mai află în domeniul ei, şi a trecut de mult de cealaltă parte a baricadei.

Marx spune: „nu poţi trăi în mijlocul unei societăţi şi să rămâi, totuşi, independent faţă de ea".

Nu există creator în afara claselor. Actuala societate fiind tăiată în felii, în mod fatal creatorul se defineşte în funcţie de una din clasele sociale.

Deaceia, în loc de clasificarea devenită banală de clasicism, romantism, naturalism, expresionism, etc. se poate adânci analiza critică insistându-se asupra substanţei de clasă a creatorului. De acolo artistul primeşte — conştient sau inconştient — îndrumări ideologice, formele expresiei, conţinut, maniere specifice. A sta deasupra claselor e un nou meşteşug de clasă, pentru a introduce, prin contrabanda pavilionului neutral, adevăruri şi tendinţe pornite dintr'un punct de vedere care are tot interesul să se mascheze. Cu alte cuvinte, utilizează una din formele nenumărate ale diversiunilor şi camuflărilor.

Reacţionarul Charles Maurras a dovedit o justă intuiţie în dialectica claselor, când a proclamat dogmatic *„politique d'abord"*, chiar, dacă nu vrea să recunoască semnificaţia împărţirii Naţiunii pe clase.

Se poate, totuşi, vorbi cu îndreptăţire ştiinţifică numai de o literatură burgheză şi de o literatură proletară, de o literatură conservatoare sau de o literatură ţărănească scrisă din punctul de vedere al chiaburimii săteşti — semănătorismul de pildă — şi de alta din punctul de vedere al ţărănimii sărace (cum a încercat poporanismul, parţial şi fără succes).

Libertatea şi arta independentă sunt minciuni.

„Libertatea scriitorului, a artistului plastic, a criticului, a actriţei burgheze este numai o dependenţă voalată — sau chiar ipocrit ascunsă — de sacul cu bani, de corupţie". (N. Iljin).

„Intr'o societate întemeiată pe forţa capitalului, într'o societate în care massele duc o existenţă de cerşetori, iar o mână de privilegiaţi trăiesc o existenţă de paraziţi risipitori, nu poate fi o libertate autentică şi completă". (N.Iljin).

„Selectarea" artistului şi a creaţiei culturale — pentru a relua o expresie sesizantă a lui Ibrăileanu — se face tot după criterii de clasă.

O literatură cu adevărat umană, care să exprime adevărurile eterne ale sufletului şi ale intelectului nu va fi posibilă decât într'o societate a viitorului, într'o societate fără clase, când inegalităţile economice vor dispărea contopite în pasta comunităţii umane.

Dacă Ruskin putea să dea exemplul avarului incapabil de a face versuri şi a poetiza măcar în proză o sumă de bani pierdută, tot astfel artistul burghez cu greu va găsi prospeţimea lirică pentru a intona cântecul de viaţă al unei clase în agonie, spune Becher. Aici e una din cauzele decadentismului culturii burgheze, după Plechanow, decadenţă observată încă dela sfârşitul veacului al XIX-lea.

Oamenii din lună pot scrie mai departe despre autonomia artei şi a cugetării. Nu sunt crezuţi.

Când Flaubert spune „l'art c'est la recherche de l'inutil", Plechanow este îndreptăţit să traducă liber, că „apărarea acestui punct de vedere nu este altceva decât indignarea artistului împotriva utilitarismului strâmt al clasei dominante", care nu acceptă decât o creaţie, în conformitate cu interesele sale.

Actuala creaţie ideologică este de două feluri: una ia apărarea lui status quo şi a intereselor claselor posedante, iar cealaltă, inspirându-se din suferinţele muncitorimii şi ale ţărănimii, duce cu mii de greutăţi, făclia

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

progresului în mijlocul vânturilor stârnite de furtuna luptei de clasă.

b) *Moment istoric sau localism.*

Dacă specificul naţional este — teoretic — o diversiune ideologică a marei burghezii, momentul istoric este o profundă realitate. Momentul istoric însemnează dependenţa de Cronos. Fiecare fază istorică îşi are tâlcul şi specificităţile sale. Se poate întâmpla ca fazele istorice să fie mai lungi sau mai scurte. Se poate întâmpla acel eveniment interesant al „arderii etapelor" sau al micşorării lor în timp. Intotdeauna etapa istorică are un permanent răsunet cultural şi social-politic.

Deaceea un cercetător istoric nu poate trece cu buretele peste etapele istorice şi peste „localisme".

Aceste „localisme" reflectează cultural, etic şi social-politic, de fapt numai momentul istoric. Localismele sunt derivaţiuni ale momentului istoric. Când vorbim de localismele oltenești ale lui Brâncuş, îl încadrăm în momentul istoric specific al biografiei sale.

c) *Localismele caracterologiei oltenești.*

Localismele caracterologici oltenești derivă din situaţiunea regională şi istorică a acestei provincii, din situaţiunea sa de enclavă omogenă. Nu este vorba, deci, de grupe sanguine aparte şi nici de mofturi rassiale (în mod curios, în Oltenia sunt multe figuri mongolice, devenite sesizante şi Europei prin prezenţa lui Titulescu la Societatea Naţiunilor!)

Localismele şi caracterologia olteană pot fi caracterizate bipolar:

1. prin rămăşiţe de arhaism ţărănesc (în special, în regiunile muntoase) înrudite uneori cu cele din grupul Vrancea;

2. prin curenţi puternici de modernism capitalist (negustorime virulentă) şi contra-curenţi revoluţionari de eliberare socială (Tudor Vladimirescu, Popa Şapcă, Iancu Jianu, Magheru).

Etica olteană este, incontestabil, o etică a arhaismului ţărănesc.

Tindinţele social-politice au fost şi au rămas progresiste.

Arta este modernistă.

In Brâncuşi s'a făcut o fuziune deplină între arhaismul ţărănesc oltean şi modernismul artistic revoluţionar.

2. *Oltenia, sediu al artei moderne române.*

Prea puţină lume îşi dă seama că Oltenia este un sediu al artei moderne în România prin patru reprezentanţi incontestabili: Macedonsky, Arghezi, Gib. I. Mihăiescu şi Brâncuşi (doi lirici, un epic şi un sculptor).

Macedonsky a iniţiat şi a oficiat în templul esoteric al modernismului timp de trei decenii. Din laboratorul creaţiei sale a pornit experienţa rodnică a simbolismului român ulterior.

Pornind din cenaclul macedonskyan, Tudor Arghezi a reprezentat cea mai îndelungată, virulentă şi eficientă rebeliune împotriva-academismului şi a tiparelor formale, pentru promovarea independenţei şi libertăţilor creaţiei artistice.

Macedonsky şi Arghezi sunt momente acute din lirica română sub aspectul reînoirilor şi a descătuşărilor din convenţionalitatea retrogradă.

Prin sensibilitate fremătătoare şi tehnica investigaţiei preluată din psihologia abisală modernă, Gib I. Mihăiescu a reînoit epica românească năclăită în semănătorism sau poporanism de nivel primitiv. Influenţa lui molipsitoare este în curs de desvoltare. Tânărul romancier Dan Petraşincu poate fi notat fără greş ca un şcolar şi un emul al lui Gib. I. Mihăiescu.

Primitivismul modernist şi arhaismul statuar al lui Brâncuşi, scotocitor de esenţe eleatice şi purtător al unui echilibru derivat din înţelepciune şi caracterologie clasică olteană a revoluţionat plastica mondială.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Scriitorii şi curentele moldoveneşti au ţinut cumpăna şi au aplecat-o în sens conservator. Dela Iaşi a pornit junimismul creiator în lirică prin Eminescu, însă pustiitor ideologic şi politiceşte cotropitor, adevărata recoltă oligarhică şi reacţionară.

Tot din Moldova au răsărit semănătorismul iorghist şi curentele literar-ideologice antisemite.

In Oltenia, tradiţiile revoluţionare din secolul XIX inaugurate de Tudor Vladimirescu (1829), Popa Şapcă-Magheru (Izlaz 1848) şi haiducul socializant Iancu Jianu au fost aproape integral păstrate în litera şi spiritul lor. Abaterile literar-ideologice au fost efemere şi n'au cuprins substanţa. Insula de semănătorism iorghist reacţionar din jurul cercului „Ramuri" a rămas izolată, inaderentă structurilor locale şi exotică ca apariţie şi selectare. S'a prelungit inutil graţie mercantilismului luxuriant al unui institut de arte grafice dedicat manualelor didactice necesare copiilor din şcolile numeroase. Creiaţia literară se organiza sistematic în jurul revistei „Meridian", revistă de avantgardă, artă modernă şi lirică suprarealistă.

Creaţiile mari pe plan regnicolor şi —uneori — european ieşeau din atelierele celor patru olteni novatori: Macedonsky, Arghezi, Gib. I. Mihăiescu şi Brâncuşi.

Cum se explică faptul că Oltenia este sediul real al modernismului artistic din România, în prioritate faţă chiar de Capitală?

Am indicat tradiţiile revoluţionare ale Domnului Tudor din Vladimirii Gorjului şi paşoptismul dela Izlazul Romanaţilor.

O cercetare a repartiţiei proprietăţii agrare în Oltenia descifrează conflictul sporit de mici proprietăţi rurale (promotorii reali ai progresismului în dauna spiritului reacţionar eflorescent în regiuni de latifundie). Latifundiarii olteni erau şi negustori. Se pricepeau în comercializarea cerealelor, lipsindu-le disprețul de comerţ,

ca efect al atmosferii generale şi al unei etici a muncii, care nu înjoseşte niciodată.

Apropierea de Europa Centrală şi experienţa supunerii sub austriaci au fost doi factori de europenizare.

Alt factor de cauzalitate progresistă a fost fenomenul migraţiei sezoniere sau permanente în rândurile populaţiei rurale şi orăşeneşti din pricina densităţii demografice şi a lipsei de industrie care să absoarbă prolificitatea.

Aceşti factori obiectivi au promovat regiunea Olteniei ca sediu al artei moderne şi explică (în afară de misterul intrinsec al structurii creiatorilor) apariţia celor patru protagonişti indicaţi. Nu este vorba, deci, de patru personalităţi singulare şi cu un numitor comun datorit cazului fortuit, ci de patru personalităţi care sunt, concomitent, patru exponenţi ai unei structuri locale unitare.

3. *Brâncuşi şi coordonatele olteneşti.*

După cum Papini nu poate fi înţeles fără Toscana, nici Goethe fără Weimar, Creangă fără Ozana şi Hogaş fără munţii Neamţului, Coşbuc fără Năsăudul grănicerese, Baudelaire fără Paris, tot astfel descifrarea omului şi operii lui Brâncuşi, fără provincia natală şi fără situaţia sa obiectivă socială, devine cu neputinţă şi incomprehensibilă.

Specificitatea olteană se defineşte prin câteva coordonate:

a) predominarea tipului atletic. (Biologie euforică exteriorizată prin natalitate sporită);

b) optimismul, ca aureolă a unei vitalităţi spornice;

c) lăudăroşenia (pe latura socială) şi aspiraţia spre absolut, puritate şi maximalitate (fascinaţia păsării măiastre);

d) complexul „cobiliţă" şi cultul unui materialism intens. In fiecare pui de olteau zace un zarar şi un negustor, fiindcă jocurile favorite ale copilăriei oltenești sunt jocurile cu nasturii pe câştig şi fiecare îşi

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

poartă pungile cu o strictă contabilitate (cultul banului şi al negustoriei);

e) tendinţă migratorie;

f) lipsa de distanţă între categoriile sociale, individualism atenuat şi spirit de echipă, capacitatea de a lucra în grup, în colectiv, în sindicat, în obşte. De notat că, primele cooperative din România s'au întemeiat în Oltenia: obştea Morunglavului din nordul judeţului Romanaţi şi cooperativa din Bumbeşti-Gorj. Mişcarea cooperatistă a avut tot soiul de avataruri, de experienţe şi multiple aspecte. Ca orice cooperaţie în regim burghez-capitalist, cooperaţia română adevărată a dat faliment sau s'a desvoltat ca o anexă diversionistă a capitalismului. Spiritul de echipă originar în această provincie, şi vizibil în cetele de mici negustori care pornesc solidar în cele patru puncte cardinale pentru a se „procopsi" (câştig prin muncă) au îngăduit cooperaţiei oltene să progreseze cu o treaptă în plus, faţă de alte nucleie cooperatiste. Ea a rămas minoră, totuş, faţă de idealul cooperatist, acest ideal de adventişti economici.

4. IZVOARELE SOCIALE ALE AN ANARHISMULUI BRANCUŞIAN.

Intr'un excelent studiu despre „Valoarea românească şi universală a sculpturii lui C. Brâncuşi" (Revista Fundaţiilor Regale, Iunie 1944), d. Petru Comarnescu spune:

„In revista *Meridian* (VI, Iulie 1943), d. Petre Pandrea îl interpretează pe Brâncuşi ca pe un ţăran şi un proletar artistic, socotind că prin critica sociologică ar putea fi mai lesne înţeles. Se vorbeşte şi de „tragedia desrădăcinatului social", părere pe care nu ne-o însuşim, după cum se va vedea, căci pentru noi Brâncuşi nu este determinat de relaţia dintre arhaismul ţărănesc

oltean şi doctrina anarhismului european, prima desvoltându-se fără de a doua". (p. 628).

Care este situaţia sociologică a lui Brâncuşi şi cum se încadrează opera în traiectoria biografiei sale?

Când am definit creaţia şi gândirea lui Brâncuşi drept o creaţie şi o filosofie încadrabilă în curentul european al anarhismului, n'am referit atât la opera, cât şi la stilul sensibilităţii şi gândirii brâncuşiene.

Conversaţiile mele cu Brâncuşi mi-au indicat net prezenţa unui anarhism superior, roadele bogate ale unor experienţe, determinate, poate şi congenial, dar absolut sigure de curba destinului său social, de „heimatlos" oltean, neîncadrabil la Paris.

Ar fi neloial să mă sprijin exclusiv pe conversaţiile mele notate cu neglijenţe de Eckermann prea local, mulţumit doar de a găsi un om de geniu în provincia mea. Conversaţiile le-am notat, îndeobşte, dela 5 dimineaţa în sus, obosit, după ce absolvisem împreună dineuri somptuoase pe la demnitari; după dineuri — ne refugiam în doi la berăria „Mircea" sau la restaurantele de vară dela Şoseaua Kiseleff, unde sporovăiam în *duo* sau *trio* filosofic (odată cu amicul Eufem Mihăileanu), la câte un colţ de masă, până dimineaţa în revărsatul zorilor. Trimeteam, apoi, pe Brâncuşi, singur, cu automobilul, la Hotelul Boulevard, unde locuia, iar eu, plecam rapid acasă, intram sub duş pentru a-mi alunga oboseala şi notam, fragmentar şi imperfect, frânturi din conversaţiile noastre. Aceste conversaţii, vă asigur, eu, care am iubit până la demenţă conversaţia spiritelor superioare şi am frecventat câteva mari personalităţi ale ceasului de faţă), aveau grandoarea magnifică a centralelor probleme metafizice tratate cu luciditatea unor creiere inrudite, prin dubla apartenenţă provincială şi europeană. Relaţia dintre noi era aceia de negustori şi filosofi, adică de transmisiune a unor depozite sacre de experienţă familială, a unor depozite

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

de clan. Pentru mine, Brâncuşi nu era sculptorul de reputaţie mondială, ci un unchiu oltean cu barbă albă şi ochi ironici invadaţi de blândeţe, înstrăinat în Occident, cum mă înstrăinasem şi eu, încercând zadarnic să prindem rădăcini pe-acolo.

Mă interesau detalii de existenţă concretă şi înţelepciunile căpătate de acest unchiu al meu într'un mediu similar, pe care-l frecventam şi eu, de aproape douăzeci de ani, prin lecturi şi viaţă. Aveam impresia că este „nenea Tudorică" sau „Moş Pătru", rubedeniile mele, un pescar bogat din Bucureşti sau un prestigios judecător, cap de serie şi examene pe ţară.

Situaţia sociologică a sculptorului a definit-o singur: — desţărare, iar nu desrădăcinare —:

— „timp de 20 de ani am trăit la Paris, cu 20 centime pe zi. Nu m'am plâns nimănui, n'am făcut nimănui nici o reclamaţie. Puteam avea bani, dacă m'aş fi îndeletnicit cu altceva. Dar am vrut să fac sculptură şi tot pentrucă am vrut eu, am ajuns la Paris. Mon jeu est à moi..." (P. Comarnescu, op. cit. pag. 640).

Aceste „20 centime" şi atitudinea lui mândră faţă de micul şi marele Capital au lăsat urme în creiaţia artistică şi în nucleele sale psihologice.

Constantin Brâncuşi a încercat să fugă de existenţa cotidiană capitalistă refugiindu-se pe insulă înflorită a anarhiei.

Spune orgolios:

„puteam avea bani, dacă m'aş fi îndeletnicit cu altceva".

Sigur că olteanul Brâncuşi putea avea şi putea face bani. Pentru un oltean nu se pun asemenea probleme stringente decât pentru incapabili. El nu vrea bani, el vrea artă. A încercat să se sustragă legilor societăţii capitaliste române şi pariziene. A trăit în marginea acestei duble societăţi fraanco-române, atât de înrudite prin cultură, gusturi şi pastişe, refugiindu-se în lumea arhaică a ţăranilor din Gorj, în plin centru parizian

şi în lumea platonică a esenţelor. Stilizările şi căutările sale îşi au explicaţia psihologică în anarhismul desţăratului oltean orgolios, care refuză să se integreze într'un sistem ce nu-i pe placul său.

Situaţia singulară a lui Brâncuşi s'a născut din caracterologia singulară a provinciei natale.

Brâncuşi n'a ajuns şi nu putea ajunge un desrădăcinat plângăreţ de tipul „Dan" al lui Vlahuţă, nici un boem decepţionist de factura Eminescu sau un boem parizian de factura Rollinat.

A ajuns la tipul anarhistului superior, care refuză aşezările contimporane, dar din nefericire, fără încadrarea în lanţul glorios al eliberărilor sociale marxiste. Un refuz individualist tincturat de anarhie.

Pentru asemenea încadrare avea prea multă substanţă ţărănească. Ţăranii fac *jacquerii*, revolte şi rebeliuni, dar nu pot ajunge la revoluţii. Brâncuşi a ajuns la revoltă sufletească şi la *jacquerie*.

Suferinţa psihică a acestei jacquerii gorjene pe caldarâm parizian s'a distilat în „pasărea măiastră", în puritatea geologică a „oului" sau în scabrozităţile portretului principesei X, evocator al penisului, în melancolia d-rei Poganny, în Ledda şi în Columna infinită. Izvorul tainic le este comun şi se situează geografic în munţii Gorjului, în enclava istoric-sociologică a Olteniei, cu arhaism şi morală arhaică ţărănească.

Operele de tinereţe şi creiaţie bucureşteană sunt mai „echilibrate" mai „burgheze" şi de factură, dacă nu „academizantă", în orice caz nu calcă flagrant regulile prestabilite ale clasicismului armonic şi armonizant. Ne referim la monumentul funerar din cimitirul Buzăului, care figurează în comentarii sub titulatura „Rugăciunea" şi care reprezintă o fecioară cu candori îngereşti, cu trup alungit de adolescent, cu braţe rupte de Venus antică, în atitudine de meditaţie şi rugăciune.

Indeobşte, tineretul burghez şi mic-burghez face mica

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

lui febră revoluționară în epoca secrețiunilor abundente de glande endocrine pentru a ispăși în conformism și filistinism imaginare „păcate ale tinereții".

Debutul lui Brâncuși rupe cu regula tineretului: Rugăciunea-Sărutul-Capul de fetiță și seria abstractizantă țărani, cu echilibru interior și vigoare reală, febra romantică a adolescenților citadini cu acnee este necunoscută feciorului de moșnean din cătunul Hobița. Îl desgustă asemenea febră romantică și romanțioasă.

„Rugăciunea", „Sărutul" și capul de fetiță din colecția Darvary, trei bucăți de tinerețe și debut, acuză o tendință clasicizantă, deși se recunoaște vizibil pecetea ulterioară originară care poate fi regăsită în bucățile pariziene „Femme se peignant" și „Portretul D-rei Pogany".

Dacă facem o comparație între seria juvenilă Rugăciunea-Sărutul-Capul de fetiță și seria abstractizantă Himera-Socrate-Peștele se ilustrează diferențierea, aproape abisul transformărilor.

Dela tendința clasicizantă înăscută a adolescenței țărănești s'a ajuns la anarhismul european al unui intelectual artist des-țărat.

Intelectualul originar din clasa țărănească are trei soluții de viață când este obligat prin situație socială și profesiune să trăiască în sectorul orășenesc:

1. *asimilarea* și trecerea cu arme și bagaje într'una din cele două clase citadine (mare burghezie și mică burghezie);

2. *ancorarea* în proletariat — ancorare în sensul „ancorei" neptunice, de salvare interioară dela naufragiu și transformarea în luptător politico-social;

3. *anarhismul,* inaderența la cetate; disprețul violent al cetății și traiul dezordonat în nucleiele boemei protestatare și bariolate ca 'etică; pășirea spre treptele turnului de ivoriu sau în tragică singurătate.

Brâncuși n'a ales asimilarea. Nici un artist puternic

ieșit din plasma proletariatului sau a țărănimii nu s'a asimilat în cadrul marei sau micei burghezii. In special, artistul-țăran și gânditorul autentic, păstrători de legături cu etica și cosmosul țărănesc, sunt prea mândri, au trăit valori prea pure în copilărie și adolescență, pentru a se degrada la rolul de lachei a unor clase, fără elevație morală (cum este înalta burghezie) și fără un stil valabil și pregnant (cum este cazul micei burghezii, permanent — și pe drept — ridiculizată).

Artistul țăran prinde greu legătura cu proletariatul orășenesc. Indeobște, artiștii secolului XX, ieșiți din clasa țărănească, atunci, când n'au găsit legătura și armătura de fier a socialismului uvrier, pentru a se salva ideologic, au făcut experiența parțială sau integrală a anarhismului.

Cazul lui Constantin Brâncuși este un caz, aproape didactic, al intelectualului ieșit din mărunțaiele unei țărănimi arhaice, dus de valurile vieții sociale în metropola lumii, unde n'a găsit legătura cu proletariatul francez, s'a amestecat în boema pariziană a timpului, având școlari glorioși ca Modigliani, Archipenko, Lèger, Lipschitz și Lehmbruck, furnizând pilda glorioasă a unui geniu des-țărat și retras pe insula anarhiei pe care se afla turnul de ivoriu al unui estetism zis decadent.

Istoriograful, exegetul și apologetul sculptorului, d. V. G. Paleolog ne dă în prima și a doua carte despre Brâncuși detalii semnificative. Constantin Brâncuși este feciorul lui Radu Brâncuși din cătunul Hobița, comuna Pești, jud. Gorj. Tatăl era țăran-moșnean, adică țăran cu stare și pământ moștenit. In dialect oltenesc „pământ moștenesc", înseamnează pământ răzășesc, pământ de moșnean. Despre genealogia lui, aflăm din Paleolog (prieten de tinerețe cu sculptorul și executor testamentar), următoarele:

„despre ascendența lui, nu pot spune decât că nu-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

mele Brâncuşi este singurul care să ne fi fost transmis într'o ortografie de literă cu literă pe un stâlp funerar de prin începuturile romane în Dacia. Nefigurând în onomastica romană, acest nume nu poate fi decât dac, radicalul spunând-o". (Prima carte, pg. 6).

Genealogia romană sau dacică, nu spune mare lucru pentru stadiul actual al criticei literare, deşi capete superioare ca H. Sanielevici au elaborat o serie de ipoteze şi construcţii extrem de ingenioase şi de plauzibile asupra eredităţii. Această problemă este încărcată de polemică şi de electricitatea tuturor disensiunilor şi a divagaţiunilor diletantice sau politice. Până la limpezirea problemei eredităţilor şi a legăturilor cu creiaţia artistică, să consemnăm detaliul găsirii numelui de „Brâncuşi" pe un stâlp funerar roman în Dacia pentru criticul literar şi estetul viitorului, care se va mai ocupa cu siguranţă şi peste un veac de Brâncuşi. Ar fi de adăogat că, de vreme ce problemele darwiniene şi lamarckiste sunt din aceiaşi tulpină teoretică cu marxismul, problema eredităţilor, în afară de problema caracterologică în sensul definiţiilor lui Kretschmer, formează cele două capitole viitoare ale criticei literare ştiinţifice şi ale criticei plastice. Aceste capitole nu sunt azi deloc limpezite şi nici nu pot fi trecute cu vederea. Faptul că fasciştii şi hitleriştii s'au agăţat de câteva probleme ştiinţifice venerabile, soluţionându-le grabnic printr'o terfelire a lor în noroiul polemic şi utilizându-le în scopuri scelerate, nu formează o *capitis deminutio* pentru acceptarea discuţiei problemelor *d'acapo* într'un spirit ştiinţific şi cu tot arsenalul instrumentelor de laborator, care ne stau la îndemână.

Acest lucru îl vom face mai târziu şi pe îndelete.

5. — BRANCUŞI ŞI ESTETISMUL.

Antropologia filosofică strânge şi valorifică material

despre omul concret, despre destinul lui individual în mijlocul mediului unde trăieşte. Eforturile şi sugestiile lui Scheller şi Max Weber, coroborate cu studiile minuţioase ale şcoalei sociologice franceze, în frunte cu Durkheim şi Lévy-Brühl au fost încoronate de ultimele cercetări teoretice ale lui Sombart asupra antropologiei filosofice, punându-se la punct, subliniind şi completând marile realizări ale materialismului istoric european în învăţăturile lui atât de subtile şi de revoluţionare asupra coordonatelor de comportare ale omului în lumea fizică şi în societate. S'au adâncit, într'un cuvânt, cercetările asupra omului *concret*, legat de timp şi spaţiu, omul înlănţuit de istorie, clasă, geografie şi antropologie. Însăşi fenomenul artistic s'a delimitat şi a fost explicat mai cu uşurinţă prin aceste coordonate.

Estetismul decadent dominant în critica literară a Europei odată cu instalarea cubismului în arterele plastice şi odată cu curentele de nelinişte şi de descompunere spirituală — expresionism, suprarealism, neoclasicism catolic, hermetism, experienţialism — a fost spulberat dela hegemonia explicaţiei prin cercetările stufoase şi oarecum *terre-à-terre* ale unor sociologi ca Lévy-Brühl, Karl Mannheim şi Sombart, care şi-au depăşit disciplina pentru a intra victorioşi în miezul problemelor de cultură şi artă contimporană. In critica literară română, de pildă, vom asista la demonetizarea atitudinei estetice şi la o revenire la critica sociologic-antropologică sau, pentru a exprima în termeni de istorie literară română, dela Titu Maiorescu pendula se reîntoarce la Gherea şi Ibrăileanu. Criticul Maiorescu sărbătoreşte aparent o reînviere prin seria impozantă de şcolari în frunte cu E. Lovinescu, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, în afară de alte pene adiacente şi sgomotoase ca: T. Pisani, Mircea Djuvara, Rădulescu-Pogoneanu, etc. pe latura politico-conservatoare şi prea puţin pe latura estetică. In această cri-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

tică literară sunt două filiere clare: filiera strict jandarmerească (limbă, istorie organicistă, politică conservatoare) şi filiera contemplaţiei artistice (estetism, cultul valorilor pure).

Pe ambele filiere nu este loc penntru sociologism şi determinarea omului concret. Când o serie de contimporani junimişti şi nejunimişti, care luaseră cunoştinţă de tragedia socială şi biologică a lui Mihail Eminescu şi-au îngăduit să explice arta lui prin aceste coordonate de destin social, de mizerie şi revoltă, bătrânul profesor a protestat doctoral, socotind pe poet de-asupra acestor nimicnicii, atât de dureroase, totuşi, şi cari i-au influenţat incontestabil creaţia artistică. Marele Gherea care comenta, nesigur şi neîndemânatec stilistic, ceea ce simţeau toţi contemporanii a fost ridiculizat şi pus la punct cu acel deget olimpian şi atât de tipic jandarmeresc.

Intre Gherea şi Maiorescu, contemporanii inclusiv Caragiale, simţeau că Gherea are dreptate în comentariul critic. Şi nici nu mai încape îndoială, în această privinţă, fiindcă în explicaţia creatorului de valori artistice nu te poţi dispensa de sociologie şi antropologie filosofică.

Explicaţia pe care o întreprindem asupra sculptorului Constantin Brâncuşi nu poate fi realizată fără coordonatele destinului personal. Primitivismul său stilistic este în legătură directă cu arta ţărănească din Oltenia, realizată de către un artist care a trecut printr'o cumplită tragedie socială — tragedia desrădăcinatului total — şi care a ancorat în anarhism spiritual. Fără aceste două coordonate, — arta arhaică ţărănească oltenă şi doctrina anarhismului european — Constantin Brâncuşi rămâne un fenomen esoteric şi straniu, o apariţie maladivă şi malefică.

Acest artist nu este, din fericire, nici maladiv şi nici malefic.

Echilibrul său sufletesc sădit pe o biologie rurală plenitudinară reprezintă un adevărat miracol spiritual, faţă de destinul social atât de agitat. Pacea lăuntrică şi bucuria de care vorbeşte mereu sunt semnele sigure ale unei etici bine conturate şi conştiente, desfăşurate în lungi peroraţii polemice, în conversaţiile pe care le-am notat aici, prea sumar, fixându-şi cu gelozie un punct de vedere care nu coincide cu pernicioasa şi maladiva nelinişte a contimporanilor săi pe care îi repudiază cu obstinaţie. Etic, Brâncuşi a rămas mereu un ţăran şi un proletar artistic, adică un om pentru care valorile vieţii contează şi pe care le respectă cu fidelitate.

Depărtarea de natură şi de viaţă, specifică decadenţei, depărtarea de valorile etice ale societăţii este privită cu surâzătoare ironie de acest statuar cosmopolit, rămas acerb pe poziţiile înţelepciunilor străbune. Munca este muncă, binele se deosebeşte de rău, mândria muncitorului prob nu se pleacă în faţa grandoarei sociale (titlu sau bani), solidarism de categorii similare, necesitatea luptei pentru existenţă în locul visurilor de paradiziacă trândăvie atât de comune artiştilor plastici, noblеţea efortului cotidian, bunătatea este superioară urei, etc., etc.

Comentariul şi conversaţia lui Brâncuşi nu prelucrează în ţesătură argumentaţia şi coordonatele fundamentale decât materialul tipic al unui ţăran şi al unui proletar prob şi conştient de etică şi misiunea lui pe pământ şi în sânul societăţii. Evident avem deaface cu un ţăran trecut prin şcoli înalte de belle-arte, cu lectură şi o reflexie de intelectual consumat, trăit în mediul celor mai rafinaţi artişti ai continentului.

Dârzenia cu care a rămas pe poziţii indică o reflexie ascuţită şi rezultatele pot fi socotite ca rodul experienţelor intime ale unui artist, care n'a vrut să-şi pă-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

răsească intelectualmente şi sufleteşte clasa din care descinde.

Rezistenţa la disperare spirituală la care sunt supuşi, îndeobşte, artiştii şi scriitorii de origină ţărănească sau uvrieră, dovedeşte tăria artistului Brâncuşi. După cum arta lui plastică porneşte dela anumite premize ale artei ţărăneşti în genere, şi ale artei populare oltene în special, cosmosul său ideologic n'a fost alterat prin desrădăcinare.

Am fi putut avea câteva ipoteze sociologice în devenirea biografică a acestui artist român: putea să reprezinte chintesenţa snobului parizian sau a cabotinului de *palace* şi *sleeping-car* (cazul Titulescu). Ori eventualmente din cauza condiţiilor grele de viaţă şi muncă dela începutul carierii să rămână la stadiul unei haimanale proletariene de pe asfaltul marilor metropole. (Cazul Panait Istrati).

Sau — având în vedere finalul victorios — ar fi putut să se încadreze în acel tip foarte frecvent în Oltenia de negustor sau de industriaş ajuns, de conducător de fabrici aurifere, de societăţi de export, de restaurator de lux sau de mare pescar, adică un burghez de tipică esenţă şi comportare. Desigur şi plastica brâncuşiană ar fi căpătat acorduri inedite de un clasicism echilibrat sau de un romantism planturos. Oricât de genial ar fi artistul, părăsirea poziţiilor originare de clasă ţărănească s'ar fi reflectat printr'o nouă evoluţie în operă. Nu este cazul. Brâncuşi a rămas într'o înţelepciune şi o dârzenie lăuntrică, pe poziţiile lumilor agrare şi el oferă Europei citadine şi industrializate exemplul plasticei ţărăneşti, sosit dintr'un colţ obscur balcanic, dar care glăsueşte elocvent şi genial pentru toată ţărănimea continentului.

Apropierea dintre arta lui Brâncuşi şi arta negroidă se explică prin primitivismul şi stilizarea estetică a oricărei arte plastice populare. In sculptura continentului african, Brâncuşi regăsea acorduri, valenţe şi corespondenţe cu plastica ţărănimei europene.

Socotim că explicaţia omului şi a operei lui Constantin Brâncuşi pune, din punct de vedere metodologic, o serie de probleme criticului literar şi plastic pe care nu le poate stăpâni şi rezolva cu metoda estetică. Va trebui să recurgă din nou — după pilda lui Gherea — la sociologie, la psihologie (Ibrăileanu) şi la o serie de discipline ştiinţifice ajutătoare în descifrarea misterului artei şi fenomenului Brâncuşi.

CATEVA CONVERSAŢII CU BRANCUŞI

1. *Clasicitatea cubismului.*

Expresionismul s'a hrănit, în genere, din suferinţă, uneori din criză demenţială şi — alteori — din sinulare.. Nu este oare expresionismul, în istoria artelor, continuarea cubismului?

Brâncuşi a fost unul dintre ctitorii cubismului european, a făcut parte din acea pleiadă de artişti parizieni care au descoperit volumul şi monumentalul, ca un protest firesc împotriva orgiilor impresionismului dizolvat în pointilism. In locul „punctului" şi „impresiei" fugare, această pleiadă pariziană de artişti cosmopoliţi a redescoperit volumul, suprafeţele şi fundamentele realităţilor materiale şi psihologice. A fost o reacţiune sănătoasă, deşi oarecum pendulativă în istoria artelor şi a literaturii: după clasicism urmează romantismul, cu un intermezzo în realism.

Se reia, apoi clasicismul, romantismul şi din nou realismul, şi aşa mai departe.

Deşi pornit cu manifeste romantice, cubismul se integrează în mod clar pe linia clasică, adică în seninătate şi echilibru.

Clasicitatea cubismului am descoperit-o tardiv şi cu oarecare contrarietate la Brâncuşi, dar cu o siguranţă

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

nedesmințită. Discutam isvoarele expresionismului izbucnit în arta germană și europeană la sfârșitul primului război mondial din 1914—1918. Mergem la izvoarele sociologice, la acea situație obiectivă a Germaniei wilhelmiene prăbușită în dezastrele economice ale inflației, în robia nesfârșită a reparațiilor, în pauperizarea micei burghezii și în falimentul rentierilor.

Caracterizam expresionismul ca expresie sociologică de mici burghezi disperați din pricina „ciorapului" cu economii falite.

Brâncuși sesiza just sociologia acestui curent în plastica germană. Nu contrazicea cu nimic acest diagnostic.

Faptul m'a supărat.

— Dece?

Fiindcă, pentru mine, între cubism și expresionism era o linie de continuitate sociologică și de expresie spirituală. Ironiile în legătură cu rădăcinile sociale ale expresionismului țînteau și pe precursorii cubismului. *De te fabula naratur...*

Am întrebuințat altă metodă.

Am făcut apologia suferinței creatoare. Am evocat arta orientală care poartă stigmatul suferinței artiștilor cari dădeau expresie suferinței generalizate în mijlocul societății în care trăiau. Am trecut la arta bizantină, la acea asceză cumplită de culoare și volum cu apropierea împlinirei Apocalipsei în chiliile cu cenobiți și dezordinile politico-administrative ale imperiului de răsărit, descompunerea lui lentă, care a durat atâtea secole. Puneam asceza culorilor și a volumelor în legătură cu nesiguranța vieții rurale împilată de uzurari și fiscalitate.

Dela arta chineză și bizantină am trecut la expresionism ca la un caz artistic similar, dintr'un ciclu istoric ulterior și dintr'o altă cultură, dar purtând tainic sigiliul sociologic cu amprente analoage.

Expresionismul este arta unor artiști și a unei clase în derută.

Brâncuși surâde viclean.

Apoi, ochii sunt cuprinși de o melancolie *senină*. Florile parcului Kiseleff, din preajma Bufetului, exală un parfum suav.

Statuarul pronunță apodictic:

— „Nu cred în suferința creatoare".

„Misiunea artei este să creieze bucuria. Nu se poate creia artistic decât în echilibru și în pace sufletească. Pacea se obține prin renunțare".

Aflat parcă în extaz cu ochii luminoși și blânzi repeta incantatoriu:

— „Paix et la joie. La joie et la paix. Paix et joie. Voilà".

— „Amen"...

2. *Interpretarea lui Michel Angelo*

Discuția a alunecat, după capitolul egiptean și evocarea Port-Saidului sub soarele torid african, spre Renașterea italiană și Renașterea germană.

Sosim

Sosim proaspăt dela Roma, dela un congres internațional de Criminologie și-i evocam furtuna emoțională prin care trecusem în ceasurile petrecute sub cupola sixtină. Pictura lui Michel-Angelo pe tavanul Capelei sixtine, privită prin oglinzi sau cu grumazul încordat, înfricoșează printr'un suflu eroic și legendar, ca și prin unitatea atât de variată: o obsesie furioasă a divinului, o contemplație de derviș urlător intrat în extaz furibund, ceva de demență violentă și genialitate religioasă.

Brâncuși întrerupe și face o mică prelegere asupra artistului italian:

— „N'ai sesizat și un element factice în arta lui Michel Angelo?

„Nu contest genialitatea, ci subliniez facticitatea".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

„Michel Angelo este un şcolar al Eladei decadente. Gândeşte-te la Discobuli şi la Laookon. Inainte, când grecii trăiau şi credeau autentic au creat Venera din Milo, culmea artei pure. Michel Angello se inspiră din primitivii şi clasicitatea elină, dar el este prin spirit şi carne bolnavă, un Elin decadent. Volumele carnale şi jupiteriene în pictură şi sculptură michel-angiélească au ceva de biftec, iar nu de plenitudine, ceva de carne măcelărească, iar nu de carne vie şi somptuoasă. Volumele sunt umflate cu teava şi nu par că au ţesături adipoase.

„E o artă decadentă, o artă de *imitaţie* a Eladei, nu este o artă de primă, totală şi originală inspiraţie".

„Arta trebue să odihnească şi să vindece contrarietăţile interioare ale omului. Aceste contrarietăţi derivă din destinul omului, din tragedia lui firească sau din prostiile societăţii. Arta are şi această misiune terapeutică. Să ne aminfim numai de Katharsisul aristotelic. Arta lui Michel-Angelo nu odihneşte şi nici nu vindecă.

„Atâtă rănile tragice ale omului sau îl îngrozeşte fără descifrare. Nu poţi trăi în casă cu Moise al lui Michel-Angelo. Te înspăimântă... Poţi trăi în casă cu Venera din Milo... Iţi vine chiar s'o bagi în pat. Pe vremea când grecii creiau pe Venera din Milo, credeau în vieaţă, în iubire, în zei. Michel Angelo nu credea în nimic".

„Nu căuta, poate, nici frumosul, ci-şi urmărea obsesiile lui tragice imitând antichitatea. E o inspiraţie de a doua mână. Era ca *filosofii voştri români* care nu citesc pe Platon în original, ci-l descriu după tratatele nemţeşti. Resturi de supă încălzită cu miros rânced"...

3. *Reîntoarcerea la locul natal.*

Brâncuşi spune:

„Am revenit după atâtea decenii de vagabondaj pentru realizarea artei mele şi ce-am văzut în Gorj nu-mi place. *S'a distrus sentimentul comunităţii, care era în* satul meu, segmentat sufleteşte azi în cinci feliі, cărora ei le zic partide. Preoţii şi învăţătorii au ajuns nenorocirea satelor. Dela ei porneşte focarul de infecţie sufletească. Nu-s vinovaţi personal sau ca breaslă, ci prin breasla lor se face infecţia. Este o evoluţie socială urîtă. Să luăm şi să analizăm pe preotul de odinioară şi pe preotul de azi. Pe popa al meu îl vedeam primăvara la coarnele plugului cu părul făcut coadă peste anteriu. Popa de azi este un domn, un fel de boier, care se duce de trei ori pe săptămână la oraş pentru a face intrigi. Uneori stă pe-acolo mai multe zile. Putrezeşte mortul în casă, fiindcă popa n'a venit dela târg şi nu-şi poate ţăranul îngropa mortul fără popă".

„Preotul trăeşte în alt stil de viaţă decât ţăranul. A ajuns un domn. N'ar fi nimic de zis împotrivă, dar el este nenorocit şi ca domn şi ca ţăran. Nimeni nu mai stă la locul lui şi toţi sunt gata să sară din paner ca peştii vii. Misiunea fiecăruia este abandonată. De-aici provine haosul".

4. *Arta ţărănească de azi.*

„In arta ţărănească actuală din Gorj am simţit prea multă virtuozitate. Furcile de tors sunt prea migălite şi prea înflorate. Inainte, crucerii şi iconarii lucrau pentru plăcere şi din evlavie. Aveau un meşteşug sacru; plăcerea intimă şi conştiinţa unei misiuni. Azi, artistul popular s'a molipsit de la artistul cult şi face treaba cu virtuozitate şi fără evlavie".

5. *Virtuozitatea.*

„Academiile şi şcolile de belle-arte ne învaţă virtuozitatea. Dar poţi imita un nud viu? Minunea vieţii este

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

inexprimabilă. Pe pânză şi din marmoră ies numai cadavre. Arta este altceva decât redarea vieţii: transfigurarea ei. Învăţăm virtuozitatea dela alţii, din muzee şi din şcoli. Ar trebui ca fiecare să fim artistul nostru, artist pentru noi, iar nu pentru alţii. In fiecare om zac energii nebănuite, asemenea diamantelor ascunse în pământ. Fiecare îşi are diamantul lui. Care este rolul artistului? Artistul prelucrează diamantul brut, îl frotează şi îl taie în zeci de faţete, după forma pe care a vizionat-o în măruntaele diamantului şi după visul interior al artistului".

6. *Iconarul de odinioară.*

Povestesc lui Brâncuşi despre un cătun din nordul judeţului Romanaţi, unde toţi ţăranii sunt cruceri şi icoanri. Se ocupă, aproape exclusiv, cu această artă şi industrie ţărănească în extincţiune.

Confecţionează cruci şi icoane pe care le vând în trei judeţe: Dolj, Vlaşca şi Romanaţi. Cătunul se află cam la o intersecţie de trei districte. Ţăranii fac ceva agricultură. Regiunea, însă, este săracă. Un sat vecin se chiamă Vârtop. Sunt numai hârtoape, viroage şi coclauri, coline şi terenuri nisipoase. Alături este o pădure a Statului de unde cumpără sau fură lemnul pentru troiţe şi cruci.

Judecătoria de ocol a Balşului, competentă regional, se ocupă permanent de delictele silvice ale crucerilor. Când judecătorul este iabraş, ţăranii sunt trimeşi cu zecile pe sezon la penitenciarul judeţean, mai ales că recidiva înfloreşte. Infundând puşcăria, crucerul se strică şi prinde gustul oraşului. Pe urmă pleacă din sat şi porneşte să negustorească şi să hoinărească la Bucureşti sau la Galaţi.

Brâncuşi întrerupe:

— „Şi judecătorul condamnă pentru furtul lemnelor

din pădurea lor? Pădurea Statului a fost evident, de mii de ani, pădurea cătunului crucerilor şi a acestor artişti în lemn prin ereditate".

Îi răspunde cu competenţă juridică glumeaţă şi arogantă:

— „Codul silvic este foarte sever. Procesele verbale dresate de pădurari fac dovada până la înscrierea în falş. Procesele-verbale sunt de două feluri: unele care pot fi combătute cu martori şi alte dovezi, iar celelalte au o procedură...

— „Bine, bine, dar pădurea trebue să fie o pădure moştenească. Stat factice de avocaţi şi de învăţători! Nu vă e ruşine? Ar trebui să schimbaţi codul silvic. Nu se poate face nimic pentru cătunul crucerilor?"

Zâmbesc. Brâncuşi este gata să părăsească drumul şi plecarea lui la Amsterdam, ca să rămână în România spre a lupta pentru cauza crucerilor romanaţeni. Se simte solidar cu aceşti blestemaţi artişti şi fraţi care intră la puşcărie pentru obţinerea materialului plastic în care lucrează.

Îl potolesc:

— „Acum avem un judecător bun. Un coleg al meu de universitate, originar de prin Gorj dela voi, niţel cam tuberculos şi poet, căruia i-am făcut teoria „codrului frate cu Românul", i-am analizat specificul codevălmăşiei proprietăţii moşteneşti, pentru care s'a făcut o lege greu aplicabilă, transgresează şi el textele penale, aplicând o distincţie procedurală la procesele verbale dresate de agenţii pădurari între faptele reale *de visu* şi faptele relatate *de auditu* şi.... achită pe capete".

Brâncuşi revine:

— „Şi crucerii fură lemn pentru a confecţiona cruci? Atunci nu sunt artişti autentici, ci negustori. Dă-i încolo!".

— „Dar Benvenuto Celini?

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

— „Quod licet Jovi, non licet bovi.

— „Jupiter este în legătură cu clientela pentru care furnizează artistul? Intre un cardinal obez şi o ţărancă văduvă nu ştiu pe cine să prefer.

— Asta e altă chestiune. Eternele Dvs. chestiuni sociologice.

Mă interesează sufletul crucerilor. Fură oare lemnul şi cioplesc crucile, apoi, fără remuşcări? N'ai întrebat pe ţărani şi pe judecător?

— La drept vorbind situaţia este ceva mai complicată. Lemne fură cu toţii din pădure, afară de cei fricoşi. Dar, am auzit că crucerii bătrâni care fură şi ei lemne de foc nu fac cruci din lemne furate, ci cumpără lemnul în mod special, fiindcă ar fi păcat. Bătrânii şi tinerii delicaţi nu fură decât lemnul de foc.

Brâncuşi cade într'una din visările lui obişnuite:

— „Distincţia între cele două categorii de hoţi silvici trebue să fie exactă. O simt prin intuiţie. Vezi cum strică societatea nouă zisă modernă pe bieţii oameni? In loc să-i ajute în munca şi vocaţia lor, le pune zăbale, oprelişti, lanţuri, sau le aşează catalige la picioare şi nu-i mai lasă să umble cu piciorul lor vârtos şi sănătos. Am cunoscut şi eu iconari, în adolescenţa mea, la ţară. Mi-amintesc că un iconar, înainte de a începe să picteze sau crucerul înainte de a începe a ciopli posteau câteva săptămâni în şir. Se rugau într'una ca să le iese icoanele şi crucile frumoase. Creaţia oricărui artist are nevoie, înainte de a se declanşa, de o prealabilă atmosferă orfică. Azi pictorii lucrează cu biftecul şi cu vadra de vin alături. Sculptorul ţine dalta într'o mână şi paharul într'alta. Aburii de alcool şi de alimentaţie bogată ies din gura şi din porii dermei artistului ca emanaţiile fetide din cadavrul oribil. Aşa ceva nu mai este artă pură, ci o artă condusă de forţele teriene ale alcoolului şi ale supra-alimentaţiei. Eu sunt

vegetarian poate că şi din amintirea şi după pilda iconarilor şi crucerilor de odinioară...."

7. *Simplicitatea în artă.*

„ Simplicitatea în artă este o complexitate rezolvată"

8. *Arta şi justiţia absolută.*

„Arta este Justiţia absolută".

9. *Arta, transfigurarea vieţii (variantă).*

„Academiile şi şcolile de belle-arte ne învaţă virtuozitatea. Şi uneori bine fac. Dar poţi imita un nud viu? Minunea vieţii este inexprimabilă. Pe pânză şi din marmoră ies numai cadavre. Arta este altceva decât redarea fidelă a vieţii. Arta este transfigurarea vieţii".

10. *Puţină auto-biografie.*

„Am plecat dela 11 ani pe jos din Hobiţa-Peştieni. Tata era gospodar cu slugi în curte. La Craiova, am intrat ca băiat de prăvălie pentru procopseală. Ai observat că la noi în Oltenia cuvântul procopseală are altă semnificaţie? Că'nsemnează muncă din greu? Că la Bucureşti procopseala este aproape sinonimă cu învârteala? La noi, procopseala este o onoare, fiindcă provine din muncă de 16 ore zilnic. In Capitală este termen peiorativ. Diferenţieri de climat moral, nu numai de terminologie. Te-ai gândit la morala olteneasă? (Lungă discuţie contradictorie). La Craiova am fost băiat de prăvălie la restaurantul Spirtaru din faţa gării. Am stat şase ani şi munceam câte 18 ore zilnic. La ceasurile trei de dimineaţă, mă sculau birjarii cu ciocănitul codiriştii dela biciuşcă în uşa odăiţii unde dormeam. Veneau pentru muşterii la trenurile matinale şi cereau, înainte de a pleca încărcaţi de pasageri, să-l

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

servesc cu crenwürşti calzi, pelin rece şi hrean iute. Am făcut şcoala de meserii din Craiova şi şcoala de belle-arte din Bucureşti. Pentru a învăţa în Capitală, mi-am vândut partea de moştenire dela părinţi. Radu Brâncuşi, cred, că s'a svârcolit în mormânt de ruşine şi indignare. Dacă s'ar fi putut preface în strigoiu, m'ar fi strâns de gât, că le-am făcut neamul de râs prin vânzarea părţii mele. Am plecat la Muenchen unde am ajuns cu un pol.

Am fost prieten la Bucureşti şi la Muenchen cu Peter Neagoe. El a făcut tot belle-artele cu *mine*. Era un fel de contabil pe la o întreprindere particulară sau la o bancă pentru a-şi încherba nevoile puţine ale hoitului. Peter Neagoe a plecat în America. A încercat să facă pictură. S'a realizat în nuvelă şi roman. Este astăzi unul dintre cei mai preţuiţi romancieri americani.

La Paris am fost prieten cu Matisse, cu Erik Satie, cu Modigliani şi — în special — cu Guillaume Appolinaire, a cărei moarte a fost un dezastru pentru arta modernă. Era un camarad minunat. Te simţeai cot la cot cu el. Am intrat ca elev în atelierul lui Rodin unde ajunsesem la o mare dexteritate tehnică. Făceam câte-o sculptură pe zi în genul lui Rodin. N'am mai putut trăi în preajma lui, a Maistrului, deşi mă iubea. „Făceam", ca şi el. Pastişam, inconştient, dar vedeam pastişa. Eram nenorocit. Am fost anii cei mai grei, anii căutărilor, anii de regăsire a unui drum propriu. Am plecat dela Rodin, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea. Am ajuns la simplicitate, pace şi bucurie, din dificultăţi intime...

„In această perioadă critică şi anxioasă, se plasează o întâmplare care m'a îndepărtat treizeci de ani de România. Mica mea faimă de ucenic şi lucrător rapid în atelierul lui Rodin pătrunsese şi la Bucureşti. A venit la mine ministrul Vasile Morţun, un fel de socialist cu redingotă ministerială. Se spunea că are „idei avansate"

şi iubeşte artele frumoase şi pe artişti. S'a dus la Rodin, care m'a adus cu forţa din atelier în faţa excelenţei socialiste. Mi-a comandat o statuie pentru Haret care era ministru liberal de-al lor. Imi plătea bine. M'am bizuit şi pe această comandă când mi-am luat sborul căutărilor de sine. Aş fi vrut ca statuia să fie un fragment al turmentelor intime. Am atras atenţia Excelenţei Sale că n'am să portretizez în marmoră pe defuncta excelenţă îmbrăcată în redingotă. Haret mi-era simpatic: un matematician care se ocupa de luminarea satelor.

„Am făcut o machetă: de fapt, terminasem întreaga lucrare. Haret fusese un izvor de apă vie pentru ţărănime şi luminătorii ei — învăţătorii. M'am gândit să fac o fântână, o fântână arhaică şi stilizată pentru una din pieţele Bucureştiului. O fântână reală, cu apă, pentru călătorii însetaţi. Şi am scris pe ea „fântâna lui Haret". Memoria ministrului apărea pentru bucureşteni în legătură cu activitatea lui pentru ţărani şi reînviam pentru orăşeni un vechiu obiceiu ţărănesc. La ţară se spune „cişmeaua lui cutare", „fântâna lui cutărică" după numele ctitorilor.

„Morţun mi-a refuzat fântâna arhaică. Am rămas cu ea pe braţe şi cu turmentele intime sporite. Am văzut pe Haret în redingotă în faţa universităţii, aliniat soldăţeşte, într'o defilare de statui. O oroare arhitectonică şi plastică. Atunci, am terminat cu România. Am revenit, acum, la bătrâneţe, adus de dor şi de insistenţele amabile ale d-nei Aretia Tătărescu, doamnă de gust depe meleagurile noastre oltineşti".

11. *Despre Erik Satie.*

„Muzicantul Erik Satie făcea parte din grupul nostru. Intr'un târziu i s'a comandat o operă. Grupul trebuia să ajungă şi la Opera Mare... In sfârşit, Erik Satie,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

copilul favorit al grupului primise o comandă de operă, o comandă bine plătită. O scria cu uşurinţă.

„Pe când lucram la pasărea măiastră, a venit la mine în atelier, în vizită prietenească.

„Eram obosit, decepţionat, tulburat.

„Erik Satie mă întreabă asupra cauzelor. I-am răspuns:

— „fiindcă trebuie să scot iar o umbră depe gâtul păsării măiastre. Trebuie să iese în relief o anumită *linie*. Intr'un punct trec un miliard de linii şi eu trebuie să aleg dintr'un miliard de linii pe una, o *singură linie*".

„Erik Satie care scria opera la comandă a abandonat-o şi a revenit la muzica sa proprie. Alţi şease muzicanţi din generaţia lui au ajuns la Operă, dar nu e acelaş lucru! Erik Satie rămâne inimitabil..."

12. *Pericolul simplicităţii.*

„Azi, se lucrează, în sculptură, simplu. O simplicitate pompierească. Pericolul simplicităţii este grosieritatea".

13. *Suprimarea golurilor.*

„In sculptura mea am suprimat golurile, care dau umbrele".

14. *Autobiografie pariziană.*

„La Paris, am lucrat, la început, pentru a-mi câştiga existenţa, ca spălător de vase în restaurante. Eram un soiu de paharnic. Nu turnam vin boierilor. Mă specializasem în spălatul paharelor. Am făcut chiar o invenţie pentru spălatul paharelor cu rapiditate. Până la mine se spăla în două rânduri de apă: un rând de apă caldă şi un rând de apă rece. Eu am suprimat apa rece şi utilizam numai apă foarte fierbinte. Apa fierbinte dizolva automat grăsimile, era higienică şi paharele se uscau şi mai repede..

„Imi frigea buricele degetelor grosolane de sculptor, dar mă resemnam.

„Patronul meu era un bun stăpân. Colegii chelneri şi spălători de vase ar fi fost capabili să mă omoare. Atunci, ca şi acum (1939), la Paris, peste 65 la sută la marile restaurante se petrece un sabotaj permanent al personalului: aruncau fripturi de pui şi vânat de lux în foc, numai să facă pagube patronului. Stăpânul îşi dădea osteneala să meargă întreprinderea. Era un om harnic şi eu iubesc oamenii harnici şi stăruitori.

„In materie socială, trebuie răsturnată piramida nedreptăţilor, dar nu pentru o egalizare neghioabă şi imposibil de realizat, ci pentru o ierarhizare naturală"

15. *Soluţie socială utopică.*

„Vrei o soluţie socială?

„Iat-o: cel care este mare pe scara socială să fie mare şi pe scara naturală. Cel mic să-l admire. Cel mic să fie protejat de cel mare.

„Ştiu că sunt utopic.

„Vrei să-ţi fac şi o declaraţie politică? Ţi-o spun la ureche ca unui nepot al meu oltean. In fond, eu sunt regalist şi anarhist. Sunt regalist, fiindcă înţeleg necesitatea inexorabilă a ordinei şi a ierarhiei. Sunt individualist până la anarhie pură, fiindcă nu înţeleg şi nu accept nici un amestec al Statului, acest monstru modern, în viaţa artistului şi a cetăţeanului".

16. *Vizita în India.*

„Vin acum din India şi plec la Amsterdam pentru o expoziţie. De acolo mă îmbarc pentru Philadelphia unde montez columna infinită pe o piaţă publică. Am ajuns un *commis-voyageur* în branşa arte plastice.

„Ah, India! Mă simt în India ca la mine acasă, mai

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

bine decât în Gorj, unde localnicii au ajuns niște mahalagii bucureșteni. Ceeace admir în India este vitalitatea enormă, vitalitatea copleșitoare obișnuită a Negrilor și a Asiaticilor.

„In afară de vitalitatea enormă, în India am găsit înțelepciunea mea păstrată sub ploile Occidentului și stupiditățile Parisului: la paix et la joie.

„Am fost primit în India de un prim-ministru adorabil, splendid în atitudine demnă și în afabilitate.

„Am fost la o recepție cu două sute de musafiri. La plecare, fiecare din noi a primit un trandafir. Am găsit în India, demnitate fără trufie și amabilitate fără slugărnicie.

„Cu ce prilej am fost în India? Un tânăr indian, maharadgea, studiază la Cambridge. Are sensibilitate plastică modernă. A cumpărat pasărea măiastră. Mi-a cerut să viu la el acasă, să fac și un templu al pasării măiastre, o adevărată zeitate în ochii lui. Am fost anul acesta să văd terenul, să reperez, să fac planurile și macheta până la anul viitor, când voiu ridica edificiul. Din nefericire, am găsit școli de belle-arte și în India..."

17. *Englezii în India.*

„Englezii au misiunea să păstreze ordinea în India. Dacă ar pleca ei de-acolo, acest continent s'ar prăbuși în carnagiu. Au realizat drumuri magnifice. Văd că dai semne de impacientă. Să-ți termin cu o parabolă (fiindcă nu-mi plac discuțiile politice nici asupra altor continente): India este ca omul plin de țânțari și accept să-mi spui că țânțarii care sug sângele poporului indian sunt englezii. Dar acești țânțari au avantagiul că te-ai obișnuit cu ei și sunt — relativ — sătui. Dacă-i dai la o parte vin alții și mai flămânzi".

18. *Palate părăsite în India.*

„O zi întreagă am umblat printre palate părăsite. Grote și terase de marmoră. Nu mai aveau sfârșit.

„Ce țară feerică!

„Aș vrea să mor în India!"

19. *Mîlul Pasării Măiastre.*

„Făt-Frumos se află în căutarea Ilenei Cosinzene. Pasărea măiastră este pasărea care vorbește și care a indicat drumul lui Făt-Frumos".

20. *Ce vrei să facă Englezii în India?*

„Mă rog, ce vrei să facă Englezii în India? Să-ți povestesc un caz curent de bigotism și certuri inextricabile. Indienii adoră vaca și Musulmanii mănâncă numai carne de vacă, fiindcă — după cum știi — Coranul interzice consumul cărnurilor de porc.

„Sunt orașe cu populație mixtă hinduso-musulmană. Trec căruțele cu carne de vacă pentru Musulmani și căruțele cu carne de porc pentru Hinduși. Dacă s'au atins începe panica și răzmerița. Se duc cu toții într'o larmă îngrozitoare la polițistul englez. Acesta mănâncă și carne de vacă (beeftec) și carne de porc (bacon). Îi împacă pe cât poate și el, dând disprețuitor din umeri și pentru unii și pentru alții."

21. *Solitudinea pariziană.*

„Parisul rămâne un loc ideal pentru creiația artistică și pentru bunul meșteșugar. Acolo, lumea te caută și clientela se interesează singură de artiștii sau meșteșugarii a căror producție vrea s'o cumpere.

„La București, Berlin și New-York trebuie să dai un examen social cotidian. Asta-i rău. Artistul nu are răgazul și solitudinea necesară.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

„La Paris, te poţi simţi ca într'o chilie mânăstirească şi — dacă vrei — ca un sihastru. Când vrei, te cobori pentru alimentaţie, jos, printre oamenii de rând".

22. *Arta odihnitoare.*

„Arta este o apropiere de Dumnezeu, o iluminare lăuntrică. Obiectele de artă trebuie să te odihnească şi să te înalţe. Obiectele cu care venim zilnic în contact ne pătrund sufletele şi ne influenţează în bine sau în rău.

„N'ai observat ce bine te simţi într'un weekend la munte sau la mare? Te-a pătruns verdeaţa brazilor şi albastrul mării".

23. *Piatra şi lemnul.*

„Când te gândeşti bine: ce materiale admirabile de lucru sunt, pentru sculptor, piatra şi lemnul!"

„Prin compoziţia sa, lemnul este o admirabilă sculptură naturală. Ai observat nervurile din lemn? Arta vrea să depăşească aceste minuni ale naturii. Nu ţi se pare o impertinenţă din partea noastră, a artiştilor plastici?"

24. *Poarta dela Tg.-Jiu.*

„La Tg.-Jiu am lucrat o poartă a oraşului. Strada avea o lăţime de 6 metri. Gorjenii ar fi dorit, probabil, o poartă monumentală prin care să se vadă turlele bisericii. Dar, ei n'aveau decât o stradă de 6 metri. Le-am făcut o poartă ca pentru oamenii săraci cu edilitate deficitară. M'au ajutat cu sgârcenie: am cerut şi mi s'au dărâmat pentru sculpturile mele case pe o rază de 100 metri. Nişte cocioabe. In America, am realizat pieţe monumentale şi mi s'au dărâmat sgârie-nouri. Le-am mai făcut o masă de piatră zodiacală pe care am scris altitudinea. Le-am făcut şi lor o columnă infinită cu 20 metri soclu şi 30 metri înălţime: o plantă exotică la care să viseze adolescenţii.

„Am vizitat satele din Oltenia pline de monumente funerare ale eroilor din războiul reîntregirii. Sus pe soclu, se găseşte, invariabil, o cioară pe care o poţi lua cu bunăvoinţă drept vultur. Ar trebui distruşi cu securile sau cu dinamita (să nu mai rămână nici o urmă!) cârdurile de ciori-vulturi care urîţesc maiestatea satelor noastre.

„Pentru statuile prea numeroase cu notabilităţi locale — primari, prefecţi, administratori financiari — care stricau estetica simplă a oraşului am construit o estradă comună, un cimitir de busturi pe digul Jiului. Poate vin Jii odată furioşi şi învolburaţi şi înnecă busturile. Ai văzut vreodată oamenii tăiaţi dela brâu în jos şi stând drept ca aceste inomabile busturi? Notabilităţile au protestat la mutarea statuilor bănuind planul meu infernal. I-am potolit cu pilda statuilor aliniate ca la cazarmă din Tiergarten-Berlin şi cu asigurarea că după moarte, le dau voie să-mi facă şi mie un bust în acest cimitir al notabilităţilor gorjene... Dacă m'ar fi văzut mama şi tata n'ar mai fi supăraţi că mi-am vândut moştenirea. Ar fi mândri că „m'am ajuns şi eu" cu un bust între primarii oraşului..."

25. — *Vameşii şi arta.*

„Am fost invitat să fac o expoziţie la New-York. Am acceptat. Mi-am împachetat lucrările şi m'am aşezat cu ele pe transatlantic. La debarcare am avut discuţie cu vameşii despre ceeace este şi nu este artă.

Vama americană are un tarif de trei categorii:

1. obiectele de artă sunt libere la intrare,

2. obiectele industriale plătesc o vamă ridicată — pe atunci se plăteau 4.000 dolari la kg.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

3. metalul neprelucrat — în speță bronzul — adus din străinătate plătea la intrarea în U. S. A. circa 40 la sută din prețul lui pe piața americană drept vamă.

„Când au venit vameșii s'au uitat cam chiorâș la lucrările mele. Am cerut taxarea în categoria III (bronz pur), fiindcă eu nu am admis certificat de artă dela funcționarii vamali. A avut loc o altercație destul de virulentă. Cuvinte grele din parte-mi. Rezultatul a fost că m'au taxat în categoria II și trebuia să plătesc o mulțime de dolari. Procesul vamalo-artistic a făcut vâlvă. A durat doi ani, fiindcă audierile se făceau prin comisii rogatorii la Paris și Londra. S'au depus expertize din întreaga lume. Am câștigat procesul contra vămilor nord-americane. S'a stabilit jurisprudențial ceeace este artă modernă. Vama a tipărit o carte de artă modernă care s'a trimis ca îndreptar la taxarea obiectelor la toate punctele de intrare de vamă ale Statelor-Unite.

26. *Pasărea măiastră în oțel inoxidabil.*

„Plec la iarnă la Chicago. Sunt invitat de muzeul de acolo să torn în oțel inoxidabil pasărea mea măiastră".

27. *Vânturi olandeze.*

„Nu pot suporta Olanda, țară de rentieri și brânzari. Au o climă îngrozitoare. Din Indii, am trecut direct în Olanda unde mi se ceruse insistent o expoziție. Iubesc căldura tropicală a Indiei și nimic nu-i mai plăcut pe cap decât o cască colonială. Mi se pare c'am îmbătrânit. Care-i termenul suculent pe românește? Sunt un „ghiuj" bătrân. Pardon, e pleonasm! Sunt un ghiuj irremediabil, un ghiuj pur și simplu. In Olanda, vânturile mării Nordului mi-au înghețat oasele. Mi le-am desghețat acasă, în Gorj, după sobă, ca un motan".

28. *Voilà le Phallus!*

„In jurul portretului Principesei X s'a stârnit, pe vremuri, mult scandal. S'a spus că statuia mea reprezintă un phallus. Inexact. A fost glumă a prietenului meu Picasso. O glumă care a prins.

„Cum s'au petrecut lucrurile?

„O cucoană dela Paris, o principesă, vrea neapărat să-i fac un bust. Cunoști oroarea mea și opinia mizerabilă asupra sculpturilor de busturi. Ea n'a priceput. A cerut cochet să fac o excepție. Avea bust frumos și picioare urîte. Era teribil de vanitoasă. Se uita toată ziua în oglindă. Chiar în timpul prânzului — fiindcă am fost invitat la dejunuri cu tot soiul de boieri boriți parizieni și de celebrități — punea discret oglinda pe masă ca să se privească pe furiș. Era vanitoasă și senzuală. Nu m'am gândit să modelez întruchiparea dorințelor ei ascunse. Crezi că s'a petrecut acest fenomen pe căile subconștientului? Am cea mai proastă părere de psihanaliză chiar dacă faci tu distincții doctorale între psihanaliză și psihologie abisală.

„Când am terminat bucata cu Principesa X, a fost acceptată la expoziție împreună cu alte trei bucăți ale mele. Nimeni n'a observat vreo asemănare cu penisul, nici eu, nici directorul expoziției.

„Dar să te ferească Dumnezeu de prieteni, că de dușmani știu eu să mă feresc.

„Bunul meu prieten a făcut gluma în expoziție în mijlocul prietenilor și al ziariștilor:

— „Voilà le Phallus!"

„Ziarele și revistele au început să urle. Dușmanii au cerut înlăturarea sculpturei din expoziție. Ministrul Instrucției sosit special pentru acest caz n'a opinat pentru excludere în numele libertății și independenței creației artistice.

„...Tot prietenii mi-au scos-o până la urmă depe soclu,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

dând crezare unui svon despre un ordin polițienesc. Am cercetat la comisariat, dar nu exista un asemenea ordin. Mi-am repus statuia la loc, în ultima zi de expoziție, spre amurg. Ziarele făcuseră o nouă publicitate în jurul „cazului" portretului principesei X, devenită Phallus dintr'o glumă a lui Picasso. Seara s'a adunat la expoziție o lume imensă, venită să aplaude, să fluiere, să vadă concupiscent pornografia.

„...Am plecat prin mijlocul mulțimilor, cu statuia mea, parcă aș fi avut la braț o zeiță. Eram liniștit și înfruntător ca un zeu.

„...Statuia cu pricina am mai expus-o și în America, dar nimeni n'a mai observat asemănarea scabroasă ieșită din gluma lui Picasso".

29. *Despre moartea mea.*

„Când a murit Erik Satie, plin de datorii, ne-am adunat câțiva prieteni, am plătit datoriile și am preluat obiectele lăsate pentru a preîntâmpina o vânzare la licitație publică. E un lucru oribil de care mă tem.

„Acum trei ani eram bolnav grav, bolnav pe patul de moarte. Era cât pe-aci să mor. Dealtminteri nu mori decât atunci când ești luat prin surprindere sau când te-ai hotărît singur să mori. La gândul că cele patru ateliere ale mele, încărcate de amintiri, de lucrări terminate și neterminate ar putea intra pe mâna hienelor, am hotărît să nu mai mor.

„Medicul meu curant mă socotea pierdut. Hotărîse internarea într'un sanatoriu, ca să am morga și cimitirul în apropiere. I-am știut gândul.

„Când a venit dimineața i-am declarat glumeț:

— „Doctore, m'am hotărît să nu mai mor!"

„...Și n'am murit nici până astăzi"..

30. *Despre Budism.*

„Budismul nu este o religie, ci o morală și o tehnică

prin care să te apropii de dumnezeire. Budismul este morala mea. Tehnica am neglijat-o".

31. *Magie neagră.*

„Când cineva a murit prin magie neagră, poate fi deșteptat din 7 în 7 ani de către frații din același cin".

„Acestea sunt chestii hinduse pe care voi occidentalizanții nu le puteți înțelege..."

32. *Despre amor.*

„Omul contimporan nu mai știe să facă dragoste. A pierdut meșteșugul. A înlocuit dragostea cu plăcerea. Se apucă de amor fără a simți inexorabilul și — la final — plenitudinea. Asta, în ceeace privește dragostea fizică legată indisolubil de dragostea platonică...

...O fată de bună familie, unde mă duceam deseori, a venit la mine plângând fiindcă fusese părăsită de iubitul ei. I-am mângâiat pletele blonde și i-am spus:

— „Prea-plinul tău psihic l-ai dăruit unui idiot. Nu era el cel chemat și cel ales. Așteaptă-l pe cel veritabil. Nu te arunca în brațele primului venit".

„A sărit în picioare ca un arc și ca o căprioară. S'a gândit îndelung. In două zile se vindecase".

33. *Sunt un flecar!*

„Am o faimă nemeritată de om ursuz. De fapt, sunt un flecar.

„Cineva a scris despre mine că refuz contesele. In ceasurile însorite de lenevie primesc cu cea mai mare plăcere contesele în atelierul meu. Nu numai contese. Contesă sau servitoare — titlul social nu contează — farmecul femenin este esențialul. Pot refuza o contesă și să primesc o servitoare. Asta pe vremuri de tinerețe..."

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

34. *Tot sau nimic.*

„Am aşteptat 40 de ani ca să fac ceva. Deviza mea a fost: totul sau nimic. Cine ne poate obliga să lucrăm artă? Ne putem alege alt meşteşug, dacă tindem la tranzacţii. Putem cumpăra şi vinde brânză, de pildă, peşte sau zarzavaturi cu cobilița strămoşească..."

35. *Servitorii.*

„Nu ţin slugi în apartamentul şi în cele patru ateliere ale mele dela Paris. Angajez femei cu ziua pentru curăţenie, îmi gătesc singur sau împreună cu ucenicii. Inainte de a învăţa sculptură, ucenicul meu trebuie să ştie să se hrănească singur cu bani puţini, să-şi frigă un cotlet, să-şi facă o omletă, să spele vasele, să mături casa de păianjeni, s'o aerisească. Un ucenic învaţă viaţa dela Maistru şi numai aşa îi poate „fura" meşteşugul.

„De când nu mai pot suporta servitori în casă? Lucram odată cu mare înfrigurare. Scăpasem de sărăcie şi-mi angajasem slugă pentru uşurarea muncilor cotidiene. Eram într'o concentrare şi febră de câteva zile. In momentul culminant al lucrului a intrat servitorul.

„Servitorii au apanajul de a intra neanunţaţi.

„Mi-a anunţat solemn că azi este termenul fatal de plata chiriei şi plata fiscului. Mi s'a dus pe gârlă toată concentrarea, toată febra, ceeace poeţii numesc inspiraţie. Am căzut în apatie, fiindcă terminasem banii. De atunci nu mai ţin slugi în casă".

36. *Condiţia socială a artistului.*

„Inainte vreme, noi, artiştii, n'aveam drepturi egale cu cetăţenii liberi, cu negustorii din cetate. Eram mereu octroyaţi, protejaţi de seniori, regi ori cucoane. Eram un fel de slugi de lux.

„Revoluţia franceză ne-a eliberat şi pe noi. Ne-a pus alături de negustori. Şi negustorii ne-au subjugat. Dintr'o robie, am căzut în alta şi mai neagră. Seniorii feudali, cel puţin, ne dădeau livrele şi fireturi de lachei galonaţi. Ne hrăneam cu firimituri dela banchetele somptuoase, dar ne hrăneam. Cu aştia, cu burjuii, am ajuns cerşetori liberi în haine negre.

„Dar n'aş renunţa la libertate. Fiindcă oltenismul nostru cobilițar m'a salvat dela inaniție pe trotuarele Parisului? De ce eşti cinic şi profanezi cu sociologie arta mea pură? Domnul să te binecuvânteze!"

37. *Munca.*

„Am muncit toată viaţa. Dar urăsc munca. Munca este blestem biblic. Munca este iubită numai de sclavi. Noi, artiştii, iubim Dumineca şi feeria".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

"Brancusi" par G. Opesso [1963]

4.

UNIVERSITÉ DE BUCAREST

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

"Brancusi" par G. Opesso [1963]

UNIVERSITÉ DE BUCAREST

Cours de vacances de langue, littérature, histoire et art du peuple roumain

SINAIA 1 er — 31 août 1963

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

B R I N C U S I

par G. Opresco,
membre de l'Académie de la République Populaire Roumaine, directeur de l'Institut de l'Art près d'Académie de la République Populaire Roumaine.

Il est peu d'artistes contemporains qui jouissent d'une plus grande célébrité et d'un plus éclatant prestige que le Roumain Brîncuşi, car tel est le véritable nom de l'illustre sculpteur dont je vous entretiendrai. Il est vrai qu'en France où il a vécu un demi-siècle, c'est-à-dire presque toute sa vie active, assez isolé, et, dans la mesure du possible, en Roumain, en se créant une vie et un milieu physique aussi semblable que possible à ceux de sa patrie, et de sa classe sociale d'origine, on l'appelait et il s'est nommé lui-même par la suite Brîncuşi. Ses sculptures, peu nombreuses à cause de la perfection inégalable de leur exécution qu'il jugeait indispensable à une oeuvre d'art, constituent aujourd'hui des titres de gloire pour les collections publiques et particulières qui les possèdent, en premier lieu donc pour les musées d'art moderne des pays occidentaux et surtout d'Amérique. Parmi ceux-ci le musée Guggenheim de New-York semble être celui qui puisse offrir le plus grand nombre de sculptures de Brîncuşi habilement exposées de manière à ce que chacune d'entre elles produise le maximun d'effet sur le spectateur. Mais il existe également des collections particulières d'une grande importance, telle la collection Arensberg, aujourd'hui au musée de Philadelphie ou la collection John Quinn qui peuvent rivaliser avec le musée Guggenheim par le nombre et l'importance des œuvres. Quant à la Tate Gallery de Londres, elle se plaignait récemment au Parlement dans un de ses rapports annuels de ce que l'insuffisance de ses moyens financiers ne lui permettaient pas de se maintenir au courant du mouvement artistique contemporain, ce qui

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

l'avait empêché entre autres de se procurer une oeuvre de Brîncuşi. D'autre part, l'Etat français a transformé l'atelier du maître, à sa mort, ainsi qu'il l'avait fait pour celui de Rodin, en musée commémoratif, à l'inauguration duquel le directeur des Beaux-Arts, Georges Salles a parlé de la "main divine" de Brîncuşi, le créateur de tant de merveilles, "main qui dorénavant se referme inerte".

Qui est, et d'où vient cet artiste si exceptionnel, dont l'oeuvre, la conception de la sculpture et la manière de vivre peuvent susciter un si grand intérêt ? Il est fils de paysan roumain des plus authentiques, issu d'une famille pauvre et non des notables du village, comme l'ont cru certains biographes, d'ailleurs bien informés, né en 1876, et élevé dans un village de montagne, à Hovirza, qui fait partie de la commune de Pestişani, dans l'ancien district de Gorj. Il quitta la maison natale encore enfant, à onze ans et il est resté fidèle à son origine paysanne depuis sa jeunesse et jusqu'à sa mort, au milieu du monde dans lequel,il a vécu, dans l'atmosphère brillante de la capitale de la France. Après avoir quitté son village natal, parti dans le monde à la recherche d'un travail qui lui permette de vivre, il trouve peu après une place d'apprenti chez un menuisier de Craiova, où il prend contact avec le bois et avec l'architecture nécessaire à une harmonieuse composition des parties qui constitueront un meuble d'aspect agréable. Le fait d'avoir connu de près cette matière qui se soumet à la volonté de l'homme plus facilement que la pierre, de l'avoir manié journellement, aura par la suite, comme nous le,verrons des conséquences incalculables pour son acitivité d'artiste. Ce sera l'une de ses qualités primordiales dans la sculpture du bois, partie importante de sa production et dans la conception du socle le plus approprié pour ses oeuvres, dont,la forme de présentation aura à son avis une importance décisive.

Peu de temps après cette période de sa vie qui suit son départ du village natal est encore assez obscure, peut-être à cause de Brîncuşi lui-même qui s'est montré parfois un grand adepte du mythe quand il la racontait à d'autres - il entra à l'Ecole des

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Arts et Métiers de la ville où il se trouvait, qu'il termine en 1898. Il était alors âgé de 22 ans, un homme fait, et, connaissant son caractère ferme et volontaire de même que ses qualités psychiques de plus tard, nous pouvons déduire qu'il savait ce qu'il voulait. Muni d'une bourse accordée sans doute par la commune sur l'intervention de quelqu'un qui s'était rendu compte des qualités exceptionnelles du jeune homme, il se rend à Bucarest et s'inscrit à l'Ecole des Beaux-Arts pour y étudier la sculpture. Deux sculpteurs très doués, y étaient alors professeurs : Carol Storck, fils de sculpteur et jouissant d'une préparation sérieuse en Occident, qui s'était ensuite crée une bonne réputation aux Etats-Unis d'où il avait été rappelé à Bucarest pour collaborer avec son père et prendre ensuite sa plaçe de professeur, et Vladimir Hegel venu chez nous de France. Tous deux étaient capables de donner un bon et sérieux enseignement, dans le sens des académies d'art, à Brîncuşi qui, ambitieux et assidu comme il l'était, et suffisamment formé comme sculpteur pour un étudiant de l'école, sculpte dès cette époque un remarquable buste du général docteur Davila et un écorché. Nous possédons aujourd'hui des informations assez certaines sur ces deux oeuvres. Le buste de l'étude de Zervos (Cahiers d'Art,1955) qui reproduit sans doute une photo prêtée par Brîncuşi est identique à la tête de la statue du général Davila qui se trouve devant l'Institut Médico-Pharmaceutique de Bucarest, coulée en bronze par Carol Storck en 1903 et qu'il avait donc travaillée au cours des années précédentes, c'est-à-dire justement à l'époque où Brîncuşi achevait ses études. Nous avons donc des motifs sérieux pour croire d'une part qu'il avait été l'élève de Storck au cours des années et d'autre part qu'il avait collaboré avec son maître à la réalisation de la statue. Il est évident que Storck a emprunté à Brîncuşi la tête de Davila y apportant une seule modification : le képi à aigrette du buste de l'élève apparaît en une autre position, tenu à la main, derrière le dos, par le général, dans la statue du pro-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

fesseur. Pour l'écorché, selon l'information précise de l'actuel professeur d'anatomie, Brîncuşi collabore avec le professeur d'anatomie d'alors de l'école, le docteur Gerota. Restée en possession de l'école pour l'enseignement des élèves futurs, et ayant souffert par la suite certains accidents, la statue existe aujourd'hui, en dehors de l'original divisé en trois parties, en plusieurs exemplaires, moulés en plâtre, dont l'un se trouve à l'école. Il existait selon les mêmes informations, deux exemplaires originaux, l'un à l'école et l'autre au sanatorium du docteur Gerota.

Brîncuşi finit l'école avec succès à la fin de 1901, mais ne prendra son diplôme qu'en septembre 1902.

A peine en possession de ce diplôme, il décide de continuer à perfectionner sa science, puis de se faire connaître au monde artistique de Paris. Le voyage jusqu'en France dure deux ans car, privé de toute ressource, il le fait par petites étapes, parfois à pied, s'arrêtant de temps à autre et travaillant surtout comme tailleur de pierre à Munich, puis en Suisse, à Zurich et à Bâle. En 1904, il arrive à Paris, le but suprême et si difficilement atteint de ses efforts. Il entre à l'Ecole des Beaux Arts avec Mercié comme chef d'atelier. Il possédait à l'époque une remarquable maîtrise du modelage de la terre ainsi que le prouvent ses travaux effectués en 1905 et 1906 qui nous sont parvenus, entre autres les têtes d'enfant (dont l'une en ma possession) et le beau portrait de petite fille intitulé Orgueil.

Ces ouvrages laissent deviner l'influence de Rodin pour lequel Brîncuşi ressent une profonde admiration. Parmi les têtes d'enfants, il y en a une intitulé Le Tourment, où l'expression de souffrance portée au paroxisme, si fréquente dans l'art de Rodin retrouve un écho. Il semble pourtant que ce ne soit point vers de telles oeuvres du grand sculpteur que va l'admiration de Brîncuşi. Il est évident que son

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

son Victor Hugo et surtout son Balzac aient dû produire sur Brîncuşi une plus grande impression. La statue de l'illustre romancier commandée par l'Union des écrivains français et refusée comme impropre, probablement parce que ceux-ci auraient préféré un Balzac d'une exactitude de photographie avec lequel on puisse "causer" pour ainsi dire, a dû produire un effet prestigieux sur Brîncuşi par son énorme volume massif, par ses lignes abruptes et tranchantes qui définissent et enferment la silhouette, par les traits discordants en apparence du visage mais tellement expressifs, et qui révèlent la tension intérieure du romancier. C'est à peu près ainsi qu'il imaginait alors une sculpture, mais obtenus par d'autres procédés que ceux de Rodin. Tandis que chez celui-ci l'éloignement de la réalité stricte, d'un figuratisme à la portée de beaucoup, était le résultat d'une attitude violente, dynamique à l'excès, pour Brîncuşi, dès cette époque, l'aspect d'une statue, son aspect final et définitif devait être le résultat de la réflexion, d'un calme souverain, de la patience, de la collaboration avec le matériel et non de la violence faite à ce matériel. Par cela ces deux grands sculpteurs se trouvaient, dès alors, à des pôles opposés. Rodin s'était rendu compte de l'admiration que le jeune sculpteur roumain lui avait vouée, mais aussi du splendide avenir qu'il pressentait pour son activité future. Il imaginait la solitude où celui-ci se trouvait au milieu de Paris, les privations, la pauvreté. Il avait entendu dire que Brîncuşi lavait parfois les verres dans un restaurant, qu'il chantait aussi dans le choeur de l'église roumaine de Paris, et lui propose de travailler avec lui dans son atelier de Meudon. Brîncuşi apprécie la qualité de cette offre, mais refuse la proposition, lui répondant par ce proverbe roumain qui devait satisfaire l'amour propre du grand artiste :"Chez nous on dit que l'herbe ne pousse pas à l'ombre des grands arbres". Cela se passait en 1906, après une exposition au musée du Luxembourg.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

A l'époque de ce geste de libération de Brîncuşi on constate un changement de plus en plus évident dans son oeuvre, c'est-à-dire dans la conception qu'il se fait de la sculpture. En 1907, on lui commande une statue pour un tombeau de Buzău. Il imagine une femme nue et agenouillée, priant, et faisant le signe de la croix, à la manière des chrétiens orthodoxes. La statue qui se trouve aujourd'hui au Musée d'Art de Bucarest, est d'une grande audace. Elle est libérée de tout détail inutile, réduite aux volumes essentiels et, bien que nüe, d'une candeur et d'une piété impressionnantes telles qu'il convenait pour un tombeau.

Peu après, son éloignement de la sculpture officielle devient plus apparent encore. Il expose l'Image ancienne, sorte d'idole recroquevillée comme celle des peuples primitifs, sculptée avec le même sentiment que celui de ces peuples lorsqu'ils représentaient leur divinité menaçante. Cette oeuvre est bientôt suivie d'une image au même aspect de divinité primitive, que l'artiste intitule selon un vieux proverbe roumain La Sagesse de la terre, une sorte de personnification de la sagesse, vieille comme le monde, sagesse non pas de l'homme mais de la nature toute entière. Ses souvenirs d'enfance primordiaux, persistants et prestigieux lui reviennent un à un, dans ce monde de Paris tellement différent. C'est, nous pouvons le dire, une forme inattendue et admirable de la collaboration culturelle entre l'Est et l'Ouest, collaboration unanimement désirée aujourd'hui, et en vue de laquelle tant d'efforts sont faits à notre époque, collaboration pressentie et réalisée par la sensibilité si profondément humaine de Brîncuşi.

Il est à remarquer que c'est alors également qu'il cesse de modeler la glaise, matière qui lui déplaît, justement par la facilité avec laquelle elle se soumet à l'artiste, poussant ainsi les êtres faibles à devenir superficiels et à se bercer d'un brio détestable, d'une exécution pleine de fioritures inutiles, et qu'il commence à tailler en pleine pierre. Ses formes tendent

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

en même temps à se simplifier de plus en plus, à prendre un aspect général géométrique, où n'apparaissent qu'une partie de leurs traits, une allusion plut[illegible] qu'une chose perceptible et évidente. La Muse endormie de 1906, reprise en 1909, en 1910 et encore dans les années qui suivent, car elle se répète avec des variations, tend de plus en plus à devenir une simple forme ovoïde, où quelques quelques lignes à peine inviquées suggèrent les traits distinctifs du visage, calmes et délicats.

En 1908 il crée Le Baiser, une commande, nous dit Carola Giedion Welcker, son biographe le meilleur et le plus directement informé auquel nous aurons souvent recours. Il s'agit d'un monument qui devait être placé sur le tombeau d'une amie américaine portant un nom bizarre aux résonnances magyares et russes, dans le cimetière de Montparnasse. Comme il arrive souvent dans la carrière de Brîncuşi, cette première oeuvre est le point de départ d'oeuvres successives issues de ses méditations avec certaines modifications par rapport à la première et destinées à représenter ses idées d'une manière plus complète et plus appropriée, toutes, devenant dans leur ensemble une sorte de thème à variations. En fait, la statue réalisée et placée sur la tombe de celle à laquelle elle était destinée apparaît comme assez différente du Baiser de 1908. Arrêtons-nous-y un peu, car elle a une importance capitale dans l'oeuvre et l'activité de l'artiste, et constitue le point de départ réel et incontestable du véritable art de Brîncuşi. Les sculptures précédentes se ressentaient les unes de l'art de Rodin, les autres de celui des peuples présentant une sensibilité, un fonds spirituel et une imagination d'essence ancestrale, commune aux peuples appartenant à une culture primitive, parmi lesquels nous devons compter également les paysans de notre pays. Le Baiser est une toute autre chose. Taillé à grands coups de ciseau ainsi que le réclamait l'ordonnance des molécules de la pierre, il a la forme d'un prisme

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

dans lequel on aperçoit deux corps presque identiques, colés l'un à l'autre, et formant une unité parfaite résultante de la force irrésistible qui les réunit, l'amour, apparaissant comme de simples volumes, avec pourtant de petits détails d'une grande délicatesse mais d'une grande signification : le fait par exemple, que la femme bien que soi-disant corps du corps de l'homme présente tous les signes extérieurs d'une grossesse (ceci dans l'exemplaire du Musée de Philadelphie mais non dans ceux de Bucarest et ni dans le monument définitif).

Par cette oeuvre la voie de Brîncusi s'ouvre largement ou plus exactement, c'est lui qui la fraye et qui s'y engage, continuant sa route et son rôle de novateur jusqu'à sa mort. Une fois de plus se confirme dans l'art ce qu'il affirmait souvent, que tous les grands artistes ont rompu avec le passé, justement dans ce qu'ils ont de vraiment grand.

Le thème du Baiser lui est tellement cher et apparaît dans des oeuvres tellement significatives pour l'évolution de l'artiste que l'un de ses biographes a même pu parler d'un cycle du Baiser. En tout cas, il constitue le motif principal de la célèbre porte triomphale de Tîrgu-Jiu de 1937, nommée tantôt La porte des héros, tantôt La porte du baiser, le baiser formant le sujet des colonnes qui soutiennent l'arc de la porte.

Les années de 1910 à 1914, lorsque se déclare la première guerre mondiale sont pour le sculpteur des années d'activité fébrile. C'est alors que prennent forme et que paraissent dans des expositions, avec des variations d'une année à l'autre, comme cela s'était passé pour le Baiser, Narcisse, Projet pour une fontaine, Prométhée, d'autres expressions du Baiser, des projets pour le portrait de Mlle Pogany, repris et analysé chaque fois dans des conditions nouvelles créés par le matériel dans lequel il était exécuté et par la constitution intime de ce matériel qui favorisait parfois les lignes taillées d'une cer-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

taine manière, parfois d'une autre.

Désireux de se faire connaître, l'artiste travaille et expose à tous les salons de Paris, ce qui fait qu'il se présente au public deux ou trois fois au cours de la même année. Il semblerait que c'est alors que Rodin, qui le considérait avec une sympathie et un intérêt tout particulier, lui aurait conseillé de paraître plus rarement en [illegible] pour ne pas donner une impression de hâte, d'activité [illegible] trop peu solide et insuffisamment soutenue par la réflexion. Il expose également à l'étranger, en Amérique, parce qu'il y avait trouvé des amis plus enthousiastes et plus actifs qu'à Paris où le cercle de ses admirateurs, qui comprenait il est vrai des personnes de l'importance de Modigliani et de Rousseau le Douanier, était assez restreint. Chez nous, à cette époque, c'est à peine si on parlait de lui, presque uniquement parmi ses anciens camarades d'école qu'il rencontrait encore parfois, mais à Paris, quand ceux-ci se rendaient en France. C'est probablement le cas de Dărăscu, dont le buste exposé au Musée National date, selon toute possibilité et à en juger d'après le style, de l'époque où Brîncuşi était l'élève des Beaux Arts à Paris.

Il expose également à Londres dans un groupe d'"artistes alliés", à la veille de la guerre mondiale, quand le célèbre critique d'art tant apprécié en Angleterre, Roger Fry écrit dans The Nation, ainsi que le rapporte [illegible] biographe mentionné plus haut, que les trois têtes de Brîncuşi sont les plus remarquables, oeuvres de sculpture de l'Albert Hall où l'exposition avait lieu.

C'est alors également qu'il crée le motif de la Maïastra, l'un de ses rêves les plus audacieux, imaginé comme un symbole de la libération de l'homme et de l'ascension de l'esprit dégagé des chaînes terrestres, comme une aspiration vers tout ce qui est grand et lumineux. Son nom est tiré de la mythologie des contes, où l'oiseau merveilleux, la Maïastra, omnisciente, conduit l'homme vers la prison où est enfermée sa bien-aimée, le

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

conseille dans le besoin, le défend et l'inspire. Depuis lors, l'oiseau merveilleux sera son motif de prédilection. Il concentrera souvent autour de lui toute sa puissance créatrice, il en fera un objet précieux, parfois lumineux comme un soleil, d'une forme de plus en plus souple, plus harmonieuse, plus égale selon lui, afin qu'il puisse s'élever toujours plus haut dans l'azur, dans l'éther infini.

N'est-il pas émouvant de voir ce paysan roumain concentrant toute sa puissance de création avec une passion qui le dévore, anxieux de donner naissance dans son art à des formes, de parfaire ces formes, de les sublimer, d'en faire une sorte de préfiguration des produits de la science qui mettront notre globe terrestre en contact avec le Cosmos ? Car il est certain que l'on trouve dans les tréfonds de sa conscience le même désir de connaître les mystères de l'univers, que chez ceux qui réaliseront par les découvertes de la science ce qui pour lui n'était que pressentiment et élan nostalgique. "J'ai cherché toute la vie l'essence du vol", a-t-il dit une fois.

La Colonne sans fin surgit elle aussi des mêmes essors et des mêmes impulsions. C'est vers cette époque, entre 1914 et 1918 qu'il est attiré par les qualités du bois dans la sculpture, en contraste avec celles du marbre ou du bronze. C'est l'époque où, je l'ai rencontré pour la première fois grâce à une amie commune, une Française. Une femme était toujours plus sûre d'être reçue par cet ascète, vivant dans la solitude, qu'un homme, surtout un critique d'art. Du reste, à cette époque, je n'avais pas encore commencé ma carrière de critique et j'enseignais la langue et la littérature françaises à l'Université de Cluj. Il me semble, la mémoire me faisant quelque peu défaut, qu'il habitait la rue du Montparnasse et pas encore Impasse Ronsin, en sorte que cette scène a dû se passer peu après la signature de la paix, après la première guerre mondiale.

L'atelier de Brâncuşi, très vaste, était entièrement occupé par d'énormes poutres de bois encore longues et larges, amenées

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

d'un village de Bretagne où l'on avait démoli un certain nombre de maisons. Entassées les unes sur les autres, ces poutres attendaient la main de l'artiste. L'aspect offert par l'intérieur de l'atelier était curieux et bizarre au possible. On se serait cru dans une grotte mystérieuse, peut-être sous terre, où un Cyclope ayant rassemblé ses matériaux, préparait ses outils afin de transformer les divers matériaux en objet qui émerveilleraient le monde. Et comme à cette époque j'étais passionné de Wagner et de ses drames musicaux, de l'atelier des nains, artisans du Tannhoin, je m'en souvenais dans l'atelier de Brîncuşi. Je ne me rappelle plus exactement de quoi nous avons parlé. En tout cas les problèmes abordés étaient d'ordre général et se sont bornés surtout aux explications que l'artiste m'a données, à des paroles sages et précises, lentement exprimées, sur son attitude, si nouvelle à l'époque, envers la matière qui servait à son oeuvre, de l'importance dans l'exécution et de l'individualité que possède tout le matériel, du rôle de celui-ci dans la réussite finale de l'oeuvre après de longues et minutieuses opérations qui peuvent durer des années entières. J'avoue avoir été profondément impressionné par l'amour et la profonde compréhension de l'artiste pour la valeur de la matière dans laquelle il travaillait. Dans la pierre, par exemple, disait-il, il faut tailler, creuser, pour arriver là où se cache le sujet, car il ne se trouve pas n'importe où dans le bloc de marbre ; sujet que la pierre contient et que l'artiste ne découvre que peu à peu, en analysant, en méditant et en taillant ; dans le bois ce sont les fibres et leur direction qui dictent la manière de conduire l'outil dont on se sert pour obtenir le rythme réclamé par chaque essence ; pour le métal poli tout dépend de la manière dont tombera dessus la lumière qui seule donne vie à l'oeuvre, étant donné que la sculpture boit généralement la lumière et ne la reflète pas comme la peinture. C'étaient autant de problèmes dont on entendait trop rarement parler, et la conviction de celui qui les exposait, la compétence de celui qui les avait expérimentés pendant de longues années, avant donné beaucoup à réfléchir sur leur valeur.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Ils démontraient au fond que l'attitude de l'artiste impressionniste, de celui qui s'imagine que l'inspiration et la virtuosité sont tout dans une oeuvre d'art, est non seulement une idée sans trop de valeur [illegible], mais encore fausse. Pour Brîncuşi, admirateur, comme il l'a souvent affirmé, des formes parfaites, à leur manière, rencontrées parmi les pierres des lits de rivière et les galets des rivages qui ont acquis la forme que nous leur voyons aujourd'hui et leur surface si admirablement lisse après des centaines et des milliers d'années d'érosion, il était évident que ces formes préexistaient dans le coeur des roches roulées par les flots et entrechoquées et que le temps avait mis au jour exactement ce qui constituait le noyau, le coeur de la matière dont elles étaient composées. La direction des molécules ordonnées d'une certaine façon dans une pierre est aussi un élément essentiel pour déterminer le rythme éventuel d'une oeuvre taillée dans cette pierre ; cette oeuvre sera donc soumise à un phénomène ayant une certaine ressemblance avec celui de la production des cristaux soumis à leur loi fatale.

J'ai quitté l'atelier de Brîncuşi content d'avoir acquis grâce à ses explications un enseignement qui m'a servi depuis dans la vie au cours de ma carrière d'historien de l'art, un enseignement qui n'était pas à la portée de n'importe qui. En ce qui concerne l'artiste, la manière dont il prenait attitude vis à vis de la matière me prouvait que le sculpteur avait non seulement de l'intuition mais aussi l'application dans la vie d'un homme de science, donc la possibilité de se servir de ses connaissances comme un véritable explorateur de la nature. De même qu'un homme de science, il avait pénétré bien des secrets du monde environnant, dont quelques-uns dès son enfance passée au milieu du grandiose paysage natal des montagnes de Gorj. J'ai parlé précédemment de ses aspirations concernant la réalisation des formes sous lesquelles il avait présenté et allait présenter encore la "Maïastra", aspirations et sentiments qui le rapprochent des ingénieurs préoccupés d'établir un contact entre notre planète

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi/Geist	Series.Folder: 3 (1)

et le Cosmos. Nous le voyons maintenant aussi proche de la nature et aussi compréhensif que ceux qui l'ont étudiée et sont parvenus à en connaître les lois et en tirer des conclusions utiles pour la vie pratique.

Lorsque nous nous sommes quittés j'étais rempli d'admiration et heureux de ce que j'avais entendu dire à cet homme plutôt petit de taille mais vigoureux, laissant entrevoir sous ses larges habits blanchis par la poussière de la pierre taillée un corps robuste et des mains d'une habileté presque miraculeuse. Ma pensée retournait surtout à ses yeux petits, mais pénétrants comme des flèches, à la mobilité de son visage, tantôt grave, tantôt rêveur, tantôt souriant d'un sourire quelque peu malicieux mais plein de compréhension humaine.

Des années avaient passées depuis. Je travaillais à la Commission de Coopération Intellectuelle de la Ligue des Nations, dont les sessions et l'activité m'obligeaient à de fréquents voyages à Paris. Je n'avais pourtant plus rencontré le maître dont on parlait de plus en plus mais qui exposait de moins en moins en France comme suite du refus brutal au Salon des Indépendants du portrait de la princesse X, considéré scandaleux et donc impossible de figurer à l'exposition pendant la visite du président de la République, mais qui avait été rapporté en triomphe par quelques artistes de ses amis, entre autres par Fernand Léger, après la visite. Lorsque je pensais à l'oeuvre de Brîncuşi je ne pouvais me remémorer alors que ce que j'avais vu au cours de ma première visite dans son atelier, où bien d'anciens travaux ou des photos banales, certaines accompagnées de commentaires défavorables, publiées dans quelques revues. J'avais appris pourtant, car l'événement avait été vivement discuté dans toute la presse mondiale pendant plusieurs mois, que la douane des Etats Unis avait considéré en 1927, quelques-unes de ses oeuvres, parmi

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

lesquelles la Maîastra, comme des instruments ne pouvant être exemptés de taxes et non des oeuvres d'art bénéficiant de l'exemption. L'événement avait abouti à un procès intenté par l'artiste à l'administration des douanes des Etats Unis, à des commentaires sur les séances juridiques où le cas avait été débattu, à des déclarations en faveur du maître de la part d'artistes renommés, parmi lesquels le sculpteur anglais Epstein, et, après deux ans de procès, à un gain de cause en faveur de Brîncuşi.

La rumeur soulevée par ce procès, les arguments ridicules des juges avaient contribué en une large mesure à la réputation de l'artiste, qui, surtout aux Etats Unis exposait toujours plus souvent avec toujours plus de succès. J'avais encore appris que le Maharadjah d'Indore lui avait rendu visite pour acheter trois exemplaires différents en marbre noir, en marbre blanc et en métal poli de la Maîastra, qui dans l'intention de l'artiste et du noble indien devaient être placés autour d'un bassin, avec une statue représentant l'esprit de Boudâha, le tout placé dans un temple à la construction duquel Brîncuşi travailla plusieurs années mais qui n'a pu malheureusement être terminé.

Quelques semaines avant que l'artiste se rende aux Indes pour la disposition finale de ce temple, il repasse dans le pays, à Tîrgu Jiu, ville dans le parc de laquelle il élève la célèbre Porte du baiser, son oeuvre architecturale la plus célèbre et dont nous avons déjà parlé, plante une colonne sans fin haute de trente mètres en acier doré et une table ronde en pierre entourée de chaises rondes également.

Tout ceci était de nature à réveiller en moi le désir de renouveler le contact avec l'artiste qui m'avait laissé une si forte impression à notre première rencontre, mais que j'hésitais à aller voir à cause du bruit qui s'était répandu de sa répugnance manifeste à prendre contact avec quiconque aurait pu parler de son oeuvre dans la presse. En automne 1937, à l'occasion de l'Exposition Internationale de Paris, mon ami Steriadi, ami de Brîncuşi également,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

se trouvait à Paris. Je l'ai prié en tant qu'ancien camarade de Brîncuşi de me fournir l'occasion de lui rendre visite. Le maître ayant acquiescé à cette requête je me retrouvai à nouveau un soir dans son atelier, cette fois-ci au numéro 11 de l'Impasse Ronsin. Les immenses poutres en bois de jadis avaient disparu. Au cours de cette période, Brîncuşi était surtout préoccupé de la sculpture en pierre et en métal poli. Des oeuvres de ce genre installées sur des plate-formes mobiles tournaient lentement devant nous. Cette manière de les présenter qui me rappelait les devantures des coiffeurs de dames de Paris, m'a surpris et pas trop favorablement. Le torse de jeune homme, Adan et Eve, quelques exemplaires du Coq, Le chef, Socrate, de même que les statues bizarres représentant La Sorcière et La Chimère, toutes en bois et exécutées avant cette période se trouvaient soit dans des malles, soit quelque part dans l'atelier, dans l'ombre.

Il y eut ensuite un repas préparé par l'artiste ainsi qu'il le faisait lorsqu'il recevait une visite plus sympathique, et une conversation sur ce que je voyais, conversation qui dura au moins deux heures. Ce qui frappait de nouveau dans la personne de Brîncuşi et ce qui m'avait laissé dès ma première rencontre un souvenir inoubliable, c'était la noblesse rustique de son apparence, la souplesse et la précision de ses gestes, son corps resté robuste et jeune. Le temps aidant, ses cheveux quelque peu hirsutes et sa barbe qui était plus soignée s'étaient striés de fils blancs qui encadraient un visage semblant sculpté dans du vieil ivoire. Ses traits d'une rare noblesse étaient le résultat de la vie presque ascétique de l'artiste et de la méditation qui occupait presque toute sa journée, car il n'y avait pas de coup de ciseau dans la pierre ou dans le bois qui ne fut pensé avant d'être exécuté. Sa parole était lente, claire, longuement posée, comme chez nos vieux paysans. Ce soir là il semblait régner autour de lui quelque chose de la sérénité

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

de l'artiste qui a enfin atteint à la vérité suprême de l'art. Que l'on soit ou non d'accord avec cette vérité, on sent que le moment est solennel et digne d'être retenu. Les têtes des statues continuaient à tourner, mais leur mouvement ne me semblait plus ridicule. Et soudain, au milieu de cette calme conversation, l'artiste devint passionné et violent. "Michel Ange, ce n'est que de la chair", déclara-t-il, voulant indiquer par cela la constante préoccupation de cet artiste pour l'exactitude anatomique de la musculature. Cette caractérisation inattendue, exprimée avec une certaine malveillance, et même un certain mépris, m'a produit tout naturellement une impression désagréable. Mais en y réfléchissant plus tard, elle m'a donné à penser. Qui ose parler de la sorte de l'un des plus grands génies de l'humanité doit, sans doute se sentir en état de remplacer la "chair" par autre chose de tout aussi important pour l'évolution de l'art, mais nouveau et différent. Er Brîncuşi pouvait avoit cette prétention, à ce moment où la plus grande partie de son oeuvre en marbre, en bois et en bronze avait été exécutée. En fait la chair n'a pas toujous rexisté en sculpture : elle paraît surtout à partir de la Renaissance. Elle n'a pas existé chez les peuples d'ancienne civilisation et créateurs d'art, chez les Egyptiens par exemple, ni chez les peuples primitifs, qui considéraient l'art comme une manifestation magique fondée sur une certaine mythologie, et ni dans l'art populaire, en général. Pour ce qui est de l'art populaire du pays d'origine de Brîncuşi, le sculpteur s'en était nourri dans son enfance, et son adolescence, et en connaissait toutes les implications. Il était donc naturel que [illegible] la Sagesse de la terre, de la Colonne sans fin et de la Maîastre voit dans cette direction l'avenir de la sculpture. C'est de cet art populaire qu'a pris naissance la plus grande partie de son inspira-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

tion. Il nous faut tenir compte de son attitude vis-à-vis de ces thèmes, du matériel et des procédés d'exécution dont le peuple s'était servi avant lui, et dont il continuait à se servir, s'inspirant de l'art de son peuple, si nous voulons comprendre les motifs profonds de l'art de Brîncuşi. Et si la sincérité des artistes anonymes appartenant aux peuples qui ont pratiqué de tels genres d'art ne peut être mise en doute, celle de Brîncuşi non plus ne peut l'être. Nous admirons et nous n'admirons pas l'art de Brîncuşi. Il n'est pas didactique, il est au premier chef intellectuel et subjectif. Son importance est d'ouvrir de nouvelles voies dans la sculpture. Et l'exemple, de Brîncuşi, sa belle et honnête vie d'artiste créateur, sont déterminants pour nous convaincre que seulesune sincérité absolue, un travail ininterrompu de tous les jours, allié à la connaissance et la compréhension du matériel dont on se sert, analysé et apprécié comme le font les véritables gens de science, et l'identification aux nobles aspirations de notre époque, permettront de créer un art sérieux, capable d'intéresser notre génération et les générations à venir, même lorsqu'il ne peut s'agir d'une imitation exacte de la nature, comme c'est le cas des sculptures de Brîncuşi.

En fait, Brîncuşi cessa de travailler peu après la date de ma seconde visite. Ses dernières oeuvres, les deux formes de tortue sont de 1943. Le sculpteur qui, conformément à l'axiome qu'il répétait sans cesse, comme une règle de vie pour un artiste digne de cette haute qualification, avait créé comme un dieu, commandé comme un roi et travaillé comme un esclave, se contente, à partir de cette date, de modifier les socles de certaines statues, d'en polir d'autres. Sa puissance inventive était tarie. Peu après il tombe malade et passe la plus grande partie de son temps au lit, dans son atelier, qu'il ne veut à aucun prix quitter pour un sanatorium, chantonnant parfois les mélodies de sa jeunesse qui lui reviennent à la mémoire et ne parlant, ainsi que des témoins nous l'ont rapporté, que le roumain.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

J'ai par deux fois parlé de son aspect physique. Vous me permettrez de vous montrer Brîncuşi, d'abord dans une photo le représentant dans la fleur de l'âge, puis dans une autre, datant des dernières années de sa vie et que je considère comme un merveilleux symbole de ce qui pour beaucoup d'entre nous, je l'espère, demeurera de cette communication : un vieillard ayant l'apparence d'un sage d'Extrême Orient, une sorte de magicien persan, chinois ou japonais, tenant en main l'instrument dont il s'était servi sa vie durant, encadré d'une porte monumentale, inspirée de l'art populaire roumain dont il est avant tout le messager dans sa création artistique.

= = = = = = = = =

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

6.

