

BRÂNCUȘI ȘI SINTEZA ARTELOR – UTOPIE SAU REALITATE?

de CRISTIAN-ROBERT VELESCU

Résumé

Selon Constantin Brâncuși, «l'architecture, c'est de la sculpture». Prenant cet aveu à la lettre, Friedrich Teja Bach croit découvrir dans l'œuvre de l'artiste une «qualité architecturale», qu'il est prêt à reconnaître dans les structures formelles des sculptures, dans leur plasticité même. Notre démarche, par contre, cherche à démontrer que dès le début de sa carrière marquée d'originalité – c'est-à-dire du moment de son «tournant stylistique», survenu durant l'intervalle 1907-1909 –, Brâncuși agissait de manière concrète en sculpteur et en architecte à la fois. Affirmant que «l'architecture, c'est de la sculpture» il pensait, peut-être, que l'architecture retrouve son essence originare uniquement si elle se confond à la sculpture et vice versa. Selon nous, cette nouvelle conception sur les deux «arts majeurs» se laisse reconnaître en partant du moment du «tournant», vu que les œuvres de cette période sont porteuses d'indéniables empreintes architecturales. La double cariatide en parle par son titre même, ainsi que Le Baiser de Craiova, ce dernier ayant figuré lors d'une exposition bucarestoise de 1910 sous un titre qui – aujourd'hui encore – pourrait nous sembler étrange : Fragment d'un chapiteau. Quant à la Sagesse de la terre, un dessin des archives Brâncuși nous la présente en tant que cariatide. En rapportant les thèmes de ces sculptures au Banquet de Platon, certainement, l'artiste se préparait à édifier un «Temple de l'amour», projet qu'il partageait dès 1915 avec Amedeo Modigliani. À en croire le sculpteur Mac Constantinescu, hôte des ateliers de l'Impasse Ronsin en 1924, Brâncuși écoutait sagement les dialogues de Platon, qu'on lui lisait dans l'ambiance de son atelier. En dépit de ces détails concernant la source livresque des sculptures mentionnées, «l'identité» du temple ne nous sera dévoilée qu'en 1933, lors de l'exposition personnelle Brâncuși, ouverte à la Brummer Gallery de New York. Parcourant les titres du catalogue, on peut lire : Colonne du baiser – partie d'un projet du Temple de l'amour. Attelant l'architecture et la sculpture à la même charrie, Brâncuși parvenait à une authentique «synthèse des arts», dont il partageait les principes avec ses amis avant-gardistes, roumains et occidentaux. Tristan Tzara, Victor Brauner, Marcel Janco, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray étaient parmi eux. De différents témoignages attestent que Brâncuși était prêt à concevoir ses projets architecturaux en tant que fruit d'un certain collectivisme créateur. Voici donc un second «paramètre», le rapprochant de ses amis avant-gardistes, ainsi que de l'ambiance «phalanstérienne» de l'Abbaye de Créteil. Brâncuși avait fréquenté l'«Abbaye» en 1908, lors de la 2^e exposition du groupe, quand il y avait exposée une sculpture. Sachant que Filippo Tommaso Marinetti était lui aussi hôte du «phalanstère», y rejoignant quelques principes concernant le processus créatif qui guideront très prochainement l'activité des futuristes, on pourrait admettre que Créteil préparait, en quelque sorte, l'esprit avant-gardiste européen. Un témoignage de 1938 nous renseigne que Brâncuși était à la recherche d'un nouvel ordre en architecture, reposant précisément sur son Baiser, œuvre statuaire et chapiteau à la fois. Étant donné que ces recherches synthétiques s'avèrent «de longue haleine» et tenant compte du syntagme de la fin du témoignage de 1938 – «je cherche encore» –, on est confronté à la dimension utopique du projet de Brâncuși : la parfaite fusion de l'architecture et de la sculpture.*

Keywords: Brâncuși, Platon, architecture, direct carving, arts synthesis, creative collectivism, avant-garde, Abbaye de Créteil.

O fotografie (Fig. 1) din anii '20 îl înfățișează pe Constantin Brâncuși în atelierul său. Desigur, cel din Impasse Ronsin 8-11. Totuși, vocabula „desigur” are aici mai mult rolul de a submina îndoiala decât pe acela de a sublinia certitudinea. Aceasta întrucât, spre deosebire de numeroase alte fotografii luate în atelier, cea pe care tocmai o comentăm este mai degrabă ascetică. Nici un detaliu nu ne îngăduie să recunoaștem – fără vreo urmă de îndoială – locul în care Brâncuși s-a fotografiat. Două planuri se succed în adâncime, al treilea fiind chiar peretele ce servește de „repoussoir”. Primul dintre planuri este ocupat de niște blocuri de dimensiuni neobișnuite, piatră ori marmură, întrecând cu mult scara de 1/1 a oricăreia dintre sculpturile cioplite de Brâncuși, exceptând, poate, *Păsările în văzduh*. Deși materialele sunt surprinse în „flou”, e limpede că încă nu au fost atinse de dalta sculptorului. În cel de-al doilea plan se află artistul însuși. Pozând cu mâinile sprijinite în șolduri, el pare a se pregăti de lucru. Privirile-i scrutătoare trec dincolo de cadru, totuși nu este limpede dacă sunt îndreptate către virtualul receptor al autoportretului fotografic ori poate înspre blocurile informe din primul plan. Sculptorul pare a estima efortul ce-i stă înaintea. Despre aceste priviri a scris Tristan Tzara, în anii '20, atunci când, în introducerea

* Figurile nr. 9, 10, 11 și 13 au fost reproduse mulțumită grațioasei autorizări a Asociației *Les Amis de Georges Duhamel et de l'Abbaye de Créteil*.

unui text, schița un memorabil portret al sculptorului: „[...] barba lui [...] a împrumutat culoarea cenușie a timpului și scoate în evidență sclipirea ochilor săi, purtând un foc mai subtil și mai tăios”¹.

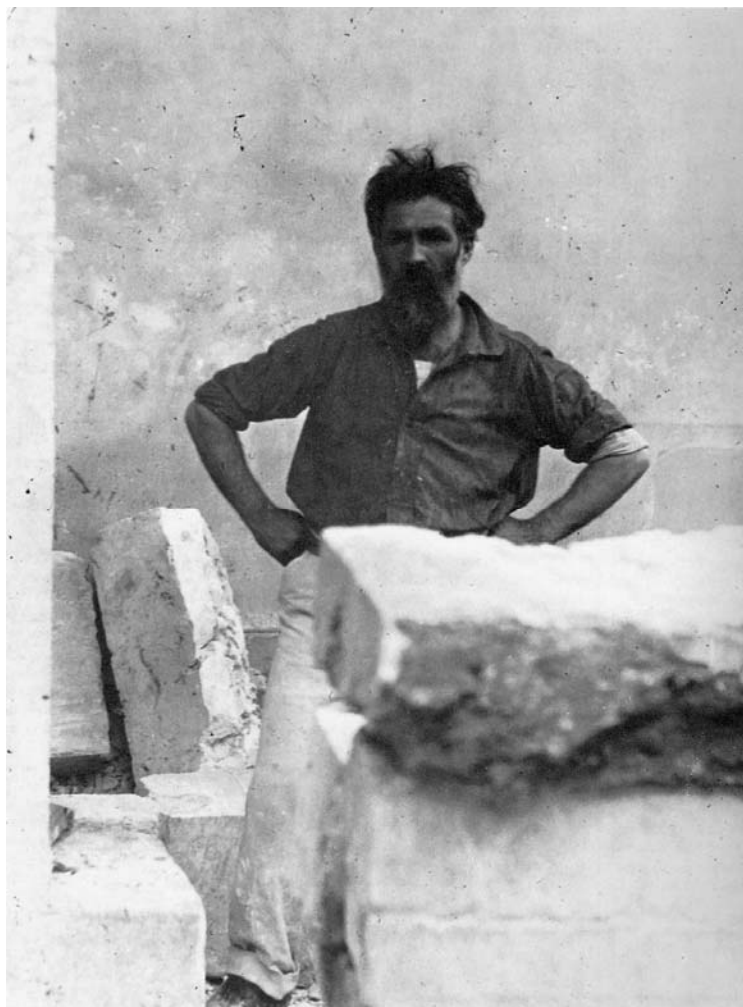


Fig. 1. Brâncuși în atelierul din Impasse Ronsin 8-11, anii '20 (foto Brâncuși).

Brâncuși pare a se pregăti de lucru, totuși – privind fotografia –, nu e deloc limpede înspre care dintre cele două domenii ale creativității care l-au consacrat este hotărât să se îndrepte: către sculptură ori poate către arhitectură. Judecând după informația minimală furnizată de fotografie, ambele soluții par a fi întemeiate, mai cu seamă dacă ne amintim că pentru Brâncuși arhitectura nu însemna o activitate ce presupunea proiectul și truda la planșetă, ci un adevărat *work in progress*, opera de arhitect prinzând contur în chiar actul devenirii sale. Poate tocmai din acest motiv – exprimându-se sibilinic – Brâncuși afirma că „arhitectura este sculptură”². Deducem din cuvintele sale că, manifestându-se în calitate de arhitect, înțelegea să modeleze un edificiu ca și cum ar fi modelat o sculptură. Poate că tocmai din acest motiv, Friedrich Teja Bach – unul dintre exegeții de seamă ai lui Brâncuși – ne îndeamnă să citim „în oglindă” afirmația sculptorului. El precizează: „Sculptura este arhitectură”³.

Încercând să pătrundem înțelesul profund al afirmației brâncușiene, să observăm că artistul a știut să depășească simpla idee a reversibilității sugerată de Friedrich Teja Bach. În felul acesta, el izbutește să așeze două dintre artele majore – arhitectura și sculptura – sub presiunile unuia și aceluiași jug, acela al simultaneității. Pentru Brâncuși, una și aceeași alcătuire de forme putea fi operă statuară și arhitecturală

¹ „[...]sa barbe a pris aussi la couleur grise du temps et fait scintiller ses yeux d'un feu plus fin et plus aigu.” Tristan Tzara, *Brancusi*, în *Œuvres complètes*, vol. I (ed. Henri Béhar), Paris, 1975, p. 619.

² Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture*, în *Constantin Brancusi* (catalog), Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 36.

³ *Ibidem*.

deopotrivă. Prin aceasta însă, el scrutează cele două arte majore în chiar substanța lor intimă, admitând că arhitectura își recuperează esența doar în măsura în care se identifică sculpturii, iar sculptura este sculptură doar în măsura în care se regăsește în ceea ce am putea numi „esență a arhitecturii”. După cum lesne se poate observa, interpretând în acest mod – fie și provizoriu – afirmația sculptorului, suntem confrunțați cu fenomenul unei adevărate sinteze a artelor, experimentată la noi mai cu seamă în spațiul avangardei istorice, în al treilea deceniu al veacului al XX-lea.

Ajunși în acest punct al considerațiilor noastre, este momentul să poposim în chiar intervalul „turnantei brâncușiene”, moment al unor mutații stilistice ample și profunde. Unii exegeți limitează turnanta, identificând-o anulului 1907, alții o extind către hotarele lui 1909. Părăsind viziunea rodiniană, Brâncuși și-a descoperit propriul drum creator. Atunci, potrivit unei însemnări olografe aflate în arhiva sa, el ar fi realizat că „cioplirea directă este adevăratul drum care conduce către sculptură”⁴. Pornind de la alegația lui Friedrich Teja Bach, va trebui să admitem că „cioplirea directă” conduce – în egală măsură și fără greș – atât la sculptură, cât și la arhitectură, cele două arte manifestând tendința de a se contopi osmotic.

O simplă consultare a celor două cataloage rezonate ale operei brâncușiene, cel întocmit de soții Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati⁵ – executori testamentari ai sculptorului – și cel datorat lui Friedrich Teja Bach⁶, poate demonstra că operele turnantei sunt puțin numeroase. Ele au însă un numitor comun. Toate trimit către domeniul arhitecturii, fie prin titlu, fie prin precizări ulterioare, datorate sculptorului. Acestea din urmă au luat mai totdeauna forma unor „comentarii grafice”, schițe de idee ori desene în care sculpturi ale turnantei sunt „angajate” în ansambluri arhitecturale imaginate de Brâncuși. Operele pe care le avem în vedere sunt *Dubla cariatidă* (Fig. 2), cele două variante ale *Sărutului* – una prezentând decupajul „figură întregă” (Fig. 3), iar alta decupajul „bust” (Fig. 4) –, acestora adăugându-le *Cumințenia pământului* (Fig. 5).

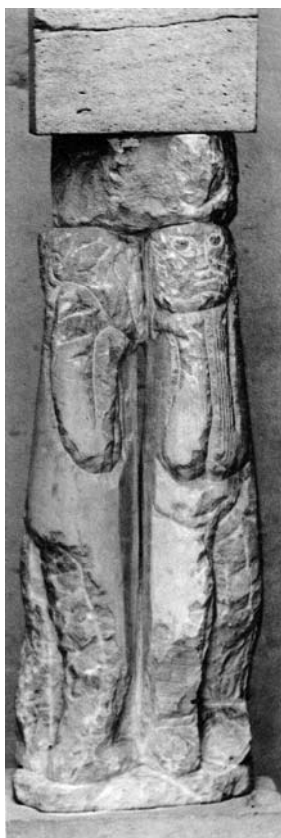


Fig. 2. *Dubla cariatidă* (foto Brâncuși).



Fig. 3. *Sărutul* – Cimitirul Montparnasse din Paris (foto Brâncuși).

⁴ „La tail direct (sic!) c’est le meilleur chemin vers la sculpture [...]” Vezi Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu (ed.), *Brâncuși inedit*, București, 2004, p. 62.

⁵ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 270-322.

⁶ Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form*, Köln, 1987, p. 397-506.



Fig. 4. Sărutul (*Fragment dintr-un capitel*) – Muzeul de Artă din Craiova (foto Brâncuși).

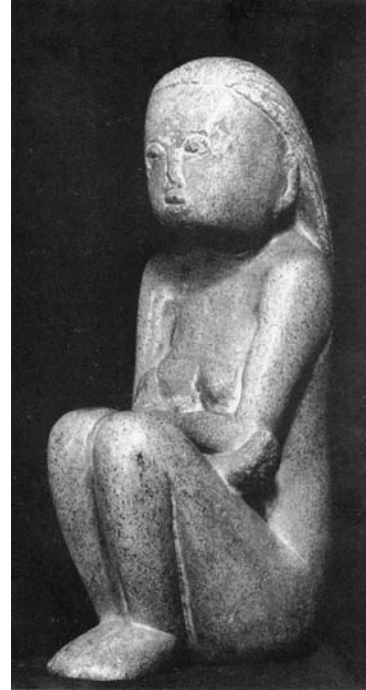


Fig. 5. *Cumințenia pământului* (foto Brâncuși).

Dubla cariatidă poartă conotații arhitecturale în chiar titlul ei. Să ne amintim cuvintele lui Ionel Jianu, cel care afirma că „[...] Brâncuși își alegea cu o deosebită grijă titlurile sculpturilor sale, care, toate, au un anumit tâlc”⁷. Dacă *Dubla cariatidă* și-a dobândit titlul în urma unei mature chibzuințe, atunci vom admite, desigur, că atașarea ei domeniului arhitecturii nu este nicidecum întâmplătoare. Considerăm că această apartenență poate fi justificată, subliniată și întărită printr-o analiză stăruitoare a structurii plastice a ceea ce deocamdată vom desemna prin mai prudenta sintagmă „grup statuar”. Procedând astfel, credem a descoperi în alcătuirea *Dublei cariatide* un corespondent al coloanei clasice, structura acesteia reflectându-se în structura *Dublei cariatide*, operă brâncușiană ce deschide – potrivit majorității exegeților – șirul operelor turnantei. Se observă, bunăoară, că tălpile celor două personaje – în care ne este îngăduit a recunoaște un „protosărut” – nu se sprijină direct pe soclu, ci pe un fel de plintă degajată din chiar masivitatea blocului de piatră, același din care cele două figuri au fost extrase. Interogându-ne cu privire la identitatea unui asemenea detaliu, vom recunoaște într-însul, în cele din urmă, chiar „baza coloanei”. Aceasta deoarece, în mod obișnuit, fusul coloanei clasice se sprijină pe o bază. De la amintita regulă se abate – după cum bine se știe – doar coloana dorică, al cărei fus vine în contact direct cu stilobatul. Avansând pe firul unui atare paralelism și acceptând echivalența coloană-ființă umană – prezentă în concepțiile celor vechi și împărtășită de Vitruviu însuși –, vom admite că trupurile celor două personaje cioplite de Brâncuși își află corespondentul în „fusul coloanei”, iar capetele lor – după cum lesne se poate imagina –, în chiar elementul de morfologie arhitecturală cunoscut sub numele de capitel. Un fragment din scrisul lui Dan Botta îndreptățește o asemenea interpretare: „Coloana este statuia abstractă a omului, imaginea proporției, arhetipul geometric al corpului uman. Armonie de numere și cadențe, de forțe și legi, orice coloană închide o cariatidă. [...] Sculptura lui Brâncuși e fructul aceleiași puteri de abstracțiune, al aceluiași nesațiu de absolut.”⁸

Continuând acest tip de analiză comparată, vom observa că personajele par a purta pe creștet un fragment de arhitravă. Totuși, acordând detaliului atenția cuvenită, vom fi nevoiți – în cele din urmă – să renunțăm la o atare identificare. La o scrutare mai atentă, se observă că fragmentul pe care l-am imaginat inițial ca secțiune a arhitravei este, în fapt, parte integrantă a *Dublei cariatide*, fiind desprins – aidoma plintei pe care tălpile personajelor se sprijină – din același bloc de piatră din care figurile – bărbatul și femeia – au fost degajate. Iată motivul pentru care recunoaștem în respectivul detaliu chiar elementul de morfologie

⁷ Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși, viața și opera*, București, 1983, p. 138. Vezi și p. 50.

⁸ Dan Botta, *Limitele artei lui Brâncuși*, în *Scrieri, IV*, București, 1968, p. 101.

arhitecturală numit „abac”. Acesta, după cum toate manualele de arhitectură ne învață, este o secțiune a capitelului, mijlocind între arhitravă și partea cioplită a capitelului. În acest fel, zona decorată prin cioplire e ferită de presiunile directe ale antablamentului, transmise prin arhitravă. Considerăm că observațiile de mai sus evidențiază dorința timpurie a sculptorului de a aduce la formă cu intenție și în deplină cunoștință de cauză un element de morfologie arhitecturală. *Dubla cariatidă* reflectă – așa cum am încercat să arătăm – structura unei coloane clasice. O asemenea coincidență dezvăluie – credem fără puțință de tăgadă – intenția lui Brâncuși de a acționa în calitate de sculptor și arhitect deopotrivă. Și aceasta încă din momentul în care, întrezărindu-și propriul drum creator, marcat de originalitate, a renunțat de bunăvoie la viziunea rodiniană⁹. Pe aceasta Brâncuși a știut să și-o însușească nu în contact direct cu maestrul de la Meudon – în al cărui atelier a zăbovit pentru scurt timp, la începutul lui 1907¹⁰ –, ci prin simpla considerare a creației acestuia. Faptul a fost posibil prin punerea în joc a resorturilor unei admirabile abilități, deloc străină de prodigioasa manualitate, recunoscută adolescentului Brâncuși încă de timpuriu, în faza craioveană a parcursului său biografic¹¹. E posibil ca o atare abilitate precoce să fi fost convertită, odată cu trecerea anilor, într-un autentic „mimetism stilistic”. Acesta și-a lăsat amprenta asupra unui segment important și bine individualizat – chiar dacă restrâns din punct de vedere numeric – al operei brâncușiene. În intervalul 1905-1906, Brâncuși a știut să-și împrăpieze, de la distanță, instrumentarul expresiv vehiculat la Meudon, punându-l în slujba propriei creații. Preluarea grăbită a tiparului stilistic rodinian nu a scăpat perspicacității lui Antonin Mercié, profesor al lui Constantin Brâncuși la École des Beaux-Arts¹².