3

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'

Xerox of article by Barbu Brezianu

"Le débuts de Brancusi"

in Revue Roumaine d'histoire de L'art Tome 1, no 1, 1964 pp. 85-100

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

3

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Tome 1, n° 1, 1964

	Page
Avant-propos	3
MARCEL BREAZU et MIRCEA POPESCU, Quelques problèmes de la recherche des valeurs esthétiques	5
PAUL PETRESCU, Solar signs in folk art in Rumania	13
PAULINE JOHNSTONE, Church embroidery in Rumania	39
AMELIA PAVEL, Les illustrateurs roumains de la poésie de Mihai Eminesco	43
MARIA ANA MUSICESCU, La broderie roumaine au moyen-âge	61
BARBU BREZIANU, Les débuts de Brancusi	85
SIMION ALTERESCU, Le concept de la mise en scène dans le théâtre roumain à la fin du XIX[e] siècle	101
MIHAI FLOREA, George Vraca — Darsteller Königs Richard III.	109
LETIȚIA GÎȚZĂ, Le théâtre roumain de marionnettes, art ancien et art moderne	119
ALFRED HOFFMAN, Interpretationsstile in der Kunst des Dirigierens: George Georgescu (Bezüglich seiner letzten internationalen Tournees)	139
PAVEL CHIHAIA, Deux armoiries sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab	151
MIHAI GRAMATOPOL, L'enfance de Caligula, — à propos d'un portrait glyptique inédit	169
MIRCEA POPESCU, Aperçu sur l'historiographie roumaine de l'art des dernières vingt années	177
Chronique	187
Travaux parus	189

REV. ROUM. HIST. ART. TOME 1, N° 1, p. 1—192, 1964, BUCAREST

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

LES DÉBUTS DE BRANCUSI

Barbu Brezianu

Fin 1901. Constantin Brancusi, ancien boursier de l'Ecole des Arts et Métiers et boursier de la Fondation « Madona Dudu » de Craiova, achevait brillamment ses études pratiques et théoriques, commencées en septembre 1898 à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, et dont l'excellence avait été récompensée au cours de ces trois années par une médaille d'argent, trois médailles de bronze et onze « mentions honorables ». Dans un témoignage officiel, le directeur de l'Ecole, le peintre George Demetresco-Mirea, louait cet élève laborieux, non seulement pour avoir suivi les cours avec assiduité, mais aussi pour s'être distingué parmi ses camarades, remportant des prix à toutes les matières du programme. Il annonçait en même temps que le Conseil des professeurs autorisait le jeune artiste — en récompense de son travail et de sa conduite — à utiliser pendant la durée des vacances d'été l'atelier, les outils et les matériaux nécessaires à l'achèvement de l'étude d'anatomie pour laquelle il avait été récompensé. Il s'agissait sans doute de « L'Ecorché ». En 1903, au mois de mai (alors que l'artiste était déjà muni de son diplôme), l'« Ecorché » fut exposé au Palais de l'Athénée Roumain de Bucarest. Cette œuvre, ainsi que d'autres, antérieures, copies d'après l'antique, telles que le Laocoon, le buste de l'empereur Vitellius, deux Nus d'homme, dont une étude d'après la statue de Mars Borghèse — sont loin d'être de simples exercices scolaires; elles témoignent, au contraire, d'une interprétation personnelle des thèmes académiques et d'une remarquable maturité artistique. « L'Ecorché » avait été réalisé sous la surveillance et avec la collaboration du docteur Dimitrie Gerota, professeur d'anatomie à l'Ecole des Beaux-Arts, et après de sérieuses études préalables, faites dans la salle de dissection de la Faculté de Médecine et au « Musée d'anatomie comparée » de Bucarest.

Cette étape une fois achevée, Brancusi, qui aspirait à étudier dans une école italienne de beaux-arts, adresse une supplique aux dirigeants de la Fondation « Madona Dudu » de Craiova, les priant de se montrer « paternellement généreux » à son égard et de prévoir dans le budget de 1903—1904 une somme qui puisse lui permettre la réalisation de son désir.

Déçu dans son espoir, Brancusi (qui avait déjà fait un premier voyage à Vienne) entreprend cette fois-ci un long voyage à travers l'Allemagne et la Suisse, pour se rendre en France. Mais son extrême indigence l'oblige plus d'une fois à faire le chemin à pied, une besace sur l'épaule et un bâton à la main, ainsi qu'il apparaît dans une photo de l'époque. L'artiste raconte lui même, dans une interview, cette invraisemblable aventure:

« Je suis parti à pied pour Paris. Arrivé à Munich, je ne trouvai pas de travail. J'entrepris alors de connaître la Bavière. Je cheminais pendant la nuit. Le jour je dormais où je pouvais. C'était l'été et les forêts bavaroises sont fraîches et pleines de coins accueillants... Mon voyage vers Paris a duré longtemps. J'ai traversé la Suisse à pied. A Bâle, j'ai vendu ma montre et les vêtements qui ne m'étaient pas indispensables pour me procurer quelque nourriture. En Alsace, une pluie torrentielle me surprit en plein champ. J'en fus tellement malade, que j'ai bien pensé ne plus

REV. ROUM. HIST. ART, 1964, 1. 1. 85—100

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Brancusi — le premier à gauche — en uniforme d'élève de l'Ecole des Arts et Métiers de Craiova; (juin 1898).

jamais arriver à Paris ». Néanmoins, une année après son départ du pays, — en 1904 — le voyageur atteindra son but. Cependant, à Paris aussi il allait souffrir intensément du lourd fardeau de la misère, « une misère absurde et disproportionnée, qui rappelle l'adolescence de Gorki ». Comme à Craiova et à Bucarest, le sculpteur sera obligé de faire pendant la nuit un métier, cette fois-ci celui de plongeur dans un petit restaurant, tandis que les jours de fête, il remplira le modeste office de chantre et de bedeau à la chapelle roumaine de Paris (rue Jean de Beauvais). Grâce à ces occupations peu ordinaires il pourra gagner son pain et, surtout, continuer ses études. Ce sont des « Souvenirs des temps durs » — écrira-t-il, non sans raison, sur l'étonnante photographie qui le représente habillé d'un vêtement de chantre.

Endurant de grandes privations, et subsistant surtout de dettes (Brancusi n'avait à sa disposition que quelques sous par jour, provenant, au début, d'une bourse mensuelle de 25 francs que lui envoyait le professeur Dimitrie Gerota), il s'attelle avec acharnement au travail et trouve une certaine sollicitude et compréhension auprès de quelques compatriotes groupés dans l'Association des Etudiants Roumains de Paris; certains parmi eux vont même jusqu'à organiser une loterie pour lui venir en aide. Le gagnant du gros lot (le buste de fillette intitulé « L'Orgueil ») se trouve être un personnage riche et généreux, Victor N. Popp, qui dorénavant aidera Brancusi à traverser cette période d'indigence; il commença par le faire déménager de son atelier primitif et l'installe dans une mansarde de l'immeuble, situé au n° 10, Place de la Bourse, ensuite dans un autre, plus approprié, au 16 de la rue Dauphine.

En témoignage de sa reconnaissance, Brancusi envoyait régulièrement à Victor Popp les photographies des œuvres qu'il réalisait, en les accompagnant de leur titre, du nom de l'exposition où elles avaient figuré et de quelques mots affectueux. Cette correspondance illustrée était, bien souvent, journalière, l'artiste la considérant comme une obligation amicale.

Ses œuvres — comme nous le dit Brancusi lui-même — étaient exécutées « d'après nature », sauf quelques-unes — destinées à des monuments funéraires — qui étaient des commandes faites d'après des photos: ainsi le buste, modelé avec une vigueur remarquable, du docteur Zaharia Samfiresco (ancien professeur de chirurgie, entre 1889—1905 à la Faculté de Médecine de Jassy)[1]; ou le médaillon en bas-relief, représentant une jeune femme vue de face, et plus tard le buste de Pierre

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Stanesco, placé au cimetière de la ville de Buzău.

On peut encore citer parmi ces portraits d'après nature le buste d'un garçon de restaurant (probablement un camarade de travail de Brancusi, de la période où il travaillait comme plongeur); le portrait du concierge de l'immeuble à la figure martiale, et un bas-relief représentant une femme aux traits sévères.

Une vieille photo d'amateur, datant de 1905, nous permet de jeter un coup d'œil sur la chambre encombrée de toutes sortes d'œuvres, éparpillées en désordre sur le plancher: des bustes, des bas-reliefs, des statuettes de vitrine. On peut remarquer, dans cet atelier improvisé, le buste d'une femme à l'aspect vulgaire et autoritaire, celui d'un vieillard à l'expression souffreteuse, et une série de statuettes représentant des hommes voûtés, pliant sous un fardeau. Sans la présence, parmi toutes ces œuvres quasi médiocres, du beau buste qui avait figuré au Salon d'Automne de 1906 sous le titre « L'Orgueil » (reproduit aussi séparément, dans deux autres photos et intitulé « Tête d'expression » et « Etude d'école d'après nature ») et sans l'annotation de la main de Brancusi au verso de cette photo, on pourrait douter de la paternité de ces œuvres, qui rappellent la manière naturaliste des sculpteurs roumains contemporains, aussi bien que le style académique de Marius-Jean-Antonin Mercié (1845—1916), son professeur, ou celui d'Ernest-Henri Dubois (1863—1931). D'ailleurs, Brancusi avait été sur le point de travailler dans l'atelier de ce dernier, sur la recommandation d'un haut magistrat, Louis Herbette, membre du Conseil d'Etat français; mais à partir de 1905, sa situation matérielle commençant à s'améliorer quelque peu, il y renonça.

En effet, Brancusi figure enfin sur les listes des stipendiés de l'Etat roumain pour 1905—1906 et reçoit par conséquent une somme annuelle de 600 francs, qui lui permettra de poursuivre ses études, de payer ses modèles et de s'inscrire à l'Ecole Nationale des Beaux Arts, dans la classe du professeur Mercié, où nous le voyons figurer à partir du 23 juillet 1905.

Dès le premier trimestre, le maître de sculpture et de dessin apprécie le talent de cet élève, lui rend les « meilleurs témoignages » et lui accorde le qualificatif « très satisfaisant » pour son « assiduité », ses « aptitudes » et ses « progrès ». Ces témoignages seront réitérés un an plus tard, par le directeur de l'école, le peintre Léon Bonnat (1833—1922), dans le certificat délivré à Brancusi pour lui servir « auprès de MM. les membres du Gouvernement roumain » où il signale que l'élève « montre d'heureuses dispositions » et « fait des progrès constants ».

L'Empereur Vitellius, copie d'après l'antique (plâtre, 0,610, signé et daté « C. Brâncuş 1898 »). Collection du Musée d'Art de Craiova.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Brancusi, *Tête d'étude*, 1901 («mention honorable», Ecole Nationale des Beaux-Arts de Bucarest).



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



L'Écorché (détail), 1903. Collection de l'Institut des Arts Plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest.

Le 1er février 1906, Brancusi — désirant continuer ses études encore une année, « pour pouvoir créer quelques œuvres importantes » — réclame une prolongation de la subvention pour 1907. Sa supplique sera cette fois-ci appuyée non seulement par les certificats des professeurs parisiens, mais aussi par une ample et élogieuse recommandation, adressée par le directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, C. I. Stăncesco, qui souligne le fait que, grâce à son talent, à son intelligence et à son zèle, Brancusi avait réussi à être reçu dès la première année au Salon Officiel français; Stăncesco considérait de son légitime devoir de recommander avec insistance une augmentation de la bourse du jeune sculpteur, en raison des grands frais nécessités — matériaux et modèles — ainsi que de son projet de créer des œuvres importantes. Il ajoute: « le secours accordé à monsieur Brancusi serait d'autant plus mérité que ce jeune homme a, selon toutes les informations reçues de Paris, non seulement des dispositions certaines, mais aussi une conduite exemplaire ».

En 1906, en dehors de son début au Salon Officiel, Brancusi avait envoyé au Salon d'Automne trois ouvrages (insérés dans le catalogue sous le numéro 218—220), dont les photos furent adressées comme d'habitude à Victor N. Popp, avec

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Constantin Brancusi en costume de sacristain de la chapelle roumaine de Paris (1906); sur la photo, l'inscription: «Souvenir des temps durs. C. Brâncuşi».

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

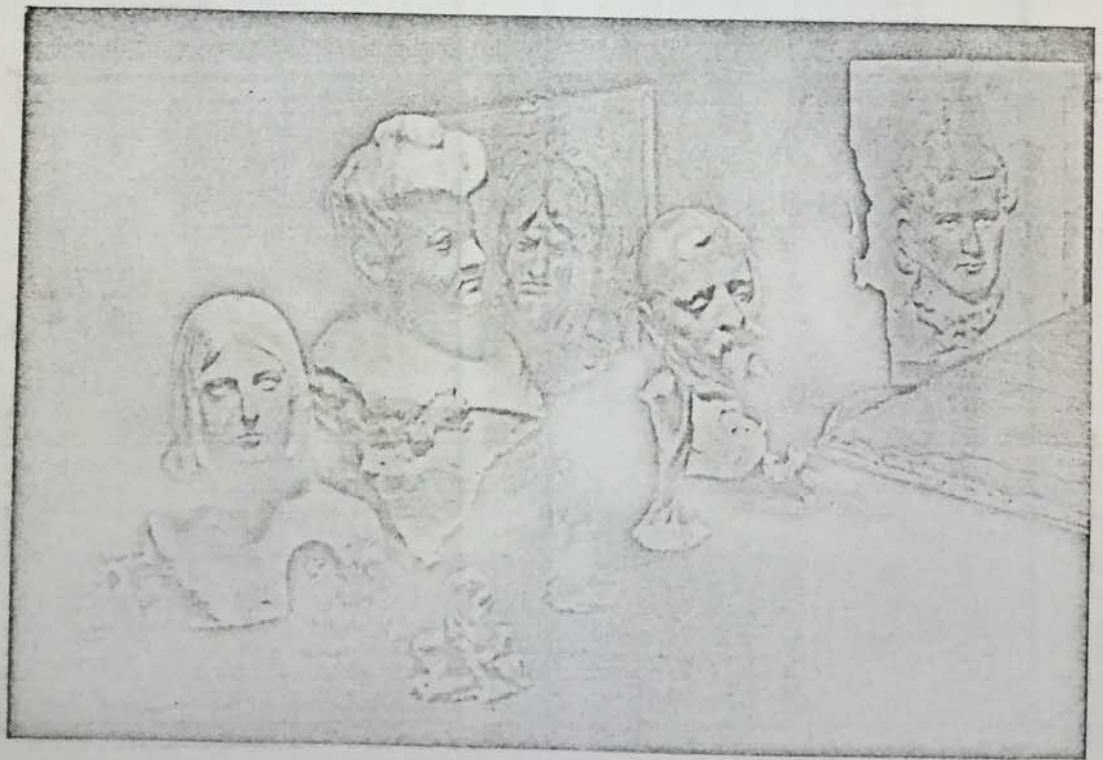
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

leur titre exact : « L'Enfant », « L'Orgueil » et le portrait d'un compatriote, G. Lupesco. Au cours de cette même année, le sculpteur envoyait au « noble chevalier » (c'est ainsi qu'il avait surnommé son protecteur, Popp), la photo d'une œuvre demeurée inconnue : « Les peaux-rouges », ébauche d'une œuvre qui exprimait sans doute sa sympathie à l'égard des souffrances endurées par cette race — sentiment qui avait d'ailleurs inspiré, bien des années auparavant, le sculpteur Préault, auteur, pareillement, d'un buste intitulé « Peau-Rouge ».

1906 est en même temps l'année où Brancusi crée une belle « Etude d'anatomie » et la « Muse endormie » (intitulée d'abord « Le Repos »). L'influence d'Auguste Rodin y est évidente ; Brancusi, qui en ce début d'année 1907 venait d'accomplir 30 ans, se trouvait à un tournant de son art et de sa vie. Il avouait travailler maintenant à contrecœur dans les ateliers de l'Ecole de Beaux-Arts, sous la direction de Mercié.

« Mon travail avançait avec beaucoup de peine. J'ai demandé alors à mon professeur ce que je devais faire. Après avoir obtenu quelques conseils, je me suis remis à l'œuvre. Je travaillais longtemps, sans toutefois arriver à finir mon ouvrage. Je revins donc chez le professeur et au fur et à mesure que mes questions étaient de plus en plus fréquentes, ses réponses devenaient de plus en plus laconiques. Mon travail traînait en longueur, tandis que je regardais le corps vivant de l'homme et ma sculpture inerte. Le *cadavre* du modèle ».

Du reste, à cette époque, Mercié avait changé d'opinion à l'égard de l'art de



Le premier atelier de Brancusi : 10, Place de la Bourse. (1905).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Brancusi, *Portrait d'un « garçon »* (1905).

Brancusi, *Portrait d'un concierge* (1905).

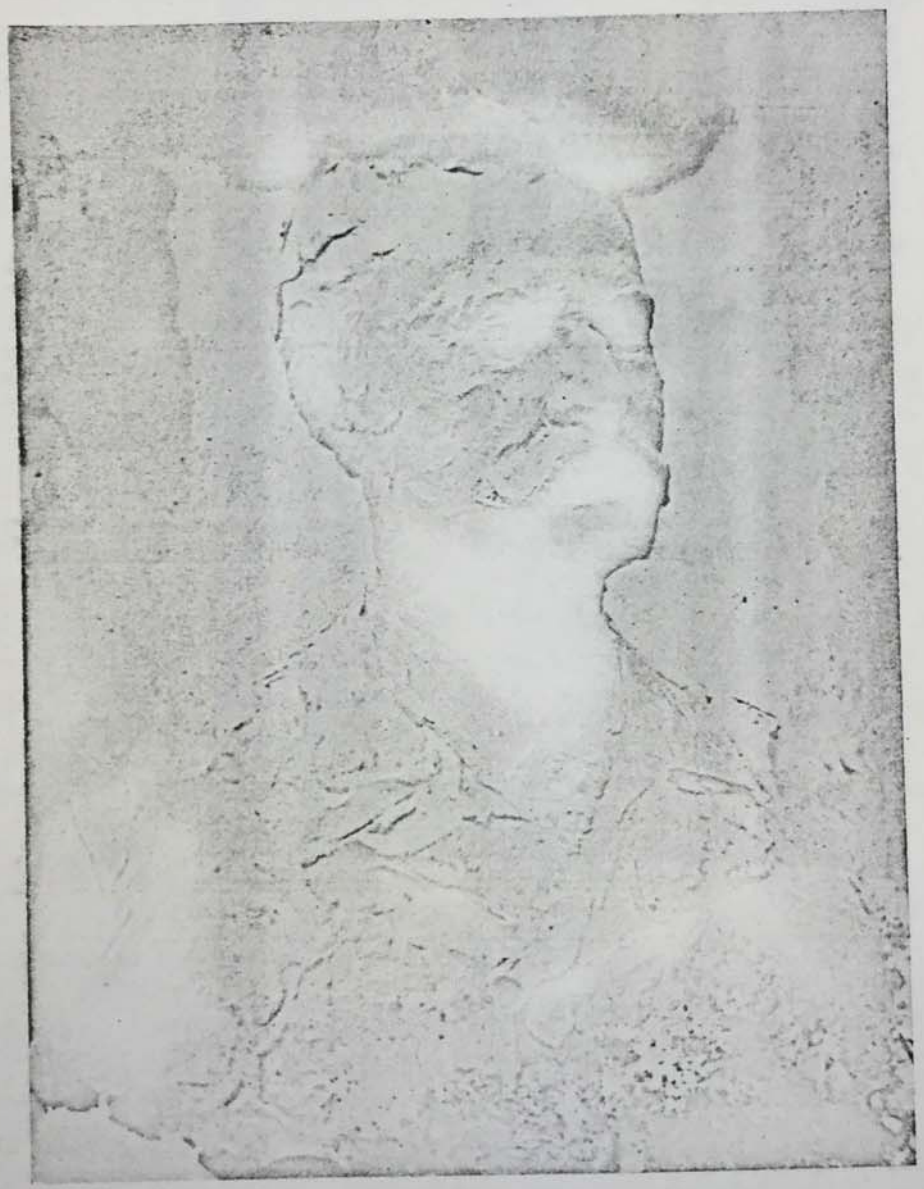




FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

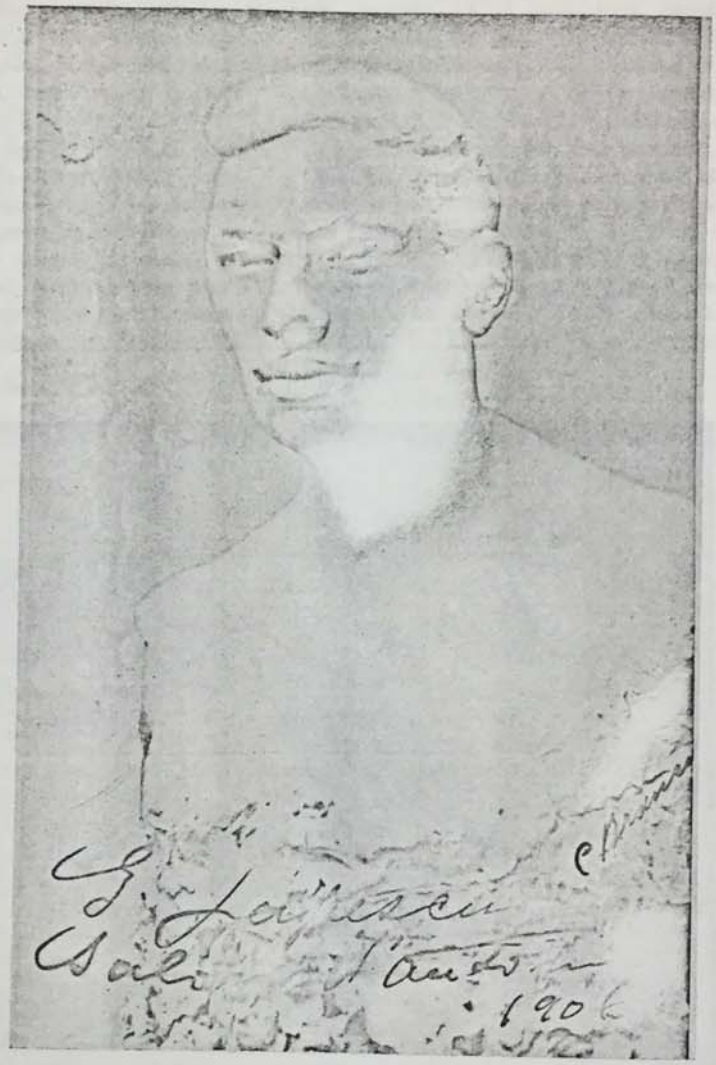
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Brancusi, *Portrait du chirurgien Zaharie Samfiresco* (« ébauche d'après une photo », 1905).



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Brancusi, *Portrait de G. Lupesco* (exposé au Salon d'Automne, 1906).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Brancusi. En parlant du monument funéraire intitulé « La Prière » — le maître reprochait à l'auteur d'avoir tronqué les formes naturelles, donnant ainsi l'impression d'une œuvre inachevée.

C'est à partir de 1907 (année où Brancusi se détache de plus en plus de l'influence de ses devanciers), qu'il commence à exposer à Bucarest, et qu'il envoie ses œuvres, surtout celles qui avaient été acceptées aux Salons officiels français, à la société roumaine « Tinerimea Artisticã » (La Jeunesse artistique) et au Salon Officiel roumain. Là, il rencontrera, parmi les membres du jury, où régnait une atmosphère rétrograde, l'aide précieuse de quelques amis fidèles, tels que les peintres Jean Steriadi, Stefan Popesco, Cecilia Cutzesco-Storck et le sculpteur Frédéric Storck. Ce dernier surtout défendra les intérêts de Brancusi qui, à son tour — lui accordera une confiance sans limites.

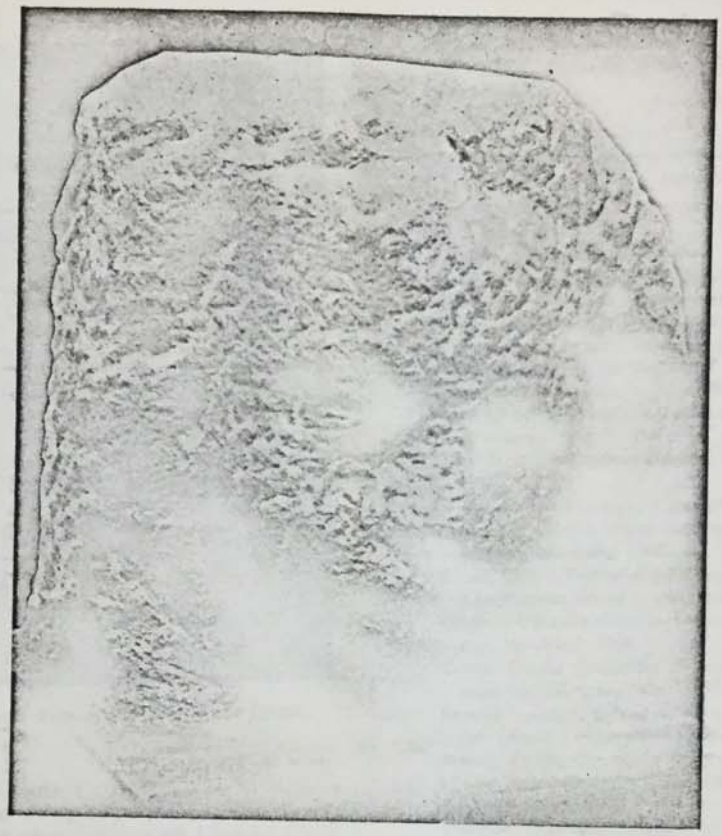
Au Salon Officiel de 1909, Brancusi obtint le second prix et, de plus, l'Etat lui acheta un « buste d'enfant » évalué à 2 000 lei. En 1912 (quand à la suite de



Brancusi, *Les peaux rouges*, croquis (décembre, 1906).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Brancusi, *Etude* (exposée au Salon d'Automne 1907).

mesquines formalités douanières, les trois œuvres envoyées par Brancusi ne purent être qu'à grand-peine retirées de la douane, juste à la veille du vernissage), le jury consacre solennellement son talent, en lui accordant le premier prix, dans les termes suivants :

« Les membres du jury, ayant en vue les œuvres exposées, ont décidé que, cette année, le prix de 2 000 lei ne soit accordé qu'à la sculpture, et a été attribué, à l'unanimité, au très doué sculpteur Constantin Brancusi ».

Ces témoignages viennent infirmer les allégations de certains critiques d'art étrangers, qui affirmaient, récemment encore, que de son vivant, Constantin Brancusi n'avait été ni connu, ni apprécié dans sa patrie.

Nous espérons avoir démontré sans conteste que le talent de Constantin Brancusi a été soutenu et encouragé dans son pays d'origine, dès ses débuts — bien entendu dans la mesure des possibilités modestes de l'Etat roumain à cette époque.

Sources

MANUSCRITS ET DOCUMENTS

1. Correspondance C. Brancusi — Victor N. Popp (1906–1907).
2. Correspondance C. Brancusi — Frédéric Storck (1909).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Brancusi, *Portrait de femme*, étude (1908?).

3. Cecilia Cutzesco-Storck, *O viață cu pensula și paleta în mînă* (Une vie avec le pinceau et la palette à la main) (1961).

DOSSIERS: N° 58/1895 (f. 42, 43, 77); n° 4/1899 (f. 433); n° 4/1900 (f. 322); n° inv. 62/1901 (f. 7); n° 4/1902 (f. 430), Archives d'État, région d'Olténie, documents de l'église « Madona Dudu », Craiova.
N° 222/1902 (f. 6); n° 264/1904 (f. 24); n° 5/1905 (f. 2); n° 106/1906 (f. 3, 7, 24, 40, 120, 169, 170); n° 2602/1912 (f. 15, 20, 25), Archives d'Etat, Bucarest, documents du Ministère de l'Instruction et des Cultes, Direction des Arts et Constructions.
— Registre d'immatriculation de l'École Nationale des Beaux-Arts de Bucarest (f. 125).

TÉMOIGNAGES VERBAUX

Peintre Léon Biju. Les musiciens Ion Croitoru et Dimitrie Cuclin. Cecilia Cutzesco-Storck, Artiste Émérite ès arts.

Peintre Zoe Damian-Cuclin. Le sculpteur Oscar Han. Alexandru Stănesco. Eliza Stănesco-Popovici.

LIVRES, PÉRIODIQUES

Arghezi, Tudor, *Un pretext: Camil Ressu*, « Revista Fundațiilor », novembre, 1944.
Arghezi, Tudor, *Argumente*, « Adevărul », 14 mars 1947.
Cartier, Albert, *L'Exposition de l'art roumain*, « Combat », 30 octobre 1961.
Charmet, Raymond, *L'Art roumain: un climat de poésie*, « Arts », 2 novembre 1961.
Comarnesco, Petru, *Valoarea românească și universală a lui Constantin Brâncuși*, « Revista Fundațiilor », juin 1944.
— *Arta lui Brâncuși*, « Contemporanul », 12 octobre 1956.
— *Brâncuși*, « Contemporanul », 22 mars 1957.
— *Brâncuși*, « Flacăra », 8 juin 1963.
Cornel, Theodor, *Figuri contimporane din Romînia*, Bucarest, 1909.
Elgar, Frank, *Peintres et sculpteurs roumains*, « Le Parisien libéré », 30 octobre 1961.
Giedion-Welcker, Carola, *Constantin Brancusi*, Neuchâtel, 1958.
Lewis, David, *Constantin Brancusi*, « Museum Journal », novembre 1957.
Morice, Charles, *Scrisori din Paris — Salonul de toamnă*, « Luceafărul », mars, 1909.
Oprea, Petre, *Constantin Brancusi — Données biographiques*, « Cahiers d'Art », n° 33—35, 1960.
Opresco, George, *Constantin Brâncuși*, « Arta plastică », n° 10, 1963.
Paleolog-Georgesco, Vasile, *Sculptorul Brâncuși*, « Arhivele Olteniei », juillet-décembre 1937.
— *A doua carte despre Brâncuși*, Craiova, 1944.
— *C. Brâncuși*, Bucarest, 1947.
Thévenin, Léon, *Cécile Coutzesco-Storck, Sa vie et son œuvre*, Paris, 1932.
Urbanowicz, Bohdan, *Vizyta u Brancusiego W Grudniu 1956 Roku*, « Przeglad Artystyczmy », juillet 1957.
Zervos, Christian, *Réflexions sur Constantin Brancusi*, « Cahiers d'Art », n° 1—4, 1934.
— *Constantin Brancusi*, Paris, 1957.
* * * *Sculptorul Brâncuși*, « Luceafărul », mars 1907.
* * * *Brâncuși — o lecție de artă, o lecție de viață*, « Jurnalul Doamnei », novembre 1938.

[1] Le dr Samfiresco a publié à Paris, en 1897, l'ouvrage intitulé: *Nouvelle opération ostéoplastique dans la région tibio-tarsienne (modification de l'opération I.L. Faure)*.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

CONSEIL D'ÉTAT

Monsieur Brancusi
Hôtel de Paris
2 rue [illegible]

Paris, le 12 juin 1905.

Je vous remercie de l'intéressante communication des photographies que j'aurai soin de vous remettre. Vous me complimentez en bon compagnon!

Cher Monsieur,

Je vais faire parvenir à M. [illegible] la lettre par laquelle je lui demande de vous admettre à travailler auprès de lui, vous sachant que vous suivez l'École des Beaux-Arts (adhésion, je suppose). —

N'oubliez pas que je compte sur vous pour dîner sans cérémonie (sans habit même), chez moi, après demain 14 juin à 7 h 1/2. =

Bien cordialement.

L. Herbette

Fac-similé de la lettre adressée à Brancusi par Louis Herbette (12 juin 1905).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

ÉCOLE NATIONALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS.

ÉLÈVES SUBVENTIONNÉS.

(Nom) : Brancusi

(Prénoms) : Constantin

(Adresse) : 10 Place de la Chapelle.

subventionné par le gouvernement Roumain

NOTES

fournies sur cet élève par M:

Professeur, Chef d'atelier.

1° Assiduité :

2° Aptitudes : très satisfaisantes

3° Progrès :

du ____ au ____ 190 .

Paris, le 1er juillet 1905

Le Professeur, Chef d'atelier.

A. Mercié

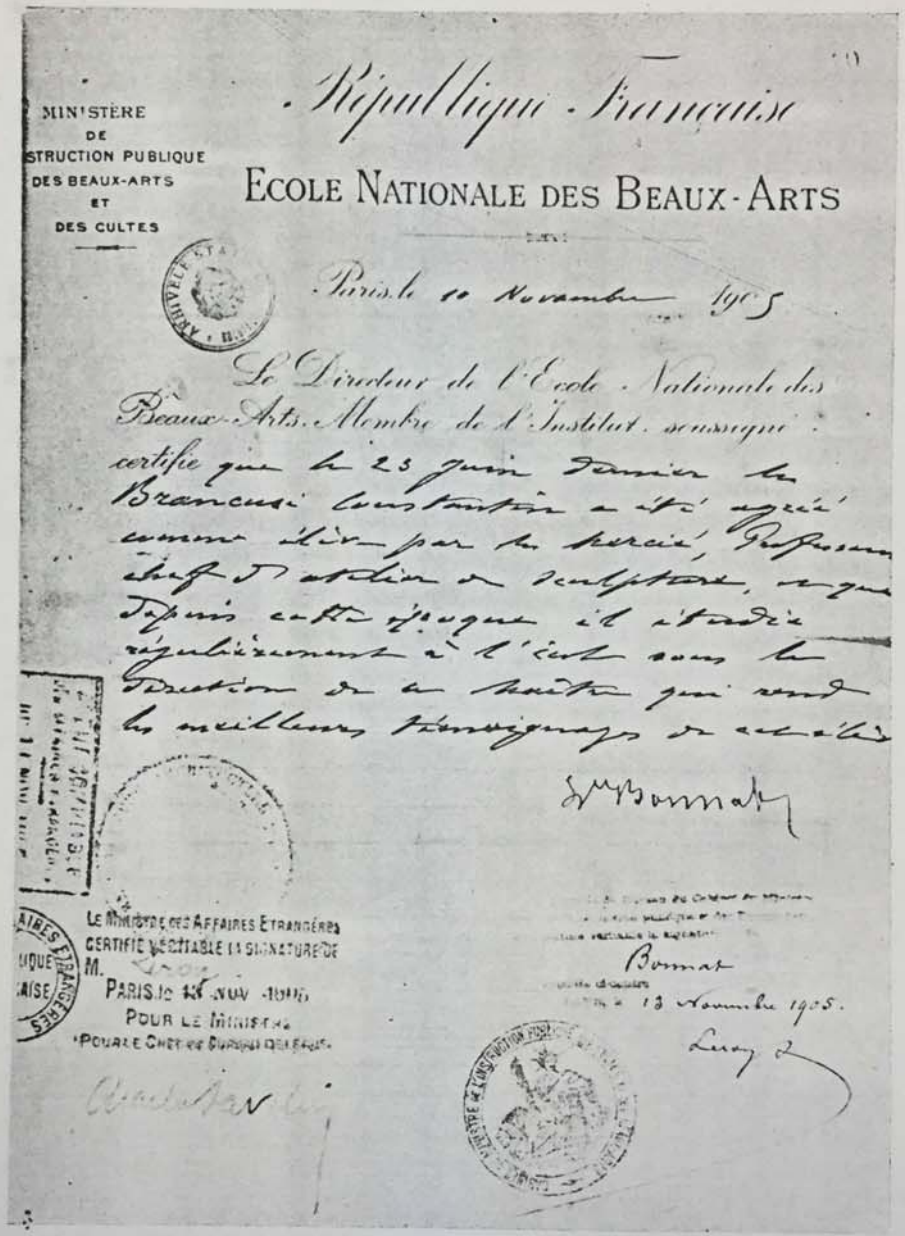
350-57-1000.

LEGATION ROUMAINE LEGALISE LA SIGNATURE DE M. A. Mercié 1905 PARIS

Notes qualificatives du professeur A. Mercié (1er juillet 1905, École Nationale des Beaux-Arts).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Ministère de l'Instruction publique des Beaux-Arts et des Cultes

Arrivée le 14 Nov. 1905

Liberté · Égalité · Fraternité

ÉCOLE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Paris, le 10 Novembre 1905

Le Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts, Membre de l'Institut, soussigné, certifie que le 23 juin dernier le Brancusi Constantin a été agréé comme élève par le Sieur Rousseau, chef d'atelier de sculpture, auquel depuis cette époque il a étudié régulièrement à l'école sous la direction de ce maître qui vend les meilleurs témoignages de satisfaction

Bonnat

Le Ministre des Affaires Étrangères certifie véritable la signature de M. Bonnat

Paris, le 13 Nov. 1905.

Pour le Ministre
Pour le Chef du Bureau des Légalisations

100 Certificat d'études signé par le directeur Bonnat (10 novembre 1905).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Sommaire · REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'

Xerox of article by St. Georgescu-Gorjan
"The Genesis of the 'Column Without End'"
~~from~~ pp. 279-294

Xerox of "Pages inédite de la correspondance de Brancusi" by Barbu Brezianu
pp 385-400.

both from Revue Roumaine d'histoire de l'art
Tome I, no° 2, 1964.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Sommaire

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Tome 1, n° 2, 1964

	Page
GEORGE OPRESCO, Aurel Jiquidi	195
REMUS NICOLESCU, Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes	209
→ ST. GEORGESCU-GORJAN, The Genesis of the "Column without End"	279
GUSTAV GÜNDISCH und TH. STREITFELD, Beiträge zur Baugeschichte der evangelischen Kirche A. B. in Sebeş (Mühlbach, Reg. Hunedoara)	295
GEORGETA OŢETEA, Tapisseries roumaines	305
S. ALTERESCU, Danton, vu par un dramaturge roumain	327
AL. PALEOLOGU, Autour du quatrième centenaire de Shakespeare	335
ILJA HURNIK, L'art sous mesure	343
MARIANA KAHANE, La base prépentatonique des mélodies populaires de l'Olténie sous-carpatique	347
ELENA ZOTTOVICEANU, Nouvelles données sur les années d'études de Georges Enesco à Paris	367
FLOREA BOBU FLORESCU, Sur l'histoire des techniques dans la céramique rustique roumaine	379
→ BARBU BREZIANU, Pages inédites de la correspondance de Brancusi	385
GEORGE GEORGESCO *(George Opresco)*	401
RĂZVAN THEODORESCU, Florea Bobu Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*	403

REV. ROUM. HIST. ART, T. 1, Nº 2, p. 193—404, 1964, BUCAREST

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

THE GENESIS OF THE "COLUMN WITHOUT END"

Ştefan Georgescu-Gorjan

In 1890, Constantin Brâncuşi entered as shop-assistant in the taphouse of Ion Zamfirescu, at Craiova, on the Madona Dudu street no. 19. Two houses farther, at no. 23 of the same street, my father was first salesman at a draper's, "The coloured star", property of Ghiţă Ionescu.

A lasting friendship united the two Gorj-boys[1], "Costache" Brâncuşi and Ion Georgescu-Gorjan. When they were ten or eleven years old they had both left their needy villages of the Tismana region, in order to seek their "fortune" in town. My father, a few years older than Constantin Brâncuşi, behaved to the latter like an elder brother.

After 1890, Brâncuşi lived for a rather long period together with my father and my father's youngest brother at the first floor of the house no. 14, in the C. A. Rosetti street, in Craiova[2].

My father, as well as Ion Zamfirescu, Costică Grecescu and Ghiţă Ionescu were impressed by the talent of the Hobiţa[3]-lad and they urged and helped him to obtain a scholarship at the sculpture section of the Vocational School and even later, when he was admitted at the School of Fine Arts in Bucharest.

The "Godfather" — as Brâncuşi called my father — was of help to him also in the time he travelled abroad, through Vienna, Munich to Paris.

After graduating from the School of Fine Arts, in 1902, Constantin Brâncuşi modelled the portrait of my father, as a token of his affection for him. That plaster portrait, carefully kept, has been preserved in good condition up to now (fig. 1).

After he had settled in Paris for good, Brâncuşi called on us, to see my father, whenever he passed through Craiova, during his visits to our country.

My first recollection of Brâncuşi is of old standing, as I was nine or ten years of age.

I also saw the sculptor later, in 1922, in my native home of Craiova, one year before I finished secondary school.

In the meantime, Brâncuşi's fame grew greater and greater. In 1929 I saw for the first time in the *Encyclopaedia Britannica*[4] a reproduction of the "Bird in space" and another of a portrait of the "Mlle Pogany" series. I tried to learn more about the sculptor from journals of art of the time.

On December 20th, 1934, I made a trip to Paris and went straight to Brâncuşi in Impasse Ronsin.

I was received with great benevolence by the artist, who retained me for two or three hours and asked me to come again and stay with him for a whole day.

I did so on January 7th 1935.

I spent there some unforgettable moments, in the company of the artist, lunching and dining together, with some frugal dishes prepared by him. From 10 o'clock in the morning till late at night I listened breathlessly to his stories, reviving the emotions of a first contact with the fantastic world of his creations.

On this occasion, Brâncuşi spoke for the first time of the future statuary ensemble of Târgu Jiu, an ardent desire of his, which was on the point of becoming a not too remote possibility[5].

Out of all the works of his studio of Impasse Ronsin, I was most impressed by a "Bird in space", a "Fish" and the first

REV. ROUM. HIST. ART., 1964, 1, 2, 279—293

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

versions of the "Column without End" — or rather the "Infinite Column" — carved in oak-wood.

Our talk centered mostly round the Column. Brâncuşi asked me about the possibilities of carrying out the Column on a large scale. My views seemed to interest the sculptor, who asked me before we parted whether it did tempt me to help him in the execution of the Infinite Column at Tîrgu Jiu. Without hesitating, I answered in the affirmative.

Almost two years elapsed before the ideas outlined in the evening of January 7th 1935 took a final form.

A new trip to Paris, at the beginning of December 1936, enabled me to talk with Brâncuşi over the means of bringing into being the Infinite Column. In the meantime, my ideas had also cleared up, so that I could expound them more precisely.

The Infinite Column, according to Brâncuşi's views, was to spring out of the grass and to rise up high, in the vast firmament.

Two problems rose, as regards the Column, namely:

— first — the material and the technical execution,

— second — the dimensions.

The first problem

I suggested the embedding into concrete of the base of a solid steel pillar, on which the identical spatial "elements" of the Column might be "strung" like giant, hollow beads.

The perfect superposition of the elements at their joints, would secure an impression of continuity.

Brâncuşi agreed to this proposal. He had only to make up his mind about the material for the cast "elements". From the technological view point only bronze or cast iron were acceptable. Between traditional bronze and cast iron, the artist prefered the latter.

At the time I was working as head engineer of the foundry department in the "Central Workshops" of Petroşani. I suggested that the casting and processing of the elements, as well as the construction of the central steel pillar, should be carried out in those workshops and that I was to supervize all the operations. Brâncuşi agreed to this. Later on in his contacts with the officials who financed the statuary ensemble he specified my part in the execution of the Infinite Column.

The dull colour of cast iron had to be covered by metallization with a brass layer, pulverized on the sandblasted surface of the metallic elements.

Before I left Paris, I invited Brâncuşi to come to Petroşani the following summer, in order to begin the construction of the Infinite Column.

The second problem — that of dimensions, had been discussed only vaguely and in the main in Paris. It was to give us much trouble — being conditioned both by aesthetic principles and by problems of resistance and spatial emplacement. We agreed to establish on the site the dimensions of each element as well as the total height and the number of elements.

On the 25th of July 1937 I met Brâncuşi at Tîrgu Jiu. The artist invited me to cover with him the distance from the banks of the Jiu, through the public garden and the street of the Heroes, up to the Hay market, the place where the Infinite Column was to be erected.

We reached the Hay Market. I don't know whether that name of the waste land, bordered with low houses and covered with large hay stacks, was in common use. In our "shop talks" about the Column, during the following months, however, Brâncuşi and I called the place chosen for the Column, the "Hay Market".

It was at that time that I took a photograph of the place with its hay stacks.

The second day, at Petroşani, the negative was developed and copied in a hurry

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Fig. 1. — The portrait of Ion Georgescu-Gorjan by Brâncuşi (1902).

and we were provided with a small photograph which became the background of the original outline of the Infinite Column of Tîrgu Jiu, drawn by the Master's hand.

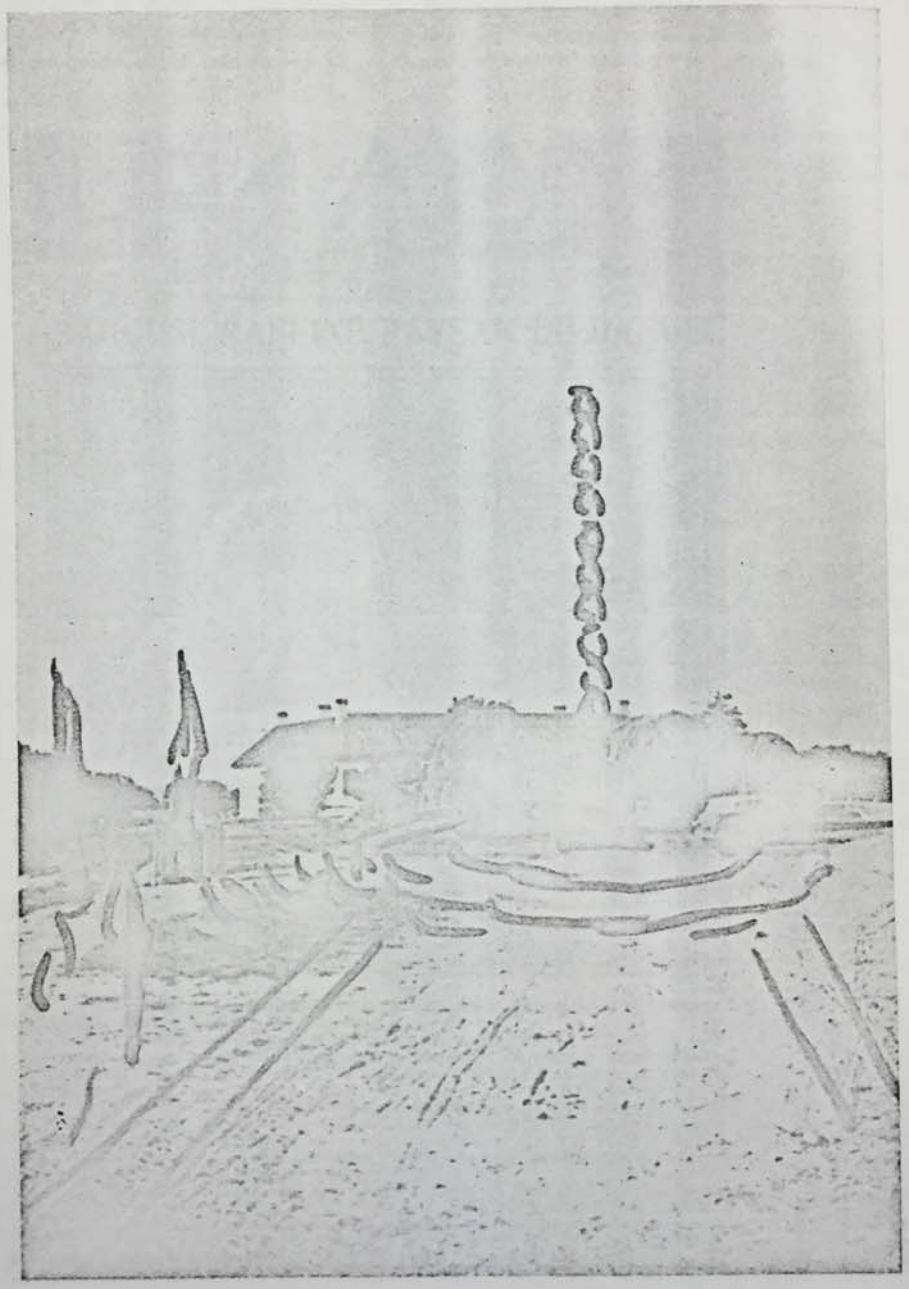
Brâncuşi was staying in my house at no. 2 Cloşca street, where he remained for more than one month.

That evening, as I brought from the photographer the picture of the Hay Market, Brâncuşi asked me to give him a fountain pen and in no time he sketched, with sure strokes, the outline of the Column,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Fig. 2. — Brâncuși's sketch of the Infinite Column of Tîrgu Jiu (end of July 1937).

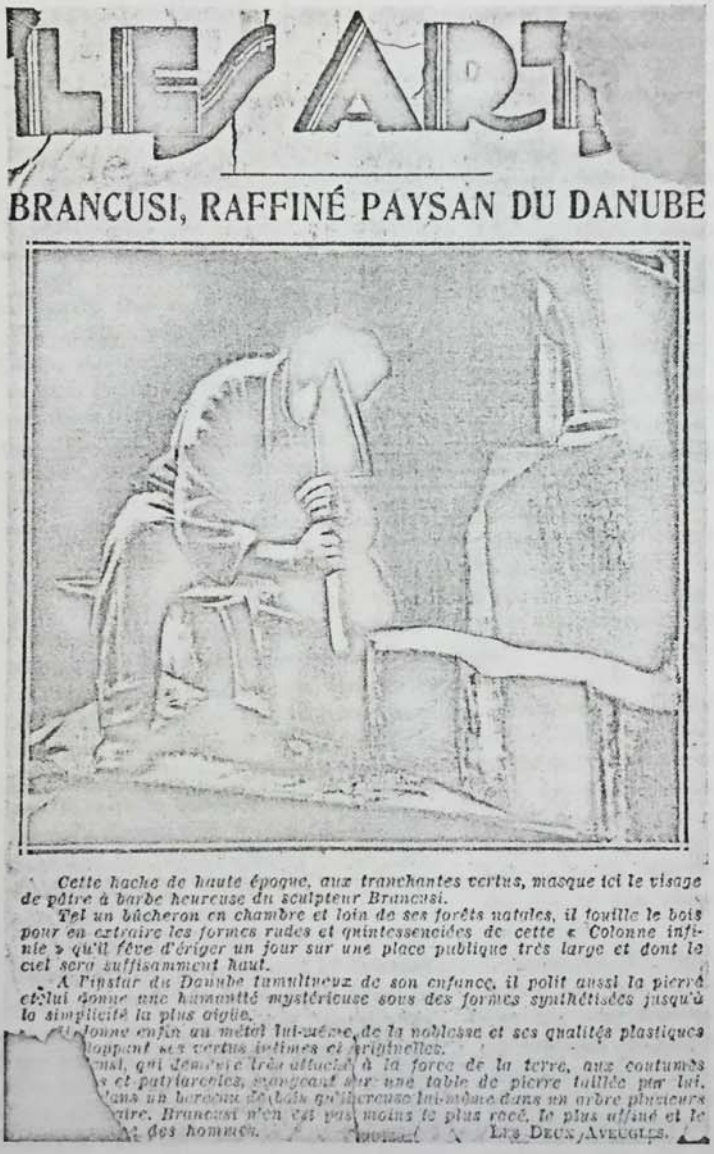


FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

in the middle of a round lawn with the circular pathway and its branches. In the sketch (fig. 2) the Column was shorter than it was to be in reality. It had fewer elements, since I had prudently informed him that its height could not exceed 25 metres. It was a pleasant surprise for the artist to find that the possible height was about 30 metres.

Before going on speaking about the genesis of the monumental "Infinite Column", I wish to account for my using



LES ARTS

BRANCUSI, RAFFINÉ PAYSAN DU DANUBE

Cette hache de haute époque, aux tranchantes vertus, masque ici le visage de pâtre à barbe heureuse du sculpteur Brancusi.

Tel un bûcheron en chambre et loin de ses forêts natales, il fouille le bois pour en extraire les formes rudes et quintessenciées de cette « Colonne infinie » qu'il rêve d'ériger un jour sur une place publique très large et dont le ciel sera suffisamment haut.

A l'instar du Danube tumultueux de son enfance, il polit aussi la pierre et lui donne une humanité mystérieuse sous des formes synthétisées jusqu'à la simplicité la plus aiguë.

Il donne enfin au métal lui-même de la noblesse et ses qualités plastiques [illegible] ses vertus intimes et originelles.

[illegible]ncusi, qui demeure très attaché à la force de la terre, aux coutumes [illegible]s et patriarcales, sculpte sur une table de pierre taillée par lui, [illegible]ans un berceau de bois qu'il creuse lui-même dans un arbre plusieurs [illegible]aire. Brancusi n'en est pas moins le plus racé, le plus affiné et le [illegible] des hommes.

LES DEUX AVEUGLES.

Fig. 3. — Brâncuşi carving one of his first Infinite Columns.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

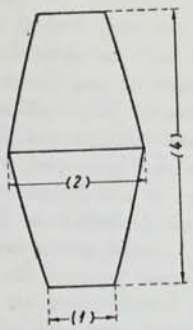


Fig. 4. — The formula of the plastic harmony (1): (2): (4).

exclusively that name, though numerous other variants have been and are in use [6]. During our conversations in Paris, Tîrgu Jiu and Petroşani, the word "Column" had been repeated many times, since the "Column" represented our main concern. Most often Brâncuşi used to say only "the Column", without any adjective, but the whole name, repeatedly uttered by him, was the "Infinite Column".

In the catalogues of his New York exhibitions, the wooden Infinite Column of his studio appeared under the name of "Column without End", which was translated into Romanian by "Coloana fără de sfîrşit". When French phrases slipped into his conversation, Brâncuşi did not say "la colonne sans fin", but "la colonne infinie". Nevertheless in the monographs published in foreign languages after the death of the artist, the name of "la colonne sans fin" [7] is commonly met.

The name of "Infinite Column" — "Colonne infinie" — generally used by Brâncuşi was confirmed by the text of figure 3, placed under a photograph representing the sculptor with his face hidden by the axe he vigorously handled, while carving one of the first versions of the Infinite Column. The legend of the figure included the following sentence:

"Tel un bûcheron en chambre et loin de ses forêts natales, il fouille le bois pour en extraire les formes rudes et quintessenciées de cette « Colonne infinie » qu'il rêve d'ériger un jour sur une place publique très large et dont le ciel sera suffisamment haut".

Figure 3 is a clipping from a French newspaper, having unfortunately no title or date, but which was likely to have been published not long after the first World War.

The Infinite Column of Tîrgu Jiu, with its plastic vibration transmitted to infinity, is formed of a repetition of elements, whose number and dimensions were established after long debates and arguments. Far from being a simple copy of the wooden Infinite Column, it has an individuality of its own, adapted to the wide space, to the open sky, to the background of the Paring Mountains, looming in the distance. The "Infinite Column" is also the symbol of the infinite itself, an almost mathematical symbol of the new plastic art.

Dedicated to "memory eternal" or to "endless gratitude" [8] the monument of Tîrgu Jiu will remain the "Infinite Column" as it was intended, thought and carried out by Brâncuşi and as he termed it while it came into being.

A technical problem due to the large size of the Column was the bringing into accord of the section of the central metallic core with the maximum possible height, imposed by resistance reasons. After the height had been established, the artist had to verify the concordance between the size of one element and the resulting height.

As against the usual metallic structures, where the base section is bigger than the top one, Brâncuşi's Column, having as resistance element the central steel core, with a uniform square section, presents the technical disadvantage of having a base with the same section as the top, — even narrower than the narrowest outer part

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

of the element — though the bending risk is there maximum.

The sculptor desired that the gracefully ascending Column, so much like its wooden model, should give the impression of springing stem-like out of the earth, out of the grass. I could accomplish this with the help of a strong underground base, embedded in a massive foundation of concrete block, calculated to withstand the most unfavourable overturning effort.

Starting from the ratio of one element 1:2:4 (side of the base: central width: height), given by the artist (sketch of the figure 4), after some laborious attempts I established the smallest optimum dimension of the element — the side of the upper or lower base — as well as the maximum height of the Column. I had to take into account the strongest possible pressure of the wind, as well as... Brâncuşi's aesthetics.

The few words synthetize the result of long troubled days and sleepless nights.

Suppose for instance that the small side (1) or *module* measured 50 centimetres: (2) should be 100 centimetres and (4) 200 centimetres.

Strength estimate calculation was used then to determine the maximum possible height for the given module and finally a sketch of the Column to scale, having a number of elements suited to the calculated height, had to be drawn.

There followed the most difficult part: the drawing was submitted to the Master's merciless examination.

Quite reluctantly, the Master had sometimes to reduce the height in order to find the proper outline of the Column, to which his "sixth sense" prompted him.

One day I tried a new module (1) of 45 cm, and the calculation gave a possible height of almost 30 metres [9]. A glance at the sketch drawn to the proper scale, made the artist exclaim "That's it!". I knew then that the tiresome phase of trials had come to an end.

That spontaneous "eureka" gave also the signal for the patternmakers of the "Central workshops" to start preparing a model of lime-wood, with the set dimensions, but with very curved surfaces (fig. 5). The master's axe was to carve it till there appeared the gently-sloping imperceptibly curved surfaces, which make the Column so fascinating and, together with the formulae (1): (2): (4) and $\frac{1}{2}+1+\frac{1}{2}$, represent the "secret" of the unparalleled proportions of the monumental "Infinite Column".

The formula (1): (2): (4) gives the plastic harmony of one element.

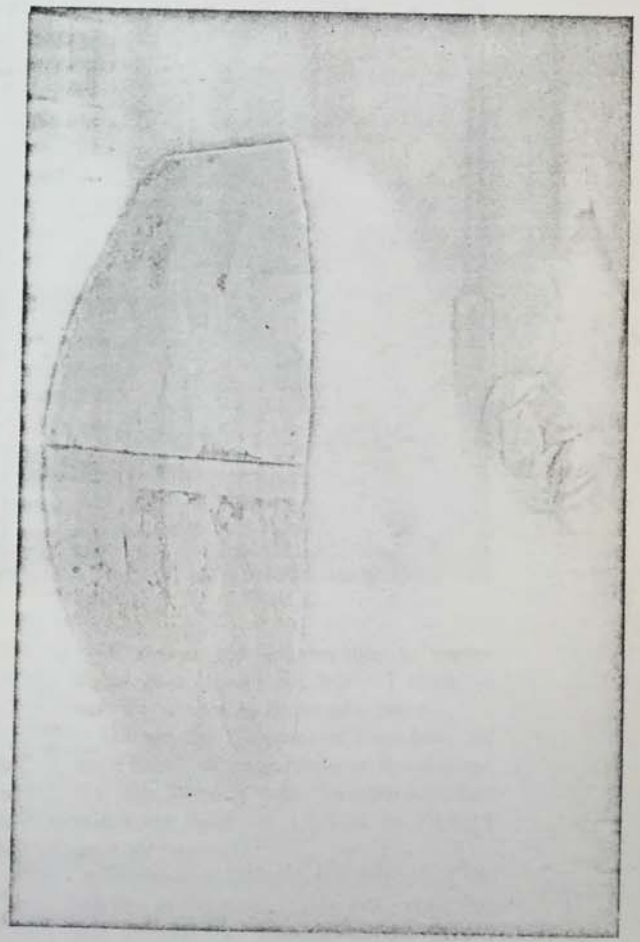


Fig. 5. — The rough wooden model of one element of the Infinite Column of Tîrgu Jiu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

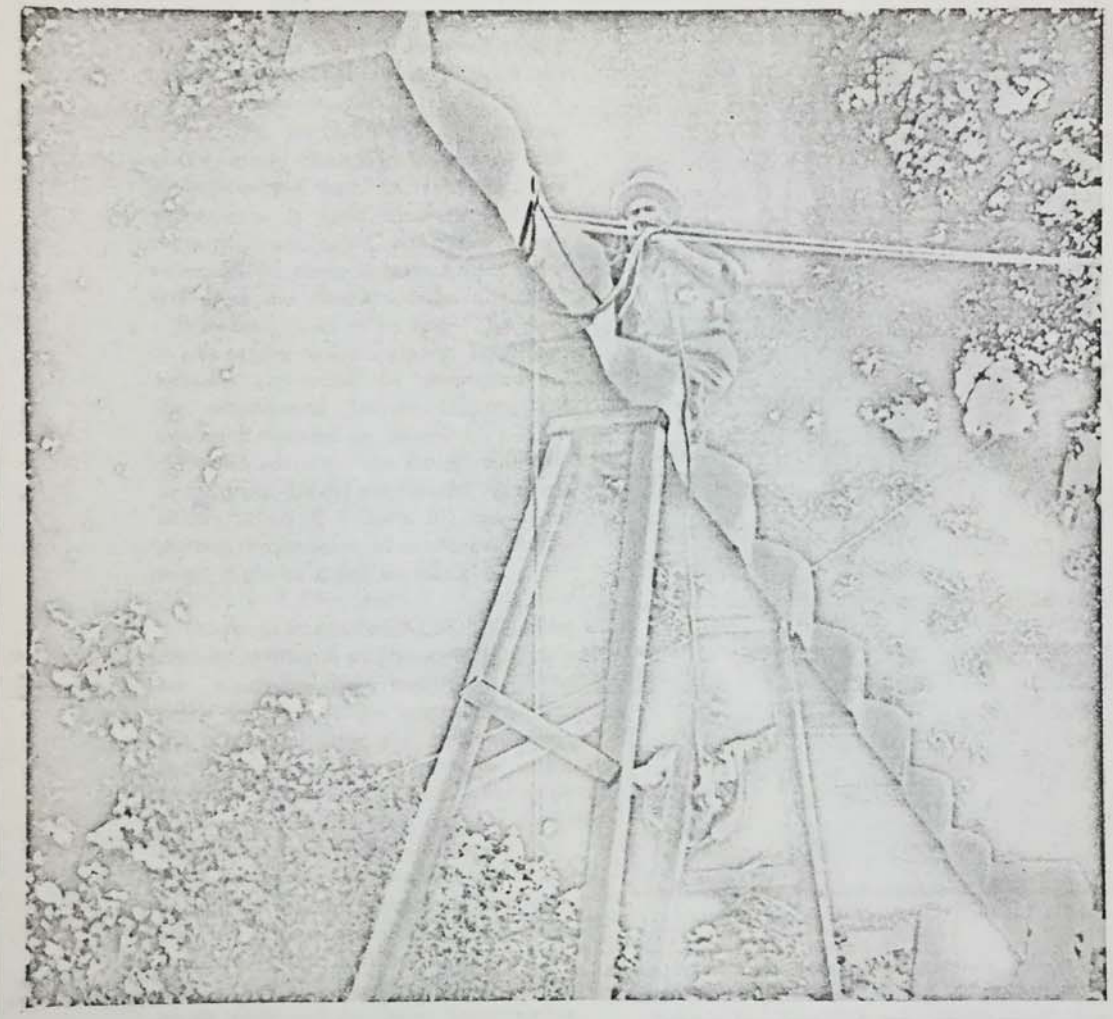


Fig. 6. — The erection of a wooden Infinite Column by Brâncuşi in E.J. Steichen's garden, in the outskirts of Paris.

The formula $\frac{1}{2}+15+\frac{1}{2}$ is the arithmetical expression of the number of whole elements and of the two semi-elements, which give the Column its appropriate height, its slenderness and *élan*.

The secret of the Infinite Column is hidden in these two formulae.

Of course, the Column may be reproduced in a larger scale, but — I think — only by observing Brâncuşi's canons.

The wooden Columns of Paris have the same canon of proportions of the element (1): (2): (4), but their "slenderness" formulae are different: $\frac{1}{2}+3+\frac{1}{2}$ or $\frac{1}{2}+6+\frac{1}{2}$ or $\frac{1}{2}+9+\frac{1}{2}$.

The wooden Column is a symbol of the infinite in "raccourci"; it was meant for the intimacy of a studio or of a hall,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

even of a patio, e. g. that variant mounted by the sculptor himself in 1920, in the outskirts of Paris.

The Tirgu Jiu Column is best contemplated closely, from bottom to top. Each element catches your eye, relaxes it, then concentrates it again. And the cycle is repeated: once, twice, ten times, fifteen times, till the image lingers on your retina and gives the illusion of the infinite...

Brâncuşi's voice as he said "That's it" is still ringing in my memory. Those two syllables sanctioned the proportions of the monumental Infinite Column and put on it the seal *ne varietur*.

He did not take "the secret" with him to the grave. He did not "unveil" it to me either, unless if "That's it", the spontaneous exclamation of aesthetical fulfillment, might be called unveiling.

✧

The rough wooden model of the Column element gave much trouble to the sculptor's axe, which had been used to carve the gentle outlines of the Infinite Columns, for home use. Long and numerous were the days when Brâncuşi patiently wrung from the wood, fiber by fiber, shaving by shaving, the excess, the chrysalis cover, hiding the much expected surfaces.

By comparing the rough model of the photograph to the elements of cast iron, after the final model of the Master, there appears an obvious difference between the strongly curved lateral surfaces of the rough model and the almost imperceptible curve of the final model.

Brâncuşi gave the final strokes to the wooden element towards the end of August. He was then summoned to Bucharest and he had to leave the country for Paris, without being present at the test casting and metallization of the first elements. On September the 2nd 1937, when the artist left Bucharest for Paris, the model was not yet ready in the form required for the foundry: the core-box could be worked out by the pattern-makers of the "Central Workshops" only after the exterior surfaces of the element had been finally achieved.

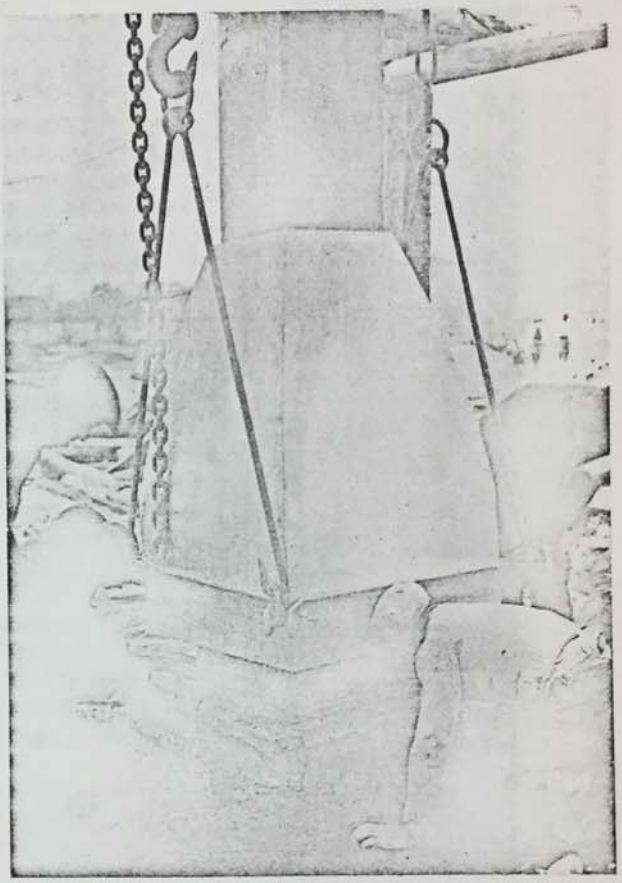


Fig. 7. — The fixation of the base semi-element of the Infinite Column of Tirgu Jiu.

Taking his leave of me, on August 28th or 29th 1937, as he left Petroşani for Bucharest, Brâncuşi was still hoping to come back after a few days.

On September 4th 1937, I received a letter from the sculptor, dated from the train, September 2nd, where he wrote among other things:

"I hope the model has been well finished and the work is in progress. It is impossible for me to come and see it".

. . . . . .

"Please, start immediately the construction of the foundation so that it might

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Fig. 8. — Phase of the erection of the Infinite Column (Brâncuşi is standing with his back turned to the camera).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

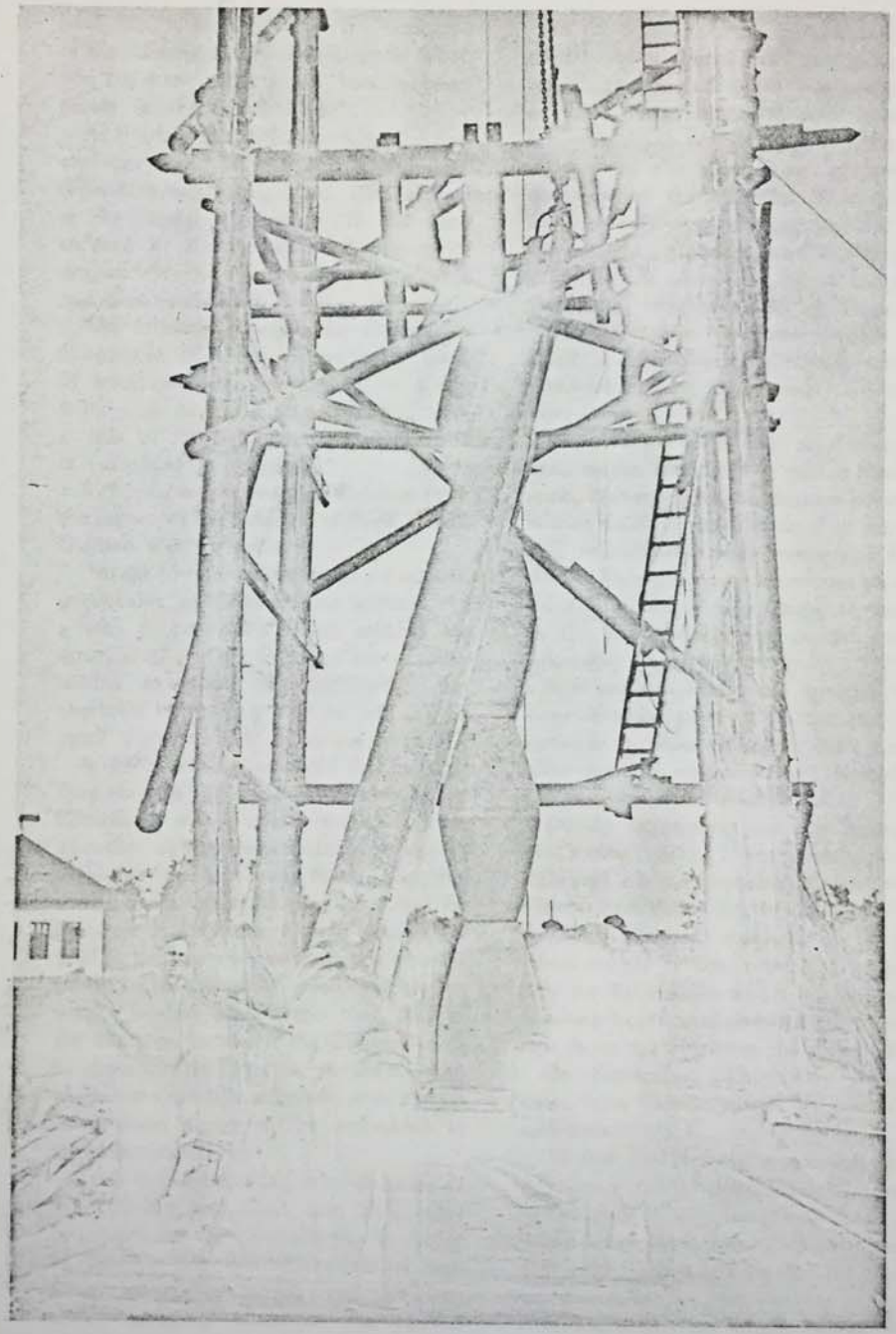


Fig. 9. — After the first three elements had been mounted, the middle portion of the steel-core was hoisted with pulley-blocks and winches.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

have time to harden before the beginning of the construction of the elements. When you begin the construction, announce me, please, so that I may come".

At the beginning of September the first elements could be cast and at the same time high-resistance rolled steel arrived at the Central Workshops. It had been ordered at Reşiţa, at the beginning of August, after the dimensions of the Column had been established.

The invisible base of the Column is constituted of a sort of pyramid, made of structional steel, continued by a metallic core having a square section with a side of 40 centimetres. The pyramid is embedded in concrete.

Referring to the wooden Column from the garden of the outskirts of Paris, Carola Giedion-Welcker wrote [10]:

"In the Column without end a fluctuant, improbable equilibrium was attained, by a wise proportioning. This enabled the artist, in spite of the engineers' clever calculations, to ensure the stability of the ensemble by burying into the soil only a small part of the ascending vertical".

In 1920, Brâncuşi was told that he must bury into the soil one third of his wooden Column. It was of course the advice of a dilettante as regards technical problems [11], since the correct solution for ensuring the stability was the usual one, employed by Brâncuşi în 1920 (fig. 6) and repeated in 1937 at the monumental Column: a buried block, with relatively small height but with a section much larger than that of the Column, in which the Column is to be embedded (at Tîrgu Jiu, not the Column itself, but a metallic structure, with a pyramidal form proper to be embedded in the concrete block).

After the elements and semi-elements of the Column had been cast, they were processed in the workshops, in order to achieve the two plane-parallel surfaces, joined by simple superposition, after "stringing" them on the vertical steel core.

In the meantime, the metallic structure of the core or central resistance pillar was ready. The central pillar was made out of three parts, assembled with bolts. A test assembling of the lying Column was effected in the department of metallic structures of the "Central Workshops". Each element was adjusted so that the joints might be perfect, and it was given a number, in order to observe the same succession when mounted at Tîrgu Jiu.

The specialized enterprise, which was asked to metallize the Column, sent to Petroşani several technicians to make some tests.

These tests were not satisfactory at first, as the metallic layer turned black in spots, because of the inadequate composition of the alloy used. I insisted on purchasing immediately from Switzerland brass wire of high quality, which proved successful in a second series of tests, as well as in the final metallization carried out at Tîrgu Jiu.

The molten brass was sprayed with a metallization revolver on the cast iron surfaces. In order to ensure their perfect adherence, all elements were blasted on the exterior with quartz sand.

During September and the beginning of October 1937, I kept Brâncuşi well informed on the progress of the work. I wrote him about the difficulties we met with and I insisted especially on his promised speedy return. I thought it necessary for the artist to decide on the colour resulting from metallization, a most important factor for obtaining the plastic effect.

On September 20th, 1937, Brâncuşi wired from Paris in answer to one of my questions:

"Il faut que la métallisation soit jaune. Avez-vous fondu des éléments? Amitié — Brâncuşi".

In a letter (sent from Paris on October 15th 1937), Brâncuşi informed me that he was compelled to postpone his departure from Paris, but that on the 26th of October, at the latest, he would be in Tîrgu Jiu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

In order not to delay the work any longer and as I had promised to Brâncuşi that the Column would be ready in November at the latest, I was obliged to take my own decision concerning the metallization. The chosen colour, corresponding to the artist's indication, was a very pure gold-yellow. Some foreign critics even thought that the Tîrgu Jiu monument was gilt. Thus, David Lewis speaks, on page 25 of his book on Brâncuşi, of the Infinite Column as made of "gilt steel" [12]. Carola Giedion-Welcker, in her well-known monograph also asserted that the Column was made of "gilt cast steel" ("in vergoldetem Stahlguss") [13].

I paid a special heed to the protection of the steel core against corrosion: the whole inner structure was coated with two layers of red lead in the workshop and a third protecting layer was added on the building site during the assembling.

As early as the first half of October, I began the casting of the foundation, where the base of the Column was to be embedded. The very cold weather called for the use of warm water in preparing the concrete, in order to avoid any risk.

A scaffold, about 35 metres high, was then erected over the foundation, to facilitate the construction. The elements of the Column were carried over by truck from Petroşani to Tîrgu Jiu. Protection measures were taken to avoid shocks during transport. The elements were covered with tarpaulins of waterproof cloth. They were brought to the site of the Column only when their turn came for the assembling. Thus useless handling, resulting in possible damage, was avoided.

A special device, formed of a collarband (which could be fixed with bolts on the element), of four rings and of two pairs of rigid rods (fig. 7) was used for gripping the elements to the hook of the pulley block.

The first semi-element, ended at the lower extremity in plane-vertical portions, joined with curve lateral surfaces, was based on the foundation, on a square metallic frame, and the latter was based in its turn on the upper part of the structional steel forming the "pyramid" of the foundation base.

After the lower semi-element was "strung", the last concrete layer of the foundation was added, waiting for 24 hours, till it hardened. At this stage of the work, towards the end of October-beginning of November 1937, Brâncuşi arrived at Tîrgu Jiu. The sculptor was present as the first whole elements were "strung" on the lower part of the pillar. Then he left Tîrgu Jiu and shortly afterwards embarked on an Italian steamer, for India, at the invitation of the Maharajah Holkar of Indore [14].

In figure 8, representing the manner in which the second element was put down on the steel core, a worker may be seen, while filling in (with a fine metallic putty, containing brass powder), the joint between the first element and the lower semi-element. In the foreground of the photograph one may see Brâncuşi standing with the back turned, for he did not like to have his photograph taken.

After the first three elements had been "strung" on the lower core section, the middle core section was hoisted with pulley blocks and winches (fig. 9) and was then assembled by bolts and welding to the lower section.

The assembling of the elements IV—IX went on; the central core was joined to the last section and afterwards the elements X—XV, as well as the topmost semi-element, covered with a plate, were also dropped into place.

Each element was blocked on the steel core by thin metallic wedges, after their horizontality had been previously verified with a bubble level. The clearance of a few millimetres, between the core and the upper and lower openings of the elements, necessitated a very precise processing and adjusting. It facilitated their fixation and

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

the achievement of an effect of continuity on the exterior of the Column.

The execution of the metallization on the spot, before taking down the scaffold, marked the end of the work. That was during the summer of 1938. The Infinite Column then offered its golden, slender and shy outline to the disconcerted judgement of the citizens of the patriarchal province town.

They were sure that a statue would appear on the top of the column. They even made some guesses: the "Foot Soldier" or "Tudor Vladimirescu" [15].

The first name given by the natives to the Infinite Column and heard by me before its inauguration, in 1938, was the "iron stake"! Few of the town people fancied that it was that very "iron stake" which, after a while, would carry the fame of their town, to distant countries. That town is now a tourist site and even a place of pilgrimage, thanks to Brâncuşi's statuary ensemble.

Now, 27 years after the erection of the Column, the metallic layer is completely covered with patina and in some places it even has fallen off, leaving rust spots instead.

Brâncuşi's clearly expressed wish was that the surface of the Column should be gold-yellow. It is advisable therefore to sandblast the Column once more and to metallize it with several layers of pure brass (alloy of pure copper and pure zinc) in order to recover its original aspect.

Notes

[1] Gorj — a district in Romania.

[2] The house where Brâncuşi lived after 1890 in Craiova is still existing at n° 12 Grivița Roşie street (previously n° 14 C. A. Rosetti street).

[3] Hobița — native village of Constantin Brâncuşi in the district of Gorj.

[4] In the *Encyclopaedia Britannica*, 1929 edition, vol. 20, the article "Sculpture technique", plate X, includes a reproduction of the "Bird in space" with the following legend: 3. „Bird in space, by Constantin Brancusi (1876 —). A simple form so subjective that it has no aesthetic meaning except to the artist".

In the same volume, the article "Sculpture" pl. X, fig, 3, p. 209, reproduced the portrait of Mlle Pogany ("Portrait of Madame Pogany").

The author of the article "Sculpture technique" (Warren E. Cox) wrote (p. 228): "Many modern artists are carrying this privilege so far that their work eliminates all possibility for those blending chords of characteristics that develop in a fine portrait sculpture as rightly as in organ music. Thus the "Portrait of Mme Pogany" by Brâncuşi. . . — when compared with the other two portraits on the page, that of « Lafayette » by Houdon and that of « Admiral Farragut » by Charles Grafly, seems childlike in its simplicity. . ." (and so on). — Without commentaries!

[5] This may be seen from Brâncuşi's letter to the sculptor Miliţa Păţraşcu (dated February 11th 1935):

"I received your letter with great pleasure and it made me very glad. I apologize for my delay in answering you, but instead of it I wished to make you a surprise by my arrival". . . "Now I am determined to come in May and I can't tell you how happy I should be do ro something in our country". . .

". . . At present, all things begun long ago are at an end and I am like an apprentice in the eve of becoming a qualified worker, so that your proposal comes at a good time".

[6] The known variants of the name of the Column are:

The Monument of the Heroes
The Column without End
The Column of endless Gratitude
The Infinite Column
The Column of the Infinite
The Column of endless Memory
The Column of Memory.

The third name ("The Column of endless Gratitude") is the official one. It appears on the marble plate in the vicinity of the monument. On that plate is written "Executed in 1937—38 of coppered cast iron". As a matter of fact, the Column was completely finished in November 1937, as it is shown in the present paper and metallization was carried out with brass, not with copper, in 1938.

[7] The name "Colonne sans fin" is also found in the monograph *Constantin Brancusi* by CAROLA GIEDION-WELCKER, Benno Schwabe & Co Verlag — Basel/Stuttgart, 1958 (pp. 34, 204, 222,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

224, 235, 238) as well as in other monographs, published abroad by CHRISTIAN ZERVOS and DAVID LEWIS.

[8]. The official name, appearing on the marble plate placed in front of the Column is "The Column of endless Gratitude — Monument of the heroes" (La colonne de la reconnaissance infinie — Monument des héros — French translation, on the same plate).

[9] The height of the Column is approximately 29.35 metres, resulting from:

Base semi-element	1.45 metres
15 elements of 1.80 m each ..	27.00 metres
Top semi-element	0.90 metres
	29.35 metres

[10] Textually (p. 35 *loc. cit.*):

"In der « Endlosen Säule » wurde wieder durch ausgewogene Proportionierung ein schwebendes, unwahrscheinliches Gleichgewicht erreicht, welcher dem Künstler gestattete, gegen alle Berechnungsweisheit der Ingenieure nur ein weniger der aufsteigenden Vertikalen in den Boden zu versenken, um die Stabilität des Ganzen zu wahren. In monumentaler Ausführung wurde diese Säule nun 30 Meter hoch. . ." etc etc.

[11] CAROLA GIEDION-WELCKER, *loc. cit.*, p. 204:

"... Ein Aequilibrium war erreicht, das ihm gestattete, später eine 30 m Vertikale nur wenig in die Erde zu versenken und dies gegen alle besserwissende Ingenieure mit Erfolg durchzuführen, die einen Drittel ihrer Höhe, als unterirdischen Halt ausgerechnet hatten. (23d of May 1935)". — The text is not precise, since the mentioned "third" can refer only to the wooden Column, mounted in the garden of the outskirts of Paris. The date "23d of May 1935" marks the day when the authoress wrote the reproduced note, after a visit to Brâncuşi's studio.

The engineers Brâncuşi was probably referring to had mistaken the wooden Column for a wooden post for telephone wires or electric network, which is thrust into the soil without foundations. The metallic Column, like any other metallic structure, can be fixed in the soil only by embedding it in a concrete block and not by thrusting it like a simple pole!

[12]. Textually *(Constantin Brancusi* by DAVID LEWIS, 1957, Alec Tiranti, London, p. 25):

"Soon after his return from India he travelled to Romania to supervise the erection of the largest of his « Endless Columns » — in gilt steel".

The author mixed up the dates: Brâncuşi embarked on board the "Conte di Savoia"(?) in November 1937, not long before the completion of the Tirgu Jiu Column. He was present at the assembling of the first elements of the Column, towards the end of October or the beginning of November 1937.

Of course the term "gilt steel" is also mistaken, as the Column was not made of steel (except the core-support), but of cast iron and its finishing was not carried out with gold, but by metallization with brass wire.

[13] Textually *(op. cit.* C. GIEDION-WELCKER, p. 35):

"In monumentaler Ausführung. . . als letztes Glied einer ganzen Kette, 1937 in Targu Jiu, — der heimatlichen Region des Künstlers am Fusse der Karpathen — in *vergoldeten Stahlguss* aufgerichtet. . ."

[14] Brâncuşi had laid before me the project of the temple he was to build in India, in the vicinity of the palace-residence of the Maharajah of Indore. He invited me to accompany him to India, as technical adviser, but his departure was hastened, before the end of the erection of the Column, an operation which was closely linked to my presence. It was decided that I was to leave a bit later for India, but special circumstances prevented me from doing so.

I mention that the project Brâncuşi laid before me in 1937 presents some differences, as compared to the project described in the monographs by Carola Giedion-Welcker and David Lewis.

[15] Tudor Vladimirescu: Romanian national hero, chieftain of the revolutionary forces in 1821. He was native of the district of Gorj (chief-town: Tirgu Jiu).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

PAGES INÉDITES DE LA CORRESPONDANCE DE BRANCUSI

Barbu Brezianu

Constantin Brancusi n'avait guère de loisirs et n'aimait pas écrire. Sa correspondance se limitait le plus souvent à des dépêches, des cartes postales illustrées ou de courts billets rédigés dans un style simple et lapidaire. Tels, par exemple, les quelques mots griffonnés au verso des huit photos représentant ses œuvres et envoyées à son ami le numismate Victor N. Popp.

Cependant il nous a été possible de retrouver quelques lettres, très brèves également, adressées au sculpteur Frédéric Storck, à Militza Patraşco, à l'ingénieur Ştefan Georgesco-Gorjan, à Dumitru Brancusi, son frère, et au peintre G. Petraşco.

Ce sont ces lettres et ces cartes postales que nous présentons dans les pages qui suivent.

Cette correspondance hâtive, sincère, dénuée de tout apprêt, nous évoque l'image de Brancusi, l'homme modeste et loyal, toujours profondément heureux de pouvoir « faire quelque chose, chez nous, dans notre pays ».

LETTRE ADRESSÉE PAR BRANCUSI À SA MÈRE[1]

« Paris, le 23 novembre 1905

Chère Mère,

Occupé outre mesure par mes travaux c'est à peine maintenant que j'ai le loisir d'écrire ces quelques mots.

Sachez que j'ai reçu vos lettres qui m'ont rempli le cœur de joie, en m'apprenant que vous êtes en bonne santé.

Vous me demandez si je compte venir encore au pays?

C'est bien mon intention; mais malgré le grand désir que j'ai de venir, je ne peux bouger d'ici avant d'achever tout ce que j'ai à faire.

Peut-être cet été pourrai-je faire un saut pour vous voir et que Dieu fasse que je vous retrouve bien portante au milieu de tous ceux qui vous entourent et qui vous sont chers.

Quant à moi, je me porte bien et c'est ce que je vous souhaite aussi.

Quand vous pouvez, écrivez-moi encore comment cela va et dites-moi franchement si par hasard quelqu'un vous cause des ennuis.

Que fait Dumitru [2]? Dites-lui d'être sage et de bien se conduire envers tout le monde.

Transmettez mes vœux de bonne santé à tous les nôtres et à tous nos amis. Quant à vous, recevez les tendres baisers d'un fils qui a bien dor de vous.

C. Brancusi

P.S.

Quand vous me ferez écrire, qu'on inscrive l'adresse bien exactement comme suit. Qu'on ne l'estropie pas, car c'est pour cela que je ne reçois pas mes lettres régulièrement.

Monsieur

C. Brancusi

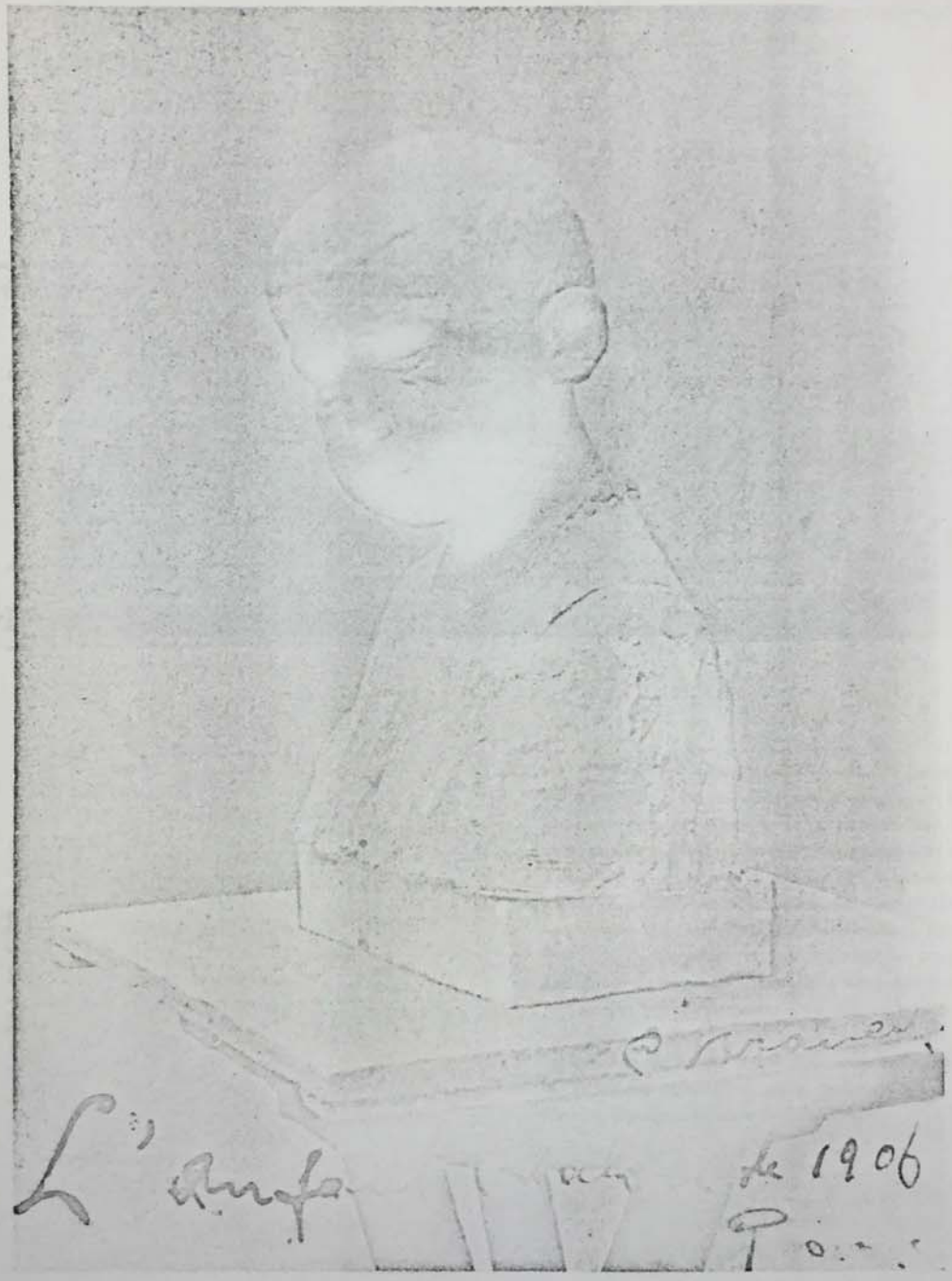
16 Place Dauphine

Paris »

REV. ROUM. HIST. ART. 1964. 1. 2. 385—400

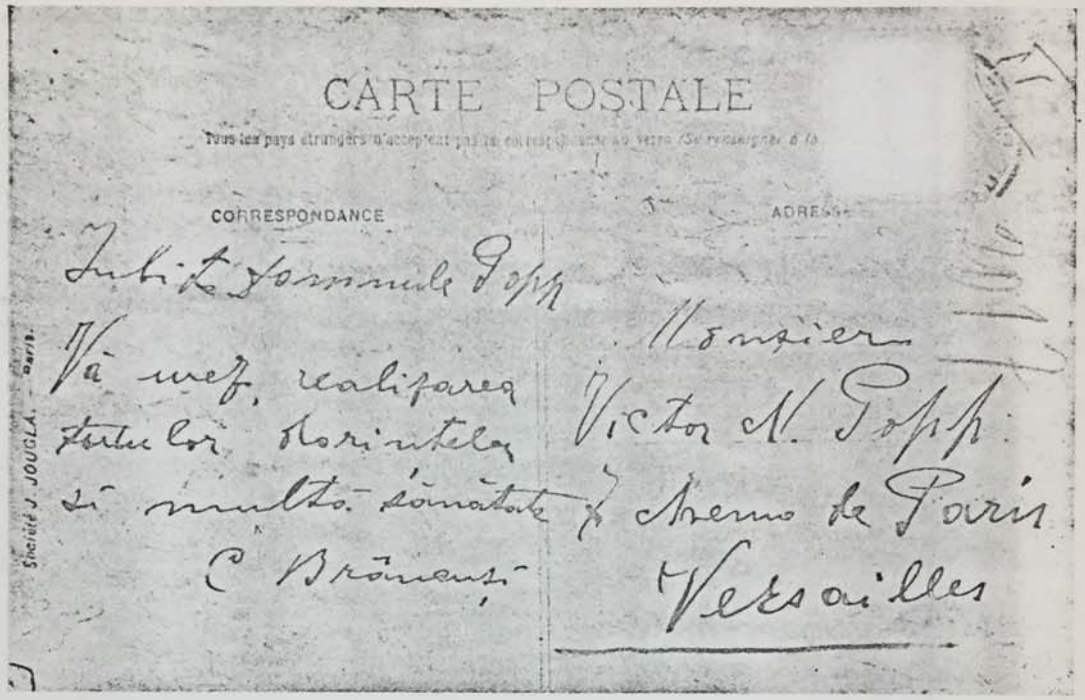
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



← « L'ENFANT », buste en plâtre, présenté en octobre 1906 à Paris au Salon d'Automne (dans le catalogue : nº 219). C'est le premier portrait d'enfant de la série réalisée ultérieurement en bronze ou en marbre. En 1907 Brancusi présenta ce même buste à Bucarest à la VI-ème exposition de l'association « Tinerimea artistică » (La Jeunesse artistique) ; il figura au nº 129 du catalogue. Les critiques d'art roumains l'ont considéré dès le début comme une œuvre de grande valeur et ont remarqué la « supériorité de la conception artistique, la construction admirable, l'œil sensible au pittoresque, qui sait imprimer à l'œuvre un velouté et un charme indéniable ».

Le buste, en bronze (ayant antérieurement appartenu à Victor N. Popp) fait aujourd'hui partie de la collection du professeur Georges Opresco, membre de l'Académie.

L'envers de la carte postale « L'ENFANT ».

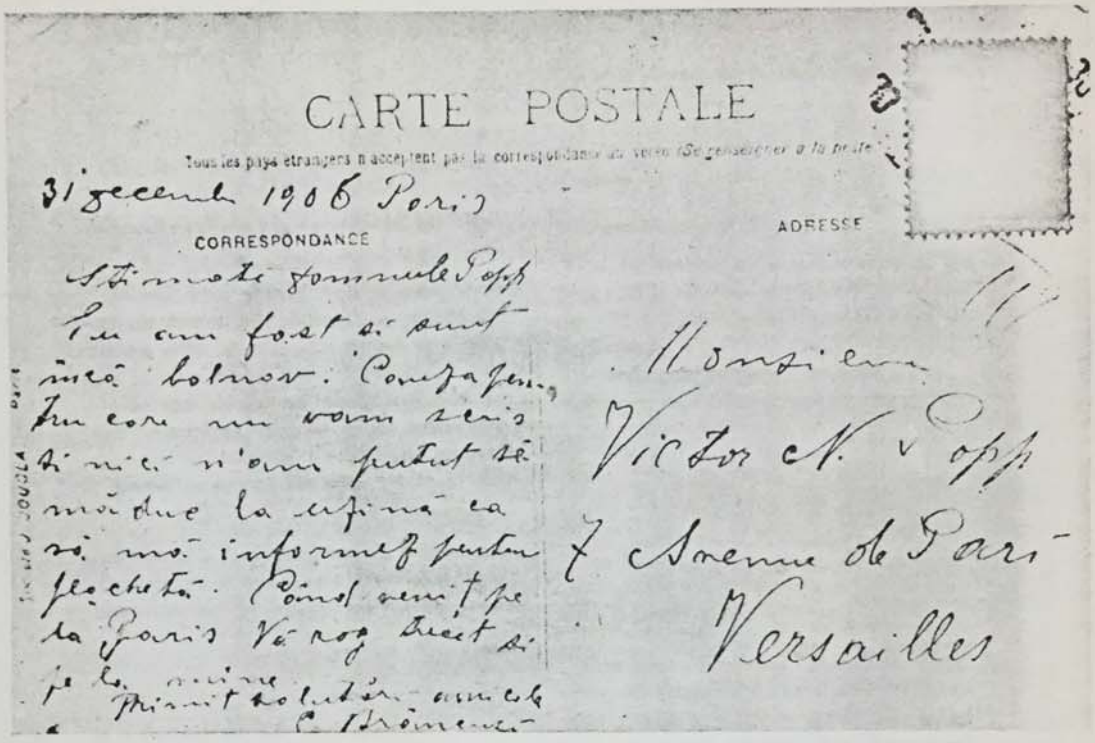
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



CARTE POSTALE

Tous les pays étrangers n'acceptent pas la correspondance au verso (Se renseigner à la poste)

31 decemb 1906 Paris

CORRESPONDANCE

Stimate domnule Popp
Eu am fost si anul
acesta bolnav. Compatimesc
pe cei ce nu vor sti
si nici n'am putut sa
mai due la sfarsit ca
sa va informez pentru
plecarea. Cand veniti pe
la Paris va rog dati
pe la atelier amandoi
Cu bratiere

ADRESSE

Monsieur
Victor V. Popp
7 Avenue de Paris
Versailles

← La première version de « LA MUSE ENDORMIE » : « Le Repos », plâtre (1906).

C'est le nom initial de l'œuvre la plus influencée par Rodin — intitulée ultérieurement « Le Sommeil », (marbre). Brancusi a repris le thème dans une autre version en marbre intitulée cette fois-ci « La Muse Endormie » (Salon des Artistes Indépendants, Paris, 1912 ; n° 494). Une quatrième version en bronze doré a figuré en mars 1914, à la XIV-ème exposition de l'association « Tinerimea Artistică » (n° 41). Le collectionneur A. Simu a acheté la première version en marbre du « Sommeil », qui se trouve actuellement au Musée d'Art de Bucarest. L'inscription « 1908 » — comme l'observait le sculpteur et critique d'art Sidney Geist — est apocryphe. Le « Repos » (plâtre), ainsi que « Le Sommeil » (marbre) datent de 1906 et ce sont d'excellentes études faites pendant qu'il était encore élève à l'école des Beaux-Arts.

L'envers de la carte postale « LE REPOS ».

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

CARTES POSTALES ADRESSÉES À VICTOR N. POPP[3]

I

Sur le verso de la photo représentant le buste intitulé « L'Orgueil »[4].

(sans date; oblitérée par la poste le 18. XII. 1906)

« Cher Monsieur Popp,

Je suis bien arrivé, mais je suis navré car de toutes les photos que je croyais encore avoir, je n'ai plus trouvé que celle que je vous envoie aujourd'hui.

Dès que j'aurai un moment à moi je vais m'occuper d'en tirer de nouvelles épreuves et je vous les enverrai toutes.

Bonne santé et à bientôt

C. *Brancusi* »

(en marge) « Pardonnez-moi de n'avoir pas d'enveloppe. Si elle se salit, je vous enverrai une autre ».

II

Sur le verso de la photo représentant le « Portrait de M. G. Lupesco »[5].

« Ce 24 décembre 1906
Paris

En signe d'amitié

C. *Brancusi* »

III et IV

Sur le verso de deux photos différentes représentant « Les Peaux-Rouges »[6].

« Ce 24 décembre 1906

En signe d'amitié

C. *Brancusi* »

V

Sur le verso de la photo représentant « L'enfant »[7]

(sans date)

« Cher Monsieur Popp,

Je vous souhaite la réalisation de tous vos désirs et une bonne santé

C. *Brancusi* »

VI

Sur le verso de la photo représentant « Le Repos »[8]

« Ce 31 décembre 1906
Paris

Cher Monsieur Popp,

J'ai été malade et le suis encore. C'est pourquoi je ne vous ai pas écrit et ne suis pas allé à l'usine m'informer au sujet de la plaquette.

Je vous prie de passer me voir.

Recevez mes salutations amicales

C. *Brancusi* ».

VII

Sur le verso d'une photo de Brancusi[9]

« Ce 30 janvier 1907

Comment allez-vous Monsieur Popp, votre déménagement s'est-il achevé? Avez-vous réussi à vous procurer des billets pour la représentation des Roumains? Quant à moi, je n'ai trouvé qu'une seule place dans un coin du foyer.

Viendrez-vous vendredi? Je vous attendrai de toute façon. Ici le temps est mauvais. Cette nuit il y a même eu éclairs et tonnerre.

Bonne santé et à bientôt.

C. *Brancusi* ».

VIII

Sur le verso de la photo représentant « Le Supplice »[10]

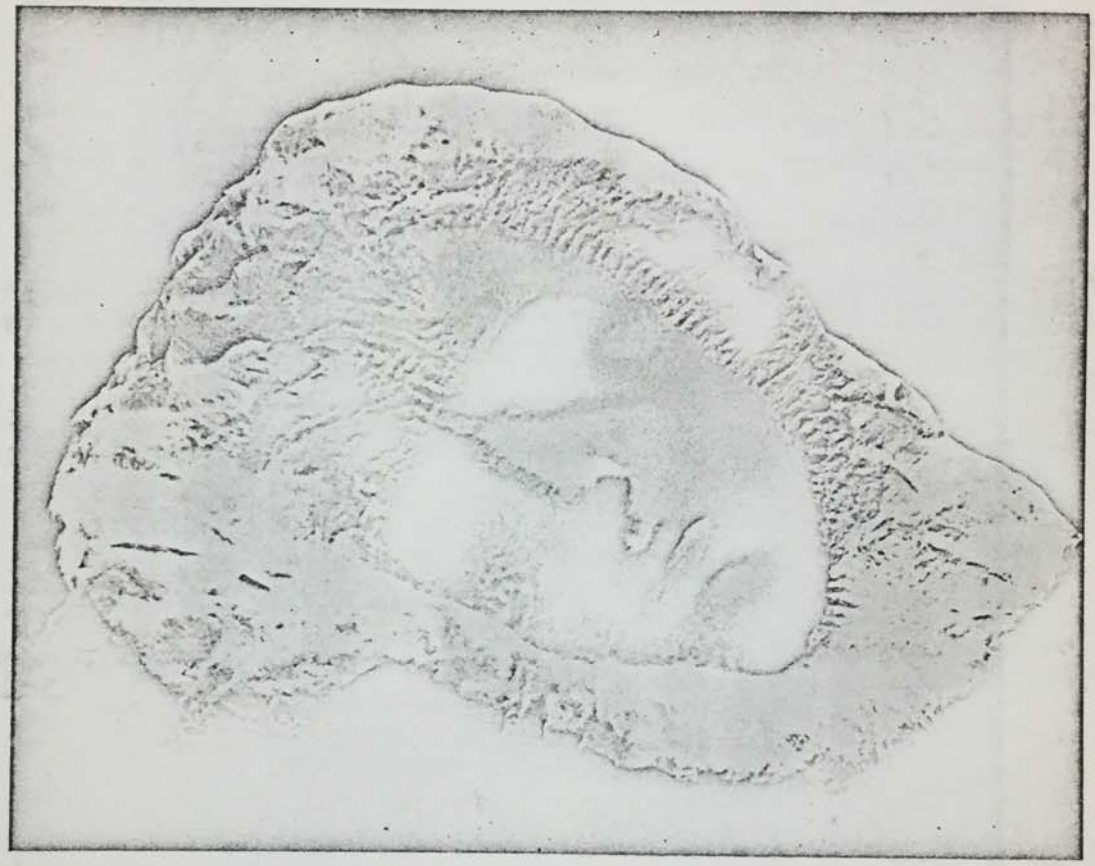
(sans date; oblitéré par la poste le 2. VIII. 1907)

« A Paris tout va bien, Noble Chevalier . . . Réjouissez-vous en paix! J'attends de vos bonnes nouvelles.

C. *Brancusi* »

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



«Le Sommeil», marbre (1906) — collection du Musée d'Art de Bucarest.

DEUX LETTRES ADRESSÉES EN 1909 AU SCULPTEUR FRÉDÉRIC STORCK

« 54, Rue Montparnasse

Cher Maître,

C'est par Madame Storck en personne que je viens d'apprendre que le Ministère a acheté mon grand buste de l'exposition Officielle [11].

Quant au prix qui m'a été décerné [12] j'ai envoyé deux requêtes mais je n'ai pas reçu de réponse jusqu'à présent.

Je vous prie de vous informer au Ministère, comment vont les choses. S'il faut faire une demande pour recevoir l'argent, faites-là en mon nom [13], de même s'il faut un accusé de réception de l'œuvre de la part de la Pinacothèque, je vous prie de vous en occuper et d'intercéder pour qu'on m'envoie l'argent [14]. J'ai appris que les autres artistes auxquels on a acheté des œuvres, ont déjà touché leur argent [15].

Quant à moi il y a longtemps que me voilà de retour à Paris; mais je suis très contrarié et désolé d'avoir quitté Bucarest sans avoir eu le temps de vous le faire savoir [16].

J'ai travaillé pendant tout l'été sans grand profit.

Ces derniers temps j'ai été très gravement malade, j'ai même failli y passer,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

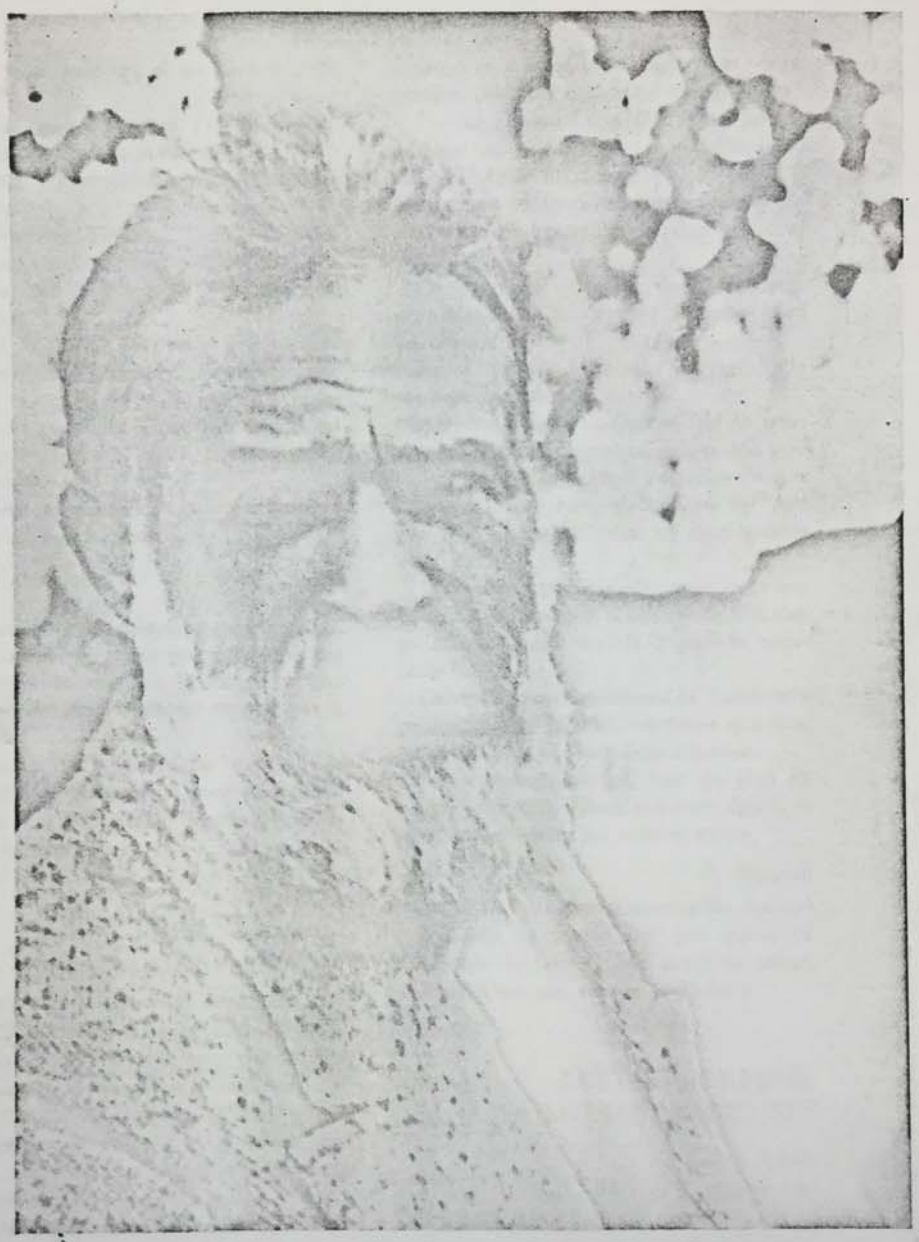


←«LE SUPPLICE», plâtre (1907). Cette œuvre a figuré en avril 1907 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris (nº 1818); ensuite, en mars 1908, à Bucarest, à la VII-ème exposition de la «Tinerimea Artistică» dans une version en bronze (nº 160). Elle devint la propriété de Victor N. Popp; puis, successivement, du professeur Nicolas Coculesco (1866–1952) et du poète Pius-Servien Coculesco (1903–1959). En mai 1912, Brancusi en exposa une nouvelle version en plâtre au Salon Officiel Roumain (nº 295). Il en existe encore à Bucarest, deux autres versions, également en plâtre. Toutes trois font partie de collections particulières.