⁹ Despre abandonarea viziunii rodiniane ne vorbește și Tristan Tzara într-un scurt, dar admirabil text, echivalent al unei monografii *in nuce*. Fără a se referi în mod explicit la rodinianism, înțelegem din scrisul lui Tzara că tocmai prin sculpturile fazei rodiniane Brâncuși se făcuse cunoscut și dobândise faimă, motiv pentru care publicul vremii a fost dezamăgit de noua orientare stilistică, pentru care sculptorul optase în momentul decisiv al turnantei: „[...] Brâncuși lucrează, lucrează și expune la Națională unde obține medalii. Dar ajuns la apogeul speranțelor care-au fost puse în talentul său academic, Brâncuși are intuiția unei arte nonimitative și se desparte de succesele culese cu prea mare ușurință, pentru a se dedica noii sale inspirații. Epoca modernă. Primele sculpturi ale acestei perioade produsese răsturnare în rândul vechilor săi admiratori.” „[...] Brancusi travaille, travaille et expose à la Nationale où il obtint des médailles. Mais arrivé au comble des espérances qu'on mettait en son talent académique, Brancusi a l'intuition d'un art non imitatif et abandonne ses succès trop facilement recueillis pour se vouer à sa nouvelle inspiration. L'époque moderne. Les premières sculptures de cette époque produisirent une stupéfaction parmi ses anciens admirateurs.” (Vezi Tristan Tzara, *Brancusi*, în *Œuvres complètes*, vol. I, p. 619). Așa cum urmează să arătăm, în scrisul lui Tzara sunt prezente detalii privitoare la biografia și opera brâncușiană pe care autorul nu avea cum să le cunoască în anii '20, când devine oaspete al atelierelor din Impasse Ronsin 8-11. Textul lui Tzara amintește de încercările autobiografice datorate lui Brâncuși însuși, transmise nouă în manuscris. Dată fiind similitudinea structurală a acestor texte, avem convingerea că Tzara și-a redactat fragmentul „sub tutelă”, beneficiind de directă îndrumare a sculptorului. Aceași structură revine și în alte manuscrise de natură identică, închinată lui Brâncuși. Autori sunt diverșii prieteni care au trecut pragul atelierelor din Impasse Ronsin. Mai cu seamă schița biografică identificată de Doina Lemny ca fiind datorată lui Marcel Mihalovici trebuie avută în vedere în acest context. Vezi *Brâncuși inedit...*, p. 43-44 și 452-456.

¹⁰ Brâncuși s-a aflat în preajma lui Auguste Rodin tocmai în anul turnantei. În intervalul ianuarie – 27 martie 1907, sculptorul român putea fi întâlnit în atelierul de la Meudon, unde a pătruns prin protecția Otiliei Cosmuță și a Mariei Bengescu (vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, Editura Academiei, 1976, p. 21). Aici el va fi împlinind rolul de practician. Sarcina numeroșilor practicieni – Émile-Antoine Bourdelle s-a numărat și el printre aceștia – consta în a transpune sculpturile maestrului, rod al tehnicii modelajului, în materialul definitiv al marmurei. Poate că tocmai o atare activitate mecanică, determinată cu precumpănire de priceperea mâinilor, îl va fi condus pe Brâncuși la descoperirea opusului ei, celebra „*taille directe*”, cea care, potrivit propriilor afirmații, i-a dezvăluit esența sculpturii înseși (vezi nota nr. 4). „Cioplirea directă” – căreia i-am putea spune și „nemijlocită” – presupune contactul direct al artistului cu materialul definitiv, opera „ajungând la formă” în chiar actul ciopliturii. Spre deosebire de activitatea mecanică a practicianului, aceea a sculptorului decis să opteze pentru „cioplirea directă” este determinată în mod esențial de fenomenul creativității, care se extinde simultan asupra structurilor materiale și spirituale ale operei. Pe acestea artistul le modelează dintr-un singur elan, ca pe un tot, prin aceasta chiar opunându-se demersului artizan al practicianului. Cantonat exclusiv în domeniul formei plastice, acesta din urmă tatonează „din aproape în aproape”, cu dalta. El unește cu răbdare maximă punctele-reper risipite pe suprafața blocului de piatră ori marmură, după ce mai întâi – raportându-se la opera modelată în lut de maestru – le-a identificat cu ajutorul pantografului. Din această unire se ivesc suprafețe organice modelate, transcripție fidelă a celor rezultate ca urmare a tehnicii modelajului, preferată de Rodin.

¹¹ Vezi Barbu Brezianu, *Brâncuși în România...*, p. 15.

¹² La salonul din 1907 al *Société nationale des Beaux-Arts*, Brâncuși se prezentase cu mai multe sculpturi, între care și *Portretul lui Nicolae Dărăscu*. Rodin expusese *L'homme qui marche*. Întâlnindu-l în expoziție pe Antonin Mercié, profesorul său de la École des Beaux-Arts, Brâncuși ar fi dorit să-i cunoască părerea. Episodul este relatat de Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, cei doi exegeți aflând amănunte cu privire la această întâlnire de la Brâncuși însuși: „Este ușor, spuse Mercié, arătând opera lui Rodin, să faci o sculptură ca aceea... Fără cap... Apoi, indicând *Portretul lui Nicolae Dărăscu* – opera elevului său – fără un braț!” „*C'est facile, dit Mercié en montrant l'œuvre de Rodin, de faire de la sculpture comme cela... Sans tête... Et, désignant le Portrait de Nicolae Dărăscu, par son élève, ... Sans bras !*” Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, p. 66.

La expoziția din 1910 a societății „Tinerimea artistică”, *Sărutul* în varianta sa „bust” a figurat sub un titlu pe care până și istoricul de artă avizat îl va caracteriza drept obscur, și anume *Fragment dintr-un capitel*¹³. Ca și în cazul *Dublei cariatide*, optând pentru acest titlu, desigur nu întâmplător, conotații arhitecturale vin să se așeze în aura semantică a operei.

Că *Sărutul* aflat în Cimitirul Montparnasse este în mod indubitabil capitel, ne dezvăluie Brâncuși însuși, printr-un desen publicat de executorii săi testamentari (Fig. 6). Purtând titlul apocrif *Proiect pentru o Poartă a sărutului cu Măiastra (Projet pour une Porte du Baiser et Măiastra)*, desenul a fost atribuit generosului interval 1930-1936¹⁴. Ținând seama de faptul că în amintitul desen *Sărutul* în varianta sa „figură întreagă” împlinește, efectiv, rolul unui capitel, totodată amintindu-ne că într-o scrisoare din 1924, adresată sculptorului, Milița Petrașcu se referă în mod limpede la o „machetă de templu”¹⁵, intervalul în care desenul a putut fi creat ar trebui lărgit, deschizându-l până în preajma anilor 1915-1918, când Pasărea Arensberg (Fig. 7) – prezentă fără putință de tăgadă în centrul schiței, sub arcul porții – a fost creată¹⁶.

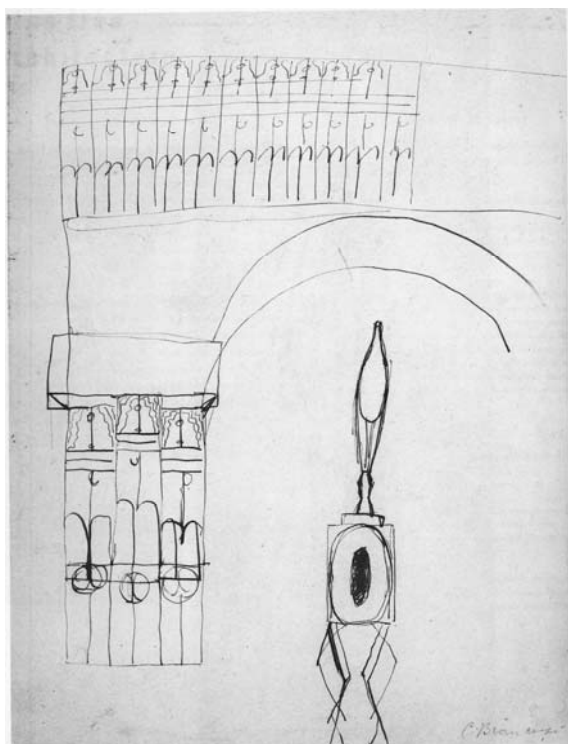


Fig. 6. Proiect pentru o Poartă a sărutului cu Măiastra (Projet pour une Porte du Baiser et Măiastra) – Arhiva Brâncuși, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

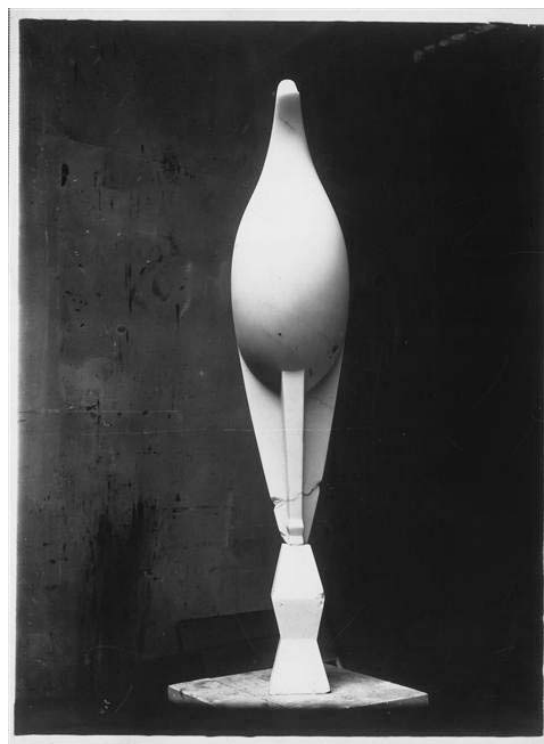


Fig. 7. *Măiastra (Pasărea Arensberg)* – Philadelphia Museum of Art – Colecția Louise și Walter Arensberg (foto Brâncuși).