L'envers de la carte postale «LE SUPPLICE».

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)



Brancusi en 1937 (photographie D. D. Gerota).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

mais je m'en suis tiré et me remets petit à petit [17].

Depuis quelques jours j'ai commencé un peu à travailler et je vais mieux.

Et vous, comment allez-vous? Toujours au travail?

J'ai vu hier Madame Storck et nous nous sommes donné rendez-vous pour aujourd'hui afin de visiter les Musées Cluny et Guimet [18].

Avant d'achever, je vous prie encore une fois d'avoir la bonté de vous intéresser le plus vite possible de ce que je vous ai prié, car à cause de ma maladie je n'ai pu m'occuper d'affaires, et ma situation n'est guère brillante.

Recevez je vous prie, mes remerciements et mes salutations amicales.

C. *Brancusi* »

(En marge de la première page) « Ayez bien soin je vous prie qu'on ne me joue pas un tour au Ministère et que l'achat de mon buste ne tombe pas à l'eau ».

(En marge de la quatrième page): « Je vous prie de transmettre mes salutations à Ressu [19] et j'attends de bonnes nouvelles de votre part ».

« 54, Rue Montparnasse.

Cher Maître,

Je ne sais comment vous remercier pour votre bonté d'avoir pris soin de mes affaires — et je ne puis vous décrire ma joie lorsque j'en ai appris le résultat.

J'ai expédié les documents directement au Ministère et j'espère en recevoir l'argent, à moins que les papiers ne s'enlisent dans un dossier quelconque.

J'ai été sur le point de les envoyer toujours chez vous, mais j'ai appris que vous étiez extrêmement occupé par votre déménagement et je n'ai plus osé le faire [20].

Si, par hasard, vous pouviez apprendre ce qu'il en est, ce serait on ne peut mieux. Jouissez en paix de votre héritage et bonne réussite dans les nouveaux ateliers.

J'ai été plusieurs fois avec Mme Storck admirer les beautés du temps jadis et je ne puis vous décrire le plaisir que j'ai ressenti en voyant avec quelle finesse elle pénètre dans l'intimité de l'art grand et pur [21].

Ce qui fait que ses vues soi-disant anarchiques ne lui servent à rien — bien au contraire.

En ce qui concerne mes ouvrages, elle est beaucoup trop généreuse.

Autrement je la vois irritée de ne pouvoir rentrer à Bucarest reprendre son travail et de ne pas profiter non plus de son séjour ici, car tout son temps est pris par M[lle] Brăneanu, qui ne peut encore bouger [22].

Il m'a été impossible d'envoyer quoi que ce soit à l'exposition d'Iser car je n'ai rien pu achever à temps et je le regrette beaucoup [23].

Cette histoire concernant la chaire m'a profondément dégoûté, espérons que l'on ne commettra pas une telle injustice.

Vous remerciant une fois de plus de toute votre bienveillance à mon égard, je vous prie d'agréer ma sincère amitié.

C. *Brancusi*

N.B. Je n'ai pas encore envoyé les bronzes à Buzău, et je ne sais pas quand je pourrai le faire [24]. Ma santé va mieux mais n'est pas encore brillante ».

LETTRE ADRESSÉE À DUMITRU BRANCUSI [25]

« 6 Impasse Ronsin
Paris, ce 27 octobre 1922

Cher frère Dumitru,

Je n'ai pas pu envoyer de Bucarest l'argent pour l'église, comme je l'avais promis. Reçois le chèque de cinq milles lei ci-joint dont tu donneras trois milles pour l'église, les ajoutant aux trois milles déjà reçues par Mlle Lane [26], afin de compléter

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

le total de six milles lei; et je te prie de faire de sorte qu'il ne s'ensuive aucun mécontentement. Les autres deux milles garde-les pour toi (fais à la belle-sœur un joli cadeau en remerciement de la toile et les *brăciri* [27] que je lui ai pris).

Pour que tu n'ailles pas jusqu'à Bucarest encaisser le chèque, ouvre un compte en banque à Tîrgu-Jiu et dépose-le, afin que la banque encaisse à ton compte.

En route vers Bucarest j'ai rencontré Sa Sainteté l'Evêque; il venait de Severin et m'a promis de faire tout son possible pour venir après les fêtes du couronnement; dans le pire des cas il enverra quelqu'un d'autre; je suis bien arrivé et suis en bonne santé et c'est ce que je vous souhaite aussi.

Je vous embrasse tendrement

C. Brancusi

Mademoiselle est enchantée, elle vous envoie ses amitiés à tous et embrasse les nièces bien affectueusement.

Quant au monument, je vous enverrai sous peu, toutes les explications nécessaires » [28].

LETTRE ADRESSÉE AU SCULPTEUR MILITZA PATRASCO

« Ce 11 février 1935
Paris, 11 Impasse Ronsin

Chère Madame Patrasco,

Votre lettre m'a fait grand plaisir et m'a beaucoup réjoui [29]. Je vous prie d'excuser ma réponse si tardive — mais je voulais au lieu de vous répondre, vous ménager la surprise de venir moi-même.

J'avais une telle nostalgie de revoir nos plaines couvertes de neige, que je n'avais plus vues depuis mon enfance. Et je voulais en même temps essayer d'organiser une exposition à Bucarest, mais je suis tombé malade au dernier moment et un tas d'embrouillaminis ont rendu mon voyage impossible.

J'ai décidé de rentrer au mois de mai et je ne puis vous dire combien je serais heureux de pouvoir faire quelque chose chez nous, dans notre pays.

Je vous remercie ainsi qu'à Mme Tataresco [30] pour le privilège accordé. Actuellement tous mes ouvrages commencés depuis si longtemps touchent à leur fin et je me sens tel l'apprenti à la veille de devenir ouvrier — donc la proposition ne pouvait mieux tomber.

En attendant de vous revoir, je vous envoie toutes mes amitiés ainsi qu'à Patrasco [31] et à Madame votre mère.

Brancusi

Je vous envoie ci-joint le catalogue de ma dernière exposition de New-York » [32].

LETTRE ADRESSÉE À L'INGÉNIEUR STEFAN GEORGESCO-GORJAN [33]

« Dans le train, ce 2 septembre 1937

Cher Georgesco

J'ai vu hier Mme Tataresco qui m'a fait savoir que le fer vient d'arriver et qu'elle vous a envoyé un chèque de 50.000 lei pour commencer tout de suite les travaux de fondation. Vous lui demanderez après, tout ce dont vous avez besoin. Je vous prie de ne pas faire d'économies et de surveiller le mieux possible la qualité du matériau.

J'espère que le modèle a été bien mis au point et que le travail avance. Il m'est absolument impossible de m'arrêter encore pour le voir.

Madame Tataresco désire que la fonte ne soit pas trop lisse, et vous prie de l'avertir dès que l'un des éléments sera achevé, pour qu'elle vienne le voir.

Je vous prie de commencer tout de suite la construction du fondement pour qu'il ait le temps de durcir jusqu'au moment de la construction des éléments et quand vous commencerez cette construction annoncez-moi pour que je vienne.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Avec beaucoup d'affection et beaucoup de sympathie

C. Brancusi
11 Impasse Ronsin Paris 15e

P.S. Mes amitiés à tous

(J'espère que Georgica vous a apporté ce qu'il vous devait) »

LETTRE ADRESSÉE AU PEINTRE GHEORGHE PETRAŞCO [34]

(1910)

« Mon très cher camarade,

Si par hasard ma lettre n'est pas trop tardive, je vous prie de faire en sorte que l'argent me parvienne et que l'ami Romaşco[35] entre en possession de la *Sagesse de la Terre*.

Dites-lui aussi que je me réjouis de la savoir chez lui et transmettez-lui mes salutations amicales — recevez aussi de ma part mes salutations amicales bien chaleureuses.

C. Brancusi
54, rue Montparnasse

Je pense que cette lettre est suffisante pour que vous puissiez prendre la pierre de chez Madame Storck[36].

C. Brancusi »

Notes

[1] La veuve Maria Brâncuş (1855—1919) — âgée de 21 ans à la naissance de Constantin — figure dans un acte du 8 août 1895 en qualité de tutrice; elle donne son consentement à la demande de son fils « d'entrer comme boursier-interne à l'Ecole des Métiers de la ville de Craïova, à la Section de Sculpture ». Maria Brâncuş déclarait se soumettre «à toute obligation qui me serait imposée, car c'est par ma volonté et avec mon consentement. . . Comme quoi, j'ai signé en apposant mon doigt, ne sachant pas écrire ». La tutrice habitait sa propre maison de la commune de Peştişeni, arrondissement de Tismana, département de Gorj. Une année plus tard, le jour du Nouvel An 1896, Maria Brâncuş revenait à Craïova, à l'Ecole des Métiers et déposait « un acte de garantie » pour le jeune boursier. (Archives de la ville de Craïova, registre de l'Etat civil pour les naissances de la commune de Peştişeni, 1876, nº 19; ibidem, dossier 58/1895, f. 78; ibidem, dossier 46/1896, ff. 250 et 290). La reconnaissance filiale du sculpteur Constantin Brancusi pour celle qui avait encouragé son inclination pour l'art est visible dans cette lettre, qui a son importance aussi par ce qu'elle nous indique — à la date du 23 novembre 1905 — l'adresse du second domicile de Brancusi à Paris.

[2] Dumitru est le frère cadet de Brancusi.

[3] Pendant ses années d'étude à Paris, Brancusi a été aidé par le jeune Victor N. Popp (1885—1955). En signe de reconnaissance pour la sollicitude qu'il lui avait témoignée, l'artiste tenait V. N. Popp au courant de ses travaux et lui expédiait régulièrement des photos de ses œuvres, indiquant leur titre initial, la date et l'endroit où elles étaient exposées. Brancusi habitait au nº 16 de la Place Dauphine et Popp à Versailles, au nº 7 de l'Avenue de Paris.

[4] Plâtre exposé en 1907, au Salon d'automne de Paris, figurant dans le catalogue sous le nº 220; il s'agit (comme l'écrivait Brancusi sur l'envers d'une autre photo) d'une « étude faite à l'école, d'après nature ». La réplique en bronze, ayant appartenu à Victor Popp, a figuré ensuite, sous le titre erroné de « Tête de petite fille » à l'Exposition « La Semaine de l'Olténie » à Craïova (nº 16), en 1943 (24 octobre — 10 novembre). Elle appartient aujourd'hui au Musée d'Art de Craïova.

[5] Le portrait de G. Lupesco figurait au même Salon d'automne sous le nº 218; il a été reproduit dans la revue « Luceafărul » de Sibiu (mars 1907). Le critique d'art Theodor Cornel prétendait que ce buste était destiné à un monument funéraire de Buzău (Th. Cornel, *Figuri contimporane din România*, Bucarest, 1909, p. 446).

[6] Deux photos différentes de la même œuvre, demeurée un simple « croquis », ainsi que l'indique le sculpteur.

[7] Mentionné par Ion Gruia /N. Pora/, *A şeasea Expoziţie a «Tinerimii Artistice»* (« Voinţa Naţională », 1907, 27 avril); St. Sterescu /Frederic Storck/, *Cronica Artistică. Expoziţiunea «Tinerimea Artistică»*, III (« Viaţa Literară şi Artistică », 1907, 13 mai), etc.

[8] Theodor Cornel, *Muzeul Simu*, Bucarest, 1910; *Muzeul Simu — Catalog*, Bucarest, 1937; Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londres, 1964; N.G., *Modern Sculpture*,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Notes

dans « The Observer Week-End Review », 1964, June 14; Sidney Geist, *Looking for Brancusi*, dans « Arts Magazine », 1964, octobre).

[9] Le sculpteur en costume ecclésiastique, à l'époque où il était chantre et bedeau de l'Eglise orthodoxe de Paris. La photo porte cette inscription de la main de Constantin Brancusi: « Amintiri din vremuri grele » (Souvenirs des temps durs).

[10] Theodor Cornel, *Artiştii romîni la Paris*, dans « Adevĕrul », 1907, 16 avril; Marc Jeanjacquet, « *Tinerimea artistică* » *VII^e exposition*, dans « La Roumanie », 1908, 3 avril; B. Brănişteanu, *Salonul Oficial*, dans « Adevĕrul », 1912, 10 mai. Mircea Deac, « *Supliciul* » — *un Brîncuşi descoperit la Bucureşti*, dans « Arta Plastică », nº 6/1965.

[11] En Juin 1909 le Ministère avait acheté — après l'avoir évalué à 2000 lei — le portrait du peintre Niculae Dărăsco, qui figurait dans le catalogue de l'Exposition officielle sous le nº 233: « Buste (plâtre) »; par la suite, l'artiste « étant dans le besoin » avait fait une réduction de 250 lei. Cependant c'est à peine en avril 1910, après de nombreuses interventions du sculpteur Frédéric Storck que Brancusi recevra enfin le dernier versement qui lui était dû (Archives de l'Etat, Bucarest, Fonds Min. des Cultes et de l'Instr. Publ., nº 2554/1909, f. 52, 60).

[12] En 1909 Brancusi avait participé à la VIII^e exposition de la « Tinerimea Artistică » aussi bien qu'au Salon officiel, où un prix de 1000 lei lui avait été décerné; le lauréat étant absent, ce fut le sculpteur Storck qui s'occupa consciencieusement de ses intérêts.

[13] La pétition, enregistrée au Ministère le 22 octobre 1909, par laquelle Brancusi réclamait le versement du prix accordé en juin 1909 est écrite par Fr. Storck (Archives de l'Etat, Bucarest, doss. Min. des Cultes et de l'Instr. Publ. nº 2554, carton 199/1909, f. 51).

[14] Le 25 novembre 1910, l'ouvrage se trouvait à la Pinacothèque de Bucarest, sans être pourtant accompagné d'une « communication écrite de la part du Ministère de l'Instruction » (Archives de l'Etat, Bucarest, Fonds Min. des Cultes et de l'Instr. Publ., nº 2561/1911).

[15] Le fait est inexact: les autres « recompensés » se trouvant dans la même situation (Dumitru Paciurea, Gheorghe Petraşcu, Jean Steriadi, Ion Theodorescu-Sion, etc.), adressaient une réclamation au Ministère le 21 décembre 1909, et Brancusi figurait parmi les signataires, son ami Storck ayant très probablement signé à sa place, en son absence (*ibid.*, nº 2554, carton 199/1909, f. 65).

[16] Quelques années plus tard le poète Tudor Arghezi faisait allusion à cette circonstance: « Les vrais talents partent, s'expatrient ou s'étiolent... après avoir signé avec leur sang leur nom sur le marbre de l'Art. » (I.N.T. /Arghezi/ *Sculptura noastră*, dans « Seara » 1913, mai 12).

[17] C'est à peu près l'époque où le peintre Leon N. Biju fait une esquisse de Brancusi malade, au bas de laquelle il écrit quelques mots émouvants: « Le 18 février 1908. Rue Montparnasse. En souvenir des tristes instants vécus à Paris aux côtés de Brancusi mon seul ami et compagnon de souffrances » (Collection de la Bibl. de l'Acad. de la R. P. Roumaine, Cab. des Estampes).

[18] Dans une lettre adressée à son mari, le peintre Cecilia Cutzesco-Storck parle des visites réitérées faites avec Brancusi au Musée Guimet, où l'on pouvait admirer, « en dehors des célèbres estampes japonaises, les sculptures des maitres de l'Inde, du Thibet, de la Chine et du Turkestan. L'artiste aimait se souvenir du plaisir qu'elle éprouvait à écouter les réflexions intéressantes et inattendues de Brancusi devant certaines statuettes du Bouddha » (L'Archive du Musée Frederic et Cecilia Cutzesco-Storck).

[19] Le peintre Camil Ressu (1880—1962), membre de l'Académie, était un ami de Brancusi (« Facla », 1913, avril 6).

[20] En 1909 Frédéric Storck venait justement de déménager au nº 16 de la rue Vasile Alecsandri où l'architecte A. Clavel (1877—1916) devait construire, quelques années plus tard, la demeure transformée aujourd'hui en musée.

[21] Il s'agit sans doute des visites faites avec Brancusi — à la cathédrale de Chartres et au Musée du Louvre, où les statues égyptiennes leur avaient éveillé l'intérêt par leur « monumentalité, leur puissance d'abstraction et de synthèse » (Cecilia Cutzesco-Storck, *O viaţă cu pensula şi paleta în mînă*, Ms. 1961, p. 103—105).

[22] Sœur de Cecilia Cutzesco-Storck, Ortansa Brăneanu (plus tard mariée au peintre Alexandru Satmary), a fondé chez nous le théâtre de plein air; en 1907 elle jouait sur la scène du Théâtre de l'Athénée de Paris; et en 1909, malade, elle se trouvait dans un hôpital où Brancusi vint lui rendre visite.

[23] En novembre 1909, le peintre Iosif Iser avait organisé dans les salons de l'Athénée Roumain à Bucarest une exposition internationale de peinture et de dessin, à laquelle il prit part aux côtés d'André Derain, de Jean-Louis Forain et de Demetrius Galanis; Brancusi devait également y participer.

[24] L'ensemble funéraire du cimetière « Dumbrava » de Buzău se compose de « La Prière » et du « Buste de Petre Stănesco ». C'est Virgil Stănesco, le frère du défunt, de passage à Paris, qui avait posé pour le portrait en bronze; le sculpteur avait également sous les yeux une photo de Petre Stănesco. La lettre que nous publi-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

ons, témoigne que l'ouvrage, bien que commencé en 1907 n'était pas encore arrivé à destination en 1909; en mars 1910 Brancusi exposera au Salon des Artistes indépendants « La prière — fragment d'un tombeau » (n° 717), probablement une version en plâtre. Nous supposons qu'à la suite de certains empêchements, ce n'est qu'en 1914 que l'ensemble funéraire put être coulé en bronze, car ces deux œuvres furent présentées pour la première fois dans leur forme définitive à la XIV^e^ exposition de la société « Tinerimea Artistică » (avec la mention expresse, dans le catalogue, que ces deux œuvres en bronze étaient destinées au tombeau de Petre Stănesco). Rien n'aurait empêché le sculpteur d'exposer « La Prière » et le « Buste de Petre Stănesco » avant cette date, à Bucarest. Il n'est donc pas plausible qu'elles aient été d'abord livrées à la famille du défunt, puis, démontées du cimetière de Buzău pour être exhibées dans une exposition publique; du reste, la famille dément cette dernière hypothèse. D'autre part on ne connaît pas, pour l'instant, l'existence d'une réplique en bronze de « La Prière » et du buste de Buzău.

[25] Lettre adressée par l'artiste à son frère et transcrite en février 1958 à Hobiţa par le critique d'art Vasile Drăguţ. Dumitru était le cadet des frères; les autres se nommaient Ion, Vasile, Gheorghe, Grigore; la sœur de l'artiste se nommait Frăsina.

[26] L'Irlandaise Eileen Lane, qui a accompagné le sculpteur à Hobiţa et à Peştişeni, se rappelle — aujourd'hui encore —, avoir pris part à une noce à Hobiţa, vêtue d'un costume national roumain. Elle a vu Brancusi pour la dernière fois en 1939. Le « Portrait of Eileen », buste de marbre, se trouve au Musée d'Art moderne de Paris (Sidney Geist, *Looking for Brancusi*, dans « Arts Magazine », 1964, octobre; Militza Patrasco, *Amintiri despre Brancusi*, dans « Arta Plastică », n° 3/1957).

[27] Longue ceinture de laine tissée par les paysannes.

[28] Il s'agit du monument qu'il voulait justement ériger en 1922 à Peştişeni à la mémoire des héros tombés pendant la guerre. L'artiste était horrifié par l'invasion dans les villages roumains de ces statues sur le socle desquelles figuraient invariablement « un de ces innombrables corbeaux-aigles qui enlaidissent la majesté de nos villages ». Le monument que l'artiste projetait d'élever — une fontaine de pierre — n'a pu être réalisé, car les comités d'organisation n'arrivent pas à s'entendre. C'était pour la seconde fois qu'il se heurtait à l'incompréhension de la mentalité officielle; en 1914 le ministre de l'Instruction Publique, Vasile G. Morţun — le même qui en 1906 avait lancé une liste de souscription pour subventionner l'artiste — n'avait pas été d'accord avec la maquette du monument projeté à la mémoire de l'éminent mathématicien Spiru Haret, qu'il avait lui-même commandé à Brancusi et qui représentait, selon les propres paroles du sculpteur: « une fontaine archaïque et stylisée pour l'une des places publiques de Bucarest. Une vraie fontaine avec de l'eau pour les voyageurs assoiffés . . . » (Vasile Drăguţ, *Insemnări din Hobiţa*, 1958, Ms.; Petre Pandrea, *Portrete şi controverse*, II, Bucureşti, 1945, p. 161, 167; « Facla » 1930, octombrie 13; l'« Indépendance Roumaine » 1906, noiembrie 10).

[29] Après avoir exécuté à Tirgu-Jiu le monument en l'honneur de l'héroïne Ecaterina Teodoroiu (1934), le sculpteur Militza Patrasco, une élève de Brancusi — à laquelle le Comité de la Ligue nationale des Femmes roumaines de Gorj avait demandé d'élever une statue à la mémoire des héros tombés pendant la première guerre mondiale — déclina cette offre, suggérant que le monument soit réalisé par son ancien maître. Ce point de vue ayant été adopté, on avait transmis à Brancusi à Paris, la proposition de la Ligue; cette lettre contient l'acquiescement de Brancusi; un fragment en a été publié par le sculpteur Sidney Geist.

[30] La présidente de la Ligue, Aretia Tataresco, femme de l'ancien président du Conseil Georges Tataresco, a accepté la suggestion et a commandé l'ensemble des monuments de Tirgu-Jiu dont l'inauguration devait avoir lieu le 26 octobre 1938.

[31] Emil Patrasco, professeur universitaire, spécialiste en électronique.

[32] Il s'agit de la seconde exposition particulière de Brancusi aux Etats-Unis d'Amérique, à la Brummer Gallery (17 novembre 1933 — 13 janvier 1934). Brancusi a envoyé ce catalogue à Militza Patrascu avec une dédicace affectueuse.

[33] L'artiste était lié à la famille de Georgesco-Gorjan depuis ses années de jeunesse. Le buste de son ami Ion Georgesco-Gorjan — réalisé en 1902 à Craïova — compte parmi ses premières œuvres originales. Le 10 avril 1902 Gorjan avait reçu de Brancusi, à l'époque où ce dernier suivait les cours de l'Ecole nationale des Beaux-Arts de Bucarest, un mandat l'autorisant à toucher le montant de la bourse accordée par le conseil de l'Eglise Madona Dudu. (Les archives de la ville de Craïova, dos. n° 15/1902, f. 2—3; dos. n° 4/1902, f. 430). Plus tard, le fils du mandataire, l'ingénieur Ştefan Georgesco-Gorjan, a collaboré à la réalisation technique et à l'élévation de la « Colonne sans fin ». Les pourparlers ont eu lieu à Paris en 1935; c'est en 1937, de fin juillet à fin août que furent mis au point à Petroşeni, tous les détails techniques, ainsi que les proportions définitives du modèle qui fut, ultérieurement, coulé en fonte métallisée de cuivre jaune.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

[34] Gheorghe Petraşco (1872—1949) peintre roumain; études à l'Ecole des Beaux-Arts, puis à Paris avec W. A. Bouguereau. Il obtint avec Brancusi, en 1909, le deuxième prix au Salon Officiel Roumain. Il participe en 1924, 1936 et 1946 aux Biennales de Venise, où il est remarqué par Lionello Venturi qui apprécie sa « pâte colorée, dense et précieuse». Fidèle ami de Brancusi, membres tous les deux de la Société «Tinerimea Artistică », G. Petraşco était probablement intervenu auprès du sculpteur après la fermeture de l'exposition pour qu'il vende «La Sagesse de la Terre » («Femme accroupie ») à un collectionneur roumain: l'ingénieur des ponts et chaussées, Gheorghe Romaşco. L'œuvre avait été exposée pour la première fois en avril 1910 à Bucarest, à la IX[e] Exposition de la «Tinerimea Artistică» (n° 255) et avait suscité de vives discussions dans l'opinion publique.

[35] L'acheteur était l'ami de Petraşco, aussi bien que de Brancusi — ce qui explique la bienveillance du sculpteur lorsqu'il affirme dans cette lettre tout récemment découverte, qu'il se « réjouis de la savoir chez lui ».

[36] «La Sagesse de la Terre » — de même que la «Maiastra», « Tête» (Muse) et «La Muse endormie » (version en bronze) — avait été confiée à Cecilia Cutzesco-Storck; l'amie du peintre avait réussi, comme on le sait, en sa qualité de membre de marque de la « Tinerimea Artistică », à vaincre l'opposition des autres membres du jury, hostiles à la participation de Brancusi à cette exposition.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Tribuna, 1963, noiembrie 21.

Mircea Nicoară: Mărturii despre Brâncuşi

Viaţa pariziană a lui Constantin Brâncuşi este evocată de scriitoarea progresistă Otilia Cosmuţia-Bölöni, fostă secretară a lui Anatole France, autoarea lucrărilor Promenades d'Anatole France (Plimbările lui Anatole France), Cartea durerilor (Sur le chemin des douleurs) şi Visage de Bourdelle. Soţul ei, George Bölöni, scriitor maghiar de mare prestigiu, autorul uneia dintre cele mai complete biografii a poetului maghiar revoluţionar Ady Endre, în lucrarea sa Az igazi Ady (Adevăratul Ady), citează numeroase fragmente din Jurnalul autobiografic al soţiei sale în care aceasta se ocupă de cercul lor de prieteni din Paris care numără printre membrii săi o seamă de personalităţi proeminente ale vieţii literare şi artistice pariziene. In afară de Constantin Brâncuşi, sculptorii Rodin, Bourdelle, Maillol, Aube, pictorii Claude Monet, Cézanne, doamna Gauguin, scriitori ca Anatole France, şi alţii fac parte din cercul de prieteni ai soţilor Bölöni, căminul lor de la Paris fiind un centru al elementelor progresiste.

In memoriile Otiliei Cosmuţia-Bölöni, Brâncuşi apare pentru prima dată la 1 ianuarie 19o7:

"Avem un prieten bun, un sculptor romîn tînăr, Brâncuşi, artistul de azi unic şi fără pereche" (vezi Bölöni, Az igazi Ady, pag. 95-96), ca la 3 ianuarie 19o7 scriitoarea să noteze: "Seara, în camera mea cu patru buchete de violete, trei mi-au fost oferite de nişte fetiţe, iar cu al patrulea m-a aşteptat la poartă Brâncuşi. Nu l-am mai văzut de cînd am fost cu el împreună la Meudon la Rodin. Acum mi-a făcut plăcere cu atenţia lui". (vezi Bölöni, Az igazi Ady pag. 116).

La 24 martie 19o7, Otilia Cosmuţia va nota: "Brâncuşi e un băiat de treabă. L-am protejat la Rodin să lucreze alături de el. Azi i-am primit desenele mai noi Rodin a corectat imediat desenele ca să fie cît mai pregnante conturele lor. Imi scrie referitor la desene următoarele: "Imi pare nespus de rău că n-am găsit vreun desen mai corespunzător, deşi am căutat multă vreme. Vă trimit aceste trei desene şi vă rog să le ataşaţi la celelalte. Singura soluţie ar fi ca celorlalte desene conturele să le fie întărite printr-o linie neagră".

"Natural că Rodin - scrie mai departe Otilia Cosmuţia - nu vorbeşte de desenele sale ci de "épreuve"-urile lui Brâncuşi" (Vezi Az igazi Ady pag. 119).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Cît priveşte colaborarea dintre Rodin şi Brâncuşi se ştie că a fost de scurtă durată şi este cunoscută fraza celebră a lui Brâncuşi care pînă la urmă şi-a ales drumul propriu zicînd: "Sub un stejar mare nu poate creşte nimic".

La 27 aprilie 19o7, Otilia notează în jurnalul ei: "Ieri m-a vizitat Brâncuşi. E un băiat norocos, nu glumă. A primit o comandă de 7ooo de franci. Trebuie să execute un monument funerar. A primit un acont de 5oo de franci şi a închiriat în acest scop un atelier".

Este vorba de atelierul-locuinţă al lui Brâncuşi din Impass Ronsin care dădea în Rue Vaugirard, unde marele sculptor a trăit şi lucrat pînă la sfîrşitul vieţii sale.

In această epocă se va adînci şi mai mult prietenia dintre soţii Bölöni şi Brâncuşi şi într-o Scrisoare din Paris publicată de Otilia Cosmuţia în revista Luceafărul (vezi nr. 19 din 19o8 pag.459) aceasta se ocupă de saloanele pariziene şi va scrie despre sculptor următoarele: "Tînărul nostru sculptor romîn Brâncuşi, cunoscut deja în cercuri largi, n-a trimis de data aceasta decît o singură sculptură, ocupat fiind cu terminarea unui mare monument funerar. Arta lui serioasă ne îndreptăţeşte să aşteptăm de la el lucrări de cea mai mare valoare artistică".

Este vorba de lucrarea Supliciu, expusă de Brâncuşi în acest salon, publicată în Luceafărul, alături de alte lucrări brâncuşiene: Studiul unui tînăr (Dărăscu) şi Portretul unui bărbat.

Anul 19o8 este un an de cotitură în creaţia lui Brâncuşi. E anul în care va rupe cu impresionismul lui Rodin şi va merge pe căile proprii. Otilia Cosmuţia va nota în Jurnalul ei ascensiunea marelui sculptor: "Am stat mult timp în cămăruţa mea. Am fumat şi m-am lăsat dusă de gînduri, pe căi îndepărtate. Am călătorit peste oceane şi am gonit prin păduri seculare. Dar a bătut cineva la uşă. A venit "le prince Brâncuşi", sculptorul romîn de celebritate mondială... Mi-a gonit somnul cu vorbăria lui veselă. Ar fi vrut să rămînă la masă la mine fiindcă de cîteva zile n-avea nici o para şi i-am spus că şi eu stau la fel. Pînă la urmă am plecat împreună la un prieten comun, unde ne-a aşteptat o masă copioasă" (vezi Bölöni, Az igazi Ady pag. 17o-171).

Scriitorul George Bölöni în cartea sa postumă: Magyarország-emberség (Omenie maghiară) apărută în 1959 la Budapesta va evoca personalitatea strălucită a marelui sculptor (pag. 439-443):

"Nu de mult mi-a ajuns în mînă Querschnitt, revista artei

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

moderne şi am răsfoit cîteva reviste de artă engleze şi americane şi din toate m-au salutat fotografiile statuilor lui Brâncuşi în cadrul unor articole elogioase...

O lumină crepusculară ne întîmpină la intrarea în atelierul lui Brâncuşi. In atelier, blocuri mari de piatră şi buşteni de lemn, din care va sculpta statui. Statui? Dacă vom lua această noţiune în sens comun, nu vor fi statui lucrările lui Brâncuşi, fiindcă nu trăiesc atît prin modelare, ci prin arhitectura lor.

... La Brâncuşi nu putem separa omul de artist: e o singură fiinţă în care purcede artistul. In mod involuntar trebuie să ne gîndim la Renaştere, fiindcă numai printre oamenii ei au existat fiinţe universale atît de cuceritoare. In atelier toate le-a făurit Brâncuşi, scaunele pe care ne aşezăm, masa de beton, căminul al cărui foc ne încălzeşte şi pe care găteşte. Nu maestrul multilateral, ci artistul care iubeşte în toate ceea ce-i corespunde şi face totul după bunul său plac şi după dorinţele sale...

...Vom putea caracteriza mai uşor fiinţa adevărată a lui Brâncuşi, astfel: arta lui şi ascensiunea lui artistică diferă de moda nouă şi n-au nimic comun cu formulele comerciale de azi. Tocmai prin disprețuirea şi refuzul de a se folosi de aceste metode a devenit figura cea mai interesantă a artei de azi, excluzînd apucăturile comerciale şi înşelătoriile. Este poate singurul artist parizian mîndru de sine, încrezător în forţele sale şi superior. Si din acest motiv e un om deosebit, pentru unii misterios, ciudat şi miraculos, deşi e numai artist.

Sîntem oaspeţii lui şi Brâncuşi găteşte pe plita clădită de el. Mesele lui sînt celebre. Pe grătarul plin de cărbuni frige o bucată mare de carne: o asemenea pregătire de ospăţ o fi văzut şi cîntăreţul lui Kymèa. La început ne serveşte pe romîneşte măsline, varză acră, pusă în butoi de el, cu ţuică: un rachiu vechi excelent...

Printre statui saltă un cîine drăguţ, ciobănesc, unicul tovarăş al sculptorului. Pe geam străbat razele lunii şi-n clar obscurul serii ne cuprinde în vraja sa fiecare lucrare a lui Brâncuşi. Parcă am vedea una printre arborii verzi ai unei alei, alta în mijlocul unui havuz, a treia undeva afară pe o şosea, piatră funerară, ca sarcofagele vechilor elini. Luna şi penumbra, împreună cu fantezia noastră, rezolvă ceea ce artistul numai arareori obţine în ambianţa sau în epoca sa, ca lucrările sale să aibă mediul necesar.

Apare dintr-un colţ chitara şi vioara. Brâncuşi cîntă din chitară, la vioară... şi cu vocea".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

Născut în Pestişani-Gorj la 21 februarie 1876, Brâncuşi moare la 16 martie 1957 la Paris. Funeraliile sale au avut loc în ziua de 19 martie 1957 la cimitirul Montparnasse. Au rămas memorabile cuvintele rostite de Georges A. Salles, directorul Muzeului Naţional din Paris:

"Fiindcă nu vom mai auzi niciodată vocea-ţi încîntătoare care îşi lua zborul din barba dumitale ca să ne conducă în ţara legendelor,

fiindcă nu vom mai vedea niciodată ochii dumitale mici, strălucitori, sclipind de o glumă ironică şi care păreau că rîd de ceea ce noi nu putem vedea,

fiindcă niciodată nu vom mai avea parte de primirea dumitale în acel atelier în care ne-ai apărut ca un păstor bătrîn, homeric, în mijlocul turmei sale fabuloase,

Iţi zic adio, un adio dezolat,

în numele prietenilor dumitale,

în numele acelora care te-au admirat şi îndrăgit,

în numele acelora pe care i-ai încîntat,

în numele acelora care ştiu că deodată cu dumneata moare un poet adevărat şi cade pentru totdeauna o mînă divină, de-acum inertă,

Iţi zic adio,

dar rămîn operele dumitale, înalte, pure, luminoase, ele trăiesc ca niciodată şi nu vor înceta niciodată să trăiască".

Acestei minunate vieţi i se potriveşte pe bună dreptate unul din numeroasele aforisme brâncuşiene: "Viaţa mea a fost o succesiune de miracole".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

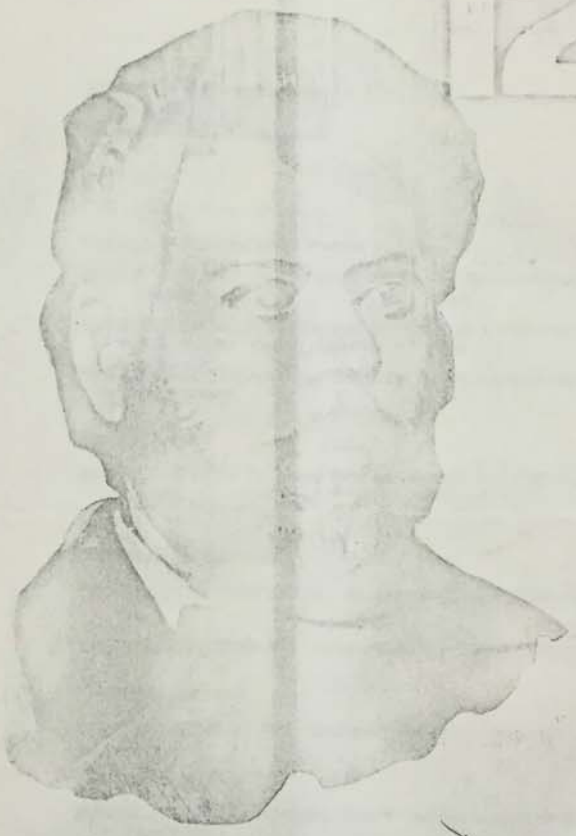
9.

Revistă a Uniunii Scriitorilor din R. P. R.

12

1964

Anul XVII — decembrie



Viața românească

Viața românească

Revistă a Uniunii Scriitorilor din R. P. R.

1961 DECEMBRIE

12

Anul XVII

Cuprins

	Pag.
ION PAS: Alte drumuri	3
VIRGIL GHEORGHIU: Poeme	18
HORIA LIMAN: Cum merge ceasul în Mecklemburg **(reportaj)**	22
EUSEBIU CAMILAR: Ștergar bucovinean; Vulturul; Fîntîna dintre plopi; Cugetul; Marea	29
PETRE SĂLCUDEANU: Săptămîna neterminată **(fragmente de roman)**	32
Poeții noștri	
MIHAI BENIUC: Tu bucurii mi-ai dat; Și iar...; M-am surprins...; Lucrurile; * * *; În inimă mi te-ai ascuns...; Sfîrșit; Reiseſieber	73
Scriitori și curente	
CONSTANTIN CIOPRAGA: Expresivitatea lui Creangă	78
★	
CONSTANT IONESCU: Amintiri despre Camil Petrescu	90
Cronica literară	
GELU IONESCU: „Ora fîntînilor" de Ion Vinea	103
Critică și actualitate	
SAVIN BRATU: Însemnări despre nuvela românească contemporană	113
VERA CĂLIN: Arthur Adamov	128
Cronica științifică	
Acad. A. OȚETEA: Istoria Romîniei, vol. III	142

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection: Brancusi/Geist

Series.Folder: 3 (1)

Dacă prima lucrare și-a propus studierea pe probleme a economiei naționale luată în ansamblu, cea de-a II-a — „Industria Rominiei — 1944—1964" — e consacrată numai studierii uneia din principalele ei ramuri. Apărut sub îngrijirea unui colectiv de prestigiu (acad. prof. V. Malinschi, prof. Roman Moldovan, prof. Vasile Rausser), lucrarea reprezintă rezultatul colaborării fructuoase dintre oameni de știință și cadre din conducerea ramurilor industriei noastre. Prin organizare și structură, lucrarea (de peste 800 pagini) îmbină cercetarea științifică a problemelor de sinteză cu analiza ramurilor industriale, evidențiind experiența cîștigată de partidul și poporul nostru în înfăptuirea industrializării socialiste. Folosind date, fapte și cifre recente, bazată așadar pe o bogată documentație, lucrarea prezintă cititorilor schimbările structurale petrecute în toate ramurile industriei, rolul ei conducător în economia națională, relevîndu-se caracterul dinamic al forțelor de producție ale țării. Fiecare autor, pentru a înfățișa pregnant progresele obținute în anii puterii populare, examinează comparat situația actuală a ramurii respective cu stadiul de la care s-a pornit, stăruind analitic asupra direcțiilor de dezvoltare, asupra problematicii specifice diferitelor sectoare industriale și a perspectivelor de pe acum conturate.

Cele două volume, monumentale prin proporții și valoare, se adresează unui larg cerc de cititori, constituind prețioase izvoare pentru cunoașterea științifică a succeselor înregistrate de poporul nostru pe tărîmul dezvoltării economiei naționale în cele două decenii de revoluție populară.

Z. O.

CU PRIVIRE LA ANSAMBLUL STATUAR BRÂNCUȘIAN

În ultimul timp s-au inventariat, atît în „Contemporanul" (1), cît și în „Viața Romînească" (2), diversele denumiri date celor trei principale opere statuare ale lui Brâncuși, formînd ansamblul de la Tîrgu-Jiu. Fiecare din autorii menționați alege, din variantele prezentate, denumirea preferată, justificînd această alegere în mod argumentat. Din păcate, denumirile preferate de cei doi autori nu coincid decît în cazul „Porții sărutului", astfel că problema rămîne deschisă pentru celelalte două grupe : masa și coloana.

Masa tăcerii ? Masa dacică ? Masa cinei celei de taină ? Masa rotundă ? Masa apostolilor ? Masa liniștei ? Masa familiei ?

În privința coloanei, denumită în mod arhaizant și „columnă" (2), variantele citate în ambele lucrări sînt :

Monumentul eroilor
Coloana fără de sfîrșit
Coloana recunoștinței fără de sfîrșit
Columna infinită
Columna (coloana) infinitului
Columna pomenirii fără de sfîrșit — sau
Coloana pomenirii.

---

1) *Eugen Ciucă* — „Brâncuși la Tîrgu-Jiu" („Contemporanul", nr. 16 (914) / 17 aprilie 1964).

(2) *Petre Pandrea* — „Ceva despre nomenclatura ansamblului urbanistic de la Tîrgu-Jiu" („Viața romînească", nr. 9/1964).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.
The Museum of Modern Art Archives, NY
Collection: Brancusi/Geist
Series.Folder: 3 (1)

Denumirile preferate sînt: „Coloana recunoștinței fără de sfîrșit" (1) și „Coloana (sau columna) pomenirii fără de sfîrșit" (2), ultima variantă fiind socotită ca o interpretare autentică, după însăși titulatura dată de Brâncuși.

În anii 1935, 1936 și 1937 am avut prilejul să discut cu Brâncuși, la Paris, Tîrgu-Jiu și Petroșeni, în numeroase rînduri, despre operele de mari proporții de la Tîrgu-Jiu ale artistului. Voi arăta în altă parte (3) în ce împrejurare am ajuns colaboratorul lui Brâncuși la realizarea coloanei monumentale din „Tîrgul finului" de la Tîrgu-Jiu, precum și felul în care am realizat acea coloană, după indicațiile artistului. Precizez aci că Brâncuși a locuit la mine, în Petroșeni, de la sfîrșitul lui iulie 1937 pînă la sfîrșitul lui august același an, timp în care am fost împreună zi de zi, seară de seară.

Nu contest că Brâncuși va fi folosit cîndva denumirea de „Coloană a pomenirii fără de sfîrșit". Eu însă nu l-am auzit niciodată spunîndu-i așa. În convorbirile noastre zilnice cuvîntul „coloană" se repeta de zeci de ori, fiind principala noastră preocupare în acea epocă. De cele mai multe ori Brâncuși spunea numai „coloana", fără vreun adjectiv, însă titulatura întreagă, pe care a folosit-o de nenumărate ori, a fost *„coloana infinită"*.

În cataloagele expozițiilor sale de la New York, coloana de lemn din atelierul sculptorului figurează sub denumirea „Column without end", expresie tradusă în românește prin „coloana fără de sfîrșit". Cînd strecura vreo frază franțuzească în conversație, Brâncuși nu spunea „la colonne sans fin", ci „la colonne infinie".

Chiar dacă ideea conducătoare a ansamblului statuar de la Tîrgu-Jiu a fost „recunoștința" sau „pomenirea", coloana lui Brâncuși nu simbolizează „recunoștința fără de sfîrșit" sau „pomenirea fără de sfîrșit", ci este expresia plastică a infinitului pur și simplu, detașat de orice alt atribut. Căutările *formei*, caracteristice geniului lui Brâncuși, l-au dus la acele soluții definitive, intrate azi în patrimoniul artei universale, care se numesc „Pasăre în spațiu" sau „Coloană infinită".

Coloana infinită de la Tîrgu-Jiu, formată din elemente armonice, ale căror dimensiuni și al căror număr au fost stabilite după lungi dezbateri, căutări și contradicții, nu reprezintă o simplă replică a coloanei infinite de interior. Ea are o individualitate proprie, adecvată spațiului larg, cerului deschis, fundalului munților estompați de depărtări ai Paringului, dar rămîne totuși *coloana infinită*, simbolul nesfîrșitului în sine, un simbol quasi-matematic al esteticii noi.

Acest simbol, intuit întîi cu barda de subtilul lemnar din Hobița, transpus apoi în tuci metalizat, după multele și grelele căutări la care am asistat, a rămas *același*, indiferent de aparența lui materială.

Litera A, fie că este trăsătură de creion, fie că este o urmă de cerneală, sau un tub de neon, rămîne tot litera A. Tot așa, coloana infinită de la Tîrgu-Jiu, fie ea și purtătoare a „pomenirii" sau „recunoștinței fără de sfîrșit", rămîne după însăși intenția, gîndul și realizarea lui Brâncuși, exprimate prin viu grai în timp ce ea se plămădea, *Coloana infinită*.

Și acum — masa cu cele douăsprezece scaune. Dum cum se afirmă, nimeni nu l-ar fi auzit pe Brâncuși dîndu-i vreun nume. Aduc aci o mărturie autentică: l-am auzit de mai multe ori pe Brâncuși spunîndu-i „Masa flămînzilor" și niciodată altfel. Prima oară i-a spus așa în iulie 1937, cînd am parcurs împreună cu artistul drumul de la Jiu pînă la „Tîrgul finului", unde urma să recunoaștem amplasamentul Coloanei.

Ne-am oprit la masă și ne-am așezat, fiecare, pe cîte un scaun de piatră. „Hai să stăm la masa flămînzilor" — mi-a spus Brâncuși. În concepția lui,

(3) În articolul „Geneza coloanei nefinite", care va apărea în curînd.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.
The Museum of Modern Art Archives, NY
Collection: Brancusi/Geist
Series.Folder: 3 (1)

aceasta era masa țărănească, masa tradițional rotundă, în jurul căreia se adună toți ai casei care, la fel de osteniți de muncă, sînt la fel de înfometați. În jurul acestei mese se întrunesc plugarii, veniți de la munca trudnică a cîmpului, sau porniți pe petrecere, la sărbătorile familiei, la praznice sau nunți.

Distanța neobișnuit de mare dintre scaune și masă simbolizează respectul, pe care îl arată țăranul ritualului zilnic al mesei în comun, care înseamnă odihnă, reculegere, reciștigare a forțelor consumate.

Am rămas deosebit de surprins văzînd că, printre variatele denumiri date mesei, numai cea autentică nu figurează. Dacă nu l-aș fi auzit pe Brâncuși repetînd după aceea, ori de cîte ori am vorbit despre masa din parc, tot denumirea de „masă a flămînzilor", aș mai fi stat, poate, la îndoială. Dar după explicațiile simple pe care mi le-a dat artistul, cînd ne-am așezat la „Masa flămînzilor", și pe care le-am reprodus mai sus, și după repetatele lui referințe de mai tîrziu la „Masa flămînzilor", cred că singura denumire îndreptățită este aceasta.

În ceea ce privește „Poarta sărutului", sînt întru totul de acord cu ambii autori citați, că denumirea este autentică și necontestată. În acea zi, Brâncuși m-a îmbiat, mai întîi, să trec pe sub „Poarta sărutului" apoi să o înconjur, lent, ca într-un fel de incantație.

Deci ansamblul statuar de la Tîrgu-Jiu este alcătuit din :

Masa flămînzilor
Poarta sărutului
Coloana infinită.

Aceste denumiri lapidare, folosite de Brâncuși și caracteristice felului său de gîndire și de exprimare, reprezintă cel mai bine, în foneme, intențiile artistului.

ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

GEORGE BACOVIA ȘI ARTA PLASTICĂ

Înzestrat cu o sensibilitate profundă, Bacovia a manifestat de timpuriu o mare pasiune pentru toate artele. Nu numai poezia, ci și muzica și desenul l-au atras pe poet încă din primele clase de liceu. În clasa a IV-a de liceu se remarcă un bun desenator, executînd în tuș portretul lui Tudor Vladimirescu, care a împodobit ani în șir cancelaria profesorilor din Bacău. În acel an (1895) obține la concursul Tinerimea română medalia de bronz pentru „desen după natură". An de an, cancelaria profesorilor se populează cu alte tablouri, din ce în ce mai reușite, dezvăluind talentul pentru desen al viitorului poet.

În ultimile clase începe să-l preocupe expresia caricaturală. Este epoca în care execută caricaturi satirice ale unor personaje politice și le publică în diferite reviste și ziare, sub pseudonim.

La vîrsta de 17 ani George Vasiliu Bacovia se impune creator de atmosferă artistică prin creații poetice, prin interpretări fine la vioară și prin desene executate cu îndeminare.

Datorită talentului ce-l avea pentru desen, profesorul său îl sfătuiește, la terminarea liceului, să urmeze Școala de Belle Arte, iar profesorul de muzică îl îndrumă spre conservator ; înclinațiile spre poezie n-au fost descoperite de profesori, fiindcă versurile le scria aproape conspirativ.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.
The Museum of Modern Art Archives, NY
Collection: Brancusi/Geist
Series.Folder: 3 (1)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection: Brâncuși/Geist

Series.Folder: 3 (1)

arta plastica 6

1965

REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI

Certitudinea împlinirilor noastre 279
Acad. prof. G. OPRESCU: Cîteva consideraţii asupra artei noastre contemporane 280
CAMILIAN DEMETRESCU: Reflexii la un bilanţ 282
N. ARGINTESCU-AMZA: Însemnări asupra graficii noastre actuale 288
MIRCEA DEAC: Arta monumentală — o expresie a modului de viaţă contemporan 292
MIRCEA POPESCU: Probleme ale istoriografiei de artă şi ale învăţămîntului artistic 298
DAN GRIGORESCU: Planuri editoriale 302
PAUL PETRESCU: Tezaurul românesc de artă populară 304
MIRCEA DEAC: « Supliciul » — un Brâncuşi descoperit la Bucureşti 311
PAUL GHERASIM: Vasile Popescu 312
N. ARGINTESCU-AMZA: Un liric al armoniilor picturale 313

Expoziţii

EUGEN IACOB: « Arta plastică socialistă ungară — *1934—1944* » 316
JACK BRUTARU: Retrospectiva Aurel Ciupe 318
PAVEL CODIŢĂ: Retrospectiva Aurelia Ghiaţă 320
HORIA HORŞIA: Margareta Sterian 320
CORINA BEIU-ANGHELUŢĂ: Hortensia Masichievici-Mişu 321
PETRU COMARNESCU: Ion Sălişteanu 322
MARIN MIHALACHE: Filofteia Simionescu 323
GHEORGHE COSMA: Vasile Năstăsescu şi Gheorghe Stănescu 324
P.P.: «Utilul şi frumosul în organizarea tradiţională a interiorului ţărănesc» 325

Note din filiale

MONICA LAZAR: Două debuturi la Baia-Mare: Mihai Olos şi Cornel Ceuca 326
H. H.: Şantier plastic orădean 326

Salonul internaţional de artă fotografică al R.P.R. 329

Meridiane

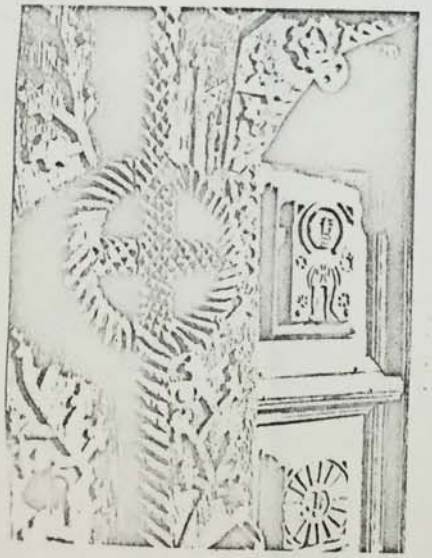
GEORGETA OŢETEA: Expoziţia « Tezaurele bisericilor şi catedralelor Franţei » la Muzeul de arte decorative din Paris 330

Cronica 335

Colegiul redacţional: Corneliu Baba, Brăduţ Covaliu, Mihai Danu redactor şef adjunct, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim, Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu, Ion Vlasiu redactor şef

Coperta I: Poartă — casă din Berbeşti (Ţara Oaşului)
Coperta IV: CONSTANTIN PAULEŢ: Copii pe plajă — desen

Fotografii: FLORIN DRAGU • *Prezentare artistică:* RADU VELLUDA • *Prezentare tehnică:* SANDA GUSTI



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (1)

BRÂNCUȘI : Supliciul — ghips



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection: Brancusi/Geist

Series.Folder: 3 (1)

«SUPLICIUL» — UN BRÂNCUȘI DESCOPERIT LA BUCUREȘTI

MIRCEA DEAC

«Supliciul» este o lucrare de tinerețe a sculptorului Brâncuși. Fotografia reproduce originalul în ghips, pe care întîmplarea m-a făcut să-l găsesc în București în posesia lui E. Popovici, a cărui familie originară din Tg. Jiu fusese în relații de prietenie cu Brâncuși.

De fapt, lucrarea îmi era cunoscută din reproducerile a două exemplare existente în Statele Unite, realizate în bronz și respectiv în piatră. Cel din piatră se găsește în colecția David Thompson din Pittsburgh și este datat de Carola Giedion Welker, care-l reproduce în monografia sa, ca fiind din 1906. Al doilea exemplar, în bronz, datat 1907, se află în colecția Richard Davis din Wayazoto-Minessota și a fost reprodus, de asemeni, de David Lewis în cartea sa despre Brâncuși*.

Originalul nostru, aflat deci în București, și pe care artistul fotograf Florin Dragu l-a reprodus cu exactitatea și cu măestria sa recunoscută, ne produce o puternică impresie și emoție, fiind unul dintre cele mai semnificative portrete existente în țara noastră din anii studiilor lui Brâncuși în Franța. Lucrarea a fost terminată în 1906, în perioada în care artistul părăsea atelierul sculptorului Antonin Mercié, și care, ca toți sculptorii tineri la începutul secolului nostru, se străduia să se elibereze de influența copleșitoare a lui Rodin.

De altfel, izvorul romantic și impresionist al acestei lucrări ar putea să-l constituie lucrările lui Rodin: «La Luxure» (capul din lucrarea «Femeie așezată», din 1882) sau bronzul «Capul durerii» (din 1892).

Fără îndoială că nu putem vorbi de o inspirație directă, dar atmosfera generală și concepția plastică au multe puncte comune cu operele lui Rodin. Brâncuși, ca și Rodin, urmărește fixarea expresiei psihologice a unui moment trecător, dîndu-ne dovada inepuizabilei sale forțe de observație și interpretare. În același timp, renunțarea la unele elemente anatomice — brațele de exemplu — situează această lucrare alături de «Rugăciunea» și bustul «Dărăscu» în perioada în care Brâncuși începea să se elibereze de influența rodiniană.

«Supliciul» este totodată unul dintre exemplarele cele mai reușite ale sculpturii impresioniste din țara noastră — evident, prin măestria cu care artistul obține efectele de contrast între umbră și lumină, și prin felul în care redă mișcarea, fără să o sublinieze prin goluri sau linii, ci păstrînd caracterul de monolit al lucrării.

Prin această operă readusă de către revista «Arta Plastică» la cunoștința și interesul viu al iubitorilor artei lui Brâncuși, patrimoniul nostru artistic se îmbogățește cu una dintre operele sale reprezentative.

---

* Brâncuși a expus această lucrare la a VII-a expoziție a societății «Tinerimea artistică», București, 1908 (Conf. Barbu Brezianu și Petre Oprea: Participările lui Brâncuși la expozițiile din țară în perioada 1903—1914, în *Arta Plastică*, nr. 12/1964.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection: Brancusi/Geist

Series.Folder: 3 (1)

La certitude de nos réalisations 279
Académ. prof. G. OPRESCO: Quelques considérations sur notre art contemporain 280
CAMILIAN DEMETRESCO: Réflexions autour d'un bilan 282
N. ARGINTESCO-AMZA: Notes sur notre graphique actuelle 283
MIRCEA DEAC: L'Art monumental — expression de la vie contemporaine 292
MIRCEA POPESCO: Problèmes de l'historiographie de l'art et de l'enseignement artistique 298
DAN GRIGORESCO: Plans éditoriaux 302
PAUL PETRESCO: Le trésor roumain d'art populaire 304
MIRCEA DEAC: «Le supplice» — un Brâncuși découvert à Bucarest 311
PAUL GHERASIM: Vasile Popesco 312
N. ARGINTESCO-AMZA: La Rétrospective Vasile Popesco 313

Expositions

EUGEN IACOB: «L'Art plastique socialiste hongrois — 1524—1944» 316
JACK BRUTARU: La rétrospective d'Aurel Ciupe 318
PAVEL CODITĂ: La rétrospective d'Aurelia Ghiață 320
HORIA HORȘIA: Margareta Sterian 320
CORINA BEIU-ANGHELUȚĂ: Hortensia Masichievici-Mișu 321
PETRU COMARNESCO: Ion Sălișteano 322
MARIN MIHALACHE: Filofteia Simionesco 323
GHEORGHE COSMA: Vasile Năstăsescu et Gheorghe Stănescu 324
P. P.: «L'utile et le beau dans l'organisation traditionnelle de l'intérieur paysan» 325

Notes de la part des filiales

MONICA LAZAR: Deux débuts à Baia Mare: Mihai Olos et Cornel Ceuca 326
H. H.: Chantier plastique à Oradea 326
Le Salon International d'art Photographique de la R.P.R. 329

СОДЕРЖАНИЕ

Уверенность наших достижений 279
Акад. проф. Г. ОПРЕСКУ. Некоторые соображения по поводу нашего современного искусства 280
КАМИЛИАН ДЕМЕТРЕСКУ. Размышления над итогами 282
Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Проблемы нашей современной графики 288
МИРЧА ДЕАК. Монументальное искусство — средство украшения современной жизни 292
МИРЧА ПОПЕСКУ. Вопросы историографии искусства и художественного образования 298
ДАН ГРИГОРЕСКУ. Планы изданий 302
ГЕОРГЕТА ОТЕТЕА. Выставка «Сокровища церквей и соборов Франции» в Музее декоративного искусства в Париже 330
Хроника 335

EXPLICATION DES IMAGES

CATUL BOGDAN: A l'atelier des chaudrons — huile 278
HENRI CATARGI: Paysage industriel — huile 281
VASILE DOBRIAN: Et des lumières s'allumaient dans la nuit — xilogravure 281
CRINA IONESCO: Adam et Eve — linoléum en couleurs 282
CONSTANTIN PAULET: Adolescentes — huile 282
ALBERT NAGY: Au vote — huile 283
CONSTANTIN PILIUȚĂ: Autoportrait — huile 283
LUCIA COSMESCO: Les mains — litographie 284
VICTOR ROMAN: Torse — ébène 284
ION TUCULESCO: Drame folclorique — huile 285
ION JALEA: Nue — plâtre 286
VASILE BABOIE: Vision — dessin 287
DUMITRU GHIAȚĂ: L'Hora (danse nationale roumaine) — huile 287
ETHEL LUCACI-BĂIAȘ: On plante des arbres à Mamaia — xylogravure 288
VASILE CELMARE: Jeune fille avec tournesol — litographie 288
VASILE KAZAR: Au moulin — dessin 289
NAGY PAL: Peintres en bâtiments industriels — huile 289
PAUL VASILESCO: Portrait — plâtre 290
CONSTANTIN BĂCIU: Ecris quelque chose sur notre ferme — dessin en encre de Chine et crayon coloré 290
AURELIA GHIAȚĂ: Mihai Viteazu (Michel le Brave) — peinture sur verre 291
PUIA MASICHIEVICI-MIȘU: Jeunes filles de la fôret — xylogravure colorée 291
CONSTANTIN POPOVICI: Bacovia — plâtre 292
GHEORGHE POPESCO: Mosaïque (Hotel Tomis — Mamaia) 293
TIA PELTZ: Composition — huile 293
MARIA PLĂCINTĂ: Plaques en céramique (Restaurant Tomis) 294
MARIUS CILIEVICI: Lecture — huile 294
ALEXANDRU CIUCURENCO: Paysage — huile 295
SPIRU CHINTILA: Paysage — huile 296
IOANA KASSARGIAN: Sculpture — pierre (détail) 296
ION POPESCO NEGRENI: La noce — huile 297
EMIL MEREANU: Murfatlar — plâtre 298
CONSTANTIN CRACIUN: Portrait — huile 299
ION IRIMESCO: Maternité — bronze 299
GHEORGHE IONESCO: Hiver — huile 300
G. APOSTU: Femme de pêcheur — pierre 301
CRISTEA GROSU: Lecture — plâtre 301
JENO SZERVATIUSZ: Paysan — bois 302
VASILE GORDUZ: Eminesco — plâtre 303
Fragment d'une coupe dace, IIIe siècle de notre ère (Musée d'histoire de la ville de Bucarest) 304
Fontaine: (Musée du Village) 305
ADAMCLISSI — fragment — relief 305
Cuillère de pêcheur, bois à frapper le linge et boîte à sel du nord de la Dobroudja 306
Caisse — Piatra Neamț — Région de Bacău 306
Troiță (autel rustique) de la Région d'Oaș 307
Céramique néolitique avec décor en relief 307
Intérieur de la commune de Moțeni — Région d'Oaș 308
Piliers de Coaurul — Gorj (Musée du Village) 308
Peinture sur verre 309
BRÂNCUȘI: Le supplice — plâtre 310
VASILE POPESCO: Fruits exotiques — huile 312
VASILE POPESCO: Le parc de Buziaș — huile 314
VASILE POPESCO: Maisons 315
VASILE POPESCO: Paysage à Horăstrău — huile 315
DERKOVITS GYULA: Paysan agissant sa faux (du cicle «1514») — xylogravure 316
L. GÁCS GYÖRGY: Poulains — monotype 316
KURUCZ D. ISTVAN: En face de la maison — huile et tempera 317
AUREL CIUPE: Hiver — huile 318
AUREL CIUPE: Paysage de Saint Tropez 318
AUREL CIUPE: Le chapeau jaune — huile 318
AUREL CIUPE: Paysage — huile 319
AURELIA GHIAȚĂ: Le vendange — tapis roumain en laine 320
MARGARETA STERIAN: Nature morte avec céramique — huile 321
HORTENSIA MASICHIEVICI-MIȘU: Femme de Hațeg — xylogravure colorée 321
HORTENSIA MASICHIEVICI-MIȘU: Femme de Pădureni avec enfant — xylogravure colorée 322
ION SĂLIȘTEANU: Contrastes — huile 322
ION SĂLIȘTEANU: Le mur brisé — huile 322
FILOFTEIA SIMIONESCO: La famille — chamotte 323
FILOFTEIA SIMIONESCO: La jeune mariée de Rodna — cuivre frappé 324
GHEORGHE STĂNESCO: Portrait — plâtre patiné 234
VASILE NĂSTĂSESCO: Femme de Dobroudja 324
MIHAI OLOS: Foyer — huile 326
RODICA STANCA: Maternité (détail) — bois 327
MIHAI TOMPA: Paysanne de Buteni — huile 327
FRANÇOIS PAMFIL: Chat — monotype 328
NICOLAE IACOBOVITS: A l'Aprozar (magasin de légumes et fruits) — encre de Chine 328
FRANÇOIS PAMFIL: Illustration aux «Chansons gitanes» par Miron Radu Paraschivesco — dessin 328
YIP CHEONG-FUN: Anxiété (Singapour) 329
RANCONI: Paysage 329
EMILE DELORME: Bauté froide 329
Détail de la Basilique «Majesté de Sainte Foy» 330
Reliquaire en forme de voiture (Cathédrale d'Orléans) 330
Reims. Le talisman de Charlemagne 331

COUVERTURE I: La porte — Maison de Berbești (Région d'Oaș — Musée du Village)
COUVERTURE IV: CONSTANTIN PAULET: Enfants à la plage — dessin

ПАУЛ ПЕТРЕСКУ. Сокровищница румынского народного искусства 304
МИРЧА ДЕАК. «Мумия»-произведение Брынкуша, обнаруженное в Бухаресте 311
ПАУЛ ГЕРАСИМ. Василе Попеску 312
Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Ретроспективная выставка Василе Попеску 313

Панно

ЕУДЖЕН ЯКОБ. Социалистическое искусство Венгрии 1934—1944 316
ЖАК БРУТАРУ. Ретроспективная выставка Аурела Чупе 318
ПАВЕЛ КОДИЦЭ. Ретроспективная выставка Аурелии Гицэ 320
ХОРИЯ ХОРШИА. Маргарета Стериан 320
КОРИНА БЭЮ-АНГЕЛУЦЭ. Хортенсия Масикевич-Мишу 321
ПЕТРУ КОМАРНЕСКУ. Ион Сэлиштяну 322
МАРИН МИХАЛАКЕ. Филофтея Симионеску 323
ГЕОРГЕ КОСМА. Василе Нэстэеску и Георге Стэнеску 324
П.П. Полезное и прекрасное в традиционной организации внутренности крестьянского дома 325

Заметки из филиалов

МОНИКА ЛАЗЭР. Два дебюта в Бая Маре: Михай Олош и Корнел Чеука 326

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

IAŞUL LITERAR : REVISTĂ A UNIUNII SCRIITORILOR DIN R.P.R.
4 / IAŞI / ANUL XVI (Aprilie) / 1965

SUMAR

Pag.

„IAŞUL LITERAR" Permanenţa învăţăturii leniniste în domeniul literaturii . . 1

CORNELIU STURZU: Lenin (versuri) 3
GEORGE LESNEA: Duruitoarea (versuri) 4
OTILIA CAZIMIR: Aripa neagră a singurătăţii 8
NICOLAE ŢAŢOMIR: Tril după tril, Floare. Xilogravură, Noapte de bal . . 9
FLORIN MIHAI PETRESCU: Sărutul frumuseţii, Scrisoare de primăvară . . 11
ANGHEL DUMBRĂVEANU: Cadran 13
MIRON SCOROBETE: Şi a venit 14
ELENA CĂTĂLINA PRANGATI: Eu şi soarele, Eu ştiu 15
CORNELIU ŞTEFANACHE: Cartierul albastru (povestire) 17
MIRCEA POPOVICI: Sub stea 22
GEORGE POPA: Fragment de autobiografie. Catrenele primăverii . . . 23
GEORGE CĂLINESCU 26

Studii şi articole

ADRIAN MARINO: Iluminiştii romîni şi idealul „luminării" (II) 29
LIVIA BOTE: Delimitări critice în simbolismul romînesc 41
AL. ANDRIESCU: La reeditarea lui Ion Barbu 48

Cronica literară

MIHAI DRĂGAN: G. Călinescu, *Ion Creangă* 53

Sinteze

PETRU COMARNESCU: Porţile vieţii lui Brâncuşi 56

Comentarii

N. MIHAI: Jurnal de lectură 69
D. COSTEA: Poezie şi zoologie 71
FLORIN MIHAI PETRESCU: Marginalii 74

Recenzii - Note

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

IAȘUL LITERAR
NR 4, APRIL
1965

PORȚILE VIEȚII LUI BRÂNCUȘI

●

de Petru COMARNESCU

Porțile pe care pătrunde omul în viață nu sînt deloc neînsemnate — amintea înțeleptul Goethe — și într-adevăr adesea ele aduc înțelegeri pentru drumurile străbătute mai tîrziu. Porțile pe care a pătruns și a luat cunoștință cu lumea Constantin Brâncuși se înalță de la zăvoiul Bistriței gorjene și se prefac în coline unduioase și blînde și, apoi, în creste muntoase ce se pierd în nesfîrșitul zării.

De altfel, în simbolica operei lui Brâncuși, porțile vor însemna mereu deschideri de dragoste și dor și între *Poarta Sărutului* de la Tîrgu-Jiu — semn de neștearsă amintire și recunoștință adusă eroilor patriei, sărut întru veșnicie — și poarta de semn din atelierul parizian, cioplită cu gîndul la porțile monumentale din satele Olteniei lui și în cadrul căreia se va fotografia la bătrînețe cu dorul locurilor natale, există punți spirituale, ce trebuie văzute cu toate semnificațiile lor. Porților naturii le-au urmat porțile artei și apoi porțile drumului spre infinit, la a cărui răscruce s-a înălțat însăși *Coloana*, simbol filozofic și testament artistic.

S-a născut și a copilărit într-un îmbietor cadru natural. Din valea Bistriței, unde își are vatra cătunul său natal — Hobița — verigile verzi ale colinelor repetă în mic verigile cenușii-argintii ale muntelui Vîlcanul. Întreaga depresiune carpatică, de la Hobița și Peștișeni la Tîrgul-Jiu, i-a fost leagăn pentru inspirație, prin cele făurite de natură și de mîna omului, prin cele auzite de la bătrînele și bătrînii satului.

Astăzi, Hobița ajunsă și ea sat și continuată de alte sate face parte din comuna, mare ca un tîrg, Peștișeni. Hobița a atîrnat și cînd s-a născut viitorul sculptor tot de Peștișeni și așa se explică de ce în actul de naștere este trecut a fi văzut lumina zilei la Peștișeni, la 19 februarie 1876 [1].

---

1) Este născut la 19 februarie 1876, dar uneori însuși sculptorul și alții vor da ziua de 21 februarie — data declarării nașterii și a încheierii actului de naștere — drept ziua nașterii. Citîm din textul actului de naștere următoarele, act aflat la Arhivele Statului, Craiova, Registrul Stării Civile pentru născuți ai comunei Peștișani, anul 1876 Nr. 17:

„Act de naștere — Constandin, fiul lui Nicolae Brâncuși — din anul una mie opt sute șaptezeci și șase, luna februarie, ziua douăzeci și unu, ora nouă dimineața. Act de naștere al lui Constandin de sex bărbătesc, născut alaltăieri la casa părinților săi din comuna Peștișani, fiu al domnului Nicolae Brâncuși, în etate de ani patruzeci și cinci, de profesiune agricol, domiciliat în comuna Peștișani, și al d-nei Maria Brâncuși în etate de douăzeci și patru, de profesiune agricolă, domiciliată în comuna Peștișani, după declarațiunea făcută de tatăl care ne-au înfățișat copilul...".

Martorii sînt Grigore D. Brâncuși și Dinu Brâncuși, „vecini cu declarantele", primul în vîrstă de 31 de ani, celălalt de 65 de ani și ambii „agricoli" ca și părinții sculptorului.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Pentru a cunoaste configuratia locurilor natale este mai bine să pornim de la Tîrgul-Jiu, revăzind drumurile pe care le-a străbătut de atîtea ori copilandrul şi apoi tînărul Costică Brâncuşi, într-o vreme cînd nici el nu ar fi visat că va căpăta, prin vrednicia lui, o aşa de mare faimă încît va conferi şi locurilor acestora faimă.

Drumul de la Tîrgul-Jiu la Peştişeni este o încîntare. Pornind spre vest, pe şoseaua şerpuitoare, te pomeneşti cu dîmburi şi dealuri orînduite în terase. O natură armonioasă cu unduiri şi arcuiri de teren, ce se înscriu în bolta cerului. Pe pajiştele, de un verde sclipind ca mătasea, răsar cu regularitate arbori vînjoşi, purtînd cununi de bogat frunziş. Mai încolo, pe prăvălişurile coastelor, se ivesc şiruri de araci, ce susţin vita de vie, răsfăţată de razele soarelui. Vita de vie nu exista acolo pe vremea lui Brâncuşi decît în podoabele frescelor şi în decorarea timplelor din biserici, unde motivul ornamental al arborelui vieţii se îmbină şi uneori se confundă cu acela al viţelor. Acum s-au făcut plantaţii de viţă pentru ca ţinutul acesta dăruit să fie şi mai mănos. Şi tot înfăptuire nouă — şi mai importantă — este uriaşa fabrică de ciment de la Bîrseşti, care va produce cantităţi considerabile, necesare construcţiilor socialismului. Bolovanii de calcar vor curge ca un torent nestăvilit de-a dreptul din dealul Dobriţei, printr-o ingenioasă conductă, deja în construcţie. Drumul urcînd spre nord, ajungi la Arcani, iar de aici, afundîndu-te în depresiunile carpatice, cu tăpşane şi dealuri de o geometrie ţinută în curbe şi colorată de verdele scînteetor al imaşurilor şi, mai mat, al lanurilor de porumb, vezi mai desluşit silueta majestuoasă a Vîlcanului. La 18 kilometri de Tîrgul-Jiu te afli în comuna Peştişeni. Drumul merge mai departe spre Tismana, loc de emoţionante reminiscenţe artistice şi istorice, şi la Baia de Aramă.

Peştişenii făceau parte odinioară din plasa ce purta numele de Tismana, după mănăstirea-cetăţuie aşezată pe creasta unui munte, la 17 km. distanţă. Tismana era un loc îndrăgit de sculptor. Poate că-l ştia de cînd era copil. În orice caz, i l-a arătat d-rei Lane, invitata sa, din 1922, iar mai tîrziu l-a revizitat împreună cu nepoata Ioana[2]. Tismana trebuie să fi însemnat pentru el prilej de reculegere şi de evocare a unui măreţ trecut de eroism popular şi de creaţie artistică. Este şi un loc de mare frumuseţe peisajistică, mănăstirea predominînd asupra unei naturi grandioase şi sălbatece totodată, cu stînci şi păduri. O cascadă, alcătuită din apele Gurinei, se prăvale chiar de la picioarele zidurilor de cetate şi prefiră o spumă alb-fosforescentă peste stîncile cenuşii-verzui, cu arbuşti etajaţi. În apropiere se întinde o pădure de castani, pe care Brâncuşi ne-a evocat-o, vrînd să ne dovedească blîndeţea climei din ţinutul său. Jos, se află satul cu acelaşi nume.

În veneraţia populaţiei locale, Tismana apare ca un sălaş al vitejiei, deoarece acest loc pasnic şi bun de strajă, prin înălţimea şi izolarea lui, a fost centrul de adunare tainică a forţelor populare, care în frunte cu eroul gorjan Tudor Vladimirescu au pus la cale, în 1821, lupta pentru schimbarea nedreptei orînduiri feudale şi pentru libertatea naţională. De aici, mişcarea revoluţionară şi-a întins firele şi a trecut la acţiuni de însemnătate istorică. În fundalul legendelor ce au transfigurat, în amintirea mulţimilor, luptele duse de panduri şi măreaţa figură a lui Tudor, bărbat cutezător şi neînfricat, avînd parte de un tragic sfîrşit, odată cu înfrîngerea mişcării, Tismana îşi are un loc prestigios. Vom vedea că în carnetul cu schiţe al studentului Brâncuşi va fi şi un proiect pentru monumentul lui Tudor Vladimirescu.

Lăcaşul însuşi aduce mărturia unor însemnate fapte de cultură şi artă. Mănăstirea Tismana a fost întemeiată pe vremea lui Vlaicu-Vodă (secolul XIV) de către călugărul-cărturar Nicodim, a cărui chilie se afla în peştera unei stînci din vecinătate. În forma actuală, mănăstirea datează de la 1541. Biserica prezintă interes prin arhitectura şi frescele ei. Construit ingenios din piatră şi cărămidă, lăsate aparente, folosindu-se părţi din vechiul lăcaş al lui Nicodim, monumentul are o siluetă zveltă şi graţioasă în stil bizantin-românesc. Cuprinde fresce din secolul al XVI-lea, în pronaos, şi din secolul al XVIII-lea, în naos. Mai cu seamă pictura murală, mai veche, impune prin desenul clar şi totodată sobru, ca şi prin nuanţata-i gamă coloristică, cu multe tonalităţi roşii. În naosul cu pictură postbrîncovenească, aşezată din dania familiei Glogoveanu, se găseşte o artă de sinteză înnoită, în care se păstrează şi se dezvoltă

2) Vd. datele ce urmează în acelaşi capitol despre Eileen Lane şi comunicarea făcută nouă de către Ioana Brâncuşi, în 1964.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

ultimele strălucíri ale stilului bizantino-rominesc. Tratarea unor personaje legendare şi mai ales portretele ctitorilor Glogoveni sînt aproape laice în expresivitatea chipurilor şi în graţioasa ţinută a figurilor. Se simte contactul cu Occidentul din veacul luminilor.

In muzeul şi sălile arhondaricului se văd astăzi — în urma recentelor restaurări — fragmente din cel de al doilea strat de fresce aşezat în pronaos, în secolul al XVIII-lea, peste vechiul strat din secolul al XVI-lea, readus la lumină. Ansamblurile acestea de fresce sînt cele mai iscusite ca picturalitate, din Ţara Românească, alături de frescele mai viguros concepute la Biserica Domnească de la Argeş (secolul XIV) şi de cele, mai graţioase, aproape de o idealizare grecească antică, din bolniţa Mănăstirii Cozia (secolul XVI).

Revenind la Peştişenii lui Brâncuşi — străjuiţi mai departe de Tismana şi mai în văzul călătorului de munţele Vîlcanul, după care culminează, prin grandoare şi vechime, masivul Retezatului — ne dăm seama că locurile natale sînt legate de multe splendori ale naturii şi de puternice ecouri ale culturii şi artei mai vechi, ca şi de amintirea unor eroice episoade din lupta poporului. Sînt locuri care inspiră şi îndeamnă la o trăire măreaţă, cu largi cuprinderi spirituale. Este interesant că printre localităţile de unde se face ascensiunea la vîrfurile masivului Retezatul — podoaba sudului Transilvaniei şi cu o topografie caracteristică epocii glaciare, creasta propriu-zisă a Retezatului ajungînd la o înălţime de 2436 metri — se află o a doua comună Hobiţa. Poate că de aici au descălecat cîndva întemeietorii aşezării gorjene, în care s-a născut sculptorul.

Am vizitat Peştişenii lui Brâncuşi la început de vară, ajungînd acolo într-o duminică după amiază. Comuna se întinde de-a lungul şoselii şi pe drumuri lăturalnice. Este aproape un tîrg sau un oraşel, căci acum înglobează şase sate, printre care şi Hobiţa. Nici nu ştii cînd ai trecut dintr-un sat într-altul, deoarece s-au ridicat case şi pe intervalele, odinioară destul de mari.

Chiar aproape de intrarea în Peştişeni se înalţă impunătoarea clădire a Şcolii de Meserii, unde Căminul cultural îşi ţine şezătorile. Sala de spectacol a şcolii are peste patru sute de locuri şi probabil tot atîţia elevi şi eleve. Peştişenii dispun azi de magazine moderne şi localuri de consumaţie foarte confortabile, ca peste tot în Republica Populară Română, unde deosebirea dintre sat şi oraş se micşorează văzînd cu ochii. Case noi se construiesc printre cele vechi şi multe păstrează predilecţia locală pentru pridvorul cu faţa la grădină. Porţi monumentale de lemn nu se găsesc aici, ca în alte părţi ale Gorjului şi Vîlcii, dar în schimb pridvorul cu stîlpi de lemn ori balcoanele cu balustri tot de lemn, de la casele cu un etaj, sînt frecvente.

Există meşteri ai lemnului care şi astăzi, ca şi pe vremea lui Brâncuşi, se pricep să sculpteze stîlpii pridvoarelor ori să facă la balcoane forme de figuri umane stilizate, traforînd scîndurelele, ce alcătuiesc balustrada. Figurile acestea sînt vădit legate de viziunea personajelor din covoarele oltenești, în care însă predomină frunzele, florile şi păsările. Din basmele poporului şi din scoarţele oltenești şi-au luat zborul păsările măiestre, întruchipîndu-se în bronzurile şi pietrele lui Brâncuşi.

In preajma porţilor, grupuri de oameni în picioare stăteau de vorbă cu bătrînele şi bătrînii comunei, aceştia aşezaţi pe băncile de lemn, alipite de gard, chiar lîngă poartă. Era duminică şi oamenii mai vîrstnici purtau frumoase costume, pe care desigur că le-a apucat întocmai şi sculptorul odinioară. Ornamentele brodate ale cămăşilor femeieşti au uneori romburi, înscrise între linii oblice mai mari, precum şi alte motive. Lujere se unduiau aşa ca să apropie — două cîte două — florile asemănătoare unor capete sau ochi enormi[3]. Şi dintre tinere şi tineri unii mai păs-

3) Reproduceri fotografice după portul femeiesc din zona Gorj, regiunea Oltenia, se găsesc, printre altele, şi în recenta lucrare: *Arta populară în Romînia*, text de Boris Zderciuc, Paul Petrescu, Tancred Bănăţeanu, Editura Meridiane, 1964, reproducerile 37—38, la rubrica portului. In aceeaşi carte, cu bogate reproduceri de artă populară, se găsesc imagini ale locuinţelor din Gorj, ale scoarţelor, crestăturilor în lemn, ceramicei din Oltenia. Pentru arhitectura şi împodobirea lemnului, vd. imaginile n-rile 16—20, (Arhitectura), pentru crestăturile în lemn vd. imaginile n-rile 1—8. Pentru ţesături şi cusături, imaginile 19—22, pentru ceramică p. 91, imaginile n-rile 18—25.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

trează vechiul port, dar majoritatea se îmbracă acum ca la oraș și au motociclete ori biciclete.

Am stat de vorbă cu localnicii și au constatat că amintirea lui Brâncuși este vie, iar numele i-l știu și cei tineri de tot. Cu ajutorul unora dintre ei, am identificat casa din Peștișeni, unde sculptorul a locuit în 1922 mai bine de o lună, precum a tras și alte dăți, cînd și-a revăzut locurile natale. Casa se află pe șosea, în partea „centrală" a comunei. Pe semne 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 cu flori nici de cîmp, nici de florărie, ci flori obișnuite grădinilor gospodărești de odinioară. 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 (1964) în vîrstă de șaizeci de ani, își amintește bine de sculptor și de invitata lui din 1922, „fata aia franțuzoaică", d-ra Lane. Este vorba de o distinsă intelectuală din Paris, admiratoare a operei brâncușiene și care a ținut să vadă cu ochii lumea despre care îi povestise atîtea sculptorul și o simțise prezentă în opera lui. Va veni vorba despre ea, ceva mai pe larg, la Hobița.

Nu am putut identifica locul unde a fost școala primară la care a învățat Costică, venind zilnic pe jos de la Hobița. Dar am văzut cîteva case mai vechi, cu crestături în lemn și diferite ornamente, sugestive pentru morfologia operei sale. Venisem în părțile acestea pentru a afla mărturii despre dînsul, pentru a rechema atmosfera în care a crescut și a găsi elementele de artă populară ce l-au putut inspira. Și totodată pentru a împărtăși, în cadrul unei conferințe, ceea ce a înfăptuit artistul de-a lungul întregii vieți, încheiată în 1957.

Pentru cei peste patru sute de auditori ai conferinței a fost o bucurie să afle prin ce și-a cîpătat faima mondială fiul acelor locuri, neuitîndu-le, ci dimpotrivă păstrînd multe din obiceiuri și trecînd în opera sa elemente ale artei noastre populare, ale folclorului și dezvoltîndu-le genial. Bătrînii comunei, tineretul și elevii Școlii de Meserii — li s-a amintit acestora că și Brâncuși a trecut printr-o școală asemănătoare — au înțeles cu încîntare că sculpturile luminosului și năzdrăvanului consătean erau uneori înrudite cu figurinele de lut smălțuit, ce se mai fac și astăzi prin părțile locului. Olarii răspîndesc prin sate sau pe la tîrguri pușculițe în formă de oameni-păpuși, vase ca niște cloști cu pui, fluiere antropomorfe, urcioare ce seamănă a buză cu pliscul puiului sau au chiar în partea de sus un cap de pasăre. Cocoși și pești răsar din motivele decorative ale strachinilor și talerelor smălțuite, așa cum figuri de oameni și de păsări apar pe cîmpul scoarțelor cu mai multe chenare, colorate adesea în gingașe tonalități de brun, vișiniu, verde-gălbui, albastru [4]. Li s-a arătat apoi și au circulat printre auditori fotografii cu scoarțe oltenești, cu crestături în lemn, cu figurine de lut și altele cu înseși operele sculptorului, spre a deslușî izvoarele inspirației brâncușiene. Văzînd una din *Păsările măiestre*, o fată a exclamat:

— Departe a mai mers și el, și pasărea!

S-a spus că Brâncuși a îmbogățit nu numai sculptura lumii, dar a introdus un cuvînt nou în limbile franceză și engleză — cuvîntul românesc *maiastra* — prin care comentatorii operei sale desemnează primele variante ale *Păsării măiestre*, prescurtînd titlul auzit de la artist.

Spre asfințit și în cursul serii, am vizitat pe mai mulți localnici. În case erau televizoare și aparate de radio, alături de scoarțe vechi înflorate. Multă voioșie, apoi clipe de reculegere cu gîndul la marele sculptor pe care și-l aminteau ori auziseră despre dînsul de la părinți. Adevărurile certe lăsau uneori loc legendelor, pe care le vom aminti laolaltă cu cele de la Hobița.

L-am vizitat și pe preotul Vasile Brâncuși, nepot de văr al sculptorului. Ne-a povestit cîteva lucruri legate de monumentele de la Tîrgu-Jiu, pe care le vom consemna la locul potrivit, dar și următorul fapt, foarte semnificativ, deoarece arată atașamentul sculptorului față de locurile natale. În 1922, cînd Brâncuși a locuit la Peștișeni și Hobița, mai multă vreme, nepotul Vasile Brâncuși l-a întrebat, împreună cu alții, dacă nu vrea să facă un lucru frumos și pentru comuna sa, eventual un monument. Brâncuși a răspuns:

4) Ibidem.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

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

Mărturia este confirmată și de o scrisoare pe care am găsit-o la Hobița. În post-scriptum scrisorii din Paris, adresată de sculptor la 27 octombrie 1922 fratelui său Dumitru, scria: „pentru monument, voi trimite în curînd toate deslușirile" [5].

Dorința sculptorului de a dărui ținutului său natal un monument exista așadar cel puțin din 1922 și încă de pe 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.

În ziua următoare, luni, am pornit dis-de-dimineață pe jos spre Hobița. Era o dimineață limpede de iunie și soarele glorifica întreaga natură cu pajiștele, grînele, arborii ei. De pe șoseaua ce ne-a adus de la Tîrgu-Jiu la Peștișeni, cam din „centrul" Peștișenilor, o apuci pe un drum la stînga și mergi cale de o oră. Odinioară, existau mari distanțe între satele ce alcătuiesc acum Peștișenii și, după cum am amintit, între ele era cîmp deschis, vaste locuri virane, dar acum casele se alătură una de alta. Cel mai îndepărtat de centrul actual al Peștișenilor este fostul cătun Hobița.

Și în Hobița sînt acum case mari, bune, unele noi, altele vechi, cu nelipsitele grădini. Cătunul a fost constituit din casele de pe șoseaua secundară, ce pornește de la 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 drumuliță, destul de larg, la locul unde sculptorul a văzut lumina zilei. Paralel cu această uliță, tot spre lunca, este ulița care duce la cimitirul cu vechea biserică de lemn, al cărui pridvor are o deosebită însemnătate pentru cunoașterea morfologiei brâncușiene.

Din Hobița, priveliștea înspre munți este deosebită de aceea pe care o ai cînd te îndrepți de la Arcani la Peștișeni, sub dominația monumentalului munte Vîlcanul, poleit cu argintul zărilor. Hobița vine la sud de Peștișeni și depresiunea carpatică este aici mai la scara umană și mai variată. Locul este neted și te-ai crede în cîmpie, dacă la vreo patru kilometri nu s-ar ridica dealurile și munții. Platoul șes, străbătut de apa Bistriței, este așadar la picioarele unor porți de munți. Trecerea între cîmpie și munți se face prin mijlocirea unor coline unduioase. Dintre crestele de munți ce se zăresc de pe dealurile din nordul Hobiței numim aici — și vom arăta motivul — Căciulatul, Sturul, Chicioara Mare și Chicioara Mică — acestea două ca niște piramide — Pleșea, Piatra Borosteanului, Piatra Gemenilor și Cicclovina. Sînt ascunse vederii Gărîna, Craculat, muntele golaș Arcanul și Prisloapele.

Am dat aceste nume pentru că unele din ele amintesc porecle și comparații ingenioase ale imaginației poporului, care mereu umanizează natura și îi asemuiește stîncile, colinele, riurile cu ființe ori forme familiare. Însuși dealul cel mai aproape de Hobița — deal cu castani, meri și peri — poartă numele de Cioaca. Este un alt nume pentru pasărea numită stancă ori stăncuță. Colina, din locurile de unde am zărit-o, nu pare a avea forma acestei păsări de culoare neagră vînătă, dar poate că acolo să fi sălășluit cîrduri de ciori și stăncuțe. 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 undeva ca o pasăre uriașă. Uneori, este de ajuns o culoare, un strigăt sau o emoționantă întîmplare cu vreun

5) Citâm din scrisoare: „8 Impasse Ronsin, Paris 27 octombrie 1922, Frate Dumitru, N-am putut să trimit bani de la București cum făgăduisem pentru biserică. Primește cecul de cinci mii lei ce-ți alătur, din care să dai trei mii pentru biserică, ca să completeze suma de șase mii cu cele trei mii ce ai primit de la d-ra Lane și te rog fă așa ca să nu se mai iște vreo nemulțumire. Restul de două mii ține-i pentru tine (fă cumnatei un cădou frumos, că i-am luat pînza și bracirile. Ca să nu te duci la București să încasezi cecul, deschide-ți un cont la bancă, la Tîrgu-Jiu și depune-l (cecul) să-l încaseze banca în contul tău. În drum spre București am întîlnit P. S. S. Episcopul Benea de la Severin și mi-a făgăduit că după sărbătorile încoronării va face tot posibilul să vie și în cazul cel mai rău are să investească pe altcineva. Eu am ajuns bine și sînt sănătos, ce vă doresc și toți. Vă îmbrățișez cu drag, C. Brâncuși. Domnisoara e încîntată, vă trimite multe salutări la toți și sărută nepoatele cu multă dragoste. P. S. Pentru monument, voi trimite în curînd toate deslușirile".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

pui primejduit ca să prilejuiască denumirea pe care apoi o statornicesc secolele. Alteori, numele se dau în derîdere, căci umorul intervine și în toponimie.

In orice caz, pe dealul Cioacăi îi plăcea sculptorului să-și adune rudele și să asculte, tolănit pe iarba „dulce ca mătasea" cîntecele bătrînești ale lăutarilor. De pe Cioaca se deschide o splendidă panoramă pînă dincolo de Runc.

Odinioară, pe aceste meleaguri se întindeau păduri de stejar și de fag. Copacul și oaia, spiritul pădurii și contactul spiritualizat cu miorița, prelucrarea lemnului și grija față de animale au fost realități familiare viitorului sculptor, prezențe vii și care vor deveni coordonate în viziunea și creația sa. Aceste experiențe colective ale lumii de la țară se vor transfigura în opera sa. Nu vor fi uitate pînă la moarte, iar în opera sa, săvîrșită sub îndemnuri mai complexe, vor constitui izvoare de inspirație. Animalele vor popula imaginația sa, iar din comuniunea cu natura, cu munții și arborii va rezulta — pe înalte planuri spirituale — acea înfrățire „animistică" între om și copac. Ochii și mîinile lui vor îndrăgi și înțelege firea lemnului, transformîndu-l în ființe și în forme decorative. Deprins de mic, ca și consătenii săi, să mînuiască toporul și securea, barda și fierăstrăul, artizanul le va conferi cu timpul iscusite funcțiuni artistice.

Căutînd să vedem construcțiile cele mai vechi ale satului — acelea care au existat cînd a deschis ochii sculptorul — am mers mai întîi la bisericuța de lemn de la cimitir. Multe morminte poartă numele de Brâncuși și de Blendea, familiile cele mai numeroase ale locului. Bisericuța de lemn, admirabil proporționată, are un pridvor cu stîlpi sculptați într-un mod asemănător cu elementele *Coloanei fără sfîrșit* sau ale unor socluri pe care își așeza Brâncuși sculpturile. Aceste forme — după cum vom vedea — vor căpăta la Brâncuși savante modificări și semnificații, dar care își găsesc originile în arta vechilor meșteri ai lemnului ori în figurile stilizate ale scoarțelor și costumelor din Oltenia sa. Stîlpii din bătrînul pridvor al Hobiței, înnegrit de vreme, îți arată cum, tăind colțurile unui cub, obții alte forme spațiale și ritmuri de 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. Casa este situată pe șoseaua ce te aduce de la Pești și care este strada principală a satului. Are două camere și bucătărie, orînduite una lîngă alta. Bucătăria nu posedă tavan, fumul dînd direct în pod. Acoperișul este de șindrilă. Așezată cu fața spre curte, casa are un pridvor de lemn de-a lungul fațadei. Stîlpii de lemn, de la extremitățile pridvorului, care susțin acoperișul, au în partea superioară acea formă decorativă numită „măr" de către țărani și pe care o obții dacă ai tăia oblic părțile de sus și de jos ale unui măr, lăsîndu-i mijlocul așa cum este. Interesante sînt și șerpuiturile sau spiralele cu care este sculptat corpul stîlpului, cu muchii și lărgit la mijloc. Balustrada din birne vechi este simplă, fără ornamente, lăsînd o deschidere mai mare pentru a se intra în locuință.

Vechiul stil de cioplire și împodobire a stîlpilor de la pridvoare sau prispe s-a continuat mereu la Hobița, unde, de asemenea, am văzut la casa mai nouă a lui Ion Ungureanu stîlpi care, spre creștet, aveau două trunchiuri de piramidă, cu bazele mici alipite, iar pe corpul lor erau crestate motive decorative în formă de romburi și x-uri, pe cînd mai jos apărea motivul discului solar. Este o îmbinare de motive decorative care odinioară nu erau aduse laolaltă în felul acesta.

Arta populară din întreaga țară cuprinde motive decorative străvechi, unele existente și în Creta antică, altele de origină greco-romană, altele provenind din lumea bizantină și a orientului, dar mereu cu modulații și variațiuni, în îmbinări și orînduiri inedite și ingenioase. Altele sînt de dată recentă și aparțin unor regiuni și zone unde sînt îmbinate cu cele vechi și străvechi. Mai în fiecare regiune sau zonă se vădesc preferințe și frecvențe în alegerea și tratarea motivelor ornamentale. Oltenia este una dintre cele mai bogate în artă populară și din ornamentica ei s-a inspirat Brâncuși, reinterpretîndu-i unele motive decorative în cuprinsul unei concepții și viziuni care uimesc deopotrivă pe oamenii de artă, ca și pe matematicieni și geometri. La Hobița există o seamă de meșteri ai lemnului — cei mai apreciați azi sînt Vasile Predoșanu și Gh. Sprîncenatu — care continuă vechea tradiție, îmbinînd-o cu lucruri noi, în parte promovate și de Școala de Meserii de la Pești.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Pe cînd ne întorceam de la cimitir, împreună cu cei care binevoiseră a ne călăuzi, am zărit de departe un grup de femei şi bărbaţi lucrînd la prăşitul porumbului. Brigăzi ale Cooperativei agricole din „Valea Bistriţei" — cooperativă întinsă şi cu activitate agricolă, pomicolă şi zootehnică — lucrau şi pe diferite terenuri chiar din sat, ce aparţin cooperativei agricole, astfel ca nici o porţiune de pămînt să nu rămînă neroditoare.

Apropiindu-ne, am deslușit mai limpede modestul episod de muncă. Opt femei în portul locului — marame şi bluze albe de in şi catrinţe negre — mînuiau în ritm săpile, una lîngă alta, iar şirul, perfect aliniat, era completat de doi bărbaţi, aceştia în straie orăşeneşti. Era o scenă gata compusă pentru un pictor, sub lumina îmbietoare a soarelui de la prînzişor. Grupul s-a răsfirat şi oamenii au venit la răscrucea de drum. După salutările şi întrebările de rigoare, ei au privit cu viu interes imaginile brâncuşiene, ce le aveam cu noi şi s-au bucurat văzînd reprodus pînă şi pridvorul bisericuţei din satul lor sau alte lucrări în lemn ale locului. Cu mîinile mînjite de pămîntul darnic, femeile şi bărbaţii au răsfoit tipăriturile despre sculptorul care şi-a intitulat una dintre opere *Fiul pămîntului*, expusă în 1907 — anul răscoalelor ţărăneşti — la Bucureşti şi, din nefericire, pierdută.

Cei doi prăşitori erau chiar rude cu sculptorul. Gheorghe Sprînceanu, fost funcţionar la Banca de Stat şi acum pensionar, cunoştea activitatea lui Brâncuşi, ascultase la Craiova conferinţe despre acesta şi mai tîrziu ne-a arătat un act din 1898, pe care îl vom menţiona. Celălalt prăşitor, bărbat în puterea vîrstei, era nepotul sculptorului şi se numeşte Nicolae Brâncuşi. Este fiul lui Dumitru Brâncuşi, fratele sculptorului şi acestuia i-a adresat din Paris scrisoarea amintită mai înainte (datată 27 octombrie 1922). Mai tîrziu, Nicolae Brâncuşi, a venit cu scrisoarea, pe care el şi soţia sa o păstrează cu sfinţenie.

Am vizitat sau am văzut mai multe persoane care ne-au povestit lucruri interesante despre sculptor. Mărturii despre anii copilăriei şi care îmbogăţesc ori precizează unele date biografice sau înlătură greşite afirmaţii aflate în unele scrieri ne-au dat mai cu seamă doi locuitori ai Hobiţei şi Peştişenilor. Un preţios informator este bătrînul Vasile Blendea, poreclit Trifu, în vîrstă de optzeci şi nouă de ani (1964), deci născut cu un an înaintea sculptorului. Deşi paralizat şi acum mai tremurîndu-i mîinile, l-am găsit lucrînd la prăşitul porumbului de pe un teren din preajma casei sale, aşezată tot la şosea, ca şi casa lui Calistrat Blendea. Ne-a explicat că nu poate sta nici acum cu braţele încrucişate şi că mai dă ajutor la gămînturile cooperativei agricole de producţie. Toată viaţa a muncit şi i-a plăcut munca. Înalt şi subţiratec, cu un mers uşor, parcă de dansator, Vasile Blendea a venit pînă în faţa locuinţei sale şi pe păturile aduse din casă şi aşezate chiar pe taluzul cu iarbă a şoselii ne-am tolănit amîndoi, încingînd discuţii despre sculptor. S-au strîns şi alţi săteni în jurul nostru. Cu ochii puţintel scurşi, umezi, Blendea a privit imaginile brâncuşiene. Nu are nevoie de ochelari şi serile mai citeşte încă. A început să-şi depene amintirile:

— De mici, am păscut oile în zăvoiul Bistriţei sau chiar mai aproape că pe atunci erau multe locuri cu iarbă şi prin sat. Vieţuia lume puţină pe aici şi casele erau rare. Costică (sculptorul) prindea cu mare îndemînare păsările. Mai tîrziu, am mers amîndoi la şcoala primară din Peştişeni. Acolo am învăţat carte[6]. Plecam dimineaţa şi ne întorceam la amiază. Pe învăţător îl chema Dajicu. Costică era fiu dintr-a doua căsătorie. Pe mamă-sa o chemase ca fată Maria Diaconescu. Nu se înţelegea cu fraţii din prima căsătorie[7] şi nici cu Grigore, acesta frate bun după amîndoi părinţii. Fratele Grigore îl cam bătea şi Costică fugea la bunici. Bunicii locuiau lîngă casa lui Dumitrescu. (Casa bunicilor nu mai există, iar cea-

6) După informaţiile ce urmează, Brâncuşi a urmat şi la şcoala primară din Brediceni, aici ultimele două clase primare.

7) Nicolae Brâncuşi, tatăl sculptorului, era fiul lui Constantin Brâncuşi, poreclit Bejuică. Prin această poreclă este designată spiţa familiei sculptorului, spre a o deosebi de alte spiţe ale numeroşilor locuitori cu numele de Brâncuşi. Bejuica ar însemna „ac cu urechea ruptă". Nicolae C. Brâncuşi, zis Bejuică, a avut şapte copii. Trei din prima căsătorie: Ion, poreclit Chijdea, Gheorghe şi Vasile, şi patru din a doua căsătorie: Grigore, Constantin (sculptorul), Dumitru şi Eufrosina.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

laltă a fost renovată.) Maică-sa îi zicea că nu se va pripăși pe aici. Am auzit că se ducea prin păduri mai depărtate să găsească lemn bun pentru viori. Mai tirziu, s-a tocmit la stăpîn, la Craiova.

Cum memoria oamenilor rareori reproduce întocmai cele trăite, iar anii fac să varieze amintirile, reducîndu-le sau dimpotrivă îmbogățindu-le, menționăm cele povestite de bătrînul Vasile Blendea-Trifu în 1958 criticului Vasile Drăguț și care completează cele spuse nouă:

— Cînd era mic se ținea tot de dracovenii și cu porcii la păscut nu-i plăcea să stea. Cam fugea. Cînd îl bătea frate-su Grigore fugea la Chijdea la prăvălie. (Chijdea era porecla fratelui mai mare, Ion, care ținea o umilă prăvălie în sat, n. a.) Grigore îl bătea des, mai ales că fura din casă de mîncare, că era tot nesătul. Și de ce mînca tot mic a rămas. D-aia nici cu pițărăii (colindătorii în limbaj local) nu prea mergea că-i era frică de bătaie... Avea o haină albă de dimie, cam lungă, de se rupsese la spate. I-am zis: „Hai, mă Constandine s-o tăiem dimprejur, să nu mai fie ruptura". Da' el a zis: „Ba, că mă bate muica". Cînd fugea de la porci, fugea la Bistrița și își umplea traista cu pietre că era cu ea tot ruptă. Altă dată, s-a apucat să cresteze bețe cu briceagul, că totdeauna umbla cu briceagul la el. Cînd ne-a dat la școală, mergeam împreună la Pești̦eni, unde era o școală de nuiele. A stat acolo două clase. Pe învățător îl chema Zaharia. Odată, a zgîriat banca cu briceagul și l-a băgat la arest, că era arestul făcut într-un coteț. El a fugit și nu s-a mai întors. S-a dus la Brediceni, unde era învățător Petre Brâncuș, acolo a făcut și clasele celelalte. Eu nu am terminat școala. El avea cap bun, de pricepea repede și-i plăcea să știe de toate"[8].

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. Mă oprea să-i zic „domnule Costică". Cerea să-i zic Costică. „Nu am crescut amîndoi împreună?" mă întreba el.

Față de noi, astfel s-a exprimat în 1964. Cu șase ani înainte, criticului Vasile Drăguț, același prieten din copilărie îi relatase în felul următor întîlnirea:

— A venit odată și a trimis să mă cheme. Eu eram la sapă. L-am găsit în sat. Fuma tutun scump. Mai trăiești Vasile, mă?". Eu i-am zis atunci „domn-e". El mi-a zis: „Domn e numai Dumnezeu, mie zi-mi Costică. Așa ca pe vremea cînd prindeam gaița-n tivig".

În legătură cu cele ce ne-a povestit, în continuare, Vasile Blendea-Trifu, se cuvine să intercalăm aici unele date despre d-ra Lane. „Fata aia franțuzoaică" — cum îi zicea Ion Tabacu, unde 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. Iubea arta nouă, avea o voce plăcută și cînta cu stil, spre mulțumirea lui Brâncuși, iubitor de muzică. Prezența ei la Pești̦eni și Hobița în 1922 a stîrnit senzație printre localnici.

Eileen Lane era o mare frumusețe. Sculptorița Milița Petrașcu, eleva lui Brâncuși, a evocat-o în felul următor, după ce a văzut-o în atelierul de la Paris: „pe lavița ședea Miss Eileen, o irlandeză albă ca zăpada, cu trăsături de o regularitate antică, cu ochi mari, enigmatici, de un albastru închis, cu gene stufoase, cu părul negru, pieptănat cu cărare și cu un coc în spate, pe un gît lung, de aceeași albeață ca figura. Brâncuși o privea în extaz, însă Eileen, care se purta ca un copil răsfățat, a mărturisit că lavița e prea tare. După plecarea ei, maestrul a scobit lavița (care, ca și masa era făcută din ghips) obținînd o adîncime regulată și a umplut-o cu o salteluță de lînă moale, așa că a doua zi Eileen, spre marea ei surpriză s-a pomenit șezînd comod"[9].

La Pești̦eni și Hobița cel puțin cinci persoane ne-au vorbit despre ea. Eileen Lane se ducea la hore și șezători ori făcea vizite sătenilor, îmbrăcată după portul

8) Autorul mulțumește criticului de artă Vasile Drăguț pentru amabilitatea de a-i fi pus la dispoziție și îngăduit de a reproduce din însemnările (nepublicate) făcute după vizita în 1958 la Hobița.

9) Milița Petrașcu, „Amintiri despre Brâncuși", în revista *Arta Plastică*, anul IV, n-rul 3, 1957, p. 27.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

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" (comunicarea 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 târguri". (Ion Tabacu și alții). „Străina a locuit mai mult la Pestișeni atunci, că avea locuință bună și mâncare pe placul ei. A locuit și la învățătorul Danet. Câteodată, Brâncuși o lăsa la Pestișeni și venea la Hobița. Își poftea rudele la Cioacă și mâncau acolo pe deal". (Învățătorul Petre Ciolacu).

Nu a fost necesară, ci mai mult o glumă prevenirea pe care a făcut-o consătenilor Brâncuși:

— „Mă, să vă purtați frumos cu domnișoara, că, dacă nu, vă povestește în satul ei, căruia îi zice Paris". (Mărturia preotului Vasile Brâncuși).

Revenind la convorbirea noastră cu Vasile Blendea-Trifu, am aflat de la acesta că, la întrebarea pusă atunci, în 1922, sculptorului dacă nu are de gînd să se căsătorească, a primit răspunsul:

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

În 1958, Vasile Blendea-Trifu relatase criticului Vasile Drăguț ceva mai amplu răspunsul lui Brâncuși la întrebarea pusă în 1922:

— Am luat-o numai ca să o primblu, să vadă cum e la noi. L-am întrebat — a continuat Trifu — de ce nu se însoară și trăiește ca un cuc. Mi-a zis că dacă nu s-a însurat la tinerețe — că atunci era sărac acum nu se mai însoară, că e prea bătrîn și nu ar mai apuca să vadă fericirea copiilor lui.

Printre locurile pe unde a primblat-o a fost și Tismana. Nu cunoaștem evoluția prieteniei cu d-ra Lane. Se pare că portretul abstractizat ce i l-a făcut și dăruit — astăzi la Muzeul de artă modernă din Paris — ar data din 1927. În viața sculptorului legăturile sentimentale aveau caracter trecător, în genere el dedicîndu-se unei neobosite și aprige munci și trăind cu o austeritate exemplară. A rămas până la urmă holtei. „După întoarcerea lor la Paris — afirmă Milița Petrașcu — nu s-a mai auzit vorbindu-se de ea... Era prea frumoasă această Eileen ca să se rezume la un trai fără peripeții" [10]. Dintr-o inadvertență, s-a strecurat în aceste rînduri ale sculptoriței reflecția: „încă o decepție pentru Brâncuși". Sculptorița însă știa prea bine că sculptorul era deasupra unor asemenea decepții și nu i-a atribuit-o. Brâncuși își domina sentimentele și nu se lăsa pradă contrarietăților. Printre aforismele sale, pline de umor, este și acela pe care ni l-a comunicat în întrevederile ce le-am avut cu el în 1937 și 1938: „toate boalele vin din contrarietate. Animalele sălbatece nu se jigăresc; cele domestice și oamenii se jigăresc pentru că se lasă roși de contrarietăți. În dragoste, contrarietatea e și mai tare, căci amorul este cea mai mare excrocherie a naturii" [11].

Prietenia cu d-ra Lane a fost, oricum, mai stăruitoare și portretul rămas constituie o dovadă. Iar la Pestișeni și Hobița, Eileen Lane a lăsat o frumoasă impresie. 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 și a făcut unele danii la Hobița [12]. A fost un fel de a răspunde ospitalității sătenilor, faptului că ei au refuzat a primi bani pentru costumele și olăria oferite. Lui Vasile Blendea scrisori nu i-a trimis sculptorul, dar nu-l uita niciodată cînd venea la Hobița.

---

10) Milița Petrașcu *op. cit.*

11) Petru Comarnescu, „Valoarea românească și universală a sculpturii lui C. Brâncuși", studiu publicat în *Revista Fundațiilor*, aprilie 1944.

12) Vă. nota de la punctul 8.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

În timpul convorbirii cu bătrînul, s-a strîns mai multă lume. Astfel l-am cunoscut şi pe Calistrat Blendea, în vîrstă de şaptezeci şi doi de ani, posesorul vechii case amintită mai înainte şi despre care toţi informatorii susţin că seamănă cu casa în care s-a născut sculptorul.

Foarte semnificative date — unele neştiute — ne dăduse cu o zi înainte, la Peştişeni, şi Petre Ceaureanu, profesor la Şcoala de Meserii, originar din Hobiţa, ginerele preotului Vasile Brâncuşi. Cele povestite la Peştişeni ne-au fost confirmate la Hobiţa. Ne-a spus următoarele Ceaureanu:

— Tatăl meu, pe care îl chema tot Petre, îmi povestea că el şi cu viitorul sculptor păşteau amîndoi oile la zăvoiul Bistriţei, riul ce curge paralel cu Peştişeni şi Hobiţa. Satele s-au ridicat pe marginea acestei Bistriţe gorjene, care nu trebuie confundată cu riul din Vîlcea. Brâncuşi îi zicea tatei că, dacă îi păzeşte şi oile lui, îi va face chipul în humă. Într-adevăr, făcea diferite chipuri din humă pe care o lua din malul apei. Şi tatăl meu a fost băiat de prăvălie la Craiova, aşa că a aflat ce făcea prietenul său acolo.

Tata mi-a povestit că şi la Craiova, unde Brâncuşi era băiat de prăvălie, acesta a continuat, de cum a venit acolo, cu sculptura. Brâncuşi avea humă în podul unde dormea. După ce ducea cu coşul marfă la clienţi — servea la o cîrciumă, totodată magazin de coloniale — se urca în pod şi făcea chipuri de lut — capete de oameni, figuri de animale. Cum scăpa din prăvălie, se apuca de lucru. Aflînd acestea un om de bine, client al localului, le-a povestit directorului Şcolii de Meserii din Craiova. Acesta a venit cu trăsura şi l-a luat la şcoală, purtîndu-i mereu de grijă.

Informaţia aceasta inedită corespunde în totul realităţii şi o vom integra în reconstituirea biografiei. Se cunosc multe despre timpuria sa iscusinţă, printre care şi confecţionarea viorii, cînd era băiat de prăvălie, dar nu se ştia de vocaţia pentru sculptură, atît de stăruitor manifestată încă de pe malurile Bistriţei şi din podul de la Craiova.

Cum în acest capitol ţintim să învederăm cît de prezent este Brâncuşi în inima şi amintirea consătenilor săi şi să-i desprindem unele sentimente şi atitudini lămuritoare pentru omul care a fost, mai consemnăm aici alte mărturii venite de la rude ori localnici. Despre relaţiile cu familia ne-au povestit alţi săteni. Hobiţeanul Vasile Văduva ne-a confirmat spusele bătrînului Blendea-Trifu că sculptorul nu se avea bine cu unii dintre fraţi. Toţi fraţii au murit. Se pare că unii, comercianţi de bumbac, lînă, peşte şi altele erau zgîrciţi şi dornici de chiverniseală. Sculptorul a ţinut îndeosebi la sora sa Frusina (Enfrosina). După moartea soţului, mama sculptorului a locuit cu Frusina şi cu bărbatul ei, Brînzan. Cu fratele Dumitru avea relaţii bune în 1922, după cum dovedeşte scrisoarea ce ne-a fost arătată. Învăţătorul Petre Ciolacu l-a cunoscut pe Brâncuşi în 1930, cînd a venit pentru o zi la Hobiţa pentru chestiuni de familie. Fiica fratelui Grigore, Ioana Brâncuşi, terminase liceul la Tîrgul-Jiu şi părinţii nu aveau posibilitatea de a o ajuta să-şi continuie studiile. În disperare, nepoata a scris la Paris sculptorului. Acesta a venit imediat la Bucureşti şi apoi, cu o maşină, s-a deplasat la Hobiţa. Brâncuşi i-a spus învăţătorului că a venit s-o ia pe Ioana cu dînsul, vrînd să-i asigure studiile la Facultatea de fizico-chimice.

Aşa a şi făcut. Ioana Brâncuşi, azi căsătorită cu juristul Ion Sişcă şi chimistă la o instituţie a statului, ne-a dat de curînd unele amănunte. Ea îl văzuse pe unchiul sculptor în 1922, cînd era o copilă de doisprezece ani. Şi atunci se interesase de soarta ei. Urmase trei clase primare şi fusese retrasă de la şcoală. Învăţătorii i-au spus sculptorului că fata merita nu numai să-şi termine studiile elementare, ci să meargă mai departe cu învăţătura. De atunci, unchiul a promis tot sprijinul. Îndată ce a primit, în 1930, scrisoarea, Brâncuşi a venit şi a luat-o cu el la Bucureşti.

— Te-aş lua cu mine la Paris, i-a zis, dar nu am timp să mă ocup de tine. Lucrul îmi ia tot timpul.

A pus-o în gazdă la sculptoriţa Milița Petraşcu, care lucrase în atelierul lui de la Paris. Ioana Brâncuşi a urmat facultatea de fizico-chimice, terminînd-o în 1936. Ea se afla în septembrie 1936 la Hobiţa, cînd sculptorul şi-a vizitat din nou meleagurile natale. Venise în ţară pentru monumentele de la Tîrgul-Jiu.

A apărut deodată acasă la ei. I-a spus că-i venit cu maşina şi vrea să ia masa împreună cu ea la Tismana. Pînă ce se găteşte ea, el se repede să-l vadă pe fratele Dumitru. Atunci sculptorul a aflat de moartea fratelui acesta. A fost foarte mîhnit. „De ce nu mi-ai scris că a murit Dumitru?". Prînzul de la Tismana s-a petrecut în

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

mare tăcere și reculegere. I-a fost dor să revadă Bistrița și i-a amintit Ioanei de pietricelile cu care aruncase hăt-departe. Au vizitat și cimitirul cu bisericuța veche. Văzînd pe pajiștile din preajma cimitirului niște flori violete, sculptorul s-a aplecat și a cules cîteva:

— Cîtă gingășie în floricelele acestea nepoată!

Ioana l-a văzut și alte dăți cînd a fost în țară, fie la București, fie la Hobița. După ce a fost în India i-a povestit despre fachiri. Era nemulțumit că materialele pentru monumentele de la Tîrgul-Jiu soseau cu întîrziere. Ea i-a scris în preajma morții. I-a văzut mormîntul de la Paris [13].

Oamenii pe care i-am întîlnit în sat ne-au mai povestit că Hobița și Peștișenii sînt vizitați din ce în ce mai mult de către oameni de artă, scriitori, turiști. La rîndul meu, le-am spus că monumentele de la Tîrgul-Jiu se bucură de atîta renume, ca și orice urmă a existenței sculptorului, încît să nu se mire dacă vor fi vizitați și întrebați din ce în ce mai mult de către 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 pelerini ai artei din multe părți ale lumii. Poate că va fi nevoie de un hotel special la Tîrgul-Jiu sau chiar la Peștișeni.

Există casa natală a lui Brîncuși? 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, printre care și acelea ale lui Calistrat Blendea, Vasile Blendea-Trifu și Nicolae Brâncuși, pornesc două ulițe ce duc spre zăvoiul Bistriței. Pe prima din acestea, cum vii dinspre Peștișeni, s-a aflat casa natală, iar aproape de ea, pe aceeași parte a uliței, este casa lui Ion Gh. Brînzan. De la șosea și pînă în aceste două locuri este o distanță mică.

Pe locul casei natale au rămas trei duzi bătrîni, existenți și în copilăria sculptorului. Acum s-a semănat și acolo porumb, la al cărui prășit lucrau Vasile I. Blendea, poreclit Ghițoniu, și soția sa, Maria. Mama acestui Blendea, Maria Brâncuși, era soră cu Ioana și deci fiicele lui Grigore Brâncuși, fratele sculptorului. Lui Grigore Brâncuși i-a vîndut, în 1898, Constantin Brâncuși, pe atunci student la Școala Națională de Arte Frumoase din București, partea din „moștenirea părintească", rămasă de pe urma decesului mamei [14]. În act nu se vorbește de nici o casă, probabil unde casa părintească rămăsese pe seama altor descendenți, mai probabil chiar pe seama lui Grigore și a Frusinei. (Am văzut că din căsătoria lui Nicolae Brâncuși cu Maria Diaconescu au provenit patru copii: Grigore, Constantin (sculptorul), Dumitru și Eufrosina (Frusina). Ghițoniu și soția sa nu au știut să ne spună cînd a fost demontată și mutată în altă parte casa bunicilor săi și părinților sculptorului.

Mergînd ceva mai departe spre zăvoi, am ajuns la casa lui Ion Gh. Brînzan. Tatăl acestuia a avut de nevastă pe Frusina, sora sculptorului. Ion Brînzan, născut în 1906, ne-a povestit că Frusina Brâncuși-Brînzan, neînțelegîndu-se cu frații ei Grigore, ea și cu soțul ei au luat bîrnele casei părintești a Brâncușilor, ale casei unde s-a născut sculptorul, și au reclădit casa pe locul moștenit de Frusina, adică

---

13) Comunicare făcută nouă de către Ioana Brâncuși-Șișca, în toamna 1964.

14) Transcriem din textul actului pe care ni l-a arătat în original la Hobița, Ion Sprîncenatu — act autentificat la 10 septembrie 1898:

„Act de vînzare. Între subsemnații: dl. Constantin N. C. Brâncuș (sic) de profesiune studientu domiciliat în comuna Peștișani și dl. Grigore N. C. Brâncuși, de profesiune agricultor, domiciliat în comuna Peștișani s-au făcut următorul act de vînzare: 1. Dl. Constantin N. C. Brâncuș vinde d-lui Grigore N. C. Brâncuși, fratele său, care acceptă, una bucată de pămînt livadă cu lemne și locul arător în locul numit la Poduri, lat stînjeni șase pînă la șapte, și lung din Valea Neagră spre apus pînă la proprietatea însurăților, alături de vale cu V. N. C. Brâncuși și la deal .o-tul nr. I; 2. una bucată pămînt livadă cu lemne în locul numit Cîrâtu... alături la deal cu Gh. N. Blendea și la vale cu Nicolae M. Diaconescu; 3. una bucată de pămînt în bold lat... alături la deal cu Ion I. Blendea și la vale cu V. N. C. Brâncuși. Aceste imobile sînt moștenire părintească și cuprinse în lotul nr. 6, fiind moșia divizată prin carte de judecată... Vînzarea s-a făcut cu lei noi 320... 1898 octombrie 8, semnat C. N. Brâncuși (sic) și Grigore N. C. Brâncuși.

Autentificarea „în 10/9/1898" apare anterioară încheierii la 8 octombrie 1898 a actului, scriindu-se greșit luna a noua, în loc de a zecea a anului.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

unde ne aflam noi în momentele acelea. Casa Brînzan păstrează așadar bîrnele și toată structura de lemn a casei natale a sculptorului, îmbinată cu zidărie nouă. Mutarea casei s-a făcut cînd Brînzan era copil.

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 reconstruirea 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 împodobirile acelora de la casa lui Calistrat Blendea. Grinzile de lemn, aparente, sînt de stejar, azi cenușiu și par de 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 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 Bistritei. În privința obîrșiei familiei, Vasile Blendea-Trifu susținea că Brâncușii au venit de mult din alte părți și fuseseră meșteri ai lemnului din tată în fiu. Tînărul filolog Grigore Brâncuși — lector la Universitatea din București — explică originea numelui de Brâncuși a proveni de la „brîncă", adică mînă și însemnînd om cu mîini agere, om îndemînatec, aici într-adevăr porecla prefăcîndu-se într-un meritat renume.

Această deducție pare mai plauzibilă decît legenda auzită în 1958 la Hobița de către criticul Vasile Drăguț. Cităm din însemnările lui Drăguț: „Tradiția satului povestește că, cu mulți ani în urmă, un anume Blendea, pornit cu căruța către cîmpiile mănoase de la Dunăre, a poposit într-o zi prin părțile romanațene în satul de veselă amintire Brâncoveni. De aici a adus cu sine în Peștișeni un meșter căruțaș cu numele de Brâncuși. Din acel meșter din Brâncoveni s-ar trage, așadar, neamul Brâncușilor de azi, care — adevărată sau nu tradiția — dovedesc o deosebită aplicare pentru meșteșuguri. Între alte lucruri, văzute în scurta mea trecere prin Hobița, a fost și o vioară meșteșugită de unul din nepoții sculptorului Brâncuși. Delicatul instrument lucrat din briceag în lemn de brad, e stîngaci și neșlefuit, dar sunetul corzilor de sîrmă are un nu știu ce din puritatea înfăptuirilor naturale, care îl fac plăcut auzului".

Profesorul Petre Ceaureanu ne-a povestit că Hobița a fost populată, în parte, cu clăcașii veniți de la Borosteni (localitate la nord de Peștișeni) și împroprietăriți sub domnitorul Alexandru Ioan Cuza în 1864, iar alții mai tîrziu în 1879. Dintre acești clăcași sau însurălei (termen pe care îl găsim și în actul de vînzare din 1898, cînd se delimitează pămîntul familiei Brâncuși) se trage Ceaureanu. Dimpotrivă, Brâncușii erau moșneni și își avuseseră vatra la Hobița înainte de Cuza-Vodă.

Mărturiile în privința răsunetului pe care l-a avut la Hobița și Peștișeni ridicarea în anii 1937—1938 a ansamblului de monumente de la Tîrgul-Jiu le vom trece în complexul de comentarii, la locul cuvenit. În legătură cu faima sculptorului în locurile-i natale amintim unele opere ce i se atribuie acolo și zelul unora de a valorifica orice urmă a prezenței sale.

Firește că faima de care se bucură opera sculptorului în lume este cunoscută și pe meleagurile sale. Localnicii își dau seama de valoarea oricărui obiect creat de Brâncuși. De aici, presupuneri și afirmații că ar exista opere de Brâncuși în aceste locuri natale. La Peștișeni ni s-a vorbit de un desen, destul de mare, reprezentînd pe sergentul Ion D. Blendea, veteran al războiului pentru independență. Desenul se află în colecția preotului Ion Ilioniu, ca și o lingură din lemn de prun pe care sculptorul i-ar fi trimis-o acestuia de la Paris. Din descrierea celor care au văzut-o, lingura are un căuc frumos rotunjit. Coada are ca motiv decorativ vița de vie.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

în jurul căreia se încolăceşte un şarpe. În vîrf, este un vultur cu cruce în plisc. Deşi execuţia acestei linguri este fină, ne îndoim că Brâncuşi ar fi autorul, deoarece nu era în preocupările şi stilul său de a face asemenea lucrări, decît doar pentru o destinaţie specială. (Vreun dar pentru biserica din Hobiţa?) Rămîne să cercetăm aceste lucrări atribuite marelui sculptor. Ni s-a vorbit şi de o cană din rădăcină de nuc, pe care el ar fi dăruit-o unui localnic, Paraschivoiu [15].

La Tîrgu-Jiu, resturile din lemnele folosite în 1937—1938 în atelierul său ori în baracele unde a lucrat Brâncuşi, cu prilejul ridicării ansamblului monumental, băncile făcute din trunchi de copac sau unele scaune improvizate sînt date ca lucrări autentice şi sînt căutate de colecţionari inventivi şi prea optimişti. Se colecţionează stîlpi sau obiecte de lemn, provenind din arta populară a locului, cu gîndu. pios că amintesc ceva din operele artistului.

Vasile Blendea-Ghiţoniu, care prăşea pe locul unde a fost casa natală a sculptorului, ne-a afirmat că are acasă un ou făcut de Brâncuşi. Nu am avut putinţa de a verifica încă afirmaţia. Dar o seamă de pietre şlefuite şi configurate de natură şi avînd forme umane sau animale sînt date uneori drept creaţii ale sculptorului. În parcul de la Tg. Jiu, au fost două asemenea pietre, una semănînd cu un pui de pasăre, alta cu un mamifer. Însuşi Brâncuşi a adunat mai mult de zece pietre cu forme asemănătoare cu ale sale, dar găsite în natură şi le-a aşezat în grădina casei unde şi-a avut atelierul în 1937—1938. Le-am revăzut recent şi într-adevăr acestea sînt remarcabile produse ale eroziunii naturale, iar unele seamănă cu capetele de marmură cioplite de dînsul.

Brâncuşi este prezent sub felurite gînduri şi aspiraţii, cele mai multe nobile, pătrunse de o recunoscătoare admiraţie. Altele, foarte rare acestea, ascund diverse interese personale.

Un moment emoţionant l-am avut vizitînd şcoala elementară din Hobiţa. Conduşi de învăţătorul Petre Ciolacu, am intrat în clădirea bine îngrijită şi luminoasă a şcolii. În clasă, erau douăzeci şi unul de copii, fetiţe şi băieţei cu chipuri sănătoase şi surîzătoare. Ni s-a îngăduit să întrebăm pe cîţi dintre ei îi cheamă Brâncuşi, rugîndu-i să ne spună numele complet şi profesiunea părinţilor. S-au ridicat, sfioşi, şase dintre ei :

— Brâncuşi V. Nicolae, am şapte ani, sînt fiu de colectivist.

— Brâncuşi C. Vasile, am zece ani, tata lucrează la Ifet.

— Brâncuşi C. Gheorghe, zece ani, tata este tîmplar şi munceşte la Bîrseşti, la fabrica de ciment.

— Brâncuşi Ion, am opt ani, tata munceşte la Combinatul pentru industrializarea lemnului.

— Brâncuşi C. Nicolae, opt ani, tata lucrează la Preajba, la Combinatul forestier.

S-a ridicat şi o fetiţă, ai cărei ochi aveau — ca şi ochii unora dintre băieţi — ceva din vioiciunea iscoditoare a ochilor strămoşului lor, ceva din neuitata lor scăpărare.

— Mă numesc Brâncuşi Maria, am zece ani, tata munceşte la Combinatul forestier de la Preajba.

Întrebînd dacă ştiu cine a fost Constantin Brâncuşi, întreaga clasă a răspuns în cor :

— Îl ştim din cărţi.

Doi dintre elevi, mai iuţi de mînă — adevăraţi „brâncuşi" — au şi deschis cărţile spre a ne arăta referinţele la sculptor.

Am prezentat clasei unele imagini brâncuşiene cu păsări măiestre, cu coloana de la Tîrgu-Jiu, cu *Poarta Sărutului*, dîndu-ne încă odată seama ce porţi largi a deschis el contemporanilor şi urmaşilor, înţelegeri şi îndemnuri în perindarea generaţiilor. Tinerii elevi de la Hobiţa, fie că-i poartă sau nu numele, au prielnicile condiţii din vremurile noi şi marele îndemn al strămoşului lor spre a fi, fiecare la îndeletnicirea şi menirea lui, adevăraţi „brâncuşi" ai viitorului.

---

15) Informaţii căpătate la Peştişeni şi Hobiţa şi auzite din nou, în noiembrie 1964, de la Vasile Blendea, student la Filologie, rudă a sculptorului.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

"MĂRTURII DESPRE BRÂNCUŞI" by
Ştefan Georgescu-Gorjan

STUDII ŞI CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

EXTRAS

TOMUL 12
1
1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

MĂRTURII DESPRE BRÂNCUŞI

de ŞTEFAN GEORGESCU-GORJAN

I

Într-o dimineaţă din decembrie 1934 păşeam cu emoţie în curtea înţesată de ateliere de artişti din fundătura Ronsin nr. 11, în Montparnasse, cartierul boemei pariziene.

Cineva m-a îndrumat spre atelierul mai mare şi înalt — atelier de sculptor — din dreapta curţii. Am tras cu sfială de cordonul clopoţelului; un clinchet scurt, clar şi vesel — şi în cadrul uşii s-a ivit gnomul cu barba fumurie, pătată intens de nicotină. Nu-l mai văzusem pe Constantin Brâncuşi de cînd eram adolescent, din 1922; după primele cuvinte schimbate şi-a amintit de mine şi m-a poftit bucuros în atelier.

Deşi pregătit, am rămas ţintuit de uimire în faţa lumii bizare şi vrăjite care mi-a apărut fără de veste. Lumina difuză a zilei de iarnă se reflecta în irizări neaşteptate pe suprafeţele brute sau polisate fin ale unor opere de artă migălite trudnic, timp de ani şi zeci de ani, de artistul parizian, rămas tot ţăranul simplu din Gorj. O acumulare de minuni năstruşnice...

O asemenea acumulare de minuni — dar cît de diferite! — nu văzusem, poate, decît în Loggia dei Lanzi, iar o emoţie la fel de puternică nu-mi pricinuise, poate, decît întîlnirea tăcută cu Moise în San Pietro in Vincoli. Mă găseam atunci, în Italia, copleşit şi în aparenţă singur, în faţa colosului de marmură, dar în acelaşi timp simţeam cum mă învăluie umbra grea de demiurg a lui Buonarotti. Acum, în atelierul lui Brâncuşi, la fel de copleşit, încercam o dublă emoţie: una datorită influenţei magice a neobişnuitelor sculpturi, alta, datorită prezenţei fizice a magicianului însuşi, care mă privea fumînd.

Risipite într-un savant şi primitiv *beau désordre*, operele brâncuşiene — unele unice, altele repetate în replici din ce în ce mai spiritualizate, mai elansate, ca acea pasăre măiastră din basme, transformată într-o săgeată de aur ţintind spre cosmos — vorbeau mut, adresîndu-se prin mijlocirea unui tainic simţ tuturor oamenilor — de la cei mai rafinaţi pînă la cei mai simpli.

Pe o oglindă rotundă din oţel inoxidabil, peştele imaterial de marmură îşi reflecta silueta de torpilă în luciul perfect al apei solide de argint.

În altă parte, materializarea spiritualizată în piatră zgrunţuroasă a simbolului etern al iubirii: sărutul.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Domnişoara Pogany, mai întîi mîngîiată în suprafeţe curbe de metal auriu, apoi împietrită în marmură lucie şi cu vinişoare — două etape ale unei serii de busturi, continue căutări ale formei. . .

« Fiul risipitor », « Începutul lumii », « Cocoşul », « Socrate », « Leda », « Pasărea în spaţiu », «Torsul de adolescentă», toate aceste comori singulare luau parte la simfonia de sclipiri şi umbre, de forme şi reflexe, orchestrată de ucenicul vrăjitor, maestru de mondială faimă.

Undeva, din penumbră, cioplite cu bardă de lemnar din trunchiuri uscate de gorun, se ridicau zvelte, drepte, respectînd, ca un canon muzical, modulul unic al aceluiaşi element repetat la nesfîrşit — coloanele infinite, coborîte de-a dreptul din cerdacurile caselor din satele de sub Parîng şi Lotru, de sub pădurile Tismanei — din Hobiţa sau Godineşti, din Peştişani sau Novaci.

Dominînd întregul atelier, fără baze sau capiteluri, făcînd în ciudă corinticelor şi doricelor ordine, coloanele infinite se luau la întrecere cu copăcelul care, crescut pe solul citadin al Montparnasse-ului, străpunsese podeaua şi îşi strecura timid vîrful spre lumină, prin acoperişul atelierului de sculptor din fundătura Ronsin. Întrecerea o cîştiga net simbolul verticalei armonice, care reproduce în lemn miriadele de ondulaţii ale universului finit einsteinian: « Coloana infinită ».

Paul Morand creionează undeva [1] o imagine a atelierului lui Brâncuşi tocmai opusă celei tradiţionale, stereotipe, « atelierului cimitir » — « plin cu statui dramatice din marmură de Carrara, albastre şi livide ca şi moartea, avînd pe ici, pe colo, ca să-l însufleţească, divane, bibelouri, flecuşteţe şi amintiri de călătorie ».

Nici Rodin, acest gigant modern, această « forţă a naturii » — cum îi plăcea să-şi spună singur — nu a scăpat din chingile stereotipului. « În jurul lui roia — spune Morand — o întreagă ceată de meşteşugari, de cucoane fine şi de învăţăcei, exact la fel cum ar fi fost înconjurat orice meşter al Renaşterii. . . ».

Apropierea dintre Rodin şi Brâncuşi nu este întîmplătoare. Artistul român a fost descumpănit de paroxismul virtuozităţii lui Rodin, după cum grandoarea supraumană a operei lui Michelangelo i-a dovedit că limitele artei statuare fuseseră atinse încă din secolul de aur al Renaşterii italiene, iar dacă mai exista cumva vreo posibilitate de depăşire a recordurilor michelangeliene, aceasta o realizase, fără doar şi poate, Auguste Rodin [2]. Rodin încheia un ev, Brâncuşi deschidea un altul.

. . . . . .

II

În 1879, un copil amărît de ţăran din Godineşti rămînea orfan de mamă şi de tată, în grija unor rubedenii maştere. Ion Ciobanu avea pe-atunci vreo zece ani, nu ştia carte, dar cresta pe răboj socoteala puţinelor oi ale unchiului său care-l ţinea « de milă ».

[1] În prefaţa catalogului din 1926 al Expoziţiei « Brâncuşi » de la Brummer Gallery — New York.

[2] Considerentele din acest paragraf, ca şi, de altfel, toate comentariile la operele sculptorului, nu-mi aparţin: le-am reprodus după convorbirile avute cu Brâncuşi în cursul vizitelor mele din decembrie 1934—ianuarie 1935 la Paris.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

După cîteva luni de la moartea mamei, Ion, sătul pînă în gît de flămînzie, şi-a luat tălpăşiţa şi a pornit-o pe jos, desculţ, spre cetatea Craiovei — pe atunci mirifică pentru sărăntocii de pe meleagurile Tismanei.

Aici el intră ucenic la cojocăria lui Udrea de pe Uliţa Cojocarilor, unde rămîne pînă în 1883, cînd îşi schimbă stăpînul, devenind băiat de prăvălie în magazinul de manufactură şi galanterie « La steaua colorată » al lui Ghiţă Ionescu.

Într-una din încăperile de la etajul locuinţei din str. C. A. Rosetti nr. 14 a patronului său, unde dormea cu alţi băieţi de prăvălie, Ion al lui Gheorghe Ciobanu, poreclit de craioveni Gorjanu, buchiseşte seara, la lumina lămpii cu gaz, slova cărţii pe care n-o putuse învăţa în cătunul natal.

Ajuns, după cîţiva ani, prim vînzător în aceeaşi prăvălie, Ion Ciobanu, căruia i se spunea acum Ion Georgescu-Gorjanu — poreclă schimbată mai tîrziu în nume — se împrieteneşte cu Ion Zamfirescu. Acesta, ceva mai în vîrstă decît Ion Gorjanu, tatăl meu, depăşise toate stadiile « procopselii » — băiat de prăvălie, vînzător « la parte » — şi ajunsese stăpînul unei băcănii şi bodegi, tot pe uliţa Madona Dudu, la nr. 19, a doua casă de la prăvălia « La steaua colorată ».

Între Ion Zamfirescu şi Ion Gorjanu s-a legat o trainică prietenie, care avea să continue, simbolic, şi după moarte, tatăl meu dormind somnul veşnic în cimitirul Ungureni, în « plaţul » lui Zamfirescu, alături de mormîntul acestuia.

Există un paralelism izbitor între începuturile de viaţă ale puilor de ţărani din satele, pe-atunci sărace, de la poalele munţilor Olteniei. Împins de acelaşi irezistibil instinct de evadare spre mai bine, dar, desigur, şi de focul mocnit al talentului, Costache Brâncuşi, băiatul abia trecut de 11 ani din Hobiţa Peştişanilor, sătuc aflat la o fugă de cal de Godineşti, se aciuează, prin 1888, în Craiova la cîrciuma lui Spirtaru de pe strada Gării.

Peste un an sau doi el trece băiat de prăvălie la bodega şi băcănia lui Zamfirescu. Mai mic cu şapte ani decît tatăl meu, Brâncuşi a căutat şi a obţinut cu dărnicie prietenia şi ocrotirea acestuia. Era şi firească apropierea dintre cei doi simbriaşi gorjeni, din sate aproape vecine, în acel oraş străin pentru amîndoi. Din povestirile tatălui meu, care era un om de o rară modestie şi reticenţă, am aflat că l-a luat şi pe Brâncuşi într-una din odăile din str. C. A. Rosetti nr. 14, pe care le primise în folosinţă de la stăpînul său, Ghiţă Ionescu.

La acea epocă Brâncuşi avea vreo paisprezece ani, iar Ion Gorjanu douăzeci şi unu. În locuinţa din str. C. A. Rosetti, Costache doarme în aceeaşi odaie cu Gheorghe Ciobanu, fratele tatei, băiat cam de o seamă cu el, şi pe care tata îl dăduse la învăţătură în clasa I primară, la vîrsta de peste treisprezece ani, după ce îl adusese de la ţară « ca să-l facă om ». Copt la minte, Gheorghe, viitor inginer, trece cîte două clase într-un an — exemplu pe care îl va urma mai tîrziu şi Brâncuşi.

În timpul liber, ucenicul Costache Brâncuşi transforma lădiţele de lemn pentru curmale şi smochine în mici obiecte utilitare — săpuniere, suporturi, cuieraşe. Mai tîrziu el meştereşte la vioara pe care — după cum se ştie — o cioplеşte din scîndurelele unei lăzi de portocale. Ion Zamfirescu, patronul lui Brâncuşi, împreună cu tatăl meu, « naşul », cum îi spunea Costache, cu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Ghiţă Ionescu, patronul tatei, şi cu Costică Grecescu, perierul, formează *quatorul* care urmărea cu pasiune episodul viorii, hotărîtor pentru destinul artistului, şi care l-a ajutat pe Brâncuşi să pătrundă, la 1 septembrie 1894, ca intern şi bursier, în Şcoala de arte şi meserii. Pasă-mi-te, după pilda lui Gheorghe Ciobanu, fratele tatei, Brâncuşi trece şi el cîte două clase într-un an, absolvind în 1898 secţia de sculptură şi mobilă a şcolii, cu recomandaţia de a fi trimis mai departe la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti. La insistenţele celor patru, şi poate şi ale altora, pe lîngă primarul Chiciu al « urbei » Craiova, şi pe lîngă alţi « notabili » de pe atunci ai oraşului şi judeţului, a obţinut Brâncuşi o modestă bursă, care nu l-a scutit însă de a-şi vinde sfoara de pămînt de la Hobiţa.

Din 1890 şi pînă după stabilirea lui Brâncuşi la Paris, în 1904, printre alţii şi tatăl meu îl ajută pe artist în mod constant, dîndu-i sau trimiţîndu-i subsidii băneşti din punga proprie sau obţinute prin colectă de la prieteni. Dintre cei care l-au mai ajutat pe artist, tata pomenea adesea pe Grecescu perierul.

Este uimitor faptul cum o mînă de oameni cu o cultură elementară şi în aparenţă atît de departe de orice preocupări « intelectuale » au ştiut să descifreze într-un neînsemnat băiat de prăvălie semnele talentului, au luptat cu aceeaşi perseverenţă ca şi el ca să-l scoată din mediul în care se găseau cu toţii — al unei prozaice negustorii — şi să-l dirijeze pe calea împlinirii artistice, mereu mai departe, mereu mai sus — de la Craiova la Bucureşti, de la Bucureşti la München şi apoi în capitala artistică de atunci a lumii.

Cîteva zeci de scrisori şi cărţi poştale trimise tatălui meu de Brâncuşi de la Bucureşti, Viena, München sau Paris au fost, din păcate, distruse. Cînd eram copil, am văzut într-un album mai multe cărţi poştale ilustrate, cu mărci străine, adresate « naşului » şi semnate *Costache*.

Brâncuşi a păstrat în mod constant un sentiment de afecţiune pentru tata, care i-a fost ca un frate mai mare. Această afecţiune s-a materializat, de altfel, după terminarea Şcolii de arte frumoase în bustul pe care i l-a făcut, după natură, în 1902.

Tata ne-a povestit cum i-a pozat lui Brâncuşi. Şedinţele durau destul de mult şi cereau o bună doză de răbdare din partea modelului. Sculptorul, ghiduş şi vesel, întreţinea cu tata conversaţii, ca să i se pară timpul mai scurt.

— Naşule, stăi cuminte, să te măsor ! — Şi Brâncuşi îi lua cu compasul măsurile frunţii, arcadei sprîncenelor, nasului, proeminenţei bărbiei, dimensiuni care se întipăreau apoi în argila pe care degetele dibace o modelau cu siguranţa talentului şi a meseriei bine învăţate.

Mai tîrziu, ori de cîte ori venea în ţară şi avea drum şi prin Craiova, artistul îl vizita şi pe tata. Îmi amintesc că l-am văzut în casa noastră încă de pe cînd eram copil de nouă-zece ani. Mi-l reamintesc mai bine din 1922, cînd eram în penultima clasă de liceu. Am fost impresionat de simplitatea şi modestia acestui om, celebru încă de pe atunci şi care luase în ochii noştri, după povestirile tatei, proporţii de mit. Ne-am simţit foarte la largul nostru în tovărăşia omului blînd, liniştit, care ne povestea la masă întîmplări ciudate şi hazlii din viaţa lui atît de agitată, atît de neobişnuită, în comparaţie cu obiceiurile prozaice ale provincialei Craiove.

.....



Fig. 1. — C. Brâ

În iarna 1934 —
ţinătate din partea tat
ca un sesam, uşile sa
ului a dezvăluit atunci
nesc, colorat, viu şi
din tainele şi « cheil

După cum se
vecinătate. Nu putea s
al cel mai sincer, iub
înţelegeala, cinismul.

Cînd artistul
într-o tranziţie, în u

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Fig. 1. — C. Brâncuşi, portretul lui Ion Georgescu-Gorjan (gips, 1902).

În iarna 1934—1935 îi duceam lui Brâncuşi, în atelierul său, urări de sănătate din partea tatălui meu. Mesajul de prietenie veche al tatei mi-a deschis, ca un sesam, uşile sanctuarului artei acestui sihastru al sculpturii. Brâncuşi mi-a dezvăluit atunci, în cuvinte lapidare şi sincere, în limbajul său oltenesc, colorat, viu şi uneori pigmentat cu cîte-o vorbă franţuzească, multe din tainele şi « cheile » artei sale.

După cum se ştie, Brâncuşi era foarte bucuros de oaspeţi, dar nu de orişicine. Nu putea suferi pe cei curioşi din snobism. El, omul cel mai cinstit şi cel mai sincer, iubea sinceritatea şi ura mai mult decît orice prefăcătoria, linguşeala, cinismul.

Cînd artistul mi-a deschis prima dată uşa atelierului şi m-am găsit, fără tranziţie, în universul brâncuşian, nu mi-am putut ascunde uimirea

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

şi emoţia. Într-adevăr, opera lui Brâncuşi nu poate fi intuită complet decît în ansamblu şi la locul ei de zămislire: în atelierul sculptorului, în care fiecare nesemnificativă aşchie de piatră, bucată de metal sau grindă de lemn a suferit lente şi neîncetate transformări, după ce a fost îndelung privită, observată, ghicită, cioplită, lăsată, retuşată, iarăşi lăsată, din nou luată şi finisată imperceptibil, cu dragoste, cu meşteşug, cu o răbdare supraomenească, cu geniu creator.

Copleşit de avalanşa de impresii, parcă amuţisem. Aveam nevoie de un timp de reculegere, pentru ca, din vălmăşagul de senzaţii şi emoţii înregistrate în creier, să rezulte gînduri, judecăţi, să se formuleze întrebări.

Brâncuşi şi-a dat seama, probabil, de ceea ce se petrecea cu mine. El m-a lăsat să privesc, fără să-mi vorbească, mult timp. Apoi a făcut « onorurile casei »: mobilierul — simplu, ţărănesc, artistic, lucrat de el; un colţ bine înzestrat cu scule de sculptor şi meşteşugar; culcuşul său, cocoţat pe atunci pe o platformă aeriană, pe a cărei balustradă era aruncată cu neglijenţă de bun gust o catifea în falduri; mese rotunde de piatră brută; o vatră, un ceaun, un mic godin; undeva, celebrul gramofon cu cutie de rezonanţă de construcţie proprie, care avea să joace şi el un rol în seara de 7 ianuarie 1935.

La ora prînzului, Brâncuşi m-a invitat la un restaurant, scuzîndu-se că nu mă poate « omeni » cu mîncare gătită de el — cum îi era obiceiul — deoarece era zi fără carne.

Ieşind din liniştea aproape provincială a curţii de la numărul 11 din fundătura Ronsin, ne-am pomenit după cîteva minute în vacarmul străzii Vaugirard, pe care am părăsit-o repede, trecînd printr-un scurt dedal de străduţe, pînă ce am ajuns la restaurantul unde sculptorul lua obişnuit prînzul, în zilele cînd băiatul de la măcelărie nu-i aducea carne.

Brâncuşi mi-a pregătit acolo o surpriză: rezervase de mai multă vreme nişte melci, puşi de restaurator de vreo două-trei săptămîni la carantină, sub un clopot de sticlă, găurit. — « Ce sont des escargots de Bourgogne, monsieur — mi-a explicat patronul micului restaurant — et on les mange avec de la sauce vinaigrette ».

Într-adevăr, fără sosul de oţet cu usturoi tocat fin — după reţeta lui Brâncuşi — şi fără un vin potrivit anume, melcii fierţi ar fi fost greu de suportat. Sculptorului îi plăceau grozav (mie, nu).

La despărţire, Brâncuşi s-a scuzat că nu mă poate reţine şi după amiază, dar m-a invitat să vin altă dată, fixînd chiar el cînd: « Vino la 7 ianuarie, vom fi împreună toată ziua şi o să-l sărbătorim aici, la Paris, pe Ion » (era vorba de tata).

La data fixată, din nou în Impasse Ronsin, trăgeam cordonul clopoţelului, de astă dată mai puţin sfios. Era ora 10. Afară, frig şi umezeală; înăuntru, o atmosferă abia încropită de radiaţia sobei cu cărbuni, insuficientă pentru volumul mare al încăperii înalte, acoperită cu geamlîc.

Într-un colţ mai intim, cel locuit, abia separat de atelier, temperatura era oarecum plăcută. Brâncuşi nu se îmbrăcase cu obişnuitele lui haine de lucru, ci cu un veston de oraş, dintr-o stofă groasă, ţesută de casă.

De data asta eram hotărît să vorbesc, să întreb. Acum impresiile şi ideile erau mai organizate, nedumeririle ieşiseră la iveală. Avem avantajul de a nu fi nici artist, nici critic, nici istoriograf. Nu venisem la Brâncuşi din interes sau din curiozitate: venisem la un mare artist, prieten al tatei.

Am stat mult timp « de taină », ca doi olteni. A vorbit mai mult Brâncuşi. Nu-l întrerupeam decît pentru a-i pune întrebări.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

M-a surprins părerea lui despre Michelangelo. Am reacţionat. L-am contrazis.

Nefiind un « rafinat » sau snob, m-am bizuit întotdeauna, în materie de artă, pe lîngă bagajul meu de cunoştinţe şi impresii culese din muzee şi din cărţi, mai mult pe factorul emotiv. Emoţia resimţită de mine în faţa faimoasei « Pietà » sau a frescelor lui Michelangelo fusese tot atît de intensă ca şi aceea pe care mi-o pricinuise lumea creată de Brâncuşi. Mi s-a părut ciudat ca un mare artist că nu aprecieze aşa cum se cuvine pe un alt mare artist, şi i-am spus-o.

Critica lui Brâncuşi se îndrepta mai ales împotriva grandorii voite a artei statuare a lui Michelangelo, după el o artă a cărnii. « Depuis Michel-Ange, les sculpteurs voulaient faire du grandiose. Ils ne réussissaient à faire que du grandiloquent » [3].

Rodin, graţie căruia « sculptura a redevenit umană în dimensiuni şi în semnificaţia conţinutului său », a avut asupra lui Brâncuşi o influenţă hotărîtoare ; dar, deşi i-a recunoscut rolul imens pe care l-a jucat în înnoirea sculpturii, Brâncuşi nu a mers pe calea lui Rodin. De altfel, tocmai contactul artistului român cu opera marelui sculptor francez a constituit acel « prea-plin » care l-a determinat pe Brâncuşi să caute, solitar, răbdător şi îndărătnic, calea spre o sculptură nouă, « o sculptură a esenţei însăşi a lucrurilor şi trupului uman, rezultată din căutarea concentrată şi neobosită a formelor definitive, a liniilor şi suprafeţelor care, în mod obligatoriu, alcătuiesc aceste forme ».

Am redat aici părerile lui Brâncuşi, aşa cum le-am înregistrat atunci şi cum le-am înţeles. Artistul mi-a spus o seamă de lucruri, unele din cele pe care îi plăcea să le repete, altele mai puţin cunoscute sau chiar inedite.

Interpretările şi explicaţiile pe care mi le-a dat asupra diferitelor lui opere se adresau unui profan. Cred că acesta este şi motivul pentru care mi-a vorbit mai puţin aforistic, mai direct.

După spusele sale, renunţarea la sculptura statuară a fost voită, ea s-a petrecut într-o epocă în care, după cum se ştie, sculptorul nostru căpătase digitaţia virtuosului şi modela cu uşurinţă şi abilitate uimitoare.

« Ce-aş fi putut face mai mult decît Rodin şi la ce bun? » — îmi spunea Brâncuşi, referindu-se la unele din compoziţiile marelui artist, în care nuduri de femei şi de bărbaţi se amestecă în cele mai complicate ipostaze, rezolvate cu o măiestrie neîntîlnită pînă la el.

De altfel, Brâncuşi m-a îndemnat să revăd Muzeul « Rodin », indicîndu-mi şi ce anume să observ din noianul de opere expuse.

Brâncuşi, muzician în piatră, lemn şi bronz, a compus mai ales teme cu variaţiuni : « Pasărea », « Cocoşul », « Peştele », « Negresa », « Domnişoara Pogany », « Prinţesa X », « Coloana infinită ».

Operele sale în lemn sînt, de multe ori, unicate, deoarece însuşi materialul viu i-a sugerat adesea subiectul de cioplit.

Este caracteristică, în acest sens, sculptura denumită « Şeful ». Lemnul brut avea o crestătură transversală. Ea s-a transformat într-o gură larg deschisă, dominantă, de predicator. O tichie de tablă închipuie un *couvre-chef* sacerdotal. « Şeful » nu este un fel de Ubu-roi, cum s-a bănuit de unii, ci însuşi portavocele catolicismului, papa, aşa mi-a spus Brâncuşi.

[3] *Hommage à Rodin*, Paris, 1952. La p. 22, textul lui Brâncuşi din care am reprodus pasajul citat.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Fig. 2. — Două sinusoide în opoziţie, mergînd de la minus infinit la plus infinit, justifică matematic denumirea «Coloanei infinite», fără început, fără sfîrşit.

« Fiul risipitor », denumirea eliptică a unei sculpturi în lemn, reprezintă de fapt episodul întoarcerii fiului risipitor. Poarta larg deschisă, monumentală — principala componentă a unui ansamblu arhitectonic plin de fantezie — sugerează aşteptarea, precum şi opulenţa celui care a poruncit să se sacrifice viţelul cel gras în cinstea fiului ce a fost pierdut, dar s-a aflat.

«Vrăjitoarea » lui Brâncuşi, la care artistul utilizează ca elemente plastice un con şi doi cilindri, este în plin zbor: conul — boneta caracteristică « tagmei », cilindrii — pulpanele rochiei luate de vînt, în timp ce baba călăreşte pe o imaginară coadă de mătură. . .

Despre păsările artistului s-a scris prea mult pentru ca să mai fie nevoie de vreo « cheie »: păsările lui Brâncuşi, în ultimele lor forme, s-au desprins de pămînt, s-au eliberat şi tind spre spaţiul fără limite, spre nemărginirea cosmosului [4]. Evoluţia acestor păsări, ca şi a replicilor «Domnişoarei Pogany», ca şi a « Muzei adormite », reprezintă etapele succesive ale artei lui Brâncuşi, tinzînd spre o mai mare concentrare, spre o supremă chintesenţă.

Din «Adam» şi «Eva», artistul a reţinut doar simbolurile funcţiilor lor eterne: « Adam », în lemn de stejar, este o construcţie de rezistenţă, o cariatidă sortită poverilor, muncii trudnice a pămîntului cu sudoarea frunţii, pe cînd «Eva» a fost concepută ca un chip cioplit în lemn de nuc, în curbe suple, al fertilităţii, al perpetuării speciei. Cînd le-a prezentat, Brâncuşi le-a suprapus: « Adam » o susţine pe « Eva » şi este subjugat de ea, eternă obsesie. Pe « Cocoş », Brâncuşi l-a văzut în chip de creastă, stilizată în fierăstrău vibrant, sonor, cu care vestitorul zorilor sfîrtecă întunericul, lăsînd să pătrundă mijinda lumină. Este extraordinară puterea de sugestie a acestei forme semeţe, dinţate, vesele, care dă impresia totală, vizuală şi auditivă, a mîndrului animal, cu gîtul, capul şi ciocul întinse arc spre soare, căruia îi adresează ritualul cucurigu.

« Începutul lumii » este oul, simbol alb care cuprinde în sine embrionul a tot ce trăieşte. Brâncuşi vedea acest înveliş gingaş al vieţii, acest început al lumii vii, cu forma sa ovală, ca fiind legat de sol, dar numai prin punctul unic de tangenţă, pe care ovoidul geometric îl are cu o suprafaţă plană sau curbă de foarte mare rază — cum este pămîntul.

Înrudite cu oul, ca formă şi concepţie, sînt sculpturile mai vechi « Noul născut » (1915) şi « Prometeu » (1911). « Noul născut » este el însuşi un început de viaţă, abia scăpat dintr-un tipar embrionar, în timp ce « Prometeu » reprezintă începutul de « artifex » al lui *homo sapiens*, dar în acelaşi timp schematizează şi durerea reţinută a titanului: capul, cu ochi, nas, gură crispată, se pleacă pe umărul invizibil — invizibil ca şi vulturul Caucazului ce-i sfîşie măruntaiele.

[4] « Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel » (Brâncuşi).

CAT

3.– Facsimil după dedica
me

Din aceeaşi familie a
ă a lui Brâncuşi —, în
curburi în spaţiu ale o
plutind lin pe lacul d
Dintre toate creaţiile lu
la forma definitivă au
onanţe adînci în arta
Vorbind cu artistul des
nu poate avea nici s
nici început şi nici sf
ră acesteia, printr-o
curbe — de exemplu
putea repeta şi prelu
desenate în jurul une
ta coloanei infinite şi
ate de Brâncuşi coloan
Brâncuşi îi plăceau
tem copii, sîntem ca şi
obosise vorbind despr
preferat: muzica. Cu
cutia specială de rezo
ncuşi mi-a făcut o dem

Artistul avea o sumă de
Mai întîi, le-am ascult
pe lîngă gaura centra

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

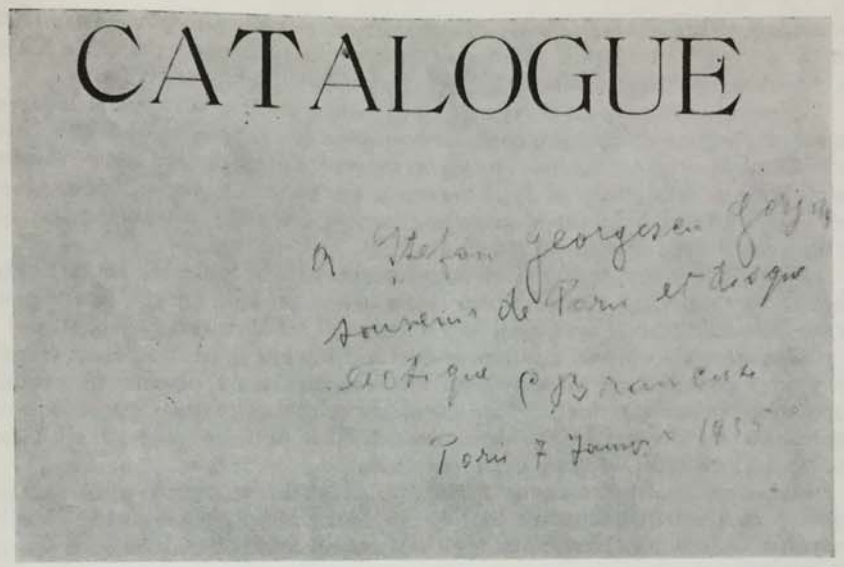


Fig. 3.— Facsimil după dedicaţia de pe catalogul expoziţiei « Brâncuşi » de la Brummer Gallery din New York.

Din aceeaşi familie a ovoidelor face parte şi « Leda » — sculptura preferată a lui Brâncuşi —, în care îmbinarea îndrăzneaţă a unui con cu elegantele curburi în spaţiu ale oului stilizat au generat simbolul graţios al păsării-femeie, plutind lin pe lacul dragostei.

Dintre toate creaţiile lui Brâncuşi, singurele care au ajuns după puţine căutări la forma definitivă au fost « Cocoşul » şi « Coloana infinită », ambele cu rezonanţe adînci în arta populară românească.

Vorbind cu artistul despre coloana sa infinită, el mi-a explicat de ce aceasta nu poate avea nici soclu, nici capitel, cum au coloanele antice: ea nu are nici început şi nici sfîrşit. Repetarea elementului identic al coloanei îi conferă acesteia, printr-o analogie matematică, acelaşi caracter pe care îl au unele curbe — de exemplu cele reprezentînd funcţiile trigonometrice —, de a se putea repeta şi prelungi spre ambele infinituri. Două sinusoide în opoziţie, desenate în jurul unei axe verticale (fig. 2), au un vag aer de familie cu silueta coloanei infinite şi reprezintă justificarea strict matematică a denumirii date de Brâncuşi coloanei sale.

Lui Brâncuşi îi plăceau poznele, jocurile şi amuzamentele. « Cînd nu mai sîntem copii, sîntem ca şi morţi » — sună unul din aforismele artistului. După ce obosise vorbind despre sculptură, Brâncuşi a trecut la cel de-al doilea subiect preferat: muzica. Cu ajutorul acelui gramofon sui-generis, care, în afară de cutia specială de rezonanţă, mai avea şi alte dispozitive adaptate de el, Brâncuşi mi-a făcut o demonstraţie de muzică exotică, cu extraordinare surprize.

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,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

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.

Nemulţumit cu atîta, Brâncuşi punea fiecare disc de la sfîrşit la început, curios să constate ciudatele modificări melodice obţinute în felul acesta. Mai întîi discul era pus cu gaura centrală în pivotul platoului, dar doza vibrantă parcurgea şanţurile discului de la centru la periferie, *da fine al capo*. După aceea, el introducea în pivot gaura excentrică, mişcarea producîndu-se tot de la centru spre marginea discului.

Prin inversarea melodiei 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.

Acest joc muzical a durat cîteva ore. El s-a încheiat cu o dedicaţie pe prima pagină a frumosului catalog din 1926 al Expoziţiei « Brâncuşi » de la Brummer Gallery din New York, pe care artistul mi l-a dăruit în acea seară, ca amintire.

Înainte de plecare a venit din nou vorba despre « Coloana infinită », de astă dată de aceea pe care artistul spera să o poată ridica în ţară. Am discutat despre modalităţile de realizare a coloanei la scară mare, cu care prilej i-am arătat lui Brâncuşi cum s-ar putea rezolva tehnic diversele probleme puse. Vădit interesat, artistul m-a întrebat dacă nu mi-ar surîde să colaborez cu el la realizarea « Coloanei infinite » de la Tîrgu-Jiu. Răspunsul meu afirmativ a însemnat începutul viitoarei noastre conlucrări, din anii 1936 şi 1937. Dar aceasta este o altă poveste [5]. . . .

[5] Vezi articolul *Geneza « Coloanei infinite »*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 1964, nr. 2 (în curs de apariţie).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Beaux-Arts

LA REVUE ROUMAINE, XX-e Année, No. 1, 1966

UNIVERSEL ET NATIONAL DANS L'ŒUVRE DE BRANCUSI

par PETRU COMARNESCO

L'œuvre de Brancusi, qui marque, selon un avis presque unanime, une date dans l'histoire de la sculpture mondiale, continue à susciter discussions et polémiques, souvent d'une importance réelle. Si les discussions sont animées par le désir de mieux comprendre l'homme et son œuvre, les polémiques sont souvent dues à l'ignorance même des prémisses sur lesquelles l'artiste s'est fondé pour renouveler le sens et l'orientation de la sculpture. Les admirateurs de Brancusi se montrent souvent d'accord dans l'analyse sommaire de nombre de ses œuvres, mais c'est tout autre chose dès qu'il s'agit des racines mêmes de l'œuvre ou des éléments dont le sculpteur s'est servi pour réaliser, par un effort prolongé et exemplaire, une synthèse artistique personnelle. Brancusi continue à étonner par les coordonnées plutôt insolites de sa conception et de sa formation, par son caractère de paysan ayant accédé à l'universalité, par son attitude à l'égard des cultures auxquelles le rattachaient sa naissance, son expérience ou ses affinités spirituelles, et enfin par la complexité des éléments artistiques dont la somme lui a été nécessaire pour atteindre à la simplicité et à l'essentiel.

Les critiques d'art de son pays, de même que la critique mondiale, se sont efforcés, — d'une manière plus ou moins systématique et en utilisant une information d'ampleur variable — de discerner ce qui est roumain et ce qui est universel dans son œuvre. Bon nombre de chercheurs étrangers — ceux surtout qui l'ont connu de près et ont recueilli ses témoignages — se réfèrent souvent, dans leurs commentaires, à son origine roumaine, à ses expériences de paysan et de pâtre, au folklore de sa patrie, aux rapports spirituels qu'il n'a jamais cessé d'entretenir avec son pays et sa culture d'origine. Certains commentateurs de l'œuvre et de l'homme accordent à ces données une

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

ries qui donnent de la valeur à l'humaine existence. La vie des dieux est monotone, ennuyeuse, stupide, parce que, connaissant l'avenir, leur existence est un éternel présent archiconnu, où passé et futur se fondent dans un temps unique et assommant, où les événements étant fixés d'avance, l'intelligence n'a plus d'objet.

Le génie d'Homère avait saisi ce subtil problème lorsque Ulysse refusait obstinément d'être promu dieu. Il avait infiniment plus d'estime pour la noble et fière condition de simple mortel.

Nègre-Blanc, de temps en temps, est agacé par les servitudes de la fabulation, par l'obligation de subir tous les événements de la fable. « Allons, finissons-en. Vous savez bien que cela doit finir ainsi. A quoi bon tant de palabres et de temps perdu ! » Mais en même temps, il agit comme tout mortel, qui n'est qu'à moitié sûr de ce qui doit arriver. Il procède avec l'attention, les précautions, les stratagèmes de « l'animal qui parie », qui joue, qui risque. Et en cet ordre de choses, Gopo a eu une piquante invention. A un moment donné, l'omniscience des dieux est en panne. La double-vue rate, le don de prédire ne fonctionne plus tout à coup. Et cela justement au tournant le plus décisif de l'histoire. Ce qui sauve la situation ce sera une petite ruse bien humaine : l'intelligence du « roseau pensant » qui très humainement triche et gagne.

Dans Belles de Nuit, dans l'épisode de la fin, dans cette folle cavalcade à travers les siècles, René Clair jonglait avec deux plans de la durée: le passé et le présent. Gopo jongle avec tous les trois. Le futur lui aussi entre dans le jeu. Cela est original et délicieux.

En somme, Gopo a fait exactement comme Creangă. Il a amélioré le conte populaire. Par exemple, chez lui le vilain de la fable n'est pas un sadique, un maniaque de la cruauté, mais un vengeur, un justicier. On nous apprend que tous les héros « positifs » se sont horriblement, salement conduits dans le passé. Il s'agit donc ici d'une juste vendetta. Mais finalement ce n'est pas sa justice qui triomphe, ce qui n'est qu'à demi immoral, car le justicier qui accomplit son dessein par la violence, par un brutal talion, n'a qu'à moitié raison. Dans l'histoire de Creangă, le cheval happe dans sa gueule le méchant, s'envole très haut et le laisse tomber. Dans le conte de Gopo, le méchant meurt en gentilhomme, en combat singulier. Cet homme endurci par le malheur, l'injustice, l'infortune et la mort de tous les siens, meurt à son tour. Au moment de mourir il pleure. Pour la première foist Toute sa vie il avait porté, sous sa paupière droite, une larme fermée, verrouillée dans une gangue. En mourant, elle s'est ouverte et a laissé couler son amer liquide. Cela est très beau.

Il faut ajouter que Gopo est un des meilleurs en scène de cinéma roumains qui sait travailler avec un acteur. Aussi, le jeu des artistes est-il parfait. Cela est d'autant plus méritoire que les rôles sont non seulement nombreux, mais très divers. Et à tout cela contribue l'art exquis des décors, des costumes, des couleurs, un art qui appartient à un scénographe exceptionnel, l'architecte Ion Oroveanu. Le film est une rare réussite dans l'accouplement du colossal et du délicat. Et cela ressemble bien à l'atmosphère qui convient à un conte bleu, où les événements, les personnages sont à la fois énormes et attendrissants.

ÉCHOS

Deux nouveaux films roumains: *Le sixième round*, de Vladimir Popesco-Doreanu, interprété par Ion Fintesteanu, György Kovacs, Ion Dichiseanu, Ilinca Tomoroveanu — et *Le quartier de la joie*, de Manole Marcus, dont le générique porte les noms de Tanti Cocea, Ion Besoiu, Olga Tudoruche, Ilarion Ciobanu et celui de la débutante Maria Clara Sebök.

●

Après les Fêtes galantes, de René Clair, une nouvelle co-production franco-roumaine : il s'agit de l'adaptation à l'écran de la pièce de Mihail Sebastian L'étoile sans nom, *sous la direction d'Henri Colpi, avec Marina Vlady dans le principal rôle féminin.*

●

Au cours du mois de septembre 1965 s'est déroulé à Bucarest le IIIe Festival International des Théâtres de marionnettes. Le premier Prix a été accordé ex-aequo au théâtre *Țăndărică* de Bucarest pour le spectacle *Le Briquet*, d'après Andersen Lmise en scène de Stefan (enkisch) et au théâtre *Miniatura* de Gdańsk pour *Le moulin volant*. Ont été encore attribués: le Prix pour l'idée et l'expression artistique contemporaine au *Marionettetern* de Stockholm, le Prix pour le meilleur récital à la compagnie *Gilles et ses marottes* de Paris, le Prix pour la meilleure mise en scène au metteur en scène Jiri Iaros (R. S. Tchécoslovaque), et au Théâtre de marionnettes de Budapest, et le Prix pour la virtuosité au Théâtre de marionnettes de Hunan (R. P. de Chine).

grande importance et cherchent à déterminer toutes leurs implications et tout leur sens, tandis que d'autres les trouvent secondaires ou même négligeables.

Rappelons en passant quelques appréciations pouvant définir les différentes positions que nous venons d'énumérer. Pour Paul Morand (préface du catalogue de l'exposition de New York 1926), les conditions dans lesquelles Brancusi travaillait à Paris lui ont permis de demeurer « le moins parisien des artistes » et « le moins parisien des Roumains ». Dans « Ulysse », James Joyce accorde au pâtre une signification épique: « Les grands mouvements qui déclenchent les révolutions de l'esprit naissent des rêves et des visions d'un berger des collines, pour qui la Terre est, non un champ d'exploitation, mais une mère vivante ». Cette citation de Joyce figure en tête de la monographie consacrée à Brancusi en 1958, une année après sa mort, par Carola Giedion-Welcker, critique d'art suisse et amie du sculpteur. Dans ce livre, de même qu'en d'autres écrits antérieurs (où, dès 1937, elle considérait Brancusi comme « le plus important sculpteur moderne en vie »), Carola Giedion-Welcker inclut parmi les traits fondamentaux de la conception de l'artiste, son expérience et sa sagesse de paysan roumain. L'ayant bien connu, ayant reçu de lui plus d'un témoignage précieux, l'écrivain suisse souligne le fait que Brancusi continua de mener, au cœur de Paris, une existence de paysan roumain, et que l'inspiration folklorique de sa patrie est sensible dans certaines de ses œuvres. Ces données prennent place dans une vaste synthèse entre « la beauté méditerranéenne des formes » et « la sagesse abstraite de l'Orient » qui définit, pour Carola Giedion-Welcker, l'œuvre de Brancusi. Plus peut-être qu'aucun autre interprète de la signification et de la valeur de l'œuvre de Brancusi, ce critique met en jeu des considérations tenant de la philosophie de la culture, établissant des rapports entre la sagesse paysanne et la philosophie indienne avec laquelle le sculpteur avait certaines affinités. Enfin, dans la préface à la monographie sur Brancusi, écrite en 1963 par Ionel Jianu, Jean Cassou voit dans le processus créateur de l'œuvre un retour de ce « paysan roumain » à ses origines, à la simplicité de ses sources, à la « nature d'où il vient et qui lui a confié ses secrets ».

Ces affirmations et d'autres encore reconnaissent le rôle que jouèrent les lieux de sa naissance et leur culture dans l'inspiration de l'artiste. Au contraire, et venant aussi de la part d'admirateurs de Brancusi, quelques opinions ont été formulées dernièrement qui nient presque entièrement le rôle du folklore roumain et des antécédentes paysans dans l'œuvre de l'artiste.

Dans un compte rendu du livre de Carola Giedion-Welcker, le critique et sculpteur américain Sidney Geist s'élève contre l'importance accordée à la conscience paysanne de Brancusi, à son comportement de paysan roumain durant son existence parisienne. « Quand un paysan cesse-t-il d'être paysan? demande Geist. Est-ce que les paysans vivent à Paris en faisant de la sculpture? La vie et les idées de Brancusi ne posent à l'auteur aucun problème, elles n'ont à ses yeux rien de paradoxal, ne suscitent aucun dilemme... » (« Brancusi Sanctificatus », dans « Arts Magazine », New York, janvier 1960). Quatre ans plus tard, dans un commentaire sur l'ouvrage déjà cité de Ionel Jianu — où se trouve accentuée et développée la thèse, commune à d'autres critiques roumains, selon laquelle Brancusi s'inspira dans son œuvre de l'art populaire roumain — Sidney Geist affirme: « L'influence de l'art populaire roumain est inexistante dans les portraits et les figures créées par Brancusi, dans ses têtes anciennes en pierre, dans la plupart de ses œuvres taillées en pierre et par conséquent dans la plupart de ses bronzes ». Au cours de la même chronique, le critique américain s'élève contre l'affirmation que Brancusi « fut et demeura toute sa vie un paysan des Carpates ».

Si certains commentateurs insistent trop sur les racines paysannes et folkloriques de la conception et de l'œuvre de Brancusi, d'autres en échange — dont Sidney Geist — refusent d'en tenir compte, ainsi que nous l'avons montré, et prêtent un rôle décisif à l'influence exercée par l'Ecole de Paris. Ces deux sortes de vues sont également unilatérales et ne réussissent à éclairer ni la complexité de la formation de Brancusi, ni la substance même de son œuvre, où des éléments archaïques s'allient à d'autres qui sont bien en avance sur son époque, Brancusi ayant atteint une unité et une perfection qui aujourd'hui encore étonne, et soulève toutes sortes de problèmes nécessitant un approfondissement supplémentaire.

Le critique américain reproche à Jianu de rester dans le vague en ce qui concerne les influences subies par Brancusi. « Aucune mention n'est faite de Rosso et de Nadel-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

man, ni des sculptures de Derain, de Gauguin et des futuristes ». Geist cite le fait qu'en 1905, Derain et Vlaminck montrèrent à Picasso quelques masques africains récemment acquis, masques qui suscitèrent à Montmartre, quartier de Brancusi, un grand intérêt pour l'art nègre, reflété, dès 1907, dans la composition de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon* et dans les sculptures en pierre taillée de Derain.

Examinons les questions posées au sujet du « caractère paysan » de Brancusi, qui procèdent toutes d'un même problème: à quel point Brancusi est-il paysan dans son art, à quel point *l'a-t-il été* ou *l'est-il devenu* dans ses œuvres les plus représentatives, à quel degré a-t-il été inspiré par le folklore de sa patrie et par les procédés de son art populaire? Et voyons, par la même occasion, si l'on peut valablement affirmer que Brancusi *devint* paysan roumain après avoir vu à Paris des sculptures africaines.

Le « caractère paysan » de Brancusi doit être compris, selon nous, comme un état d'esprit, comme un mode particulier d'approcher les valeurs de la vie et de l'art, une aptitude à une existence simplifiée, étroitement liée aux réalités élémentaires et en profonde communion avec la nature. Avec son intelligence remarquable et sa soif de connaître, Brancusi a su assimiler nombre des bienfaits de la civilisation, et au sens strict du terme, il n'était déjà plus paysan à l'époque de ses études à Bucarest. Au reste, la notion de « paysan », de même que celle de « citadin », englobe des attitudes diverses selon le but de chaque classe ou de chaque couche sociale. Affirmer que Brancusi a été paysan et l'est demeuré toute sa vie est une métaphore plutôt qu'une réalité. Mais dire que, si vastes qu'aient été son horizon et son expérience de la vie, il a maintenu son adhésion aux plus précieuses valeurs morales et esthétiques offertes par la vie rurale, que celles-ci ont guidé son mode d'existence et constitué plus tard ses sources d'inspiration — ceci est la vérité, qui doit être acceptée avec toutes ses implications. Le type de paysan incarné par Brancusi n'est pas celui d'un être borné aux mesquines habitudes de la vie quotidienne, ni celui d'un laboureur âpre au gain. De nombreux paysans roumains, surtout ceux de son Olténie natale, quittaient d'ailleurs leur village

LE DÉMIURGE

Il est né à Hobiţa en 1876.

Taillant la pierre et le bois, de ses mains de paysan de Gorj, il a ouvert à l'art et à l'esprit humain les portes d'un nouvel univers.

Il est plus qu'un sculpteur, il est un prophète.

Taillant la pierre et le bois, de ses mains de paysan de Gorj, il a imposé à la matière la fluidité de l'esprit.

Il est plus qu'un prophète, il est un artiste de génie.

Taillant la pierre et le bois, avec la sérénité et la sagesse d'une longue file d'ancêtres, il est allé droit aux essences, à l'expression des formes primordiales, aux sources premières du cosmos et de la vie.

Il est plus qu'un artiste de génie, il est un visionnaire.

Taillant la pierre et le bois, de ses mains de paysan de Gorj, il a libéré, du cœur incandescent de la matière, le vol unique de la Maiastra.

Il est plus que sculpteur, il est prophète.

Taillant la pierre et le bois, de ses mains de paysan de Gorj, il a libéré, du cœur incandescent de la matière, la Colonne sans fin, rythme et géométrie de l'infini.

Il est plus qu'un prophète, il est un artiste de génie.

Taillant la pierre et le bois, de ses mains de paysan de Gorj, toujours audacieux et jamais éprouvé par l'erreur, il a enrichi les musées du monde et le ciel qui se voûte au-dessus de la terre, d'œuvres qui annoncent, clarifient et expriment la philosophie et l'art de l'avenir.

Il est plus qu'un artiste de génie, il est un visionnaire.

Taillant la pierre et le bois, de ses mains de paysan de Gorj, il a imposé à la matière la fluidité de l'esprit, il a libéré, du cœur incandescent de la matière, la Maiastra et la Colonne sans fin, il a ouvert à l'art et à l'esprit humain les portes d'un nouvel univers.

Il est plus qu'un sculpteur, plus qu'un prophète, plus qu'un artiste de génie. Il est un démiurge.

Il est né à Hobiţa en 1876 et ne mourra jamais.

GEO BOGZA

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Brancusi (à gauche) à l'Ecole des Arts et Métiers. Craïova, 15 juin 1898

pour parcourir le pays, les uns pour améliorer leurs conditions d'existence, d'autres pour accéder aux bienfaits de la science et de la culture.

Le style de vie illustré par Brancusi se fondait sur une grande pureté morale, sur une sévère discipline d'artisan et sur un désir jamais apaisé de connaître les plus hautes valeurs de l'existence. Ce qui surprend dans sa vie comme dans son œuvre, c'est justement son aptitude à retenir les traditions culturelles les plus précieuses du monde d'où il provenait et à les utiliser, développées, dans le contexte de la culture universelle.

Il nous est impossible de suivre ici sa biographie dans tous ses détails, pour prouver les corrélations qui existaient chez Brancusi entre tradition et innovation, entre sa culture paysanne et sa culture universelle, entre le folklore où son œuvre plonge ses racines et l'audace de ses moyens d'expression contemporains. Mais pour quiconque connaît sa vie et son activité, il est clair que le sculpteur avait gardé des rapports spirituels vivants avec son pays natal et sa culture, et que s'il est parvenu à atteindre l'universalité, c'est précisément pour avoir trouvé une source d'inspiration constante et profonde dans une culture et un art susceptibles de développement. Seul un arbre aussi profondément enraciné dans un sol fécond et riche de sève pouvait donner d'aussi beaux fruits.

Ce qui ressort clairement de sa biographie, c'est d'une part qu'il n'a jamais désavoué sa culture fondamentale originelle et qu'en même temps il a constamment cherché à se réaliser sur le plan artistique avec une extrême exigence. Brancusi n'a jamais cessé de poursuivre cette réalisation et il a pris très au sérieux tout ce qu'il pouvait apprendre à l'Ecole des Arts et Métiers de Craïova, à l'Ecole des Beaux-Arts de Bucarest, dans l'atelier de Mercié et ensuite sous l'influence de Rodin. Les résultats obtenus, bien qu'exceptionnels, ne le satisfaisaient pas. Il n'a jamais brigué la réussite matérielle, ni accepté de créer à la manière des autres. Il repoussait toute trahison des valeurs humaines, l'esclavage de l'argent, le succès obtenu par des voies indignes. En 1938, en nous racontant ses pénibles débuts à Paris, il ajoutait: « J'aurais pu avoir de l'argent, si je m'étais occupé d'autre chose. Mais je voulais faire de la sculpture, et si je suis arrivé à Paris, c'est bien parce que je l'ai voulu. Mon jeu est à moi. » (Témoignages publiés dans notre étude « La valeur roumaine et universelle de la sculpture de C. Brancusi », 1944).

Il ne s'est pas contenté de ce qu'il avait réalisé dans son pays et à Paris jusque vers 1907. A la fin de ses études à Craïova, il avait créé la tête de l'empereur *Vitellius* (1898), d'une construction vigoureuse et d'une grande finesse psychologique. A Bucarest, il avait exécuté *L'écorché* (« dépeçant » l'Antinoüs du Belvédère et faisant preuve d'une application scientifique exceptionnelle) et le buste monumental du grand médecin *Carol Davila* (1902). Il cherchait mieux encore. Il avait espéré trouver une nouvelle impulsion à Munich, puis à Paris, où l'enseignement donné par l'académicien Mercié ne lui sembla pas suffisant. Il ne s'arrêta pas plus aux résultats remarquables obtenus sous l'influence de Rodin, notamment ses têtes d'enfant et surtout le buste intitulé *Le supplice* (1905) qui représente un enfant torturé. Il avait mis dans ce buste, modelé dans le style de Rodin, une tension intérieure, un dramatisme qui l'apparentait à Michel-Ange. S'être ainsi dépassé ne le satisfait pas. On connaît la formule par laquelle il oppose un refus à Rodin (formule typique d'une profonde sagesse paysanne) lorsque celui-ci lui propose de travailler dans son atelier: « Rien ne croît à l'ombre des grands arbres. »

Il est très important d'analyser le moment qui marque un tournant dans la création de Brancusi, les œuvres qu'il a créées à Paris de 1907 à 1910. Mécontent de ses réalisations précédentes, Brancusi cherchait, pour s'exprimer de la façon la plus authentique, une source d'inspiration plus féconde, mieux accordée à son caractère, à son imagination et aux données de sa culture originelle. Il est vrai que jusqu'en 1907, Brancusi n'avait pas encore été « paysan » en art, qu'il n'avait pas encore fait appel au folklore roumain. Mais aurait-il pu créer en un espace de temps si court — 1907-1910 — des œuvres si audacieuses et mettre du même coup en valeur le fonds folklorique de sa culture et de sa mentalité, si ce fonds n'avait pas été vivant dans sa conscience? Aurait-il pu si rapidement *devenir* « paysan » si les valeurs et l'imagination de son milieu originel n'avaient pas été constamment présentes en son âme?

Ce grand changement d'orientation s'explique par l'heureuse confluence de ses propres recherches et de l'impulsion qu'il reçut de la part de certains artistes de l'Ecole de Paris. Geist a raison d'attribuer à l'incitation des artistes qui travaillaient à Paris entre 1904 et 1914 la grande transformation qui se produisit dans l'activité créatrice de Brancusi, même s'il est impossible de parler de l'influence précise, de l'un ou l'autre de ces artistes et moins encore de l'art africain. On sait que Brancusi se défendit toujours d'être considéré comme l'adepte d'un courant ou membre, chef même, d'un groupe artistique quelconque. Il faut voir dans cette attitude la conscience qu'il avait de s'être nourri d'autres valeurs culturelles et de poursuivre d'autres buts que les constructivistes, les fauves, les cubistes, les futuristes et les dadaïstes — même si son art avait certains points de contact avec tel ou tel courant artistique nouveau.

Ce que Brancusi dut plutôt à certains novateurs de l'Ecole de Paris, ce fut le goût de chercher de nouvelles modalités d'expression en harmonie avec son être, sa spiritualité et ses données culturelles originelles. En ce sens, l'orientation vers la mise en valeur d'un monde patriarcal lié à la vie de la nature, vers les principes élémentaires et le primitivisme, vers la pureté, la naïveté même, l'a peut-être engagé à prendre plus nettement conscience de lui-même et surtout de ce qu'il pouvait être dans son art. Parmi les nombreuses alternatives offertes par le tumulte de l'Ecole de Paris et ses innovations dans la technique et l'expression, il choisit les suggestions, déjà anciennes, de Gauguin, partisan d'un monde patriarcal, adepte d'une stylisation à la fois primitive et raffinée, tandis que l'amitié du Douanier Rousseau, promoteur d'un primiti-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

visme naïf, lui donna peut-être aussi matière à réflexion. Certaines confrontations et incidences furent provoquées aussi, sans aucun doute, par la « période noire » de Picasso, inspiré par les cubes, les carrés et les triangles de la sculpture africaine, et plus tard par le « manifeste technique de la sculpture futuriste », avec son « transcendantalisme physique » et sa découverte de « formes nouvelles invisiblement, mathématiquement rattachées à l'infini plastique apparent et à l'infini plastique intérieur ». L'atmosphère parisienne fut indiscutablement pour Brancusi, d'une façon générale, un stimulant, et les rapports qu'il entretint pendant de longues années avec Apollinaire, le Douanier Rousseau, Satie, Modigliani ou Joyce, Pound et Cocteau enrichirent son horizon spirituel et l'aidèrent à mieux se définir lui-même.

Reconnaître, dans le cas de Brancusi, l'effervescence et les impulsions que lui procurèrent certaines personnalités de l'Ecole de Paris et surtout une atmosphère de recherches et d'innovations est extrêmement utile pour comprendre sa formation et l'orientation prise par son art après qu'il eut écarté l'influence de Rodin. Mais ceci n'est qu'une partie de la vérité. Insister exclusivement sur les influences, d'ailleurs d'ordre général, subies à Paris c'est voir les choses d'une façon unilatérale.

A l'instar d'autres grands créateurs de nouvelles synthèses et pionniers de voies nouvelles, Brancusi *a reçu* et a *donné* . Par le fait qu'il a renouvelé les visions et la technique de la sculpture mondiale, il a même donné infiniment plus qu'il n'a reçu. Son œuvre ne peut être expliquée par les seules influences générales qui s'exercèrent sur lui à Paris. S'il n'était pas venu là avec ce qui lui appartenait en propre, un trésor fabuleux de traditions et de coutumes, une façon personnelle d'aimer le monde et ses phénomènes, enfin une aspiration constante à définir et à perfectionner sa propre personnalité, il lui aurait été moins aisé de passer, en trois ans, des habiles portraits de style rodinien aux compositions statuaires *La Prière*, *Le Baiser* et *La Sagesse de la terre*. Ces œuvres, et d'autant moins celles qui allaient suivre, ne ressemblent par leur conception et leur facture, à celles d'aucun artiste influent à l'époque où Brancusi vivait à Paris. En revanche, les sculpturses de ces années décisives, 1907—1910, sont visiblement animées par l'esprit du folklore roumain et utilisent certains procédés techniques dominants dans l'art populaire de sa patrie: la stylisation et tout ce qu'elle implique.

Brancusi n'a jamais cessé de garder vivantes dans sa conscience les données de sa culture originelle, et à la première révélation marquée d'une tendance vers les valeurs élémentaires de la vie, vers une expression simplifiée et plus étroitement liée à la nature, tendance fort en honneur dans l'Ecole de Paris, sa réponse fut celle à laquelle depuis longtemps sa conscience aspirait. Il répondit à sa manière, en revivant avec une force accrue l'esprit de la culture populaire de sa patrie.

Orientation, attirance vers l'élémentaire, la simplicité, la stylisation: il doit tout cela à son contact avec l'Ecole de Paris; mais la solution concrète de cette orientation générale, solution adaptée aux exigences et aux données de sa propre conscience, il l'a trouvée en faisant appel aux enseignements de l'art populaire et, comme nous le verrons, à certains gestes, symboles et coutumes existant dans les villages de son Olténie natale.

Examinons l'esprit dans lequel Brancusi a effectué ce tournant décisif pour son art et pour l'art mondial de notre siècle. Dans les trois œuvres-pivot des années 1907—1910, *La Prière*, *Le Baiser* et *La Sagesse de la terre*, il utilise le procédé de la stylisation, procédé que l'on retrouve dans l'art de l'ancienne Egypte, dans les scènes mythologiques des vases grecs, dans les fresques byzantines et qui prédomine dans l'art populaire roumain. Les applications de ce procédé sont innombrables, mais Brancusi a choisi, comme point de départ, le type de stylisation existant dans les traditions de l'art roumain.

La stylisation est dépassée par un processus d'intellectualisation; sensibilité et lyrisme sont passés au filtre de la raison par des références aux structures géométriques et aux eurythmies universelles. Moyen de simplifier et de condenser l'expression, d'inscrire les formes dans la géométrie de la nature et des êtres vivants, dans le rythme de la vie, la stylisation peut prendre des formes très évoluées et nous en avons pour preuve les œuvres mêmes de Brancusi. Sans croire qu'il ait atteint à ces expressions par le seul emploi de la stylisation, il faut pourtant admettre qu'elle joue un rôle décisif dans le mérite essentiel que ses contemporains reconnaissent à l'art de Brancusi. Tout en soulignant « l'importance historique dans le développement de la sculpture contemporaine » de l'œuvre de Brancusi, le sculpteur Henry Moore souligne « sa mission spéciale, qui fut d'avoir rejeté les excroissances et de nous avoir rendus à nouveau conscients du véritable sens de la forme. Il a dû se concentrer, dans ce but, en formes très simples et très directes. . . » (Essai sur la sculpture, publié dans le volume *Art in England*, Pelican Books, 1938).

Cette simplification ne peut être comprise en dehors de son « contexte » folklorique roumain, c'est-à-dire de la stylisation que Brancusi entreprit dans ses premières œuvres de «mutation» artistique. Les deux monuments funéraires qui lui furent commandés, *La prière*, pour le cimetière de Buzău (Roumanie) et, un peu plus tard, *Le Baiser*, pour le cimetière de Montparnasse à Paris, sont fondés sur des procédés et une vision propres au folklore roumain. La forme nue de la femme qui prie à genoux représente, par son attitude, sa conformation, son caractère simplifié, la paysanne de Roumanie, tandis que la facture use de la stylisation. L'inclination du corps, les rapports entre la tête, le tronc et les jambes, la base un peu allongée de celles-ci, des talons aux genoux, s'inscrivent en une géométrie infaillible, tout en sauvegardant la présence humaine et la signification du geste.

Bien que concrète, la forme offre parfois une alternance de courbes et d'angles qui rappellent de façon frappante le procédé de stylisation des tapis olténiens, ornés de figures humaines et d'animaux, de feuilles et de fleurs s'inscrivant en une géométrie harmonieuse et vivante.

Les deux figures enlacées du monument *Le Baiser* sont plus stylisées encore. Ce sont deux grands blocs parallélipipédiques adhérents, dont le relief ne fait qu'indiquer les bras, les jambes ainsi que de légers contours et accents intérieurs qui permettent d'identifier un homme et une femme. Taillé en pierre, destiné à suggérer l'unité indivisible de deux êtres s'aimant face à l'éternité, l'ouvrage puise son inspiration, autant pour la forme que pour le contenu, dans le folklore roumain. Il s'agit ici d'une légende indo-européenne — la légende des arbres enlacés — devenue, chez les paysans roumains, un

C. BRANCUSI: Le Baiser



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

rituel fréquent autrefois. Chez les Roumains comme chez d'autres peuples, les arbres étaient jadis considérés comme des êtres vivants, et il exista longtemps la coutume dans les villages roumains, que parents ou survivants du couple plantent sur la tombe des êtres aimés deux arbres étroitement rapprochés aux branches enlacées.

C'est par cette image et cette coutume folklorique de son pays, traduite en pierre, que Brancusi a répondu à la commande faite pour le monument funéraire de Tanosa Gassevskaia au cimetière de Montparnasse, exprimant ainsi des sentiments éternellement humains dans une vision et par un symbole traditionnels sur sa terre natale. Brancusi n'a jamais employé, à notre connaissance, le mot « stylisation », mais ce mot est sous-entendu dans son effort constant de simplification des formes et de réduction à l'essentiel. « La simplicité n'est pas un but en art — disait l'artiste — mais on y arrive, en dépit de soi-même, dès qu'on s'approche du sens réel des choses ». *Le Baiser* de Montparnasse n'était pas son premier essai sur ce thème et ne fut pas le dernier. La portée philosophique du thème, sa traduction sculpturale et architecturale seront développées et concentrées pour culminer dans *La Porte du Baiser* (1937) de Tîrgu Jiu.

Une troisième sculpture des années 1907—1910, *La Sagesse de la Terre*, a l'aspect d'une idole: une femme accroupie, les bras serrés parallèlement sur sa poitrine. La tête, de dimensions volontairement exagérées, aux surfaces aplaties, a un front large et ses traits expriment une méditation grave. La vision nous rappelle certaines déités préhistoriques ou certaines statues égyptiennes. Carola Giedion-Welcker reconnait dans la disposition parallèle des bras sur la poitrine un motif existant chez les idoles des Cyclades. Pourtant le titre choisi par l'auteur, ainsi que l'existence, dans son pays, de rituels très anciens aujourd'hui disparus, nous font penser que l'inspiration, ici encore, porte une note folklorique roumaine. La question devra être approfondie. Le titre, *La Sagesse de la Terre*, comprend une notion courante dans la mentalité paysanne, celle de son étroite communion avec la nature et la terre. Dans les anciennes croyances folkloriques, la terre a une mission créatrice, une force magique; elle confère aux hommes sagesse et surtout vigueur dans leur combat contre les ennemis de la nature. Il est possible que Brancusi se soit inspiré, dans cette œuvre, des sculptures préhistoriques que le soc des charrues paysannes ou les recherches archéologiques mettaient au jour dans son Olténie natale. Il a surtout pu s'inspirer des *caloieni*, figurines rituelles d'argile modelées par les paysans, qui servaient, dans l'enfance de l'artiste, à invoquer la pluie pendant les étés trop secs. *La Sagesse de la Terre* semble une parente de ces *caloieni* et appartient à une phase archaïque du folklore. Peut-être est-ce devant cette œuvre que le Douanier Rousseau s'exclama: « tu as transformé l'antique en moderne ». La construction monumentale de l'œuvre dépasse cependant les formes imparfaites de la préhistoire ou des faiseurs de *caloieni*.

Dans l'œuvre de Brancusi se croisent des visions et des symboles appartenant à des phases différentes de la culture humaine — mythes préhistoriques, croyances antiques, réminiscences de la vie pastorale, éléments fabuleux, mais aussi certaines superstitions de l'imagination médiévale, ainsi que des visions d'un modernisme extrême, comme le sont les formes aérodynamiques de certaines œuvres et la forme fuselée des oiseaux créés après 1919, date à laquelle la technique était encore loin de ces formes. Les thèmes traités par l'artiste sont en nombre relativement restreint, mais une bonne partie d'entre eux ont été constamment perfectionnés, prenant des formes de plus en plus synthétiques et devenant, par une extrême réduction à l'essentiel, de plus en plus significatifs sur le plan universel.

Si « pures » qu'elles soient, les formes de Brancusi sont chargées de sens qui, eux aussi, avec le temps, deviennent toujours plus concentrés, plus essentiels. A l'aide d'associations d'idées, de réminiscences affectives, de visions personnelles, il obtient une signification unitaire, prédominante, et communique un message clair et durable. Nous rappellerons sommairement les significations et la morphologie du pilier et de l'oiseau, afin de rendre plus claires les coordonnées nationales et universelles de sa création.

Nous avons montré que *Le Baiser* de Montparnasse était constitué par deux piliers adhérents et antropomorphes. C'était, pour la nouvelle orientation de l'artiste, une œuvre-pivot, où la légende des arbres enlacés et le procédé de la stylisation furent utilisés d'une façon tellement originale et féconde que le monument marqua une phase de rénovation dans la sculpture mondiale. Sans vouloir diminuer en rien la force et l'inventivité du sculpteur, nous aimerions souligner l'esprit dans lequel il créa ses œuvres

les plus représentatives. La tendance à simplifier et à purifier les formes relevait, nous l'avons dit, d'une orientation générale de l'art moderne, mais chez Brancusi, elle se développa dans le sens et dans l'esprit des traditions de sa patrie. On en trouve la preuve dans ses œuvres ultérieures, où le pilier revêt des formes inédites et où nous continuerons à retrouver des éléments folkloriques et des procédés d'art populaire roumain, transposés, évidemment, en des formes raffinées d'une splendeur unique.

D'autre part, le pilier — qui s'allonge et perd successivement ses attributs anthropomorphes — deviendra un élément presque uniquement architectural dans *La Porte du Baiser* de Tîrgu-Jiu (1937). Cette porte fait partie, avec la *Table du Silence*, *L'Allée des chaises* et la *Colonne sans fin*, d'un ensemble monumental *) érigé à la mémoire des héros tombés au cours de la première guerre mondiale, les combattants du Jiu. *La Porte du Baiser* a l'aspect d'un arc de triomphe, reposant sur des pieds formés par huit piliers collés l'un à l'autre et que surmonte une architrave en forme de coffre paysan (« coffre à dot »), orné de motifs décoratifs gravés et stylisés dans l'esprit de l'art populaire. Les piliers ont une fonction architecturale, mais représentent en même temps des êtres humains. En effet, sur la partie supérieure de chaque pilier se trouve un œil vu de profil, comme un demi-cercle en relief. Rapprochés deux par deux, les piliers de Tîrgu Jiu expriment sous la forme la plus simplifiée, l'idée présente dans le monument funéraire de Montparnasse. En se soudant l'un à l'autre, le pilier-homme et le pilier-femme unissent leurs profils d'yeux et nous voyons ainsi se former un œil immense.

Brancusi n'avait pas l'habitude d'expliquer le sens de ses œuvres. A ceux qui le questionnaient, il répondait: « Regardez jusqu'à ce que vous ayez saisi ». C'est ce qu'il disait aussi à Tîrgu-Jiu à ceux qui contemplaient les travaux d'érection de la *Colonne sans fin*. A une jeune fille pourtant, qui regardait la *Porte du Baiser*, il donna exceptionnellement l'explication suivante: « Ne voyez-vous pas ces deux yeux? Les profils des deux yeux? Ces hémisphères représentent l'amour. Que reste-t-il de vivant après votre mort? Avant tout, le souvenir des yeux, des regards par lesquels vous exprimiez votre amour des hommes et du monde. Ces profils représentent l'union par l'amour de l'homme et de la femme ».

C'est là surtout sur quoi se fonde la conception du *Baiser* de Montparnasse. A Tîrgu-Jiu, où il s'agit de monuments élevés à la mémoire des héros, la *Porte du Baiser* élargit la gamme de ses symboles. Développant la pensée du sculpteur, on pourrait parler du souvenir des yeux de ceux qui sont morts à la guerre, ou même du baiser pieux et reconnaissant de la collectivité à ceux qui ont donné leur vie pour elle. Rappelons que sur les costumes des paysannes de Gorj, région natale de Brancusi, se trouve le motif de deux yeux rapprochés, et que les fleurs et les feuilles des tapis stylisés prennent parfois la forme d'un œil.

Le pilier prend chez Brancusi un autre aspect dans les colonnes sans fin. Après des variantes en bois de chêne (1918, 1920, 1922) et en plâtre (1930), la *Colonne sans fin* de Tîrgu-Jiu (1937) en fonte cuivrée, d'une hauteur de près de 30 m, marque une synthèse finale triomphante. L'inspiration prend sa source dans l'art populaire de Gorj. Les modestes maisons paysannes, de proportions si justes et si gracieuses, ont des terrasses basses soutenues par des piliers en bois, dont les formes taillées rappellent celles des colonnes de Brancusi. Dans son village natal, Hobiţa-Peştişeni, les piliers de la vieille église du cimetière sont taillés d'une manière qui ressemble à la colonne de Tîrgu-Jiu. Mais les éléments ou les modules de la colonne, en forme de troncs d'octaèdre un peu allongés et aux arêtes légèrement courbées ont le don de suggérer, par leur superposition dans l'espace, des formes humaines et la forme même de certaines œuvres antérieures du sculpteur. J'ai indiqué dans un autre article que la *Colonne sans fin* de Tîrgu-Jiu, contemplée à différentes distances et sous des lumières différentes, prend toute une variété de formes: superpositions de corps humains s'élevant vers le ciel; superposition de vases paysans ou encore d'oiseaux, du genre de ceux taillés en bois (« Le Testament de Brancusi » dans le Journal de Genève, 18—19 juillet 1964).

Il ne s'agit évidemment pas d'une simple transposition des formes de l'art populaire, mais d'une œuvre nouvelle, créée dans l'esprit de cet art et développée à l'extrême par l'imagination et la technique de l'artiste. Si l'on tient compte de l'intention commémorative du monument aux héros de Gorj, la *Colonne sans fin* est aussi un pilier

*) Voir dans *Revue Roumaine* no. 1/1965, « L'ensemble des héros de Tîrgu-Jiu » par Eugen Ciucă

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

funéraire, un symbole des vies disparues dans l'infini et du souvenir immortel que la collectivité garde de ses héros disparus. Les œuvres de Brancusi ont souvent des significations multiples, selon le contexte spirituel dans lequel elles ont été créées. Comme celle du baiser, la vision des colonnes revêt une multiplicité de sens et de destinations, mais garde l'écho des données spirituelles du folklore et de la morphologie de l'art populaire.

Dans le folklore roumain, selon d'archaïques croyances préchrétiennes, on trouve auprès du pilier funéraire, l'oiseau. Une coutume jadis fort répandue dans la patrie du sculpteur exigeait d'élever au chevet des morts un pilier en bois, orné de divers motifs décoratifs taillés (losanges, rosettes, cercles, zig-zags, croix, etc.) ordonnés en plusieurs sections ou registres sur les quatre ou six faces du pilier. Ces piliers qu'on trouve dans les cimetières de certains villages roumains ressemblent aux piliers totémiques d'autres peuples. En certains endroits on fixe au faîte du pilier un oiseau, en bois taillé lui aussi, qui ressemble souvent à un pigeon ou à une hirondelle. L'oiseau est taillé grandeur nature, stylisé de plusieurs manières et parfois peint en noir ou en violet foncé. Sa présence sur le pilier des morts s'explique par l'ancienne croyance qu'immédiatement après la mort, l'âme humaine prend la forme d'un oiseau. L'image de l'âme-oiseau a le rôle de suggérer — dans le cadre d'une mentalité magique — « la présence effective, à proximité de la tombe, de l'âme qui trouve ainsi un support corporel dans les instants où elle revient à la tombe, avant de passer définitivement dans l'au-delà » (Voir Gh. Pavelesco, « L'oiseau-âme » dans « L'Annuaire de l'Archive de Folklore », VI, 1942).

Brancusi n'a pas utilisé l'oiseau pour des monuments funéraires, mais cette conception de l'âme incarnée par un oiseau se dégage de l'évolution chez lui du thème même de l'oiseau. Dans la vision de Brancusi, ce sens semble être le dernier, après d'autres, dérivés, eux aussi, de l'imagination folklorique et des métaphores chères aux contes populaires. Plus le sens « oiseau-âme » s'accentue, plus les formes sculpturales se modifient et c'est ce que nous voulons démontrer ici. De 1912 à 1940, Brancusi a créé non moins de 29 oiseaux de formes variées et en différents matériaux (marbre, bronze poli).

Le premier oiseau, *la Maiastra*, est né en 1912 et l'on reconnaît clairement l'appartenance du thème aux contes roumains, aux formes de l'art populaire. Dans les contes roumains — comme dans ceux d'autres peuples ou dans les créations, par exemple, de Maeterlinck *(L'Oiseau bleu)* ou de Stravinsky *(L'Oiseau de feu*, « conte russe en deux scènes »), *la Maiastra* possède des attributs miraculeux. Elle peut prendre différentes apparences, elle a le don de la parole et chante à ravir. Elle protège ceux dont la souffrance est imméritée et surtout ceux dont l'amour connaît de dures épreuves. Le point de départ de Brancusi est dans ce symbole folklorique, ainsi que dans les formes stylisées de l'art populaire roumain (oiseaux des tapis d'Olténie, vases en forme d'oiseau, etc.). La première *Maiastra* (1912) est en marbre ; son socle de base comporte même un couple d'amoureux enlacés qui soutiennent, comme des cariatides, un second socle où se trouve l'oiseau lui-même s'élançant dans l'espace, avec une poitrine puissante et gonflée qui rappelle en même temps la forme zoomorphe d'un pichet paysan.

Après d'autres oiseaux intitulés en français comme en anglais *Maiastra* — mot nouveau introduit ainsi dans ces langues — Brancusi pousse plus loin encore la simplification des formes, continuant à styliser et poursuivant sans cesse l'intention de rendre l'idée de vol, d'essor dans l'espace. Les oiseaux qu'il crée à partir de 1919 ne s'appellent plus des *maiastras*, mais des *oiseaux dans l'espace*. Parfois, pour se différencier, ils s'intitulent *L'Oiseau d'or* ou *L'Oiseau jaune*. Les uns sont en marbre blanc, jaunâtre, gris, bleuté et veiné, d'autres en bronze poli. « J'ai voulu — disait Brancusi — que la Maiastra relève la tête sans exprimer par ce mouvement la fierté, l'orgueil ou le défi. Ce fut le problème le plus difficile et ce n'est qu'après un long effort que je parvins à rendre ce mouvement intégré à l'essor du vol ».

Si les premiers oiseaux — *les maiastras* — avaient encore une forme relativement concrète et symbolisaient des êtres protecteurs, comme dans les contes populaires, les *Oiseaux dans l'espace* (1919—1940) s'écartent presque complètement des données concrètes. Les réminiscences folkloriques et la stylisation s'orientent différemment. Nous croyons être dans le vrai en voyant dans les nouveaux oiseaux l'image de l'oiseau-âme, qui prend, chez l'artiste, des formes de plus en plus « immatérielles » pour en arriver finalement à celle des fusées et figurer, par l'éclat flamboyant du bronze poli, des flammes volantes.

L'Oiseau dans l'espace de 1919 a une forme aérodynamique, ceux qui suivront auront celle de véritables fusées. Il est fascinant de se représenter Brancusi parvenant de la concentration géométrique et stylisée familière aux artisans de son peuple, à la géométrie savante et calculée de la technique la plus audacieuse et la plus avancée. Quant à son procédé, qui était de polir, des mois durant, le bronze où s'incarnaient les oiseaux-âmes ou d'autres thèmes, il n'était nullement dû au hasard. Le polissage rend le bronze plus résistant à l'usure du temps et lui donne en même temps ces « effets de feu » uniques et stupéfiants, si caractéristiques, « magiques » presque (que possède d'ailleurs aussi la colonne de Tîrgu-Jiu) et qui suggèrent, dans le cas des oiseaux, l'approche du soleil, le vol dans le cosmos. Pour le temple d'Indor (Inde) il aurait voulu accentuer plus fortement encore l'idée de vol plané et de transmigration de l'âme, avec les trois oiseaux de bronze poli qui auraient dû se mirer, multipliés, dans la surface de la pièce d'eau et la sombre atmosphère du temple. Par les interstices du toit, les rayons de soleil pénétraient au cours de leur déplacement successif de l'est à l'ouest. Le temple projeté n'avait pas de fenêtre et on y accédait par une voie souterraine.

Brancusi avait créé *la Maiastra* en pensant à son peuple. Pour le temple des Indes, il conférait à l'oiseau-âme un sens en accord avec les croyances et la philosophie de ces contrées, l'oiseau-âme étant un mythe indo-européen fort répandu chez presque tous les peuples des différents continents (Voir l'article *Seelenvogel* dans « Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde »). Il avait le désir, qui ne se réalisa pas plus que le temple d'Indor, de construire à Paris un grand oiseau devant rappeler à la grande ville la nature et le cosmos, l'essor et les transformations de l'existence. Par ses conceptions qui furent, comme ses procédés techniques, multiples mais jamais contradictoires, Brancusi a élevé le folklore et l'art populaire à un niveau universel et réalisé d'immortelles confluences, par delà le temps et l'espace.

Pour comprendre la spiritualité et le langage de son œuvre, il ne faut pas la juger exclusivement par l'influence de l'Ecole de Paris, pas plus que ne peuvent l'expliquer ses seules racines folkloriques, mais bien la corrélation des deux séries d'éléments. L'activité représentative de Brancusi — de même que celle, en général, des grands auteurs de synthèses qui ont su frayer des voies nouvelles, doit être étudiée et appréciée par ces interactions d'époques et d'espaces, de mondes et de cultures différentes, venant féconder une œuvre pleinement unitaire et d'un style très personnel. Plus exactement, elle doit être comprise par la confluence des cultures et des courants artistiques. Une théorie des confluences explique non seulement l'art des grands créateurs, mais aussi les écoles des centres de culture. L'Ecole de Paris elle-même réunissait dans son atmosphère, faite de courants, de formules et d'aspirations diverses (se confrontant, se contredisant, parfois réalisant des synthèses, parfois se dissipant) les contributions et les interactions non seulement d'artistes français, mais aussi d'un grand nombre d'artistes de pays et de cultures dissemblables, et dont les tempéraments, les préférences et les buts différaient. Il en a été de même à Florence, à Rome, à Venise, à Byzance, à Moscou et à Kiev, à Munich, Dresde, Londres ou New York, à certains moments de l'histoire. Les grands centres culturels créent une atmosphère stimulante où ont lieu toute sorte de contacts, de confrontations, d'oppositions et de croisements d'influences. Juger Brancusi uniquement sur les impulsions et les suggestions qui lui vinrent de l'Ecole de Paris est tout aussi peu satisfaisant que de juger le Greco par le seul apport de la culture espagnole, à l'exclusion de ce qu'il avait importé à Tolède de la culture grecque et byzantine et de l'Italie du Tintoret.

L'œuvre des grands créateurs ne peut pas s'expliquer seulement par les influences, ni par les théories qui font ressortir le « syncrétisme » ou le « synchronisme » de leur activité créatrice, c'est-à-dire leur intégration dans l'esprit du temps. Dans ce qu'ils créent, ils reçoivent, mais ils donnent infiniment plus qu'ils n'ont reçu. Leur œuvre est le résultat d'une confluence, c'est-à-dire de la rencontre féconde entre des cultures ou des courants artistiques divers. Dans l'art de Brancusi, comme dans celui d'autres créateurs roumains ou étrangers, les courants de l'art mondial sont venus rejoindre celui de l'art roumain pour former un fleuve plus large et plus puissant. Des aspirations et des réponses venant des deux côtés se sont fondues en une œuvre nouvelle et inspiratrice, offrant au folklore roumain l'occasion d'accéder à l'universalité, et à l'art de notre siècle le renouveau tant attendu par les chercheurs de voies inédites.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

L'EXPOSITION DES ARTS DÉCORATIFS 1965

L'exposition des arts décoratifs roumains qui a eu lieu à Bucarest, a réuni un grand nombre d'ouvrages d'ornementation de tous genres: céramique, tapisserie, sculpture, imprimés, peinture sur verre, ferronnerie, cuir, mobilier, artisanat industriel.

Ces dernières années ont marqué l'élan prometteur pris par les arts textiles au premier rang desquels figure la tapisserie. Partout, dans ce domaine, s'affirme un talent enthousiaste dans des modèles d'une grande simplicité, mais d'un goût captivant et d'un rare bonheur de coloris, comme le Tapis de laine de Friede Imling Fodor *(orange, noir, blanc), ou dans les savantes compositions et le style ingénieux de tapisseries telles que ces* Oiseaux en plein vol *au coloris raffiné dans la gamme des violets, ocres et gris, de Mimi Podeanu, la* Composition en tons bruns *de Graziella Stoichiță, ou encore ces deux versions de la ballade populaire «* Miorița *», signées par Olga Porumbaru et Ileana Teodorini. Le style adopté est souvent d'ordre pictural et tend à souligner lyriquement des effets de couleur, surtout lorsqu'il s'agit de tissus imprimés, ou peints (soie, chanvre, coton). Plusieurs exemples éloquents nous en sont offerts par Ortansa Băraru Moisiu avec sa* Fête, *émouvante harmonie de rouge vif, Elena Mărgineanu Haschke avec sa* Composition *(verdure) et Ligia Rafirolu Popesco avec ses* Paons. *Les* Fichus *en soie signés par Elena Rodica Roman et Tilina Comșa, avec leurs jeux de couleurs délicates et leur subtilité de nuances et de tons sont de la même veine.*

A l'encontre des arts textiles, la céramique présente moins d'homogénéité et d'unité. On a parfois le sentiment que, dans ce domaine, les expériences et les recherches n'ont pas encore trouvé les formes les plus adéquates, les plus appropriées. Ceci est particulièrement sensible là où les objets furent pensés sans référence directe à leur formation ou à leur place. Cependant — chose réjouissante — on rencontre partout une fantaisie vivace mariée à beaucoup de liberté d'esprit dans l'investigation des formes et le nouvel emploi des qualités du matériau. Nous en avons pour preuve certaines sculptures en terre cuite parmi lesquelles nous citerons le Panneau décoratif *de Margareta Sterian et Constantin Bulat représentant deux figures humaines qui se font face, ou une œuvre de proportions beau-*

OLGA PORUMBARU: l'Agnelette (tapisserie)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

41.

REMUS NICULESCU

Offprint of "Bourdelle et Anatase Simu"
by Remus Niculescu

(1966)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

REMUS NICULESCU

BOURDELLE ET ANASTASE SIMU

TIRAGE À PART DE LA
«REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART»
Tome III 1966

BUCAREST 1966

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

BOURDELLE ET ANASTASE SIMU

Remus Niculescu

Vers la fin du mois de mars 1913 « un brave homme à la figure longue, les yeux rêveurs et la moustache fournie et relevée à l'italienne »[1], demandait une entrevue à Bourdelle. Très pris par ses travaux, l'artiste s'excusa et l'invita pour le 2 avril [1]*. Le visiteur était Anastase Simu, fondateur, à Bucarest, d'un musée portant son nom et, depuis quelques années, assez connu parmi les artistes et les marchands d'œuvres d'art parisiens. La presse roumaine et bientôt celle de Paris citaient avec éloges la munificence avec laquelle il avait édifié son musée, ouvert au public depuis 1910, ainsi que ses nombreux et continuels achats. La passion de l'art lui était venue sur le retour de l'âge, vers la cinquantaine[2]. Né en 1854, il était le fils d'un riche propriétaire terrien, qui l'avait envoyé faire ses études à l'étranger, d'abord à Vienne, au Theresianum, puis à Paris, où il suivit les cours de la Faculté de Droit, de 1875 à 1878. Docteur ès sciences politiques en 1880, de Bruxelles, il parcourut la paisible carrière que sa fortune lui permettait: il fut secrétaire de légation à Berlin, et, de 1881 à 1901, député de Braïla, sa ville natale. En 1882 il épousa Hélène Dumba, jeune beauté dont les chroniques mondaines du temps ne manquaient pas de célébrer les grands yeux noirs. Ils s'établirent à Bucarest et voyagèrent beaucoup, pendant les mois d'hiver notamment, durant lesquels ils prirent l'habitude de séjourner à Nice. En traversant l'Europe, ils s'arrêtaient dans les grandes capitales, à Vienne, à Berlin, à Munich, à Paris. A plusieurs reprises ils visitèrent l'Italie. Des objets d'art achetés un peu partout venaient enrichir après chaque voyage leur maison de la rue Eldorado, et surtout leur salon, que Simu appelait sa « loggia »[3]. Un jour, il fit venir des ouvriers qui fixèrent, en plâtre, l'inscription « Musée » au-dessus de l'entrée d'une enfilade de pièces de sa maison[4]. Dégoûté de la politique, surtout après son échec aux élections de 1905[5], Simu dédia désormais tous ses soins et une grande partie de ses ressources à l'accroissement de ses collections. L'idée de faire construire un édifice destiné à abriter ces collections et de les mettre à la disposition du public, se présenta ainsi à son esprit et il trouva, dans l'heureux accomplissement de cette idée, la justification de son existence toute entière[6]. « Non seulement pour nous-mêmes, mais aussi pour les autres », telle est la devise que les époux Simu firent mettre dans la première salle du nouveau musée, qui se dressait rue Mercure, avec son fronton et ses colonnes d'inspiration classique, imitant la « Maison carrée » de Nimes. Les œuvres rassemblées par Simu étaient de valeur inégale, mais plus d'une fois il lui arriva de découvrir, dans ses pérégrinations d'amateur autodidacte, l'accent unique et durable de la beauté. Son intention était surtout d'offrir à son pays une synthèse de l'art du XIX[e] siècle et de son temps, aussi complète que possible et conçue dans un esprit encyclopédique. Toutes les écoles, toutes les tendances devaient s'y rencontrer. Après l'école roumaine, qu'il collectionna avec méthode et passion, l'école française fut celle qui l'attira le plus.

* Les chiffres entre parenthèses droites renvoient à l'*Annexe I: Lettres de Bourdelle à Anastase Simu*.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Simu visitait les expositions, consultait des livres d'art, les revues, les journaux, pesait les éloges de la critique, et quand son choix était fixé, il s'adressait souvent directement aux artistes. De cette façon il entra en rapports personnels avec Signac [7], de qui il possédait un beau paysage, avec Raffaëlli[8], dont il acquit une des meilleures toiles, *Le Marché d'Antibes*, avec Forain [9], Lucien Simon [10], Aman-Jean [11], Odilon Redon [12]. Il avait aussi un paysage de Courbet, deux admirables peintures de Daumier, *Le Compartiment de troisième classe* et *L'Hercule de foire*, une *Eglise de Moret*, par Sisley, des paysages de Renoir, Pissarro et Claude Monet. Chez un amateur roumain, le docteur N. Maldaresco, il trouva la petite réplique de la *Dame à la robe verte* de Monet, une des œuvres les plus connues de sa collection, et qui autrefois avait appartenu à Etienne Bellio. Ces choix heureux nous dédommagent aujourd'hui de ses engouements pour des peintres secondaires comme Gourdault, Millecendeau ou Max Chotiau [13].

Lors de sa première entrevue avec Bourdelle, Simu apporta peut-être le catalogue de son musée, publié en 1910, où, parmi les sculptures, figurait une œuvre de l'artiste, une variante du *Beethoven*, achetée chez Hébrard en 1908 [14]. La sculpture française moderne y était largement représentée d'ailleurs, par des œuvres de Barye, Carpeaux, Frémiet (que le collectionneur avait visité en 1903), Bartholomé, Falguière, Dalou et Rodin [15]. L'art de celui-ci était connu en Roumanie au moins depuis les discussions suscitées par son *Balzac*, auquel l'écrivain roumain Nicolas Vaschide consacra un remarquable article, saluant, dans cette œuvre de Rodin, l'avènement d'une « nouvelle ère de la sculpture » [16]. D'autres articles contenant des appréciations enthousiastes sur Rodin avaient été publiés dans la presse roumaine par Marie Bengesco [17] et par Ottilie Cosmutza [18]. Grâce à ces deux admiratrices roumaines de Rodin, le jeune Brancusi fut présenté au maître, qui l'invita à travailler dans son atelier [19].

Dès 1908, Ottilie Cosmutza mentionnait aussi une œuvre de Bourdelle, exposée au salon de la « Nationale » [20].