Într-un alt desen (Fig. 8) din relativ recenta „dațiune”¹⁷, ne este dat să descoperim *Cumințenia pământului*, inclusă și ea unui cadru arhitectural. Cunoscuta sculptură împlinește aici rolul unei cariatide. Există totuși un detaliu care diferențiază imaginea din desen de opera statuară propriu-zisă. În vreme ce *Cumințenia pământului* își ține brațele încrucișate sub sâni, în desen, ea își sprijină coatele pe genunchi, iar

¹³ Barbu Brezianu, *Brâncuși în România...*, p. 129.

¹⁴ Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, p. 194, și *La dation Brancusi – dessins et archives* (catalog), Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 22.

¹⁵ Vezi scrisoarea Miliței Petrașcu, expediată lui Brâncuși în 8 mai [1925], în *Brâncuși inedit...*, p. 295.

¹⁶ Una dintre variantele târzii ale *Măiastrai*, cunoscută și sub sintagma „Pasărea Arensberg”, după numele colecționarilor Louise și Walter Conrad Arensberg, a fost cioplită între 1915 și 1918, apoi restaurată de sculptor în preajma anului 1930. Operațiunile de restaurare au modificat profilul plastic al operei. Fisura de la bază a fost inclusă unui cilindru din marmură albă. Acesta a „înghițit” nu doar fisura, ci și motivul gracil de la baza operei statuare, înrudit din punct de vedere formal cu modulul *Coloanei fără sfârșit*. Același modul a servit la profilarea soclului propriu-zis pe care „Pasărea Arensberg” a fost inițial așezată. După restaurare, soclul care a împrumutat modulul *Coloanei fără sfârșit* a fost înlocuit cu un altul, prismatic, marcat de o mai mare simplitate. Vezi Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 452, cat. nr. 144, și p. 489, cat. nr. 238.

¹⁷ Vezi *La dation Brancusi...*, p. 21.

bărbia în mâini. Cum în anii '20, când Tzara își redacta textul închinat lui Brâncuși, *Cumințenia pământului* se afla deja în România¹⁸, oaspetele avangardist al lui Brâncuși – devenit exeget al operei sculptorului – va fi fost susținut în demersul său analitic de îndrumările nemijlocite ale amfitrionului. Brâncuși îl va fi călăuzit printre meandrele propriei creații, de vreme ce în text apar informații pe care tânărul Tzara nu avea cum să le cunoască de unul singur, prin propriile-i puteri. Iată ce afirmă Tzara despre opera statuară aflată deja de multă vreme în România, în colecția inginerului Gheorghe Romașcu: „[...] Cumințenia pământului, o ființă lipsită de sex care își ține căpățâna grea pe genunchii săi slabi, prima încercare de a realiza o idee fluidă în materia dură [...]”¹⁹. Se poate afirma că, neavând acces la opera statuară aflată în România, Tzara a descris figura ghemuită raportându-se la desenul arhitectural aflat, probabil, în atelierul artistului.

În texte mai vechi și foarte vechi²⁰, prin mijlocirea interpretării corelate a două opere statuare, *Sărutul* și *Cumințenia pământului*, am încercat să determinăm semnificația celor două lucrări considerând că ea poate fi degajată prin raportare la fragmentul referitor la ființa androgenă inclus în dialogul platonician *Banchetul*. Pentru aceasta trebuia însă demonstrat că sculptorul era un cititor al lui Platon. Nedorind să mai revenim asupra propriilor pași exegetici, ne vom mulțumi cu evocarea unui fragment dintr-o mărturie datorată sculptorului Mac Constantinescu. Acesta îl vizitează pe Brâncuși în 1924²¹, prilej cu care a putut nota o sumă de impresii. Una dintre acestea ne-a atras, în mod deosebit, luarea aminte. În mărturia sa, vizitatorul precizează: „La căderea serii, aciuat la soba lui țărănească, [Brâncuși] asculta lecturi din clasicii greci, dialogurile lui Platon, spre exemplu”²².

Mărturia este determinantă în contextul mai vechilor noastre considerații. Prin prisma ei se conturează mai mult decât simpla imagine a unui Brâncuși interesat de parcurgerea dialogurilor lui Platon, căci între Platon și sculptor se interpuneau cititorul aflat în atelier și vocea acestuia. Putem așadar presupune că anturajul exercita asupra sculptorului presiunile unei adevărate pedagogii. Semnificația platoniciană a unora dintre operele sale statuare ar putea fi tocmai rodul unei atare pedagogii. Construită prin lecturi, dar și prin strategiile care-l conduc pe artist către titlul ales cu chibzuință, amintita semnificație conferă autonomie operei statuare. Privită din perspectiva ariei sale semantice, ea pare a se sustrage „simbiozei” cu arhitectura, de vreme ce și singură pare a avea „ceva de spus”. Totuși, făcând apel la limbajul chimiei, să observăm că sculpturile momentului turnantei au o „dublă valență”, ele sunt elemente de morfologie arhitecturală, vădind preocupările de arhitect ale sculptorului, după cum sunt și opere statuare independente, purtătoare ale unui mesaj bine determinat, de natură livrescă. Tocmai această dublă disponibilitate lasă deschisă poarta ce conduce către o autentică „sinteză a artelor”, fie ea și utopică.

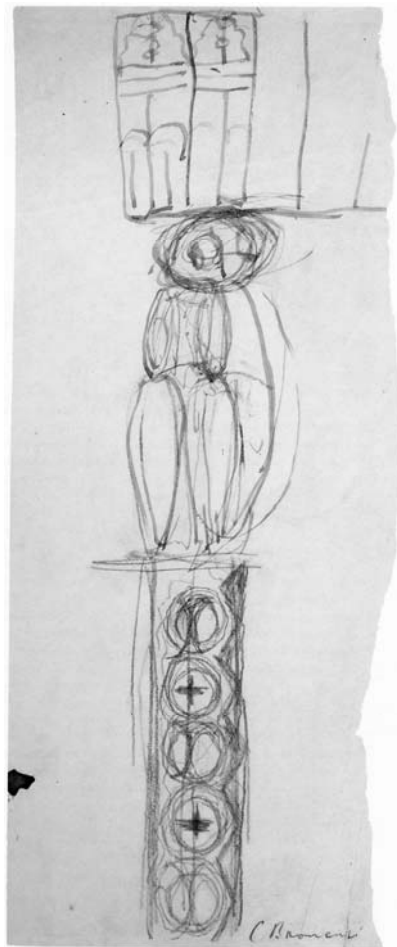


Fig. 8. Cariatidă, proiect de pilastru pentru o Poartă a sărutului (Cariatide, projet de pilier pour une Porte du Baiser) – Arhiva Brâncuși, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

¹⁸ Inginerul Gheorghe Romașcu o achiziționează în 1911, potrivit unei informații dintr-o scrisoare pe care Cecilia Cuțescu-Storc i-o adresează sculptorului în data de 26 aprilie a aceluiași an. Vezi *Brâncuși inedit...*, p. 182.

¹⁹ „[...]La sagesse de la terre, un être sans sexe qui tient sa tête lourde sur ses maigres genoux, première tentative de réaliser une idée fluide dans la matière dure [...]”. Vezi nota nr. 1.

²⁰ Vezi Cristian-Robert Velescu, *Cumințenia pământului și Sărutul de Constantin Brâncuși, o abordare iconologică*, în *SCIA*, 38, 1991.

²¹ „Era în toamna anului 1924, anul în care se pregătea epocala Expoziție internațională de arte decorative din Paris [...]. Atunci am pășit pragul atelierului din intrarea Ronsin.” Mac Constantinescu, *Evocări*, în *Colocviul Brâncuși (13-15 octombrie 1967)*, București, 1968, p. 112.

²² Idem, *Colocviu Brâncuși*, în *Arta* (București), XXIII, 4/1976, p. 11. Textul reia, cu unele modificări, comunicarea prezentată în cadrul colocviului din 1967, de la București. Vezi nota precedentă.

Revenind la sursa iconografică și – de ce nu? – iconologică a *Sărutului* și a *Cumințeniei pământului* – pe care credem a o identifica în dialogul platonician *Banchetul* –, totodată amintindu-ne că una dintre cele două opere statuare este „capitel”, iar cea de-a doua „cariatidă”, deducem că templul în care „capitelul” și „cariatida” ar fi fost parte trebuie imaginat ca templu închinat dragostei. Brâncuși îl cunoaște pe Amedeo Modigliani încă din 1909, împrietenindu-se cu acesta. În atelierul sculptorului, sub directa sa îndrumare, pictorul originar din Livorno a cioplit o cariatidă. Surprinde, fără nici o îndoială, coincidența tematică. E ca și cum Brâncuși – devenit vremelnicele maestru al prietenului său pictor – i-ar fi transmis nu doar știința „cioplierii directe” (*taille directe*), ci și preocupările sale de arhitect. Iată de ce nu vom fi surprinși să aflăm că, în jurul lui 1914, Modigliani devenise și el autor al unui proiect de templu. Potrivit lui Friedrich Teja Bach, acest templu urma să fie închinat „frumuseții”. Distribuite de jur împrejur, cariatidele ar fi închipuit niște „coloane ale tandreței”²³.

Privind operele turnantei din perspectiva conținutului lor iconografic, totodată sesizând „miza iconologică” pe care raportarea la *Banchetul* lui Platon o aduce cu sine, vom admite că o atare opțiune tematică se constituie într-un soi de „verigă de legătură”, prin care sculptura și arhitectura sunt aduse laolaltă. Altfel spus, una și aceeași arie tematică trebuie interpretată ca „mediu osmotic” în care arhitectura și sculptura se contopesc în procesul unei autentice „sinteze a artelor”²⁴.

Apropiati ai sculptorului, colegi de breaslă și prieteni aflați la începutul veacului al XX-lea în România, par a fi avut cunoștința de „dubla valență” proprie cel puțin uneia dintre operele momentului turnantei, chiar dacă din scrisul lor nu răzbate o înțelegere deosebită pentru „dubla competență” pe care Brâncuși înțelegea să o exercite simultan, pe aceea de arhitect și de sculptor. Ne gândim, înainte de toate, la Cecilia Cuțescu-Storck, cea care vorbește despre *Sărutul* expus în 1910 la „Tinerimea artistică” mai degrabă în termeni vag-depreciativi, ca despre o piesă ambarasantă, al cărei rost nu-l înțelegea prea bine. Sculptura este desemnată prin sintagma „capitelul acela”. Neatentă, Cecilia Cuțescu-Storck pare a fi uitat că i-a fost încredințat nu întreg capitelul, ci doar o parte a acestuia, un simplu fragment. Referirile la amintita operă statuară sunt cuprinse într-un șir de vești anodine, triviale, care contribuie la conturarea nuanței depreciative: „Cum se mai trăește prin astfel de timpuri pe acolo? Sper că ești sănătos, ce mai lucrezi? Prea mi-ar părea rău să fii indispus pe noi... Dacă ești bine, mai scrie-ne și mai spune-ne și nouă ce mai lucrezi. Noi de aci nu ne merge nici prost, nici bine, viața însă s-a scumpit fără să avem încă nici un resboi. Am telefonat Dlui Pop, el spune că nu datorește el ca parale nimic, și a rămas că trimite capitelul acela în piatră la mine, poate se găsește cine va să cumpere”²⁵. După cum se poate observa, nici colecționarul care intrase în posesia *Fragmentului dintr-un capitel* nu era convins de valoarea achiziției sale. Fără a-și lua banii înapoi, el reîncredințează opera soților Storck, în speranța că se va găsi un alt cumpărător. Cum sculptura a fost descoperită la conacul lui Victor N. Popp de la Ostroveni, este limpede că nici un alt amator de artă nu a fost dispus să ia asupra-și varianta fragmentară a *Sărutului*, aflată astăzi la Craiova. Considerăm că o atare modalitate de receptare, căreia îi vom spune „lacunară” ori „eliptică”, era determinată tocmai de dublul statut al operei, aceasta împărțându-se din „puterile” sculpturii și ale arhitecturii deopotrivă. Să deducem din atitudinea prietenilor și colecționarilor că în momentul 1910 societatea românească nu era încă pregătită să întâmpine și să înțeleagă un fenomen care avea să se impună abia în intervalul 1924-1925, prin strădaniile avangardiștilor de la *Contimporanul*, *75HP* și *Integral*, acela al sintezei artistice? În pofida opacității celor apropiați, Brâncuși era deplin conștient de valoarea și semnificația efortul său sintetic, de vreme ce – am văzut – singur afirma că „arhitectura este sculptură”. Să mai observăm că, în sintagma, arhitectura are întâietate.

Sunt cunoscute admirația și comportamentul plin de deferență cu care avangardiștii – cei parizieni și cei români deopotrivă – îl înconjurau pe Brâncuși de îndată ce treceau pragul atelierelor din Impasse Ronsin.

²³ Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 173.

²⁴ Întrucât „planurile de arhitect” proprii lui Brâncuși și Modigliani coincid din punct de vedere plastic și tematic până la contopire, amândouă fiind puse în slujba unei autentice „sinteze a artelor”, s-ar putea deduce că – în ambianța atelierului brâncușian – sculptor și pictor acționau ținând seama de exigențele unui fenomen pe care îl vom identifica sub sintagma „colectivism creator”. Acesta se numără printre „parametrii” apți a identifica spiritul avangardist, chiar dacă studii strict specializate nu i-au fost consacrate încă. Sinteza artelor s-a dovedit a fi, la rândul ei, una dintre țintele favorite ale avangardiștilor. Este demn de reținut că Brâncuși și Modigliani s-au întâlnit și au colaborat în intervalul 1909-1914, într-un moment în care mișcarea futuristă prinsese deja contur. În ordine cronologică, futurismul deschide șirul mișcărilor avangardei istorice, oferindu-și tiparul celor care au urmat, dadaismului și suprarealismului. După cum vom încerca să arătăm pe parcursul prezentelor considerații, grupurile de creație „protoavangardiste” de la Créteil și Puteaux au avut menirea de-a pregăti amintitul spirit avangardist. Întrucât Brâncuși era în legătură cu aceste grupări, fiind oaspete al „abației” în 1908, iar Puteaux-ul „venind să-l viziteze la el acasă” începând cu 1912, prin mijlocirea lui Duchamp, se poate afirma că proiectul care a prilejuit unirea eforturilor lui Brâncuși și Modigliani era dependent de realități precum colectivismul creator și sinteza artistică, vehiculate în amintitele medii protoavangardiste și, ulterior, în cele avangardiste. Vezi nota nr. 31.

²⁵ Scrisoarea a Ceciliei Cuțescu-Storck către Brâncuși din 26 martie 1910, în *Brâncuși inedit...*, p. 180.

Să fie acesta un semn că recunoșteau în persoana sculptorului „pe unul de-al lor”? În ceea ce ne privește, considerăm că opera brâncușiană evoluează în perimetrul modernității. Aceasta întreținea raporturi de amenitate cu ceea ce îndeobște este desemnat prin sintagma „tradiție artistică”, totodată opunând rezistență spiritului avangardist, antitraditionalist, iconoclast și atoatenegator. Totuși, tocmai acum, în momentul turnantei, creația brâncușiană s-ar fi putut lesne angaja pe niște căi ce aveau să se suprapună în viitorul cel mai apropiat traseelor avangardei istorice, fiind o prefigurare a acestora, dacă nu cumva chiar punctul lor de origine. Avem în vedere complexa activitate creatoare – dublată de cea organizatorică²⁶ – specifică grupurilor de creație pe care le considerăm protoavangardiste. O atare situație este în măsură să explice „latențele avangardiste”, proprii atât unora dintre creațiile sculptorului, cât și anumitor însemnări olografe aflate în arhiva sa. Privit din perspectiva unei atitudini proto- sau incipient avangardiste, comportamentul public al sculptorului nu era nici el mai puțin caracteristic, existând în acest sens mărturii demne de crezare. Felul în care artistul se manifesta intra uneori în atingere cu conduita libertină, vag-scandaloasă a avangardiștilor „pursânge”. Aceștia nu aveau să-l ocolească pe sculptor, ci dimpotrivă, căutându-i prietenia, îl vor vizita asiduu în atelierul din Impasse Ronsin 8-11. În mod paradoxal, trecând pragul atelierelor, ei își vor schimba, la rândul lor, comportamentul, făcând dovada unei atitudini deferente, ce părea a se fi împărtășit din izvorul „măsurii”. Prin aceasta însă, avangardiștii se contraziceau pe sine și totodată și spiritul de frondă propriu atitudinii pe care o promovau, în mod obișnuit ei fiind gata să contrazică, să provoace ori să scandalizeze pe oricine și orice²⁷.

E, desigur, mai mult decât o simplă întâmplare că în 1908 îl întâlnim pe Brâncuși la Abbaye de Créteil (Fig. 9), unde expusese o sculptură (Fig. 10)²⁸. Prezența lui în ambianța falansterieră a Créteil-ului (Fig. 11) e un semn că sculptorul împărtășea ideile grupului, pe acelea de colectivism creator și operă colectivă, ce se lăsau întrezărite în scrisul unui Alexandre Mercereau (Fig. 12) ori în acela al lui Jules Romains. Acesta din urmă a vehiculat conceptul de „comunism”, căruia ulterior i-l va substitui pe acela de „unanimitate”²⁹. Pe ceilalți membri ai falansterului, Romains îi numește „vizionarii” (Fig. 13), iar aceștia, la rândul lor, recunoșteau în persoana lui Jules Romains, prin hiperbolă – în pofida tinereții sale –, pe cel „mai vârstnic” dintre ei („l'ainé”) ³⁰. Cercetări relativ recente³¹ au demonstrat că prezența lui Filippo Tommaso Marinetti la Abbaye de Créteil în calitate de vizitator asiduu ar putea sta la originea noilor concepții avangardiste, pe care părintele futurismului le-a „distilat” la sfârșitul anului 1908³², moment în care falansterul de la Abbaye de Créteil își închisese deja porțile, iar unii dintre membrii săi – Alexandre Mercereau, Henri-Martin Barzun³³, Albert Gleizes – aveau să caute spiritul colectivist în altă parte, bunăoară în cadrul întâlnirilor duminicale de la Puteaux (Fig. 14), pe strada Lemaître, la numărul 7, acolo unde sculptorul Raymond Duchamp-Villon și pictorul de origine cehă Frank Kupka își aveau atelierul. Să fie doar o simplă întâmplare faptul că în cursul