Brancusi, qui, tout comme Bourdelle, avait subi, dans la première période de son activité, l'influence de Rodin, était alors en train de découvrir sa propre voie, par ses recherches sur la synthèse des formes sculpturales. Il attira bientôt l'attention de Simu, qui, dès 1909, lui achetait une étude en marbre, une des premières versions de la *Muse endormie* [21]. Le grand sculpteur était encore en proie à de pénibles difficultés d'argent, signalées au collectionneur par le journaliste N. Pora qui, dans une lettre de 1910 l'engageait à acheter une seconde œuvre de Brancusi [22]. Pora parlait dans sa lettre d'une « tête d'enfant » par Brancusi [23], mais Simu acheta l'épreuve en bronze du buste de Nicolas Dărăsco, exposé en 1908 au Salon de la « Nationale », et que le collectionneur paya 1000 francs [24]. Les deux sculptures acquises par Simu appartenaient également au cycle rodinien de Brancusi, ce qui marque aussi les limites du goût de l'amateur roumain, qui dorénavant n'achètera plus aucune des œuvres où le génie novateur du maître de Hobiţa se manifeste dans sa pleine maturité. Ce même mois d'avril 1913, où il avait pour la première fois visité l'atelier de Bourdelle, Simu fut conduit chez Rodin lui-même, par son ami Paul Escudier. En feuilletant le catalogue du musée de Bucarest, que Simu venait de lui présenter, et où une de ses œuvres était élogieusement commentée [25], Rodin le félicita, en ajoutant: « Vous avez mis une bonne semence dans la terre de votre patrie » [26].

En choisissant Bourdelle pour faire le buste de sa femme, Simu était donc loin de s'être simplement laissé guider par le hasard. Ses fréquentations parisiennes, les expositions, les œuvres qu'il avait dans son musée, les journaux dont il lisait les chroniques d'art, lui avaient permis de se former un point de vue sur la sculpture de l'époque. Les reliefs et les fresques que Bourdelle était en train de terminer au Théâtre des Champs-Elysées venaient justement d'être largement discutés, augmentant encore le commencement de célébrité qu'avaient valu à son nom l'*Héraclès archer* et *Le Fruit*, ses œuvres exposées, en 1910 et 1911, au Salon de la « Nationale ». En peu de temps il était devenu « le sculpteur le plus célèbre de France, et par conséquent du monde », on se sentait « à la veille d'un renouveau d'art splendide » [27]. On commentait la « forme décorative » des reliefs de Bourdelle, « spontanée et fatale », c'est-à-dire imposée par l'ensemble architectural et non pas par un parti-pris archaïsant, la nécessité « d'accentuer les plans et les modelés », et, particulièrement, « cette sorte d'hiératisme qui en fait la beauté noble » [28]. Pour comprendre Bourdelle on devait écarter l'ancien préjugé touchant les styles archaïques, ceux « des sculpteurs d'Egypte, de la Grèce du VI[e] siècle et de l'Assyrie ». Simu, qui avait acheté à Naples une belle sculpture égyptienne [29], partageait ce goût tout moderne pour l'art de ces époques éloignées, « art arrivé à sa plus haute perfection » [30] selon l'opinion d'un critique, que le collectionneur marqua de son crayon assidu, qui tant de fois nous a laissé, en marge des articles et des livres qu'il lisait, le témoignage de ses réflexions et de ses préférences. Il n'est même pas impossible que, parmi les motifs qui l'attirèrent vers Bourdelle, ait compté aussi l'intention de donner à son musée une décoration en bas-relief. Un peu plus tard, en 1915, Bourdelle parlera, dans une lettre adressée à Simu, et faisant peut-être écho à leurs conversations antérieures, de la composition dont il se proposait d'orner le fronton du musée de Bucarest [32].

Pendant leur première entrevue [31], Simu aura questionné sans doute l'artiste sur les travaux qu'il exécutait au Théâtre des Champs-Elysées, car bientôt après, le 5 avril, le collectionneur roumain et sa femme visitaient l'édifice, munis d'un mot de Bourdelle au directeur Gabriel Astruc [2]. Deux études à l'aquarelle pour les fresques du théâtre furent offertes à Simu par l'artiste [32]. En même temps Bourdelle accepta la commande du buste de Madame Simu, qui sera un de ses meilleurs portraits. Il montra à ses visiteurs la photographie d'une de ses œuvres récentes, le buste d'une dame russe, Madame Zetlin, exposé en 1912, et qui, en effet, n'est pas sans avoir certaines similitudes avec celui d'Hélène Simu [33]. Exécuté en marbre, il manifeste le même souci de simplifier les plans, mais la structure en est moins accusée. Il lui manque surtout ce troublant mélange de force contenue, de sérénité et de grâce, qui donne à l'effigie d'Hélène Simu un charme unique. Le sentiment de la matière est plus profond dans la seconde de ces deux œuvres et la discipline décorative plus rigoureuse. L'expérience que l'artiste avait accumulée pendant ses travaux au Théâtre des Champs-Elysées trouva dans ce portrait une heureuse application. Bourdelle travailla d'après le modèle pendant le mois d'avril 1913. Ses lettres attestent les sentiments de profonde estime, l'affection toute spirituelle qui rapprochèrent l'artiste de celle qu'il appelait « notre chère amie et notre modèle patient » [22]. En la remerciant des livres offerts à sa femme, il écrivait: « . . . je viens vous dire que vous avez le regard bon et droit qu'il faut pour les comprendre. Je vous remercie de ce don, plus que de tout, car il y a dans cet acte de la confiance. C'est dans le domaine moral que nous pouvons vous être encore plus proches, car nous vous suivons de toute l'âme » [21].

Le 12 mai les Simu étant de retour à Bucarest, l'artiste les informait qu'il avait « réparé au plâtre les traces des pièces du moule ». Il allait en faire une seconde épreuve, destinée à être transposée en marbre, l'autre devant être envoyée à Bucarest [3]. On attendit pendant plusieurs mois un transport de marbre d'Asie, que Simu semble avoir préféré pour l'exécution de la version définitive. L'artiste proposa aussi une épreuve en bronze, qui

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

fut réalisée vers la fin du mois de septembre 1913 [10]. Bourdelle dut effectuer des travaux d'adaptation sur le moulage initial: « plâtre n'étant pas fait pour exécuter bronze, j'ai passé une semaine à revoir le travail ingrat de retouche sur plâtre, car il était impossible que je signe un bronze fait d'après un plâtre préparé pour traduction en marbre » [7]. Les différences assez sensibles qui existent entre les deux versions du buste, celle en bronze, d'un effet plus réaliste, et celle en marbre, d'une si noble tenue décorative, sont dues, ainsi que l'artiste l'affirme clairement, au besoin d'adapter la forme à la matière employée. Ce n'est donc pas seulement à la «technique du modelage en terre glaise» ou à la présence du modèle [34] que nous devons les « détails incisifs » qu'on a justement remarqués dans le bronze [35], mais surtout aux interventions de l'artiste sur le plâtre, imposées par sa conception du style.

En septembre, le marbre d'Asie n'étant pas encore arrivé, Bourdelle conseilla à ses amis, alors à Royat, d'accepter l'exécution en marbre des Pyrénées: « Quand je ferai des têtes, des bustes, pour moi, ils seront en n'importe quel marbre solide, bon, et patinés, colorés, comme je les voudrai » [10]. Ensuite les Simu vinrent à Paris pour y passer plusieurs semaines, comme ils en avaient l'habitude chaque automne, avant de rentrer à Bucarest. C'est à ce moment que se place le voyage que Simu entreprit à Bruxelles et puis à Gand, avec Bourdelle, qu'il persuada de l'accompagner. Le peintre Max Chotiau, un jeune protégé de Simu, qu'ils allèrent visiter d'abord, rappellera plus tard à celui-ci cette circonstance: « En effet je remarquai dans l'angle d'un fiacre un petit homme, à barbiche noire, sur la tête un grand feutre, ses yeux très noirs et brillants me fixer . . ». Ils se rendirent ensuite tous trois à Gand, où des travaux de restauration au célèbre beffroi étaient en cours: « Rappelez-vous son long silence devant le beffroi de Gand, son regard obstiné vers l'angle du beffroi, le sergent d'arme . . . » [36] Le sculpteur lui-même témoigna à Simu, bientôt après leur retour, le plaisir qu'il avait pris à ce petit voyage: « Vive Bruxelles et Gand revus avec vous ! » [11].



Emile-Antoine Bourdelle: *La Muse et Pégase*. Projet de fresque. Aquarelle. 1913. Ancienne collection Anastase Simu. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

C'est pendant ce séjour des Simu à Paris que Bourdelle convainquit ses amis d'accepter, pour l'exécution du buste, le marbre des Pyrénées. Le 25 novembre on avait commencé le travail de la transposition en marbe. Sous la direction du maître, on avait ébauché la tête et on passait aux épaules. Bourdelle se montrait particulièrement content du marbre, « très beau, souple, gras, plein, très dur, très résistant » [11]. Dans une étape plus avancée, le 10 février 1914, c'était Bourdelle lui-même qui continuait le travail ainsi que le témoignent ses lettres: « Le marbre est magnifique, il est comme de l'or, mais du dedans, non pas patiné du dehors, il est impossible de trouver plus belle matière. Je l'exécute du travail le plus serré » [14]. L'artiste traversait alors une intense période de travail. Il avait à « pousser » non seulement le marbre de Madame Simu, mais aussi les fresques du théâtre, « environ 30 à 40 personnages », puis c'étaient des études pour le monument d'Alvéar et, en même temps, la grande version du *Centaure mourant*. L'artiste se levait à 2 ou 3 heures du matin, ne recevait personne, pas même le dimanche, ayant hâte de sortir de ces « travaux forcés » [14]. Le 25 du même mois il écrivait: « Le marbre est épatant dur par exemple, le bougre, il me donne du mal mais il est plus beau qu'un marbre d'Asie, ou autant » [16]. En mars Bourdelle mettait enfin la dernière main à l'ouvrage: « Tout hier j'ai travaillé au marbre et j'ai veillé à l'éclairage de lampe. Tout ce matin j'ai repris tout, draperies et cheveux. Le marbre est très complété ainsi » [17].

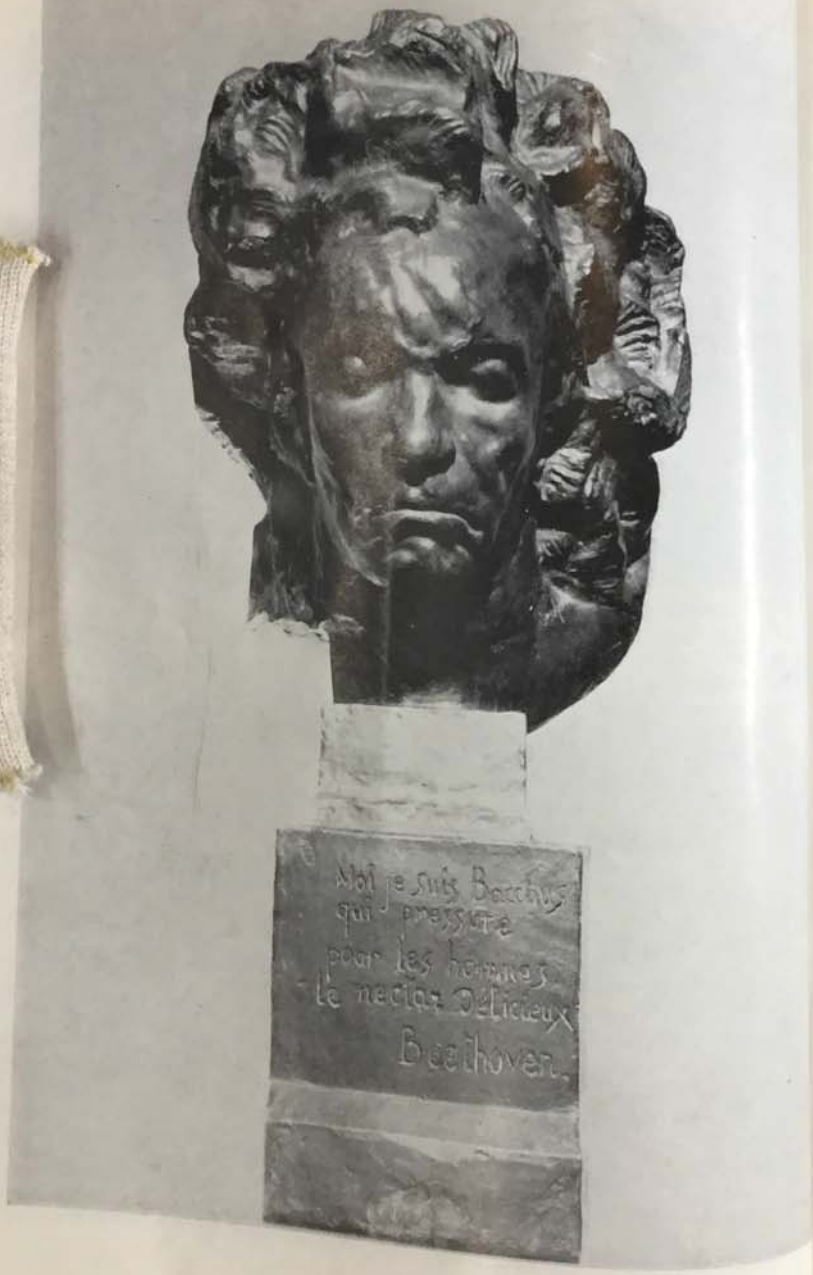
Le buste d'Hélène Simu fut exposé pour la première fois au Salon de la « Nationale », en avril 1914. On lui réserva une des meilleures places, « à gauche dans l'entrée, sur le premier palier » [17]. La presse fut unanime à louer les qualités



Emile-Antoine Bourdelle: *Le Poète et Pégase*. Projet de fresque. Aquarelle. 1913. Ancienne collection Anastase Simu. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



-Antoine Bour-
: *Beethoven.*
ze. 1901. Acquis
Anastase Simu
1908. (Musée
de la Répu-
e Socialiste de
nanie).

de cette œuvre, « d'un style noble et d'un charme énigmatique, qui allie au mystérieux caractère des divinités de la Grèce archaïque, une sensibilité d'un modernisme aigu » [37]. Un critique y découvrit les affinités de Bourdelle avec Ingres: « Les volumes savamment équilibrés, le dessin résolu de l'ensemble, l'expression rassemblée, serrée, amenée logiquement à la pointe du sourire, tout a ce caractère définitif que l'on admire à juste titre dans un portrait d'Ingres. L'âpre et ardente volonté du sculpteur s'apparente nettement au génie du maître de Montauban » [38]. L'artiste était très fier de son succès, et en attribuait aimablement le mérite à son modèle: « Je n'ai jamais eu de plus beaux articles à propos d'un portrait. Dites à Madame Simu qu'elle est un si charmant modèle que c'est à elle tous les éloges» [28]. Après la fermeture de l'exposition, Bourdelle fit transporter le buste à son atelier, où on continua à l'admirer. Auguste Perret, l'architecte du Théâtre des Champs-Elysées, s'en était «emballé», et l'avait montré « à des quantités d'amateurs d'art » [28]. Son enthousiasme nous fait penser au cadre idéal qu'aurait offert au buste d'Hélène Simu, avec l'élégante concision de son décor, l'édifice construit par Perret. Les muses des reliefs de Bourdelle, avec leurs visages stylisés, annoncent d'ailleurs l'esprit qui a présidé à la création de ce portrait strictement étudié d'après nature.

A l'occasion des séances de pose pour le buste, pendant le mois d'avril 1913, les Simu visitèrent souvent les ateliers de Bourdelle. Ils y choisirent alors deux



Emile-Antoine Bourdelle: *Héraclès archer*. Etude, bronze, 1909. Acquis par Anastase Simu en 1913. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

œuvres pour leur musée: *Le Fruit* et une petite étude de l'*Héraclès*, qui furent expédiés à Bucarest en juillet 1913 [8]. Parfaitement conscient de l'importance de ce choix, Simu demanda à l'artiste de lui envoyer aussi une collection des articles consacrés au *Fruit*, lors de son exposition au Salon de la « Nationale ». L'artiste entreprit volontiers le travail « attachant mais difficile » de retrouver ces articles, en faisant aussi appel à une agence spécialisée. Le dossier ainsi constitué était expédié à son tour en décembre. Bourdelle fit part en même temps à Simu du titre qu'il avait voulu donner d'abord à cette statue: « *La nudité des fruits* . . . Vous connaissez ainsi toute la pensée de l'artiste » [12]. Un article signé par Olimp Grigore Ioan salua l'entrée des œuvres de Bourdelle au musée de Bucarest [39]. Le critique y entreprit, pour la première fois dans une publication roumaine, une présentation de l'activité du sculpteur dans son ensemble. Il vantait surtout la « sobriété déconcertante » du style de Bourdelle, son caractère hiératique, rappelant « les bas-reliefs assyriens ou les plus naïves manifestations de l'art grec ». A l'instar des commentateurs parisiens, il n'oublia pas non plus de souligner le caractère moderne de l'art de Bourdelle, « car à nulle autre époque que la nôtre l'artiste n'aurait pu concevoir des œuvres à la fois si compliquées d'inspiration et si sobres d'allure ». *Le Fruit*, « œuvre magistrale, exemplaire unique », fit l'objet d'une analyse plus circonstanciée: « Dans une conception sobre et imposante, l'artiste est parvenu à allier de façon parfaite les deux idées les plus contraires: la force et la délicatesse; car cette jeune adolescente qui symbolise le Fruit, véritable *plante humaine*, selon l'expression d'un critique parisien [40], est à la fois délicate et faible comme un roseau et impétueusement vigoureuse et forte comme le formidable instinct qui l'a vouée à une maternité féconde: elle est à peine nubile mais sa croupe s'élargit immense, source intarissable de l'Humanité toujours nouvelle. A première vue, cette statue plus grande que nature, paraît nous surprendre par certaines disproportions, mais à mieux l'examiner on voit aussitôt tous les traits essentiels s'harmoniser en une radieuse synthèse . . . ». L'article fut envoyé par Simu à Bourdelle, qui, tout en le déclarant « certainement venu de vos éloges », le remercia affectueusement: « Pour nous, nous sommes très touchés du sentiment roumain vis-à-vis de ces travaux que grâce à vous j'ai dans le beau musée de votre capitale » [15].

Les lettres adressées aux Simu par Bourdelle et parfois par sa femme, Madame Cléopâtre Bourdelle, prennent souvent l'aspect de véritables fragments de journal, offrant de précieux témoignages sur les travaux et les préoccupations du sculpteur. Nous sommes renseignés ainsi sur les recherches que Bourdelle entreprit dès 1913 afin de se procurer le granit nécessaire au socle du monument d'Alvéar. A Nancy il avait trouvé des granits « merveilleux », qu'il préférait au marbre: « le poli est inaltérable, il y a les tons les plus beau et c'est puissant, ce sont les matières des sculptures egyptiennes » [13]. L'année suivante Bourdelle fit part à ses nouveaux amis de son grand succès à la biennale de Venise, ainsi que de ses premières impressions d'Italie [19—25]. De retour en France, il conduisit sa famille à Chaville, d'où il rentrait chaque jour à Paris de grand matin, pour travailler à la version monumentale en bronze du *Centaure mourant*. Ne quittant pas son ouvrage de 11 à 12 heures par jour, « physiquement rossé », l'artiste était tout rempli de la joie de le voir avancer: « Ah ! le bronze du Centaure, ça va faire un rude morceau ». Il griffonnait ces lignes le 11 mai 1914 dans la gare de Chaville, en attendant le train: « Je vous écris à 4 heures du matin, le train approche, et vite à Paris » [26]. Au mois de juillet, Bourdelle se trouvait à Wangel, en qualité d'hôte de la fille du célèbre chirurgien Kœberlé, dont il exécutait le buste. Nous apprenons à cette occasion qu'on lui avait commandé six épreuves en bronze de ce portrait, une pour une place de Strasbourg, les autres pour divers musées et pour les amis du vieux chirurgien. L'artiste venait de terminer « une tête buste » de Kœberlé, qu'il estimait « en qualité entre le *Rodin* et le *Ingres* dans leur allure constructive, mais avec plus d'intimité ». Il n'était pas mécontent de son travail, qu'il « abandonnait », comme il lui arrivait souvent de faire pour ses œuvres, tandis qu'elles continuaient, durant de longues années encore, à occuper son esprit [27].

A Strasbourg, l'artiste fut ému en visitant un petit musée, près de la cathédrale. « Je ne passe jamais dans une ville — écrivait-il à ses amis roumains — sans aller voir les vieilles pierres, les sculptures, qui disent mieux que tout l'âme profonde des siècles et des races et sont le vrai reflet de l'homme [. . .]. C'est par ce sentiment profondément inscrit en moi que j'ai tout sacrifié pour être un vrai sculpteur ». Bourdelle avait la vocation de l'art monumental qu'il estimait par-dessus tout, en peinture comme en sculpture: «Plus de pastels, plus de petits tableaux, d'esprit léger. Plus d'art sans ordre austère et adapté aux monuments, et surtout plus de faux art, sans dessin valable». Voilà pourquoi il conseillait Simu d'enrichir sa collection d'anciennes peintures roumaines: « Vos fresques ou plutôt vos primitifs doivent être la gloire de votre beau musée » [27]. On aurait voulu savoir quelles étaient à cette date les connaissances de Bourdelle sur l'art roumain ancien dont Simu l'avait entretenu sans doute [41].

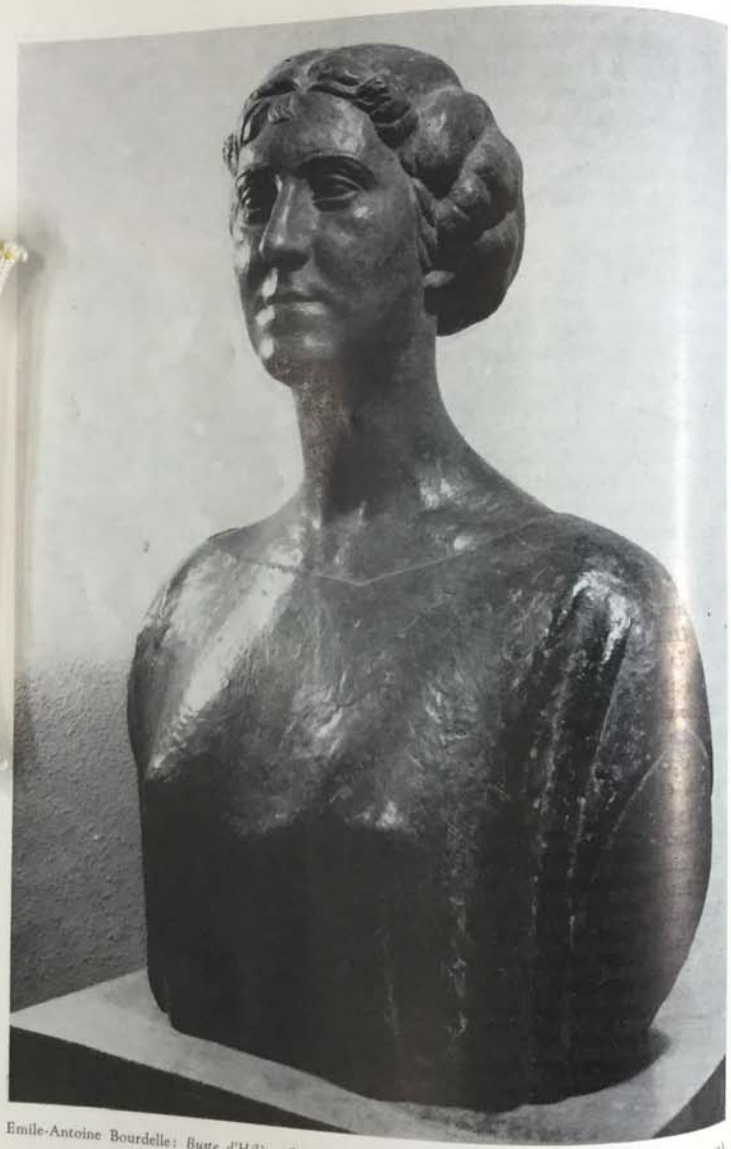
La guerre sépara Bourdelle de ses amis de Bucarest pendant plusieurs années. Retiré à Montauban, il recevait en décembre 1914 [29—30], puis au début de l'année suivante [31—34], des sommes dues pro-



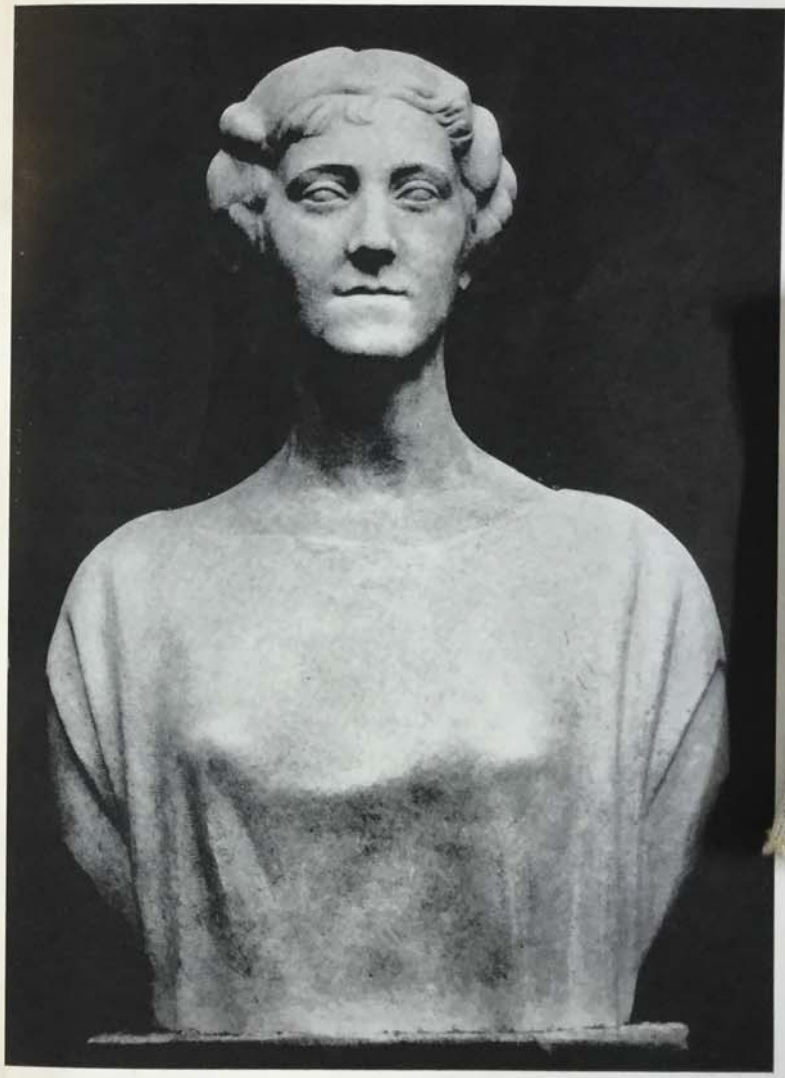
Emile-Antoine Bourdelle: *Le Fruit*, Bronze. 1902—1911. Acquis par Anastase Simu en 1913. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



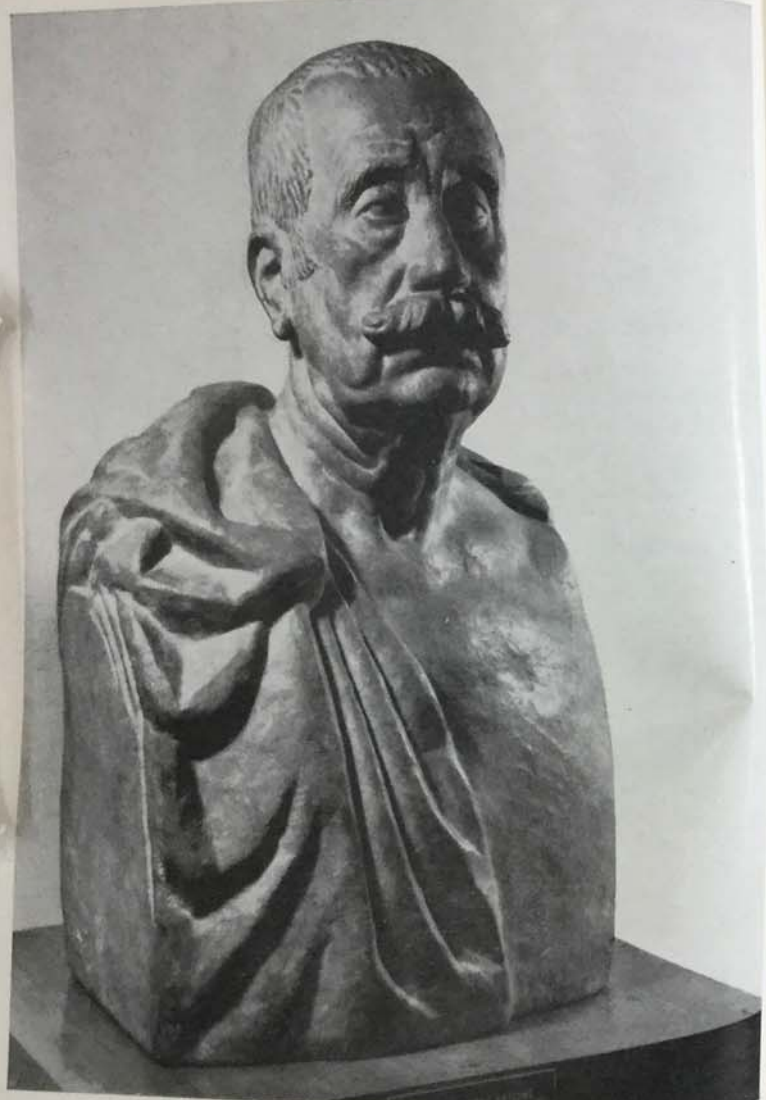
Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Hélène Simu.* Bronze. 1913. (Musée d'Art de la Ville de Bucarest).



Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Hélène Simu.* Marbre. 1913–1914. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Anastase Simu*. Marbre. 1920–1922. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

bablement par Simu pour les œuvres acquises antérieurement, auxquelles s'ajoutèrent d'autres envois d'argent que l'artiste reçut avec reconnaissance: « Dans le moment terrible que nous traversons tous et et que nous dominerons, votre geste a la valeur d'un sauvetage » [32]. Quoique la Roumanie ne fût pas encore entrée en guerre, la pensée amicale de l'artiste devançait les événements: « . . . vive la plus grande Roumanie. C'est elle qu'il faudra sculpter au fronton du musée. Une Roumanie transylvaine » [32]. En attendant, les œuvres françaises que Simu avait accueilli dans son musée étaient regardées, non seulement à Bucarest, mais à Paris aussi, comme l'expression de la traditionnelle amitié qui rapprochait les deux peuples. A l'occasion de l'achat que Simu fit de la statue *Le Travail* par Dalou, Arsène Alexandre écrivait: « . . . il n'est peut-être pas d'ami plus chaleureux et plus généreux de notre école que M. Simu, de Bucarest, qui a doté cette ville d'un grand et superbe musée où notre école a de beaucoup la prépondérance. Plus d'un des morceaux les plus remarquables de ces dernières années a trouvé le chemin du Musée Simu . . . Et comme cette belle œuvre est unanimement admirée des Bucarestois, cela doit être considéré non seulement comme un hommage à notre art, mais encore comme une victoire pour lui » [42]. Pour les mêmes motifs, un article publié dans *La Vie* en avril 1914, et inspiré d'ailleurs par Bourdelle lui-même, appelait le musée Simu « une maison de la beauté française » [43], tandis qu'un autre, de 1916, paru dans plusieurs journaux parisiens et largement reproduit par la presse de Bucarest, le déclarait un « Panthéon français ». Après avoir mentionné les toiles impressionnistes achetées par Simu, l'auteur de cet article ajoutait: « M. Simu ne s'en tient point d'ailleurs seulement aux impressionnistes. Il a notamment acquis du grand sculpteur Bourdelle plusieurs œuvres d'une inspiration enthousiaste. Nul, parmi nos contemporains, n'est plus digne d'être studieusement admiré par les jeunes artistes de la fervente Roumanie que ce maître de notre Midi, si énergiquement et glorieusement latin » [44].

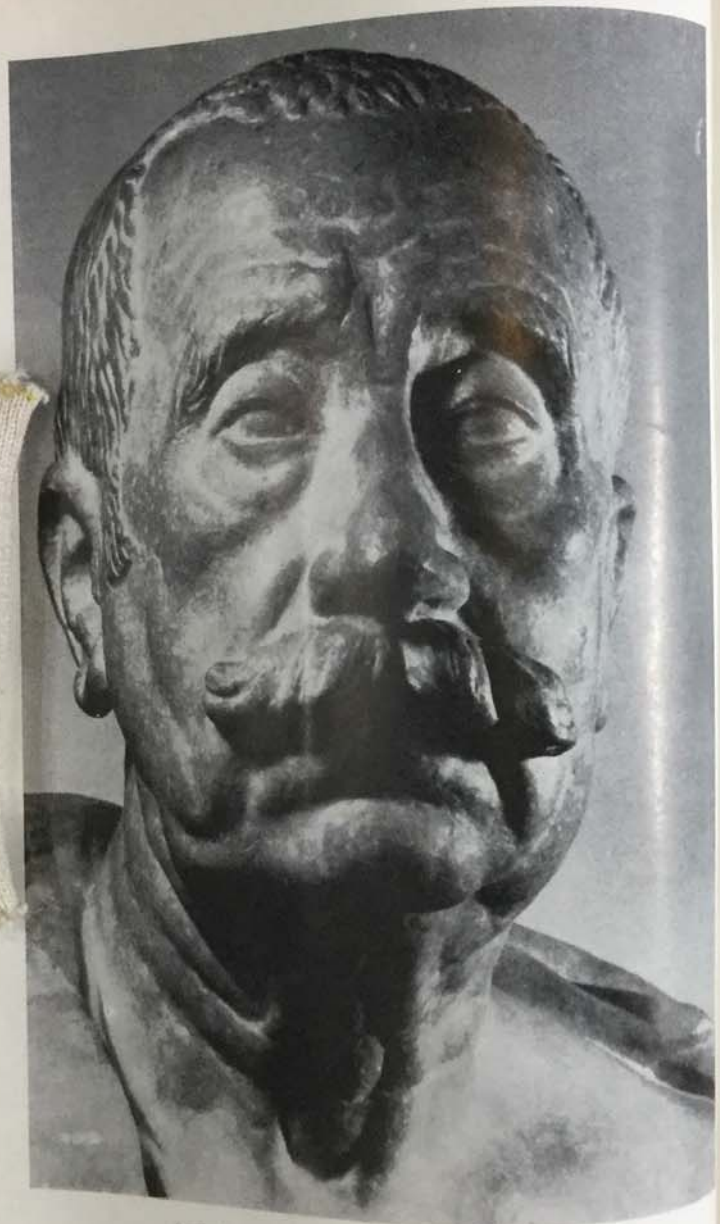
Pendant les années de guerre, Bourdelle essaya, sans réussir toutefois, de communiquer avec les Simu, qui lui avaient écrit. L'artiste et sa femme pensaient souvent à leurs amis restés à Bucarest, sous l'occupation allemande: « nous frémissions aux mauvaises nouvelles qui concernaient votre pays. Combien de fois vous ai-je vus dans le musée. Ce fut ma pensée incessante et je craignais pour Madame Simu tant de mortelles émotions » [35]. Le marbre d'Hélène Simu, qui n'avait pas quitté l'atelier de Bourdelle évoquait au sculpteur ses



Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Anastase Simu*. Détail avec la silhouette du Musée Simu.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Emile-Antoine Bourdelle: *Buste d'Anastase Simu*. Détail.

amis absents: « Le marbre se dore peu à peu. C'est le morceau qui apprivoise tout le monde et mes travaux en seront orphelins quand il partira pour Bucarest » [35]. Bourdelle continuait à estimer particulièrement cette œuvre, connue désormais « de tous les initiés d'art du monde », et dont il voulait faire exécuter un second exemplaire en marbre [36]. Le 10 novembre 1919, à Saint-Cloud, le sculpteur travaillait au buste d'Anatole France [36], qu'il venait de terminer le 22 novembre. Ce même jour il annonçait à Simu, qui se trouvait probablement à Monte Carlo, qu'il l'attendait pour visiter ensemble le musée Rodin et lui montrer *L'Atelier* de Courbet, exposé alors à la galerie Barbazanges, avant d'être acquis par le Louvre [37].

C'est pendant le mois de février 1920 sans doute, qu'Anastase Simu posa devant Bourdelle pour son buste. L'œuvre était moulée dès le 26 mai [39], mais le travail de la transposition en marbre, longtemps ajourné, puis interrompu à plusieurs reprises, ne sera terminé que deux années plus tard. Les nombreux travaux entrepris ou continués par l'artiste après la guerre et surtout le monument du général Alvéar, avec ses grandes figures en bronze, ainsi que celui de Montceau-les-Mines, l'obligèrent à différer, non sans quelque impatience de la part des Simu, l'exécution du marbre. Cependant, après être si longtemps resté dans l'atelier de Bourdelle, le buste d'Hélène Simu fut enfin envoyé à Bucarest. Le sculpteur s'en était séparé à regret. Aussi écrivit-il, sur une photographie du buste de son ami: «A Monsieur Simu, au ravisseur de Madame Simu»[45]. Il voulait avoir des détails sur « l'entrée du marbre de Madame Simu au Musée » et donnait des conseils pour le nettoyage de l'œuvre [39]. Simu aura transmis sans doute à Bourdelle le journal roumain où l'arrivée du buste était annoncée en des termes élogieux [46].

Au début de 1921 Bourdelle avait enfin trouvé « un marbre magnifique » pour le buste de Simu, mais l'exécution n'allait pas très vite [47]. Le 12 mars, Madame Bourdelle prévenait Madame Simu qu'il valait mieux ne pas hâter l'ouvrage. Quoique « très avancé », le buste ne pouvait pas être prêt pour le Salon de 1921, à moins d'être « bâclé et abîmé » [48]. Il semble en effet qu'on avait commencé un premier marbre, qui fut par la suite abandonné [49]. Le plâtre, qui avait été reproduit dans un article de Paul Vitry et « beaucoup admiré, les dimanches, aux ateliers » [50], figura dans une exposition des œuvres de Bourdelle à Wiesbaden (juillet 1921) [51]. Le 24 janvier 1922 Bourdelle, assisté par deux praticiens, « deux très bons sculpteurs suisses » avait repris le travail au buste de Simu, qui, cette fois, sera terminé et envoyé au Salon. « Enfin voilà le grand travail en cours », annonçait-il à ses amis. Il ne s'était pas contenté de surveiller et de guider les deux praticiens. Ainsi qu'il tint à assurer les Simu, sa participation à l'exécution du marbre fut très active. C'est le maître lui-même qui mit, « sur tous les morceaux, la dernière main ». Le plâtre, « très travaillé », n'était pas aisé à copier et donnait du mal à l'artiste. Cette fois aussi, il aimait bien le marbre, « au moins aussi beau que celui de Madame Simu, plus doré encore ». Il prévoyait en même temps la réussite de l'œuvre, qu'il plaçait très haut dans l'ensemble de sa production: « Nous aurons là, chers amis, deux bustes, celui de Madame Simu et le vôtre, qui seront aimés de tous ceux qui arriveront à travers les âges à lire dans l'art des sculpteurs » [41].

La critique se montra en effet très favorable. Exposé au Salon de la « Nationale » en même temps que celui de Sir James Frazer, le buste d'Anastase Simu fut très remarqué [52]. On admira cet « étonnant bloc de pierre, taillé au ciseau, d'une puissance et d'une majesté romaines » [53], ce « marbre teinté, moucheté d'ocre, au ton chaud et doré » [54]. Louis Gillet y releva la richesse du génie de Bourdelle, qui, dans sa vigoureuse recherche du style ne quittait pas le contact avec la vie: « Mais ce qui est admirable dans l'art de M. Bourdelle, c'est que le goût des stylisations

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Emile-Antoine Bourdelle: *Etude de tête*. Plâtre. Acquis par Anastase Simu en 1920. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

et des architectures abstraites ne saurait l'empêcher de conserver le sens de la vie, la passion de l'étude, l'instinct de l'analyse profonde. Ses deux bustes de M. Simu et de M. Frazer sont égaux aux plus beaux de Rude et de Rodin » [55].

Des renseignements sur les nombreux travaux de Bourdelle arrivaient à Bucarest non seulement par la presse que les Simu lisaient attentivement, en conservant les articles qui lui étaient consacrés, mais encore par les lettres que l'artiste ou sa femme leur adressaient. En 1923, quoiqu'ils ne fussent pas venus en France que sur la fin de l'année, ils étaient au courant du succès remporté par Bourdelle au Salon de la « Nationale », avec sa *France saluant l'Amérique*, et tout à celui des Tuileries, avec la statue du général Alvéar et les quatre figures symboliques destinées à l'encadrer [56]. Bourdelle leur avait même envoyé, avec des indications de sa main, une photographie représentant dans la salle de l'exposition, les différentes pièces du célèbre ensemble monumental [57]. La même année, on retrouve le nom d'Anastase Simu parmi ceux des admirateurs et amis de Bourdelle qui adressèrent au gouvernement français un appel demandant « que cette œuvre capitale ne soit pas entièrement perdue pour la France et qu'une réplique du groupe équestre soit fondue expressément pour Paris, afin de servir à un monument élevé à une gloire nationale » [58].

En novembre 1923, le poète Victor Eftimiu avait vu, dans l'atelier de Bourdelle, la *Vierge à l'Offrande* ainsi que le buste de Simu, qui s'y trouvait encore [59]. Il parla au maître du sculpteur Oscar Han, qui venait de publier dans une revue roumaine un article sur les rapports de Bourdelle avec l'art de Rodin [60]. D'autres articles, occasionnés par les œuvres de Bourdelle exposées au Musée Simu avaient paru dans la presse de Bucarest [61]. C'est le 18 mai 1924 seulement qu'eut lieu l'inauguration solennelle du buste d'Anastase Simu au musée. Ce jour-là, Simu accorda pour la première fois le prix portant son nom et qui fut attribué au peintre Etienne Constantinesco. De nouveaux articles commentèrent l'événement, en célébrant l'art de Bourdelle [62]. Après l'avoir comparé à deux des meilleurs portraits créés par Bourdelle, ceux de Kœberlé et d'Anatole France, Oscar Walter Cisek releva alors la profonde méditation sur la destinée humaine, grâce à laquelle, par delà de son intense vie individuelle, le buste d'Anastase Simu atteint l'universalité : « L'incomparable attitude de la tête, qui semble enveloppée d'un mystère immense et indicible, est mise en valeur par la souplesse de la surface plastique du cou. La manière dont a été réalisée la structure des tempes et du front, la forme du crâne, sont bien différentes de la tête du Beethoven de Bourdelle, qui nous émeut moins parce que nous sentons que l'expression n'y a pas été accordée à l'étendue et à la tension naturelle des surfaces. Tout dans le buste de M. Simu est naturel, grand, spontané. Les traits de cet homme en pierre vivante ne sont pas simplement contemplatifs, bien qu'ils paraissent tels au premier abord. Et quoique l'on puisse nous accuser de faire ici de la littérature et non pas de la critique d'art, nous dirons que dans ce visage domine le souffle tragique qui émane de tout ce qui est véritablement humain » [63].

Bourdelle fut, pendant les dernières années de son activité, l'un des artistes étrangers les plus familiers au public roumain. Dans son atelier, ainsi qu'à la Grande Chaumière, plusieurs sculpteurs roumains eurent d'ailleurs, bientôt après la guerre, l'occasion de connaître non seulement son art, mais aussi son enseignement. En janvier 1920, il annonçait aux Simu que, parmi les jeunes artistes qui l'entouraient, constituant ce qu'il appelait, avec un légitime orgueil, sa « géographie d'élèves », il y avait non seulement « des Serbes, des Russes, des Anglais, des Américains », mais aussi deux Roumains, « un homme, une femme » [38]. Cette dernière était Irène Codreano qui devint ensuite l'élève de Brancusi [64]. Vers la fin de la même année Céline Emilian fut admise à travailler aux ateliers de l'Impasse du Maine [65]. On y rencontre en même temps Margareta Cossaceano [66], et, depuis 1925, Fanny Moscovici-Feinsilber [67], en faveur desquelles Bourdelle sollicita l'intervention de Simu auprès des autorités de Bucarest. Les sculpteurs V. Vasiliu-Falti [68] et Mihai Onofrei [69] avaient fréquenté la Grande Chaumière. Ion Jalea ne fut pas l'élève de Bourdelle, qu'il avait connu personnellement dès 1915, quand il visita aussi Rodin, à son atelier de Meudon. En 1919, Jalea revit Bourdelle, qu'il admirait, mais préféra garder son indépendance [70]. Son art manifeste cependant ses affinités avec l'esprit constructif du maître français. « J'ai mieux connu Rodin que Bourdelle, déclarait-il en 1927, mais si mes sympathies vont toutefois vers ce dernier, c'est parce que je me sens spirituellement plus proche de lui. D'ailleurs l'idée de Bourdelle est celle qui a triomphé . . . » [71].

Vers la fin de 1926, une lettre de Bourdelle, illustrée d'une esquisse à la plume, informait les Simu sur l'état du travail au monument Mickiewicz, qui fut son dernier chef-d'œuvre [46]. L'année suivante, la nouvelle du don que les Simu firent de leur musée à l'état roumain fut accueillie par Bourdelle avec une véritable joie. L'enthousiasme de ses amis, la ferveur avec laquelle ils avaient poursuivi la réalisation de leur rêve, les soins desquels ils entouraient leur musée, leurs efforts d'en accroître les collections, trouvaient dans l'âme de l'artiste un écho bien sympathique. La lettre qu'il leur adressa alors est d'une belle élévation : « Vous travaillerez sans fin, à travers les âges, à la plus haute éducation des foules par l'art dont vous avez su doter, par vos soins, si attentifs, si éclairés, le musée que votre âme, à tous deux, vous a dicté de construire. Il n'y a pas sur soi de plus belle victoire et de vie plus remplie, plus heureuse, que celle que vous savez vivre et qui est de travailler pour tous les hommes. En vous adressant à l'esprit, vous avez embelli le ciel de la pensée humaine: sans blessés, sans tués, sans bataille, vous avez agrandi le patrimoine national » [48].

Comme par le passé, les Simu revenaient chaque année à Paris. Bien vieux, ils n'avaient pas renoncé à leurs achats d'œuvres d'art. Simu entama des pourparlers avec Eugène Rudier, le fondeur de Bourdelle, pour l'acquisition d'une épreuve du grand *Héraclès*, dont il possédait une étude. Ces pourparlers n'eurent pas de suite, le prix de l'œuvre dépassant peut-être les moyens du collectionneur, rétrécis par les événements d'après guerre [72]. Il fit toutefois exécuter, chez Rudier, un exemplaire en

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Emile-Antoine Bourdelle: *Centaure mourant*. Etude, bronze. 1914. Acquis par Anastase Simu en 1934. (Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie).

bronze de son buste [73] qui figura aux dernières expositions de Bourdelle organisées du vivant de l'artiste, à Paris [74], à Bruxelles [75] et à Bâle [76]. En juillet 1929, les Simu recevaient, par une lettre de leur amie Rose-Marie Mahler, des nouvelles de Bourdelle qui se reposait au Vésinet, dans la villa de Rudier. Sur cette même lettre, Anastase Simu nota plus tard: « Qui aurait pu prévoir que, le 1er octobre après, Bourdelle devait quitter ce monde et moi le saluer pour la dernière fois, sur son lit de mort, toujours au Vésinet » [77]. Simu fut sincèrement affecté par la mort inattendue de son ami [78]. Il revint à Bucarest et organisa dans une salle du musée, une exposition de toutes les œuvres de Bourdelle qu'il possédait. Les dimanches des 3 et 10 novembre 1929 furent consacrés, au Musée Simu, à la commémoration du sculpteur français [79]. En 1931, à la grande exposition Bourdelle de l'Orangerie, les bustes d'Anastase et d'Hélène Simu occupaient des places d'honneur [80].

En relisant des ouvrages sur Bourdelle, Simu griffonnait en marge des souvenirs, des témoignages d'affection. « Que de fois ne m'a-t-il parlé de construire, de construction », se souvenait-il [81]. Dans un article de revue, à côté d'une image du sculpteur récemment disparu, il ajoutait: « Ce cher ami Bourdelle ». [82] A Paris on n'oubliait pas Simu. En lui rappelant qu'il faisait nécessairement partie de la Société des Amis de Bourdelle, André Fontainas sollicitait son appui: « Il faut que nous comptions des amis nombreux et dans toutes les provinces, dans les pays où on peut le connaître. Grâce à vous, la Roumanie est un des principaux » [83]. En 1934, quand Simu perdit sa compagne, Madame Bourdelle lui écrivit: « Nous l'aimions tous tellement! Bourdelle avait pour elle une véritable affection, comme pour vous-même » [84]. Le vieillard de quatre-vingts ans eut encore la force d'aller à Paris, où tant de souvenirs l'appelaient. Il y fit un dernier achat, une épreuve en bronze de *Centaure mourant* [85], suprême hommage rendu à l'artiste et à l'ami.

Notes

Tous les documents cités dans les notes de cet article sans indication de source sont inédits et appartiennent aux archives Anastase Simu, conservées au Musée d'Art de la Ville de Bucarest. Nous tenons à exprimer nos vifs remerciements au peintre Constantin Pauleț, le directeur du Musée, qui a mis à notre disposition ces documents, ainsi qu'à M. Constantin Gâlcă, de l'administration du Musée, qui nous a aimablement assisté pendant nos recherches.

[1] *Une Maison de la beauté française*, dans *La Vie*, III (1914), p. 307.

[2] Sur la biographie d'Anastase Simu (1854–1935) voir Marius Bunescu, *Actele fundației Anastase Simu*, Bucarest, 1944, p. 7–10.

[3] Sur les œuvres d'art rassemblées par Simu dans sa maison de la rue Eldorado, voir I. N., *Un templu al artelor plastice*, dans *Voința Națională*, 18/31 octobre 1907.

[4] *Les Carnets d'Anastase Simu*, II, 30 Mai 1907.

[5] *Ibid.*, II, 8 février 1905.

[6] Sur le Musée Simu voir: *Muzeul A. Simu, Catalog*, Bucarest, 1910 [par Th. Cornel]; Olimp Grigore Ioan, *Le Musée A. Simu*, Bucarest, 1913; N. Pora, *Noile comori de artă din Muzeul A. Simu*, [Bucarest, 1913]; *Muzeul A. Simu și Casa Simu — Muzeu. Catalog*, Bucarest, 1937 [avec une préface par Marius Bunescu]; Oscar Han, *Bourdelle în Muzeul Simu*, Craiova, 1931.

[7] Lettres de Paul Signac à Anastase Simu, 5 avril et 25 novembre 1912.

[8] Lettres de Jean-François Raffaëlli à Anastase Simu, 27 avril, 29 mai et décembre 1912; 8 novembre 1913; 1 février 1920.

[9] Lettre de Jean-Louis Forain à Anastase Simu, 30 mars 1913.

[10] Lettres de Lucien Simon à Anastase Simu, 19 septembre 1908; 9 avril 1913.

[11] Lettres d'Aman-Jean à Anastase Simu, [1908] et janvier 1910.

[12] Lettre d'Odilon Redon à Anastase Simu, 23 avril 1914.

[13] Sur les peintures, aquarelles, gravures et dessins de l'école française que possédait Simu voir *Muzeul A. Simu*, (éd. 1937), p. 45–67 (nos 402 à 649).

[14] Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1910). p. XXVI et 100 (no 378). Il est à remarquer que l'auteur du catalogue, Théodore Cornel, qui fut pendant quelques années, de 1908 jusqu'à sa mort en 1911, le conseiller artistique de Simu, avait mentionné avec éloges, dans une de ses chroniques parisiennes, une des variantes du *Beethoven* de Bourdelle, exposée au Salon de la « Nationale » en 1903. (Th. Cornel, *Salonul 1903. Societatea Națională de Belle-Arte*, dans *Conservatorul*, 11/24 avril 1903). Voir aussi l'*Annexe II*, no 1.

[15] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), p. 174, nos 596 et 597 (Barye); p. 146, no 510 (Carpeaux); p. 102, nos 384 et 385 et p. 147, no 513 (Frémiet); p. 100, no 375 (Bartholomé); p. 102, no 383 (Falguière); p. 102, no 382 (Dalou); p. 105, no 396 (Rodin).

[16] Kean [= Nicolas Vaschide], *Statua lui Balzac de Rodin*, dans *Literatură și artă română*, III (1898–1899), p. 463–469.

[17] Cf. Marie Bengesco, *Exposition de peintres et de sculpteurs sous la présidence de Rodin*, dans *L'Indépendance roumaine*, 19 mai/1 juin 1906.

[18] Otilia de Cosmuța, *Scrisori din Paris. III. Saloanele*, în *Luceafărul*, VII (1908), p. 459. Ottilie Cosmutza, née Ottilie Marchis (1874–1951), épousa en secondes noces l'écrivain hongrois Georges Bölöni. Cf. George Ștefănică et Mircea Nicoară, *O Româncă secretara lui Anatole France*, dans *Tribuna*, 22 novembre 1958.

[19] Un des biographes de Brancusi affirme, d'après le témoignage de l'artiste sans doute, que c'est Marie Bengesco qui présenta le sculpteur roumain à Rodin. Cf. V. Georgescu-Paleolog, *Sculptorul Brâncuși*, dans *Arhivele Olteniei*, XVI (1937), p. 410. Mais, dès 1906, Ottilie Cosmutza, en relatant « l'appréciation du maitre Rodin, qui fait grand cas du talent de M. Brancoush », ajoutait: « J'espère pouvoir bientôt présenter M. Brancoush au maitre Rodin ». Cf. Ottilie Kosmutza, *Un artiste roumain à Paris*, dans *L'Indépendance roumaine*, 15/18 décembre 1906. Le journal d'Ottilie Cosmutza contient des données précises sur les rapports de Brancusi avec Rodin. Le 3 janvier 1907 elle avait accompagné le sculpteur roumain chez Rodin, à Meudon. Nous apprenons ensuite que le 24 mars Brancusi avait commencé à travailler dans l'atelier de Rodin et que, bientôt après, le 27 avril, le sculpteur roumain y avait renoncé. Cf. Mircea Nicoară, *Mărturii despre Brâncuși*, dans *Tribuna*, 21 novembre 1963. Il est donc à supposer que ces deux admiratrices roumaines de Rodin contribuèrent également à faciliter cette éphémère collaboration.

[20] Le *Buste d'Ingres*. Cf. Otilia Cosmuța, *Scrisori din Paris*, *op. cit.* Sous le nom littéraire de Sándor Kemeri, Ottilie Cosmutza-Bölöni publiera un livre consacré au sculpteur français qu'elle connaissait depuis de longues années: *Visage de Bourdelle*, Paris, 1931. Voir *op. cit.*, p. 14: « Près de sa tête blanchie, ma mémoire voit surgir les beaux cheveux de jais et le jeune visage rude et tenace. Le Bourdelle au regard d'aigle qui modelait le *Buste d'Ingres*. . . »

[21] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), no 222: *Somnul* [*Le Sommeil*]. Le catalogue ajoute que l'œuvre avait été « achetée à l'artiste, Paris, 1909 ». Le même titre fut conservé à l'œuvre dans la seconde édition du catalogue (1937), no 346.

[22] Lettre de N. Pora à Anastase Simu, 8 octobre 1910: « . . . Un ami de Brancusi a reçu une lettre dans laquelle ce sculpteur si doué se plaint qu'il va mal, qu'il est même malade, et le prie de l'aider à vendre le morceau qui a figuré au Salon de l'une de ces dernières années, une tête d'enfant,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi/Geist | Series.Folder: 3(2)

une œuvre de grande valeur selon moi. Si vous le voulez bien, vous pouvez enrichir le musée d'une œuvre rare, et en même temps accomplir votre grande mission de protecteur des talents. Je vous prie de tout cœur, faites tout ce que vous pouvez, car en Brancusi languit un grand artiste. Il habite toujours 54, Rue de Montparnasse et je crois qu'il viendrait chez vous, dès que vous lui donneriez la plus légère ombre d'espérance ».

[25] N. Pora semble se rapporter à l'une des œuvres exposées par Brancusi au Salon d'Automne en 1906: *L'Enfant*. Voir Ottilie Cosmutza, *Un artiste roumain à Paris*, *op. cit.*

[26] Cf. N. Pora, *Noile comori de artă din Muzeul A. Simu*, p. 5; *Muzeul A. Simu*, (éd. 1937) n° 347. L'œuvre est conservée actuellement au Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 117. Le plâtre du buste de Nicolas Dărăsco avait été acquis par la Pinacothèque de l'Etat roumain en 1909. Cf. Barbu Brezianu, *Pages inédites de la correspondance de Brancusi*, dans la *Revue roumaine d'histoire de l'art*, I (1964), n° 2, p. 398, note 11.

Nous donnons ici, d'après les originaux roumains, un reçu et une lettre de Constantin Brancusi relatifs à l'achat du buste de Nicolas Dărăsco:

a. J'ai vendu à Monsieur A. Simu le buste en bronze [représentant] un jeune homme, ayant figuré au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1908, l'épreuve unique.

J'ai reçu aujourd'hui 500 cinq cents lei sur la somme totale de mille, le reste de cinq cents devant m'être envoyé par Monsieur Simu à la réception du buste.

22 octobre 1910
Paris

C. Brancusi

b. Cher Monsieur Simu,

J'ai reçu aujourd'hui votre lettre, ainsi que le chèque avec le reste de cinq cents francs. Je vous remercie et me réjouis du fait que le buste soit arrivé en bon état. J'apprends avec plaisir que votre effort ne passe pas inaperçu. La révélation de la coupure que vous m'avez envoyée a été pour moi une des plus agréables surprises. Je vous remercie pour le journal relatif à la « Tinerimea » et vous prie de recevoir mes salutations distinguées.
20 novembre 1910, Paris

C. Brancusi

Brancusi venait de participer à l'exposition d'automne de la société « Tinerimea artistică ». Cf. *Expoziția Tinerimii Artistice*, dans *Voința Națională*, 16 novembre 1910; B. Brănișteanu, *Expoziția Tinerimii Artistice. Salonul de Toamnă*, dans *Adevărul*, 18 novembre 1910. C'est à cette exposition que devait se rapporter la coupure envoyée au sculpteur par Simu.

[25] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), n° 396. (Epreuve de *L'Éternel Printemps*, achetée chez Barbedienne, en 1905). Voir aussi l'*Introduction* du catalogue, p. XXV.

[26] Note d'Anastase Simu sur la lettre adressée à lui par Paul Escudier, en avril 1913.

[27] *Emile-Antoine Bourdelle sculpteur*, dans *La Dépêche*, 24 janvier 1913.

[28] A. t'Serstevens, *Les sculptures décoratives d'Emile Bourdelle pour le Théâtre des Champs-Elysées*, dans *Comœdia*, 29 décembre 1912.

[29] Cf. *Muzeul A. Simu*, (éd. 1910), n° 11. Sur le *Torse Simu* acheté à Naples en 1907, voir aussi Günther Roederer, *Der « Torso Simu » einer Priesterin aus Sais*, dans *Studies presented to F. L. Griffith*, London, 1932, p. 332—340.

[30] A. t'Serstevens, *loc. cit.* Passage souligné par Simu dans l'exemplaire conservé au Musée d'Art de la Ville de Bucarest.

[31] Dans un livre récent (Ionel Jianou et Michel Dufet, *Bourdelle*, Paris, 1965, p. 34), on affirme que Simu avait connu Bourdelle et lui avait acheté pour la première fois des œuvres en 1917. Les lettres que nous publions (voir l'*Annexe I*, et particulièrement les n[os] 1 à 3), indiquent cependant qu'ils n'entrèrent en rapports suivis qu'en 1913. Le 9 février 1932, en relisant le livre de Pierre Vidal, *L'Essor pathétique de Bourdelle*, Paris, 1924, Simu notait lui-même: « Je viens de parcourir ces pages avec émotion et touchants souvenirs. Les années 1913—1929 » (en marge de la p. 99, exemplaire conservé à la Bibliothèque de l'Institut d'Histoire de l'Art, I, 2242). Sur l'achat du *Beethoven* (en 1908), du *Fruit* et de l'*Héraclès archer* (en 1913), voir l'*Annexe II*, n[os] 1 à 3. Dans *Noile comori de artă din Muzeul A. Simu*, brochure datée de janvier 1913, N. Pora ne cite d'ailleurs pas les deux dernières œuvres, ce qui prouve qu'elles furent achetées ultérieurement.

[32] Voir l'*Annexe II*, n[os] 11 et 12.

[33] Photographie *Roseman*. Dédicace autographe de l'artiste: « A Monsieur A. Simu, fondateur, donateur et directeur du Musée, avec ma haute considération. Emile Antoine Bourdelle, 1913. Paris. Buste marbre de Madame Zetlin ». Voir la reproduction de ce buste, dont la version en marbre est aujord'hui au Musée Pouchkine de Moscou, dans Emile-François Julia, *Antoine Bourdelle maître d'œuvre*, Paris, 1930, pl. 16.

[34] O. Han, *op. cit.*, p. 34.

[35] *Ibid.*, loc. cit.

[36] Lettre de Max Chotiau à Anastase Simu, 14 janvier 1930.

[37] M. P., *Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, dans *Le Radical*, 20 avril 1914.

[38] Maurice Hamel, *Les Salons de 1914. La Sculpture*, dans *Les Arts*, XIII (1914), n° 150, p. 13.

[39] Olimp Grigore Ioan, *Le Statuaire E. A. Bourdelle. Ses œuvres au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 20 janvier/2 février 1914.

[40] Cf. De St. Valéry, dans *La Revue des Beaux-Arts*, 14 mai 1911. « *Le Fruit*, un corps nu de jeune fille, torse grêle, à peine nubile, marquant sa destination de maternité par l'ampleur du bassin, la courbe large des hanches, toute une apparence de grande plante humaine dont l'organe de fécondité serait seul important. . . »

[41] Sur les icônes que possédait A. Simu, voir *Muzeul A. Simu*, (éd. 1937), p. 35—37, n[os] 285 à 345.

[42] Arsene Alexandre, *Un Hommage à l'art français*, dans *Le Figaro*, 24 juin 1914.

[43] Article cité plus haut, note 1. Voir aussi l'*Annexe I*, lettres n[os] 14 (10 février 1914), 15 (11 février 1914) et 16 (25 février 1914). Bourdelle avait eu l'intention d'écrire lui-même cet article (lettre n° 3 du 12 mai 1913).

[44] M[arius] L[eblond], *Sympathies roumaines pour la France*, article paru dans les journaux parisiens *Le Siècle*, *L'Action* et *Paris-Midi* et reproduit à Bucarest dans *Acțiunea*, 24 janvier; *Dimineața*, 25 janvier; *L'Indépendance roumaine*, 25 janvier/7 février; *La Roumanie*, 26 janvier/8 février; *Steagul*, 30 janvier; *Le Journal des Balkans*, 2/15 février 1916.

[45] Photographie *Roseman*.

[46] Voir l'*Annexe I*, lettre n° 39, note 2.

[47] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, début de 1921 (voir l'*Annexe I*, p. 78).

[48] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, 12 mars 1921 (voir l'*Annexe I*, p. 79).

[49] Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 112.

[50] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, citée dans la note 47.

[51] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, été de 1921. (Voir l'*Annexe I*, p. 79).

[52] De nombreux articles consacrés en 1922 au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts et mentionnant le buste d'Anastase Simu, furent conservés par le collectionneur: Charles le Goffic, dans *Le Petit Parisien*, 6 avril; Louis Vauxcelles, dans *Excelsior*, 11 avril; Thiébault-Sisson, dans *Le Temps* 12 avril; L'Imagier, dans *Œuvre*, 12 avril; Jean-Louis Vaudoyer, dans *L'Echo de Paris*, 13 avril; Arsène Alexandre, dans *Le Figaro*, 13 avril; *La Dépêche* (Toulouse), 13 avril; Vanderpyl, dans *Le Petit Parisien*, 14 avril; Jacques de Coussanges, dans *La République Française*, 15 avril; Louis Gillet, dans *Le Gaulois*, 15 avril; Roger Devigne, dans *L'Ere nouvelle*, 15 avril; J. Valmy-Baysse, dans *Comœdia*, 15 avril; Guillaume Janneau, dans *La Renaissance*, 15 avril; *New York Herald*, 17 avril; Emile Henriot, dans *Paris-Midi*, 19 avril (article reproduit dans *Le Siècle* et *L'Action* du 20 avril); R. Delahautal, dans *La France Libre*, 23 avril; Jacques Mesnil, dans *L'Humanité*, 7 mai; François Fosca, dans *La Revue Hebdomadaire*, 13 mai; Raymond Bouyer, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XLII (1922), p. 53; Jean Carré, dans *La Vie*, XI (1922), Paul Vitry, dans *Art et Décoration*, XXVI (1922), p. 180.

[53] Emile Henriot, *op. cit.*

[54] Jacques Mesnil, *op. cit.*

[55] Louis Gillet, *op. cit.*

[56] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu, 19 octobre 1923 (voir l'*Annexe I*, p. 82).

[57] Annotation autographe de l'artiste: « Les 5 bronzes du Monument au Général Alvéar. 1° Le groupe équestre. Les 4 figures symboles. L'Eloquence. La Force. La Victoire. La Liberté. Par Antoine Bourdelle, Paris ». Voir la reproduction à la p. 68.

[58] Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. [182].

[59] Lettre de Victor Eftimiu à Anastase Simu, 24 novembre 1923.

[60] O. Han, *De la Rodin la Bourdelle*, dans *Gîndirea*, II (1922—1923), p. 258—260. Voir aussi F. Aderca, *De vorbă cu sculptorul O. Han*, dans *Mărturia unei generații*, Bucarest, 1929, p. 141—144.

[61] Cercetătorul de frumos [= Claudia Millian], *Muzeul Simu*, dans *Adevărul literar și artistic*, 26 februarie 1922; id., *Sculptorul Bourdelle la noi în țară*, *ibid.*, 5 martie 1922; Olimp Grigore Ioan, *Antoine Bourdelle*, dans *Lupta*, 29 novembre 1923; Oscar Walter Cisek, *Muzeul A. Simu*, dans *Gîndirea*, III (1923—1924), p. 175.

[62] *L'Indépendance roumaine*, 18 mai; I. Ștefănescu, *O inaugurare artistică*, dans *Aurora*, 21 mai; *O nouă operă a lui Antoine Bourdelle*, dans *Lupta*, 22 mai; Petronius, *O statuie a lui Bourdelle la Muzeul Simu*, dans *Viitorul*, 23 mai; *Un bust de Bourdelle*, dans *Adevărul literar și artistic*, 25 mai; I. N., *O capodoperă artistică*, dans *Dimineața*, 31 mai; *Musée Simu: Antoine Bourdelle*, dans *Le Progrès*, 31 mai; *Musée Simu: Antoine Bourdelle statuaire*, dans *L'Indépendance roumaine*, 1 juin; Olimp Grigore Ioan, *Muzeul Simu, Antoine Bourdelle*, dans *Lupta*, 3 juin; V. B., *O achiziție a Muzeului Simu*, dans *Universul*, 5 juin 1924.

[63] Oscar Walter Cisek, *Un bust de Bourdelle*, dans *Gîndirea*, IV (1924—1925), p. 25.

[64] Voir l'*Annexe I*, lettre n° 38, note 1.

[65] *Ibid.*, lettre n° 43 (2 mai 1922), note 2.

[66] *Ibid.*, lettre n° 42 (mai 1922), note 1.

[67] *Ibid.*, lettre n° 48 (30 novembre 1927) note 1.

[68] Renseignement communiqué par M. V. Vasiliu-Falti.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Notes

[69] Mihai Onofrei travailla à la Grande Chaumière de janvier 1928 jusqu'à la mort du maître. (Renseignement communiqué par M. Mihai Onofrei).

[70] Renseignements communiqués par M. Ion Jalea. Voir aussi Marin Mihalache, *Ion Jalea*, Bucarest [1956]; Petru Comarnescu, *Ion Jalea*, Bucarest, 1962.

[71] F. Aderca, *De vorbă cu d. I. Jalea*, dans *Universul literar*, XLIII (1927), p. 420–422. Voir aussi les écrits suivants de Ion Jalea: *Bourdelle*, dans *Ultima oră*, 8 octobre 1929; *Bourdelle*, dans *Vremea literară*, 3 avril 1930; *După moartea lui Bourdelle*, dans *Vremea*, 22 mai 1930; *Priviri generale asupra creației de artă în sculptură*, dans *Analele Academiei Române, Memoriile secțiunii literare*, IIIe série t. XVI (1947), p. 1–18.

[72] Le prix demandé était 50.000 francs. Cf. la lettre d'Eugène Rudier à Anastase Simu, 8 novembre 1927.

[73] Cf. la lettre citée dans la note précédente: « Je m'occupe de votre buste . . . »; *Les Carnets d'Anastase Simu*, VI, septembre – octobre 1927.

[74] *Bourdelle*. Exposition. Galerie Danthon. Du 1er juin au 30 juin 1928: nº 33.

[75] *L'Œuvre d'Antoine Bourdelle*. Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. 3 novembre 1928 – 6 janvier 1929: nº 97.

[76] *Antoine Bourdelle*. Kunsthalle Basel. 7. März bis 14. April 1929: nº 55.

[77] Lettre de Rose-Marie Mahler à Hélène Simu datée par Anastase Simu: « juillet 1929 ».

[78] La mort de Bourdelle occasionna de nombreux articles dans la presse de Bucarest. Cf. Ionel Jianu, *Antoine Bourdelle*, dans *Ultima oră*, 5 octobre; Adrian Maniu, *A murit cel mai mare sculptor francez*, dans *Rampa*, 5 octobre; *Moartea lui Bourdelle*, dans *Viitorul*, 7 octobre; Ionel Jianu, *Bourdelle*, dans *Vremea*, 10 octobre; *Bourdelle la Simu*, dans *Curentul*, 10 octobre; Radu Suțu, *A murit Bourdelle*, dans *Epoca*, 11 octobre; H. Blazian, *Bourdelle*, dans *Dreptatea*, 13 octobre; *Ziua lui Bourdelle*, dans *Rampa*, 19 octobre; Dan Botta, *Bourdelle și poezia*, dans *Rampa*, 19 octobre; H. Blazian, *Sculptorul Bourdelle*, dans *Adevărul literar și artistic*, 20 octobre; Henri Visconte, *Bourdelle*, dans *Universul*, 21 octobre; C. Soldan, *Antoine Bourdelle, o glorie a sculpturii contemporane*, dans *Universul*, 28 octobre; Oscar Walter Cisek, *Bourdelle*, dans *Gîndirea*, IX (1929), p. 358–359.

[79] Cf. A[drian] M[aniu], *Comemorarea lui Bourdelle la Muzeul Simu*, dans *Dimineața*, 1 novembre; *Comemorarea lui Bourdelle*, dans *Viitorul*, 1 novembre; Perpessicius, *Comemorarea lui Bourdelle*, dans *Cuvîntul*, 3 novembre; *Antoine Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 3 novembre; H. Blazian, *Bourdelle la Muzeul Simu*, dans *Curentul*, 4 novembre; A[drian] M[aniu], *Muzeul Simu comemorează pe Bourdelle*, dans *Curentul*, 5 novembre; *Muzeul Simu*, dans *Ordinea*, 10 novembre; Ilustrator, *Comemorarea lui Bourdelle*, dans *Ultima oră*, 14 novembre; H. Blazian, *Sculptorul Antoine Bourdelle. Caracterizarea operei artistului*, dans *Adevărul literar și artistic*, 15 novembre; Olimp [Grigore] Ioan, *Les Œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre (version roumaine du même article dans *Omul liber*, 25 novembre 1929).

[80] *Exposition Bourdelle*. Musée de l'Orangerie [1931], nos 110 *(A. Simu)* et 111 *(Madame A. Simu)*. Voir aussi, au sujet de cette exposition, Petronius, *Geniul lui Bourdelle și Muzeul Simu*, dans *Viitorul*, 21 février 1931; *L'Exposition Bourdelle*, dans *L'Indépendance roumaine*, 21 février 1931.

[81] En marge d'un passage de la préface, signée par Emile-François Julia, au catalogue de l'exposition *Antoine Bourdelle*, Bâle, 1929, p. 7.

[82] Marcel Pays, *Antoine Bourdelle*, dans *L'Art et les artistes*, XVII (1922–1923), p. 242 (l'exemplaire à la Bibliothèque de l'Institut d'Histoire de l'Art, III, 4783).

[83] Lettre d'André Fontainas à Anastase Simu, 8 juin 1932.

[84] Lettre de Madame Cléopâtre Bourdelle à Anastase Simu, 17 janvier 1934.

[85] Voir l'*Annexe II*, nº 9.

ANNEXES

I. LETTRES DE BOURDELLE À ANASTASE SIMU

Au Musée d'Art de la Ville de Bucarest on conserve un petit registre dans lequel Anastase Simu avait collé les lettres qu'il avait reçues de Bourdelle, de 1913 à 1927, et dont nous publions la plupart dans les pages qui suivent. Nous avons résumé plusieurs lettres de Madame Cléopâtre Bourdelle, contenant des détails sur l'activité du sculpteur et ses relations avec Simu. Le texte des résumés, placé parmi les lettres de Bourdelle, dans l'ordre chronologique, a été imprimé en italiques.



Anastase Simu.



Hélène Simu.

1

30.3.13, Paris

Monsieur Simu,

Je serais heureux de vous recevoir, et honoré, mercredi 2 avril, de 1 heure à deux heures, de midi à deux heures [1].

Excusez-moi, je suis très pris, et veuillez agréer mes sentiments de haute considération.

Emile Antoine Bourdelle

Monsieur A. Simu. Hotel Chatham, Paris.

1 Annotation d'Anastase Simu, au crayon: « En vue de la commande du buste d'Hélène, Anastase ».

2

[Paris, 5 avril 1913] [1]

Emile-Antoine Bourdelle

prie l'administrateur du théâtre [2] et Monsieur G. Astruc [3] de bien vouloir laisser voir tout le théâtre à Monsieur et Madame Simu. Monsieur Simu, fondateur et donateur du grand musée de Bucharest.

Bourdelle

16, *Impasse du Maine*

Le dimanche, 3 à 6 *h.*

1 Carte de visite. La date a été ajoutée par Simu.
2 Le Théâtre des Champs-Elysées.
3 Gabriel Astruc, le directeur du théâtre.

3

12.5.13, Paris

Chers amis, Monsieur et Madame Simu,

J'ai été stupéfait en trouvant chez moi la belle toile de Diriks [1]. Bravo ! pour le beau musée. Nous espérons que vous avez eu un excellent voyage et que mon très aimable et bien charmant modèle [2] devient de plus en plus solide. J'ai réparé au plâtre les traces des pièces du moule. Nous allons en faire une autre épreuve afin que vous ayez un de ces plâtres préparatoires pour vous [3]. L'autre plâtre sera le principe du nouveau travail, marbre. Nous attendons

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi/Geist	Series.Folder: 3(2)

les blocs d'Asie et, dès que nous en aurons un, on commencera le travail.

Madame Petrici qui a beaucoup fait pour l'instruction de ma femme est venue de Grèce pour vivre toujours à St. Cloud et ma tante [4] est rentrée à la maison. Nous allons avec ma femme et Poulette [5] faire une promenade de plusieurs jours en auto avec des amis conducteurs. Ce sera avant les grandes vacances notre seul repos. Trois, quatre jours, mais je tâcherai de recommencer cela plusieurs fois. Je me remets au travail après, c'est-à-dire lundi, sans interruption mais sans exagération d'effort. Je vais vous tenir au courant des travaux. J'ai arrangé avec le directeur de la revue *La Vie* pour faire paraître mon article sur votre beau musée [6].

Nous prendrons pelle et seau en voyage. Poulette fera petits pâtés. Elle parle de vous dans ses jeux. Tous nous vous envoyons hommages à tous deux et cordialités.

Bourdelle

Les œuvres, *Fruit* [7] et *Héraklès* [8], rentrés, ferai expédier musée, avec socle tournant.

1 Simu possédait deux paysages de Karl Edvard Diriks, peintre norvégien (1855–1930). Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nos 1069 et 1070.
2 Hélène Simu, qui venait de poser pour son buste.
3 Voir l'*Annexe II*, n° 4.
4 Tante Rose, sœur de la mère de l'artiste.
5 La fille de l'artiste.
6 Un article non signé, consacré au Musée Simu, paraîtra dans *La Vie* l'année suivante. Voir les lettres nos 15 (11 février 1914) et 16 (25 février 1914), note 1.
7 Voir l'*Annexe II*, n° 2.
8 Voir l'*Annexe II*, n° 3.

4

Chers amis, [19 mai 1913] [1]

Les trois [...] [2], qui roulent en auto depuis 8 jours, vous envoyent toutes leurs amitiés. Poulette à l'air de l'auto découverte, devient ronde, brune et rouge. Tous nous semblons des homards cuits. Mais bien que cuits nous rentrons pour vous expédier les bronzes [3].

Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Musée Simu, Bucaresti, Roumanie.

1 Carte postale illustrée (*Grèves du Mont-St-Michel*). Date de la poste.
2 Mot indéchiffrable.
3 *Le Fruit* et *Héraclès archer* que Simu [...] d'acheter.

5

31.5.1913, P[aris]

Chers amis,

Nous avons écrit postales en voyage. Ferai toute chose à votre désir pour [...] expéditions, et prendrai pour le bronz[e] toutes [les] précautions que désirez. Je [...] certain qu'il n'y a pas de danger, et [...] aurai le souci, tout sera absolument [...] gné. Actuellement j'ai deux plâtres [du] portrait de Madame Simu, secs. On va commencer par faire la caisse [...] l'emballage du *Fruit*, puis le reste après. On va faire tout de suite pour le Fruit, et expédi[er] aussitôt, n'ayez nulle crainte. Pas encore de nouvelles du marbre d'Asie [2]. Attendant, si avez idée d'une épreuve bronze [3] il faudrait me le dire, afin que soit soigné et que vous le puissiez voir fait à votre retour.

Notre Poulette a gardé fidèlement les noms de vous deux, elle présente souvent le seau et la pelle et l'œuf de Pâques des amis Simu. Tout en travaillant, je me repose parfois deux ou trois jours en voyageant en auto, en plein air. Cela nous a fait un grand bien et nous avons vu de belles œuvres, d'admirables monuments, de beaucoup de ruines.

Votre beau musée doit beaucoup s'embellir par les nouvelles œuvres que vous y ajoutez et vous devez être bien heureux d'organiser tout cela. C'est la fleur du passage humain que de laisser aux hommes à l'avenir, le témoignage beau et utile de notre activité, vous créez de la vie d'esprit. Nous vous en marquons notre très haute estime et trouvez aussi toute notre amitié.

Bourdelle

1 Voir la lettre précédente.
2 Pour l'exécution en marbre du buste d'Hélène Simu.



Anastase Simu dans une des salles de son musée. 1913. (A gauche, le *Beethoven* de Bourdelle).

3 La variante en bronze du buste d'Hélène Simu sera réalisée. Voir les lettres nos 7 (9 juin 1913) et 10 (21 septembre 1913). Voir aussi l'*Annexe II*, n° 5.

6

4.6. 1913, Paris

Chers amis,

Le *Fruit* est à l'emballage aux plus grands soins. Il est entendu que *Héraklès* et le buste plâtre de Madame Simu seront dans la même caisse avec le plateau et qu'elles auront le couvercle vissé. Je connais tous les moyens d'emballage dont vous me parlez. Soyez bien tranquille, il sera fait pour tout ainsi que vous le désirez, et les caisses seront solides. On mettra d'ailleurs le plateau dans la caisse qui l'acceptera le mieux. Il y aura à l'intérieur d'une des caisses une petite boîte contenant les boules d'acier sur lesquelles roule le plateau. Le petit bronze *Héraklès* est très beau,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Avril 1914. (On y distingue le *Buste d'Hélène Simu* par Bourdelle).

d'une superbe patine. Tout est prêt donc et va partir.

J'ai repris tous mes travaux. De temps en temps nous prenons deux ou trois jours de promenade et la santé ainsi se fait.

La toile de Diriks est à l'abri.

J'ai vendu pour le musée de Stockholm 6 bronzes [2]. Poulette, la maman et la tante se joignent à moi pour vous serrer bien cordialement la main. Je vois de Paris tout l'ouvrage que vous vous donnez avec joie au Musée.

Tout à vous,

Bourdelle

1 Voir la lettre nº 3 (12 mai 1913), note 1.

2 Il s'agit probablement des six reliefs en bronze conservés actuellement à l'*Arkiv for Dekorativ Konst* (Lund), et appartenant au cycle des œuvres réalisées par l'artiste à l'occasion de ses travaux pour la décoration du Théâtre des Champs-Elysées : a. *Apollon et les Muses* (Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 95); b. *Les Muses* (*ibid.*, p. 96); c. *Apollon et sa méditation* (*ibid.*, *loc. cit.*); d. *Les Muses*, étude pour la façade définitive du théâtre, partie de gauche (*ibid.*, *loc. cit.*); e. *Isadora Duncan et Nijinski* (*ibid.*, p. 98); f. *Etude pour « La Musique »* (*ibid.*, *loc. cit.*). Voir aussi la lettre nº 10 (21 septembre 1913).

7

9.6.13, Paris

Chers amis,

Vous aurez un beau bronze de Madame Simu [1]. Mais plâtre n'étant pas fait pour exécution bronze, j'ai passé une semaine à revoir le travail ingrat de retouche sur plâtre, car il était impossible que je signe un bronze fait d'après un plâtre préparé pour traduction en marbre. Cela hélas se fait, mais ça n'est pas de la beauté.

[.....]

De nous tous à vous deux, cordialement,

Bourdelle

1 Voir la lettre nº 5 (31 mai 1913), note 3.

8

[Juillet-août 1913]

Chers amis,

J'ai oublié de vous annoncer réception d'un chèque de deux mille francs. Rien n'a été égaré de votre envoi. Je vous confirme réception et je vous remercie. J'espère que tout ira bien pour les caisses [1]. Je pense qu'à présent rien ne les empêcherait de passer [2].

1 Voir la lettre nº 6 (4 juin 1913).

2 La déclaration de la guerre balcanique avait retardé le transport des caisses contenant les œuvres de Bourdelle, retenues pendant quelque temps à Orşova. (Lettre de Bourdelle à Anastase et à Hélène Simu, 18 juillet 1913).

9

20.8.13, Chaville

Chers amis,

Marbre Asie arrive fin du mois août. On commencera aussitôt [1]. S'il y avait nouvelle de retard, commencerai avec un autre marbre si vous le voulez. Trouverez j'espère à votre retour à Paris tout mon théâtre terminé, toutes fresques, grandes et petites [2]. Je fournis un travail considérable. Allons tous bien. Je suis le seul fatigué, mais en pleine action.

[.....]

Que font les bronzes, ils seront heureux en revoyant le jour, ils auront, pour peu que l'air des garages soit imprégné d'air humide, gagné comme patine [3].

Nous envoyons tous hommages à Madame Simu, souhaitant que les soins que vous prenez vous soyent bien avantageux, fortifiants. A vous mon cher Monsieur Simu nos meilleures et plus empressées amitiés.

Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Kgl. Kurhaus-Hôtel Bad Kissingen, Bavière.

Envoi de Bourdelle, 16 Impasse du Maine, Paris.

1 L'exécution en marbre du buste d'Hélène Simu.

2 Voir aussi la lettre suivante et celle du 10 février 1914 (nº 14). Bourdelle achèvera ses fresques un peu plus tard. Cf. Marc Vromant, *Emile-Antoine Bourdelle. Le sculpteur et peintre vient d'achever ses fresques au Theâtre des Champs-Elysées*, dans *Comœdia*, 23 juin 1914.

3 Voir la lettre nº 6 (4 juin 1913).

10

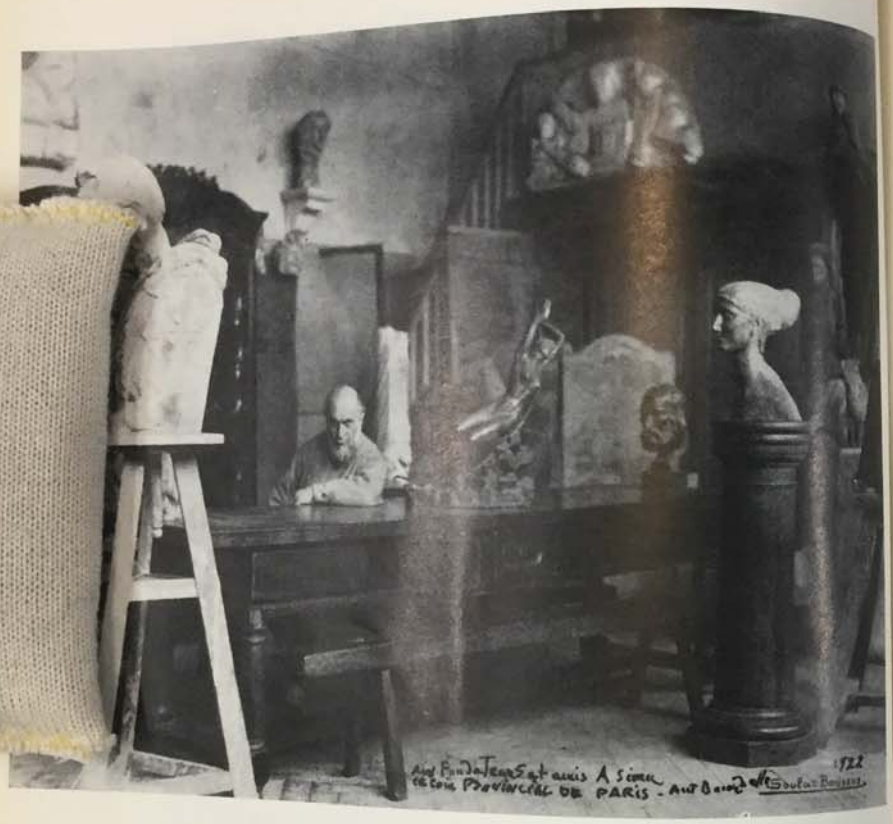
21.9.13, Paris

Chers amis,

Le bronze est en mains, on le travaille [1]. Le marbre d'Asie [2] est introuvable, tous

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)



Bourdelle dans son atelier. 1922.

les efforts aux carrières n'aboutissent pas, mais comme je vous ai dit, il n'est pas indispensable et pas meilleur que notre marbre des Pyrénées. Quand je ferai des têtes, des bustes pour moi, ils seront en n'importe quel marbre solide, bon, et patinés, colorés, comme je les voudrai. C'est tout vous dire[3].

Je viens d'expédier 3 bronzes[4] et un masque grès[5] pour le Prince Eugène[6], au musée de Stockholm. Une quatrième pièce, le bas-relief, petit modèle de la *Musique*[7] est, pour le même musée, au fondeur. Avant-hier dimanche à six heures du soir j'ai terminé la dixième et dernière des grandes fresques. Tout sera prêt pour l'ouverture, le 2 octobre ![8]

Poulette est tellement médusée par le beau manteau brodé, qu'elle se tient tout drôle, écartant les bras, comme une icône ciselée. Nous espérons vos santés excellentes.

De toute la maisonnée à vous deux.

Bourdelle

Je suppose, cher Monsieur Simu, que par activité vous aussi vous prenez des bains, car l'ardeur de la vie de Paris doit vous manquer.

Tous mes hommages et, pour vous, amitiés.

Monsieur et Madame Simu. Grand Hôtel, Royat, Auvergne.

1 Voir la lettre nº 5 (31 mai 1913), note 3.
2 Voir la lettre nº 5 (31 mai 1913), note 2.
3 Le buste d'Hélène Simu sera exécuté en marbre des Pyrénées.
4 Voir la lettre nº 6 (4 juin 1913), note 2.
5 C'est probablement la *Tête de muse* en pierre, conservée à Lund (cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 97).
6 Eugène, prince de Suède, duc de Naerke, peintre et amateur d'art suédois (1865–1947).
7 Probablement l'*Etude pour la « Musique »*. Voir la lettre nº 6 (4 juin 1913), note 2.
8 Voir la lettre nº 9 (20 août 1913), note 2.

11

Le 25.11.13, Paris

Nos chers Fondateur et Fondatrice,

Avons bien reçu chèque de trois mille six cents. Le marbre est en bon chemin, il est très beau, souple, gras, plein, très dur, très résistant. Toute la tête est ébauchée. Je fais commencer les épaules[1].

Cela a été un travail attachant mais difficile de retrouver les articles sérieux au milieu d'un tas de simples citations. Je tiens à les redemander à l'agence de coupures[2]. Je suis très heureux, très honoré d'avoir le dossier que vous composez sur mon œuvre. Très bien votre achat de la *Femme à la toilette*, c'est une belle étude[3].

Sommes très heureux des nouvelles de bonne santé de vous deux. Espérons que Madame Simu sortira tout d'un coup victorieuse et forte de ses épreuves.

Vive Bruxelles et Gand revus avec vous ![4] Quel dommage que le vieux quartier de l'exposition ne soit plus conservé.

Grande amitié de tous, hommage et cordial dévouement,

Bourdelle

Monsieur A. Simu. Muséum Simu, Bucarest, Roumanie.

1 On avait commencé l'exécution en marbre du buste d'Hélène Simu. Dans les lettres suivantes (nos 12 du 11 décembre 1913, 14 du 10 février 1914, 16 du 25 février et 18 de mars 1914), l'artiste donnera à Simu d'autres renseignements sur les étapes du travail.
2 Voir la lettre suivante, note 1.
3 Par Max Chotiau. Cf. *Muzeul Simu* (éd. 1937), nº 919.
4 Voir aussi p. 42–43 de notre texte.

12

11.12.13, Paris

Mon cher ami Simu,

Après recherches et en perdant certains des articles critiques qui sont introuvables et que je vous donne à vous avec plaisir, voici le dossier constitué pour les articles *Le Fruit*[1]. Certes il y en a eu d'autres mais je ne les ai pas tous. Mon titre était *La nudité des fruits*. Au Salon j'ai mis *Le Fruit*. Vous connaissez ainsi toute la pensée de l'artiste. Le marbre marche admirablement bien – belle matière, travail bien conduit. Nous ferons une belle bonne besogne.

Je vous vois refondant bien des places dans votre musée vous donnant un travail énorme et Madame Simu cherchant tout cela avec vous. Nous espérons que vous êtes tout à fait heureux devant votre œuvre et que Madame Simu voit peu à peu avec bien des ménagements sa santé se raffermir.

C'est le vœu de vos bons amis Bourdelle, les vœux très profondément du cœur que nous formons pour vous.

Mains cordiales,
Bourdelle

Monsieur Anastase Simu. Musée de Bucarest, Bucarest, Roumanie.

1 Dans un cahier, conservé au Musée d'Art de la Ville de Bucarest, Bourdelle avait collé les coupures des articles ayant mentionné le *Fruit* lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1911. Le recueil porte ce titre, écrit par l'artiste: *Musée de Bucarest. Ma statue Le Fruit acquise par le Fondateur Simu. Quelques-uns des articles.* Il s'agit de chroniques de l'exposition, parues dans les périodiques suivants: *Aéro, L'Art et les artistes, La Chronique des arts, Le Courrier Français, L'Echo de Paris, L'Echo du Nord* (Lille), *L'Echo parisien, L'Essai* (Villeneuve-sur-Lot), *Excelsior, Le Figaro, Frankfurter Zeitung, Le Gaulois, La Gazette de France, Gil Blas, Havre Eclair* (Le Havre), *L'Humanité, L'Illustration, L'Intransigeant, La Liberté, La Libre Parole, Le Matin, La Méditerranée, Le Ménestrel, Montmartre – La Chapelle, New York Herald, L'Opinion, Paris-Journal, Le Petit Parisien, Le Petit Provençal* (Marseille), *Le Radical, La Revue des Beaux-Arts, La Rue,*

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi/Geist | Series.Folder: 3(2)

En hâte profonds vœux de santé, de bon repos et heureux de vous revoir bientôt, Madame et Maître Simu.

E. A. Bourdelle

Monsieur A. Simu. Riviera Palace Hôtel, Monte Carlo.

1 Olimp Grigore Ioan, *Le Statuaire E. A. Bourdelle. Ses œuvres au Musée Simu*, dans L'*Indépendance roumaine*, 20 janvier/2 février 1914.
2 Voir la lettre suivante, note 1.

16

25.2.14, Paris

Bien chers amis Simu,

Quand vos nouvelles sont bonnes on est heureux à la maison. Il faut que madame Simu se refasse une force merveilleuse. Le Fondateur est solide comme son musée il s'est fait d'avance une éternité. Il faut que Madame Simu en profite et que vous lui en cédiez une bonne part.

Le marbre est épatant dur par exemple, le bougre, il me donne du mal mais il est plus beau qu'un marbre d'Asie ou autant. Figurez-vous qu'ils sont arrivés, ceux d'Asie, il y a quelques jours, mais ils nous sont inutiles !

La revue *La Vie* a le magnifique article de Roumanie dont je vous remercie beaucoup. Sûrement elle en publiera sinon tout, du moins une grande part, concernant surtout le Musée, car je tiens à cela beaucoup [1]. Mon travail est énorme, aussi à regret je vous serre les mains en hâte,

Bourdelle

Marmiton, Poulette et la Maman et tous bien à vous deux. Je dois dire à vous trois, en comptant le musée.

Monsieur A. Simu. Riviera Palace Hôtel, Monte Carlo.

1 Cf. *Une Maison de la beauté française*, dans *La Vie*, III (1914), nº 9 du 1er avril, p. 307–308. Un passage de l'article d'Olimp Grigore Ioan (voir la lettre précédente note 1) y est reproduit.

17

3.14, Paris

Mes chers amis,

Tout hier j'ai travaillé au marbre et j'ai veillé à l'éclairage de lampe. Tout ce matin j'ai repris tout, draperies et cheveux. Le marbre est très complété ainsi. Il est placé ainsi [1], à gauche dans l'entrée sur le premier pallier qui à mon avis est une des plus importantes et meilleures places. J'ai pu obtenir les trois entrées pour la visite du Président de la République et je vous les envoie au plus vite. Peut-être serai-je au Salon ce jour-là.

Les Leblond [2] nous passerons les voir à notre rentrée de Venise.

1 Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Cf., *Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré du Salon de 1914*. Paris [1914], nº 1726. L'artiste précise par un croquis l'emplacement du buste. Voir aussi la photographie reproduite à la p. 64.
2 Marius et Ary Leblond. (Pseudonyme de Georges Athenas et Aimé Merlo, directeurs de la revue *La Vie*).

18

[13 avril 1914] [1]

Bien chers amis,

Vous envoyons tous les arbres en fleurs, toutes les verdures, tout le printemps qui s'inclinent sur notre passage emporté. Nous prenons de tout ce soleil pour notre amie, pour sa santé, pour votre jeune belle famille et des lauriers au Fondateur.

Votre
Bourdelle

Nous lisons *Christian Science* ravis. Ma femme embrasse la donatrice et j'en suis envieux.

Monsieur Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris.

1 Carte postale illustrée *(Dijon, Palais de Justice)*. Date de la poste.

19

[Venise, 14 avril 1914] [1]

Sommes Venise [2]. Vu St. Marc, grand tour, canaux. A l'arrivée vu Palais de l'Antiquaire un des plus beaux de Venise. St. Marc, salade de macaroni avec du byzantin sublime. Sommes bien installés, Hôtel Beau Rivage Annexe Danieli, pension 28 fr. par jour, le tout compris. Avons dormi après midi tous les deux, soleil radieux, mais il est temps de sortir ! Comment est Madame Simu, et le charmant printemps de votre famille, nièce ? Et comment va le Salon? Vu en route beaux articles sur votre marbre [3].

Tout cordialement,
Bourdelle

Monsieur Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris.

1 Carte postale illustrée *(Dijon, Palais de Justice)*. Date de la poste.
2 Cette lettre ainsi que les six suivantes (nos 20–25, du 19 au 30 avril 1914) ont été écrites pendant le voyage que Bourdelle fit en Italie à l'occasion de sa participation à la XIe Biennale de Venise.
3 L'artiste insistera à plusieurs reprises dans ses lettres sur le succès remporté par le buste d'Hélène Simu au Salon de la « Nationale ». Voir les lettres nos 26 (11 mai 1914) et 28 (5 juillet 1914).

20

[Venise, 19 avril 1914] [1]

Cher ami,

Ma salle s'organise très belle, des ventes s'annoncent, nous travaillons tous les jours [2]. J'y retrouve beaucoup de français de tous pays. J'y rencontre des amis nouveaux d'art étranger. Nous voyons le plus possible de Venise, ville vraiment attirante. Suis entouré des petites salles autour de ma très grande, par Besnard [3], Rafaëlli [4] et Le Sidaner [5]. Vous envoyons toutes amitiés

Bourdelle

Monsieur Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Gondola)*. Date de la poste.
2 Cf. XI *Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia. Catalogo illustrato*, Venezia, 1914. *(Mostra individuale di E. A. Bourdelle*, p. 167–169, nos 1 à 33).
3 Ibid., p. 174–177, nos 74 à 89.
4 Ibid., p. 172–174, nos 49 à 73.
5 Ibid., p. 169–171, nos 34 à 48.

21

[Venise, 19 avril 1914] [1]

Madame Simu,

Les deux livres que vous avez donnés à ma chère mauviette sont d'essence supérieure. Je les lis et je viens vous dire que vous avez le regard bon et droit qu'il faut pour les comprendre. Je vous remercie de ce don plus que de tout, car il y a dans cet acte de la confiance. C'est dans le domaine moral que nous pouvons vous être encore plus proches car nous vous suivons de toute l'âme.

Aux chers vôtres de cœur et dites-leur bien que ces pensées-là valent seules de vivre. Cordialement, spirituellement,

Bourdelle

Cher ami Simu,

Merci visites, merci nouvelles Poulette. A bientôt

Bourdelle

Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Beau Rivage, Venezia)*. Date de la poste.

22

[Venise, 19 avril 1914] [1]

Notre amie et notre cher modèle patient,[2]

Ma femme et moi nous vous envoyons toute amitié. Malgré Venise, regrettons Paris pour être plus près de vous [3]. Avons vu rues, chiesas, places, canaux, Lido, jardins et gondoles, avons peu de temps, il faut organiser tant de socles et l'ensemble, mais tout va pour le mieux.

A la toute charmante jeune fille, nos salutations, à vous Madame, aux trois,

Bourdelle

Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Facciata Chiesa S. Marco)*. Date de la poste.
2 Hélène Simu.
3 Anastase Simu et sa femme se trouvaient à Paris.

23

22 Avril 1914

Chers amis,

Voilà que dès ouverture allons rentrer à Paris. Je termine ma salle aujourd'hui [1].

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

Inauguration demain, invitations du préfet du syndaco et le soir du 23 inauguration, banquet; après, voir apprêts de départ. Le Président des artistes de Finlande veut acheter de mes œuvres pour leur musée. Il a dit à Monsieur Ojetti l'organisateur de mon exposition [2] que je ne ferai pas longtemps de si bas prix, car les sculpteurs jeunes italiens inconnus vendent le quadruple plus cher. Cela lui ai-je dit est pour le moment. Il va m'être impossible de les maintenir bas, car je n'aurai plus le temps de m'occuper à soigner tant de bronzes et à en parachever les patines.

Le groupe du *Faune et ses chèvres*, l'*Art Pastoral* [3], obtient un bien grand succès, 4 ou 5 œuvres sont notées et quasi vendues, il paraît aussi que Venise songe à m'acheter [une] œuvre pour son musée ou à commander la *Pénélope*, marbre sans doute. Je verrai [4]. Si le prix est trop doux je ne pourrai accepter, car avec les grands travaux que j'ai, il est inutile pour moi d'échanger juste mon temps. J'aime mieux créer de nouvelles œuvres et les éditer un peu partout dans le monde.

Fait connaissance du jeune maître sculpteur Dazzi [5] et de sa femme, ils sont charmants et lui a beaucoup, beaucoup de talent. Ma salle est belle. Le Commendatore Ojetti me disait hier que je suis il triomphatore dell'Esposizione ! Donc tout est bien. Quel triomphe de l'Art Byzantin à Venise et aux environs !

A Madame Simu, à votre charmante demoiselle, à vous tous, bien cordialement,

Bourdelle

Il Fondatore Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Voir la lettre nº 20 (19 avril 1914).
2 Ugo Ojetti avait été délégué à Paris pour choisir avec l'artiste les œuvres destinées à cette exposition. Cf. *La Libre parole*, 27 avril 1914. Les rapports de Bourdelle avec Ugo Ojetti ont été étudiés par Jeanne-Marie Tost, dans le catalogue de l'exposition *Bourdelle inconnu*, Institut français de Florence, 1961 (Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 66).
3 Voir la lettre nº 14 (10 février 1914), note 6. On ajoutera donc l'exposition de Venise à celles mentionnées dans Jianou-Dufet, *op. cit.* p. 89 (la notice de l'œuvre).
4 Bourdelle a réalisé, de 1907 à 1912, plusieurs variantes en bronze de sa *Pénélope*, aucune en marbre. Cf. Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 85.
5 Arturo Dazzi (n. 1881) participait à la même exposition avec plusieurs sculptures. Cf. *Catalogo illustrato*, *op. cit.*, p. 64, 95, 116 (repr. pl. 69) et 133.

24

[Gênes, 27.4.14] [1]

Chers amis,

Avons eu épreuves d'un numéro de *La Vie*, épreuves des gravures. Aurons ce numéro en rentrant, espérons que le buste de Madame Simu y est bien [2]. Dès cérémonies vues et vu, retour de Ravenne, les membres de la Commission, rentrons vivement vous revoir et reprendre en grande joie le travail. Avons d'avance détesté le mouvement vraiment mal choisi de quitter Paris lorsque vous y veniez. Connaissez-vous les livres d'art publiés par les Leblond [3], qui donnent des vues fort judicieuses sur toute la jeune génération d'artistes importants de nos temps ? Cela est à posséder. C'est beau et très documenté. Sommes heureux de revenir vers vous et vers la maison. Je pense que vendredi serons rentrés. Pour vous tous, amitiés.

Bourdelle

Monsieur A. Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Carte postale illustrée *(Ravenna, Basilica di San Vitale)*. Date de la poste.
2 Une reproduction du buste d'Hélène Simu a été publiée sur la couverture du nº 12 de cette année (22 avril 1914).
3 Voir plus haut, lettre nº 17 (mars 1914), note 2.

25

Bellini's Hôtel Terminus, Milan

Montreux, le 30 avril 1914

Chers amis,

Serons à Paris Dimanche. En Italie presse exaltée, succès considérable. Commande par l'Etat d'une grande figure pour le principal musée de Rome ! [1] Et tout à fait confidentiellement je vous dirai l'intention du gouvernement italien. Portes de l'Italie grandes ouvertes d'un seul coup. Succès énorme d'artistes et de presse.

Sommes heureux de vous revoir tous,

Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Chatham Hôtel, Paris, France.

1 Bourdelle ne semble pas avoir exécuté cette œuvre.

26

11.5.14, Chaville

Très chers amis,

Levé tous les matins à 4 heures, parti à 5h9 pour Paris, travaillé jusqu'à la nuit au *Centaure mourant* [1] qui devient quelque chose. Allez recevoir articles sur le marbre Madame Hélène Simu [2]. On aime beaucoup ce buste car bien des artistes m'en parlent.

Avons eu Poulette pas bien, longtemps, elle se remet très lentement et elle grandit beaucoup. Tant avons à faire, que parlant tous les jours de vous, n'avons pas le temps de vous écrire, tant j'ai de lettres à expédier chaque jour. Pas lu tout le journal roumain. Merci de son envoi, je le lirai. Je ne profite pas de la campagne, ou si peu, mais je suis si heureux d'y voir les miens ! Ah! le bronze du Centaure, ça va faire un rude morceau. Au Fondateur, à notre si excellente amie, aux deux réunis, tous nous envoyons vives amitiés. Sans oublier la jeune fille qui sait jouer si bien avec les enfants.

Ma femme vient enfin à Paris le plus qu'elle peut pour m'aider, car je suis trop chargé. Elle voit le courrier, expédie et range, et je voudrais la voir se remettre à la sculpture [3], car il faut bien que je sois aidé, mon travail est écrasant. Mais je vais très bien. Le soir seulement après 11 ou 12 heures de travail sur échelles, je suis physiquement rossé, mais le moral est tellement bien.

Je vous écris à 4 heures du matin, le train approche, et vite à Paris.

Monsieur et Madame Simu. Musée Simu, Bucarest, Roumanie.

1 Après avoir exposé au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts le plâtre de l'œuvre, l'artiste travaille à sa version monumentale en bronze, qui ne sera exposée qu'en 1925, au Salon des Tuileries. Cf. Gaston Varenne, *Bourdelle par lui-même*. Paris [1937], p. 244.
2 Lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1914, le buste d'Hélène Simu fut commenté ou mentionné en de nombreux articles, dont nous citons les suivants, retrouvés parmi les papiers d'Anastase Simu: Louis Vauxcelles, dans *Gil Blas*, 12 avril; Francis Carco, dans *L'Homme libre*, 13 avril; Georges Lecomte, dans *Le Matin*, 13 avril; Léon Bocquet, dans *L'Echo du Nord* (Lille), 16 avril; Jean Claude, dans *Le Petit Parisien*, 19 avril; M. P., dans *Le Radical*, 20 avril; M., dans *La Libre Parole*, 27 avril; Thiébault-Sisson, dans *Le Temps*, 27 avril; Jean Carré, dans *La Vie*, III (1914), p. 376; Maurice Hamel, dans *Les Arts*, XIII (1914), nº 150, p. 13; Louis Réau, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXXV (1914), p. 382–383.
3 Madame Cléopâtre Bourdelle avait été l'élève de son mari.

27

[Juillet 1914] [1]

Très chers amis,

Nous sommes à Wangel au pied du Kœnigsbourg, entourés de montagnes. Nous sommes les hôtes de mademoiselle Kœberlé, jeune poétesse alsacienne, admirablement française, et de son père très illustre [2] dont je termine un portrait, une tête, pour être coulée en bronze. Six bronzes pour l'instant, un pour la place de ... [3] à Strasbourg, sa ville natale, les autres pour musées et pour les amis du maître [4]. Kœberlé est le précurseur de l'asepsie, qui a révolutionné la chirurgie. Il est le créateur de cette pince qui bouchant les artères coupées laisse la force de son sang au patient et la liberté d'agir à l'opérateur. Il est près d'avoir 87 ans, il a une très belle tête. C'est un ascète, qui s'est laissé conquérir et adoucir jusqu'à être coquet et le plus traitable qu'il peut pour ma meilleure moitié. Moi, la mauvaise moitié, je travaille et je termine donc une tête buste qui est en qualité entre le *Rodin* [5] et le *Ingres* [6] dans leur allure constructive, mais avec plus d'intimité. Ma mignonne

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi/Geist | Series.Folder: 3(2)

moitié est très contente de ce buste et je l'abandonne comme je fais pour tous mes travaux, mais je n'en suis pas mécontent.

A Strasbourg, près de la cathédrale, dans un petit musée, pierres tombées et moulages. J'ai vu là d'admirables choses. Je ne passe jamais dans une ville sans aller voir les vieilles pierres, les sculptures, qui disent mieux que tout l'âme profonde des siècles et des races et sont le vrai reflet de l'homme.

Tout passe
L'art robuste — (sculpture)
Seul à l'Eternité
Le buste
Survit à la cité

Th. Gautier

C'est par ce sentiment profondément inscrit en moi que j'ai tout sacrifié pour être un vrai sculpteur. Peintre oui, mais peintre mural. Plus de pastels, plus de petits tableaux, d'esprit léger, plus d'art sans ordre austère et adapté aux monuments, et surtout plus de faux art, sans dessin valable. Vos fresques ou plutôt vos primitifs doivent être la gloire de votre beau musée [7]. Mais des sculptures vraiment sculpturales, c'est là l'avenir le plus sûr.

La gravité des œuvres, c'est le charme de l'art.

Nous allons rentrer à Paris. Je vous laisse pour aller au travail. Ma femme finira ma lettre [8].

Mais je vous dis toute mon affection à tous deux, et vive le Musée Simu et le Fondateur.

E. Ant. Bourdelle

Monsieur et Madame Simu. Musée Simu, Bucharest, Roumanie.

1 La date a été notée par Simu.
2 Eugène Kœberlé (1828—1915), chirurgien français.
3 Le nom de la place n'est pas complété.
4 On connaît, sans compter l'étude à laquelle on a donné le titre d'*Homère* (6 épreuves), une *Tête* (4 épreuves) et un *Buste de Kœberlé* (9 épreuves). Cf. Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 107—108.
5 Œuvre de Bourdelle datant de 1909. Cf. *op. cit.*, p. 90.
6 Œuvre de Bourdelle datant de 1908. Cf. *op. cit.*, p. 89.
7 Voir plus haut, p. 59, note 41.
8 Madame Cléopâtre Bourdelle ajoute quelques lignes à la lettre de son époux.

28

Chaville, 5.7.14, Paris

Chers amis,

Reçu par Toussaint [1] votre lettre. J'ai chez moi 4 cadres, 3 estampes, une gouache. Toussaint vous garde sa pierre. J'ai le marbre de Madame Simu [2]. L'architecte du Théâtre [3] en est très emballé (sur le buste) et m'a dit l'avoir montré à des quantités d'amateurs d'art.

J'ai d'Italie de magnifiques articles. Le ministre de l'instruction publique vient de m'écrire de Rome pour me demander de faire mon propre buste en bronze pour la célèbre galerie des offices, de Florence [4]. Vous connaissez cela, vous savez que depuis le 17-e siècle il y a réunis là quantité de portraits — autoritratto — par les peintres les plus célèbres. Cela va m'amuser de faire mon buste !

Je suis dans le train, c'est le moment de le dire ! Et c'est pourquoi j'écris si peu lisiblement. Je vais à Paris et pressé j'écris en route.

Je n'aime aucun crime, ni passionnel ni autre, mais hélas l'exemple du mal vient des grands.

Je n'ai jamais eu de plus beaux articles à propos d'un portrait [5]. Dites à Madame Simu qu'elle est un si charmant modèle que c'est à elle tous les éloges. Quant à moi, je n'ai jamais eu devant moi plus sympathique visage et âme si attachante aussi. Toute mon amitié, qui de vous est allée aussi jusqu'à elle.

De tous affection,

Bourdelle

[*Ajouté par l'artiste, en marge de la première page*]: Je vais faire pour une place publique de Strasbourg un relief, bronze, tête d'un chirurgien célèbre [6].

[*En marge de la seconde page*]: Reçu par les soins de votre aimable neveu une belle toile avec *Perroquet*.

1 Le sculpteur Gaston Toussaint (1872—1946). L'œuvre mentionnée, *Le Nourrisson*, venait d'être exposée au Salon de la « Nationale » et fut acquise par Simu. Cf. la lettre de G. Toussaint à Anastase Simu, 16 juillet 1914. Voir aussi *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), nº 717.
2 Le buste en marbre d'Hélène Simu restera dans l'atelier de Bourdelle jusqu'en 1920. Voir la lettre nº 39 (26 mai 1920).
3 Le Théâtre des Champs Elysées fut construit par Auguste (1874—1945) et Gustave Perret (1876—1952). Celui mentionné par Bourdelle dans cette lettre est sans doute l'aîné des deux frères, auquel on doit la conception architectonique de l'édifice. Sur les relations de Bourdelle avec Auguste Perret, voir aussi la lettre nº 41 (4 janvier 1922), note 2.
4 Bourdelle n'exécuta pas cette œuvre.
5 Voir la lettre nº 26 (11 mai 1914), note 2.
6 Voir la lettre précédente.

29

[décembre 1914] [1]

Gratitude accepte offre mandat télégraphique, Montauban, Tarn-et-Garonne. Cordialités,

Bourdelle

1 Télégramme. Date de la poste.

30

10 décembre 1914, Montauban

Chers amis Simu,

J'ai bien reçu votre deuxième envoi de 600 fr. soit donc onze cents en tout [1].

1 Ajouté par Simu: « en sept. 1914, envoi de 500 frs. » Le reste de la lettre manque, étant coupé, probablement par Simu.

31

[Montauban, février 1915] [1]

Reçu fonds,

Bourdelle

1 Télégramme. La date de réception notée par Simu: « 24 janvier/6 février 1915 ».

32

3.2.15, Montauban

Mes chers amis Simu,

Merci du nouvel envoi. Dans le moment terrible que nous traversons tous et que nous dominerons, votre geste a la valeur d'un sauvetage.

De tous merci et grand, grand merci, et vive la plus grande Roumanie. C'est elle qu'il faudra sculpter au fronton du musée. Une Roumanie transylvaine [1].

Tout est en sûreté à Paris. Je crée des frères à l'*Héraklès* mais je crois qu'ils veulent le dominer.

1 Cf. Olimp Grigore Ioan, *Les Œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre 1929: « C'est également à Antoine Bourdelle que le mécène roumain s'était adressé pour le bas-relief qui devait servir de frontispice ou fronton à son musée. La mort implacable n'a point permis que la Roumanie s'enrichisse aussi d'un pareil chef-d'œuvre ». Voir aussi C. Soldan, *Antoine Bourdelle, o glorie a sculpturii contemporane*, dans *Universul*, 28 octobre 1929; Louis Réau, *L'Art roumain*, Paris, 1946, p. 85.

33

29.3.1915, Montauban

Chers amis,

Bien reçu 300 francs de l'envoi postal. [.....] [1]

Vous le voyez, les mois passent et la vie de la France est de plus en plus ardente, dans un calme extraordinaire.

Ardente en dedans.

1 Le reste de la lettre manque, étant coupé, probablement par Simu. Le fragment qui suit est resté lisible sur le verso de la feuille.

34

[Montauban, 1915] [1]

Gratitude, reçu fonds.

Bourdelle

1 Télégramme. Le reste de la date est indéchiffrable.

35

29 septembre, 1919, Paris

Chers grands amis,

Voilà longtemps que nous avons de vos bonnes nouvelles. Comment, amis, je n'ai pas répondu ! C'est à dire que mes lettres ne sont pas arrivées jusqu'à vous. J'ai adressé une longue lettre à l'officier ou au diplomate qui nous avait enfin apporté de vos bonnes nouvelles et je croyais que cette lettre il avait le moyen de vous la faire parvenir. Je l'en avais prié.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi/Geist	Series.Folder: 3(2)

Enfin on pourra peu à peu effacer l'affreux passé. Mon Dieu comme nous avons pensé souvent à vous deux, à votre nation ! Et, nous le disions souvent, avec les Allemands aux portes, avec des obus qui tombaient sur Paris, nous nous disions combien vous deviez craindre pour nous qui étions à Paris et nous, nous frémissions aux mauvaises nouvelles qui concernaient votre pays. Combien de fois vous ai-je vus dans le musée. Ce fut ma pensée incessante et je craignais pour Madame Simu tant de mortelles émotions.

Le marbre de Madame Simu notre amie est tellement aimé de tous. On ne sait pas ce qui attache le plus, ou la beauté ou la bonté de ce visage. Le marbre se dore peu à peu. C'est le morceau qui apprivoise tout le monde et mes travaux en seront orphelins quand il partira pour Bucarest. C'est une présence réelle, un portrait. En passant tout le jour près de lui, tous deux vous nous étiez présents et ce n'est pas la véritable absence. Seulement à vos grands mauvais jours nous vous aurions voulu parmi nous, car jamais je n'ai cru que le Boche viendrait à Paris. Mais nous avons été bombardés nuit et jour durant de longs mois et j'ai cru bien des fois que toute ma vie de labeur serait anéantie. Mais je n'ai rien perdu et j'ai travaillé sans arrêt sous le bombardement [1]. Enfin donc à bientôt. J'ai cru avec la maman que vous aviez nos lettres. Nous, nous avions de vos nouvelles depuis qu'un voyageur diplomate ou officier nous en fit avoir une et Mr. Sémezies, que vous avez reçu, m'en a donné tout récemment. Poulette a grandi, elle est superbe et polissonne, presque aussi haute que sa petite maman. Tous nous allons très bien, notre tante Rose aussi, que j'avais expédiée à Bordeaux, car elle serait morte de la peur des Gothas. Nous habitons 6 Avenue du Maine.

Nous vous embrassons tous,

Bourdelle

1 Voir aussi le témoignage de Madame Bourdelle, dans Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 36. En refusant de quitter Paris pendant les bombardements allemands, Bourdelle avait déclaré : « Je suis en train de sculpter *La Victoire*. Quand je la finirai, je partirai. *La Victoire* c'est ma manière de combattre ».

36

10 nov. 1919, St. Cloud, Seine-et-Oise

Très chers grands amis,

Cette fois je me crois assuré que ma lettre vous arrivera, car j'ai appris par l'ami Simu hier dimanche, qu'aucune de mes lettres ne vous est parvenue. C'est une joie profonde pour nous de vous savoir en bonne santé, tranquilles pour votre pays, pour votre grand musée et dans votre grande capitale sauvée par le poilu français.

Souvent nous vous avons écrit, nous parlions de vous constamment et nous y pensions sans cesse. Après le maître du musée nous serons si heureux de voir notre si bonne et si charmante amie Madame Simu, dont le marbre est connu de tous les initiés d'art du monde. Dès que je le pourrai, j'en ferai faire un autre marbre, car nous ne voudrions pas perdre cette œuvre que nous avons sauvée de tant d'atroces destructions et qui nous rappelle les traits de cette âme si amicale et si chrétienne dans le sens le plus haut du mot, qu'est Madame Simu.

Ma bataille a grandi avec mes travaux. Je reprends mon atelier de sculpteurs, venus de tous pays étudier près de moi. Il y a tant à reconstruire. L'avenir est à composer. Dès l'Anatole France créé [1] et dès rentrés à nos ateliers et maison nous vous en préviendrons. Mais j'ai voulu ce matin vous dire notre joie de voir notre désir de tous les biens pour vous tous réalisé.

A vous tous, de nous,

Bourdelle Ant.

Adresses à Paris, ateliers 16 et 18, Impasse du Maine, appartement 6, Avenue du Maine.

1 Voir la lettre suivante, du 22 novembre. Cf. André Dezarrois, *Quand Anatole France posait devant Bourdelle*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. XLVII (1925), p. 75–80. D'après le témoignage de l'artiste, Anatole France avait « bien posé trois séances par jour et durant quinze jours » (*ibid.*, p. 76). Dans le même article, trois esquisses préparatoires de l'œuvre, datées du 15 novembre 1919 (*ibid.*, p. 77–79).

37

22 nov. 1919, Paris

Chers grands amis,

Je suis à votre disposition pour visiter musée Rodin ensemble [1]. Je vous l'ai téléphoné aujourd'hui et prié l'hôtel de l'écrire, d'en prendre note pour vous la remettre. Je suis horriblement occupé mais nous trouvons que ce qui nous ferait le plus grand plaisir ce serait de vous avoir tous à déjeuner. Il suffit de nous prévenir deux jours à l'avance à cause du service et afin que j'en sois averti assez à temps pour que je sois libre ce jour là. J'ai terminé le buste de A. France. Bientôt il sera moulé. Nous verrons le Musée Rodin et *L'Atelier* de Courbet, tableau immense et splendide [2].

Tout de cœur à vous tous,

Bourdelle

et les plus affectueux hommages à notre chère amie Madame Simu.

1 Sur une visite de Simu chez Rodin, en 1913, voir plus haut, p. 40.

2 Avant d'être acquis par le Louvre, *L'Atelier de Courbet* était alors exposé à la galerie Barbazanges. Cf. *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, XXI (1919), nº 633, du 1er décembre, p. 217. Sur l'admiration de Bourdelle pour Courbet, voir Marie Dormoy, *L'Enseignement du maître sculpteur Bourdelle*, dans *L'Amour de l'art*, XI (1930), p. 25.

38

19.1.20, Paris

Chers grands amis,

Avions eu la joie recevoir vos nouvelles en effet, seulement on avait oublié de nous dire à quelle adresse envoyer réponse ! Cette fois avons vos adresses. Merci grand du souvenir avec vœux et recevez les nôtres très fidèles et entièrement affectueux. Tante Rose, mon fils, Poulette, la petite maman et (le daddy, moi) tous ces diables vont bien.

J'ai repris mon labeur à l'atelier de la Grande Chaumière. Il y a là des élèves roumains, 2 au moins, un homme, une femme [1]. J'ai des Serbes, des Russes, des Anglais, des Américains, c'est une géographie d'élèves. Je fais une Victoire que le G[ouvernemen]t Argentin va offrir à Pétain, Maréchal de France [2]. Je mets en ordre tous mes ateliers, quel travail ! Mais il le fallait. Réceptions, lettres, leçons, travail, c'est impossible d'arriver à tout. A travers tout cela c'est la lutte sans trêve pour résister aux cubistes, futuristes qui enterrent Rodin, Michel Ange et le bon Dieu et qui s'enterrent finalement eux-mêmes, par un juste retour des choses d'ici-bas ! Moi je veux agrandir ma bataille, c'est là l'intérêt de la vie [3]. A âme plus étendue, art plus vaste, donc un combat.

Et bien affectueusement à vous trois,

Bourdelle

1 Les deux artistes roumains cités par Bourdelle dans sa lettre étaient Ion Don et Irène Codreano, qui devint par la suite l'élève de Brancusi. Irène Codreano travailla à la Grande Chaumière de 1919 à 1923. Bourdelle l'invita aussi à venir à son atelier de l'Impasse du Maine et lui permit d'assister pendant qu'il travaillait au buste d'Anastase Simu. (Renseignements communiqués par Mme Irène Codreano). Voir aussi [Ion] Don, *Rien que des souvenirs*, Paris, 1955, p. 49–52.

2 Cf. *La « Victoire »* d'Antoine Bourdelle, dans *Le Temps*, 10 juillet 1920. Il s'agissait d'une « réduction au tiers de la *Victoire* exposée au dernier Salon de la Société Nationale, laquelle appartenait à l'ensemble conçu pour le monument du général Alvéar... ». Voir aussi G. Varenne, *op. cit.*, p. 184–185.

3 On a remarqué toutefois que Bourdelle, qui « employa tous ses efforts à abolir et à substituer au modelage souvent hasardeux, la construction par plans » est « le devancier de ces statuaires dits cubistes, qui se nomment Jacques Lipschitz et Henri Laurens ». (Waldemar George, *La Leçon d'Auguste Rodin*, cité dans Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 14).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

39

26.5.20, Paris

Chers grands amis Simu,

Nous vous avons suivis dans vos aventures. Le buste se terminait tandis que vous arriviez à Bucarest. Il est moulé [1]. Vous nous direz l'entrée du marbre de Madame Simu au musée [2]. La Fondatrice sera du musée les éléments de grâce et le Fondateur en sera l'élément robuste. Les deux effigies se complèteront.

Il faut prendre une éponge pleine de savon blanc, laver très bien le marbre, le laisser sécher après savon bien enlevé, puis avec de la mie de pain émiettée et ferme (pas de pain frais) frotter tout le marbre. Vous en verrez alors toutes les paillettes étinceler.

[.....]

Je suis très heureux au travail. Les deux grands hauts reliefs du théâtre sont montés et en place, aux ateliers le grand bronze du grand docteur d'Alsace est là, je le patine, il est superbe [3]. J'ai eu la visite du philosophe Bergson [4], puis du romancier Marcel Prévost. La presse pour mon salon fait un volume de beaux articles.

Veuillez cher ami me rendre le service de m'indiquer par retour du courrier où est la tête (profil de blonde) peinte par moi. Je déteste avoir cela aux mains des marchands et je pourrai la céder pour un musée de Tokio, en y gagnant. J'espère que votre lettre en indiquant cela nous donnera rapidement d'excellentes nouvelles du musée et des trois grands amis voyageurs.

Salut et prospérité en votre patrie pour vous tous,

A. Bourdelle

[*En marge de la lettre:*] Le musée est gravé sur le côté, et votre . . . [5]

1 Le buste d'Anastase Simu. Des lettres adressées à Simu permettent de dater de plus près cette œuvre. Si le 1er février 1920 Simu était encore à Monte Carlo, le 28 du même mois Louis Vauxcelles avait vu le buste dans l'atelier de Bourdelle. C'est pendant le mois de février 1920 que Bourdelle travailla donc d'après le modèle. (Lettre de J. Fr. Raffaëlli, 1er février 1920; lettre de Louis Vauxcelles, 1er mars 1920). Voir aussi l'*Annexe II*, no 7.

2 En effet l'entrée du buste en marbre d'Hélène Simu au Musée fut signalée par la presse de Bucarest. Cf. *Une nouvelle œuvre de Bourdelle à Bucarest*, dans *L'Indépendance roumaine*, 26 octobre 1920.

3 Le buste de Kœberlé. Voir plus haut, lettre no 27 (juillet 1914).

4 Une conversation de Bourdelle avec Bergson est mentionnée dans SÁNDOR KÉMERI, *Visage de Bourdelle*, p. 11.

5 Le reste n'est plus lisible, le papier étant déchiré. Sur le côté droit du buste d'Anastase Simu, Bourdelle avait gravé la silhouette du musée. Voir la reproduction à la p. 51.

40

[28 décembre 1920, Paris] [1]

Je ferai, moi, tout le possible pour pousser le buste marbre [2], mais il faudra pour cela beaucoup travailler et que je sache que le Fondateur doit venir avec les siens.

Tout affectueusement à tous,

Ant. Bourdelle

1 Ces quelques lignes ont été ajoutées par l'artiste au bas d'une lettre adressée aux Simu par Madame Bourdelle, pour excuser son époux, extrêmement occupé par ses travaux.

2 Le buste d'Anastase Simu.

*

[Janvier-février 1921]

Madame Bourdelle annonce à Madame Simu que l'artiste a trouvé « un marbre magnifique » pour le buste d'Anastase Simu. On ne sait combien de temps durera l'exécution: « . . . la vraie difficulté est de copier ce plâtre dans le marbre ». Il s'agissait de finir la transposition en marbre avant l'ouverture du Salon, où le buste devait figurer: « Mais vous savez, chère Madame, que Bourdelle quelquefois fait des miracles ! Qui sait si, vous ici, ce buste [ne] pourrait quand même se faire à temps ». Dans sa version en plâtre, le buste avait été « beaucoup admiré les dimanches aux ateliers » et reproduit dans un article de Paul Vitry (Art et décoration, 1920, no 12 p. 163).

*

12 mars 1921, Paris

Sentant son amie de Bucarest « toute frémissante d'impatience », Madame Bourdelle lui annonce que le buste, quoique très avancé, ne pourra être prêt pour le Salon. Il serait dommage qu'une si belle œuvre soit « bâclée et abîmée ». Il vaut mieux attendre l'année prochaine, quand elle pourra être exposée « dans toute sa beauté ».

*

[Été 1921]

Madame Bourdelle communique à Madame Simu que son époux a été pendant un mois à Bourges, puis à Grenoble, où on lui a acheté deux de ses grandes figures: La Force et La Victoire [1], *enfin à Monteceau-les-Mines « où il a dû rester un certain temps pour s'occuper de son monument dont vous avez peut-être déjà vu la maquette » [2]. Le buste de Simu, « quoique commencé depuis longtemps, est loin d'être terminé », ce que l'artiste se propose de faire pendant l'hiver. Au mois de juin Bourdelle a été avec sa femme à Strasbourg. On y avait mis, dans le « palais du Rhin », deux « grandes figures » de Bourdelle [3], et, à l'Université, une épreuve du buste de Kœberlé [4]. De là, Bourdelle est allé à Wiesbaden. C'est ici qu'il exposa, dans le palais de l'archiduchesse de Luxembourg, vingt œuvres, parmi lesquelles « le buste de M. Simu en plâtre, avec celui d'Anatole France, en plâtre aussi » [5].*

1 La Force et La Victoire, les plâtres des figures destinées au monument d'Alvéar, actuellement au Musée de peinture et sculpture de Grenoble. Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 105 et 107. (Ce plâtre de La Victoire y est daté de 1923).

2 Plusieurs études pour le Monument aux morts de la guerre de 1914—1918, de Montceau-les-Mines, datent des années 1919 à 1921. Cf. *op. cit.*, p. 110.

3 La Force et La Victoire, actuellement au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Cf. *op. cit.*, p. 105 et 107.

4 Actuellement au Collège de Strasbourg. Cf. *op. cit.*, p. 108.

5 Une exposition d'art français fut inaugurée le 11 juin 1921, au palais de Biebrich, mis à la disposition du gouvernement français en Rhénanie par la grande-duchesse de Luxembourg. Cf. *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, XXIII (1921), p. 84; THÉBAULT-SISSON, *Inauguration d'art français dans les Provinces du Rhin*, dans *Le Temps*, 12 juin 1921. C'est la première exposition où fut présenté le buste d'Anastase Simu. On ajoutera l'exposition de Wiesbaden à celles mentionnées dans JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 55 *(Liste des expositions)*.

41

4 janvier 1922
6 Avenue du Maine, Paris

Cette fois très chers amis, si rien de mal n'arrive à l'élève qui avec moi travaille au buste nous en enverrons le marbre au Salon [1]. Le marbre (matière) est au moins aussi beau que celui de Madame Simu, plus doré encore. Le travail en est très difficile et très long, car le plâtre très travaillé est très difficile à copier et me donne du mal. J'ai deux très bons sculpteurs suisses qui sont mes élèves, qui ont entrepris le travail de marbre. C'est sur eux que je compte pour mener à bien votre buste auquel je mets sur tous les morceaux la dernière main, et je leur apprends le beau travail. Nous aurons là, chers amis, deux bustes, celui de Madame Simu et le vôtre, qui seront aimés de tous ceux qui arriveront à travers les âges à lire dans l'art des sculpteurs. Malheureusement ces voyants-là sont plus que rares ! Comme cela est singulier de laisser après soi des témoins inertes et muets de notre activité — et que nous disparaissions tout à coup nous-mêmes ! Enfin voilà le grand travail en cours, et je vous envoie la bonne nouvelle que vous attendiez. Tout est fait pour que nous ayons terminé votre marbre en avril et qu'il aille au Salon du printemps. J'espère que nous nous porterons tous bien et que tout se fera, s'achèvera selon nos vœux à nous tous.

Madame Bourne qui gouvernait Poucette a rejoint l'Afrique du Sud avec son fils qui a abandonné la marine, donc elle ne

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

pouvait le laisser seul. Mais nous avons trouvé une Américaine un peu moins âgée, plus alerte et très bonne et agréable, plus active près de Poucette, et de toute confiance.

Nous allons tous bien. Aux vacances dernières nous avions organisé un voyage en Italie, à travers la Provence et la Turbie et Monaco, mais notre ami Root propriétaire de l'auto est tombé malade, et tout a été remis et un tiers seul du voyage fut fait. Nous n'allâmes qu'à Turin. Sommes restés près d'un mois à la Turbie, chez le ministre d'Etat du prince. En septembre cette année nous partirons en auto avec un autre propriétaire ami, qui conduit lui-même, voir l'Italie, où j'espère arriver cette fois [2].

De nous tous réunis, à vous tous, à votre musée, nos vœux, notre affection,

Antoine Bourdelle

Nous n'oublions pas votre nièce!

Monsieur A. Simu Directeur et Fondateur du Muséeul Simu et Madame. Bucarest, Roumanie.

1 Le buste d'Anastase Simu sera exposé cette année au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts. Cf. *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture, arts décoratifs, exposés au Grand Palais du 13 avril au 30 juin 1922*. Évreux [1922], nº 1279.

2 Le « propriétaire ami » était Auguste Perret, l'architecte du Théâtre des Champs-Elysées, qui se souviendra plus tard de ce voyage. Cf. Auguste Perret, *Bourdelle*, dans *L'Amour de l'art*, XI (1930), p. 51–53. Voir aussi la lettre nº 44 (27 novembre 1922).

42

Mai 1922

Prière cher ami de mettre la valeur que donnent à votre nom les leçons d'art, leçons multiples, exemples pour ceux de demain et de toujours de votre musée, pour obtenir que les artistes sculpteurs envoyés de Roumanie soient confiés aux traditions des arts de France, particulièrement que ne soit pas détournée de mon atelier, où elle a tant grandi d'art cette année, Mlle M. Cossaceano [1], douée d'un réel talent de sculpteur.

Tout votre ami, admirateur du musée et de votre pays,

Antoine Bourdelle

Mr. Anastase Simu. Fondateur du Musée Simu à Bucarest.

1 Margareta Cossaceano, mariée plus tard au sculpteur André Lavrillier. En juin 1928 elle travaillait encore dans l'atelier de Bourdelle. Cf. Sándor Kéméri, *op. cit.*, p. 123; G. Opresco, *L'Art roumain de 1800 à nos jours*, Malmö, 1935, p. 53; Louis Réau, *op. cit.*, p. 85.

43

2 mai 1922

Mlle Margareta Cossaceano [1]

Il est rare de voir des dons de sculpteur tels que ceux que possède Mlle Céline Emilian [2] et qu'apporte également Mlle Margareta Cossaceano, qui travaille à mon atelier de sculpteurs cette année, 14 Rue de la Grande Chaumière à Paris. Ce serait une perte pour l'art de la sculpture en Roumanie, si cette artiste tenace, travailleuse, n'est pas secondée dans la continuation de son travail d'art à Paris.

Antoine Bourdelle
6 Avenue du Maine, Paris

1 Voir la lettre précédente.

2 Elève de Bourdelle, travailla à la Grande Chaumière, puis dans l'atelier du maître pendant quatre ans, depuis l'automne de 1920. Voir G. Opresco, *loc. cit.*; Louis Réau, *loc. cit.*; Barbu Brezianu, *Œuvres de Bourdelle en Roumanie*, dans *L'Art dans la République Populaire Roumaine*, nº 21, 1961, p. 39–44.

44

[27 novembre 1922, Paris][1]

Amis Simu,

Travail excellent, et puis l'art est un sentier infini, plus on va loin, plus on sent l'infini grandir. Venons d'Italie, vu Gênes, Florence, Rome, Naples, Paestum, Pompeï, Parme, Arezzo, Borg San Donnino, toute la campagne dans la route, mais le tout très vite, hélas ! [2] Nous vous enverrons des articles sur la grande Vierge [3].

Bien en toute affection à vous de toute la maison,

Ant. Bourdelle



Lettre de Bourdelle à Anastase Simu, avec esquisse du Monument Mickiewicz. 10 janvier 1927. (Musée d'Art de la Ville de Bucarest).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

1 Ces lignes ont été ajoutées par l'artiste au bas d'une lettre adressée par Madame Cléopâtre Bourdelle à Hélène Simu. Bourdelle venait de louer un nouvel atelier, 16 Impasse du Maine, qu'il était en train d'aménager, « pour qu'on puisse mieux voir certaines de ses œuvres ». La même année il envoya aux Simu une photographie le représentant dans un de ses ateliers, avec cette dédicace: « Aux Fondateurs et amis A. Simu, ce coin provincial de Paris. Ant. Bourdelle, 1922 ». Voir la reproduction, p. 66.
2 Voir la lettre nº 41 (4 janvier 1922), note 2.
3 *La Vierge à l'Offrande*, exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1922. Cf. JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 111.

★

19 octobre 1923

Au printemps de 1923 les Simu n'étaient pas venus à Paris. Bourdelle avait exposé, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, La France saluant l'Amérique [1], *statue destinée à être érigée sur la pointe de Grave, près Bordeaux* [2], *puis, au Salon des Tuileries, la statue du général Alvéar, grandeur définitive en bronze, ainsi que les quatre figures en bronze appartenant au même monument* [3]. *Cette exposition avait été un triomphe pour l'artiste: « On ne peut pas voir un enthousiasme plus grand et une plus complète unanimité d'admirations et d'éloges ».*

1 Il s'agit de la version de 460 cm. de hauteur, réalisée en 1923. Cf. G. VARENNE, *op. cit.*, p. 246. La version définitive, de 9 mètres de hauteur, et datant de 1925, sera exposée au Salon des Tuileries en 1926. Dans JIANOU-DUFET, *op. cit.*, p. 114, les deux versions sont mentionnées comme étant réalisées également en 1925. (L'exposition de 1923 ne figure pas dans la notice de l'œuvre).
2 Le monument ne fut érigé qu'après la mort de Bourdelle, et non pas à l'endroit choisi par l'artiste. Sur les différentes épreuves de cette œuvre, voir JIANOU-DUFET, *loc. cit.*
3 Voir plus haut, p. 54 et 59, note 57.

45

19 janvier 1924

Chers amis Simu,

Nous avons reçu de vos nouvelles par votre lettre datée de Nice. Nous espérons donc vous revoir bientôt à Paris. Il y fait froid pour l'instant et l'inondation fait des ravages. Nous passons nous-mêmes un mauvais moment. Notre tante Rose est gravement malade, elle est difficile à se laisser soigner et elle a 80 ans [1]. Quant à moi j'ai échappé à une très grande intoxication par viande faisandée. Les toxines m'ont laissé une imprégnation nerveuse, c'est-à-dire que certains centres nerveux du côté gauche ont été teintés de poisons. Cela entrave considérablement mes travaux, car je n'ai pas ma résistance habituelle contre le froid et certains ateliers sont mauvais l'hiver [2].

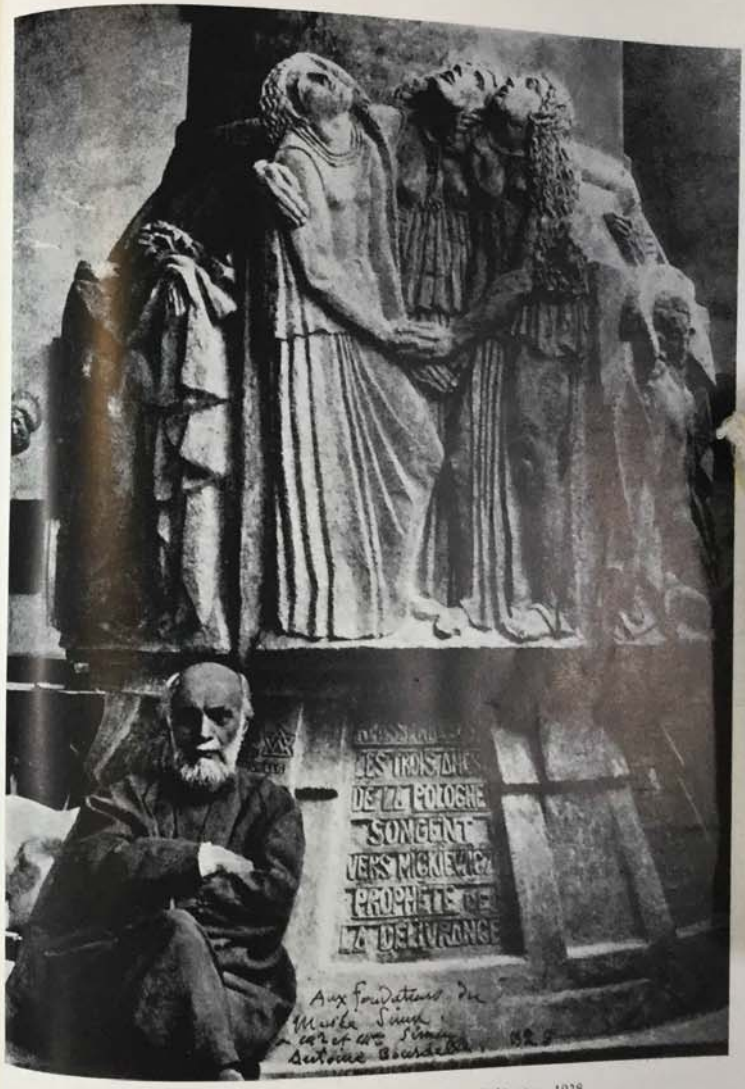
Cela nous réchauffe de savoir nos bons amis à Nice que nous connaissons bien, nous avons séjourné un mois à la Turbie, l'été à Monaco étant intenable de chaud [3]. Si vous avez plaisir d'être pilotés dans Monaco, mon grand vieil ami, Mr François Roussel, secrétaire d'Etat, ministre de la justice et des affaires étrangères, bras droit du Prince, se ferait un plaisir, sur la présentation, par lui-même, et par ma lettre, des fondateurs du musée Simu de vous montrer le musée interocéanique, et aussi les beaux tableaux qu'ils ont chez eux. Je vous informe que, à Nice, une de mes élèves sculpteurs, Mme Nelle Prève est directrice d'une toute neuve maison d'art, dont le directeur propriétaire est Mr Nicolas Muratore, 4 Rue Reine Jeanne. Il y a en ce moment exposition d'art.

De nous tous les meilleurs vœux et à bientôt le plaisir de vous voir à Paris.

Ant. Bourdelle

Monsieur Simu et Madame Simu. Savoy-Hôtel, Nice, Alpes Maritimes.

1 En marge d'un passage parlant de tante Rose, qui depuis 1887 vivait auprès de l'artiste, dans son exemplaire de PIERRE VIGUIÉ, *op. cit.*, p. 52, Anastase Simu ajouta: « que nous avons connue très bien, chez Bourdelle, assistant même à son enterrement, cimetière Montparnasse ».
2 Sur cette grave maladie, à la suite de laquelle « Bourdelle n'aura plus jamais la résistance d'autrefois », voir aussi CLAUDE AVELINE, *Quatre pages de journal*, dans ANTOINE BOURDELLE, *Rodin*, Paris, [1937], p. XI.
3 Voir la lettre nº 41 (4 janvier 1922).



Bourdelle pendant le travail au Monument Mickiewicz. 1928.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

46

12 du déc. 1926

Antoine Bourdelle, 6 A^nue du Maine

Chers amis Simu,

Ma femme vous remercie bien des soins que vous prenez pour les découpures auxquelles je n'entends moi, absolument rien [1]. Je suis attaché à un travail énorme, finir très vite le M[onumen]t à la Pologne avec son sommet, la statue du poète pélerin Mickiewicz. La statue est fondue. L'ensemble sera probablement érigé au centre, place de l'Alma, Paris [2].

[*Esquisse du monument, avec explications en regard* [3]. *La statue du poète*:] Part[ie] faite, bronze. [*L'Epopée polonaise*:] Cette partie, plâtre que je termine. [*Les reliefs représentant les créations du poète*:] Cette partie à créer sur modèle plâtre avec six sujets bas-reliefs. [*Le socle*:] Cette partie, granit. Toute la colonne et figures en bronze. Seul le soubassement en granit.

Le 3^e fascicule de mon œuvre va paraître. Le 4^e est en mains à l'étude [4].

Bonnes santés. Nous allons bien, moi vais mieux. Toutes affections de la maisonnée aux Fondateurs.

Votre
Ant. Bourdelle

1 Simu avait envoyé probablement à l'artiste des coupures d'articles de la presse roumaine.
2 Le monument sera inauguré en 1928.
3 Voir la photographie publiée à la p. 81.
4 *L'Œuvre d'Antoine Bourdelle. Avec un commentaire technique par l'artiste et une biographie. 150 reproductions de sculptures, peintures, fresques, dessins, aquarelles, architectures et nombreux fac-similés en couleurs.* Fascicules I—VI. Paris, Librairie de France, s.d.

47

10 janvier 1927

[.....]

Ne viendrez-vous pas à Paris? Où nous serions si heureux de vous voir! Dans une année se dressera cette fois dans Paris, le Monument à la Pologne, au Poète Adam Mickiewicz, tout exécuté en bronze. Rodin n'en aura pas autant. Après viendra le grand bronze de la France. Le M[onumen]t Mickiewicz aura onze mètres 50 de haut et celui de la France 9 mètres. Mickiewicz au rond-point de l'Alma, près le Théâtre des Ch[amps]-Elysées [1]. La grande figure de la France pas loin sans doute de Notre Dame [2].

La question du musée de mon œuvre à Paris grandit. Il se fera, vos bustes y figureront [3]. Le 3^e fascicule de mon œuvre va paraître [4]. J'ai immense travail.

1 L'artiste ajoute une esquisse de la Place de l'Alma et de ses environs.
2 Voir plus haut, p. 82, la lettre du 19 octobre 1923, note 1.
3 Le Musée Bourdelle, que les amis de l'artiste envisageaient dès cette époque, ne sera inauguré qu'en 1949.
4 Voir la lettre précédente, note 4.

48

Chers grands amis Simu,

Merci de l'envoi des journaux. Un article en roumain nous a été traduit par M^me Feinsilber [1]. Vous avez fait, chers amis, pour la Roumanie toute entière, le geste le plus utile [2]. Vous travaillerez sans fin, à travers les âges, à la plus haute éducation des foules par l'art, dont vous avez su doter, par vos soins, si attentifs, si éclairés, le musée que votre âme, à tous deux, vous a dicté de construire. Il n'y a pas sur soi de plus belle victoire et de vie plus remplie, plus heureuse, que celle que vous savez vivre et qui est de travailler pour tous les hommes. En vous adressant à l'esprit, vous avez embelli le ciel de la pensée humaine: sans blessés, sans tués, sans bataille, vous avez agrandi le patrimoine national. Vous connaissez très bien la cendre qu'est la gloire. Mais le sentiment d'un vaste devoir accompli, voilà qui est la grande construction qui porte votre vie très haut. Ce sentiment de l'utilité de votre œuvre vous fait une existence multipliée. Elle s'étend de par les œuvres des maîtres que vous avez su assembler et vous voilà berger de groupes de chefs-d'œuvre qui illustrent votre nation. Artistes roumains, artistes de toutes les nations, assemblés dans vos murs, vous font un été de l'esprit, un été sans tourmente et dont les fruits prennent plus de saveur à mesure qu'on en suit mieux la plénitude, l'éclat et la grâce du goût.

Notre amitié est heureuse pour vous, votre journée est grande. Au soleil de pensée des œuvres, vivez heureux, bergers d'esprit, heureux du bon troupeau qui nourrira tant d'étudiants artistes à travers l'avenir.

Affectueusement, tous à vous deux,

Antoine Bourdelle

30 nov. 1927, Paris.

Lettre publiée dans la presse roumaine à l'occasion de la mort de l'artiste. Cf. C. Soldan, *Antoine Bourdelle, o glorie a sculpturii contemporane*, dans *Universul*, 28 octobre 1929; Olimp Grigore Ioan, *Les œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre 1929 et la traduction en roumain du même article, dans *Omul liber*, 25 novembre 1929; Joël, *Corespondența Bourdelle-Simu*, dans *Curentul*, 6 décembre 1929.

1 Fanny Moscovici-Feinsilber, élève roumaine de Bourdelle. Le maître s'était adressé à Simu, en le priant d'intervenir auprès de ses amis de Bucarest afin d'obtenir une bourse d'études pour cette élève (lettres du 6 août et 18 octobre 1925) et en le remerciant quand la bourse fut accordée (lettre du 16 février 1926).
2 La donation du Musée Simu à l'Etat roumain, en octobre 1927.

II. ŒUVRES DE BOURDELLE DANS LA COLLECTION D'ANASTASE SIMU

Dans la liste qui suit nous donnons les renseignements strictement nécessaires à l'identification des œuvres. Pour les variantes et le relevé des épreuves nous renvoyons au *Catalogue raisonné* de Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 67—120. On consultera aussi le *Répertoire chronologique* de G. Varenne, *op. cit.*, p. 238—247, toujours utile. En résumant les résultats de nos recherches, nous ajoutons des renseignements supplémentaires et quelques corrections occasionnées par l'étude des sources relatives à la collection Simu.

SCULPTURES

1 Beethoven

1901. Bronze, 58 cm. Signé à droite: « Bourdelle sculpteur ». Inscription sur le socle: « Moi, je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux ». A gauche, cachet du fondeur: « Cire perdue, A. Hebrard » et la date « 1908 », probablement celle de l'exécution de l'épreuve. Acquis chez Hébrard en 1908. Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1910), n° 378 (voir aussi l'*Introduction*, p. XXVI); *id.* (éd. 1937), n° 661; O. Han, *Bourdelle în Muzeul Simu*, p. 32—33, repr. pl. V; G. Varenne, *op. cit.*, p. 241; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 71 (date de l'acquisition: 1912, *ibid.*, p. 34).
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 484.

2 Le Fruit

1902—1911. Bronze, 226 cm. Inscription au dos du socle: « Le Fruit. 1902—1911. Emile-Antoine Bourdelle ». Cette inscription semble indiquer que la première version du *Fruit* serait antérieure à 1906, date que donnent également G. Varenne, *op. cit.*, p. 242 et Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 86. Acquis en 1913 (voir l'*Annexe I*, lettres n^os 3—6, 8—9). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 31—32, repr. pl. I; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 662 (date de l'acquisition: 1912). Sur la collection, envoyée par Bourdelle à Simu, de coupures des articles consacrés au *Fruit*, lors de son exposition au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts en 1911, voir l'*Annexe I*, lettre n° 12, note 1.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 494.

3 Héraclès Archer

1909. Etude, bronze, 64 × 59 cm. Signé à droite, sur le socle: « Emile-Antoine Bourdelle ». Acquis en 1913 en même temps que l'œuvre précédente (voir l'*Annexe I*, lettres n^os 3—6, 8—9). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 29—31, repr. pl. II; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 663; G. Varenne, *op. cit.*, p. 234; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 92.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 487.

4 Buste d'Hélène Simu

1913—1914. Marbre des Pyrénées, 65 cm. Inscription: « Madame Hélène Simu. Emile-Antoine Bourdelle, 1913, Paris ». Un plâtre du buste fut exécuté spécialement pour Anastase Simu (voir l'*Annexe I*, lettres n^os 3, 5—6, 8; *Muzeul A. Simu*, éd. 1937, n° 666; ce plâtre a été détruit lors du tremblement de terre du 10 novembre 1940). Après avoir attendu pendant plu-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3(2)

sieurs mois l'arrivée du marbre d'Asie (voir l'*Annexe I*, lettres nos 3, 5, 9), l'artiste proposa l'exécution du buste en marbre des Pyrénées (*ibid.*, lettre n° 10). Commencé dès le 25 novembre 1913 (*ibid.*, lettre n° 11), le travail du marbre durera jusqu'au mois de mars 1914 (*ibid.*, lettres nos 14—17). Après avoir été exposée, pour la première fois, en avril 1914, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (*ibid.*, lettres nos 26, 28), l'œuvre resta dans l'atelier de Bourdelle pendant la guerre (*ibid.*, lettres nos 35—36) et n'arriva à Bucarest qu'au printemps de 1920 (*ibid.*, lettre n° 39). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 33—34, repr. pl. IV; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 665; G. Varenne, *op. cit.*, p. 245; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 103 (ne donne pas, dans la notice de l'œuvre, l'exposition de 1914). *Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie*, inv. 493.

5 Buste d'Hélène Simu

1913. Bronze, 66 cm. Inscription: « Madame A. Simu. Emile-Antoine Bourdelle statuaire. Paris, 1913 ». Exécuté sur la proposition de l'artiste, en attendant le marbre pour la version définitive (voir l'*Annexe I*, lettre n° 5). Le plâtre initial a été retouché par Bourdelle pour la version en bronze (*ibid.*, lettre n° 7). La fonte du bronze était terminée en septembre 1913 (*ibid.*, lettre n° 10). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 34; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 664; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 103. *Musée d'Art de la Ville de Bucarest*, inv. 1478.

6 Étude de Tête

Plâtre, 26 cm. Signé a droite, sur le socle: « Bourdelle ». Acquis en 1920 (Olimp Grigore Ioan, *Les Œuvres de Bourdelle au Musée Simu*, dans *L'Indépendance roumaine*, 17 novembre 1929). Cf. O. Han, *op. cit.*, repr. pl. VI; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 670.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 495.

7 Buste d'Anastase Simu

1920—1922. Marbre des Pyrénées, 63 cm. Sur le côté gauche: « Ant. Bourdelle, 1920 » et le monogramme de l'artiste. Inscription: « Anastase Simu », sur le côté droit, au-dessus de la silhouette gravée du Musée Simu. Simu posa pour son buste pendant le mois de février 1920 (voir l'*Annexe I*, lettre n° 39, note 1). On donne cependant comme date de l'exécution l'année 1919 (G. Varenne, *op. cit.*, p. 245; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 112), infirmée par l'inscription même de l'artiste. L'exposition de Wiesbaden, celle où, en 1921, et sous forme de plâtre, le buste d'Anastase Simu figura pour la première fois (voir l'*Annexe I*, p. 79, note 5) n'est pas mentionnée dans Jianou-Dufet, *loc. cit.*, p. 112 (la notice de l'œuvre). L'exécution du marbre, retardée à cause des nombreux travaux de l'artiste, durera jusqu'au début de 1922 (*Annexe I*, lettre n° 41), quand l'œuvre sera exposée au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (voir plus haut, p. 59, note 52). Un second marbre, inachevé et abandonné probablement pendant le travail, se trouve dans la collection de la famille Bourdelle (Jianou-Dufet, *loc. cit.*). Au Musée Simu l'inauguration solennelle du buste eut lieu le 18 mai 1924 (voir plus haut, p. 59, note 62). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 34—36, repr. pl. III; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 667. *Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie*, inv. 492.

8 Buste d'Anastase Simu

1920. Bronze, 63 cm. Sur le côté gauche: « Antoine Bourdelle 1920 » et le monogramme de l'artiste. Sur le devant du buste, à droite: « Musée ». Épreuve fondue chez Rudier en 1927 (voir plus haut, p. 60, note 73), d'après le plâtre resté dans l'atelier de Bourdelle. Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 668; Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 112 (on ajoutera, dans la notice de l'œuvre, l'exposition organisée à la Galerie Danthon en 1928, la première où figura la version en bronze du buste d'Anastase Simu). Voir plus haut, p. 60, note 74. *Musée d'Art de la Ville de Bucarest*, inv. 1479.

9 Le Centaure Mourant

1914. Bronze, 71 cm. Inscription sur le revers de la lyre: « A tous les miens, à ma chère femme, Cléopâtre Sevastos, à mes chers petits Pierre et Rody [nom écrit en caractères grecs], je dédie ce Centaure mourant. Emile-Antoine Bourdelle. 6 mars 1914, Paris ». Sur le socle à droite: « Le Centaure mourant », initiales « AB » et monogramme de l'artiste. Sur le poitrail de la bête: « E ». Epreuve de la « taille intermédiaire », précédant l'exécution en taille définitive (288 cm). Acquis en 1934 (billet signé par Madame Cléopâtre Bourdelle, 24 septembre 1934). Cf. *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 669. Cette épreuve n'est pas mentionnée dans Jianou-Dufet, *op. cit.*, p. 102 (la notice de l'œuvre).
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 496.

PASTEL

10 Portrait de Femme

Pastel 70 × 59 cm (ovale). Signé: « Bourdelle ». Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. VII; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 433.
Musée d'Art de la Ville de Bucarest, inv. 117.

AQUARELLES

11 Le Poète et Pégase

1913. Aquarelle 24,5 × 35,5 cm. Inscription: « E. A. Bourdelle, Théâtre des Champs-Elysées. Au Fondateur du Musée, à Monsieur A. Simu, bien cordialement. Modèles de Fresques ». Cette composition, ainsi que la suivante, devaient être réalisées en bas-relief, au Théâtre des Champs-Elysées (G. Varenne, *op. cit.*, p. 244). Les plâtres des deux bas-reliefs sont restés dans l'atelier de l'artiste (voir les reproductions dans Emile François Julia, *Antoine Bourdelle maître d'œuvre*, pl. 14). Renonçant à ce projet, Bourdelle utilisa les deux compositions dans une des fresques qu'il exécuta à l'intérieur du théâtre (G. Varenne, *op. cit.*, p. 177; voir les reproductions des deux détails de la fresque dans *Art et Décoration* t. XXXIII, 1913, p. 116). Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. VIII; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 431. *Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie*, inv. 1278.

12 La Muse et Pégase

1913. Aquarelle 25 × 36 cm. Signé: « Emile-Antoine Bourdelle ». Voir la notice de l'œuvre précédente. Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. IX; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 430.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 1277.

13 Illustration pour « La Reine de Saba » par J.-C. Mardrus

1922. Aquarelle 16 × 12,5 cm., accompagnant un exemplaire de l'édition de luxe (Paris, Société littéraire de France, 1922). Inscription: « O sort, je t'implore et te conjure, ô sort ». Cf. O. Han, *op. cit.*, p. 36, repr. pl. XI; *Muzeul A. Simu* (éd. 1937), n° 432.
Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, inv. 1275.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

STUDII MUZEALE

Xerox of "CATALOGUL SCULPTURILOR LUI BRÂNCUŞI" by Mircea Deac

in STUDII MUZEALE III (1966)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

STUDII MUZEALE

III

1966

MUZEUL DE ARTĂ
AL REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

CATALOGUL SCULPTURILOR LUI BRÂNCUŞI

Alcătuirea catalogului se bazează pe cercetarea operelor existente în România, Franţa, Italia, Elveţia şi Brazilia (Sao Paolo şi Rio de Janeiro) şi pe datele cuprinse în cărţile monografice şi publicaţiile existente pentru lucrările din alte ţări. În alcătuirea catalogului am întîmpinat unele greutăţi, care fac să existe, fără îndoială, unele relativităţi în datarea unor opere.

Brâncuşi îşi semna şi data rareori operele. Nu a dat importanţă acestui lucru şi nu a lăsat însemnări sau note asupra lucrărilor sale. Multe lucrări au dispărut pe parcurs — unele fiind distruse chiar de autor — dintre acestea puţine au fost fotografiate. Există multe lucrări replici ale aceluiaşi exemplar. Greutatea de a stabili un contact direct cu toţi colecţionarii şi a cunoaşte astfel istoricul fiecărei lucrări în parte, face posibilă eventualitatea ca o lucrare să figureze în două colecţii, neavînd datele precise ale intrării şi eşirii operelor din colecţii şi deci a circulaţiei lor.

În conceperea catalogului am folosit metoda cronologică deoarece aceeaşi temă care apare în mai multe lucrări, pe parcursul mai multor ani, a suferit evoluţia artistică a sculptorului.

Avem însă speranţa că acest catalog să dea o imagine vie a activităţii lui Brâncuşi şi totodată să servească drept bază viitoarelor cercetări.

MIRCEA DEAC

BIBLIOGRAFIE

Pentru alcătuirea listei operelor lui Brâncuşi în afara lucrărilor cercetate personal am fost folosite ca material informativ şi de confruntare următoarele publicaţii şi cataloage:

BREZEANU, BARBU — *Les débuts de Brâncuşi*. Revue Roumaine d'Histoire de l'art. Tom. I, Nr. 1, 1964.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

BREZEANU, BARBU şi OPREA PETRE — *Participările lui Brâncuşi la expoziţiile din ţară în perioada 1903—1914.* Arta plastică, Nr. 12, 1964.

BACHELIN L., — *L'exposition de la « Tinerimea artistică ».* La Politique, 13 aprilie 1914. Bucureşti

CASSOU, JEAN — *Panorama des arts plastique contemporains.* Librairie Gallimard 1960, Paris.

CASSOU, JEAN, LANGUI EMIL, PEVSNER NIKOLAUS — *Les sources du vingtième siècle.* Editions des deux mondes. Paris, 1961.

DRĂGUŢESCU, EUGEN — *« Despre Brâncuşi ».* « Viajes Nr. 44. 2 iunie 1950, Mexic.

COMARNESCU, PETRE — *Le Testament de Brâncuşi.* Journal de Genève. No. 167, 18—19 iuille, 1964.

DOESBURG, THÉO VAN — *Brâncuşi.* Se stjjl — Leyden. No. 79—84, 1927.

EDOUARD, JOSEPH — *Dictionnaire biographique des artistes contemporains.* 1910—1930. Art et Edition. Paris, 1930—1933, 4 vol. vol. I, pag. 196—198.

EDGAR, FRANK — *Brâncuşi. In Directionary of Modern sculpture.* Tudor Publishing comp. New-York 1962.

FRUNZETTI, ION — *Expoziţia Brâncuşi.* Steaua Cluj, 1957. Nr. 2.

GEIST, SIDNEY — *Brâncuşi catalogued?* Art Magazine New-York. nr. 4 January 1964

GIEDION-WELCKER, CAROLA — *Constantin Brâncuşi.* Benno Schwabe & Co., —Verlag, Basel/Stuttgart, 1958.

GUGGENHEIM, PEGGY — *Confessions of an art addict.* Andre Deutsch London, 1960.

LEWIS, DAVID — *Constantin Brâncuşi.* Londra, Alec Tiranti 1957

PALEOLOGU, V. G. — *C. Brâncuşi.* Ed. Forum, Bucureşti, 1947

READ, HERBERT — *Brâncuşi 1876—1957* — The Listener, Londra aprilie 1957

SOBY, JAMES THROLL — *Brâncuşi Exhibition at Guggenheim.* Saturday Revrew. New-York, dec. 1955

URBANOWICZ, B. — *Brâncuşi.* Przlyold Artystyezug — Varşovia, an IV. 1957.

ZERVOS, CRISTIAN — *C. Brâncuşi.* Paris, Cahiers d'art, 1955.

Catalogul expoziţiilor: *Brummair Gallery.* New York 1926 — Sept Pionniers de la sculpture moderne, Yverdon, 1954.

Catalogul muzeelor — *Muzeul Solomon R. Guggenhzim din New-York, Philadelphia Museum of Art ».*

1898. — anul înscrierii lui *Brâncuşi* la Şcoala de Belle Arte din Bucureşti în clasa sculptorului *Vladimir Hegel.*

LAOCOON, *bust* — *marmură* — studiu pentru concursul de admitere la Şcoala de Arte Frumoase Bucureşti. Fotografia originală se află la Arhivele Statului din Craiova. Originalul neidentificat.

VITELIUS, *bust* — *gips 610 × 18 × 15,5 cm.* Semnat şi datat 1898, pe postament, latura din dreapta. Muzeul de artă din Craiova. (Există şi o replică în bronz la acelaşi muzeu).

1900.

BUST ANTIC — *gips* — neidentificat.

CAP DE EXPRESIE — *gips* — Semnat *C. Brâncuşi.* Fotografia originală se află la Arhivele Statului din Craiova.

FIGURĂ ANTICĂ *(Marte Borghese)* — *gips* — Fotografia originală se află la Arhivele Statului din Craiova.

CAP DE EXPRESIE — *gips* — neidentificat.

COMPOZIŢIE — *gips* — neidentificat.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

62 west 56

ANATOMIE — *gips* — neidentificat.
NUD DE BĂRBAT — *gips* — basorelief. Fotografia originală se află la Arhivele Statului din Craiova.

1901.

ECORȘEU — *gips* — Studiu după statuia antică « Antinoüs ». Institutul de arte plastice N. Grigorescu — București. Mai există două replici.

1902.

NUD — *bassorelief — marmură* — neidentificat. Reprodus de *C. Zervos.*
CAP DE COPIL — *bronz* — neidentificat.
CAP DE BĂRBAT: (Jean Georgescu Gorjan) — *bronz.* Colecția Ștefan Georgescu Gorjan — București.

1903.

— Termină serviciul militar. Pleacă prin Transilvania, la Viena și apoi la München.

G-RAL Dr. ÇAROL DAVILA, *bust* — *bronz 72 cm.* Spitalul Militar Central — București.

1905.

— Este elev al sculptorului Antonin Mercié la Școala de Arte Frumoase din Paris. Locuește în Place Dauphine nr. 16.
CAP DE ADOLESCENT — *bronz* 34,50 cm. semnat Brâncuși — Paris. Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România — București.
CAP DE FETIȚĂ *(Orgoliu)* — *bronz* 30,50 cm. Semnat C. Brâncuși și datat 1905. Muzeul de artă din Craiova.
CAP DE COPIL — *bronz 34,40 cm.* semnat C. Brâncuși. Muzeul de artă din Craiova.
ZAHARIA ZAMFIRESCU — *ebos* — cunoscut după o fotografie. Originalul neidentificat.

1906.

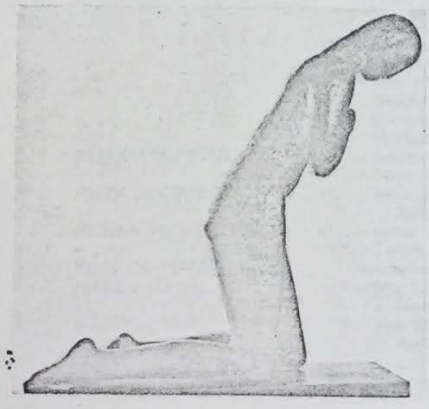
— Părăsește atelierul lui *Antonin Mercié.* Expune la cel de-al XVI-lea Salon al Societății Naționale a Artelor frumoase din Paris și la Salonul de Toamnă. Refuză să lucreze cu sculptorul Rodin.
SOMNUL *(Muza adormită)* — *marmură 27,60 × 40 cm.* Semnat Brâncuși. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România — București.
PORTRETUL BIRTAȘULUI CHARTIER — *bronz* — neidentificat. Există fotografii reproduse de C. Zervos
ȘTEFAN LUPASCU — neidentificat. A fost expus la Salonul de Toamnă din București.
CAP DE COPIL DORMIND — *marmură 12,70* soclu lemn 72 cm. Colecția Iolanda Penteado Matarazzo — Sao Paulo.
SUPLICIUL, *bust de copil* — *gips, 20 cm.* semnat C. Brâncuși. colectia E. Popovici — București.
SUPLICIUL — *bronz 20,3 cm.* Colecția David Thompson — Pittsburgh.
SUPLICIUL — *bronz 29 cm.* Colecția R. S. Davies Wayozota Minnesotta. (David Lewis îl datează 1907).
PICTORUL DĂRĂSCU — *bronz 64×48×27 cm.* Muzeul de artă al Republicii Socialiste România — București. Într-o fotografie făcută de Brâncuși există și o altă replică neidentificată — cu brațul stîng întreg.
COPIL DORMIND — *gips* — Muzeul Național de artă modernă — Paris.
CAP DE COPIL — *bronz 34,92 cm.* World House Galleries.
PIEILE ROȘII — *gips, crochiu.* Cunoscut după o fotografie semnată de Brâncuși. neidentificat.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

Cap de copil, gips patinat. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România





Rugăciunea, bronz. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

1907. — Expune la Tinerimea Artistică şi la cel de al XVII-lea Salon al Societăţii Naţionale a Artelor frumoase din Paris şi la Salonul de Toamnă.

RUGĂCIUNEA — *gips 101 cm.* Neidentificată. Reprodusă de V. G. Paleolog, C. Zervos şi C. Giedion-Welcker

RUGĂCIUNEA (1910) — *bronz 115 cm.* Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. Bucureşti. Există o copie în bronz în cimitirul Bellu din Bucureşti. din 1964

RUGĂCIUNEA (1959) — piatră artificială 115 cm. Monument funerar. — Buzău.

BUST DE COPIL — *bronz 38 cm.* Colecţia prof. G. Oprescu — Bucureşti.

CAP DE COPIL — *bronz 0,38* neidentificat. Reprodus de C. Zervos

CAP DE FATĂ — *marmură* — neidentificat. Reprodus de C. Zervos

ORGOLIUL — *gips* — neidentificat. Reprodus de C. Zervos

CAP DE COPIL — *bronz 38 cm.* Muzeul Zambaccian — Bucureşti.

CAP DE COPIL — *gips patinat 38 cm.* Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

STUDIU — *piatră* — cunoscut după o fotografie făcută de Brâncuşi. A fost expus de la salonul de toamnă din 1907.

CAP DE FEMEIE — *gips 30 cm.* — soclu din piatră. Muzeul naţional de artă modernă — Paris. Donaţia Brâncuşi.

CAP DE FATĂ — *piatră 30 cm.* Muzeul de artă din Filadelfia. Colecţia Arensberg.

PETRE STĂNESCU: *bust* (1910) — *bronz 65 cm.* Monument funerar — Buzău.

1908. — Expune la Tinerimea artistică (2 lucrări). Expune la al XVIII-lea Salon al Societăţii Naţionale a Artelor Frumoase din Paris (o lucrare).

CAP DE FEMEIE — *piatră* — neidentificat. Reprodus de *C. Giedion Welcker.*

CAP DE FATĂ — *piatră* — soclu din piatră cu motive florale româneşti — neidentificată. Reproduceri de V. G. Paleolog, C. Giedion-Welcker după o fotografie făcută de Brâncuşi.

PORTRET DE FEMEIE CU PĂRUL ÎNNODAT — *marmură* — neidentificată. Reprodus de *V. G. Paleolog şi C. Zervos.*

SĂRUTUL — *piatră 36 × 25,50 × 23,50 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. Donaţia Brâncuşi.

CAP DE COPIL — gips. 12×15×12,50 cm. Muzeul naţional de artă modernă — Paris (Donaţia Brâncuşi)

SĂRUTUL — *piatră 58,40 × 24,50 cm.* semnat. Muzeul de artă Filadelfia — Colecţia *L. şi W. Arensberg.*

SĂRUTUL (monument funerar) — *granit.* Soclu piatră la mormîntul lui *Tanosa Gassevskaia.* Cimitirul Montparnasse — Paris.

SĂRUTUL — *piatră 0,27 × 0,25 × 0,16 m.* Semnat *Brâncuşi.* Muzeul de artă din Craiova.

CUMINŢENIA PĂMÎNTULUI — *piatră 50 × 17 cm.* Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. Bucureşti.

1909. — Se împrieteneşte cu *Modigliani* şi cu *Guillaume Apollinaire, Max Jacob* şi *W. Lehrnbruck.* Expune la Salonul oficial din Bucureşti (2 lucrări). Primeşte, alături de *D. Paciurea,* premiul II pentru sculptură. Expune la Tinerimea Artistică (2 lucrări) printre care portretul pictorului *N. Dărăscu.* Expune la Salonul de Toamnă din Paris (o lucrare).

MUZA ADORMITĂ — *marmură 16,5 × 30,5* cm. Muzeul S. R. Guggenheim — New-York. Colecţia Arthur B. Davies.

MUZA ADORMITĂ — *marmură 28×30×16,5 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris.

FIGURA VECHE (1906!) — *piatră 56,51 cm.* Institutul de artă din Chicago. Fundaţia Ada Turnbull Hertle Chicago (David Lewis o datează 1906—1908).

TORS DE FEMEIE (coapsa) — *marmură 26 cm.* Semnat *Brâncuşi.* Muzeul de artă din Craiova.

NARCIS (1910?) — *gips 53,50 × 65 × 43 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris (Donaţia Brâncuşi).

NARCIS (1910?) — *gips 53,50 × 65 × 43 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

FÎNTÎNA LUI NARCIS — *gips 53 × 67 × 45,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COPIL DORMIND — *piatră neagră 12 × 20 × 14 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COPIL DORMIND — *marmură 12 × 16,50 × 14,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COPIL DORMIND — *piatră 12×15×12,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COPIL DORMIND — *marmură 18,25 × 21 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

1910. — Își lărgește cercul prietenilor: *H. P. Roché, Marcel Duchamp, André Salmon*, pictorul american *Walter Pach* ș.a. Expune la Tinerimea artistică din aprilie (Cumințenia pământului). Expune la Tinerimea artistică din noiembrie (o lucrare).

SĂRUTUL — *piatră 71,50 × 32,50 × 26,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

SĂRUTUL — *piatră 36 × 25,50 × 23,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

SĂRUTUL — *piatră 45×38×30,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

CAP DE COPIL (?) — *bronz 13,50 cm.* Neidentificat. Reprodus în catalogul Brummer (nr. 1).

MUZA ADORMITĂ — *bronz 16 × 29 × 19 cm.* Semnat *Brâncuși*, 1910. Muzeul național de artă modernă — Paris.

MUZA ADORMITĂ — *gips 16 × 29 × 19 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

MUZA ADORMITĂ — *gips 17 × 29 × 17,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

MUZA ADORMITĂ — *gips 18×27×20,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

MUZA ADORMITĂ — *gips 16×29×17 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

MUZA ADORMITĂ — *bronz 28 cm.* Semnat C. Brâncuși. Institutul de artă — Chicago.

MUZA ADORMITĂ — *bronz 27 cm.* Colecția dr. H. Keller, Elveția.

CAP DE FATĂ CU PĂRUL STRÎNS LA CEAFĂ — *marmură.* Neidentificat. Reprodus de C. Zervos.

CAP DE COPIL — *Lemn 30,48 cm.* Colecția Yolanda Penteado Matarazzo — Sao Paolo — Brazilia.

BAROANA R. F. — *piatră.* Neidentificat. Citat în This Quarter, New-York nr. 1, 1925 și de Erza Pound în 1957.

1911

MUZA ADORMITĂ — *bronz lustruit 25 × 35 cm.* colecția Katie Granoff — Paris (din colecția general Bădulescu).

GEORGES — *marmură 23,50 cm.* Muzeul Guggenheim — New-York.

PORTRET DE BĂRBAT — *gips 23,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris (Donația Brâncuși).

PROMETEU — *bronz lustruit 13 × 15 × 14 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris, (Donația Brâncuși).

PROMETEU — *marmură 12,70 × 17,80 cm.* Muzeul de artă din Filadelfia (Colecția Arensberg).

PROMETEU — *gips 13×15×13,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

CARIATIDA — *piatră.* Muzeul de artă modernă. New York.

PROMETEU — *bronz lustruit 17,78 cm.* Colecția Joseph H. Hirschhorn — New York.

CAP DE COPIL (noul născut) — *gips 21 × 15 cm. Colecția Zoe Cuclin* — București.

1912. — Obține premiul I la Salonul oficial din București (Sărutul). Expune la Expoziția cubismului din Salonul Artiștilor Independenți din Paris (trei lucrări).

MUZA ADORMITĂ — *marmură 29,20 cm.* Colecția Joseph H. Hirschhorn — New York.

MUZA ADORMITĂ — *bronz lustruit* — Colecția Dine Vierny.

MUZA ADORMITĂ — *gips — 17,78 cm.* Muzeul Guggenheim — New-York.

MUZA

MUZA

MĂIASTRA

PASĂREA

MĂIASTRA

MĂIASTRA

DOMNIȘOARA

DOMNIȘOARA

DOMNIȘOARA

DOMNIȘOARA

DOMNIȘOARA

PRIMUL PAS

DOMNIȘOARA

DOMNIȘOARA

DOMNIȘOARA

VRĂJITOAREA

PIATRĂ FUNE

MUZA

MUZA

MUZA

MĂIASTRA (Po

NARCIS

DOI PINGUINI

SCULPTURA P

TREI PINGUIN

PRINȚESA X.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

62 west 56

MUZA — *gips 44,50 cm.* Muzeul de artă din New York.

MUZA — *gips 44,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris (Donația Brâncuși).

MĂIASTRA — *marmură 55,90 cm.* Soclul din piatră cu trei secțiuni 177,80 cm. Partea din mijloc reprezintă o cariatidă. Muzeul de artă modernă din New York. (Donația Katherine S. Dreier)

PASĂREA — *marmură 41,82 cm.* Soclul din marmură 15,24 cm. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția Louise și Walter Arensberg.

MĂIASTRA — *mamură gri 93 × 16 × 15,50. cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

MĂIASTRA — *bronz lustruit 62 cm.* Soclul din piatră. Colecția Peggy Guggenheim — Veneția.

1913. — Expune la Tinerimea Artistică din București (Pasărea măiastră). Expune la Salonul artiștilor independenți din Paris (trei lucrări). Expune la Expoziția internațională de artă modernă în S.U.A. la New York (în cazarma regimentului 67: Armory Show), la Institutul de artă din Chicago, la Societatea Copley din Boston. (6 lucrări).

DOMNIȘOARA POGANY — *marmură 44,50 × 30,50 × 22. sm.* Muzeul de artă din Filadelfia. Donația Rodolphe M. de Schenensee.

DOMNIȘOARA POGANY — *bronz 27,50 × 18,20 × 20,30 cm.* Soclul cubic din piatră. Muzeul național de artă modernă — Paris (Donația Brâncuși).

DOMNIȘOARA POGANY — trei studii: *gips 45,50 × 24,50 × 27 cm.* Soclul din piatră în formă de cilindru. Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

DOMNIȘOARA POGANY — *bronz 27 cm.* Muzeul de artă din Winterthur.

DOMNIȘOARA POGANY — *bronz lustruit 44,50 cm.* Soclul din piatră. Muzeul Cecilia și Fritz Stork — București.

PRIMUL PAS — *lemn, 2,10 m.* Neidentificat. A figurat în « Gallery of the Photo Secession » în New York, 1914. C. Zervos o datează 1913.

DOMNIȘOARA POGANY — *bronz, 43,80 cm.* Muzeul de artă modernă din New York (Donația Lille P. Bliss).

DOMNIȘOARA POGANY — *bronz 44,50 cm.* Semnat. Muzeul de artă S. B. Speed. Louisville, Kentucky. (Donația Mabel Hussey Degeon).

DOMNIȘOARA POGANY — *bronz 43,18 cm.* Semnat. Colecția William Benenson. New York.

VRĂJITOAREA — *gips 100 × 58 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PIATRĂ FUNERARĂ — piatră la mormîntul lui H. Rousseau (Le Douanier) — realizată împreună cu Orthiz de Zarate, Armand Queval. Cu o inscripție de Apollinaire.

1914. — Expune la Tinerimea artistică (6 lucrări). la: Photo Secession Gallery — New York (8 lucrări).

MUZA — *bronz lustruit 28 × 16,50 cm.* Colecția H. Gates Lloyd — Washington.

MUZA — *aramă lustruită* — soclul din calcar. Colecția Sally Lewis — Portland. Oregon.

MUZA — *aramă lustruită 50,16 cm.* Muzeul de artă din Huston. Texas.

MĂIASTRA *(Pasărea galbenă)* — *aramă lustruită 95,88 cm.* Institutul de artă din Minneapolis. (Donația Lillian Z. Turnblad Hertle).

NARCIS — *marmură 28,17 × 17 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

DOI PINGUINI — *marmură albă 54 cm.* Institutul de artă din Chicago. Fundația Ada Turnbull Hertle. A fost în colecția H. P. Roché.

SCULPTURA PENTRU ORBI — *marmură.* Muzeul de artă din Filadelfia.

TREI PINGUINI — *marmură albă 60,90 × 53 × 34 mm.* Semnat. Muzeul de artă — Filadelfia. Colecția Louise și Walter Arensberg.

PRINȚESA X. — *bronz lustruit* — Muzeul de artă modernă — New York.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

FIUL RISIPITOR — *lemn 75,20 × 21,60 × 22,20 cm.* Soclul din piatră în formă de cuburi. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția L. și W. Arensberg.

DANAE — *bronz neidentificat.* Citat de L.Bachelin în: « L'exposition » de la « Tinerimea Artistică ». (La politique. 13 aprilie 1914. București).

1915.

MĂIASTRA — *bronz lustruit.* Colecția Philip Grahan — Washington.

TIMIDITATE — *piatră 37 × 25 × 22 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși). In The Little Review este datată 1921, iar în This Quarter, 1925.

PORTRET — *fragment lemn 38 × 25,50 × 25 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

NOUL NĂSCUT — *bronz lustruit (aurit) 17 × 23 × 12 cm.* Piedestalul din oțel lustruit și lemn. Muzeul național de artă modernă — Paris (Donația Brâncuși).

NOUL NĂSCUT — *marmură 15,24 × 21,59 cm.* Soclul din piatră. Muzeul de artă din Filadelphia. Colecția Arensberg.

NOUL NĂSCUT — *gips 15 × 21 × 15 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris (Donația Brâncuși).

SCULPTURĂ — *piatră.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

MĂIASTRA — *bronz* lustruit 55,24 cm. Soclul din piatră cu două secțiuni 34,92 cm. Colecția Rodina P. Steichen — New York.

ÎNCEPUTUL LUMII — *marmură* — soclu din piatră. Muzeul național de artă modernă — Paris.

CARIATIDA — *lemn, 166,63 cm.* Galeria Staempfli — New York.

CARIATIDA — *lemn, 124,46 cm.* Semnată. Depozit Muzeul de artă modernă — New York.

1916

VRĂJITOARE — *lemn 100 cm.* Soclul din piatră și lemn. Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PRINȚESA X — *bronz.* Soclul din piatră. Muzeul național de artă modernă — Paris.

CARIATIDA — *lemn 38 × 25,50 × 25 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. A aparținut artistului.



Somnul. Marmură. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

62 mai 56

PRINȚESA X — *bronz lustruit 55,88 cm.* Soclul de piatră în formă de cub 18,40 cm. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția Arensberg.

VRĂJITOARE — *lemn 99,71 cm.* Soclul 11,46 cm. Semnat. Paris 1916. Muzeul Guggenheim — New York.

PRINȚESA X (1914) — *marmură albă 55 cm.* Soclul de piatră. Galeria de artă memorială Sheldon, Universitatea din Nebraska Lincoln U.S.A. A fost în colecția H. P. Roché.

1917. — Participă la înființarea revistei « Die Stijl ». Expune la Societatea artiștilor independenți din New York.

ARCADA — în stil popular românesc — *lemn vechi de stejar 287,40 × 262,30 × 20,80 cm.* Muzeul de artă din Filadelphia. Colecția Louise și Walter Arensberg.

BANCA — *lemn vechi de stejar 69,85 × 315,33 × 25,40 cm.* Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția L. și W. Arensberg.

ADAM — *lemn 88,9 cm.* Muzeul Guggenheim — New York, Colecția H. P. Roché.

1918. — Se stabilește în atelierul din Impasse Ronsin nr. 8 din Paris.

COLOANĂ FĂRĂ SFÎRȘIT — *Stejar* — Colecția E. I. Steichen — New York.

HIMERA — *lemn stejar 82,71 cm.* Soclul din lemn 58,32 cm. Semnat. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția L. și W. Arensberg.

COLOANĂ FĂRĂ SFÎRȘIT — *lemn de stejar.* Colecția Henri Pierre Roché — Paris.

COLOANĂ FĂRĂ SFÎRȘIT — *lemn de stejar 2,05 m.* Colecția William Sisler — New York.

REGELE REGILOR — *lemn 300 cm.* Muzeul Guggenheim — New York.

PROIECT DE ARHITECTURĂ — *lemn 247 × 61 × 25 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PRINȚESA X. — *bronz lustruit 56,50 × 42 × 24 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PRINȚESA X. — *gips 64,50 × 34,50 × 24,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PRINȚESA X. — *gips 61,50 × 25 × 28 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

TORS DE TÎNĂRĂ FEMEIE — *onix 54 cm.* Soclul din piatră. Colecția Sam Quinn.

1919.

PASĂREA DE AUR — *bronz lustruit 96,52 cm.* Soclul din piatră și lemn 94,14 cm. Clubul artistic din Chicago.

DOMNIȘOARA POGANY — *marmură 37,62 cm.* cu piedestal din piatră și lemn. Colecția Lee A. Ault, New Cannan Connecticut.

PASĂREA ÎN SPAȚIU — *bronz lustruit 137,20 cm.* Soclul din piatră și lemn. Muzeul de artă modernă din New York.

PASĂREA ÎN SPAȚIU — *gips 137 × 11 × 12,50 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

1920. — Participă la Expoziția Arta Română în București (2 portrete). Expune la Salonul Artiștilor independenți din Paris (« Prințesa X » care avea să fie scoasă înainte de deschiderea expoziției și readusă de Fernard Léger și Blaise Cendrars). Expune la Galeriile Societății Anonime în Muzeul de artă din New York

PLANTA EXOTICĂ — *lemn 44,50 × 20 × 20 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

DOMNIȘOARA POGANY *(Cap)* — *bronz.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

PORTRETUL DOMNIȘOAREI POGANY — *bronz lustruit. 53 cm.* Allbright Art Gallery, Buffalo. S.U.A.

NOUL NĂSCUT — *bronz lustruit 14,50 × 21 cm.* Muzeul de artă modernă New York Colecția Lillie P. Bliss.

NOUL NĂSCUT — *oțel lustruit 18 × 23,50 × 17 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PRIMUL PAS — *stejar 124,50 cm.* Semnat. Muzeul R. Guggenheim — New York. (Donația Katherine S. Dreier).

NOUL NĂSCUT — *bronz lustruit 16 × 25 cm.* Colecția H. P. Roché — Sivres.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

NOUL NĂSCUT — *gips 18 × 23,50 × 17 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COLOANĂ FĂRĂ SFÎRȘIT — *stejar 300 × 29 × 29 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COLOANĂ FĂRĂ SFÎRȘIT — *stejar 410 × 34 × 37 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

BANCA — *stejar 34,50 cm.* Colecția Marcel Duchamp — New York.

NAȘTEREA — *marmură 27,50 cm.* Colecția Lacasse. Acum la New York.

MÎNA DOMNIȘOAREI POGANY — *marmură 30 cm.* Semnat și datat. (A fost în Colecția John Quinn.) Fogg Art Museum, Harvard University Cambridge, Massachusets. Donația Max Wasserman.

1921. — Călătorește în Corsica. Ezrza Pound publică primul articol despre Brâncuși în Little Review.

PASĂREA GALBENĂ — *marmură galbenă 220,30 cm.* cu soclul din piatră și lemn. Colecția Galeriei de artă a Universității din New Haven Connecticut.

LEDA — *marmură 66 × 48,26 cm.* Institutul de artă din Chicago. (Citată în 1921 în The Little Review). Donația Katherine S. Dreier.

PASĂREA GALBENĂ — *gips 189 × 14 × 15 cm.* Muzeul Național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

FIGURA — *lemn.* Muzeul Solomon R. Guggenheim — New York. (Donația Katherine S. Dreier).

ADAM ȘI EVA — *lemn.* Soclul de piatră 236,25 cm. Semnat C. B. Muzeul Guggenheim — New York. A fost în colecțiile John Quinn și H. P. Roché.

1922.

TORS DE TÎNĂRĂ FATĂ — *gips 33 × 23 × 20 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

LEDA — *marmură 66 × 48,26 cm.* Colecția Institutului de artă din Chicago. (Donația Katherine Dreier).

TORS DE TÎNĂRĂ FATĂ — *onix 52 cm.* Soclul din piatră. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția A. E. Gallatin.

TORS DE ADOLESCENT — *Arțar 48,26.* Soclul din piatră 17,78 cm. Semnat C. B. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția Arensberg.

PEȘTELE — *marmură 13,34 x 42,86 cm.* așezată pe oglindă cu diametrul de 41 cm. Soclul din lemn 60,16. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecția Arensberg.

COLOANĂ FĂRĂ SFÎRȘIT — *stejar 558 × 34 × 37.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PEȘTELE — *gips 13 × 43,60 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

TORS DE TÎNĂR — *arțar 44 × 27.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

TORS DE TÎNĂR — *gips 44 × 30 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

1923

SOCRATE — *lemn 130 cm.* Soclul cilindric de piatră. Muzeul de artă modernă din New York. (Donația S. Guggenheim).

SOCRATE (secțiuni) — *4 lucrări din lemn de I: 16 × 27,50 × 24,50 cm. II: 19 × 36,50 × × 29 × 50 cm. III: 23 × 53 × 44 cm. IV: 26 × 50 × 42 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COCOȘUL SALUTÎND SOARELE — *bronz lustruit* 104 cm. Muzeul național de artă modernă — Paris.

PĂSĂRICA — *marmură.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

COCOȘUL — *lemn.* A aparținut artistului. Muzeul național de artă modernă — Paris

PASĂREA ÎN SPAȚIU — *marmură albă 126,36 cm.* Colecția C. C. Ramsay — New York.

1924. — Vine în România cu Eileen Lane. Expune la « Prima Expoziție internațională Contimporanul » în București. Kokoscha îi face portretul.

PEȘTELE

NEGRESA ALBĂ

COCOȘUL SALU
SOARELE
COCOȘUL SALU
SOARELE
LEDA

LEDA

LEDA

PEȘTELE

CAP DE FEMEIE

TORS DE TÎNĂ

TORS DE TÎNĂ
TORS DE TÎNĂ
CAP DE FEMEIE

ȘEFUL
ȘEFUL

DOMNIȘOARA

DOMNIȘOARA
TORS DE TÎNĂ

PĂSĂRICA

PASĂREA ÎN S

PASĂREA GAL

PASĂREA ÎN S

PASĂREA ÎN S

PASĂREA ÎN S

PASĂREA ÎN S

PASĂREA ÎN S
PASĂREA ÎN S

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

PEŞTELE — *lemn 28 × 70 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

NEGRESA ALBĂ — *marmură 48,26 cm.* Soclul din marmură 16,18 cm. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecţia Louise şi Walter Arensberg.

COCOŞUL SALUTÎND SOARELE — *nuc 146 cm.* cu soclu. Semnat C. Brâncuşi. Muzeul de artă modernă — New York.

COCOŞUL SALUTÎND SOARELE — *gips 93 × 10 × 38 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

LEDA — *bronz lustruit 53,50 × 73,50 × 24 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brîncuşi).

LEDA — *marmură 66 × 48,26 cm.* Institutul de artre Chicago. Donaţia Katherine S. Dreier.

LEDA — *gips 55 × 70 × 25 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

PEŞTELE — *bronz.* Colecţia H. C. Rodmen — New York.

1925

CAP DE FEMEIE — *gips.* Soclul cilindric din marmură şi lemn. Muzeul naţional de artă modernă. — Paris.

TORS DE TÎNĂR — *bronz lustruit* — cu soclul din lemn şi piatră 150,49 cm. Colecţia Joseph H. Hirschhorn. New York. Din colecţia G. W. Staempfli.

TORS DE TÎNĂR — *bronz lustruit 34 cm.* Colecţia Hinman B. Hurlbut — New York.

TORS DE TÎNĂR — *nuc 40 cm.* Muzeul de artă Cleveland — Ohio.

CAP DE FEMEIE — *marmură albă.* Soclul din lemn şi piatră 51,74 cm. Colecţia Isadora Levin—Detroit. Michigan.

ŞEFUL — *lemn.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris.

ŞEFUL — *lemn şi fier 51 cm.* Soclul din piatră şi lemn 181,60 cm. Colecţia P. Lambert — New York.

DOMNIŞOARA POGANY — *bronz lustruit 168,81 cm.* Piedestalul în piatră calcaroasă şi lemn. Colecţia Galeria Şcolii de artă din East Palm Beach — Florida.

DOMNIŞOARA POGANY — *bronz.* Colecţia H. de Rothschild—Paris.

TORS DE TÎNĂRĂ FATĂ — *marmură.* Soclul din piatră. Muzeul naţional de artă modernă — Paris.

PĂSĂRICA — *marmură.* Soclul din piatră şi lemn. Colecţia Sturgis Ingersoll. Pennlyn — Pennsylvania.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *bronz lustruit 126,36 cm.* Soclul din marmură şi stejar 112,24 cm. Semnat. Colecţia L. şi W. Arensberg. Muzeul de artă din Filadelfia.

PASĂREA GALBENĂ — *marmură galbenă 114,50. cm.* Soclul din stejar şi piatră 125,89. cm. Semnat. Muzeul de artă din Filadelfia. Colecţia L. şi W. Arensberg.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *gips 128 × 14 × 15,50 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *bronz lustruit 125,90 cm.* Soclul din piatră şi lemn 154 cm. Colecţia Edward P. Steichen, Ridgefield Connecticut.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *marmură 182,88 cm.* cu soclu. Colecţia Eugène Meyer — Washington.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *gips 197 × 14 × 16 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *marmură 134 cm.* Kunsthaus — Zürich.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *gips 194 × 10,50 × 16 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris.

1926. — Expoziţie personală la *Brummer Gallery* — New York (37 sculpturi, 5 socluri, 1 pictură, 27 desene). Expune la: Salonul Artiştilor independenţi din Paris, la Expoziţia memorială a Colecţiei *John Quinn*, la The Art Center, New-York (24 sculpturi), expoziţia Trinaţională: Franceză —Engleză—Americană în Galeria *Wildenstein* — New York (4 lucrări), Expoziţia internaţională de artă modernă de la Muzeul *Brooklyn* din New York.

Începe procesul cu vama americană pentru „Pasărea în spaţiu".

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

PASĂREA DE AUR — *bronz lustruit 136,50 cm.* Colecția Philipp de Rotschild Pauillac — Franța.

NEGRESA ALBĂ — *gips.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

NEGRESA BLONDĂ — *gips 40,50 × 14,50 × 21 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

NEGRESA BLONDĂ — *aramă lustruită 45,70 cm.* Muzeul de artă modernă — Sao Paolo. Brazilia.

PEȘTELE — *bronz lustruit 13,75 × 30,50 cm.* Soclul din marmură 11 cm. Colecția *H. Clausen* — New York.

PEȘTELE — *gips 63 × 183 × 13 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PEȘTELE — *bronz lustruit 12,70 × 60,46 cm.* Soclul din lemn 64 cm. Colecția *Lee A. Ault* — New York.

NEGRESA ALBĂ — *bronz* — Colecția *Philip Goodwin* — New York.

NEGRESA ALBĂ — *bronz* — Muzeul de artă din San Francisco. Colecția *Walter Haas.*

NEGRESA BLONDĂ — *bronz lustruit 40 cm.* Soclul din marmură, calcar și lemn (4 secțiuni 140,97 cm.). Muzeul de artă modernă New-York.

NEGRESA BLONDĂ — *bronz lustruit 73 cm.* cu soclul din marmură și calcar. Colecția *Baroanei Gourgaud* — Paris. Colecția *Arnold Mergmont.*

NEGRESA BLONDĂ — *bronz lustruit.* Colecția *H. L. Winston* Birmingham — Michigan.

NEGRESA BLONDĂ — *gips 41,50 × 14 × 20 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația C. Brâncuși).

1927. — Expune la Clubul artelor din Chicago, la Grupul de sculptori din Galeria *Georges Bernheim* — Paris, la Salonul *Tuileries* — Paris și la Colecția *Gallatin* la Universitatea din New-York.

PEȘTELE — *bronz lustruit 28 cm.* Colecția *H. S. Ede,* Cambridge.

PEȘTELE — *bronz lustruit 28,20 cm.* lungime, pe un soclu de oglindă cu diametrul de 50 cm. Muzeul de artă Boston.

EILEEN. Portret — *onix.* Colecția *Eileen Lane* Londra.

1928. — Călătorește în S.U.A. Cîștigă procesul cu vama americană. Expune la Expoziția Artă Română, din București. (Trei lucrări).

TÎNĂRA SOFISTICATĂ — *gips 55 × 16 cm.* Soclul cilindric din piatră și lemn. Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PEȘTELE — *marmură bleu-verde.* Soclul din piatră. Muzeul de artă modernă din New York.

TÎNĂRA SOFISTICATĂ *(Portretul Nancy Cunard)* — *nuc 64,29 cm.* cu soclu. Colecția Marcel Duchamp — New York.

TÎNĂRA FEMEIE SOFISTICATĂ — *bronz lustruit,* soclul de marmură *70,32 cm.* Colecția Frederic Stafford — New York.

CAP DE FEMEIE — *alamă.* Soclul din piatră. Colecția Sally Lewis. Portland — Oregon.



Masa tăcerii. — Piatră — Tîrgu-Jiu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

SCAUN — *lemn* (semnat C. Brâncuşi 1928). Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

1929. — Expune la Expoziţia de Pictură şi sculptură abstractă şi suprarealistă din Muzeul de artă din Zürich, (trei lucrări printre care o Coloană fără sfîrşit, din lemn).

PĂSĂRICA — *bronz lustruit* piedestal din lemn şi piatră calcaroasă. Colecţia *W. A. Burdey* — New York.

PĂSĂRICA — *marmură 133,35 cm.* cu soclu. Colecţia *P. Sturgis Ingersoll. Pennlyn.* Pennsylvania.

PĂSĂRICA — *gips 42 × 20 × 50 × 30,50 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

1930.

COLOANĂ FĂRĂ SFÎRŞIT — *gips 603,50 × 61 × 61 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *marmură albastră.* Colecţia Here — New York.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *marmură albă.* Colecţia *Yolanda Panteado Matarazzo.* Sao Paolo — Brazilia.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *gips colorat gri — 194 × 14 × 20 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

PASĂREA DE AUR — *bronz lustruit 93,98 cm.* Colecţia Stephen Clark — New York.

PEŞTELE — *marmură gri 53,50 × 180 × 30 cm.* Muzeul de artă modernă — New York. Donaţia Lillie P. Bliss.

PORTRETUL DOAMNEI EUGÈNE MEYER Jr. *(Regina)* — *marmură neagră 133,55 cm.* Soclul de marmură 96,52 cm. Colecţia Eugène Meyer — Washington.

PORTRETUL DOAMNEI EUGÈNE MEYER Jr. — *lemn 83 × 23 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris (Donaţia Brâncuşi).

1931.

DOMNIŞOARA POGANY — *bronz lustruit şi colorat 44,50 cm.* Semnat. Soclul din piatră (o replică a bronzului din 1913). Colecţia Octav Moşescu — Bucureşti.

DOMNIŞOARA POGANY — *marmură 46,26 cm.* Soclul de piatră 23,42. Semnat Brâncuşi — Paris, 1931. Colecţia Louise şi Walter Arensberg. Muzeul de artă din Filadelfia.

DOMNIŞOARA POGANY — *bronz* 44,50 × 19 × 27 cm. Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

1933. — Călătoreşte în S.U.A. Are o mare expoziţie (57 sculpturi şi un studiu de frescă), la New-York la Brummer Gallery. Primeşte comanda pentru un Templu al Contemplaţiei şi al Eliberării, în India de la maharajahul Olcar din Indore.

COLOANA SĂRUTULUI — *piatră 45 × 38 × 30,50 cm.* Soclu de 125 cm. Muzeul naţional de artă modernă — Paris.

COLOANA SĂRUTULUI — *gips 33 × 17 × 17 cm.* Colecţia Al. Istrati — Paris.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *marmură neagră.* Colecţia maharajahului Olcar din Indore — India.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *marmură gri.* Colecţia maharajahului Olcar din Indore—India.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *marmură albă.* Colecţia maharajahului Olcar din Indore—India.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *bronz lustruit.* Colecţia maharajahului Olcar din Indore—India.

PASĂREA ÎN SPAŢIU — *bronz lustruit.* Colecţia maharajahului Olcar din Indore—India.

MACHETA PENTRU TEMPLUL MÎNTUIRII — *fragment de cornişă. Gips 300 × 121 × 121 cm.* Muzeul naţional de artă modernă — Paris. (Donaţia Brâncuşi).

DOMNIŞOARA POGANY — *bronz 44,50 cm.* Semnat Brâncuşi Paris 1933. Colecţia Contelui S. Wintersteen. Villanova — Paris.

DOMNIŞOARA POGANY — *bronz 28 cm.* Semnat. Colecţia *S. S. White III — Ardmore* (A fost în colecţia Herter).

1936. — Expune la Expoziţia de artă cubistă şi abstractă organizată de Muzeul de artă modernă din New York (7 lucrări).

MIRACOLUL (foca) — *gips.* Soclul din piatră. Muzeul naţional de artă modernă — Paris.

MIRACOLUL (foca) — *marmură 109 cm.* Soclul din 2 pietre 35 cm. Muzeul S. R. Guggenheim — New York.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



-uminţenia *pămîntului*, piatră. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România



Sărutul, piatră. Muzeul de artă Craiova

POARTA
(Poarta
FRAGME
(machet

COLOAN

POARTA
(Poarta

MASA T
(Masă

MASA D

SCAUN
ROTU

SCAUN
PĂTRA

BANCĂ

PASĂRE

PASĂRE

PASĂRE

PASĂRE

COCOȘ
SOARE
COCOȘ

BROASC

BROASC
ZBUR
MIRĂCO

PIATRĂ

COCOȘ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

02 mrm 56

1937. — Călătorește în India și Egipt. Vine în România pentru comanda monumentului de la Tîrgu-Jiu. Expune la Pavilionul Român de la Expoziția Internațională din Paris. (o lucrare).

POARTA EROILOR *(Poarta sărutului)* — (1935) machetă gips 33 × 16 × 16 cm. Muzeul național de artă modernă — Paris.

FRAGMENT DE COLOANĂ *(machetă stîlp Poarta eroilor).* — *gips, 30 cm.* Muzeul de artă al Republicii Socialiste România București.

1938.

— Lucrează la Tîrgu-Jiu la monument. Expune la Expoziția internațională suprarealistă organizată la Londra (2 lucrări).

COLOANA FĂRĂ SFÎRȘIT — *tuci arămit 29,33 × 0,90 cm.* Baza mică a rombului 0,45 cm. Parcul Brâncuși, Tîrgu-Jiu.

POARTA SĂRUTULUI *(Poarta eroilor)* — *piatră de travertin de Banpotoc 5,13 × 6,45 × 1,69 m.* Pilonii 3,25 × 1,69 m. Grădina publică, Tîrgu-Jiu.

MASA TĂCERII *(Masă de piatră I)* — *piatră de Banpotoc.* Partea superioară 214 cm. diametrul × 43 cm. Partea inferioară 154 cm. diametrul × 43 cm. Grădina publică, Tîrgu-Jiu.

MASA DE PIATRĂ II — *Piatră de Banpotoc.* Partea superioară 174 cm. × 41 cm. Partea inferioară 114 cm. × 41 cm. Parcul Brâncuși, Tîrgu-Jiu.

SCAUN CU TĂBLIA ROTUNDĂ — 12 exemplare asemănătoare. *Piatră de Cîmpulung 55 cm. înălțime × 45 cm. diametru.* Sînt așezate în jurul Mesei tăcerii. Grădina publică, Tîrgu-Jiu.

SCAUN CU TĂBLIA PĂTRATĂ — 30 exemplare asemănătoare. *Piatră de Cîmpulung 55 cm ×* × 45 cm. 24 scaune așezate în grupe cîte 3 pe o alee în grădina publică, Tîrgu-Jiu. 6 scaune sînt grupate în jurul mesei II. Parcul Brâncuși, Tîrgu-Jiu.

BANCĂ (?) — 2 exemplare asemănătoare. *Piatră de granit.* Grădina publică, Tîrgu-Jiu.

1940

PASĂRE — *gips colorat 96 × 17 × 17,50 cm.* Soclul din piatră și lemn. Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PASĂRE — *gips alb 149 × 14,50 × 16 cm.* Soclul din piatră. Muzeul național de artă modernă Paris. (Donația Brâncuși).

PASĂRE — *bronz lustruit 193,50 × 13 × 20 cm.* Soclul din piatră și lemn. Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

PASĂREA ÎN SPAȚIU — *bronz lustruit 130 cm.* Soclul din piatră. Colecția Peggy Guggenheim — Veneția.

1941

COCOȘUL SALUTÎND SOARELE — *gips 105 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

COCOȘUL — *bronz 103 × 21 cm.* Soclul 251 cm. Muzeul național de artă modernă — Paris.

1943. — Expune la Expoziția: Săptămîna Olteniei, Craiova. (6 lucrări).

BROASCA ȚESTOASĂ — *gips 25 × 56,50 × 53 cm.* Soclul din lemn. Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

BROASCA ȚESTOASĂ ZBURÎND — *marmură.* Soclul din piatră cilindric 58,40. Muzeul S.R. Guggenheim — New York.

MIRĂCOLUL *(Foca)* — *marmură 112 × 110 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris.

1945

PIATRĂ DE FRONTIERĂ — Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

1948. — Expune la expoziția « *13 Beeldhouwers uit Parijs* » organizată de Stedelijk Museum din Amsterdam și la expoziția Institutului de artă contemporană în sala Academiei din Londra.

COCOȘUL — *gips 256 × 30 × 57 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

1949. — Expune la expoziția «*XX*th *Century Art*» organizată de Colecția Louise și Walter Arensberg la Institutul de artă din Chicago (19 sculpturi); la: «Masterpieces of Sculpture», organizată de Institutul de artă din Minneapolis: la «Sculpture since Rodin» organizată de Galeria de artă a Universității Yale din New Haven.

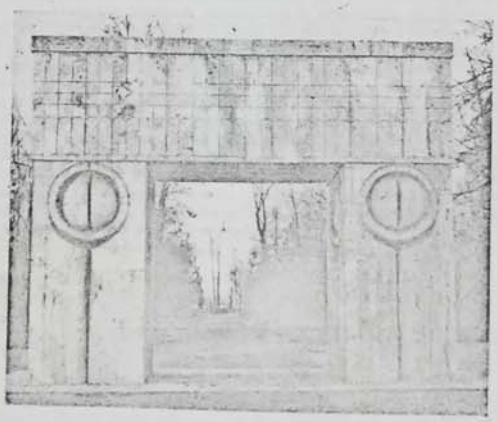
COCOȘUL — *gips 370 × 45 × 80 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

COCOȘUL — *gips 480 × 60 × 100 cm.* Muzeul național de artă modernă — Paris. (Donația Brâncuși).

1956. — Împlinește 80 de ani. Expoziția Brâncuși la Muzeul de artă din Filadelfia.

1957

— 16 martie: moare Brâncuși. Este înmormîntat la cimitirul Montparnasse din Paris.
Operele sale figurează la a XI-a Trienală de artă decorativă, din Milano, la Institutul de artă din Minneapolis, la Palm Beach, Florida și la Institutul de Artă din Detroit și la Expoziția retrospectivă Brâncuși la Muzeul de artă al RPR. din București.



Poarta sărutului, piatră de travertin, grădina publică, Tîrgu-Jiu

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

De même, l'on a pu acquérir des œuvres signées par les artistes qui vécurent entre les deux guerres mondiales — M.W. Arnold, Nicolas Dărăsco, Stéphane Dimitresco, Cornelius Medrea, Démètre Paciurea, Camille Ressu, Jean Steriadi, Nicolas Tonitza, François Şirato etc. ou de ceux qui continuent à créer comme: Jean Jalea, M.H. Maxy, Marius Bunesco, Jean Vlasiu etc.

Grâce aux nombreuses acquisitions, qui sont le résultat d'une campagne d'investigations de la part du personnel scientifique de la Galerie d'Art roumain, le Musée réussit à compléter ses collections.

CATALOGUE DES OEUVRES DE CONSTANTIN BRÂNCUŞI

(Résumé)

Ce catalogue chronologique est basé sur l'étude des œuvres de Constantin Brâncuşi conservées en Roumanie, en France, en Italie, en Suisse et au Brésil, ainsi que sur les données des monographies et des publications existantes à l'heure actuelle.

L'auteur rappelle que beaucoup de sculptures ont disparu ou ont été détruites par l'artiste même et que l'on n'a conservé que très peu de notes de l'artiste qui puissent permettre d'établir la date d'un grand nombre d'œuvres non datées et non signées.

ART UNIVERSEL

IDENTIFICATION DE QUELQUES TABLEAUX DE LA GALERIE D'ART UNIVERSEL

(Résumé)

L'article présente les moyens d'investigation qui ont permis aux spécialistes du Musée d'Art d'identifier un nombre important d'œuvres du patrimoine du musée.

Parmi les tableaux identifiés récemment figurent: *La Vierge à l'Enfant* d'Antonello da Messina, qui avait été attribué auparavant à Antonello da Saliba; *Abraham chassant Agar* de Pietro da Cortona, qui figurait dans les documents comme œuvre de Nicolas Poussin; *Ecce Homo* de Domenico Gargiulo (qui n'avait pas été identifié) et *La Vierge avec l'Enfant Jésus et deux saints* de Ingannati qui figurait comme œuvre d'un artiste anonyme de l'école vénitienne.

On présente également les résultats de l'étude de quelques tableaux de la Galerie d'Art Universel comparés aux œuvres des mêmes artistes, conservés à la Galerie d'Art de Dresde et qui furent récemment exposés à Bucarest. C'est ainsi qu'on a pu conclure que sur les onze tableaux attribués à David Teniers le Jeune, trois seulement sont des œuvres authentiques, crées en pleine maturité artistique: *Auberge hollandaise, Départ pour la chasse* et *La Consultation*. *Le Portrait d'homme*, attribué à Ferdinand Bol, a été identifié comme œuvre de Govaert Flinck dont la signature a été découverte sous une épaisse couche de verni. Ce portrait présente des caractères analogues à ceux du tableau de la Galerie d'Art de Dresde intitulé *David donnant une lettre à Uric*, du même artiste.

VAN GOYEN DANS LA COLLECTION DU MUSÉE D'ART

(Résumé)

L'auteur étudie trois tableaux de la collection de notre Musée attribués à Van Goyen.

L'analyse de ces tableaux aux rayons X, ultra-violets et infrarouges et au microscope conduit l'auteur à conclure qu'un seul tableau est authentique, affirmation confirmée par la découverte des initiales de l'artiste et de la date; quant aux deux autres, l'un est un faux et l'autre est l'œuvre d'un peintre flamand ou hollandais, dont l'identification exige une étude spéciale.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



Photocopies of 3 articles on Brancusi in

ARTE PLASTICA, Anul XIII, Nr. 4, 1966

Petrișenaru, Adrian

"Brâncuși – Ansamblul de la Târgu-Jiu"

pp. 7-10

Paleolog, V. G.

"'Cocoșul' lui Brâncuși"

pp. 11

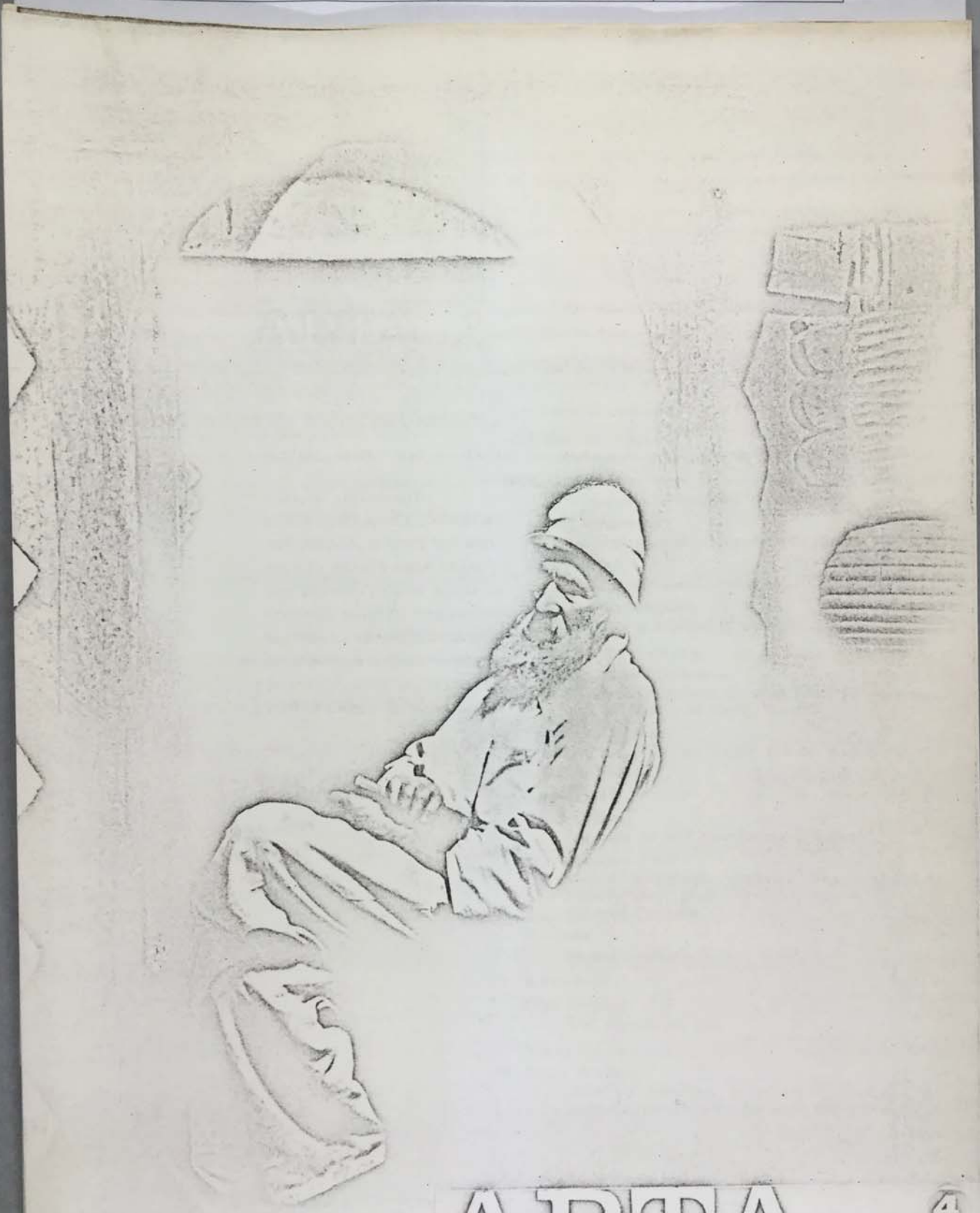
Breziianu, Barbu

"Note pe marginea articolului 'Brâncuși' de Michel Ragon (Jardin des Arts, Dec. 1965)"

pp. 39-40

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



ARTA PLASTICĂ

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIII, Nr. 4 – 1966

Colegiul redacţional:
CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MĂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Adrian Petringenaru
Brâncuşi — Ansamblul de la Tîrgu-Jiu 7

V. G. Paleolog
« Cocoşul » lui Brâncuşi 11

Anatol Mîndrescu
Gîndirea plastică şi imperativele epocii 12

Vasile Drăguţ
Vechi picturi murale româneşti din Transilvania (I) 19

Prof. Dr. Gh. Ghiţescu
Vitalitate şi expresie în plastica lui Henry Moore 25

Puncte de vedere

Prof. Dr. Horia Tănăsescu
Dimensiunile infinite ale artei (note pe marginea unei expoziţii a lui Henry Moore) 29

Petru Comarnescu
De vorbă cu sir Philip Hendy despre Henry Moore 32

Expoziţii

Pavel Codiţă
Expoziţia de artă contemporană italiană 33

N. Argintescu-Amza
Marcel Chirnoagă, Octavian Vişan, Gabriela Manole-Adoc, Elena Vavilyna, Mircea Vărzaru, Corneliu Petrescu 35

B. Oltea
George Voinescu 38

Recenzii

Olga Buşneag
Trei albume de artă 38

Meridiane

Barbu Brezianu
Note pe marginea articolului « Brâncuşi » de Michel Ragon («Jardin des arts», decembrie 1965) 39

Coperta I: Brâncuşi în atelier (1946)

Coperta IV: Brâncuşi: Păsăre în spaţiu

Fotografii: FLORIN DRAGU * Dispunîtor culori: SORIN BADU
Prezentarea artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL * Prezentarea tehnică: SANDA GAVAZZI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



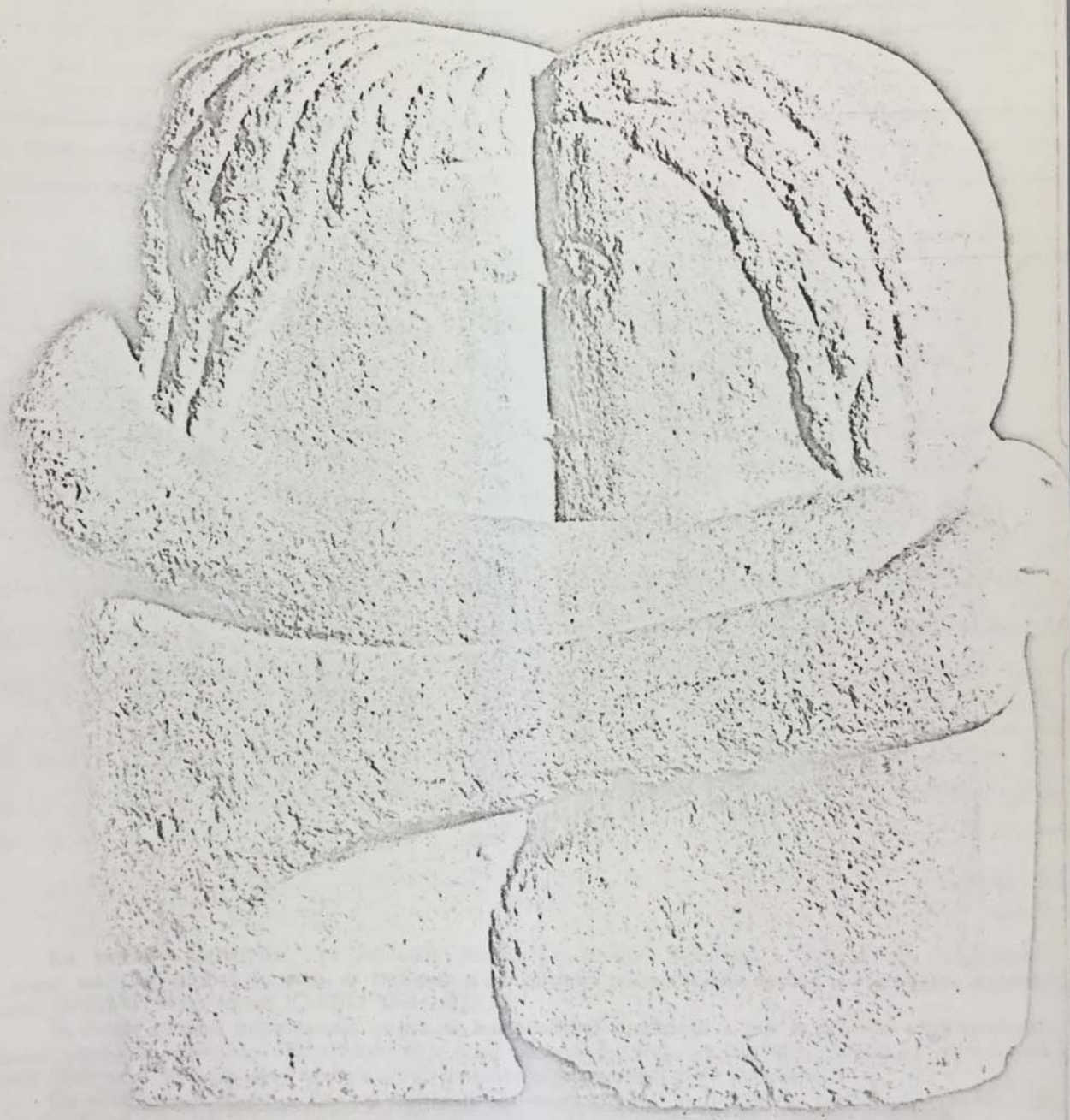
«MĂIASTRA» MEA ESTE UN PROIECT CARE TREBUIE LĂRGIT PENTRU A UMPLE BOLTA CERULUI. ȚELUL SCULPTURII ESTE O NOBILĂ SIMPLITATE ȘI-O GRANDOARE CALMĂ.