²⁶ După cum vom arăta pe parcursul prezentelor considerații, atât membrii falansterului de la Créteil, cât și artiștii care se întâlneau în intervalul 1908-1912, duminică de duminică, la Puteaux, erau preocupați de promovarea artei lor. Ei organizau expoziții, iar unii dintre părtașii acestor experiențe colectiviste se însărcinau cu redactarea textelor teoretice, purtătoare ale poezicilor respectivelor grupuri de creație. Este îngăduit, bunăoară, a recunoaște în lucrarea *Du cubisme* – semnată de Albert Gleizes și Jean Metzinger și apărută în 1912, la Paris, editori fiind Eugène Figuière & Cie – un text a cărui „funcție” o prefigurează pe aceea a viitoarelor manifeste avangardiste: impunerea hotărâtă a unei noi poezii – aceasta urmând a se substitui „celor vechi” –, generarea unor forțe de coeziune în interiorul grupului de creație și a altora, segregatorii, menite a feri grupul de „intruși”. Ceea ce lipsește cărții lui Albert Gleizes și Jean Metzinger pentru a fi un adevărat manifest avangardist este caracterul incendiar și intoleranța, specifice manifestelor propriu-zis avangardiste. Iată motivul pentru care considerăm că *Du cubisme* este mai degrabă un text menit a susține o direcție creatoare moderată, căreia îi vom spune „modernistă”. Pentru polemica avangardă-modernitate – a se citi futurism vs. cubism –, iscată în epocă, trebuie luate în considerare cuvântul lui Filippo Tommaso Marinetti din *L'Enquête sur le cubisme* și poziția exprimată un an mai târziu de Albert Gleizes în paginile din *Montjoie*. Vezi Olivier-Hourcade, „Enquête sur le cubisme”, în *L'Action* (Paris), 25 februarie și 24 martie 1912, apud Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques – Les peintres cubistes*, text prezentat și adnotat de L.C. Breunig și J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, 1980, p. 206-207, și Albert Gleizes, „Le cubisme et la tradition”, în *Montjoie* (Paris), nr. 1, 10 februarie 1913, și nr. 2, 25 februarie 1913.

²⁷ Vezi în acest sens Cristian-Robert Velescu, *Dada et Brancusi – ses écrits, ses amis dadaïstes...*, în *RRHA* (București), XLVI, 2009, p. 65-75.

²⁸ Vezi Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 375.

²⁹ Vezi André Cuisenier, *Jules Romains et l'unanimité*, Flammarion, Paris, 1935.

³⁰ Vezi Giovanni Lista, *Les futuristes*, Paris, 1988, p. 151.

³¹ Vezi Günter Berghaus, *Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-garde*, în *European Cultures Studies in Literature and the Arts – International Futurism in Arts and Literature* (ed. Günter Berghaus), Berlin-New York, 2000, p. 275-277. Vezi și Gaetano Mariani, *Il primo Marinetti*, Florența, 1970.

³² Vezi Giovanni Lista, *Genèse et analyse du Manifeste du Futurisme de F.T. Marinetti, 1908-1909*, în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive* (catalog), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, și 5 Continents Éditions, Milano, 2008, p. 79.

³³ Potrivit unor cercetări recente, devansând experiențele futuriste și pe cele dadaiste, Henri-Martin Barzun s-a aflat la originea formei expresive ce se va face cunoscută sub sintagma „poem simultan”. Vezi Günter Berghaus, *Futurism, Dada...*, în *European Cultures Studies...*, p. 282.

anului 1912 și în răstimpul care a urmat ideile de la Puteaux aveau să pătrundă în atelierul lui Brâncuși prin mijlocirea lui Marcel Duchamp (Fig. 15)? Cărțile aflate odinioară în atelier o dovedesc. Subiect al dezbaterilor de la Puteaux îl constituiau, între altele, matematicile noneuclidiene și filozofia lui Henri Bergson. Iată așadar „o tematică” aflată în consonanță cu cărțile existente încă și astăzi în arhiva care adăpostește ceea ce, cândva, a alcătuit „biblioteca lui Constantin Brâncuși”. Aici puteau fi descoperite volume semnate de Henri Poincaré și Henri Bergson, unele dintre ele având, este drept, paginile netăiate³⁴.

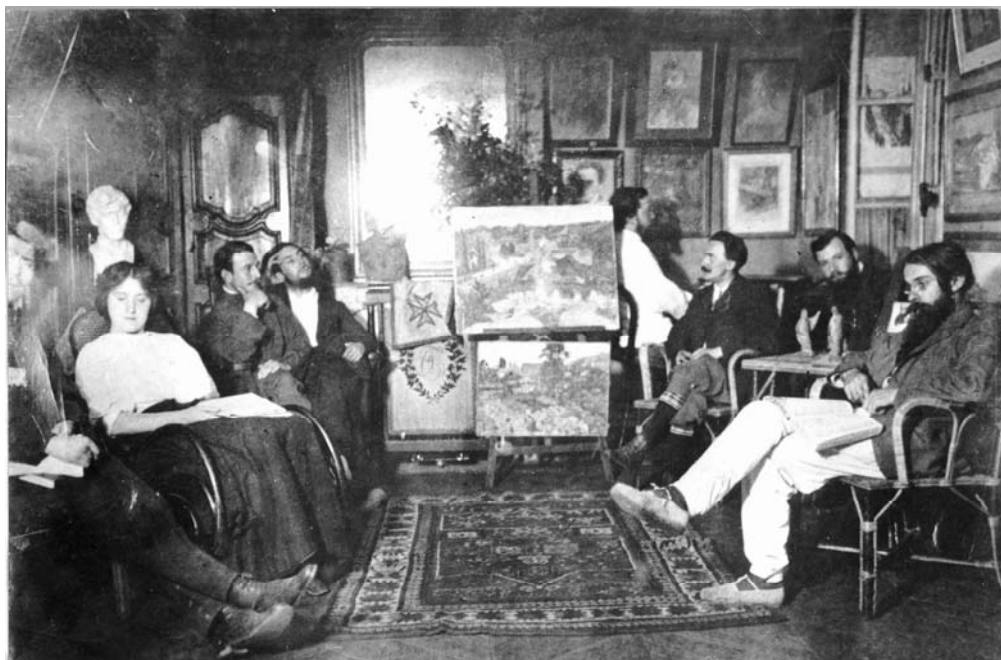


Fig. 9. Abația de la Créteil, grup în interior – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.

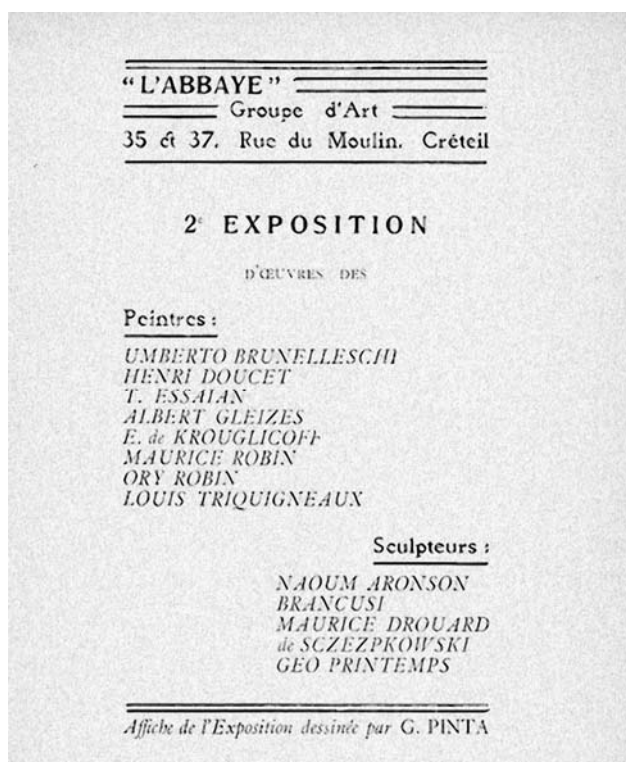


Fig. 10. Abația de la Créteil, afișul expoziției din 1908 – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.

³⁴ Vezi Doina Lemny, „La bibliothèque de Brancusi”, în *L'atelier Brancusi* (catalog), Paris, 1997, p. 232-249.

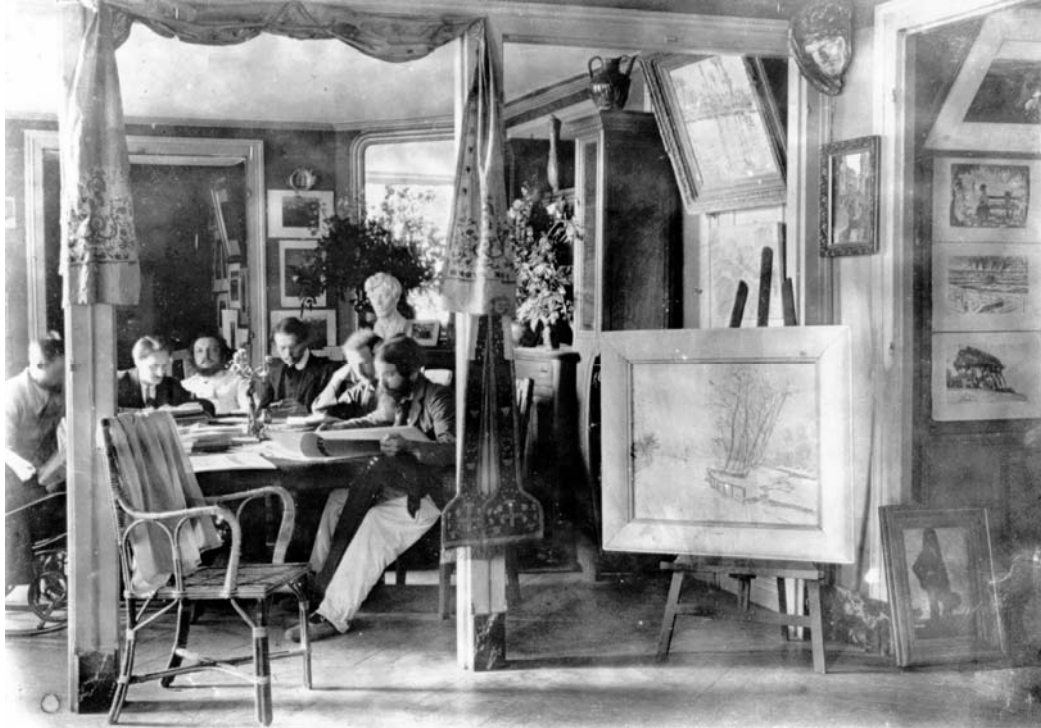


Fig. 11. Abația de la Créteil, camera de zi – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.