BRÂNCUȘI

BRÂNCUȘI: Pasărea Măiastră

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



BRÂNCUŞI: Sărutul

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

NU CĂUTAȚI AICI FORMULE OBSCURE SAU MISTERE. EU VĂ DAU BUCURIE CURATĂ.

BRÂNCUȘI

La poalele Carpaților, pe malurile Jiului, Constantin Brâncuși a ridicat un monument. A creat un vast simbol în care se întîlnesc și își răspund permanențele umane și eternitatea naturii: *Poarta sărutului, Masa tăcerii, Coloana fără sfîrșit...*

În forme simple, monumentul acesta al spiritualității românești a pus la temelia artei moderne măsura unui nou clasicism. Este acolo și o nouă sinteză de artă; ca în visul poetului: « Vreau să ascult cîntecul coloanelor și să văd pe cerul limpede monumentul unei melodii ».

Cu sentimentul operei unice, să contemplăm monumentul în liniște, la poalele Carpaților, pe malurile Jiului.

Să nu-l banalizăm, aflîndu-i rosturi negîndite de făuritorul lui, înmulțindu-l la nesfîrșit, multiplicîndu-l în toate chipurile. Pentru că, în formele sale pure, Brâncuși a cuprins semnificații adînci, înțelesuri primordiale. Geniu al clarității, Brâncuși a dat sculpturii respirația senină a meditației, i-a dat sensul înalt al năzuinței spre lumină.

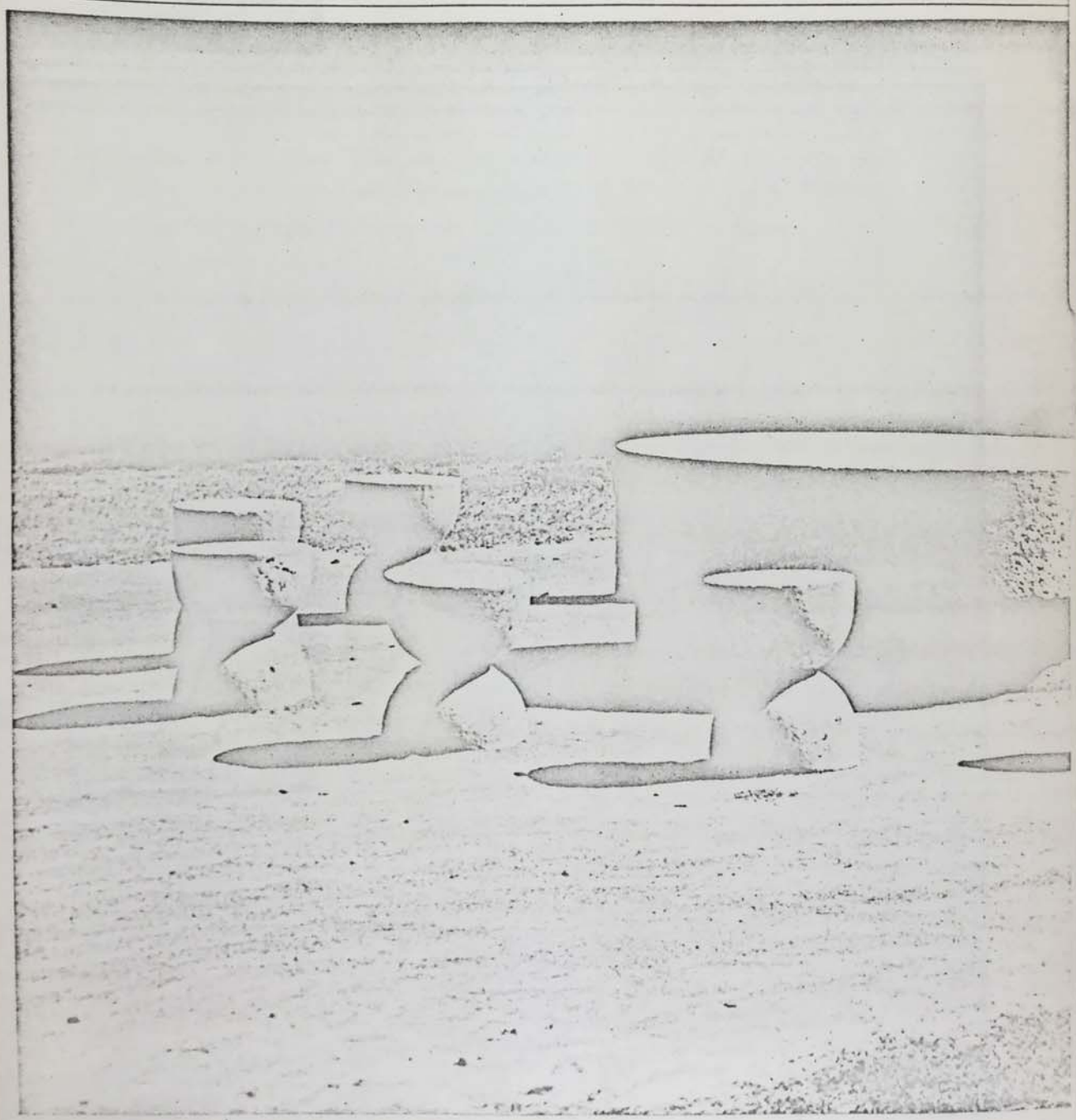
Să primim bucuria curată, așa cum ne-a fost dăruită.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

STATUILE SÎNT PRILEJURI DE MEDITAȚIE.

BRÂNCUȘI



BRÂNCUȘI: Ansamblul de la Tîrgu-Jiu — Masa tăcerii și Aleea scaunelor

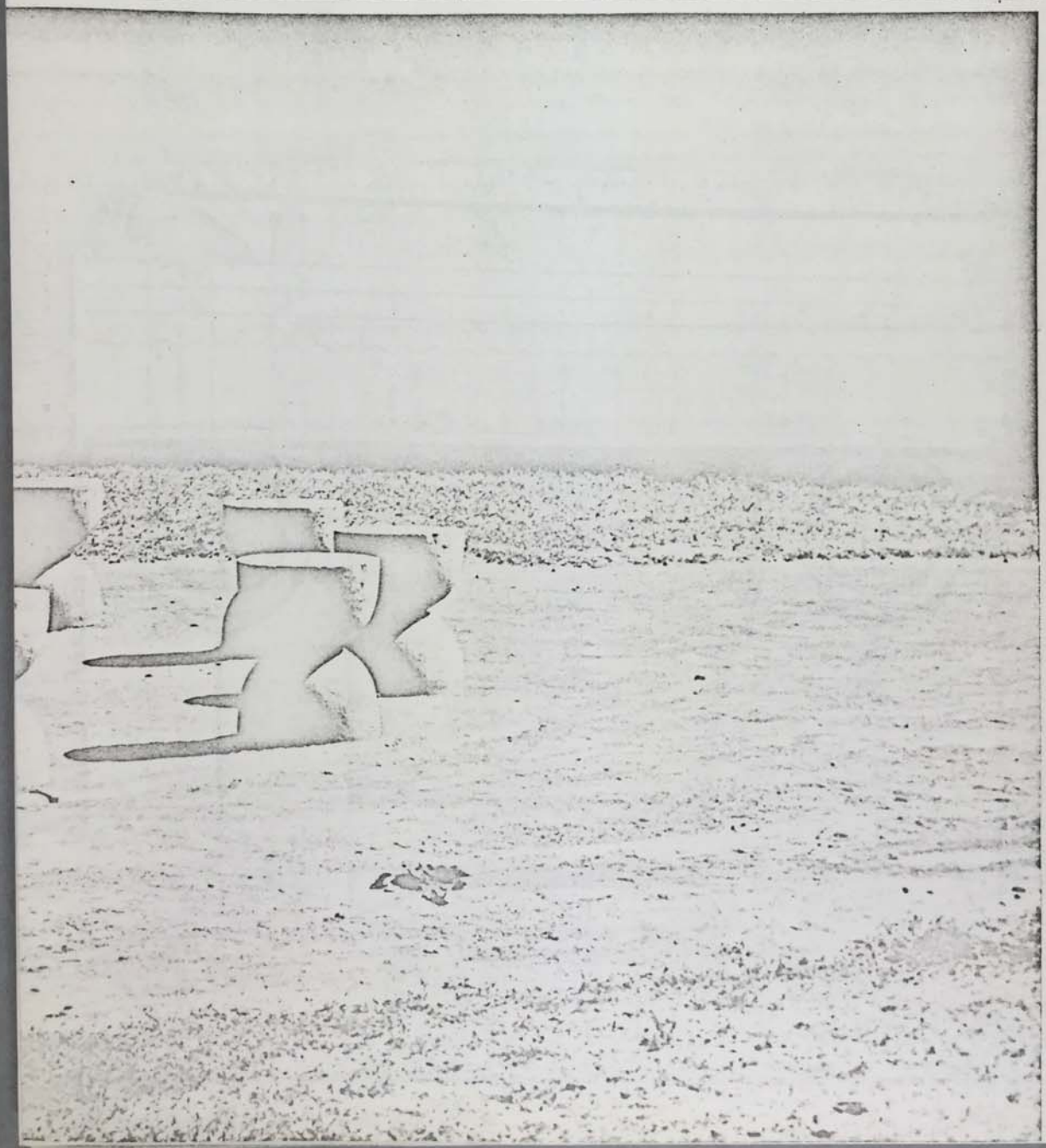
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



SIMPLITATEA NU ESTE UN SCOP ÎN ARTĂ, DAR AJUNGI LA SIMPLITATE FĂRĂ SĂ VREI, APROPIINDU-TE DE SENSUL REAL AL LUCRURILOR.

BRÂNCUŞI



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

AM FĂCUT ŞI EU PAŞI PE NISIPUL ETERNITĂŢII.

BRÂNCUŞI



BRÂNCUŞI: Ansamblul de la Tîrgu-Jiu — Poarta sărutului

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

BRÂNCUȘI — ANSAMBLUL DE LA TÎRGU-JIU

ADRIAN PETRINGENARU

Avem privilegiul de a fi păstrătorii singurului ansamblu monumental realizat de Brâncuși în lunga și laborioasa sa viață — creație de vîrf în care trăsăturile definitorii ale artei sale ating puncte de maximă intensitate.

Studiile, articolele și notele consacrate, în publicațiile noastre, lui Brâncuși s-au înmulțit în ultimii ani. Cred că se poate spune că, într-un timp relativ scurt, contribuțiilor mai vechi (dintre care cele ale lui V. G. Paleolog, distins estetician și vechi prieten al artistului, rămîn fundamentale) li s-au adăugat numeroase pagini valoroase privind interpretarea acestei creații atît de complexe și originale, studierea unor aspecte ale relației dintre național și universal, reconstituirile și precizările pline de interes din domeniul biografiei.

În cazul acestor lucrări, mai mult decît în altele, este de scontat aportul deosebit al cercetătorilor noștri. Abordarea puerilă, cu interpretări vulgarizatoare, străine operei brâncușiene, nu poate însă decît să deformeze sensurile acestei creații.

Înainte de a trece mai departe, la o analiză în detaliu, cred că este utilă recapitularea cîtorva date ale problemei.

A înălța într-un modest oraș românesc de provincie primele sculpturi monumentale moderne din lume, este un act plin de semnificație.

Ansamblul de la Tîrgu-Jiu a fost ridicat în memoria ostașilor localnici căzuți în războiul din 1916—1918. Ceea ce vreau să remarc deocamdată este că ideea de a cinsti eroii printr-o lucrare monumentală, a fost, în cazurile la care mă voi referi, considerată într-o accepție foarte îngustă. În loc să se plece de la operele existente, de la formele pe care le prezintă, de la datele privind geneza lor, eventualele variante anterioare, de la sentimentele și ideile ample pe care le suscită, s-a încercat cu neinduplecare încadrarea într-un pat procustian.

Brâncuși a dorit mult să execute lucrări monumentale, opere situate în aer liber, la îndemîna tuturor. Realizarea lor nu depindea însă numai de el, ci și de oficialitățile care dispuneau de spațiul public. În așteptarea momentului cînd le-ar fi putut vedea instalate definitiv, el a elaborat cîteva proiecte de coloane, o fîntînă a lui Narcis, un cocoș gigantic. Creația lui Brâncuși s-a închegat în jurul unor idei fundamentale îndelung gîndite și nu a unor teme sau subiecte ocazionale. De pildă, cînd V. G. Morțun, ministrul de atunci al învățămîntului, i-a comandat o statuie a lui Spiru Haret, Brâncuși a acceptat cu plăcere, pregătindu-se să definitiveze fîntîna pe care *o avea* deja proiectată. Din păcate, oficialitățile nu s-au putut împăca cu un asemenea gînd al lui Brâncuși și, rămînînd lipsiți de o operă cu care ne-am fi putut mîndri, beneficiem măcar de la această întîmplare, de o informație de mare preț. Știm ce a răspuns sculptorul refuzînd să execute comanda în sensul concret, limitat, care i s-a cerut: «Țăranul român cînd vrea să pomenească pe cineva care a murit, îi sapă o fîntînă». Iată deci în ce raport își situa Brâncuși opera față de tema comandată. În acest context se situează întrebarea dacă primind să execute un complex sculptural în memoria eroilor, Brâncuși a intenționat să dea o întruchipare directă «temei eroismului», sau este vorba de sensuri mult mai vaste? O scurtă retrospecție ne arată de altfel că atît *Coloana infinită* cît și *Sărutul* (într-un anumit fel chiar și *masa*), existau de mulți ani, sub diferite variante, în creația artistului. Nu ar fi fost mai firesc să se pornească de la ele, de la permanența preocupărilor pe care le sugerează? Oare nu cumva cel mai înalt prinos pe care a socotit Brâncuși că-l poate aduce ostașilor căzuți în război, și în general locurilor sale natale, era tocmai o maximă potențare a temelor sale fundamentale?

Amintindu-ne de sensurile filozofice pe care le dobîndesc în mîinile lui Brâncuși *păsările, broasca țestoasă, oul* etc., nu ar părea cel puțin ciudat ca tocmai atunci cînd trece la mari ansambluri monumentale să părăsească aceste sensuri și să se limiteze la o masă «a familiei» sau la o coloană «a recunoștinței fără sfîrșit»? (Eugen Ciucă: «Brâncuși la Tîrgu-Jiu», «Contemporanul», nr. 16/1964). La ce a servit acel efort de reducere la esențial a *Sărutului* pînă la forma unui cerc tăiat în două dacă sîntem în stare să vedem că în relieful *porții* de la Tîrgu-Jiu ar fi reprezentată «o femelă mireasă și masculul — un soldat victorios»? (P. Pandrea: «Portrete și controverse», «Luceafărul», nr. 23/1965). Iar toate acestea și cu ajutorul redenumirii arbitrare a unor monumente cunoscute de mult în întreaga lume așa cum le-a zis autorul lor.

Avem în țară un ansamblu monumental de proporțiile și renumele celui de la Tîrgu-Jiu de care trebuie să ne apropiem cu suficientă pondere și seriozitate atunci cînd e vorba de comentarii și propuneri.

Nu se simte nici o nevoie să «îmbunătățim» noi complexul brâncușian, «amplificîndu-l» după inspirație la patru, șase sau șapte obiective și enumerînd în acest scop tot ce ne trece prin cap.

Într-o operă de simplitatea și esențializarea celor la care ne referim, chiar și o mică deviere a unei singure linii poate fi fatală. Ing. Șt. Georgescu-Gorjan și criticul american S. Geist au reamintit de curînd

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

cît de insistentă și delicată a fost la Brâncuși căutarea proporțiilor coloanei: « 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 ».

Una din operele ansamblului de la Tîrgu-Jiu, *Masa tăcerii*, a fost menționată totdeauna la loc de cinste în paginile studiilor și dicționarelor de artă străine, fără însă a se intra în detalii. Aceasta poate și pentru că muzeele sau colecțiile din Occident nu posedă — ca în cazul *Sărutului* și al *Coloanei infinite* — variante sau schițe. În ultimii ani la noi s-au exprimat diferite puncte de vedere în legătură cu *Masa tăcerii*. Observații care ar fi putut conduce la investigații fecunde s-au împotmolit însă repede în contradicții datorită încercării de a le subsuma presupusei teme « a eroilor ». *Masa tăcerii* a devenit « Masa dacică », « Masa familiei », « Cina nunții » sau « templu al iubirii »; a fost imaginat un grup de 12 persoane care s-au așezat în jurul unei mese « pentru a-i comemora pe eroi » sau pentru a se ospăta la o « nuntă a soldatului victorios ». S-au putut chiar enumera cu seninătate cei 12 ocupanți ai scaunelor la această « cină de nuntă » și anume: « mirele, mireasa, cele două cupluri de socri, cuplul nașului, doi aghiotanți ai ginerelui cu două surate fecioare ale miresei: total 12 scaune de onoare » (P. Pandrea, idem).

Se potrivește oare asemenea alegorie abia însăilată cu gîndirea artistică a autorului *Păsării în spațiu*? Numai faptul că a fost creată ca parte a unui ansamblu care se încheie cu reprezentarea ideii de infinit și este suficient pentru a ne plasa la un alt nivel al receptării. Nu judecăm îmboldul din care s-au născut intenții de felul celor amintite — drumul spre iad se zice că ar fi pavat cu bune intenții. Dar ne putem întreba de ce nu se apelează la reperele oferite de întreaga traiectorie a creației lui Brâncuși, la îndemnurile, mărturisirile și aforismele care ni le-a lăsat? Punînd de-o parte citatele fanteziste, de altfel ușor identificabile, opera privită în ansamblul ei ajută să se reconstituie unitatea faptelor și spuselor.

Important în interpretarea unei opere de artă este sentimentul pe care-l inspiră. Și sentimentul în preajma *Mesei tăcerii* este de calm, de curgere neîntreruptă a timpului, de îndemn la meditație senină.

În *Sărutul* din cimitirul Montparnasse, Brâncuși dăduse acea surprinzătoare simplitate și generalizare celor două figuri îmbrățișate, pentru că ele nu trebuiau să semene cu chipul nimănui luat în parte, ci erau ale tuturor bărbaților și tuturor femeilor de pe tot pămîntul și din totdeauna: întruchipare prin dragoste a umanității întregi, afirmare riguroasă a continuității vieții, respingere a morții cu un optimism filozofic de profundă esență populară. Cînd, după mulți ani și alte cîteva variante, artistul reduce și mai departe liniile cuplului îngemănat pînă a-l transforma pe *poarta* de la Tîrgu-Jiu în două jumătăți ale unui cerc, ce altceva poate însemna decît intenția unei generalizări și mai largi? *Sărutul* care reprezenta în versiunea din 1908 numai unul din aspectele unității universale a contrariilor, trece în poartă ca întruchipare plastică a înseși legilor fundamentale ale existenței. În conexiunea complexului monumental de la Tîrgu-Jiu, viața e privită în întregul ei, în marile ei raporturi cu materia, cu timpul, cu infinitul. Opera, totuși, s-a căutat a fi explicată ca un arc de triumf pe sub care trec soldații victorioși, sau, în altă teză, un arc festiv pe sub care trece alaiul nunții . . . « soldatului care s-a întors victorios » etc. etc.

Tot așa, a reduce *coloana*, care în versiunile ei preliminare a fost *Coloana fără sfîrșit*, la titlul — și sensul — mult mai restrîns (și de altfel forțat, impropriu) de coloană « a recunoștinței fără sfîrșit » numai de dragul de a o putea încadra în acea înțelegere îngustă a « temei eroului », iată o altă operațiune căreia i s-ar putea găsi greu justificarea.

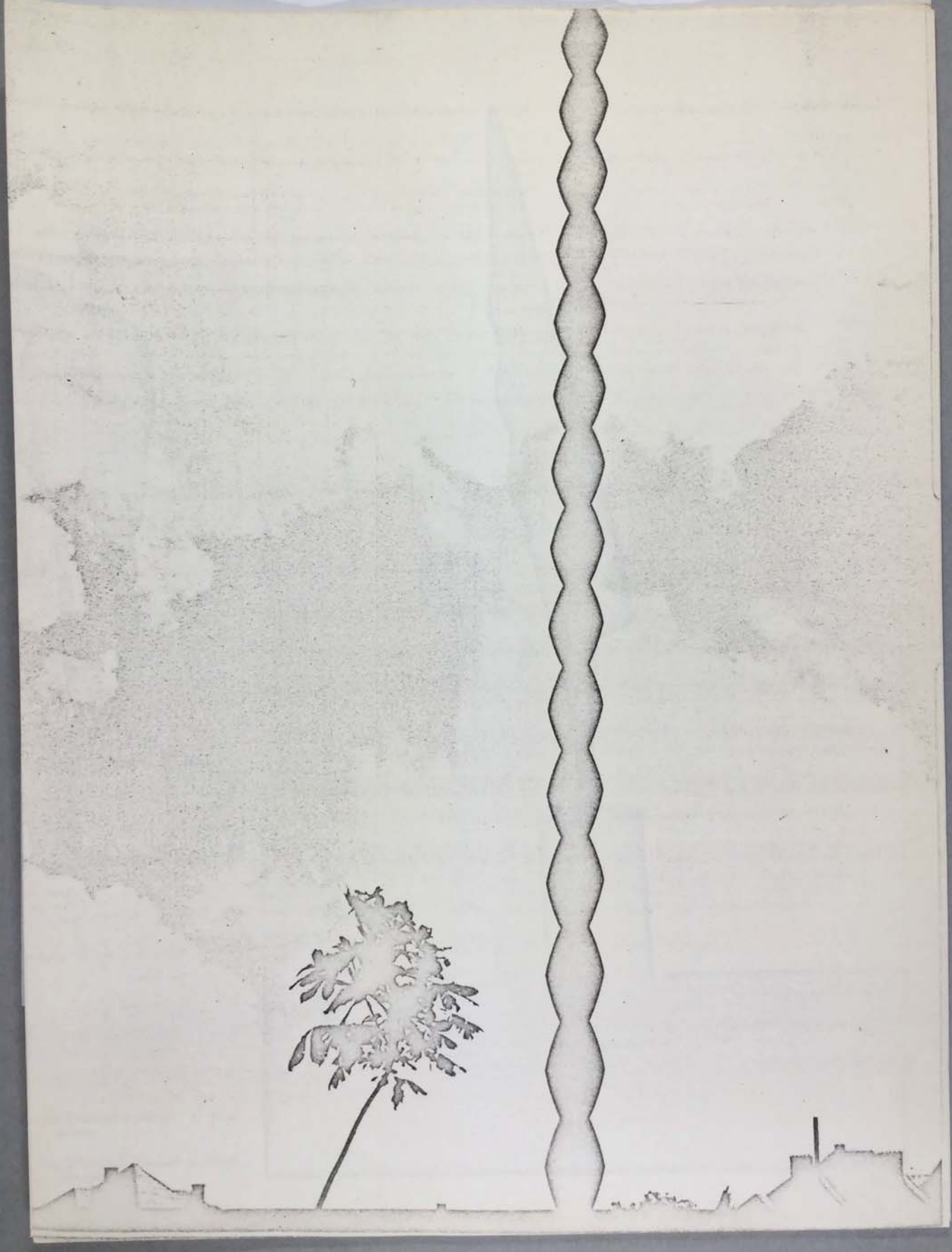
Toată lumea e de acord să considere arta lui Brâncuși ca o artă a reducerii la esențial. Și totuși cînd e vorba de *Coloana infinită* se pomenesc fie simple asemănări cu stîlpii de pridvor (izbitoare, e drept, dar dacă monumentul s-ar reduce la atît, ce valoare ar avea?), fie foarte fanteziste și nesemnificative trimiteri la « un cactus gigantic », « templu aztec », « suprapuneri de ulcioare și oameni care se înalță în văzduh » etc. etc. Încercarea de a atribui lucrării asemenea valori labile sub motiv că « privind de la diferite distanțe și în schimbările de lumină » coloana s-ar fi arătat exegetului așa, ne transportă într-un domeniu foarte depărtat de principiile criticii științifice.

O seriozitate elementară ne obligă să ne gîndim la toate celelalte sculpturi concentrate, quasi geometrice, la care a ajuns Brâncuși urmărind obținerea formelor primordiale. Nu vom găsi printre toate operele sale (e imposibil prin definiție) nici măcar una singură făcută să se schimbe, să pară altceva, sub efectul modificărilor de lumină. Operele lui Brâncuși sînt chintesențe, nu umbre chinezești.

Eminenți artiști și istorici de artă din întreaga lume apreciază complexul de la Tîrgu-Jiu ca fiind cel mai important monument al artei contemporane. Amploarea sensurilor sale, înălțimile intelectuale pe care le vizează, ca și forța emoțională a formelor sale sculpturale fac ca acest prestigiu să rămînă neîntrecut. *Tripticul* sau *trigemenii* de la Tîrgu-Jiu — cum îi plăcea lui Brâncuși să-și numească familiar ansamblul — reprezintă o operă completă și compactă, cu sensuri vaste, și ne putem bucura că marele său autor a avut răgazul să o realizeze, să ne-o dăruie în întreaga ei maiestate.

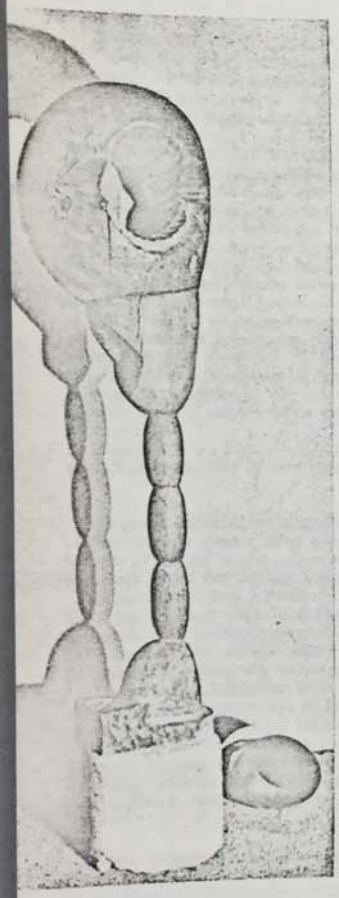
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

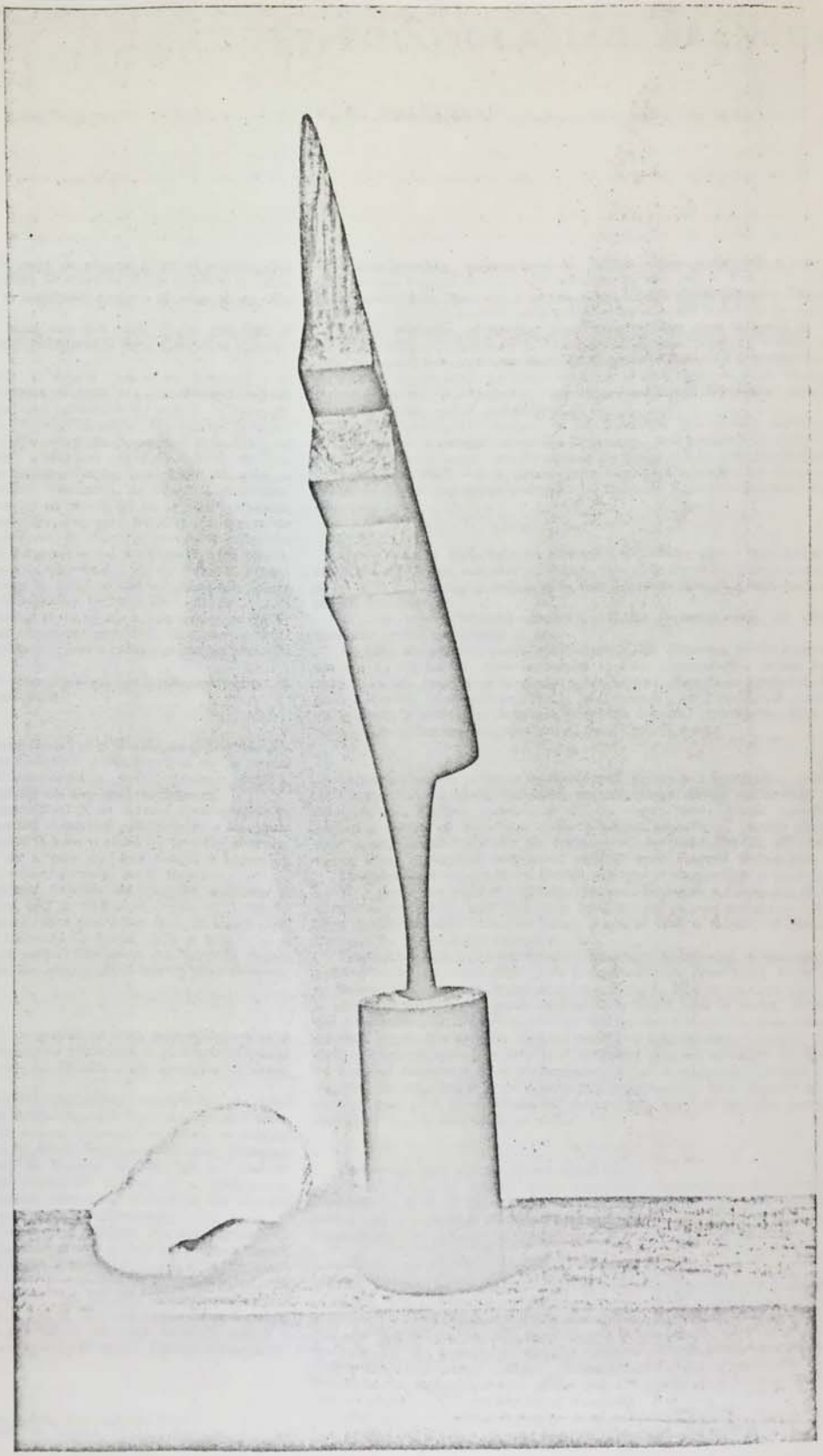
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)





BRÂNCUȘI : Socrate și Noul născut

BRÂNCUȘI : Cocoșul și Muza adormită

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

«COCOȘUL» LUI BRÂNCUȘI

V. G. PALEOLOG

Cocoșul lui Brâncuși, și cel de miez de noapte, și cel al zorilor, căci sînt două replicile lui mai cunoscute — aceea în lemn sumbru și pătat de nuc și aceea de strălucire a bronzului aurit — se trag și au tilc amîndoi în *Socrate*.

Socrate, *Cocoșul* și *Caucul* [1], toate trei fac unul, ca un paradigm al lui Platon, nici o legendă anecdotică, îndeosebi în jurul *Cocoșului*, neapropiindu-se adevărului adevărat.

Ca și despre *Pasărea Măiastră*, și despre *Cocoșii* lui Brâncuși — în total se cunosc șapte, nici unul aidoma celuilalt — s-a vorbit cîte în lună și în soare, încercîndu-se a se afla vreo rubedenie de artă și de concept, după cum pe fiecare l-a tăiat capul. O dată, *Chanteclair*. Este drept de spus: Brâncuși îl știa și i-a aplaudat pe Simone și pe Coquelin [2] prin 1911, în slujba de recruți de clacă. Altă dată a mai fost vorba de *Pasărea de Foc*, diaghilewiana, bakstiana și strawinskiana (iarăși este drept de spus — cîntărită de el prin mijlocirea Mariei Vasilievna, de vrednică pomenire, atunci lui vecină). Ba chiar nestemnici au bănuit iţe cu *Le Coq* — pliantul de hîrtie poetică roză al lui Jean Cocteau, care nu rare ori semna cu ideograma cocoșelului de hîrtie îndoită. În sfîrșit și apropiata prietenie, știută, dintre Cocteau, Erik Satie și Brâncuși — dar și aceasta fără nemereală.

Și, și mai și: un prilej demonstrativ adus de dincolo de Atlantic, pentru prietenia lui față de animale. Adusese în atelierul său un cocoș alb, foarte sensibil subiect și extrem de docil sugestiei cercului de cretă alb. Acest cocoș devenise familiarul lui Brâncuși și nu se sfia a i se cocoța pe umăr, la apel, dar nesuferind nici măcar mîngîierea penajului, în apărarea libertății filfîindu-și aripele peste bronzuri și peste steiuri, preferînd vîrfurile columnelor.

Soarta nu i-a fost o oală, ci spînzurătoarea întîmplătoare: agățat în geamlîcul atelierului în care băteau zorile.

•

Pe șleau, adevărul cu *Cocoșul* acesta este: ca și *Himera*, ca și *Fiul risipitor*, ca *Portretul lui Tretie*, ca și prima *Columnă a Nesfîrșitului* și, la urmă, *Socrate* și *Regele Regilor*, *Cocoșul* are obîrșia în grelele podvale, urși și babe ale morii din Melun, cumpărate cu bani grei de Brâncuși.

Această lemnărie bătrînă de trunchiuri și de bîlvani a redeșteptat în Brâncuși ancestralul geniu al lemnului și această redeșteptare a însemnat în istoria artei moderne a secolului al XX-lea o etapă de înnoire a sculpturii însăși, care nu are nimic de a face cu arta neagră a lemnului, ea rămînînd îndatorată numai și numai geniului lui Brâncuși.

Sculpturalul lemnului la Brâncuși izvodea din rădăcini străbune și exclusiv numai de strămoșia lui ţinea, căci nu trebuie să se uite că Costache era fiul lui Nicolae-Radu, bejuicanul, care și-a durat casa, ca mulți alții, dacă nu ca mai toți, cu mîna lui înarmată de bardă, daltă și firez — ca și Antonie Mogoș, cu deosebirea că acesta din urmă era lipsit de droaia de copii. (Nicolae-Radu avu șapte, iar Mogoș, fiind mai cu dare de mînă, și-a îngăduit răsfățul timpului...

•

După prinsoarea lui Brâncuși, cu gîndul de a da prin sculptura sa o formă plastică ideii — urmă și umbră de platonism — el a cules *Cocoșul* de pe buzele învineţite de cucută ale lui Socrate după ce sorbise din cauc zeama dătătoare de moarte.

«Să nu uitați — poruncea Socrate discipolilor, mustrîndu-i de jalea lor — să nu uitați a duce în jertfă lui Esculap, din parte-mi, cocoșul alb».

Procesul și moartea lui Socrate fusese, înaintea *Cocoșului*, un subiect în aer, reîmprospătat cu strălucire de Albert Sorel, teoreticianul violenței.

Pentru tîlcul cocoșului datorat de Socrate lui Esculap, s-a cheltuit o găleată de cerneală, dar cel mai valabil tîlc rămîne cel al credinței în veșnică reînnoire, chemarea eternului reînceput, simbolizat de cocoșul zorilor prin strigătul lui, vestitor al soarelui reînnoitor.

Acest tîlc nu a fost doar al neamului elinilor. Nu era necunoscut nici poporului nostru, Brâncuși aducîndu-și bine aminte a fi purtat — copil fiind — și el în brațe cocoșul alb, înfipt și nemișcat în capul mesei spectacularului ritual al pomenirei.

Tîlcul cocoșului alb a fost dezbătut fără limpede deslușire, rămînînd pînă azi de cumpănă între adînc și ironic. Nu mai puțin decît Socrate, pentru a mîra, și cu șagă — care sub aspect de umor ascunde certul — Brâncuși spunea: «*Cocoșul*? E autoportretul meu! Eu sînt *Cocoșul*!».

•

[1] Cupa de otravă a lui Socrate. Musée national d'art moderne, Paris.
[2] Protagoniștii spectacolului cu *Chanteclair* de Rostand.

Mario Meunier, ex-secretarul lui Rodin, a fost acela care a poreclit pe Brâncuși «micul Socrate» și «fratele lui mai mic». Tot el, cu cîțiva gologani dați lui de Brâncuși, îi aduse cartea *Viețile Filosofilor* a lui Diogene Laertius — în ediția lui Hachette, ieftină și bună — care îi deveni de căpătîi.

Mario Meunier, pe vremea cînd Brâncuși tăia de-a dreptul în stei *Sărutul*, ostenea la traducerea *Banchetului* și, mai mult ca vorbindu-și șieși, se semețea în apărarea antichităţii pe care Brâncuși o străbătuse și de care se simțea sătul. La drept vorbind, el nu-i tăgăduia decît învelișul faptic, Brâncuși continuînd-o, așa cum acsizarul Rousseau intuise: «Tu, Brâncuși, refaci antichitatea...».

Această neașteptată remarcă a lui Rousseau și-a primit verificarea și omologarea cu prilejul recentelor Panatenee, prin compararea sculpturii moderne cu clasicismul, care Panatenee ale sculpturii au avut loc la Atena în noiembrie 1965 — «in situ» — sub semnul *Cocoșului* lui Brâncuși, înălțat în fața Muzeionului unde arta lui Brâncuși a fost confruntată clasicismului.

•

Într-o bună zi Erik Satie i-a îmbogățit biblioteca cu un tom desperecheat din traducerea operelor lui Platon, făcută de elevii lui Victor Cousin, și pe care Erik Satie, el însuși, o va folosi pentru oratoriul său, închinat morții lui Socrate.

În acea vreme Brâncuși cioplea cu barda și străpunsese cu ghiiul dintr-un podval pe *Socrate* al său.

Așchiile zburau din barda rudărească a lui Brâncuși și ele luminau aprinse cu văpaia lor vatra atelierului în care noctambulul ce era Erik Satie poposea dinspre zi în drum spre Arcueil, găsindu-și prietenul, din zori, la treabă. Și-și încălzea mîna și își limpezea gîndul verificînd măsură cu măsură, la umbra lui Brâncuși, partitura *Socrate*, muzical, tot fără de pereche, ca și lemnul care uluiește și, deci, care va dura.

•

La puțină vreme, și într-o nouă variantă, Brâncuși a fotografiat, alături de *Cocoș*, ovoidul *Muza Adormită*, pe cîtă vreme alături de *Socrate*, pe *Nou-Născut*. Ambele ansambluri au un supra sens: *Muza Adormită* părînd a spune că duce mai departe gîndul socratic al jertfei păsării care anunță zorile reînnoite ale frumosului, iar *Nou-Născut*, aluzional, spune tîlcul maieuticei socratiene, nefiind decît Eternul Reîncepuț.

Despuierea de o asemănare directă antropo și zoomorfică și reducerea lor la o geometrie inedită — pentru *Socrate*, iar aceea a *Cocoșului* la un simplu vector elanic, este străduința lui Brâncuși pentru deslegarea întrebării dezbătute, dacă ideea, ea însăși, poate să aibă o formă, un contur. Statuara lui i-a răspuns victorios: da.

Cocoșul lui Brâncuși nu este redat asemănător zoomorfic, ci ideomorfic, evitînd naturaleța slugarnică, cum judecătorii din New York se mirau că *Pasărea Măiastră* este lipsită de aripi și *Leda* de labe înotătoare. *Cocoșul* ia sub mîna lui o formă geometrică pură, o formă care se înalță, zboară, dar și definește, tot ca și ideea platoniciană pe care o slujea în acea vreme, păstrînd elemente evocative. Contur plastic al ideii în sine, *Cocoșul*, prin ceea ce vibrează în el, prin creasta și cucurigul care taie și umple văzduhul cu mesajul reînnoirei și al eternei reîntoarceri a vărsatului zorilor este departe de nefigurativ și de schematica propriu-zisă. Este departe și de abstract pur, prin plenitudinea lui care nu este seacă și imobilă, *Cocoșul* fiind gata să-și ia zborul de pe soclu.

•

Despre socluri, căci și ele au tîlcul lor.

Soclul *Cocoșului* zorilor arată elemente romboedrice ale *Columnei Nesfîrșitului* și tîlcul lor se pipăie. Pe cîtă vreme soclul *Cocoșului* miezului nopții, rar și neîndesit ca cel al zorilor, va primi un cilindru de aceeași întunecare.

•

Cocoșul dispune de aceleași facultăți de monumentalizare ca și *Pasărea Măiastră*, ca și *Columna Nesfîrșitului*, și la orice nivel — pînă la gigantic — aceste opere fiind independente de dimensiune, ele învingînd-o pe aceasta. Sau mai degrabă zis: în care dimensiunile s-au contopit, devenind o nouă noțiune, tot așa precum formele geometrice în conceptul de sculptură brâncușiană sînt formele ideilor, dialogîndu-și tîlcul într-un limbaj nou. Pentru acesta Brâncuși crează silabe noi din vocale și consoane inedite, dar nici una străină străfundului omenesc.

Acesta este adusul lui Brâncuși, darul preţios pe care el îl face culturii universale: reînnoirea! O lume nouă să lăstărească din rădăcinile omului!

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)





BRÂNCUȘI: Cap de copil, 1913 — bronz

HENRI MATISSE: Lecția de pian, 1916 — ulei (detaliu)

NOTE PE MARGINEA ARTICOLULUI „BRÂNCUȘI" DE MICHEL RAGON

Revista franceză *Jardin des Arts* (decembrie, 1965), condusă de Henri Perruchot, publică, sub semnătura lui Michel Ragon, o caldă evocare a marelui nostru sculptor Brâncuși.

Criticul francez creionează, în stilul său cursiv și colorat, « profilul » lui Brâncuși, rememorînd cîteva momente biografice: anii copilăriei, plecarea la Paris, reacția favorabilă a lui Rodin față de Brâncuși, procesul cu vama americană etc., în sfîrșit, partea cea mai interesantă a articolului: vizita lui Ragon în atelierul sculptorului. Fiind vorba de date intrate în legenda creată în jurul artistului, am simțit necesitatea formulării unor completări sau precizări.

Astfel, Michel Ragon vorbește despre refuzul lui Brâncuși de a lucra alături de Rodin și de iscusita, de dezarmanta lui justificare, atunci cînd afirma că « nimic nu crește la umbra marilor arbori ». Totuși, la începutul anului 1907, Brâncuși a ucenicit efectiv în atelierele din Meudon. El însuși a povestit cum a intrat ca elev, ca « practician » la marele statuar francez, unde ajunsese la o mare dexteritate tehnică. « Făceam cîte o sculptură pe zi în genul lui. « 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. Am plecat de la Rodin, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea. Am ajuns la simplicitate, pace și bucurie . . . » (Petre Pandrea, *Portrete și controverse*, I, 1945, București, p. 260). Această precizare explică ceea ce spune Ragon în articolul său: « Prima versiune a *Muzei adormite* (care, în realitate, este cea de a treia, după cele în ghips (intitulate *Adolescenta* și *Repaos*, n.n.) nu poate fi decît influențată de bătrînul meșter. Dar cînd, în 1908, (de astă dată Ragon anticipă cu doi ani realizarea lucrării, n.n.), Brâncuși cioplește pentru un mormînt din cimitirul Montparnasse *Sărutul*, care se găsește și astăzi acolo, îl parodiază pe Rodin, marcînd totodată începutul unei noi estetici . . . »

Vorbind despre relațiile sculptorului român cu artiștii contemporani, Ragon amintește legăturile lui Brâncuși cu Modigliani, pe care îl încurajează între 1909 și 1914. Ne permitem să adăugăm că, în această perioadă, Modigliani folosește motive folclorice românești ca element decorativ într-un portret al doctorului Paul Alexandre (datat 1910) — doctorul Alexandre fiind cel care îl prezentase pe Modigliani sculptorului român. Așadar, îndelunga gestație a *Coloanei fără sfîrșit*, pe care biografii o stabilesc între 1916—1918, se poate situa cu șase ani în urmă. (Hans Bollinger, Note Biographique, în *Brancusi* de Carola Giedion Welcker, Neuchâtel, 1959, p. 222—235; Franco Russoli, *Modigliani*, Viena, 1959, p. 22).

Relatînd incidentul provocat de prezentarea *Principesei X* la Salonul Independenților (1920), Ragon afirmă că Brâncuși îl socotea răspunzător pe Matisse de respingerea acestei

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)



AMEDEO MODIGLIANI: Portretul doctorului Alexandre, 1911 — ulei

lucrări: « nu i-a iertat niciodată acest afront și i-a purtat toată viața pică, nu numai lui Matisse și Salonului independenților — dar mai mult încă, tuturor saloanelor, tuturor expozițiilor pariziene, ba chiar și celor internaționale ».

Criticul american Oskar Chelimsky, în *A memoir of Brancusi*, afirmă că autorul incidentului nu ar fi fost Matisse, ci Paul Signac, care efectiv avea președinția Salonului *(The Best in Arts*, New York, 1962, pag. 26). Ambele versiuni sînt discutabile. Noi credem că incidentul a fost provocat mai degrabă de maliţiosul Pablo Picasso. Merită să citãm chiar relatările sculptorului: « În jurul portretului *Principesei X*, s-a stîrnit pe vremuri mult scandal . . . A fost o glumă a prietenului meu Picasso. O glumă care a prins. Să mă ferească Dumnezeu de prieteni, că de dușmani știu eu să mă feresc » (P. Pandrea, op. cit., p. 169). Pe de altă parte, în legătură cu relațiile dintre Brâncuși și Matisse, criticul de artă Sidney Geist remarca o stranie coincidență: neobișnuitul fascicol de lumină care marchează ochiul drept al copilului din compoziția lui Matisse, *Lecția de pian* (1916), evocă surprinzător o trăsătură caracteristică, regăsită atît în desenul cît și în variantele, în lemn sau în bronz, ale lucrării sculptorului român, *Cap de copil* (datînd din 1913).

Emoționantă ni se pare relatarea vizitei lui Ragon în atelierul lui Brâncuși; o redăm în continuare: « Niciodată nu voi uita întrevederea pe care am avut-o în 1948 sau 1949 cu Brâncuși, vocea lui domoală ca un murmur și pacea care domnea în atelier . . . Operele care îl înconjurau — adică aproape întreaga sa operă — nu păreau că i-ar mai aparține, ci mai degrabă s-ar fi zis că el era doar paznicul acestor comori. Îl revăd dezvelind sculpturi acoperite cu huse de stofă, ca fotoliile unui salon burghez, și punînd în funcțiune un mic motor tăcut, care făcea să se rotească anumite piedestale. Apoi, retras în fundul atelierului, indiferent (de vreme ce pusese mecanismul în funcțiune), mă lăsa uluit, față în față cu aceste făpturi de piatră și bronz, însuflețite dintr-o dată, trăind viața lor mută, ofrandă și rugăciune a unei vieți de idol.

Steiuri plate și lustruite, *Peștii* se mișcau în aer ca niște pietre de rîu, însuflețite de aceste mîngîieri. O *Focă* răsărea dintr-o apă invizibilă, lucioasă, netedă, atît de netedă, încît ai fi zis că fără îndoială lunecă spre vizuina-i de gheață. O *Broască țestoasă* zbura. Capetele plasate pe soclu păreau a fi niște jertfe. Dar nu erau capete desprinse de trup, fiindcă acești bulgări rotunzi pe care te codeai să-i atingi de teamă să nu-i auzi strigînd aveau autonomia lor. Și mereu plutind spre cer, *Pasărea de aur* însetată de spații, acei pești ce se roteau fără încetare într-o liniște de codru împietrit . . .

. . . Venise noaptea și încă nu aprinsese lumina. Se odihnea pe una din acele bănci cioplite cu toporul, aidoma celor care se găsesc prin satele românești. M-am așezat lîngă el și mi-a vorbit despre India, despre indienii din America, despre Atlantida, civilizația egipteană, cultura neagră, care, credea el, dominase multă vreme lumea. Cît de bine se împăca sculptorul cu aceste civilizații asfințite, închis într-al său templu-atelier, la cîțiva pași numai de căile ferate din gara Montparnasse.

Atelierul întunecos devenise încă mai tainic. De abia mai zăream pe bătrînul artist. Dar *Pasărea de aur* sclipea; *Peștii* se învîrteau necontenit ca într-un acvarium nevăzut. *Cocoșii* cu crestele lor zimțate ca fierăstraiele cîntau cucurigul. Trebuia să fi fost ceasul de vecernie . . . »

Socotim util să publicăm, de asemenea, traducerea ultimei părți a articolului criticului francez: « În anul premergător morții, Brâncuși — care refuzase să mai participe la vreo expoziție — acceptă ca Guggenheim-Museum din New York să-i organizeze o retrospectivă. Se împăcase așadar cu Statele Unite . . .

Trebuia acum să facă pace și cu Franța pe care se supărase cînd cu afrontul de la Salonul independenților. Luă așadar hotărîrea să testeze Muzeului Național de Artă Modernă din Paris atelierul cu tot ce cuprindea (atelier amenințat de ani de zile cu dărîmarea de către noul plan urbanistic al Montparnasse-ului).

Prezența lui Brâncuși în cetatea artiștilor pricăjiți din Impasse-ul Ronsin salvase mult timp zidurile de tîrnăcopul demolării. O dată plecat, nimic nu se mai împotrivea izgonirii artiștilor mai puțin celebri, vecinii lui: Lacasse și perechea Istrati-Dumitrescu . . . Dar ce s-ar fi putut întîmpla cu atelierul donat Franței? Să-l fi înconjurat rețeaua căilor ferate și vizitarea lui să se fi făcut escaladînd o pasarelă deasupra șinelor? A fost adoptată soluția radicală. S-a demontat atelierul din Impasse Ronsin și el a fost reconstituit întocmai, așa cum se găsea, inclusiv geamlîcul părăginit, în incinta Muzeului Național de Artă Modernă. Totul a fost repus la loc: băncile, soclurile, sculpturile. M-am dus în acest atelier pentru a regăsi ambianța extraordinară, cunoscută acum mai bine de douăzeci de ani, cînd îl vizitasem pe Brâncuși în Impasse Ronsin. Era într-adevăr aidoma, și totuși nimic nu mai era la fel. Fără Brâncuși, acest atelier își pierduse sufletul. Era o pioasă reconstituire, dar lipsită de viață. *Cocoșii* cei mari nu mai cîntau. Capetele fără trup stăteau mute . . . Din *Focă* nu mai șiroia apa . . . Totul era neclintit, dar nimic nu mai era la fel. Era tot un templu, dar un templu din care pieriseră zeii și preoții.

Se spune uneori că numai opera contează. Oare să fie într-adevăr așa? Omulețul cu barbă, cu ochii maliţioși, îmbrăcat ca un țăran sau ca un bătrîn dulgher, era paznicul templului; cestălalt paznic, în uniformă, nu-l poate înlocui în atelierul transportat din Montparnasse în avenue New York. Aici *Păsările* sînt în colivii, iar *Foca* e într-o grădină zoologică.

Brâncuși a plecat fără zgomot, pe jos, așa precum venise, lăsîndu-ne opera lui zălog. »

BARBU BREZIANU

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

SOMMAIRE:

Adrian Petringenaru
Brancusi — L'ensemble de Tîrgu-Jiu 7

V. G. Paleolog
« Le Coq » de Brancusi 11

Anatol Mîndrescu
La pensée plastique et les impératifs de l'époque 12

Vasile Drăguţ
Vieilles peintures murales roumaines de Transylvanie (I) 19

Prof. Dr. Gh. Ghiţesco
Vitalité et expression dans la plastique d'Henry Moore 25

Points de vue

Prof. Dr. Horia Tănăsesco
Les dimensions infinies de l'art (notes en liaison avec une exposition d'Henry Moore) 29

Petru Comarnesco
Sur Henry Moore (en causant avec Sir Philip Hendy) 32

Expositions

Pavel Codiţă
L'Exposition d'art contemporain italien 33

N. Argintesco-Amza
Marcel Chirnoagă, Octavian Vişan, Gabriela Manole-Adoc, Elena Vavilyna, Mircea Vărtaru, Corneliu Petresco 35

B. Oltea
George Voinesco 38

Comptes-rendus

Olga Buşneag
Trois albums d'art 38

Méridiens

Barbu Brezianu
Notes en liaison avec un article sur Brancusi par Michel Ragon (Jardin des arts, decembre, 1965) 39

Couverture I: Brancusi dans l'atelier (1946)
Couverture IV: Brancusi: Oiseau dans l'espace

СОДЕРЖАНИЕ

Адриан Петриджинару. Размышления о творчестве Брынкуша: Ансамбль Тыргу-Жиу 7

В. Г. Палеолог. «Петух» Б рынкуша 11

Анатоль Мындреску. Пластическое мышление и требования эпохи 12

Василий Дрэгуц. Древняя румынская стенная живопись в Трансильвании (I) 19

Проф. д-р Г. Гицеску. Жизненность и выразительность в пластике Генри Мура 25

Точкизрения

Проф. д-р Хория Тэнэсеску. Бесконечные размеры искусства (заметки в связи с выставкой Генри Мура) 29

Петру Комарнеску. О Генри Муре (беседа с сэром Филиппом Хэнди) 32

Выставки

Павел Кодицэ. Выставка современного итальянского искусства 33

Н. Арджинтеску-Амза. Марчел Кирноагэ, Октавиан Висан, Габриэла Маноле-Адок, Елена Вавилина, Мирча Вэрэру, Корнелиу Петреску 35

Б. Олтеа. Джордже Войнеску 38

Рецензии

Ольга Бушняг. Три альбома искусства 38

Меридианы

Барбу Брезяну. Заметки по поводу статьи «Брынкуш» Мишеля Рагона (Jardin des arts, декабрь, 1965 г.) 39

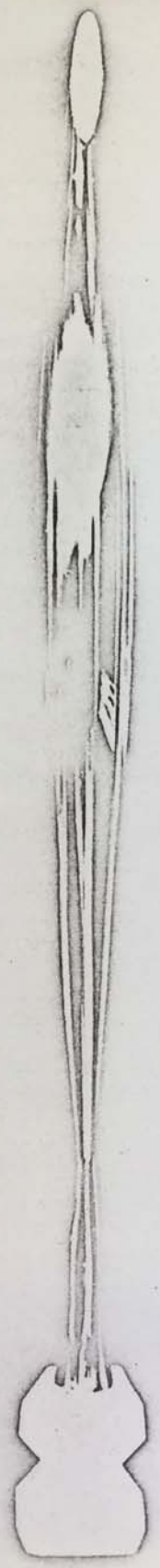
На первой странице обложки. Брынкуш в ателье (1946)
На четвертой странице обложки. Брынкуш. Птица в пространстве

Redactor-şef: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.25.61. Abonamente: Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni. • Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Şerban Vodă 133-135. Bucureşti

Lei 15

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

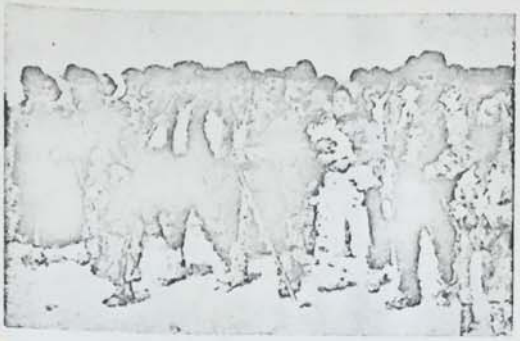
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

17.



3

Photocopies of 3 articles on Brancusi in

ARTE PLASTICA, Anul XIV, nr. 3 - 1967

Popa, Grigore

"Brâncuşi: Semnificatii"

pp. 14-17

Palelog, V. G.

"Brâncuşi: Concepţie urbanistică"

pp. 18-21

~~Bra~~

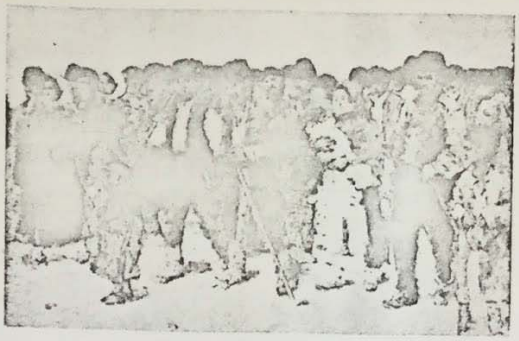
Drăguţ, Vasile

"Două documentare despre Brâncuşi"

p. 40

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



ARTA ❸

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 3 — 1967

Colegiul redacţional:
CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Dan Grigorescu
1907 1

Ion Frunzetti
Anatol Mândrescu
Creaţie şi responsabilitate 6

Opinii despre modernitate
Anchetă realizată de Ileana Bratu 10

Grigore Popa
Brâncuşi: Semnificaţii 14

V. G. Paleolog
Brâncuşi: Concepţie urbanistică 18

Expoziţii regionale

Olga Buşneag
Expoziţia regională Tîrgu Mureş 22
Expoziţia interregională Craiova 24

Balcica Moşescu-Măciucă
Expoziţia regională Braşov 26

Marina Vanci
Expoziţia regională Constanţa 28

Marin Mihalache
Expoziţia regională Galaţi 29

Radu Varia
Expoziţia regională Muramureş 30

*

Premiile Academiei 32

Cronica plastică

N. Argintescu-Amza
Nicolae Drăguşin, Ion Mîndru, Ileana Micodin, Eva Cerbu 33

Dan Grigorescu
Ligia Macovei, Vasile Dobrian, Doru Bucur; Artă decorativă norvegiană 34

Amelia Pavel
Plastică şi poezie 38

Ileana Bratu
Evoluţii posibile 39

Filmul de artă

Vasile Drăguţ
Două documentare despre Brâncuşi 40

Cărţi • Reviste 40

COPERTA I: ŞTEFAN LUCHIAN: La împărţitul porumbului (detaliu) — ulei
COPERTA IV: GABRIELA MANOLE ADOC: Pescăruşi — otel inoxidabil
Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitiv color: RADU BRAUN
Prezentare artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

BRÂNCUȘI

SEMNIFICAȚII

GRIGORE POPA

Mă întrebam de fiecare dată, cînd părăseam, uluit de frumusețe, straniul atelier din Impasse Ronsin, de unde vine aura de distincție și prestigiul zeiesc al sculpturii lui Brâncuși. După prima vizită — era într-o superbă după masă duminicală de Thermidor parizian — spuneam prietenului care mă însoțea, că văzîndu-l pe Brâncuși contemplîndu-și lucrările ce se perindau în mișcare circulară pe cuprinsul rotondei din centrul atelierului, am avut impresia halucinantă că văd pe Dumnezeu în ziua a șaptea a creației, trecîndu-și în revistă — și nu fără satisfacție — făpturile mîinilor sale. Imaginea de atunci a maestrului mă stăpînește și azi. Pentru mine, Brâncuși este demiurgul sculpturii moderne. Dar întrebarea de atunci îmi stăruie și acum în minte. De-a lungul celor aproape treizeci de ani care s-au scurs de la prima mea întîlnire cu Brâncuși, am încercat în repetate clipe de răgaz să-i dau un răspuns. Din teama de a nu greși, am amînat mereu formularea lui. Astăzi mă îmbie evidența convingătoare a prezențelor implacabile.

Prin pădurea bătută de vînturi a artei moderne, drumul lui Brâncuși este drept și univoc: el duce neabătut spre *descoperirea esențelor*. Esențializînd multiplicitatea datelor cuprinse de fagurele concretului și organicului, sculptura brâncușiană dobîndește *noimă ontologică*. A identifica esența veritabilă a lucrurilor, înseamnă a simplifica și reduce aparențele, a intui elementul lor de perenitate, ridicîndu-le la demnitatea de simboluri cosmice. Simbolica la scară cosmică a sculpturii lui Brâncuși se desăvîrșește (și nu cred că exagerăm) într-o viziune plastică a lumii, viziune în care — respectîndu-se relațiile de implicație dialectică a nivelurilor de existență — organicul ca și anorganicul, făptura ca și stihia, omul ca și animalul, sînt așezate, fără sminteală, fiecare la locul ce i se cuvine. Și Brâncuși — sinteză de cristal între sensibilitatea cosmică a țăranului român și cugetul limpede al înțeleptului — cunoștea, după legitățile firii, locurile și rangurile, ca un însetat de armonie, măsură și echilibru mediteranean ce era. De aceea, pentru ochiul care învață să le vadă și pentru mintea care se străduiește să le deslușească semnificațiile, sculpturile lui Brâncuși exprimă o grandoare calmă, o monumentalitate intimă, caldă, și o liniște suverană. De o « transparență » unică, marmurele și bronzurile lui Brâncuși gîlgîie de tîlcuri și de viață. Atracția lor magică — odată familiarizat cu ele — te cheamă cu dulceața inefabilă a luminii.

În legătură cu opera lui Brâncuși s-a vorbit despre miracol. El însuși notează: « viața mea n-a fost decît o succesiune de minuni ». Pentru Brâncuși, după expresia unuia din comentatorii săi, « miracolul țîșnea din praful cotidianului. Viața îi dădea naștere în mod natural, ajungea doar a-l ști culege. » Marele sculptor l-a cules cu simțămînt de evlavie și l-a transmis omenirii ca un *mesaj monumental* de bucurie, puritate și încîntare. « Nu căutați, scrie Brâncuși, într-unul din aforismele sale, gîndindu-se la propriile lui creații, formule obscure sau mistere. Eu vă ofer bucurie pură.» Nevoia acestei comunicări directe — în stilul de participare a copilului la minunile lumii — cu esențele, dă artei lui Brâncuși căldura și palpitația vieții. În concepția lui, « orice existență, orice făptură vie învăluie un adevăr esențial », o tonalitate lirică fundamentală prin care comunică — asemenea unor monade cu ferestrele deschise — cu celelalte elemente ale lumii. Așa se explică faptul că arta lui « regăsea, în dulceața ei tainică, țipătul originar al animalului, cîntecul natural în stare pură. Brâncuși voia « să trezească piatra », « să o facă să cînte pentru umanitate ». Și de aici, *culoarea de universalitate concretă* a mesajului său.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

Dar universul sculptural al lui Brâncuși nu este decît expresia obiectivată a universului interior, caracterizat printr-un robust echilibru dinamic, prin armonie, printr-o severă și neabătută stăpînire de sine, prin cumpăt viril și printr-un acut simțămînt al măsurii. Toate aceste însușiri își au izvorul în ceea ce numim noi *asceza* lui Brâncuși, dimensiune majoră a personalității sale. În cazul dat, asceza este starea de pregătire a *actului demiurgic*. Și Brâncuși este *demiurg*, în sensul plin și tare al cuvîntului. Nu spune el limpede?: « Lucrurile nu sînt greu de făcut, ceea ce este greu este (faptul) de a ne (trans-)pune în starea de a le face ». Or, această transpunere, cu alte cuvinte efortul prin care se obține starea de a le face — și de a le face genial ca Brâncuși —, coincide întocmai cu asceza. Pentru a deveni stare de har — și prin aceasta mobil al creației — asceza trebuie cucerită, întreținută și consolidată. Ca fapt de trăire sufletească, asceza se declară printr-un maxim de tensiune, dilatare și densitate a energiei spirituale. Este o stare de vîrf a conștiinței.

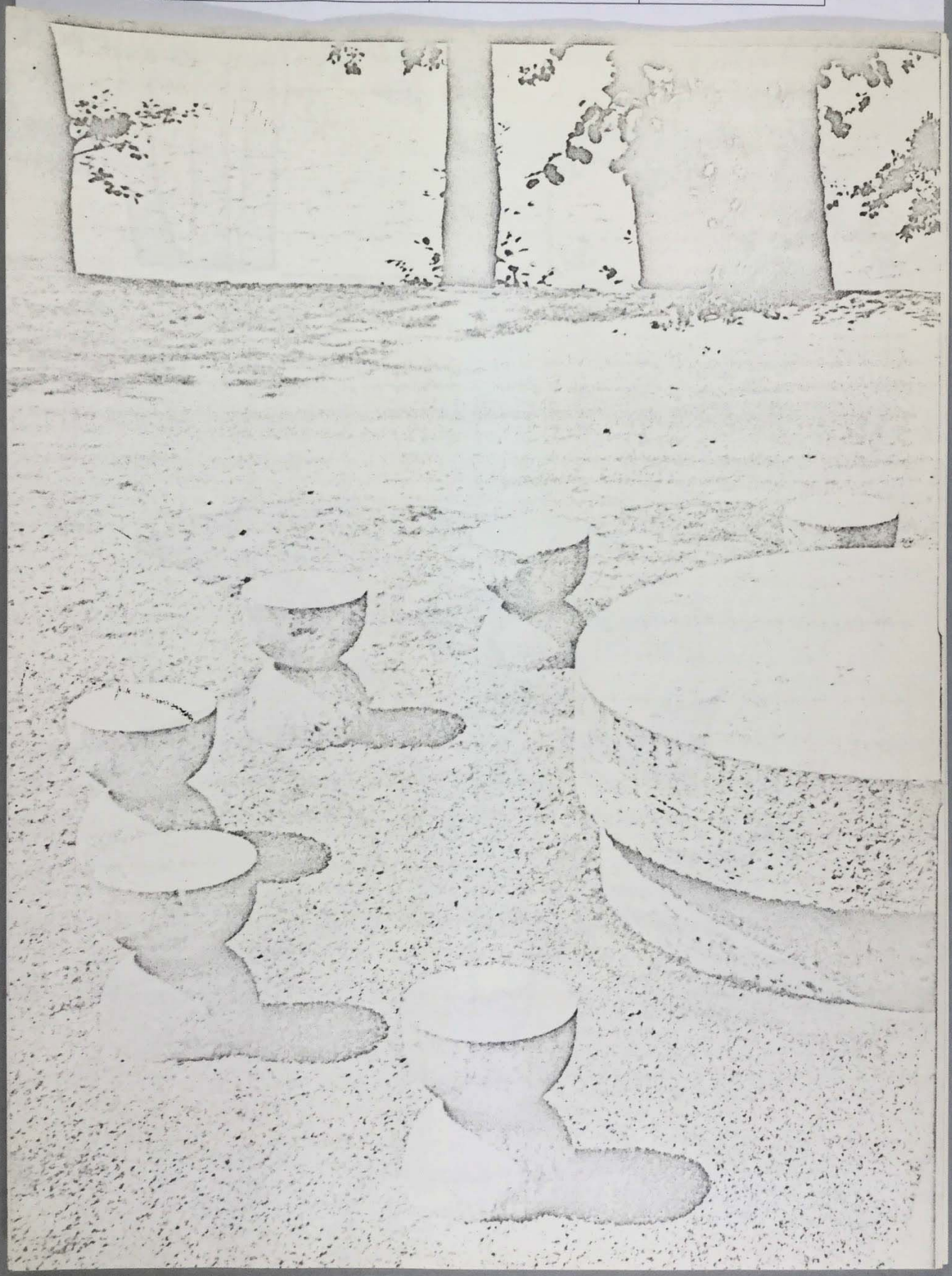
Încordarea lăuntrică despre care vorbim se înfiripă pe urma unui proces de pronunțată și susținută concentrare, care absoarbe și filtrează în același timp toate sevele vieții psihice, orientîndu-le, în sens unic, spre un scop, o problemă, un obiect sau o temă. În sens direcțional, marcînd intenționalitatea actului inițial, concentrare înseamnă putere de fixare, tenacitate și perseverență în funcție de o finalitate proiectată în viitor, sub ipostaza unui imperativ care așteaptă și se cere a fi tradus în faptă. Această mobilizare generală a vieții interioare se sprijină pe un mănunchi de virtuți numite: tăcere, reculegere, meditație, contemplare. Sub aspect de etică personală, densitatea existențială a conștiinței înnobilate de virtuțile pomenite se traduce prin severitate bărbătească și suverană stăpînire de sine. În cazul sculptorului, stăpînirea de sine prin puterile spiritului creator însemnează și stăpînirea materiei. La acest punct de înaltă ardere interioară, ni se revelează pe deplin semnificația cuvintelor lui Brâncuși, care rezumă o etică profesională: « A crea ca un zeu, a comanda ca un rege, a lucra ca un sclav ».

Datorită unicei complexități a spiritului brâncușian, propensiunea spre reculegere și meditație se întregea — într-o fremătătoare sinteză creativă — cu *bucuria de a fi*, cu dragostea de viață, decantată prin deliciile simțurilor și transparența unei sensibilități, ce-l lega direct de « bucuriile esențiale », după propria sa expresie. De aceea, « arta, pentru el, — scrie Carola Giedion-Welcker — este un fruct savuros al pămîntului. . . și o invitație a spiritului la detașare. Alături de o « seninătate », de o « bucurie de a trăi » mediteraneene, sculpturile lui Brâncuși ascund, în puritatea lor formală și în intensitatea lor de suflet, un element de transcendență ». Este vorba de transcenderea materiei prin forța demiurgică a spiritului. Această transmutație a imanenței materiei în transcendență spirituală este — nemărturisit, dar ușor de dedus — însuși mesajul sculptorului, cînd el se numește Brâncuși. Procesul dialectic al transmutației, salt calitativ de mare potență spirituală, este opera *grației*, o altă dimensiune majoră a personalității brâncușiene. Luminoasă și transparentă dispoziție interioară, grația, afină cu trăirea pînă la incandescență a purității — care l-a însoțit din fragedă copilărie — își prelungește virtuțile creatoare în « echilibrul aerian » al *Coloanei fără sfîrșit*, în zborul *Pasării măiastre*, dîndu-i lui Brâncuși pecetea solară de *pelerin al absolutului*. « De-a lungul întregii mele vieți, spune Brâncuși, n-am căutat decît zborul. Zborul, ce fericire !»

CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Masa tăcerii ▶
(Foto: Tincu Puran)

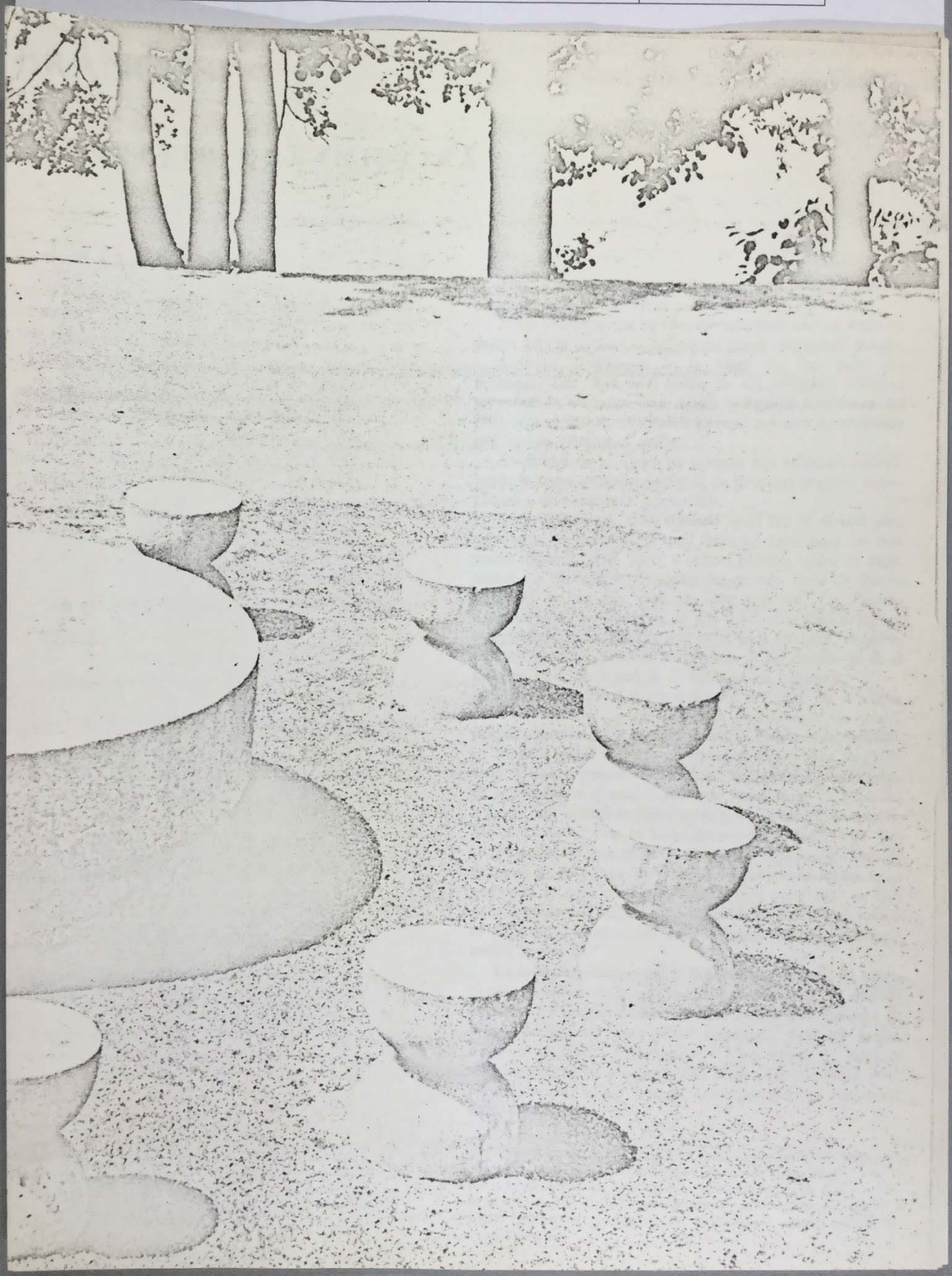
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

BRÂNCUȘI

CONCEPȚIE URBANISTICĂ

V. G. PALEOLOG

Masa, Poarta și *Columna nesfîrșită*, această trilogie a devenit siglul de artă al civilizației moderne.

Însemnătatea ei este de atîta măreție, încît nici un amănunt despre geneza și tîlcul ei nu este de prisos cunoașterii noastre.

Atributiv, *Trigemenea* de la Tîrgu Jiu face parte din urbanism. Dar dintr-unul străin de cel obișnuit: dintr-un urbanism în căutarea unor relații spirituale, funcțiunea lui fiind de a se suprapune ca un supersens sau de a se desprinde mai sus de vălmășagul urban.

Ansamblul de la Tîrgu Jiu a rămas din nefericire nedesăvîrșit, în urma decepției resimțită de Brâncuși printr-o nerespectare a unei înțelegeri primordiale.

Dacă înțelegerea contemporană ar fi fost la nivelul ideii creative a lui Brâncuși (Pamfil Șeicaru, care ținea pe acea vreme hățurile unei părți a opiniei publice, vedea în trigemenea « o năzdrăvănie »), gîndul lui creator ne-ar fi lăsat-o întregită: nu se știe cum. Și nici prin ce! Cu *Pasărea Măiastră?* Cu *Prometeu?* Ori cu altă plăsmuire? Căci Brâncuși, îndepărtîndu-se cu grabă, a luat cu el taina gîndului, nedezvăluindu-l nimănui, nelăsînd drept semn pe loc pentru cel de-al patrulea gînd, decît temelii de beton și azi îngropate.

Din această dramă sufletească a lui Brâncuși nu a rămas decît o mărturie orală, susținută de dovezile de piatră cioplită necesare piațetei, doar ideată, a *Columnei nesfîrșitului*.

Mobilul inițial a fost o monumentalizare pentru jertfa de viață a eroilor gorjeni din războiul de întregire. Înțelegerea cu sculptorul se făcuse, o mărturie scrisă chiar cu mîna lui o arată, prin mijlocirea fostei eleve a lui Brâncuși, sculptorița Milița Pătrașcu, care ea însăși dotase de curînd Tîrgu Jiul cu cenotaful de pomenire al Ecaterinei Teodoroiu. Pus pe drumuri, și pe punga lui, Brâncuși neținînd nici măcar să se vorbească de vreo plată ori răsplată, prin iunie 1937, a sosit de la Paris în țară unde a zăbovit pentru această treabă doi ani în activitate și în zbucium: « atît barem să fac pentru locurile mele », spunea el. *

La începutul începutului, și Brâncuși și comitetul nu intenționau să ridice decît un singur « monument ». În ședința hotărîtoare a comitetului, « cu o voce blîndă și în contrast cu ieșirea lui violentă (care uluise comitetul), Brâncuși spune, după ce desfășoară o fotografie: — « Am hotărît la Paris ca monumentul să fie o coloană fără sfîrșit. Iat-o! » Ochii celor prezenți privesc uimiți fotografia care pentru ei nu reprezenta decît un stîlp țărănesc. »

* Documentarea noastră, pe lîngă amintiri personale, se sprijină pe dosarul cu acte (din Arhivele Statului din Craiova) ale Uniunii Doamnelor Române, privitor la înălțarea « monumentului », pe relația scrisă, de care dispunem, a vicepreședintei secției gorjene a acestei asociații, Aretia Tătărăscu, precum și pe documentarul tehnic alcătuit de Tretie Paleolog.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Poarta sărutului
(Foto : Tincu Puran) ▶

Aceasta s-a petrecut în satul Poiana. Cîteva zile după aceea: « Liniștea patriarhală a micului oraș Tîrgu Jiu fu oarecum tulburată de prezența unui bătrîior străin care era văzut cînd sus la cazărmi, cînd la fîntîna Sîmboteanu, cînd pe digul Jiului în grădina publică. . . »

Din contactul direct, din contemplarea locurilor, lui Brâncuși duioase, din scrutarea celor ce nu au grai și din ecourile lor surde, în adîncurile sufletești, în mintea și simțirea lui Brâncuși s-au înălțat gînduri și aspirații care apropie pe om de ceea ce îl depășește, dîndu-i avînt și aripi ce nu mai sînt pămîntești.

Memorialista continuă:

«. . . proiectul definitiv al *Coloanei Nesfîrșite* nu este gata. S-ar putea că în viziunea artistică a lui Brâncuși se înfiripează un gînd mai larg. A fost un moment hotărîtor în evoluția operei brâncușiene cînd el se hotărî să execute un monument — un *Portal de piatră*. Tot atunci el decide ca acest portal să fie legat de coloană printr-o stradă ideal dreaptă care să poarte numele de *Calea Sufletelor Eroilor*.

Prietenii lui simt măreția și sumele necesare unei duble lucrări sînt spontan adunate. »

★

Am ținut să redăm, din memorialul de care dispunem, acest text, actul de naștere al gîndului urbanistic care este *Calea Spirituală*, *Via Sacra* din Tîrgu Jiu.

Totul aparține numai lui Brâncuși: monumentul, alegerea locului, traseul, pînă chiar și numele, *Calea Sufletelor Eroilor*, nici un amănunt nefiind de lipsă; și, realizat de Brâncuși într-un chip inedit și fără pereche în urbanismul contemporan, introducînd în această știință un element nou: sacralitatea unui vector urban printr-o adecvare la geniul locului, nefiind nicidecum ceea ce urbanismul numește o zonificare.

Gîndul urbanistic al lui Brâncuși, întruchipat la Tîrgu Jiu, nu este o formulă aplicabilă de-a gata oricărei așezări umane.

Urbanismul lui Brâncuși, de la Tîrgu Jiu, nu era decît închegarea orelor discursive și deselor controverse de lîngă jerăgaiul vetrei din Impasse Ronsin, ale înfruntărilor de gînduri cu antagonul său, tot atît de țîfnos și de trufaș ca și românul nostru, helvetul Le Corbusier; blîndul urs împăciuitor și artist de omenie, amic credincios amînduror, Fernand Léger, abia reușea să le potolească înfruntările și oraculările, pe cîtă vreme Blaise Cendrars, Beelzebuth ispititor, c-un vătrai care îi prelungea singura mînă pe care războiul i-o lăsase, scormonea jerăgaiul. Și al vetrei. Era prin 1919. Toți laolaltă găseau necesară intervenția urgentă a tîrnăcopului pentru a se putea da un sens nou și mai potrivit cu vremea vălmășagului uman. Le Corbu' țintea în acel timp spre gigantismul urbanistic al orașelor alveolare și iradiante, altfel tentaculare decît le cînta poetul vremii, Verhaeren, îndeosebi pentru Paris, « orașul luminii ». Brâncuși respingea supergigantismul urban și-i reproșa lipsa spiritualității, aforizînd ca de obicei că totul trebuie « să fie pe măsura omului ».

Le Corbu' și Brâncuși se împăcau doar pe spinarea *Manhattan*-ului pe care Le Corbu' îl repudia, pentru el nefiind decît « un liliput emfatic și impertinent în călcarea raționalei Ordine » (cartesiene) din care el își făcuse crez, pe placul retorilor franțuzi; pe cîtă vreme Brâncuși îi reproșa *Manhattan*-ului absurdul vălmășag arhitectonic: « ori înălțați palatele și catedralele la nivelul zgîrie-norilor, ori dărîmați-vă building-urile », sloganizase el.

Gigantismului urban, Brâncuși îi opunea și îi oferea pilda naturii, îndeosebi aceea a vegetalului, de o altă alură arhitectonică decît viața animală. Evocînd frumusețile arhitectonice ale florei românești, Brâncuși nu ostenea de a face elogiul arhitectural al vegetalului, singurul care poate să redea adevărata măreție a naturii: impasibilitatea (rîvnind în sine la hieraticul sculpturii egiptene, cea mai apropiată lui). Învinșilor care îl ascultau, Brâncuși le arunca mărturia vegetațiilor ecuatoriale, a plantelor grase uriașe și pitice care fac comoara acestor zone și pe care el le cerceta stăruitor în minunata Grădină a Plantelor din Paris, pretutindeni pe unde hălăduia, uneori chiar în muzee, dacă interesul îi era stîrnit de inedit.

Opera sculpturală a lui Brâncuși s-a resimțit chiar de această pasiune, o vreme, el întrevăzînd un ciclu sculptural al plantei, din care a rămas doar un unic exemplar, *Planta Exotică*, azi în Muzeul Național de Artă Modernă din Paris, urme de preocupări figurînd și în ilustrativul poemelor lui Ilarie Voronca *Plante și Animale*. Dar teama de a nu cădea în imitativ l-a oprit, petrecînd elevului său japonez aceste preocupări vizibile în *Columna* lui Nogushi care figurează alături de opere de Brâncuși în Muzeul din Nebraska (S.U.A.).

★

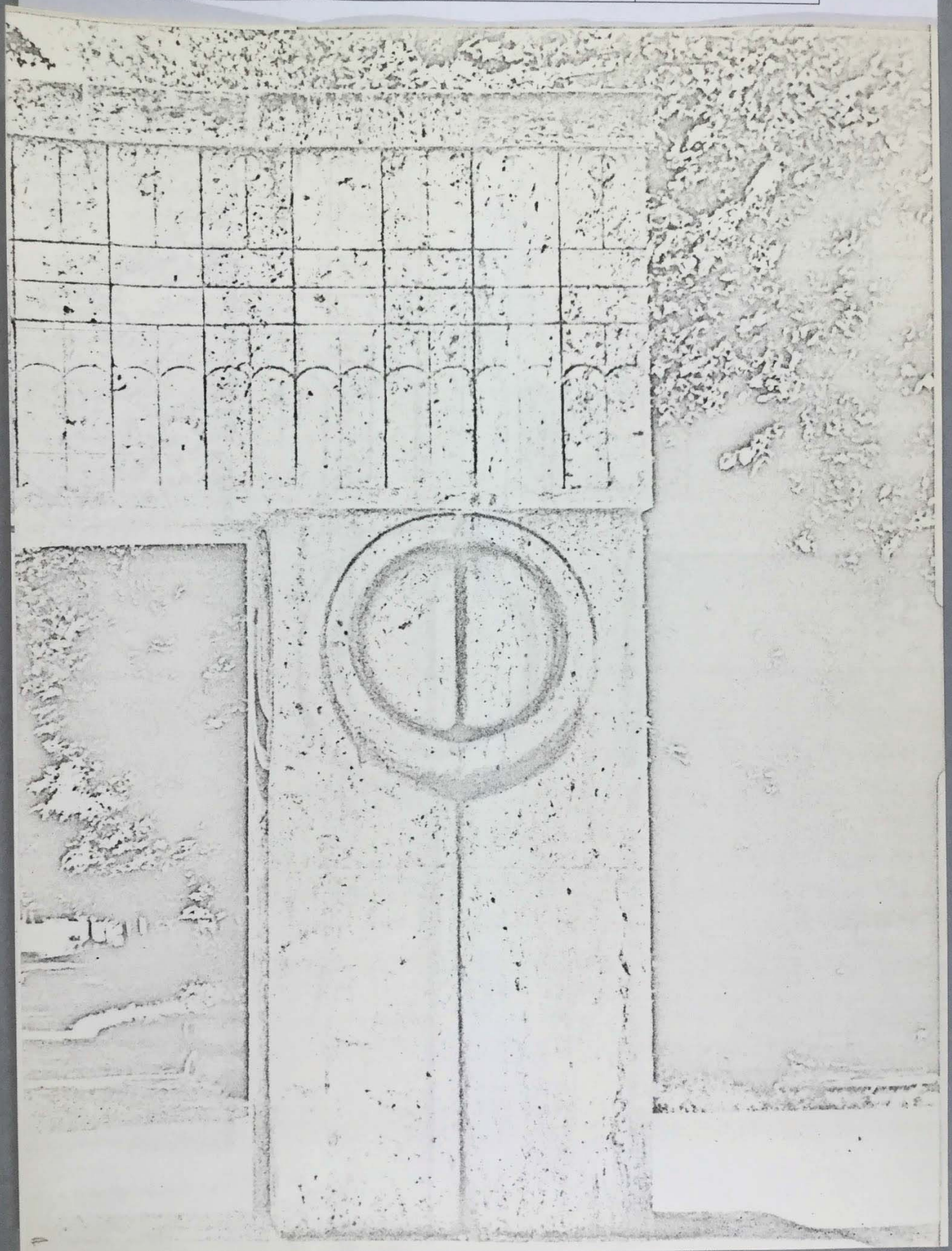
Mărturia memorialului citat e o dovadă, dacă mai era nevoie, că așezarea semnelor semantice sculpturale din Tîrgu Jiu a fost precugetată și că trasarea axei « perfect liniare » dintre *Masă* și *Columnă* a fost ideată și chiar botezată simbolic de Brâncuși, cu gîndul precis de a dota frusta așezare umană din Tîrgu Jiul de altădată, cu o axă spirituală, cu o *Via Sacra*.

Mesei, *Poartei* și *Columnei*, pe lîngă semasiologia proprie fiecăreia dintre ele, Brâncuși le acordă tustrelelor un suprasens, desfăcut din geniul locului.

Independent de preocupările urbanismului așa cum el este practicat, și în afara gîndului de a folosi principiile uzuale urbanistice ale zisei zonificări a vectorului cultural al unui oraș, Brâncuși nu s-a ocupat decît de un obiectiv altfel măreț: de a dota așezarea umană cu un epicentru spiritual propice și părelnic sacralității antice.

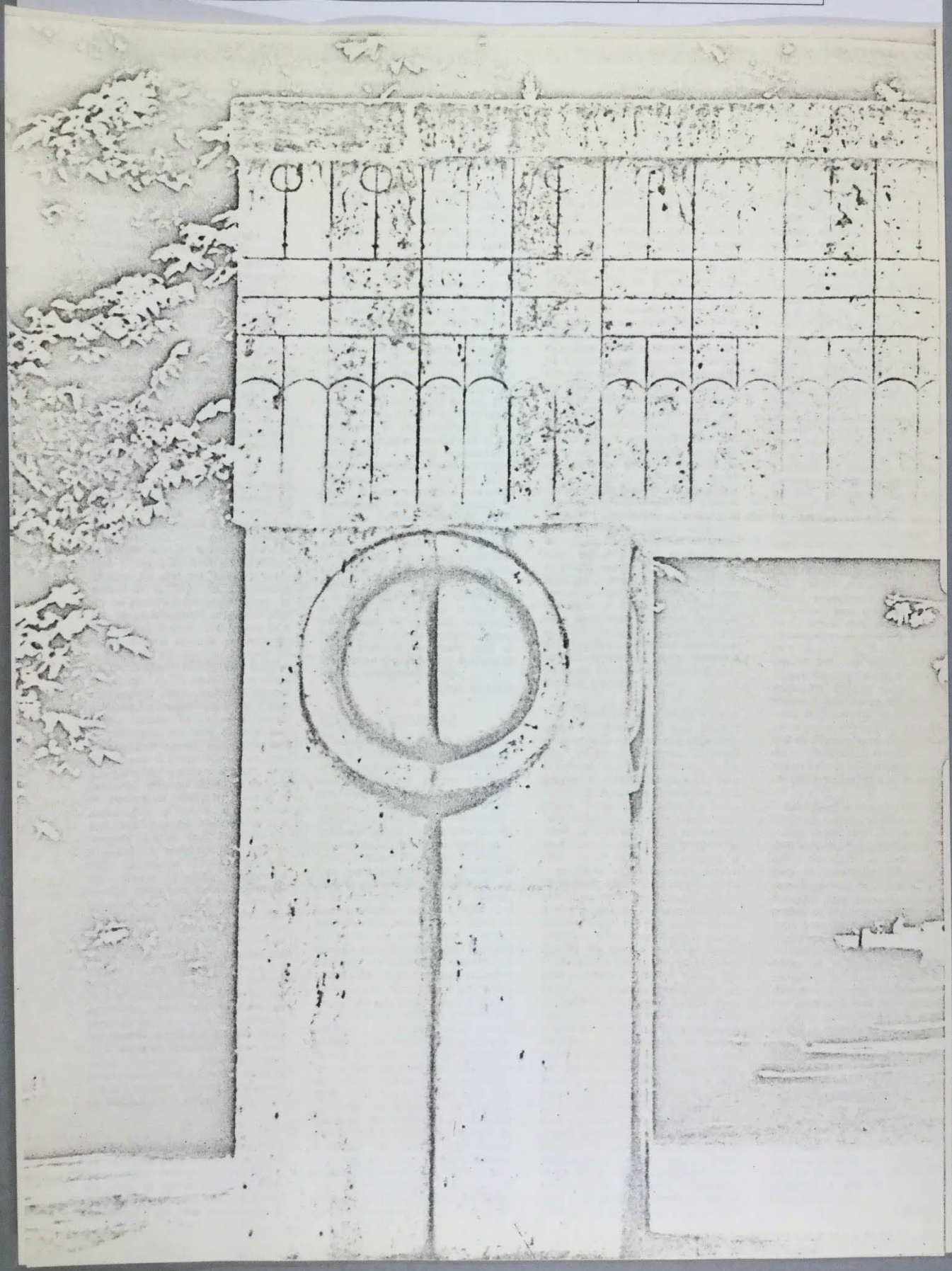
FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: Brancusi/Geist | Series.Folder: 3 (3)

DOUĂ DOCUMENTARE DESPRE BRÂNCUȘI

O carte sau un film despre opera unui artist presupune, înainte de toate, o intimă înțelegere a cadrului spiritual și afectiv propriu acestei opere, o cuprindere generoasă și limpede a orizonturilor sale, un îndelungat dialog cu adîncurile ei. Nu e deloc ușor, dar sarcinile sînt infinit mai grele cînd opera și artistul în cauză reprezintă pietre de hotar în istoria artei. Aici nu mai ajung nici simplele descrieri, nici evocările pitorești, nici biografiile romanțate ; sînt necesare meditații adînci și de durată, interpretări scînteietoare și măsură, multă măsură. În catedralele marilor artiști este necesar să vorbim în șoaptă, fără stridențe, fără discursivități și, mai ales, fără afectare.

Aceste cîteva gînduri mi-au fost prilejuite de vizionarea a două filme cu caracter documentar, închinate lui Constantin Brâncuși : unul realizat de Erich Nussbaum în Studioul Alexandru Sahia, și altul de Adrian Petringenaru în cadrul Studioului Animafilm, în colaborare cu Studioul de Televiziune.

Dispunînd de mijloacele unui studiou cu experiență, Erich Nussbaum a urmărit să alcătuiască un album cu imagini evocatoare, de efect, menite nu atît să interpreteze cît să enunțe frumusețea insolită a sculpturilor lui Brâncuși aflate în țară (Muzeul de Artă al Republicii, Muzeul de artă din Craiova, complexul de la Tîrgu Jiu. Nu înțeleg de ce pentru *Domnișoara Pogany*, în loc să se folosească originalul aflat în Muzeul Storck, s-a recurs la o copie dintr-o colecție particulară).

Prefațînd albumul cu un text de Tudor Arghezi, realizatorul filmului a socotit că în continuare orice comentariu este inutil. Calitatea excelentă a imaginii (operator Constantin Ionescu-Tonciu) ar fi putut, în principiu, conduce către o asemenea îndrăzneață rezolvare dacă filmul s-ar fi întemeiat pe un program de idei precis delimitat, dacă scenariul (Mircea Deac) ar fi avut în vedere o înlănțuire cauzală a secvențelor și ar fi modelat cu mai multă suplețe trecerile de la o imagine la alta, dacă, în sfîrșit, ar fi existat o consecvență a sobrietății. Lăsîndu-se furat de farmecul unui album de efect, regizorul a acordat prioritate pozelor surpriză, jocurilor de lumini, speculînd în exces ploaia artificială pentru obținerea unor cadre nu lipsite de frumusețe exterioară, dar atît. Alăturarea nemotivată a unor piese din muzeu — care ilustrează creația din tinerețe a sculptorului — de *Coloana fără sfîrșit*, de *Poarta sărutului* sau de *Masa tăcerii* are în final un caracter obsesiv care nu ajută la înțelegerea mesajului artistic, după cum ritmarea sacadată a unor secvențe contrapuse pasajelor prea lente lipsește acest film de unitatea mișcării pe care pelerinajul la opera lui Brâncuși o reclamă.

★

Numele lui Adrian Petringenaru nu este nou pentru toți acei ce se interesează, într-un fel sau altul, de viața și opera lui Constantin Brâncuși. Articolele sale, scrise cu seriozitate, au adus contribuții la o mai bună cunoaștere a fenomenului brâncușian, temperînd zelul profanator al exegeților improvizați. Realizată în Studioul Animafilm, pelicula pe care o semnează îi aparține aproape integral, lui datorîndu-i-se deopotrivă scenariul, comentariul și regia.

Oprindu-se asupra complexului de lucrări de la Tîrgu Jiu, Adrian Petringenaru formulează și valorifică cinematografic noi interpretări posibile ale operei lui Brâncuși. Proiectarea *Mesei tăcerii* în spațiile siderale a căror rotire o materializează, descifrarea cîntecului avîntat al *Cocoșului* în ciopliturile capetelor de cosoroabă, amplificarea ritmului de verticale ale stîlpilor de prispă gorjeni pînă la înălțimea bolții cerești proptită de *Coloana fără sfîrșit*, iată numai cîteva din ideile de reținut, pe care Adrian Petringenaru le comentează cu sobrietate și le ilustrează cu mijloace cinematografice.

Există în acest film o bogăție ideativă care ar fi putut asigura o realizare de prelungit succes, dacă s-ar fi evitat balastul unor episoade de prisos, al unor secvențe edulcorate. Introducerea forțată și fals evocatoare a unor episoade — apariția grupului de copii sub *Poarta sărutului*, oltencele care vin de la cules și alte asemenea secvențe parazitează substanța serioasă a filmului. Ilustrația muzicală, realizată de Alex. Busuiocescu, mi s-a părut, pe alocuri, neinspirată, în disonanță cu monumentalitatea cristalină a sculpturilor lui Brâncuși.

În general, cred că un comentariu al operei lui Brâncuși trebuie să evite risipa de recuzită, supralicitarea barocă a interpretării, speculațiile gratuite. Îmi pare însă că tot Adrian Petringenaru trebuie să încerce un asemenea film.

VASILE DRĂGUȚ

CĂRȚI • REVISTE

În ampla introducere la volumul de istoria arhitecturii intitulat *Spazio, tempo, architteture*, S. Giedion argumentează fervent pentru prezența istoricului de artă în contemporaneitate, considerînd de fapt o atitudine retractilă ca imposibilă. « Numai atunci cînd e pătruns de trăsăturile spirituale ale epocii sale, istoricul poate fi pregătit să semnaleze acele caractere ale trecutului cărora generațiile precedente nu le-au dat importanță ». Într-adevăr, istoria valorilor este în primul rînd selecție, deci orientare cu ajutorul criteriilor pe care numai o experiență a contemporaneității le poate contura și definitiva pentru o epocă dată. Studiul trecutului, oricît de exhaustiv făcut, nu poate vreodată să fie socotit încheiat. « Modul de a privi un obiect, transformă obiectul ; spectatorul unei anume perioade, în orice moment transformă în chip inevitabil trecutul într-o realitate conformă unui punct de vedere. Istoricul — susține Giedion — nu dispune, după cum nici fizicianul nu dispune, de puncte absolute de referință ». Această relativizare a criteriilor, nu are în concepția lui Giedion alt înțeles decît cel referitor la variabilitatea opticii contemporane, stînd sub semnul neîncetatelor reînnoiri și descoperiri ale cercetării. Condiția aceasta obiectivă de lucru a istoricului de artă capătă în epoca noastră un caracter deosebit prin contribuția specifică adusă de artiștii moderni la gîndirea estetică și în genere la modificarea viziunii despre lume.

Experiența noastră cotidiană, și, într-un fel acest lucru înseamnă chiar natura noastră, s-a îmbogățit prin intrarea în circuitul firesc a unor noi moduri de a vedea privelиștile, obiectele, a unui imens număr de obiecte create de industrie. Toate acestea nu pot să nu afecteze și gîndirea istoricului de artă, care nu înțelege mare lucru din desfășurarea și dezvoltarea fenomenelor dacă le examinează din afara lor. Tot de la artiști, crede Giedion, istoricul are a învăța ceva și în această problemă. Să nu uităm cît de mult s-au extins preocupările pentru domeniul artei decorative și al artei aplicate. Studiile de acest fel au influențat, teoretic vorbind, și modul de a privi și înțelege opera de artă fără caractere funcționale. În același timp, cercetările teoretice au beneficiat de contribuțiile masive ale artiștilor înșiși, care, unind în meditațiile sau manifestele lor, ideea cu fapta, cu creația concretă, au îndrumat gîndirea artistică pe anume făgașe. « Pictorii epocii noastre au formulat un nou postulat : prezența spectatorului în centrul tabloului. Observatorul trebuie să se instaleze în centrul tabloului, nu într-un oarecare punct de observație exterior. Arta modernă, ca și știința modernă, recunoaște că actul de a observa și obiectul observat formează un tot ». Acest imperativ al unității, al totalității unei conștiințe prezente în viață este întrevăzut de Giedion ca singura rezolvare posibilă a dureroasei sciziuni interioare care afectează pe mulți oameni de cultură ai vremurilor noastre.

★

O interesantă confirmare a celor spuse de istoricul de artă amintit cu privire la relativitatea valorificărilor în acest domeniu, o oferă problema « *Jugendstilului* », « *Art nouveau* », « *Modern-style* » sau cum dorim să denumim momentul respectiv. Reînvierea gustului și interesului pentru creațiile acestui moment al istoriei, după ce decenii de-a rîndul artiștii, ca și cercetătorii, le-au exilat fără cruțare și — se părea — fără speranță, a avut ca urmare importante studii și nu mai puțin expoziții de mare anvergură. Expoziția « Secession-Europäische Kunst um die Jahrhundertwende » (München 1964) a strîns laolaltă un număr mare de opere — din multe țări și din toate domeniile — precum se știe foarte diverse. Un studiu amplu publicat de Robert Schmutzler (« Art nouveau » — Londra 1964), dezvăluie originile, vechimea, ca și viitorul nebănuit al acestui stil, cu profuziune de argumente și reproduceri revelatorii. Fapt este însă că, fără experiența artei contemporane, cercetarea și nu numai interpretarea lui R. Schmutzler n-ar fi fost niciodată posibile. Ceea ce reține el ca esență spirituală a efortului marilor creatori ai stilului este aspirația către sinteză și — prin ea — « scoaterea în scenă a « artistului universal » care lucrează — fenomen tipic — în medii și domenii foarte diferite, cu scopuri și în arii diferite ». Ideea operei de artă destinată să metamorfozeze viața omului, a fost farul călal acestui moment în care v estetică tindea să subordon subjuge toate celelalte valo

Cu un masiv material c mai puțin sistematizat însă Cremona, autorul volum *tempo dell « Art nouveau »* (Fl — 1964) oferă cititorilor să voiaj prin Europa epocii lu *Nouveau »*. Cartea cuprind tiple referințe și informați țioase pentru cunoașterea samblu a epocii.

★

Pînă la apariția unor arti studii aprofundate în legăt expoziția retrospectivă Picas vista *Arts* i-a consacrat un special, cu toată recuzita atr reportericești, oferind citi un bogat program de jocuri d ficii, în toate culorile. Pierre thion îl etichetează pe Picasso primitif qui n'est pas un Pierre Restany îl acuză de «asasinat el însuși arta », alți văd în el « un uriaș alimen viață, ca și Goethe » sau « nibal care și-a înghițit sec Raportat la aceste considera caracter senzațional, născute dintr-o admirație de nest punctul de vedere al lui C Levi-Strauss, reputat antro structuralist, cuprinde cîteva vații semnificative din partea om de știință. Întrebarea car pune este dacă opera lui Pi și în general pictura, reprezint mijloc propriu-zis de cunoaș Răspunsul este sceptic : « E v de o operă care aduce mai u un mesaj original cît o triturc codului picturii. O interpretar gradul doi : un admirabil di despre discursul pictural, mai c decît un discurs despre lun « Opera lui Picasso mă irită, s acest sens, devine treaba mea » zerva pe care o are Cl. Levi-St față de Picasso este că acest « c ment fundamental al dosarului noastre a tradus-o poate prea d cu toate primejdiile și erorile

★

O anchetă în jurul problemei fel de educație artistică ne treb a fost organizată de revista *international*. Punctul central cuției s-a situat în jurul într dacă în condițiile evoluției, contemporane, vechea distinct dagogică între pictură, sculptu grafică ar mai avea eficacitate cuția a urmărit, de asemenea, dezbătuta problemă a desc industrial și, pornind de la derea lui în învățămîntul ar s-a referit la perspectivele une structuri a acestui învățămîn altă problemă pusă în discuție apetența tineretului artistic p teoria și filozofia artei. Între cipanții la discuție se afla și He Read, care — sceptic — mărtu că n-ar avea nimic împotriva de ștării învățămîntului artistic, c cepția desenului, preconizînd ce numește el « școlile de des În același timp însă încerca să ex concepția lui despre disciplin care vede în primul rînd un de interferență și adaptare emoție și expresie. Acest ti disciplină a stat la baza ver liber în poezie.

AMELIA F

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

SOMMAIRE

Dan Grigoresco
1907 — 1

Ion Frunzetti
Anatol Mândresco
Création et responsabilité — 6

Opinions sur la modernité
Enquête effectuée par Ileana Bratu — 10

Grigore Popa
Brancusi: Significations — 14

V. C. Paleolog
Brancusi: Une conception urbaniste — 18

Expositions régionales

Olga Bușneag
L'exposition régionale de Tîrgu-Muresh — 22
L'exposition interrégionale de Craïova — 24

Balcica Moșesco-Măciucă
L'exposition régionale de Brașov — 26

Marina Vanci
L'exposition régionale de Constantza — 28

Marin Mihalache
L'exposition régionale de Galatzi — 29

Radu Varia
L'exposition régionale de Maramures — 30

★

Les Prix de l'Académie — 32

Expositions

N. Argintesco-Amza
Nicolae Drăguşin, Ion Mîndru, Ileana Micodin, Eva Cerbu — 33

Dan Grigoresco
Ligia Macovei, Vasile Dobrian, Doru Bucur, L'exposition d'art décoratif norvégien — 34

Amelia Pavel
Art plastique et Poésie — 38

Ileana Bratu
Évolutions possibles — 39

Vasile Drăguț
Deux films sur Brancusi — 40

Livres • Revues — 40

СОДЕРЖАНИЕ

Дан Григореску
1907 — 1

Ион Фрунзетти
Анатол Мындреску
Творчество и ответственность — 6

Мнения о модернизме
Анкета, проведенная Иляной Брату — 10

Григоре Попа
Брынкуш: Значения — 14

В. Г. Палеолог
Брынкуш: Урбанистические замыслы — 18

Областные выставки

Ольга Бушняг
Областная выставка в Тыргу-Муреше — 22
Межобластная выставка в Крайове — 24

Балчика Мошеску-Мэчукэ
Областная выставка в Брашове — 26

Марина Ванчи
Областная выставка в Констанце — 28

Марин Михалаке
Областная выставка в Галаце — 29

Раду Вариа
Областная выставка в Марамуреше — 30

★

Академические премии — 32

Выставки

Н. Арджинтеску-Амза
Николае Дрэгушин, Ион Мындру, Иляна Микодин, Ева Чербу — 33

Дан Григореску
Лиджия Маковей, Василе Добриан, Дору Букур, Норвежское декоративное искусство — 34

★

Амелия Павел
«Изобразительное искусство и поэзия» — 38

Иляна Брату
Возможные эволюции — 39

Василе Дрэгуц
Два кинофильма о Брынкуше — 40

Книги • Журналы — 40

Couverture I: Ștefan Luchian: Le partage du maïs (détail) — huile sur toile

Couverture II: Gabriela Manole Adoc: Mouettes — acier inoxydable

На первой странице обложки: Штефан Лукьян. На дележ кукурузы (фрагмент). Масло

На четвертой странице обложки: Габриела Маноле-Адок. Чайки. Нержавеющая сталь

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.66.31. *Abonamente:* Lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni. Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

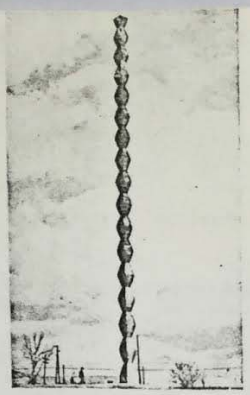
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



ARTA 4 PLASTICA

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Brancusi/Geist	Series.Folder: 3 (3)



4

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV, Nr. 4 – 1967

Colegiul redacţional:
CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MÂNDRESCU – redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU – redactor şef

CUPRINS:

Camilian Demetrescu
Cinstind acest edificiu 1

Ion Pascadi
Naţional şi universal în artă 2

Henri Catargi
Radu Boureanu
Dumitru Ghiaţă
Arta şi publicul 4
Anchetă realizată de Adrian Petringenaru 9

Al. Bălintescu
G. D. Anghel 13

Olga Buşneag
Din viaţa artistică a Clujului 17

Octavian Barbosa
Expoziţia franceză de desen şi acuarelă 23

Acad. prof. G. Oprescu
Picasso 25

★

Ateliere

George Apostu, Nicolae Apostol, Florin Niculiu, Georgeta Năpăruş-Grigorescu 29

N. Argintescu-Amza
Cronica plastică 33

Comemorarea lui Constantin Brâncuşi 36
Note din filiale 36
Arta românească peste hotare 37
Meridiane 39

COPERTA I: Brâncuşi: Coloana fără sfîrşit (fotografie Tincu Puran)
COPERTA IV: Brâncuşi: Plantă exotică
Fotografii: FLORIN DRAGU • Diapozitive în culori: RADU SORIN
Prezentare artistică: TRICĂ CIOCÂRDEL • Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

COMEMORAREA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Împlinirea a zece ani de la moartea lui Constantin Brâncuși a fost marcată de numeroase manifestări. În presă au apărut ample articole semnate de critici români sau personalități de peste hotare. Printre acestea, menționăm emoționantul omagiu al Carolei Giedion-Welcker (*Mesajul lui Brâncuși* — Contemporanul, nr. 14/1967), articol scris în memoria unui « mare maestru care ne-a dat o concepție cu totul nouă a formei sculpturale, purificată și redusă la esențial, plină de o vie sensibilitate și animată totodată de forțe spirituale ».

În ziua de 10 martie, la *București*, în sala Dalles, criticul de artă Petru Comarnescu a conferențiat despre semnificațiile operei brâncușiene și însemnătatea ei în evoluția sculpturii moderne.