Fig. 12. Alexandre Mercereau.



Fig. 13. Abația de la Créteil, portret de grup – Asociația „Prietenii lui Georges Duhamel și ai Abației de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.

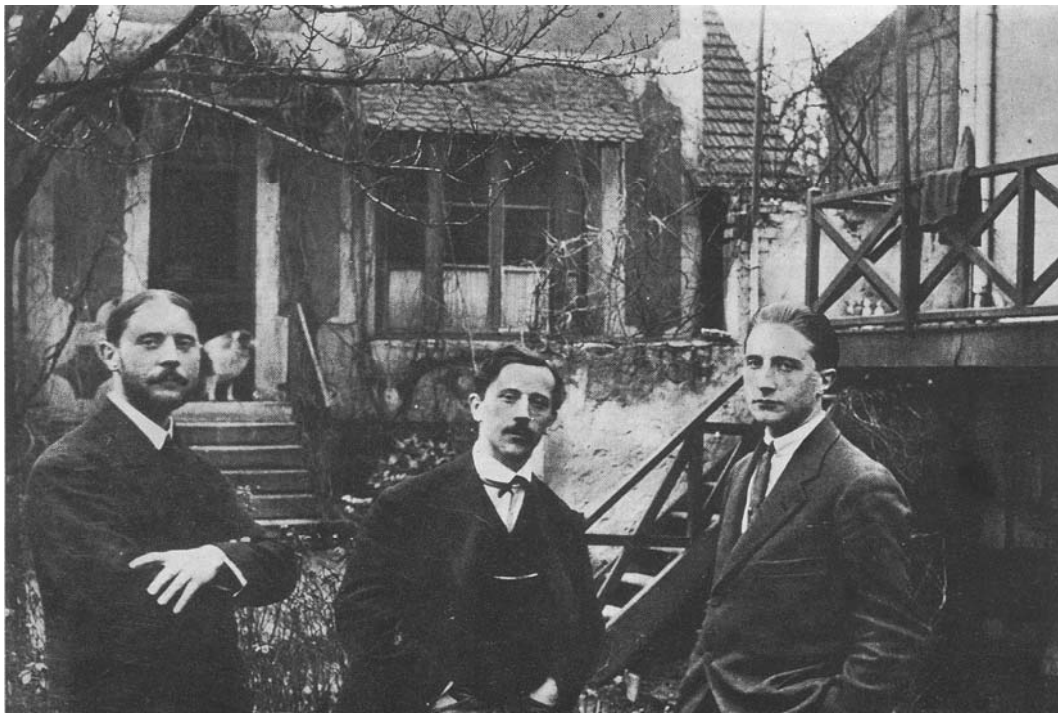
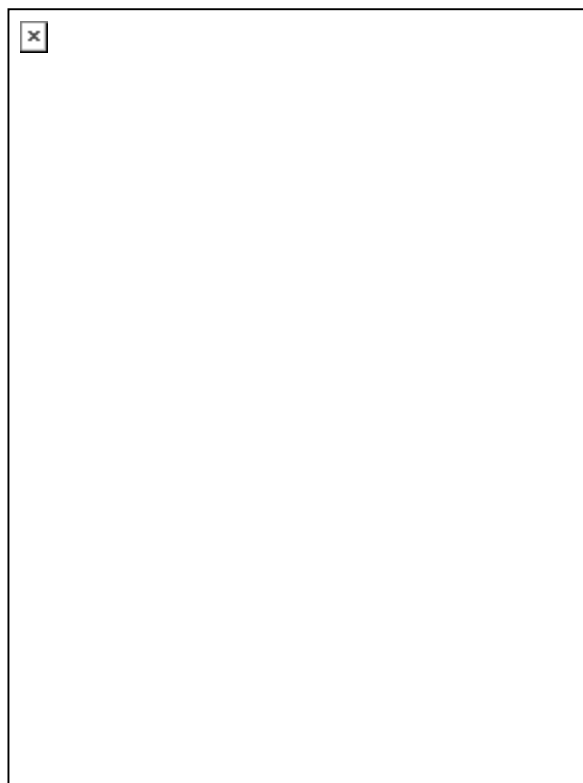


Fig. 14. Frații Duchamp la Puteaux: Jacques Villon (Gaston Émile Duchamp), Raymond Duchamp-Villon și Marcel Duchamp.

Fig. 15. Marcel Duchamp (foto: Man Ray).



Așadar, spiritul colectivist de la Abbaye de Créteil – transmis prin Alexandre Mercereau, Henri-Martin Barzun și Albert Gleizes grupului de la Puteaux³⁵ – a putut ajunge la Brâncuși și a doua oară³⁶, de data aceasta pe o cale mijlocită, prin Duchamp, dată fiind legătura lor de prietenie. Cei doi se cunoșteau din 1912³⁷. Nu este, desigur, o simplă întâmplare că mai cu seamă „arhitectul Brâncuși” împărtășea ideile colectiviste. Admirator al „marilor catedrale”, el visa ca propriile-i proiecte să prilejuiască șantiere în cuprinsul cărora spiritul colectivist – caracteristic constructorilor medievali și avangardiștilor deopotrivă – să se poată manifesta. O afirmă cu limpezime scriitoarea și poeta Jeanne Robert Foster (fig. 16), apropiată colecționarului John Quinn, cel care în acei ani deținea, peste Ocean, cea mai importantă colecție de sculpturi brâncușiene:

„Simți că i-ar fi plăcut să conceapă un edificiu frumos, chiar dacă i-ar fi lipsit răbdarea și timpul necesare pentru elaborarea celor mai mici detalii. Pentru o asemenea muncă se pare că ar avea nevoie în preajma-i, aidoma marilor arhitecți ai catedralelor, de un grup de colaboratori.”³⁸

Ideea revine într-o mărturie datorată lui Niculae Agârbiceanu, cel care îl citează direct pe sculptor:

„Nu există artă fără credință; ce monument poate fi mai admirabil decât o catedrală gotică la care au lucrat atâția oameni și artiști și totuși nici unul nu este cunoscut?”³⁹

³⁵ Într-o exegeză recentă, consacrată analizei confluentei cubismului cu futurismul – fenomen propriu ambianței artistice pariziene de la începutul deceniului doi al veacului al XX-lea – se fac referiri explicite la raportul cvasi-direct dintre Abbaye de Créteil și grupul de la Puteaux, coagulat în jurul celor trei frați Duchamp: Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon (Gaston Émile Duchamp) și Marcel Duchamp. În cadrul „duminicilor de la Puteaux”, fraților Duchamp le revenea rolul de amfitrioni. Vezi subcapitolul *Puteaux réinvente Créteil*, în Didier Ottinger, *Cubisme + futurisme = cubofuturisme*, în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive...*, p. 33.

³⁶ Am văzut cum, în cursul anului 1908, Brâncuși putea fi întâlnit la Abbaye de Créteil, unde expusese o operă statuară, probabil că una dintre cele novatoare, îndatorate tehnicii „cioplirii directe”. Vezi nota nr. 28.

³⁷ Pentru întâlnirea dintre Brâncuși și Duchamp, vezi mărturia lui Fernand Léger în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, p. 92.

³⁸ „One feels that he might design a beautiful edifice, even if he lacked the patience or the time to work out the minute details. For such a labor it would seem that he should have around him a group of workmen as did the designers of the great cathedrals.” Jeanne Robert Foster, *New Sculptures by Constantin Brancusi. A Note on the Man and the Formal Perfection of His Carvings*, în *Vanity Fair* (New York), XVIII, mai 1922, p. 124.

³⁹ Niculae Agârbiceanu, *În atelierul meșterului*, în *Secolul 20* (București), 10-11-12/1976, p. 267.



Fig. 16. Partidă de golf la Saint-Cloud: Brâncuși, Henri-Pierre Roché, Erik Satie și Jeanne Robert Foster – prietenii sunt însoțiți de copii, aflați întâmplător pe terenul de golf.

După cum se poate observa, ideea colectivismului creator, condiționată de anonimatul artistului dispus să-și dizolve individualitatea în „magma unanimă” a grupului de creație, este subliniată cu tărie. Anticipând, vom observa că ea va constitui una dintre coordonatele esențiale, apte a individualiza și defini fenomenul avangardei istorice⁴⁰.