La 16 martie, în sala cinematografului Union, a avut loc un simpozion organizat de Comitetul de cultură și artă al orașului București și Întreprinderea cinematografică București. Simpozionul a fost deschis de Paul Teodorescu, publicist; au luat cuvîntul Petru Comarnescu și Adrian Petringenaru.

În continuare au fost prezentate filmele « Pași spre Brâncuși » (realizat de Adrian Petringenaru), « Brâncuși la Tîrgu Jiu » (realizat de Mircea Deac și Erich Nussbaum) și « Vizita conducătorilor de partid și de stat în regiunea Oltenia ».

*

Sfatul Popular al Regiunii Oltenia (Comitetul de cultură și artă) și Muzeul de artă din Craiova au organizat sărbătorirea zilelor « Constantin Brâncuși » (16—17 martie 1967), la care au participat reprezentanți ai organelor locale de partid și de stat, ai unor instituții de artă din Capitală, oameni de cultură.

La 16 martie, în comuna *Hobița*, s-a dezvelit o placă comemorativă pe locul casei în care, în 1876, s-a născut Constantin Brâncuși. Cu acest prilej învățătorul Dumitru Brâncuși (nepot al sculptorului) a evocat figura acelui « om cu puteri nemaivăzute » ivit pe meleagurile gorjene.

În aceeași zi, la *Peștișani*, unde Brâncuși a urmat cursul primar, în cadrul unui program organizat de liceul din localitate, a avut loc dezvelirea bustului « Constantin Brâncuși », realizat în travertin de sculptorul Ion Vlad.

La *Tîrgu Jiu* a fost dezvelită o placă comemorativă așezată pe casa unde a locuit și a lucrat C. Brâncuși în perioada 1937—1938.

În dimineața zilei de 17 martie, în Parcul Poporului din *Craiova*, într-o atmosferă sărbătorească, un numeros public a asistat la dezvelirea bustului « Constantin Brâncuși », realizat în granit negru de sculptorul Constantin Lucaci. Petre Gigea, președintele Sfatului popular orășenesc, a relevat importanța operei lui Brâncuși pentru arta românească și mondială. În continuare asistența a participat la dezvelirea plăcii comemorative de la fosta școală de artă și meserii (astăzi Liceul Agricol) unde Brâncuși a făcut primele studii de sculptură.

În după amiaza aceleiași zile a avut loc la Muzeul de artă din Craiova deschiderea sălilor consacrate operelor lui Brâncuși. Inaugurarea cabinetului Brâncuși a fost urmată de un moment artistic și de un simpozion « Brâncuși ».

Simpozionul a fost deschis de Nicole Borteș, directoarea muzeului de artă din Craiova. Au luat cuvîntul criticul de artă Barbu Brezianu, care s-a ocupat de contribuția românească (în deceniul 1957—1967) la interpretarea și popularizarea operei lui Brâncuși, V.G. Paleolog, eminent exeget al operei brâncușiene, și prof. C. S. Nicolăescu-Plopșor care au evocat personalitatea marelui artist.

Festivitatea s-a încheiat cu vizionarea filmului « Pași spre Brâncuși », prezentat de realizatorul său Adrian Petringenaru.

*

Meritã să fie salutată inițiativa Muzeului de artă din Craiova de a crea un cadru adecvat expunerii celor cinci opere de Brâncuși din patrimoniul său. Sculpturile, expuse pe suporturi metalice, sînt luminate de grupuri special amenajate. O serie de casete conțin imagini și documente evocatoare — fotografii ale artistului, atelierul din Impasse Ronsin, momente din construcția și montarea ansamblului monumental de la Tîrgu Jiu.

Realizîndu-se un spațiu de concepție modernă, izolat de arhitectura barocă a palatului Mihail (care adăpostește Muzeul de artă din Craiova), s-au creat condiții mult mai favorabile de punere în valoare a operelor brâncușiene. Crearea unui spațiu închis, menit să favorizeze reculegerea și meditația, este, credem, în spiritul concepției lui Brâncuși care preconizase pentru proiectul « Templului Eliberării » din India ideea unui spațiu meditativ, sustras agitației lumii exterioare.

Desigur, unele detalii în ce privește expunerea, în special sistemul de iluminare, ar putea fi îmbunătățite.

Inițiativa Muzeului din Craiova ar merita să fie extinsă și în ce privește condițiile de prezentare a creației pictorilor Dumitru Ghiață și Ion Țuculescu (din opera cărora posedă numeroase și valoroase exemplare). Cabinetul Brâncuși poate constitui, totodată, o sugestie și pentru sistemul de organizare al altor muzee din țară.

O. Bg.

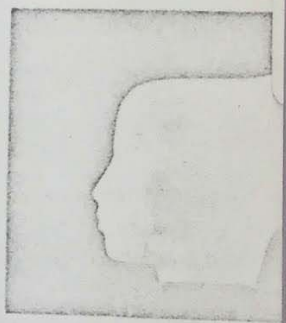
NOTE DIN FILIAI

• În ultima vreme, Filiala din Cluj a U.A.P. a organizat o expoziție cu lucrări de grafică la Muzeul de istorie din Aiud, precum și trei expoziții cu reproduceri fotografice după lucrări de artă contemporană românească (la Florești, Suceag și Apahida).

• Cenaclul tineretului U.A.P., Filiala Cluj, a organizat o expoziție cuprinzînd 20 de lucrări de grafică. Expoziția a fost deschisă la galeriile de artă din Cluj între 9—28 ianuarie a.c.

• Aceeași sală a găzduit, între 30 ianuarie și 13 februarie, expoziția pictorului Virgil Svințiu; între 13 și 24 februarie, expoziția de grafică și metaloplastie a lui Iosif Rusu; iar între 25 februarie și 8 martie, expoziția de grafică Andonis Papadopoulos și Iulian Surugiu.

• La galeriile de artă din Cluj, a fost deschisă, între 12 și 25 martie, expoziția pictorului Szécsi Andras



ALEXANDRU PUSKAȘ: Portretul cîntăreței Iulia Tözsér — alabastru



SZÉCSI ANDRÁS: Peisaj — ulei

din Tîrgu Mureș. Artistul a expus lucrări în ulei, în cea mai mare parte peisaje.

• Galeriile de artă clujene (str. 6 Martie nr. 4) au găzduit, între 12 februarie și 3 martie, expoziția pictorilor Doina Hordovan și Radu Maier, cuprinzînd circa 70 de lucrări în ulei, iar între 5 ș martie, expoziția pictorilor Te Botiș (20 lucrări) și Mircea Vr (45 lucrări).

• Între 12 februarie și 5 mar fost deschisă, la Palatul Culturi Tîrgu Mureș, expoziția sculptor clujean Alexandru Puskaș. Art a prezentat 36 lucrări.

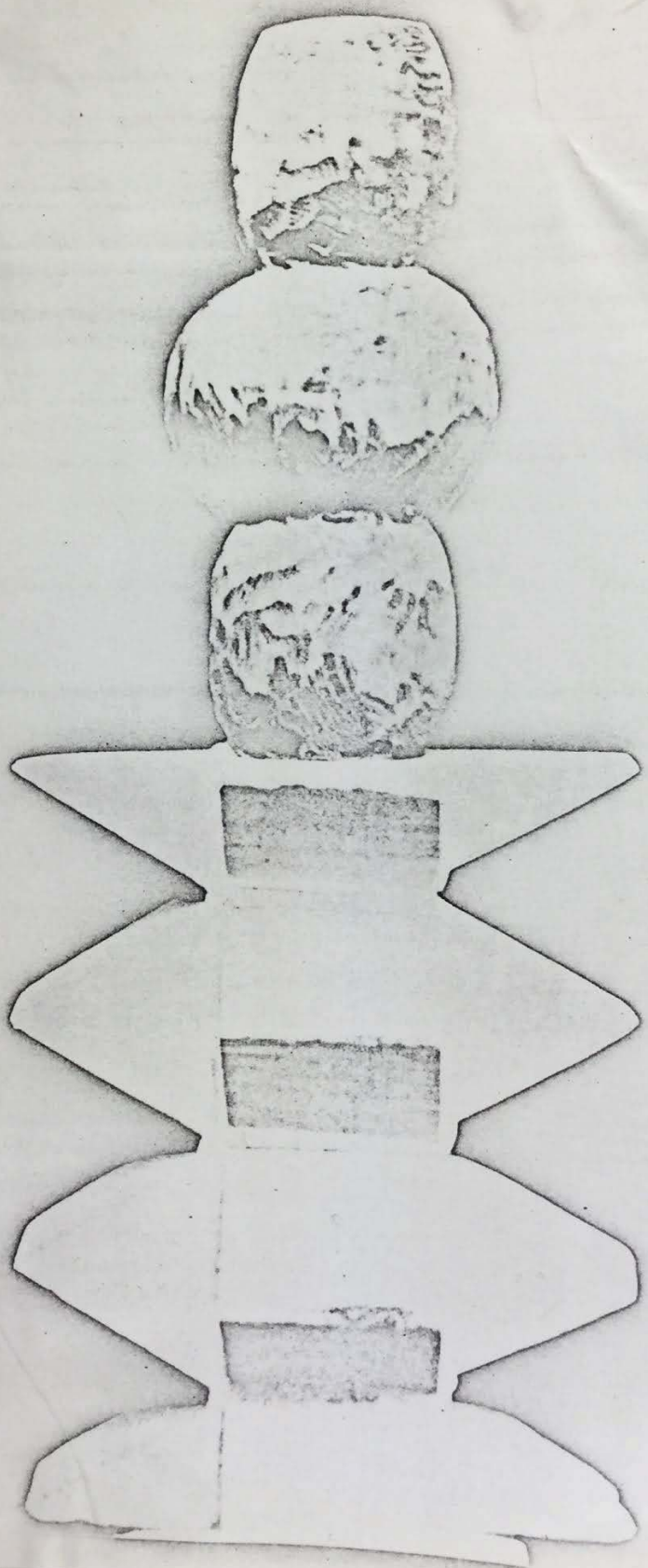
• Recent, Palatul Culturii localitate a găzduit prima expo personală a pictorului Sik Tibor. Artistul a prezentat 44 lucrări de pictură.

• Graficianul Grigore Popovic expus la sala Victoria din Iași (15— februarie) 33 lucrări de pictură și lucrări de grafică (peisaje, portre și naturi moarte).

• La Muzeul Regional Crișana fost organizată în luna martie exp ziția « Oradea în arta plastică

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

xxxxx

RELAŢIILE LUI BRÂNCUŞI CU CULTURA VREMII SALE

Una dintre cele mai exigente şi mai pătrunzătoare inteligenţe ale generaţiei noastre, Eugen Ionescu, considera că opera lui Brâncuşi este "expresia unei gîndiri artistice, (aşadar a unei gîndiri filozofice), infinit de lucide, de elaborate şi profunde. Arta lui fiind "expresia unei viziuni creatoare foarte intelectualizate. Dar totuşi creaţia în primul rînd". Ionescu caracterizează cu pregnanţă portretul pe psihologic al sculptorului, atunci cînd îl vedea "dezbărat de ceea ce numim noi "cultură", trăind departe de ceea ce se pretinde a fi "viaţa intelectuală a unei epoci", şi care, în realitate nu este decît gazetărie sau expresia ei livrescă, Brâncuşi fiind, pe de altă parte, incomparabil mai cultivat decît oamenii de litere, decît "gînditorii", decît acei belferi care îşi atîrnă pe piept brevetele de intelectuali, dar care, în fond, buimăciţi de anumite sloganе simple sau complexe, pe care le iau drept adevăruri sau drept propria lor cugetare personală - nu pricep absolut nimic. Brâncuşi avea mai multă vlagă decît toţi aceşti doctori". Cele afirmate cu atîta francheţă, sînt exacte şi par cu atît mai extraordinare cu cît, după ce a terminat cursul primar sătesc, el a urmat Scoala de meserii din Craiova; iar de aci a trecut la dreptul la Scolile de Belle Arte din capitalele României şi Franţei. Artistul a putut astfel traversa numeroase meridiane, escaladînd de la uluca lui din Hobiţa, tocmai peste zidul semeţ al Academiei de Arte Frumoase din Paris. Perfect conştient de anumite lacune ale sale, Brâncuşi a vrut şi a reuşit să le împlinească. Lucrul apare evident încă din anul 1899, cînd solicita epitropilor Aşezămîntului Madona Dudu, un spor al bursei, fiindcă stipendiul de 200 lei anual, era cu totul insuficient chiar pentru cărţile de studii" - cărţi de care avea cea mai aprigă nevoie, de vreme ce un an după, studentul reitera cererea, explicînd că pregătirea meseriei de sculptor "necesită cheltuieli foarte mari cu procurarea cărţilor şi a altor necesarii". Făcînd sacrificii, Brâncuşi izbuteşte, pînă la urmă

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

să-şi procure manualele dorite.

După cum îşi amintea un vechi tovarăş de mansardă, chiar atunci cînd colegii lui se duceau să petreacă, el citea lucrările ştiinţifice ale lui Petrv Poni, Dimitrie Gerota, precum şi ale altor profesori, autori de tratate de mecanică, geometrie, perspectivă, dulgherie etc.

Ajuns la Paris, autodidactul nostru se înscrie în "Asociaţia Studenţilor Români", care printre alţi membri număra pe Constantin Lipadatti, Nicolae Vasilide (care încă din 1906 a scris elogios despre el), pe Ion Pillat (căruia îi da lecţii teoretice şi practice de sculptură), pe Traian Vuia, şi pe primul său biograf din lume: criticul de artă şi poetul Theodor Cornel. Artistul a făcut parte şi din gruparea revoluţionară "La Ruche", frecventată în acea vreme de însuşi Lenin, şi a venit în contact direct cu cercurile celei mai rafinate avangarde literare, care au exercitat asupra-i multilaterale înrîuriri. Sînt notorii legăturile de amiciţie cu Guillaume Apollinaire; poetul francez se ducea deseori să-l vadă împreună cu Giuseppe Ungaretti, şi în cronicile lui plastice, îl lăuda şi îi atribuia intenţia, credem greşită, "de a vroi să se alăture şcoalei cubiste" - iar Ungaretti spunea despre Brîncuşi că este "un om mare şi un mare artist. Ne-am cunoscut prin 1912 în casa d-nei Picon, din Bdul Raspail, unde venea şi Modigliani. Îl revăd, de cînd îl ştiu, cu barba lui albă şi rezemat în baston. El poseda acest adevăr: atingînd puritatea artei, artistul găseşte modalitatea de a acţiona în orice sens asupra omului. Ne întîlneam regula la Café-ul "La Closerie des Lilas", unde veneau şi Braque, Paul Fort, Pallazzeschi, Le Corbusier. Am păstrat legăturile şi la revista "Commerce" şi la "Mesure", pe care le-am condus la Paris. El a găsit "schema dinamică" a realului, a multiplicităţii, în simţul formelor şi al purităţii. Din acest simţ a decurs în sculptură modernă în ambiţiile lui extreme".

Gîndindu-se probabil la rolul pe care Brâncuşi îl jucase în metamorfoza sculpturii contemporane, James Joyce constata că, uneori, acele mari "mişcări ce stîrnesc revoluţiile spirituale, izvorăsc din

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

visurile şi vedeniile unui păstor de pe dealuri, pentru care Pămîntul p.3 nu este numai un ogor de unde el îşi trage hrana, ci o adevărată mumă". Joyce l-a considerat pe Brâncuşi, vrednic să-i realizeze portretul şi l-a rugat să încerce aceasta; bineînţeles că a acceptat şi, ni se spune, prin anul 1929 "cei doi bărbaţi se înţelegeau bine"... Sculptorul român, care pătrunsese sensul lui Ulysse şi Dedalus i-a făurit cu înţelepciune şi umor (în afară de o serie de foarte asemănătoare desene), un portret simbolic "menit să exprime acă "sens du pousser" pe care el îl vedea în Joyce. Această lucrare în spirală, exprima şi sensul unei enigmatice involuţii". Straniul şi întortochiatul simbol, pe care avea să i-l ofere irlandezului, şi care ne aminteşte întocmai, (pînă şi în numărul spirelor) de străvechiul şi caracteristicul motiv de şarpe încolăcit din fundul taţerelor de Hurez - i-a plăcut romancierului. Dar nu şi tatălui lui James Joyce, care sosind la Dublin fiului său volumul Tales Told of Shem and Shaun, (unde pe frontispiciu se afla amintitul portret abstract) după ce l-a privit îndelung, a făcut reflexia: "Jim s-a schimbat mai mult decît mi-aşi fi putut închipui..."

In periodicul american The Little Revue, un alt prieten comun, ilustrul Ezra Pound, consacra încă din 1921 lui Brâncuşi o monografie pe care avea s-o retipărească în 1957 într-o traducere italiană. La rîndul lui, Carl Sandburg i-a închinat un poem în care preamărea însuşirea cioplitorului "Cumînţeniei pămîntului" de a pătrunde "adînc în ştainele celor dintîi şi a celor mai vechi făuritori de forme".

Mai puţin ştiute sînt însă legăturile lui Brâncuşi cu Ilya Ehrenburg care era un intim al atelierului parizian; el ne-a mărturisit că "dintotdeauna i-a preţuit opera". Ehrenburg, care întîlnise pe Brâncuşi în tinereţe în mai multe rînduri, îl consideră şi astăzi "drept unul din cei mai mari sculptori ai lumii". Tot astfel am aflat că Ernest Hemingway îl cunoştea şi îl admira din toată inima. Obişnuit al saloanelor Mariei Bengescu şi Ottiliei Cosmutza - Constantin Brâncuşi (ştim de la dl. Prof. Opresecu), era invitat cu asiduitate şi la recepţiile artistice ale soţiei unui medic militar francez: d-na Ricou, unde se întîlnea cu Ungaretti, Papini, Paul Fort şi alţi oameni de Apollinaire litere.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

la mult sau mai puțin literare. În cercul cunoștințelor lui se aflau figuri prestigioase ale literaturii contemporane printre care: Ady Endre, Joseph Bédier, André Breton? György Bölöni, Canudo, Jean Cassou, Blaise Cendrars, Jean Cocto, Colette, Max Jacob, Jean Kessel (a cărei fiică, Sanda, i-a ucenicit în atelier); Pierre Loti Alexandre Macereau, Pierre Mille, Paul Morand, Charles Morice, Aldo Pallazzeschi Pys Raymond Radiguet (cu care a făcut o călătorie în Corsica), Pierre Reverdy, Roland de Renéville, Henri-Pierre Roché, André Salmon, Philippe Soupault, Gertrude Stein, Roger Vitrac - și vor mai fi și alții.

Le Corbusier, considerat un adevărat echivalent al lui Brâncuși, făcea de asemenea parte dintre relațiile lui. Erau "bineînțeles cunoscuți și componenți ai aceluiași climat plastic, sculpturul, pictural și arhitectural". Le Corbusier își vedea prietenul român situat în fruntea sculptorilor ale căror opere "de o profunzime insesizabilă", vor trebui să fie așezate în mijlocul naturii, arta lui Brâncuși fiind (spunea arhitectul, care nu văzuse ansamblul de la Tg.Jiu) prin excelență o știință spațială". Dar osebit de cunoașterea "floarei fine" a intelectualității occidentale, a ecourilor imprevizibile și a consonanțelor pe care aceste relații le va fi stîrnit în viața lui, Brâncuși a păstrat și trainice legături cu țara. În afară de Panait Istrati, Eugen Ionescu și Tristan Tzara, devenit scriitori de limbă franceză, în afară de Lucian Blaga, Oscar Walter Cizek, de Tudor Vianu, Emanuil Bucuța, Victor Eftimiu, Al. Philippide, Horia Teodoru, de Eugen Jebeleanu, care vizitau și atelierul din Fundătura Roncin - la București sculptorul își avea admiratorii statornici: Tudor Arghezi, Ion Vinea, Minulescu, Adrian Maniu, N.D.Cocea și, cel mai vechi poate, Octavian Goga. Brâncuși nu va uita că, prima revistă care i-a adus vreodată laude, care l-a încurajat și i-a tipărit fotografiile lucrărilor, a fost în 1907 periodicul lui Octavian Goga: Lucefărul; și ori de cîte ori venea în țară, sculptorul și poetul se revedeau cu drag; iar în 1938, cînd Goga s-a stins din viață, prietenul lui s-a dus la Ciucea și a exprimat dorința să-i înalțe monumentul funerar. Dar (ceea ce nu s-a întîmplat pentru monumentele de la Tg. Jiu) i s-au cerut atunci planuri și schițe prealabile...Jignit, artistul a renunțat, iar noi am pierdut încă un prilej

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

de a avea în ţară o operă, ~~nu poate o capodoperă.~~ a lui C. B. ...

Se ştie că Brâncuşi a făcut parte din trei importante ~~grupări~~ asociaţii bucureştene: "Tinerimea Artistică", "Arta Română" şi "Contimporanul". Adeziunea lui datează din 1909, cînd, în calitate de membru societar, numele lui apare alături de cel al lui Luchian, Steriadi, Petraşcu, Paciurea, Storck ş.a., după ce, cu doi ani înainte expusese regulat pe simezele "Tinerimei Artistice", care avea printre "membrii asociaţi" pe Dimitrie Anghel, Al. Davila, Brătescu-Voineşti, Const. Mille, Radu Rosetti etc. La rîndul ei "Arta Română" reunea pe cei mai valoroşi artişti ai generaţiei interbelice: Pallady, Dărăscu, Tonitza, Ressu, Iser, St. Dimitrescu, Medrea, Ion Jalea, ~~la care~~ iar din 1920, ~~s-a afiliat~~ şi pe Brâncuşi. El a mai participat la prima expoziţie internaţională organizată de revista de avangardă "Contimporanul", în 1924, unde cu uimire puteau fi văzute la Bucureşti lucrări semnate de Klee, Arp, Theo Van Doesburg, Artur Segal, Michel Seuphor, alături de Miliţa Petraşcu, Corneliu Michailescu, H.M. Maxy, Merica Rîmniceanu, Marcel Iancu, Irina Codreanu şi Victor Brauner; valoarea acestuia din urmă fusese de timpuriu intuită de Brâncuşi, poate tocmai fiindcă cei doi artişti aveau undeva "un străfund identic...amestec de popular şi subtil, de logic şi mitic, de naiv şi intelectual, de primitiv şi rafinat". Prezenţa lui Brâncuşi în ţară a avut darul să ~~dinamizeze mişcarea noastră de avangardă.~~ care, însufleţită de fervoare, i-a consacrat un număr omagial) în manifestul lansat de revista Unu, Saşa Pană recomanda românilor un contact nemijlocit cu opera brâncuşiană; ~~în~~ în timp ce Maxy proclama gloria lui universală; ~~în timp ce în~~ In Integral apăreau unele frumoase şi autentice aforisme. Faţă de poeţii B. Fundoianu şi Ilarie Voronca şi-a manifestat în chip deosebit simpatia ilustrîndu-le poemele şi creînd pentru cartea Plante şi animale a lui Voronca, trei graţioase imagini, dintre care două, au figurat în 1929 la Salonul de desen şi gravură Alb Negru din Bucureşti. Iar pentru volumul Privelişti a realizat în 1930 cu o intensă claritate psihologică portretul lui Fundoianu. Poetul, care avea să fie "asasinat cu aburi într-o cîrciumă cu gaze", închinase sculptorului, în replică, un admirabil eseu tipărit în Cahiers de l'Etoile. Bineînţeles că lucrările scriitorilor pomeniţi,

v. Seminar Benjamin Fondane.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

fuseseră citite şi, cele mai multe cu dedicaţii, se aflau în mica dar înţesata lui bibliotecă.

Concomitent cu acest rodnic şi viu schimb intelectual purtat cu scriitorii contemporani, sculptorul aprofundase o eclectică literatură clasică; şi dacă bănuim/ştiam că din biblioteca lui nu lipseau Povestirile lui Ispirescu ale lui Creangă şi nici versurile lui Anton Pann, Grigorescu Alexandrescu sau Eminescu - sîntem siguri că Brâncuşi citea şi recitea cu nesaţ, fabuloasa culegere de Poezii populare a lui Gh.Dem.Teodorescu. Lecturile le făcea cu predilecţie în orele lui de veghe: - "Mă trezesc mai totdeauna spre miez de noapte, spunea Brâncuşi, cînd alte spirite neliniştite se odihnesc şi atmosfera e senină". Şi atunci artistul descifra şi medita asupra textelor lui Platon, Herodot, Aristofan, Epictet, Aristotel, Esop, Ovidiu sau La Fontaine. Alţi martori ne vorbesc despre preferinţele lui pentru dialectica naivă şi subtilă a filozofiei chineze şi, în special a lui Lao-Tseu (care propăvăduia "revenirea la o viaţă simplă şi naturală, aproape de copilărie"); sau despre Epictet, cu ale cărui maxime îşi presăra uneori conversaţia. Sculptorului îi plăceau în afară de basmele şi proverbele româneşti, dintre care foarte multe le ştia pe de rost, basmele orientale, poveştile celor O mie şi una de nopţi, traduse de dr Madrus, soţul bunei sale prietene, (romancieră, mai târziu) Lucie Delarue Madrus. Era fermecat şi de nostalgicele legende indiene pe care le cunoscuse în Indore; şi a fost un timp, pasionat şi de misterul inefabil al Nirvanei. Dintre cărţile lui de căpătîi alături de Biblie, făceau parte: operele celui mai mare poet al evului mediu; Cavalerul şi Infernul lui Dante, precum şi manualul înţeleptului tibetan Milarepa, cu ale lui O sută de mii de cînturi. O rudă a sculptorului, ne-a arătat nu de mult 4 cărţi pe care i le dăruise din biblioteca lui: erau operele lui Rabelais, Renan, Hector Malot şi Panait Istrati. Iar noi, întîmplător, am văzut într-o fotografie de atelier, unde alături de o sculptură, pe o laviţă, se zăresc cîteva cărţi; pe cotor (am descifrat numele lui Homer, al lui Bergson, al lui Gide şi Henri Poincaré.

~~Nu ne-a fost dat, şi firesc nu sîntem în măsură să reconstituim de azi dacăit un inventar truncheiat al bibliotecii lui. Dar ne putem da totuşi bine seama că acest neştiut cititor al lui Homer, Platon, Herodot,~~

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

Nu ne-a fost dat, (şi firește nu sîntem în măsură) să reconstituim de aici, decît un inventar trunchiat ar bibliotecii acestui neştiut cititor al lui Herodot, Platon, Aristofan, Dante sau Rabelais - a acestui sfios şi profund cărturar, despre care scriitorul Alain Jouffroy spunea că, de felul lui, era un "metafizician de tipul filozofilor de dinainte de Socrate, sau al unor vechi înţelepţi ai Orientului".

Ţăranul din Hobiţa atinsese, pe nesimţite, cele mai înalte trepte ale spiritualităţii universale.

Barbu Brezianu

21 Septembrie 1966.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

Mircea Nicoară (= Nicolae Isaior)

a) Mări[illegible] pe Brâncuși. în Luceafărul 1963, 21 noe. p. 11

b) Brâncuși văzut de contemporanii și de sine însuși
în Luceafărul 17 iunie 1965 p. 9

c) Tóth, Franci, Ady és Brâncuși Párizsában
în Utunk, 1965, nov. 19

d) Însemnări ... = familie
1966, februarie p. 15

Quel est le nom correct :
1 Yanosa Sasavscaia (L. Davis)
2 Taniusha Rashevskaia (Tacha)
3 Tanosa Gassevtaia (Jiam).
4 Tanosha Gashevskaia (Jessi)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

Marcel Brion: Art abstrait
Ed. Albin Michel, Paris, 1956
Formation d'une esthétique abstraite contemporaine

p. 150 ... C'est un primitif, un archaïque, si, être primitif et archaïque c'est revenir aux perceptions et aux émotions à la fois les plus violents et les plus originelles; les meilleurs moments, chez lui, sont ceux où nous le sentons habité par un Dieu sublime et bestial, par un grand Pan, qui s'évade de la musique des sphères pour plonger, tête baissée dans la matière bouillonnante et presque tragique de l'antique chaos. Il établit un solide au centre de l'espace comme une norme dictée à la vie. Il propose à celle-ci des archétypes plus qu'il ne lui en emprunte. Il rencontre ainsi des figures qui, comme celles de Brancusi, apparaissent comme le terme suprêmement raffiné d'une longue évolution organique, l'aboutissement d'un transformisme stimulé par l'intelligence (et parfois même l'intellectualité) la plus exigeante.

La représentation de la figure qui, conformément à des habitudes millénaires, semblait devoir être la fin essentielle et le thème presque exclusif de la sculpture, a perdu de son importance jusqu'à n'être plus, dans la plupart des cas, et en ce qui concerne les tendances qui nous intéressent aujourd'hui, qu'une convention. Il ne s'agissait plus de donner à la figure une nouvelle signification ou un nouvel aspect, mais seulement une valeur de point de départ. L'esthétique non-figurative, enfin, ou abstraite - et nous n'employons ces mots qu'à défaut d'en posséder de meilleurs -, a découvert l'inutilité de la figure et franchi en même temps les limites que celle-ci, même stylisée, imposait encore.

La leçon majeure de Brancusi consista principalement dans l'intégration de la figure vivante, sous forme de dynamisme (l'oiseau), au volume élémentaire, de la même manière qu'une idole des Cyclades enfermait sa divinité dans un masque ovale de marbre lisse, d'où é-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

tait exclue toute intention de représentation. La noblesse du matériau, la puissance d'expression de la forme pure, l'élimination de l'accident et de l'anecdote, servies par une volonté ascétique tendue vers la formulation de l'essentielle poésie, donnent à l'oeuvre de Brancusi la portée d'un message réellement annonciateur d'âges nouveaux.

N'étant plus soumis à la contrainte de la représentation figurative, le volume plastique inventa ses lois propres, ou, plutôt, redécouvrit les lois éternelles que la nécessité - ou la coutume - de la figuration avait masquées. D'instinct, et non par système, Brancusi retrouve les principes initiaux, et, dans le bloc nu, l'impulsion primordiale, l'élan pur. Il réalise la synthèse de l'espace intérieur et de l'espace extérieur de l'objet, non pas en établissant d'illusoires communications entre eux, mais en harmonisant le mouvement du dedans, évoqué par le travail de la surface, avec les courants du dehors qui rejoignent les premiers en vertu d'une singulière osmose.

Tout se passe comme si Brancusi, en somme, ne rejoignait la vie qu'en raturant le vif, en n'admettait que cette vie débarrassée des éléments fragiles, précaires périssables, mortels. Cette tendance est, je crois, assez fréquente chez les artistes abstraits, pour lesquels la figure naturaliste est, en reprenant le mot de Brancusi, un cadavre. Il n'y aurait plus de vie véritable, de vie durable, éternelle, que dans les formes qui, pour parler comme les philosophes, échappent au monde du phénomène pour atteindre le monde de l'Idée, ou encore, comme le disait Goethe "tout ce qui est périssable n'est que symbole".

Cette phrase du Faust pourrait servir de devise à bien des artistes modernes, qui consciemment ou non, pour cette raison rejettent le figuratif, comme relevant encore de la récarité, de la

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

mortalité.

La forme totalement close de Brancusi aboutit à la création d'un seul espace, harmonieux et accordé avec lui-même, qui s'affirme avec une sensibilité où rayonnent en même temps l'intelligence, la raison et la concordance aux rythmes universels. Brancusi est ainsi le plus abstrait des sculpteurs, au sens courant de la parole, et le moins abstrait, compte tenu de la signification philosophique du mot. Pour lui, il n'y a de vie véritable, de vie durable, éternelle, que dans les formes qui échappent au monde du phénomène pour atteindre le monde de l'idée, des Idées au sens platonicien du mot. "La simplicité, a dit Brancusi, n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi, en s'approchant du sens réel des choses".

Cette forme close de Brancusi possède une signification presque religieuse. Elle crée une sorte de mystique du volume, une conception sacrale de l'objet. Le retour à l'oeuf original devient irrésistiblement, au delà même du symbole dont il est porteur, le signe même de la création. Une semblable préoccupation se retrouve chez Gilioli, avec la même insistance, le même respect pour les Essences originelles.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

THE STYLE OF C.BRANCUSI'S SCULPTURE

by

Petre Comarnescu
Art critic (Bucharest)

The numerous studies published on C.Brancusi's work in various countries of the worls have set off many of the characteristics of the style attained by the sculptor after a long and unusual creative process. His work gave rise to a great variety of comments and explanations, now wholly contradictory, now partially concordant. A full characterization of his style has not, as yet, been achieved as, in spite of the unity and stylistic clarity of his work the elements of a really comprehensive survey are numerous, of great diversity and remote. Some of these elements are easier to grasp, others - particularly those related to the Indian spirituality and the culture of the artist's native land, Rumania - are less accessible to Western scholars.

Without pretending to achieve a full definition or characterization of Brancusi's style, we shall endeavour, in the following pages, to spotlight the origin and significance of certain elements which played an important part in the forming of Brancus's artistic vision and in the creation of his work itself. And, as this article is meant to be published by an Indian review, we think it necessary to insist upon certain outstanding elements, some of Indian origin. others of Rumanian origin. It is particularly interesting to show that the affinities between the Rumanian sculptor and the Indian culture appear more evident, first in the Indo-european elements of the Rumanian folklore used by Brancusi as a source of inspiration, then in the direct spiritual ties existing between the artist and the Indian philosophy and poetry and finally in the plans drawn by the same for the building of a "Temple of the Liberation", commissioned by the Maharajah of Indore and, unfortunately, never achieved. In view of building this temple, the sculptor paid a

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

visit to India, in 1937-1938, after having sculpted in his country the complex of monuments to be seen now in Tg.Jiu. The fact that the great efforts made by the sculptor to sum up in a monumental ensemble the vision and experience of a long life, as he was already old, were connected with his country and with India, the cradle of his inspiration, is particularly significant. In India, because of old age and disease, he had to give up the fight, in spite of his regrets. Although he died only in 1957, Brancusi had stopped working in 1944 and one of his great sorrows was that of having been unable to achieve the temple in I

The analyses and stylistic characterizations of Constantin Brancusi's work (1876-1957) made by many critics of world repute, have emphasized the artist's propensity to reduce to essential and synthetic forms the human or animal figures, his style seeking thus a logic, equilibrated form as well as a great architectural élan. His proceedings aiming at simplifying forms in the extreme and to inscribing them in the geometry of nature's structures are to be particularly stressed. By simplifying the volumes, in accordance with the material's possibilities of expression, Brancusi tried to render the elementary simplicity of the objective realities, the vitality of the human and animal forms, the very momement of life in its endless metamorphosis. The critics also underlindd that, in his attempts at condensing and simplifying the forms, he did not leave aside the organic character of nature and biology lending at the same time to his sculptures a "spiritual transparance" as well as a poetical character designed to bring joy and serenity to his fellow-beings. It has been remarked that some of these elements are of Eastern origin and the same applies to the oscillation of his thought between sensible, that is tangible and symbolic factors. Sometime the critics quoted his slogan, which mirrored his conception, namely : "sum up all forms into one and give it life".

If Brancusi has attained a style which can be understood all over the world and which reaches perfection, repeating, in a sense the very process of nature which he consulted and continued

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

after his own manner, this was due to his belief that the natural forces and life itself have their own logic in which truth, beauty and movement play an important part. In spite of the infinity and great variety of details in nature and life, he always aimed at reaching at the very bottom and simplicity of the forms. "Simplicity is not an aim of art" - he often confessed - "but one reaches simplicity in spite of oneself, if one gets closer to the real meaning of things".

Finally, it has also been stressed that Brancusi stood away from the so-called "avant-garde" trends, during his whole life- constructivism, cubism, superrealism, abstractionism - although he has been solicited and even claimed by some of the promoters of these trends. Lionello Venturi and Carola Giedion-Welcker alike had to remark that this great artist, with his great experience and his conception bordering on exclusivism, could not have any disciples.

The unique character and the main traits of Constantin Brancusi's work are explained - to a large extent - by the artist's tendency to go at the roots of his country's folklore, studying the very spirit and methods of its folk art. Let us not forget that Brancusi spent the first twenty-six years of his life - from 1876 to 1902 - in Rumania and these are precisely the years of childhood and youth, which play such a decisive part in the formation of an artist's vision, that he never severed the bonds which connected him with his motherland and when he attained a high degree of craftsmanship, in his old age, he insisted on donating to his native place a complex of works defining his art and raised under his very eyes at Tg.Jiu, namely the Door of the Kiss, the Endless Column and the Table of Silence (1937). Likewise, a good part of his works were on show in his country, where he often came, even after he took up his abode in Paris.

If we go at the roots of the style of the Rumanian folk art and of its means of expression, we shall be able to understand most of the data of Brancusi's creation and even the ways in which

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

he attained his own style. And should we extend our investigations and comparisons, studying not only folk art creations but also the people's customs and spiritual traditions - that is folklore seen as a whole - we shall get at the very spiritual attitude of the sculptor, in some of its great coordinates. This, of course, taking into account certain variations in time and space and also the transfiguring force of his genius.

The comparison between the work of the sculptor who live in our times and the folklore, ancient or new, of his country, is, in many respects, particularly suggestive. This does not imply a development of what had been achieved by the modern Rumanian sculptors before him, because these and also the foreign ones exercised no decisive influence upon the genuinely representative and origins elements in his creation. If Brancusi had belonged to another cultural climate, maybe his creation would have followed an entirely different path and, anyway, he would have found more difficult to sever himself from the classical art. In his case, nevertheless, the ties between the artist and his country's folklore and folk art were much stronger than those between himself and the Rumania modern art. In sculpture, he had very few modern or contemporary models before his eyes which could have exercised a particularly powerful influence upon his art ; but, on the other hand, there lay before him a wealth of folklore traditions and achievements of folk art which were particularly attractive for a genuine "son of the earth".

It is known that, unlike architecture, monumental painting and the very products of folk art, from the peasant national costume to carpets, from ceramics to carved wood objects, sculpture could not blossom in the Rumanian feudal epoch. Figurative, concrete sculpture had been hindered in its development by the interdictions raised by the Greek-Orthodox Church, according to the commandment "Thou shall not carve idols for thineself", It is true, nevertheless, that, in

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

spite of this interdiction, potters in the countryside used to model clay figurines - human statuettes, dolls, animals, money-boxes - which they sold at the fair, and the stone cutters carved splendid decorative patterns for the monuments of the respective epoch, as for example the ornaments of the buildings erected by princes Stephen the Great (1457-1504) and Constantin Brîncoveanu (1688-1714), as well as the façades of the "Three Hierarchs" Church in Jassy, erected by Prince Vasile Lupu (1634-1653). But the Rumanians could achieve really important figurative sculptures only after the laicization of art and the penetration in the circuit of modern life, in the past century.

As a matter of fact, the sculptures modelled or carryed by Brancusi were a continuation, in wood, stone, bronze, of all that had been achieved by the folk artists of the past, centuries before his epoch, in weaving carpets adorned with leaves and flowers, birds or human figures, when they decorated their festive attire, or everyday dresses, when they modelled clay figurines or carved the pillars of the balconies and doors of their modest-looking homes, so appearing and harmonious in their simplicity. Likewise, another source of inspiration for Brancusi's sculpture was represented by the fairy-tales and poetry of his people and it is not due to hazard that in these animals played a part at least as important as that played by people, and the communion with nature is a permanent factor. In the most beautiful and ample Rumanian Ballad, Mioritza, discovered a century ago and appreciated in many countries of the worls, animals, trees, stars are maybe closer to the main hero, the shepherd, than his own family.

Brancus's sculptural vision embodies, in a masterly synthesis, age-old echos of the Rumanian folklore and, as we shall see below, the very chief methods of the Rumanian folk art. In the history of arts there existed other artists whose imagination used age-old visions and technical methods of their own people and which -

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

incompletely achieved in those ancient times - were embodied later on, as if aiming at achieving what could not have been done before, because of certain social and historical conditions. Thanks to his efforts, tho sculpture of both his fatherland and of mankind, acquired a new style - a style combined from the age-old data of his people's folklore and art and, at the same time, an art which developed according to the requirements of the contemporary epoch.

Brancusi's art can, of course, not be reduced to the Rumanian folklore and arts because it is a synthesis composed also of other elements, either of Eastern or Western origin, as well as of contemporary visions, and his technique of true feudal craftsman meets also certain actual requirements. But, in order to be able to understand the premises as well as a part of the development of this art, it is necessary to get a closer knowledge of the data and methods of the Rumanian folk art. It is only by starting from the Rumanian folklore and folk art that we can understand the authentic character of his art, his horizon, his methods and his very limits. It is only thus that we can discover his secrets and understand why, in spite of all its authentic character, his work cannot be copied by others. In the social and historic conditions in which the sculptor formed himself, with a specific imagination and methods which led to the achieving of a perfectly logic style, other sculptors cannot form themselves because these conditions have been radically altered, this implying another understanding of life and other means of expression.

In the conditions in which Brancusi spent his childhood and his youth, he had to go through an epoch wich echoes of the primitive commune and feudal times, so that he could draw from a very ancient past, actually lived by him, the sources of inspiration of his art. On the other hand, he was also able to open up new pathes in contemporary art, anticipating the actual cosmic vision, inspired from interplanetary flights and using an exceptionally elaborate technique.

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

This is clearly set off by a brief survey of his life and work. The sculptor was born on February 21st, 1876, in the commune of Peştişani, in Oltenia region (Rumania). His village was situated at the feet of the Carpathians. After having finished his elementary studies, his father sent him to take sheep to pasture on the hills situated in the vicinity of the village where "grass was as smooth as silk", as the artist himself would say, later on, in Paris, where he lived nearly as in the countryside, in his modest studio, between trees and flowers, although at a very little distance from uptodate garages and the hubbub of the metropolis. From his studio - crowded with stone blocks and tree trunks, with all sorts of tools for the cutting or carving of wood or of stone, or for the polishing of metals - Brancusi watched the flight of the birds or listened to their chirp, living with the nostalgy of his native place. In that oasis of silence and meditation which he insisted in keeping in the middle of noisy Paris, (his dwelling-studio was situated in Impasse Ronsin which debouche into Rue Vaugirard - he lived again, with simplicity but also with passion the folklore visions of his childhood in Gorj (the Oltenian district to which his village belonged) and he often used to say to his acquaintances that "when we are no longer children, we are already dead". To a Rumanian friend he even confessed, one year before dying : "Now I don't dream any more and that is why things take a bad turn with me".

In his way of living as well as in the conception of his works, Brancusi continued to be a peasant attached to the vision of a folklore and folk art with echoes from the primitive commune and the fabulous elements of the Middle-Age and whose technical method remind those of the feudal craftsman. The genesis of many of his works is to be found in the Rumanian folklore vision acquired during his childhood, as well as in the very methods of the folk art. Without the stylization method, used by the creators of Rumanian folk art, it is not possible to conceive the masterly simplification, the search for the very essence of things, of Brancusi's sculpture. Likewise, the spirit or significance of his works cannot be understood without having

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

a close knowledge of the folklorous roots of his conception.

The horizon of his childhood and adolescence - in which he had to suffer many hardships and injustices due to the then times - comprises all sorts of elements. Beauty and fabulous nature, animated by the imagination of the child who changed rocks in giants and trees and flowers in living beings. His love for animals, for the sheep which he took to pasture, like the main character in the "Mioritza" Ballad, for the fowls in his backyard, particularly for cocks - herald of the weather and of the beginning of a new day of labour. The prehistoric idols which were revealed by the ploughshare or archaeologues' excavations. A series of magical rites, unknown today but which were still used in the times of his childhood. The wooden pillars, carved with rhombhidal motifs, of the balconies in the villages of the Gorj region, as well as the monumental wooden gates. The birds watched by him or of which the village old people had told him that they have unheard-of power, being supernatural birds, protecting unfortunate lovers.

These childhood memories will acompany him till he dies. We shall not dwell on his sharpness and his sense of humour which made of him a folk tale character, nor on his particular gifts in many other fields. The well documented and ample book of Carola Giedion-Welcker mentions many of the adventures of his adolescence and young age. The same applies to the testimonies collected by Christian Zervos, another devoted commentator of Brancusi's creation. After having at last succeeded to enrol himself, after many difficulties and experiences - some of which were particularly useful - in the school of Fine Arts in Bucharest, he astonished everybody, even there. While other fellow-students of his drew painstakingly the figure of Antinous of Belvedere, Brancusi, with the help of the anatomy teacher, reconstituted with the precision of a mechanician and the skill of an artist, the skeleton and muscles of the young slave of Adran's epoch. This is the famous "écorché" which still exists in our country and of which, a short time before his death (on March 16th, in Paris), the sculptor had asked a copy. The artist, who, later on, will give up the naturalistic imitation of the human or animal body, achieving a stylization of his very essence and functionality, was, as early as during his studies in the Bucharest school, a master of anatomy. Later on, in Paris, he also gave up modelling in Rodin's style - although he

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

masterly achieved several children's heads, remarkably expressive, which remind us of Rodin's sculpture. And here let us remind our readers that head of tortured child entitled "Supplice" (1906) which drew Rodin's attention. The latter offered him to work in his studio but Brancusi, in spite of his admiration for Rodin, refused saying, with that wisdom which is a characteristic of the so-called common people : " Nothing grows in the shadow of the great trees".

With his sound anatomical knowledge, his masterly modelling and the deep psychologic insight, set off by the heads of children and young people sculpted by him, Brancusi would, in a short time, have attained relative celebrity. Still, he learned from Rodin something which was more precious to him than the masterly art of modelling in such an expressive way, with such humane warmth. He learned that a genuine artist must follow his own path,a path in keeping with his traditions and experience. It is only thus that he can find authentic and innovative expressions. It is already known that in Rodin's activity, the statue of Balzac was a milestone, a work indeed monumental and which - as shown later on by Brancusi himself - unquestionally remains the starting point of modern sculpture".

He had arrived in Paris in 1904 and after three years of experiences, along the same old road of the Western sculpture (cultivated by him in his fatherland, during his studies and at the beginning of his activity, in 1898-1902), he decided to find and to follow his own road, regardless of the sacrifices it would require. "I lived twenty years in Paris with 2o centimes par day. I complained to no one. I could have had money, had I chosen some other trade. But I only wanted to be a sculptor .... I forget my own destiny", he confessed in 1937. And at the same time he told us many memories, conceptions, theories and maxims among which the "theory of the fatal pyramid" which I met under the same form, in the talks I had with his Western friends. We remind this theory here because it is a wonderful definition of the artist's conception on society and asertion in life : "People look upon life as a pyramid and trample on each other in their attempts to reach its summit. That is why they behave

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

so badly to one another and that is why they are unhappy. If, on the contrary, they would grow according to the rules of Nature, they would develop like the ears in the field, each of them would be what he must or can be. Because one is designed to be a big ear, while the other will grow into a small one. "Corroborated by the maxim : "Glory is the biggest fraud invented by mankind" - the theory of the fatal pyramid sets off Brancusi's democratic vision and the way in which he intended to assert himself, as an artist, with a view to express something and not to rise at all costs, to the detriment of the others. (I noted Brancusi's confessions in a comprehensive study published in Bucharest, in 1944).

With such aims in view there can be no wonder that his road was difficult ; still it was exceptionally fruitful. It was in 1907 and 1908 that Brancusi came back to the sources of folklore inspiration It has during these years that he achieved in Paris "The Prayer" (1907 "Wisdom of the Earth" (1908), "The Kiss" (1908) and other works. The first and the third are funereal monuments - "The Prayer" was commissioned for a cemetery in his own country, in Buzău (through his former teacher of anatomy, D.Gerota, M.D. with whom he had worked the"écorché") and the "Kiss" went to the Montparnasse cemetery.

These three works constitute the starting point of Brancusi's art. In all three he used the method of stylization -which is a method so often used by the anonymous artists of his people, stylization meaning to condense and simplify the means of expression by reducing to essential forms, by inscribing in the geometry of natury and the harmony of proportions all beings "The Prayer" represents the stylized figure of a peasant woman from his native place, a nude kneeling. The "Wisdom of the Earth" (La sagesse de la terre) and not purely and simply "Wisdom" (La sagesse) as certain recent books incompletely entitle it has something of an idol and Carola Giedion-Welcker thinks of the idols in the Cyclades Islands, as a term of comparison. But, in those times, Brancusi was not very familiar with the Cyclades only he knew very well those clay figurines, called

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

"Caloieni", currently modelled by the peasants in his native region, undoubtedly age-old vestiges of prehistoric magical ceremonies. These clay figurines of a primitive aspect were buried in the earth or were thrown into the water, particularly in times of drought, in order to bring the rains. Thinking of the "Caloieni" and the prehistoric idols which were revealed by the ploughshare or by archaeological excavations in his native Oltenia, Brancusi created "The Wisdom of the Earth", that woman-idol which, in its concentrated and stylized form represents the symbol of certain magical forces which exercise an influence on the earth and on nature generally speaking. The shape of this idol, developed, stretched and doubled passed during those years in the various of the Kiss.

Which is the spiritual and formal origin of the Kiss. The two human figures embracing themselves represent the idea of spiritual amalgamation, of the communion between lovers beyond life and death. The two clinging human beings with intertwining arms form an indissoluble unity. These parallelepiped-like forms have human elements and outlines so as to show that they are man and woman. The Montparnasse monument, was commissioned to the sculptor by the lover of a woman who had killed herself but not because of him, and who wanted to set off the permanent character of their love. Where did Brancusi draw his inspiration from ? From an ancient Indo-European legend, often met with in many parts of Rumania and particularly in the Gorj district, in Oltenia region, where the sculptor was born and spent his adolescence. In times past, the Rumanians as well as other peoples deemed trees to be living beings and for a long time there existed a custom according to which on the graves of the lovers who had been very fond of one another, the relatives or the survivor, planted two trees with intertwining branches. In what spirit did Brancusi embody this symbolical legend? In the spirit of stylization, of the way in which the various human or animal figures or vegetation itself appear in the Oltenian carpets or in other products of the ancient folk art. In "Door of the Kiss", in Târgu-Jiu (1937), the men-pillars are even more stylized, becoming architectural elements.

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

But origins or echoes of the Indo-European spirituality, understood and lived through the Rumanian folklore are often to be found also in other works of the sculptor. In 1924, he created "The Beginning of the World", a statue shaped like an egg, with remerkable tactile qualities and of a perfection of forms which surpassed even that of nature. In the meantime, Brancusi had achieved a thorough study of the Greek and Indian philosophies. In the cosmogony of the beginning of Manu's Laws, world is created from a golden egg. The golden egg was floating, at the beginning of all things, in the primordial waters from where God Prajapati, the Father of All Beings, came out. The egg-shaped heads sculpted by Brancusi, such as those "Sleeping Muses", ever more stylized, get off the fact that the artist was considering the elementary origin of the world from a purely Indian point of view.

The sculptor was still more persistent in the creation of the numerous "Magic Birds", beginning with 1912 and continuing, in marble and bronze, till in 1937, In the Rumanian fairy-tales, many of which are taken in the age-old Indian folklore, as well as in the poems of the great Rumanian poet Eminescu, the magic birds have supernatural powers, changing their aspect and speaking like human beings, protecting kind-hearted people and particularly the lovers. Brancusi started, maybe, from the metaphysical and sentimental significance of the magic birds, arriving along the years, at their cosmic symbol. His first Magic Bird (1912) sits on the Caryatid-like figures of two lovers, embodying the idea which gave birth to the Kiss, but setting off the joy of living The other magic birds, nevertheless, have ever more simplified forms, they are stylized so as to render their essence or function of flying beings the élan towards the horizon. "I was always haunted by flying" said the artist who always looked for the very essence of life and who, if he simplified the forms did not deprive them of their individuality, as is the case with abstractionist artists. That is why he never was a purely cerebral being or a dehumanized artist.

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

The Temple of Liberation, drawn up for Indore, was based on the turning to account of a bird's flight, symbol of the liberation from the matter. Inspired by Milarepa's philosophy and poetry as well as by the proteic meaning of the magic bird in the Rumanian folklore, Brancusi had imagined several birds' statues for the Temple of Indore and also frescees with the symbol of flight. His project, which unfortunately never came into being is described by Carole Giedion-Welcker as an architecture placed in the service of sculpture and its meanings - a fact which constitutes once more an original trait in a time when architecture comes often before sculpture and painting, when these arts are combined to make a whole. Meant to be erected on the square foundation of a Greek cross (a Syzantine and at the same time Rumanian feudal element), the temple was to be adorned by three verticals ; birds framed in conch-like recesses and a raised statue Buddha's Spirit. The inner space of the temple was to be completely shut off from the exterior and to come into contact with it only through a sort of fountains, offering the absolute calm of concentration. One of the birds, the Golden Bird, and this alone, received the whole glare of the midday sun, through an opening in the roof. The idea of this temple started in 1933 from the three magic birds achieved in different materials (white marble, black marble and polished bronze) bought by the Maharajah of Indore. But the Prince's illness and unfavourable economic conditions brought to nought the grand project for which Brancusi went to India in 1937. After his stay in India, Brancusi created that wooden sculpture entitled Buddha's Spirit, of a symbolical essence but maybe deprived of the essential grandeur and lucidity of his other works. Had he achieved the Temple in Indore it is possible that the statue symbolizing Budda's Spirit would have been wholly different.

Besides, in the wooden sculptures, Brancusi's vision often borders on the grotesque, on a humorous symbolism such as, for example, in Socrates and in Homecoming of the Soendthrift son as well as in the Chief a.o. But the Cock follows more closely the line of the Rumanian folklore. This fowl, so familiar to peasants and symbolizing the call to labour, at the beginning of every day activity, appeared carved in walnut wood and suggested only by its imposing crest that rises towards the long expected dawn. Here too the symbol becomes one with the vital

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

functionality. The Fish, sculpted at first in grec-blue marble, then in polished bronze, kepps in its final variant only the form of percussion of the water, its primordial function in the specific environment.

In some of these visions, symbols, allegories, Brancusi evokes situations, horizons, interpretations of the patriarchal life or of Mioritza's world. These are folklore roots already forgotten today or even outdated by the scientific spirit of our times, by the new revolutionary life of his country where, concurrently with the completion of the building of socialism, one witnesses the deep changes undergone by the folklore and the folk art. Nevertheless the poetical and mythical contents of Brancusi's vision remain the same as the artist has found his style as well as adequate means of expression.

In some other works and visions he belongs also to his time. The very method of stylization, used with so much genius in sculpture by Brancusi meets in certain cases the requirements of the modern conceptions and of contemporary science, which look for essence and functionality. On recalling the vital character and the organic functionality of the magic birds, of the fish, cock, seal, etc. Brancusi gets to the metaphorical meaning of the folklore and, starting from the stylization of folk art, to the senses of contemporary science and imagination. His work has a personal but also a general style connecting, above the millenia and centuries, the truth of life with its metamorphoses.

This is clearly set off by the conception which originated the Endless Columns. These are true élans towards the infinite world, messages of brotherhood between the planets and the cosmos, getting close to the sky and the sun, dreamt by the artists since the beginning of arts, but at the same time they are true anticipations of the interplanetary flights, of the triumph of human intelligence and spirit. These Endless Columns (the first, made of the trunk of a huge tree, between 1916 and 1920 attained a perfect expression in the work of art to be found now in Tîrgu-Jiu, which is 30 m. high and is made of gilded steel) are really belonging to our times, both for their vision and their technique. The Endless Column derives from the wooden pillars of the balconies to be found in every peasant house in Peştişani, where

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

the artist was born, as well as in other villages. These pillars which were seen by Branbusi as a child, rising upwards as if they aimed at piercing the very vault of heaven, must have seemed particularly strange to him in the time. They have already the rhomboidal form of the pillars achieved later on. As a matter of fact, these column actually were born in the fabulous world of a child's fancy as well as in the peasants' skill in stylization. But the artist did not stop here. In his mature age he tried to solve difficult problems of construction and technique succeeding, by the harmony of his columns' proportions to attain an aerial balance which gave the lie to all the engineers' calculations. At the Zurich Polytechnic Institute, Prof. S. Giedion dealing with symmetry and proportion showed that the symmetry achieved through the repetition of the Endless Column is a particularly striking example. "It is not due to hazard that these aerial "celestial trees", of admirable proportions possess all the symmetries known so far" said the professor, analysing from a mathematical viewpoint the various spatial symetries of Brancusi's column. (Quoted from the monograph written by Carola Giedion-Welcker. This is the bond between old and new in the masterpiece in Târgu-Jiu.

With his masterly skill which blends so many collective and personal, poetical and philosophical, age-old and contemporary elements, Brancusi gave to the primitive folklore sculpture a magic life which it could not have in the respective epoch, thus giving it a style. But, at the same time this inspired representative of a historic moment belonging to the past also made his own contributions - either as regards the vision technique or style - meeting the requrements of the advanced contemporary world.

Owing to his élan towards the understanding of cosmos and towards the enriching of the human imagination, of the joy of living simply and essentially ; owing to the dynamic character and the aerial simplicity of such works as those magic birds and endless columns, the devotion for the elaboration and perfecting of the materials according to their destination and the development of modern technique and embodying, thanks to stylization, deeply humane ideas and feelings, owing to the attaining of a style which is a synthesis between the old

.//.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

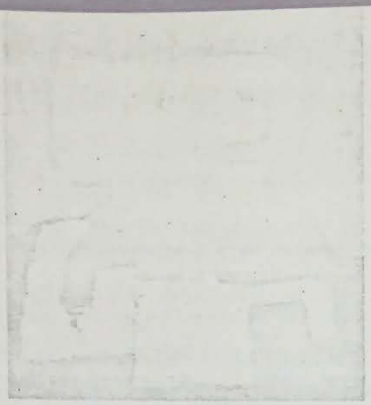
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

and the new, the anonyme Mioritza and the contemporary aspirations - Brancusi remains a great creator who, if he can have no disciples, has numerous admirers and is understood in the whole world.

In a picture made in 1946 we see Brancusi wrapt in thought. Rather small, with piercing eyes and the beard of an old man, he sits in the embrasure/of a wooden door carved by him in Paris. It is a solid door made of robust trunks, with stylized outlines, looking like the doors in the villages of his fatherland. This image is symbolic for his whole conception on life and art, mirroring his life for the nature one understands better when looking at it in the middle of a forest, near a tree; his indissoluble bonds with the art of the Rumanian people and, at the same time the embracing with warm and tender eyes of the whole world, of the infinite world. It is through such an open door that he always looked on the world and dreamed of it and it is owing to the way in which he built this door and became one with it that we understand the roots of arts and the vistas opened up by him thanks to his lyricism and wisdom.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)



ARTA 10 PLASTICA

REVISTĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XIV. Nr. 10 — 1967

Colegiul redacţional:
CORNELIU BABA, MARCEL CHIRNOAGĂ, BRĂDUŢ COVALIU, MIRCEA DEAC, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAITEC, PATRICIU MATEESCU, ANATOL MĂNDRESCU — redactor şef adjunct, MIRCEA POPESCU, ION SĂLIŞTEANU, ION VLASIU — redactor şef

CUPRINS:

Eugen Schileru
Scenografie, teatru, urbanism 1

Petru Comarnescu
Oscar Han 6

Paul Petrescu
Ce-i de făcut?
A IV-a Bienală de artă populară

Grigore Popa
Naţional şi universal în artă

Dan Grigorescu
Sensuri ale expresionismului

Ion Frunzetti
George Tomaziu 23

Acad. prof. G. Oprescu
Cum vorbim despre Brâncuşi

Artişti despre artă
Fernand Léger : Zidul, arhitectul, pictorul

Ateliere
Lucia Ioan, Gheorghe Iliescu-Călineşti, Cl[illegible] Radovan

*

Recenzii

Cronica plastică

Arta românească peste hotare

Meridiane

COPERTA I: ION FACEA: Portret — ulei
COPERTA IV: MARIA T. TIŢ: Simfonie, mozaic

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

Reamintim cititorilor revistei noastre că abonamentele se pot face la:
• Uniunea Artiștilor Plastici — Calea Victoriei 153
• Factorii poștali — prin OSEP
• Toate filialele și cenaclurile U. A. P.
Costul unui abonament individual pe un an: 180 lei
Costul unui abonament pe un an pentru instituții de întreprinderi: 204 lei.

SOMMAIRE

Eugen Schileru
Scénographie, théâtre, urbanisme 1

Petru Comarnescu
Oscar Han 6

Paul Petrescu
La quatrième biennale d'art populaire 11

Grigore Popa
National et universel dans l'art 16

Dan Grigorescu
Sens de l'expressionisme 19

Ion Frunzetti
George Tomaziu 23

Acad. G. Oprescu
À propos de quelques articles sur Brancusi 26

Propos sur l'art

Fernand Léger
Le mur, l'architecte et le peintre 27

Ateliers

Lucia Ioan, Gheorghe Ilieșco-Călinești, Ciprian Radovan 30-32

*

Comptes rendus 33
La chronique plastique 34
L'art roumain à l'étranger 37
Méridiens 38

СОДЕРЖАНИЕ

Сценическое декоративное искусство, театр и градостроительство
Беседа с Эудженом Скилеру 1

Петру Комарнеску
Оскар Хан 6

Паул Петреску
Четвертая двухгодичная выставка народного искусства 11

Григоре Попа
Национальное и универсальное в искусстве 16

Дан Григореску
Смысловые значения экспрессионизма 19

Ион Фрунзетти
Георге Томазиу 23

Акад. Г. Опреску
Заметки о Брынкуше 26

Художники об искусстве

Фернан Леже
Стена, архитектор и художник 27

Ателье

Лючия Иоан, Георге Илиеску-Келинешть, Чиприан Радован 30-32

*

Рецензии 33
Хроника изобразительного искусства 34
Румынское искусство за границей 37
Меридианы 38

Couverture I: Ion Pacea: Oiseau

Couverture IV: Tissu (fragment)

На первой странице обложки: ИОН ПАЧА. Птица

На четвертой странице обложки: Ткань (фрагмент)

Redacția revistei: Comisia Mixă 5-5-0, telefon 13.75.61. • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 153, telefon 16.60.40. Abonamente: Lei 204 pe 12 luni, în Republica Socialistă România. Tiparul: Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică", Calea Șerban Vodă 133-135, București.

4734

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

CUM VORBIM DESPRE BRÂNCUȘI

ACAD. PROF. G. OPRESCU

Dacă trecem în revistă atitudinea publicului față de creația și personalitatea lui Brâncuși din momentul în care rupe cu sculptura tradițională, asistăm la o negare care, treptat și succesiv, se schimbă într-o admirație necunoscută niciodată de un alt artist român. El devine atunci sculptorul recunoscut și lăudat de artiștii și de publicul partizan al modernismului, unul dintre șefii mișcării novatoare în sculptură și unul dintre cei mai mari reprezentanți ai artei contemporane. El este artistul pe care renumitul sculptor englez Henry Moore îl considera ca fiind «liberator al sculpturii de toate părțile ei inutile, redîndu-i esența ei», sau care, ca să ne servim de înseși vorbele lui Brâncuși dintr-o convorbire cu Carola Giedeon Welcker, «debarasase forma obiectivă de scoriile hazardului».

Se poate ușor observa însă că, în momentul de față, la noi, mulți îl consideră nici mai mult nici mai puțin decît ca pe un țăran-artist. Și astfel, unii din ignoranță, alții din demagogie, spun vrute și nevrute cu epitete răsunătoare. Ei cred, pesemne, că făcînd din Brâncuși un țăran, vor mări prestigiul nostru național.

Ce poate fi mai surprinzător decît să vedem acest fenomen într-o țară în care totuși există bunul simț, anume că autorii unei notițe sau ai unui articol mai lung privind pe Brâncuși cred că au făcut un lucru oportun și au adus un element nou la cunoașterea marelui artist, descoperind masa pe care a mîncat cîndva Brâncuși, sau patul în care a dormit, descriind amănunțit locurile unde el s-a oprit în copilărie, de la Hobița lui natală pînă a ajuns la București, locuri care azi au desigur un cu totul alt aspect. Mai ciudată încă mi s-a părut narațiunea de călătorie a unui admirator pasionat, în care acesta, trecînd prin Transilvania spre Tîrgu-Jiu și privind defileul ce mărginește albia rîului, cu complexul formelor săpate de rîu în piatră, își închipuie că cel mai intelectual și mai cumpănit dintre artiștii noștri ar fi putut fi autorul formelor ce se succed, care toate seamănă cu ale lui și par ieșite din mîna lui măiastră. Asemenea ciobanului care-și sculptează bîta, el ar fi putut, aproape inconștient, sculpta toate formele stanelor de piatră ce se succed, la dreapta și la stînga defileului, care ar fi devenit astfel niște enorm de lungi serii de opere ale lui Brâncuși.

Din toate aceste închipuiri, mai mult sau mai puțin ridicole, pornite din dorința niței demagogică, foarte la modă, a celor care vor să se impună atenției cititorilor de reviste și ziare, unde destul de rar redacția mai controlează ideile estetice, rezultă, uneori declarat în chip decisiv, alteori ca o implicație, că sufletul românesc, din care Brâncuși este numai unul din exemplare, n-ar mai avea pereche; că inteligența, sensibilitatea, darul artistic, legătura cu natura înconjurătoare ar fi atribute constante și unice ale poporului nostru, iar Brâncuși ar fi cel care s-a născut cu aceste însușiri supreme, și le manifestă, ca țăran, în artă.

Pe lîngă că o asemenea atitudine este lipsită de orice simț critic și al ierarhiei valorilor și n-ar face decît rău reputației poporului nostru, dacă el s-ar considera superior oricărui altuia, mă întreb ce ar simți Brâncuși însuși, citind asemenea ciudățenii, și ce ar zice un țăran, oricît de inteligent, văzînd opere ca Vrăjitoarea, ca Fiul risipitor, chiar ca Sărutul, privit ca grup semnificativ al iubirii, Portretul domnișoarei Pogany, ca portret obișnuit, din mediul nostru de toate zilele?!

Pornind de la faptul că Brâncuși a trăit chiar în mijlocul Parisului viața cea mai simplă, în multe privințe asemănătoare cu cea pe care o cunoscuse în copilărie, criticii la care mă refer nu văd în el decît pe țăran și proclamă că artistul, care nu dădea o lovitură de daltă la care să nu fi cugetat, n-ar fi făcut altceva toată viața decît, amestecînd în arta lui voluntară și suprem derivată din inteligență modele inspirate din viața poporului, să exprime spiritul și sensibilitatea țăranului român.

Grigorescu a ieșit și el dintre țărani, începînd prin a picta icoane, aproape exclusiv pentru mediul rural și pentru păturile sociale mai modeste de la oraș. Trăind, apoi, cea mai mare parte a vieții, chiar după ce se întorsese de la Paris, la țară, s-a inspirat de mii de ori din viața țăranului, în tot atîtea opere semnificative. Totuși, nimeni pînă acum n-a pretins că artistul ar fi reprezentantul real și tipic al țăranului, în sensul în care se vorbește astăzi despre Brâncuși. Și Grigorescu a cunoscut o epocă în care toată lumea se ocupa de tablourile lui, așa cum azi se ocupă de sculpturile lui Brâncuși: este cea următoare expoziției din 1870. Impresia ce opera sa făcuse asupra publicului bucureștean era atît de puternică, ca acum cea produsă de Brâncuși, încît toți cîți puteau ține un condei, chemați și nechemați, își spuneau despre el impresiile, căci gazetele erau deschise tuturor. Nimeni însă nu-l considera exponent tipic al țăranului. Cel mai impermeabil la rațiune dintre criticii de atunci ai lui Grigorescu, este un personaj important, directorul Convorbirilor literare. Om cu mare trecere, Iacob Negruzzi, dar și perfect de insensibil la artă, în special la cea executată de Grigorescu, îi găsește multe cusururi, dar nu pe cel de a se comporta ca un țăran pasionat de pictură.

Atmosfera în care se discuta valoarea marelui pictor se asemăna cu cea de azi, cînd se discută intențiile și valoarea lui Brâncuși. Atunci dacă cineva mai ponderat emitea o părere care nu convenea majorității criticilor, n-ar fi fost considerat ca lipsit de patriotism, cum am citit nu demult într-un jurnal în care autorul punea la punct pe oricine nu crede că cel mai profund cugetător dintre artiștii români, în momentul în care crează, nu este decît cel care exprimă ceea ce ar putea exprima și un alt țăran dotat, într-o formă desigur mai primitivă și mai lipsită de expresie. Categoria operațiilor mintale ce precedau execuția, după ei, ar fi cam aceeași și la Brâncuși, și la țărani! O diferență de calitate, desigur, dar și la aceștia și la Brâncuși vorbește instinctul național, și nu geniul personal. N-au ajuns toți țăranii la Pasărea măiastră și la Coloana infinită, dar merg pe același drum, îi inspiră cam aceleași idei, și au aceeași pasiune pentru artă!

Din nou mă gîndesc la Grigorescu care, în 1880, aducea și el în arta noastră ceva cu totul nou, deosebit adică de academismul ce dominase și domina arta noastră, dar toți criticii aveau bunul simț să spună că acest «nou» este al lui, al lui Grigorescu, și nu ceva propriu și particular țăranului. Și opera lui, bineînțeles, are meritul ei foarte important, dar de altă natură: este personală atunci la Grigorescu, este personală acum, la Brâncuși. Iar dacă acesta, între operele sale, numără o Cuminție a pămîntului și o Pasăre măiastră, ele sînt numai vagi aluzii, numiri de reminiscență folclorică, căci nici un țăran n-a dat formă vreodată acestor noțiuni abstracte.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

20.

C. Brâncuşi

1876 — 1957

CRAIOVA
—1967—

Sînteţi invitat să participaţi la sărbătorirea zilelor
„Constantin Brâncuşi"
16-17 martie 1967
Hobiţa — Tg. Jiu — Craiova.

Comisia de organizare

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

SFATUL POPULAR AL REGIUNII OLTENIA
Comitetul pentru C[illegible]ură şi Artă

MUZEUL DE ARTĂ
Craiova

PROGRAM

16 MARTIE 1967

● HOBIŢA

ORA 11 :

— Dezvelirea plăcii comemorative.

● PEŞTIŞANI

ORA 11,30 :

— Dezvelirea bustului „Constantin Brâncuşi" de sculptorul I. Vlad, în curtea liceului.

● TG. JIU

ORA 12,30 :

— Dezvelirea plăcii de pe casa unde a locuit şi a lucrat în perioada 1937—1938 Constantin Brâncuşi.
În continuare, vizitarea complexului sculptural-arhitectural : Masa, Poarta, Coloana.

17 MARTIE 1967

● CRAIOVA

ORA 10 :

— Dezvelirea bustului „Constantin Brâncuşi" de sculptorul C. Lucaci, din Parcul Poporului.

ORA 11,30 :

— Dezvelirea plăcii comemorative de la Liceul agricol (fosta Şcoală de Arte şi Meserii).

● MUZEUL DE ARTĂ

ORA 17 :

— Deschiderea sălilor „Constantin Brâncuşi".
— Moment artistic.

ORA 18 :

— Simpozion „Brâncuşi".
Vorbitori : — N. Borteş
— B. Brezeanu.
— C. S. Nicolăescu-Plopşor
— G. V. Paleolog

ORA 19,30 :

— Prezentarea filmului „Constantin Brâncuşi".

Sînteţi invitat să

„Co

Hobiţ

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

Arte Plastice
nr. 1/1968

Poarta replicii lui A. L.

COBORÎREA LA IZVOARE

NOTE PE MARGINEA UNEI CĂRȚI DESPRE CONSTANTIN BRÂNCUȘI

Trei « tineri sexagenari », cum se numesc singuri, nu fără oarecare cochetărie, Petru Comarnescu, Mircea Eliade și Ionel Jianu au tipărit în editura ARTED (Editions d'Art, Paris, 1967) volumul *Témoignages sur Brancusi* (Mărturii despre Brâncuși).

Părerile lui Petru Comarnescu și Ionel Jianu sînt destul de cunoscute, așa încît nu vom stărui asupra lor. Subliniem doar faptul că și unul și celălalt figurează printre interpreții lui Brâncuși, recunoscuți pe plan european și — am putea spune — mondial.

Rămîne să ne ocupăm mai îndeaproape de eseul lui Mircea Eliade, *Brâncuși și mitologiile*. Acesta ni se pare interesant și fecund în măsura în care deschide o nouă perspectivă de situare în timp și de interpretare, în lumina altor dimensiuni, a creației brâncușiene. Considerațiile lui Mircea Eliade își au punctul de plecare în pasionanta controversă, cum el însuși o numește, în jurul cazului Brâncuși. Termenii acestei controverse sînt următorii: Constantin Brâncuși, trăind o jumătate de secol în Paris, a rămas totuși, în pofida tuturor ispitelor și a revoluțiilor artistice, un țăran de la poalele Carpaților, cum susțin unii, sau este, ceea ce toată lumea știe că este, grație influențelor exercitate asupra lui de școala Parisului și de descoperirea artelor exotice, mai ales a sculpturii și a măștilor africane, așa cum afirmă criticul american de artă Sidney Geist?

Punctul de vedere al lui Mircea Eliade se situează, cum de altfel era de așteptat de la un remarcabil filozof al mitologiilor, dincolo de această simplificare, supărător de îngustă. Pentru el, Brâncuși este și țăran din Carpați — și în această calitate, *expresie majoră a gîndirii artistice românești* — și artist al orașului lumină, de universală și indiscutabilă valoare. Contrar susținerilor lui Sidney Geist, anume, că influența Școlii de la Paris a fost decisivă în formația lui Brâncuși, « în timp ce influența artei populare românești este inexistentă », Eliade arată, cu spirit de finețe, cum capodoperele sculpturii brâncușiene — uneori și numirile lor (măiastra) — sînt solidare cu « universul formelor plastice și al mitologiei populare române ». Aceasta înseamnă că viziunea plastică a lui Brâncuși — și prin acest aspect a întruchipat dimensiunea universalității — se constituie dincolo de școala de sculptură pariziană și dincolo de motivele artei populare românești.

Este, dacă vreți, și una și alta, amîndouă la un loc, și este, mai ales, sinteza creatoare, ce le cuprinde și le topește la flacăra geniului său plăsmuitor de forme pure și transcendente. « Altfel spus, scrie Mircea Eliade, așa zisele influențe ar fi suscitat un fel de anamneză, care a dus prin forța lucrurilor la o autodescoperire. Întîlnirea cu creațiile avangărzii pariziene sau cu cele ale lumii arhaice (Africa) ar fi declanșat o mișcare de « interiorizare », de întoarcere spre o lume secretă și de neuitat, lume totodată a copilăriei și a imaginarului . . . El a înțeles că sursa tuturor acestor forme arhaice — cele ale artei populare a propriei sale țări ca și cele ale protoistoriei balcanice și mediteraneene, ale artei primitive, africană sau oceanică — este adînc îngropată în trecut. »

Pe firul acestor considerații, Mircea Eliade coboară urcînd, dacă ni se permite această expresie paradoxală, la înseși obîrșiile artei lui Brâncuși, la izvorul formelor plastice « pe care se simțea capabil să le creeze ». În această perspectivă, « în loc să reproducă universurile plastice ale artei populare românești sau africane », el s-a străduit să interiorizeze propria sa experiență de viață, izbutind să regăsească « prezența în fața lumii » specifică omului arhaic, fie el « vînător din paleoliticul inferior sau agricultor din neoliticul mediteranean, carpato-danubian sau african ». Este aceasta — în termeni specifici brâncușieni — transpunerea *în starea de a putea face lucrurile*. În cazul dat, această transpunere coincide cu starea de creație a omului arhaic, cu ceea ce Mircea Eliade numește «la présence au monde» a acestuia. Or, geniul sculptural al lui Brâncuși, după autorul nostru, constă tocmai în faptul de a fi știut căuta și găsi « izvorul » formelor pe care era în stare — prin nu știu ce afinități comunitare — să le modeleze.

După Brâncuși, așadar, nu creațiile folclorice sau etnografice sînt capabile să reînnoiască și să îmbogățească arta modernă, ci *sursele*, izvoarele acestora, pe care le-a descoperit prin ceea ce Mircea Eliade numește figurat și sugestiv «*descensus ad inferos* . . .»

Coborîrea spre origini se face, la Brâncuși, prin « interiorizare » și « imersiune » în profunzimi, scrie Mircea Eliade, tendințe care fac parte din *Zeitgeist-ul* începutului de veac, pentru circumscrierea căruia autorul citează pe Freud (explorarea inconștientului), pe Jung (inconștientul colectiv), Emil Racoviță (fauna « fosilelor vii », a cavernelor), Lévy-Bruhl (mentalitatea primitivă).

Brâncuși, notează Eliade, era *contemporan* cu această tendință spre « interiorizare » și spre căutarea « adîncurilor », *contemporan* cu « interesul pasionat pentru studiile primitive, preistorice și prerafionale ale creativității umane ».

Prin valențele numitei contemporaneități, Brâncuși se înscrie în momentul istoric, în epocă, pe care o fecundează însă cu zestrea lui spirituală de țăran de la poalele Carpaților. Fără conjugarea cu aceste potențe, epoca, momentul istoric, cadrul temporic al existenței ar fi pustiu și sterp. Zestrea cugetului carpatic i-a dat lui Brâncuși pathosul universalității.

Coborînd pe firul timpului în zona zămislitoare de forme originare a «*izvoarelor*», aplicîndu-și în același timp terapeutica « interiorizării » și a « adîncurilor », Brâncuși, scrie Mircea Eliade, apare pe de o parte *extraordinar de nou*, iar pe de altă parte, prin unele din operele sale, solidar cu «creațiile artistice preistorice, țărănești sau etnografice ».

Cele arătate *situează* fenomenul Brâncuși în epocă, dar nu-l explică, fapt de care Eliade își dă perfect de bine seama, cînd scrie: « Desigur, aceasta nu explică geniul lui Brâncuși, nici opera sa ». Ne ajută doar să-i precizăm coordonatele.

Brâncuși-sculptorul, adică demiurgul formelor pure și nimbate de lumina desăvîrșirii, se revelează în contact cu materialele și mai ales în fața pietrei. Brâncuși « se apropie de anumite pietre, ne previne Eliade, cu reverența exaltată și anxioasă totodată a unuia pentru care un astfel de element ar manifesta o putere sacră, ar constitui o hierofanie. Nu vom ști niciodată în ce univers imaginar se mișca Brâncuși în cursul lungului timp al muncii de șlefuire. Dar această prelungită intimitate cu piatra încuraja, desigur, « reveriile materiei » analizate în mod strălucit de G. Bachelard. Era un fel de cufundare într-o lume a profunzimilor în care piatra, « materia » prin excelență, se revela misterioasă, fiindcă încorpora sacralitatea, forța, șansa. Descoperind « materia » ca sursă și loc al epifaniilor și semnificațiilor religioase, Brâncuși a putut regăsi sau ghici emoțiile și inspirația unui artist din timpurile arhaice ». Dar el venea la această întîlnire încărcat și îmbogățit cu cele mai înaintate experiențe de tehnică plastică, cu cele mai cutezătoare cuceriri ale avangardei artistice contemporane. Din această sinteză unică prin frumusețea ei creatoare, a țîșnit geniul sculptural al lui Constantin Brâncuși, care a pornit, în creația sa, de la credința în *primordialitatea materiei*, materie care, în viziunea artistului, avea duhul ei. « Tăind piatra, scria Brâncuși, descoperim spiritul materiei, propria ei măsură. Mîna gîndește și urmează gîndirea materiei ».

Analizînd apoi — în chip de demonstrație pe concret a punctului său de vedere — cîteva din ciclurile operei brâncușiene, Mircea Eliade degajează, și alci are întreaga noastră adeziune, unele dimensiuni proprii și inalienabile ale creației marelui sculptor. Între acestea, notăm: *depășirea condiției umane*, *transcendența* (în sens de proces al necontenitei depășiri), *esența zborului*, *abolirea greutății*, *libertatea cugetului demiurgic*, *transparența materiei*, *elanul ascendent al spiritului* și *căldura firească a vieții*.

Brâncuși a năzuit și în mare parte a reușit să se mențină ca artist cît mai aproape de ritmurile și căldura vieții, să stabilească un acord perfect între arta sa și viață. De aceea, scrja el: « aș vrea să creez cum respir ». Și aceasta pentru a aduce oamenilor — prin creațiile sale — *bucuria*. Bucuria de a fi, bucuria de a trăi, bucuria de a se desăvîrși prin contemplarea Frumosului etern.

Pentru a realiza acest frumos, Brâncuși, scrie Eliade, « a operat o transmutație a materiei, mai precis el a efectuat o *coincidentia oppositorum*, căci în același obiect coincid « materia » și « zborul », greutatea și negația ei ».

★

Am fi dorit ca Mircea Eliade, cunoscîndu-i-se competența în materie, să fi lămurit raporturile lui Brâncuși cu poetul tibetan Milarepa.

În altă ordine de idei, socotim că ar fi fost o admirabilă întregire a eseului său conturarea sensibilității metafizice a lui Brâncuși, care dă aura de distincțiune a sculptorului român în peisajul plastic al lumii contemporane.

GRIGORE POPA

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi / Geist	3 (3)

Ciuc se numără și expozițiile Elisabetei Bódis din Tîrgu Mureș și Iosif Mátyás din Petroșani. Elisabeta Bódis a prezentat zece tapiserii și 26 acuarele. Expoziția Iosif Mátyás a cuprins 24 uleiuri, 8 xilogravuri și patru desene.



IOSIF MÁTYÁS: Muzica — ulei

★

Recent, galeriile de artă din *Timișoara* au găzduit expoziția retrospectivă a pictorului Oscar Szuhanek, organizată cu prilejul celei de a 80-a aniversări a artistului. Expoziția a cuprins 29 de lucrări (peisaje și portrete).

La aceleași galerii a fost deschisă, între 26 noiembrie și 16 decembrie, expoziția Aurel Breileanu, cuprinzînd 23 de lucrări de pictură.

★

La prima sa expoziție (sala Arta — *Brașov*) Bianca Podea a reconstituit, în pasteluri de un mare rafinament al concepției și execuției, spectacolul vieții, alăturînd festiv momente din vechi obiceiuri populare românești (ciclul *Muntele Găina*) momentelor din cotidian (*Grup coral*) și clipelor de intimă relaxare (*Balansoarul*) — totdeauna cu implicită atitudine filozofică. În acest context imaginile capătă adesea o funcție simbolică.

★

Prezență, pînă deunăzi, mai mult întîmplătoare, Mihail Petrescu s-a reafirmat în viața artistică brașoveană cu o închegată expoziție de acuarele (sala Arta). Preocupările artistului se plasează dincolo de transcrierea senzorialului și capătă, astfel, cînd ecoul unui imn păgîn (*Seară pe Ceahlău*), cînd rezonanța muzicală a unui ritm decorativ viu (*Colț de grădină*) ori calm ordonat (*Îndiguiri la Borcea*).

H. H.

★

În expoziția Marianei Băbușanu (galeriile de artă din *Ploiești*), ansamblul lucrărilor s-a închegat unitar într-o viziune care atestă formația de artist decorator a expozantei. În compozițiile sale se citesc cîteodată ecouri din stilistica populară. Multe din lucrări, executate în acuarelă, sînt studii pentru vitraliu ori ceramică, unele dintre ele fiind transpuse în material definitiv (panourile ceramice).

P. POPOVICI

★

Expoziția Otto Briese (muzeul din *Roman*) a constituit un pios omagiu adus unuia din artiștii care, în prima jumătate de veac, au ilustrat tradițiile picturii ieșene. Lucrările expuse — ca *Iarna în Făget*, *Casa din Albinești*, *Dezghețul pe Bega*, *Ruine după război*, peisajele de la Agapia și Văratic și altele, printre care mai amintim unele din florile pictate în ultimii ani de viață, — poartă un mesaj grav, de adîncă omenie.

L.P.



OTTO BRIESE: Ochește — ulei

★

Expoziția de desene a lui Istvan Vigh (*Suceava* — Casa de cultură) ne-a dezvăluit, dincolo de migala execuției, un efort de gîndire. Artistul caută să ne introducă în intimitatea materiei: elementul mineral este pus în lumină ca în fața unui spectroscop, vegetalul se descompune în linii ovale și în pete pentru a sugera procesele



ISTVAN VIGH: Secetă — tuș

vitale. Ca factură, aparent neobișnuite, desenele lui Vigh nu sînt străine de ceea ce în arta populară reprezintă cusăturile geometrice de pe cămășile țărănești.

★

Sala Victoria din *Iași* a găzduit a cincia expoziție a pictorului Adrian Podoleanu, cuprinzînd cincizeci de lucrări în ulei. Remarcabile sub aspectul unității stilistice și bogate în sensuri ne-au apărut, în primul rînd, peisajele moldovene. În portret, artistul afirmă prezența spiritualității creatoare a omului, a frumuseții lui dincolo de segmentul de timp al unei trăiri individuale.



ADRIAN PODOLEANU: Pensule și flori — ulei

★

Tot la sala Victoria a fost deschisă expoziția Nicolae Matyus. Artistul a prezentat 40 de lucrări de pictură (compoziții, portrete, peisaje și naturi moarte).

Red.

DONAȚIA MICAELA ELEUTHERIADE

După organizarea de către Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă și Uniunea Artiștilor Plastici a expoziției retrospective de pictură Micaela Eleutheriade (prezentată succesiv la București, Bacău, Roman, Rîmnicu Sărat, Ploiești, Brașov, Tîrgu Mureș, Cluj, Timișoara), artista a donat Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă o colecție de 51 lucrări de pictură în ulei, pentru a fi transmise Muzeului de Artă al Republicii.



MICAELA ELEUTHERIADE: Drum abrupt la Babadag — ulei

Colecția donată statului acoperă o perioadă de patru decenii de activitate (1925—1966), lucrările ilustrînd, prin diverse genuri (peisaje, natură moartă, interioare, flori etc.), etapele de evoluție ale artistei și, totodată, « geografia » sa poetică. Printre lucrările donate se află *Potîrniche* (1942) — expusă în prezent la Muzeul de Artă al Republicii, — *Băiat cu vioară* (1926), *Nud culcat* (1927), *Interior cu ușa deschisă* (1928), *Compoziție* (1966), *Gara Lyon* (1925), *Curte și case*, *Paris* (1926), *Circiuma lui Mamut*, *Balcic* (1936), *Siena* (1938), *Veneția — Canal Grande* (1938), *Grădină la Sighișoara* (1940), *Vedere din București* (1955), *Case la Tulcea* (1957), *Carieră manuală*, *Valea Rea* (1958), *Praga* (1964), *Babadag, casa unde am locuit* (1965), *Heracleea pe înserat* (1965).

H. H.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

A.P. w 1/968

22

Lui Sidney
— care ar fi avut şi alte lucruri de spus —
cu drag
Paul

3 CONTRIBUŢII LA O MAI BUNĂ CUNOAŞTERE A LUI BRÂNCUŞI

În 1967, cu ocazia Colocviului internaţional Brâncuşi, în chiar ziua deschiderii lucrărilor, la 12 octombrie, apăreau trei valoroase omagii: *Tinereţea lui Brâncuşi*, de V. G. Paleolog (Editura Tineretului), *Brâncuşi — Amintiri şi Exegeze*, de Petre Pandrea şi somptuosul album *Brâncuşi sau anonimatul geniului*, al lui Dan Hăulică, ilustrat de fotografiile lui Dan Eremia Grigorescu (Editura « Meridiane »).

Iată un bilanţ care trebuie salutat cu toată gratitudinea. Vom încerca să facem o dare de seamă, transcriind notele noastre de lectură şi ocupîndu-ne, după cum se cuvine, în primul rînd de lucrarea aceluia care deţine primatul cărţilor închinate lui Brâncuşi pe plan mondial: V.G. Paleolog. Eşalonînd datele apariţiilor — 1938, 1944, 1947 — aceasta este cea de a patra contribuţie adusă la descifrarea operei marelui creator. Este deopotrivă opera unui memorialist şi a unui om de litere, desprins din orbita cenaclului Macedonski. În 1910, « regele simbolismului românesc », pe un volum al său, numindu-l « iubitul meu discipol şi amic », i se adresa ca « unuia ce pricepe mai bine decît oricare altul ce e versul, limba română. . . ». Cum bine observa referentul şi prefaţatorul cărţii, Petru Comarnescu, limba română are la Paleolog « iz de baladă olteneasă, haz de felul lui Ion Creangă şi forme cărturăreşti ce amintesc de Dimitrie Cantemir ». Din acest complex stilistic şi literar derivă, credem, acel şuvoi verbal uluitor, acel dar al fabulaţiei binevenit într-o carte lansată de Editura Tineretului.

Vîrsta « catehismului naturii », cu evocările « ciobăniei de stînă la munte », vremea cînd baba Antohia din Gureni i-a pus la loc braţul lui Brâncuşi « sărit din umăraş »; sau povestea Jidovchiţei plîngăreaţa, care avea năravul «aşa tam nisam să vorbăriseaşcă neîntrerupt »; descrierea bîlciului de la Tîrgu-Jiu, a grelelor începuturi la boiangerie, în acel « virtej de boiuri »; sau trasul clopotelor, simfonia bronzului, în legătură cu turnătorul Dimache, model totdeodată la Şcoala de Bele Arte din Bucureşti (şi a cărui senzaţională fotografie a fost nu de mult publicată de P. Comarnescu), sînt pagini cuceritoare.

Din aceeaşi perioadă a tribulaţiilor sînt şi amintirile despre Brâncuşi cîntăreţ « voluntar » nu numai în corul Kiriac, dar şi în cororile bisericilor Madona Dudu, Mavrogheni şi, pentru o mai lungă durată, al capelei române din rue Saint Jean de Beauvais din Paris, unde a exercitat şi oficiul de paracliser. Pentru a ilustra ultimul episod, se recurge firesţe la fotografia lui Brâncuşi învestmîntat în stihar, şi pe marginea acestei imagini publicate pentru prima oară în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, (nr. 1/1964), se fac ample comentarii şi se adoptă chiar o atitudine negativă faţă de Victor N. Popp, dedicatarul acestei ilustrate, ocazionînd emiterea afirmaţiei greşite că *Orgoliul* (1905) şi *Capul de copil* (1906) ar înfăţişa însăşi pe copiii susnumitului fost proprietar al celor două lucrări. Popp însă, abia în 1910 se va căsători primind în dar de la sculptor minunatul *Tors* de marmură.

Atmosfera pariziană a anului 1910, cu preţioase referinţe la scriitorii Grigore Gănescu, Maria Bengescu sau la sculptorul Constantin Gănescu sînt evocate pregnant şi cu competenţă; de aceea ne permitem totuşi să semnalăm cîteva mărunte erori: *Cumînţenia Pămîntului* nu a fost cioplită în ţară, din « granit carpatin », ci dintr-un calcar aflat în fostele catacombe ale Parisului. Bursa acordată de epitropia Madona Dudu nu a încetat o dată cu sfîrşitul studiilor craiovene. Bursa va « înţărca » şi cu « miloaga» nu va mai merge — cum scrie V.G. Paleolog — abia mai tîrziu, deoarece arhivele oraşului Craiova păstrează două documente ce adeveresc că epitropul Grecescu fusese împuternicit de Brâncuşi, din Bucureşti — la 2.IV. 1899 şi la 21. III. 1900 — să-i ridice stipendiul.

Nu ştim care ar putea fi temeiul informaţiei că Bourdelle (înrudit chipurile cu Anastase Simu prin « spiţă femeiască » !) l-ar fi determinat pe colecţionar să desnoade « cele două noduri ale pungociului » ca să achiziţioneze pentru muzeul lui, « proiectat în sic lui Kalinderu », *Somnul* şi *Portretul lui Dărăscu*. Această cumpărare nu a fost nicidecum mijlocită de Bourdelle, ci de către criticul de artă N. Pora, aşa cum a demonstrat recent Remus Niculescu. De altfel nici muzeul Simu nu fusese proiectat în 1909 sau 1910, de vreme ce, la 13 aprilie 1907, se putea citi în ziarul *Secolul* vestea că « domnul Simu a început construcţia din strada Mercur a unei frumoase clădiri în care se va instala un muzeu » pe care încă de pe atunci intenţiona « să-l dăruie oraşului Bucureşti ». Nu se poate spune nici că Simu, în trecerea lui prin Paris, l-ar fi « smîntînit » pe Brâncuşi cu un preţ « bineînţeles ieftin », cînd se ştie că bustul lui Dărăscu fusese cumpărat cu suma de 1.000 franci aur, lucru pentru care artistul îi mulţumea la 10 noiembrie 1910 cu recunoştinţă.*

Regretăm cuvintele maliţioase pe care autorul cărţii le are tocmai cu privire la puţinii particulari datorită cărora avem astăzi în ţară cîteva opere de Brâncuşi: V.N. Popp sau A. Simu. Chiar împotriva Aretiei Tătărăscu sînt invocate anumite motive de nemulţumire care l-ar fi determinat pe sculptor să părăsească lucrările de la Tîrgu-Jiu; autorul uită însă să aminteaască de participarea lui, alături de iniţiatori, la solemnitatea inaugurării monumentelor — fapt de natură să desmintă aşa-zisa lui burzuluială. În octombrie 1938 a fost de altfel ultima oară cînd Brâncuşi şi-a văzut ţara.

Socotim de asemenea inutilă menţiunea « inedit » atribuită actului republicat la pag. 214, deoarece el fusese anterior tipărit de Ştefan Roman, la 13 noiembrie 1966 în ziarul *Înainte*, după cum în acelaşi periodic craiovean profesorul Ion Scînteie publicase pentru întîia dată planşele apărute în cartea de faţă, sub nr. 23—24.

Trebuie să mai spunem că lectura este adesea îngreulată de folosirea unor cuvinte al căror înţeles nu l-am putut afla nici în dicţionarele curente: «apipiaţă, apipii, doască, gugulia, mizvilesc » ş.a. Dar de bună seamă că meritele majore ale cărţii lui V.G. Paleolog nu pot fi adumbrite de aceste inadvertenţe ori de un asemenea vocabular.

*

Cea de a doua contribuţie aparţine iscusitului jurist, sociolog şi eseist Petre Pandrea, care, autodefinindu-se, se recomandă cu modestie ca fiind un « grefier al unui proces celebru judecat de tribunalul plasticii şi filozofiei contemporane ». Scrisă cu vervă, cu spontaneitate, cu un umor adesea maliţios, cartea are valoarea unui documentar, fiind în mare parte stenograma unor convorbiri nocturne, a unor *Tischreden* purtate în acele democrate urmaşe ale « Saloanelor » de odinioară, devenite « laboratoare ale esteticii »: crişmele şi cafenelele din vechiul Bucureşti. Memorialistica lui Petre Pandrea constă în relatarea acestor întrevederi, în reflexiile şi consideraţiile suscitate de anumite lecturi, de contemplarea artistică a unor opere şi, firesţe, de contactul direct cu creatorii.

Transcrierile sînt făcute, cum ni se spune, cu rapiditate, după un înviorător duş matinal; şi departe de a fi numai însemnările unui umil grefier, sînt ale unui îndemînatec avocat oltean. În ciuda unor inerente « deformări profesionale », juristul consemnează fapte şi idei dintre cele mai interesante. Sînt o serie de procese verbale, de « minute » ale « interogatoriului » la care a fost supus Constantin Brâncuşi; iar autenticitatea lor rezidă în faptul că ele au fost publicate mai întîi în caietul de literatură *Meridian* (Craiova, aprilie 1943), reluate şi dezvoltate apoi în volumul *Portrete şi Controverse* (1945). Tot ceea ce urmează după această dată, trebuie aşadar privit, cum mărturiseşte însuşi autorul, din unghiul de vedere al unei fidelităţi relative şi aproximative (p.7, 11, 69, 77, 185, 188). Întîmplările petrecute în acele nopţi albe s-au estompat încă de mult. Poate că tocmai transcrierea tardivă a unor atari convorbiri să fie pricina cîtorva erori de datare sau de ortografiere: *Vitellius* nu a fost făcut în 1902, ci în 1898. Fotografia lui Brâncuşi — turist aprută în 1907, în *Luceafărul*, este evident că nu poate fi din 1910. În ceea ce priveşte numele profesorului lui Brâncuşi, sculptorul Marie-Jean-Antonin Mercié (aşa cum apare scris în dicţionare), Pandrea îl ortografiază « Mercier » (p. 25, 114), iar V.G. Paleolog îl rebotează cu prenumele « Marius-Antoine » (p.128, 149). Ambii autori transcriu de asemenea greşit numele Taniei Raşevskaia, numind-o cînd Saşevskaia, cînd Gaşevskaia. Însă în timp ce Pandrea relevă că cel care a ocazionat comanda monumentului funerar al acesteia, *Sărutul*, din cimitirul Montparnasse, a fost doctorul român Marbe — V.G. Paleolog înlocuieşte persoana savantului de la Institutul Pasteur, cu aceea a unui intrepid şi imaginar pilot american (p. 142)!

Inexplicabilă ni se pare — de astă dată la Petre Pandrea — apariţia unei fecioare defuncte: fiica lui Petre Stănescu, drept inspiratoare a *Rugăciunii* de la Buzău. (p. 114, 154), cîtă vreme sub lespedea mormîntului nu se află decît singura raclă a celui mort fără urmaşi. . .

Este desigur interesant de urmărit tocmai reluarea aceloraşi fapte, a unor împrejurări identice, redate alternativ de cei doi autori: atmos-

* Remus Niculescu, *Bourdelle et Anastase Simu*: Revue roumaine d'histoire de l'art, III (1966).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Brancusi/Geist	3 (3)

fera vînătoasă a Hobiței; evocarea lui Brâncuși ca un mic cioban aducînd calere de lînă plină de ciulini și usuc; episodul boiangeriei, (soldat cu palma care l-a determinat pe ucenic să o ia la sănătoasa). Trecînd apoi la maturitate, înregistrăm unele amendamente aduse de Brâncuși cunoscutei sale opinii despre sculptura « carnală » precum și o nuanțare a părerilor privitoare la Michelangelo și Rodin.

Petre Pandrea îl vede însă pe sculptor puțin deformat, sub o prismă oarecum oltenească: Brâncuși este un pandur al spiritului, asemuit cînd cu Tudor Vladimirescu, cînd cu un monah al Tismanei, sau cu un cobiliţar pe al cărui umăr stă o *Pasăre Măiastră*. Autorul are predilecția celor mai neașteptate paralelisme: astfel filozoful Milarepa devine un fel de stareț al Tismanei. Antipodul artistic al lui Brâncuși, Pallady, ar fi, chipurile, un Vasile Alecsandri, ba chiar un Barbu Lăutaru. În schimb, similitudinea între James Joyce și sculptorul prieten, ni se pare mai pertinentă. Libertatea artistică a amîndurora este perfect demonstrată. Ca și romancierul irlandez, Brâncuși a știut întotdeauna să-și impună punctul de vedere estetic: în 1907 la Buzău, în 1937 la Tîrgu-Jiu, comanditarii au acceptat întocmai concepția creatorului. Sîntem bucuroși să aflăm de la Petre Pandrea și unele împrejurări puțin cunoscute; anume că ar fi existat o prietenie între Brâncuși, Matisse și Picasso. Cu ultimul, amiciția a dăinuit pînă în 1912, iar în 1920, el a fost acela care a rostit jignitoarele cuvinte la adresa *Principesei X*. . . Necunoscut este și faptul că acela care a făcut legătura dintre Modigliani și Brâncuși, doctorul Paul Alexandre, ar fi fost de origină română. Ni se confirmă de asemenea împrejurarea că, în 1933, Brâncuși a vrut să realizeze un monument în București — prilej pierdut ca și acel al monumentelor de la Peștișani ori Ciucea.

Pasionantă (deși ar fi fost mai nimerită într-o gazetă) polemica scriitorului cu V.G. Paleolog și I. Scîntei, în legătură cu geneza și simbolurile *Păsării Măiestre*, zburătoare fără somn care l-ar fi călăuzit pe Făt Frumos spre Ileana Cosînzeana . . . În sprijinul tezei sale, juristul Pandrea aduce proba testimonială a lui Peter Neagoe al cărui roman *The Saint of Montparnasse*, « construit ca un mozaic », este fragmentar incorporat în lucrarea de față. Avocatul lui Brâncuși își sprijină așadar pledoaria literară pe mărturiile romancierului american de origine română, și atunci cînd punctele lor de vedere coincid, firește că amintirile amîndurora capătă o temeinică putere probantă. Ceea ce, în avalanșa actuală de născociri referitoare la Brâncuși, este un lucru demn de laudă.

★

Realizat într-un perfect unison de Dan Hăulică și Dan Eremia Grigorescu, *Albumul Brâncuși* este un exemplu de ce se poate realiza cînd bunul gust și sobrietatea vin să detroneze rutina și apatia editorială. Austeritatea este de absolută rigoare, credem, în orice împrejurare atunci cînd te apropii de Constantin Brâncuși.

Acuratețea artistică a fotografiilor este exemplară; Dan Eremia Grigorescu nu și-a permis să tulbure unitatea liniilor unor lucrări de sine stătătoare și care nu au nevoie de nici un fel de artificiu fotografic. Opera lui Brâncuși se prezintă ea însăși, autonom. Este de-ajuns numai să știi să te uiți la ea cu luare aminte, cu răbdare și dragoste. *Coloana Infinită* apare, de pildă, într-o suită de treisprezece imagini, privită treptat de la distanțe, nivele și din unghiuri diferite.

Dan Hăulică, pe de altă parte, a văzut în *Coloana Infinită* o multiplă și fantastică abundență de semnificații, « un adevărat repertoriu tăinuit al motivelor sculptorului »: *Măiastra*, *Regele regilor*, *Domnișoara Pogany* se ivesc și se metamorfozează în funcție de chipul cum privești *Coloana*. Puterea magică a acestei opere a făcut și pe alții să aibă o infinitate de viziuni legate de ceasul zilei, de anotimpul sau de prisma prin care s-au uitat. Criticului Petru Comarnescu i s-a părut bunăoară că zărește « un șir de oameni, așezați unul în circa altuia și înălțîndu-se spre cer, alteori, o suprapunere de ulcioare țărănești, alteori o serie de creste de munți » (*Cronica*, 23 aprilie, 1966).

Eseul lui Dan Hăulică proiectează opera lui Brâncuși, răsărită de pe ogorul Țării Românești ca un soare, pe firmamentul universal, explicîndu-i sensurile și rădăcinile adînc arhaice; sculptura sa pură și luminoasă, fiind « culminația unor îndelungi acumulări anonime ».

Cîteva erori de tipar sau de datare în lista ilustrațiilor (« Stăncescu » în loc de Stănescu, « 1908» în loc de 1906 la portretul lui Dărăscu ș.a.) sînt cu totul neînsemnate față de ținuta acestui album.

La reușită au contribuit — prin chibzuita așezare în pagină a fotografiilor, prin simfonia de alb și negru — Radu Șteflea și Ion Baroi, conferind un vestmînt nobil și un armonios fundal prezentării creațiilor reunite sub scoarțele acestei cărți de artă.

BARBU BREZIANU

COLECȚIA „ARTIȘTI PLASTICI CONTEMPORANI"

Ajunsă la un număr de vreo zece-douăsprezece titluri, această colecție a Editurii Meridiane umple sau, mai bine zis, va umple un gol resimțit în publicistica românească de specialitate. Am întrebuințat înadins acest termen, cu intenția de a-l preciza. El poate fi utilizat doar dacă ne referim la autorul semnatar al textului și al antologiei iconografice. Prin autoritatea sa, prin pregătirea de specialitate și apropierea de opera artistului monografiat, el conferă — sau nu — caracterul de publicație de specialitate. Dacă ne referim la cei cărora le sînt adresate aceste micro-monografii, desigur că termenul de texte de popularizare este cel mai potrivit, fără a uita însă că și acest termen, chiar în afara aprofundărilor de strictă specialitate, își poate păstra valoarea prin perspectiva de o nobilă elevație spirituală din care autorul descoperă pe artistul monografiat spre a-l oferi apoi, înțeles și explicat, cititorilor.

Se înțelege că o asemenea colecție este destinată, în primul rînd, marelui public, acelora care, ieșind dintr-o expoziție și reținînd un nume, sînt dornici să mai afle ceva în legătură cu respectivul artist. Luate în ansamblu, aceste publicații ne oferă o privire generală asupra stadiului și orientării plasticii românești contemporane, impunîndu-se, astfel, chiar și acelora care cercetează, în adevăratul sens al cuvîntului, arta noastră.

Nu cred că este întemeiată acuzația adusă colecției de a nu fi ierarhizat apariția acestor publicații într-o ordine cît mai apropiată de importanța artiștilor. Decît să se aștepte redactarea unor texte a căror apariție să reprezinte un fel de scară a valorilor, este mult mai util ca, pe măsura redactării și întocmirii antologiilor iconografice, acestea să vadă lumina tiparului, urmînd ca golurile rămase să se umple ulterior. Mai mult decît atît, în această colecție figurează și artiști tineri care beneficiază astfel de o îndreptățită consemnare a stadiului la care se află pe linia evoluției activității lor.

Formula cea mai simplă mi se pare a fi aceea înrudită cu obișnuitele prefețe ale cataloagelor de expoziții. Cîteva cuvinte despre artist, prezentarea unora din operele semnificative, o sumară analiză a lor și, bineînțeles, o concluzie care are aerul a fi o ultimă privire aruncată într-o expoziție, cînd, după cercetarea operelor, vizitatorul caută să desprindă tonul general pentru a-și contura, înainte de a părăsi sala, o imagine de ansamblu. La această formulă s-a oprit Marin Mihalache prezentîndu-l pe Ion Vlad cu simplitate, concis, fără formulări căutate, dîndu-ne un ghid sumar pentru viitoarea noastră incursiune în opera sculptorului. Eugen Schileru, beneficiind de succedarea la interval relativ scurt, a două expoziții personale, bogate, ale lui Victor Roman, dă amploare prezentării pornind nu de la opere, ci de la idei pe care le ilustrează prin opere. Servit de un condei apt să înscrie nuanțele cele mai fine, Eugen Schileru realizează, astfel, un eseu, gen publicistic propriu acestui spirit de adîncă înțelegere a artei. Aceeași cale a fost luată și de Henri Catargi care, cu un condei cursiv, schițează portretul lui Ion Pacea, atît de bine cunoscut domniei sale. Tot un eseu poate fi socotit și textul lui Raoul Șorban, comentîndu-l pe Eugen Szervatius. Încercarea de aprofundare, de înțelegere a operei acestui sculptor este evidentă și servită, adesea, de intuiții exacte. Cît de departe sîntem de alte prezentări, în care găsim toate combinațiile posibile, făcute în scopul de a scrie un text somptuos ca stil, și apt să pună în lumină, în egală măsură pe monografist și pe monografiat ! Linia incisivă, sigură, epurată, capabilă să redea o nesfîrșită gamă de sentimente și nuanțe a Getei Brătescu nu și-a găsit — după părerea mea — în Anca Arghir, cea mai bună comentatoare. De o soartă vitregă a avut parte Iulia Oniță, prezentată de Maria Dumitrescu printr-un referat destul de anost.

Două texte deosebite ale colecției sînt, fără îndoială, acelea ale lui Modest Morariu despre Ion Gheorghiu și Ion Frunzetti despre Eugen Taru. Modest Morariu nu face analiza operelor lui Ion Gheorghiu. El le descoperă originile, le justifică atunci cînd este nevoie, pune în lumină motivele predilecte ale artistului și felul său de a le interpreta. Prin aceste date, completate cu foarte fine referiri de tehnică picturală, Modest Morariu reliefează caracterul operei lui Ion Gheorghiu. Cu aceeași seriozitate s-a oprit Ion Frunzetti în apropierea lui Taru, căutînd să-l cunoască atît pe el, cît și opera sa, mult mai vastă decît ne-am închipuit. Ar fi greu de scris un text despre desen și despre virtuțile sale mai bun decît a scris Frunzetti, tot așa cum portretul lui Taru, surprins de autor în cîteva rînduri, îl descoperă, cu franchețe, cititorului. Lipsit de tonul apologetic pe care l-a luat vorbind despre Brăduț Covaliu, Ion Frunzetti a închegat un text care ar putea fi socotit drept model.

Intenționat nu m-am oprit asupra selecției reproducerilor. Fiecare comentator are preferințele sale și se pot alcătui, în aceeași măsură valabile, mai multe variante pentru antologia iconografică. Astfel, chiar dacă personal aș fi propus, poate, alte imagini, n-am avut însă niciodată sentimentul de a fi în fața unui artist trădat de selecția fotografică.

Cele cîteva titluri cu coperți colorate au parcă o viață care lipsește celorlalte. Ar fi un început, căruia infuziile de culoare nu i-ar face decît bine; ca și ceva mai multă fantezie în concepția prezentării artistice.

RADU IONESCU