Luând în considerare ansamblul acestui context, ne putem întreba dacă înnoirea stilistică adusă de operele momentului turnantei este întemeiată doar pe descoperirea „cioplirii directe” ori dacă, dimpotrivă, „funcția arhitecturală” pe care sculpturile urmau să o împlinească nu se constituie și ea în resort al amintitei înnoiri. Pe cale de consecință, ne putem întreba dacă nu cumva tendințele protoavangardiste prezente la Créteil și Puteaux – unde ideea colectivismului creator tocmai se înfiripa – pot fi făcute răspunzătoare de înnoirea viziunii sculptorului în momentul în care acesta se despărțea de soluția creatoare rodiniană, puternic marcată de tendințe individualiste. Din perspectiva unei atare întrebări – pe care o dorim nu doar retorică –, se poate admite că, prin operele momentului turnantei, Brâncuși a adus sinteza a două dintre artele majore, arhitectura și sculptura, până în pragul realizării ei efective, tangibile. Și aceasta înaintea avangardiștilor. A trebuit să treacă mai mult decât un deceniu până când efortul sintetist a doi dintre avangardiștii români – Victor Brauner și Ilarie Voronca (Fig. 17) – și-a aflat expresia în contopirea indistinctă a două arte, pictura și poezia. În manifestul pictopoeziei publicat în *75HP* ei precizează: „Pictopoezia nu e pictură, pictopoezia nu e poezie, pictopoezia e pictopoezie”⁴¹. Intrând în jocul celor doi avangardiști români – care, să nu uităm, au fost amândoi, pe rând, oaspeți ai atelierelor din Impasse Ronsin 8-11 –, totodată cedând tentațiilor unui simplu joc al spiritului, vom reformula – cu totul experimental și neexcluzând o anume doză de umor, pe

⁴⁰ Idei precum colectivism creator, operă colectivă, dezindividualizare a actului creator sunt proclamate într-unul dintre rarele manifeste prezente în spațiul avangardei românești: „Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romantism, goticism, bizantinism etc.) – și simplificarea procedeelelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesuturile românești etc.)” [Ion Vinea], *Manifest activist către tinerime*, în *Contemporanul* (București), anul III, nr. 46, 16 mai 1924, p. 10.

⁴¹ *Manifestul pictopoeziei*, în *București, anii 1920-1940, între avangardă și modernism* (catalog), București, 1994, p. 113.

care o vom lua cu împrumut din chiar arsenalul avangardiștilor – alegația brâncușiană potrivit căreia „arhitectura e sculptură”. Transformată în ipotetic manifest al unei sinteze a artelor către care sculptorul a tins de unul singur de-a lungul întregului său parcurs creator – dacă exceptăm episodul colaborării cu Modigliani, consumat între 1909-1914 –, ea ar putea fi citită și după cum urmează: „Arhitectura nu e doar arhitectură. Sculptura nu e simplă sculptură. Arhitectura e arhitectură în măsura în care este sculptură și viceversa”. Proiectul sintetist și-a aflat o materializare – fie și parțială – în Ansamblul de la Târgu-Jiu, de vreme ce Poarta sărutului (fig. 18) poate fi considerată a fi un templu în nucleu. O dublă mărturie din 1938, reconstituită de regretatul Barbu Brezianu, confirmă – credem fără puțință de tăgadă – o atare realitate. Într-un interviu acordat lui Haig Acterian și Petre Țuțea în octombrie 1938, la București, sculptorul afirma:

„M-au urmărit culoarea, friza și capitelul unui *Templu al dragostei*. Dacă găsești aceste elemente, *Templul* este gata. Caut.”⁴²



Fig. 17. Ilarie Voronca și Victor Brauner la București, în 1924.

Cercetând cu oareșicare luare aminte termenii șirului, vom observa că, exceptând „culoarea”, sunt prezente elementele-cheie ale unui ordin arhitectural. Suntem de părere că pe atunci tinerii interlocutori ai lui Brâncuși au confundat „coloana” cu „culoarea”. Substituind-o pe cea dintâi celei de-a doua, obținem un șir perfect coerent, care ne dezvăluie ambițiile de arhitect ale lui Brâncuși în deplinătatea lor.

⁴² Barbu Brezianu, *Două mărturii*, în *Arta*, XXXIV, 5/1987, p. 7.

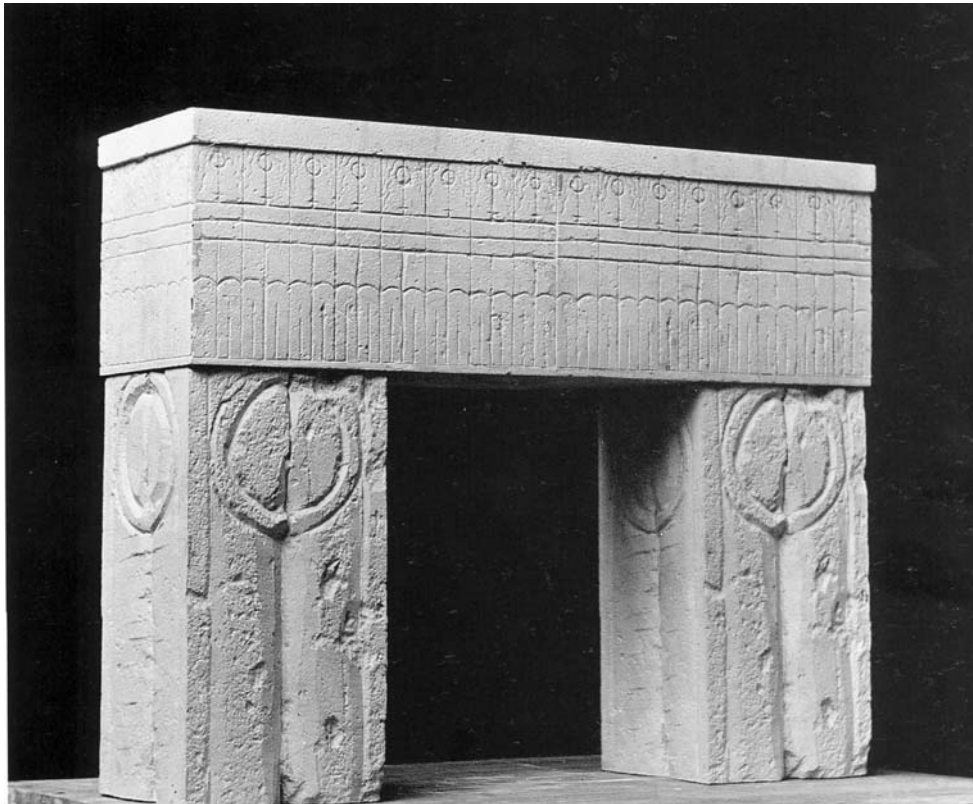


Fig. 18. Machetă a Porții sărutului (foto Brâncuși).

Dorința sa nu era doar aceea de a se manifesta în calitate de arhitect. Sculptorul tindea către descoperirea unui nou ordin în arhitectură, diferit de cele vitruviene, totuși nu opus acestora. Altfel spus, ordinul inventat de Brâncuși era unul de extracție clasică, fie și pentru motivul că artistul înțelegea să își îndrume demersul arhitectural pornind de la rigorile impuse de însăși ideea de ordin. Acceptând dialogul platonician Banchetul în calitate de sursă livrescă a operelor momentului turnantei, clasicitatea unui Brâncuși arhitect se vede încă o dată confirmată, de data aceasta din perspectivă tematică. Pornind de la titlul pe care îl atribuie unei creații prezentate în 1933 în expoziția personală de la Brummer Gallery din New York⁴³, *Coloana Sărutului* (Fig. 19), deducem că ordinul arhitectural pe care sculptorul îl căuta s-ar fi putut numi „ordin al sărutului”. Acesta ar fi urmat să fie inclus unui „Templu al dragostei”, înspre a cărei obiectivare Brâncuși și Modigliani tindeau – așa cum am putut vedea – încă din anii 1909-1914. Identitatea templului – care oscila între utopie pură și realizare efectivă – este confirmată de Brâncuși însuși, prin titlul complet sub care *Coloana sărutului* a fost înfățișată publicului newyorkez în toamna și iarna anilor 1933-1934 la Brummer Gallery din New York: *Coloana sărutului – Parte din proiectul Templului dragostei*⁴⁴ (Fig. 20 și 21). Dintr-o telegramă⁴⁵ trimisă de Brâncuși lui Duchamp – expeditorul aflându-se la Paris, iar destinatarul la New York, în calitate de organizator al expoziției de la Brummer Gallery – aflăm că artistul expozant a insistat în mod deosebit ca, în paginile catalogului aflat sub tipar, subtitlul să fie adăugat în mod obligatoriu titlului. Acționând în acest fel, Brâncuși va fi dorit să atragă luarea aminte a publicului newyorkez și a colecționarilor asupra dublei sale competențe, aceea de sculptor și arhitect. Nu este deloc exclus ca o atare împrejurare să reflecte tocmai

⁴³ Expoziția a fost deschisă între 17 noiembrie 1933 și 13 ianuarie 1934, răspunzător de instalarea ei fiind Marcel Duchamp însuși. Corespondența purtată cu acest prilej între Brâncuși și Duchamp documentează în mod amplu participarea sculptorului și, desigur, a arhitectului Brâncuși la viața artistică newyorkeză. Vezi Doina Lemny, *Les expositions à la Brummer Gallery de New York, 1926 et 1933-34*, în *L'Atelier Brancusi...* (1997), p. 198-204. De aceeași autoare vezi și *Maurice et Maurice: chronique d'une amitié*, în *Les carnets de l'Atelier Brancusi – Brancusi & Duchamp, regards historiques*, Paris, 2000, p. 47-56.

⁴⁴ *Column of the Kiss – Part of project for the Temple of Love*. Vezi fig. 21.

⁴⁵ Că titlurile sculpturilor și proiectelor arhitecturale aveau pentru Brâncuși o importanță covârșitoare ne este reconfirmat de telegrama din 5 noiembrie 1933, pe care sculptorul le-o expediază lui Marcel Duchamp și Joseph Brummer deopotrivă: „5 noiembrie Scalpendi Adăugați titlului coloanei sărutului parte din proiectul templului dragostei”. „Le 5 Novembre Scalpendi Ajoutez au titre de la colonne du baiser partie du projet du temple de l'amour Brancusi”. Vezi *L'Atelier Brancusi...* (1997), p. 199.



Fig. 19. Coloana sărutului în atelier (foto Brâncuși).

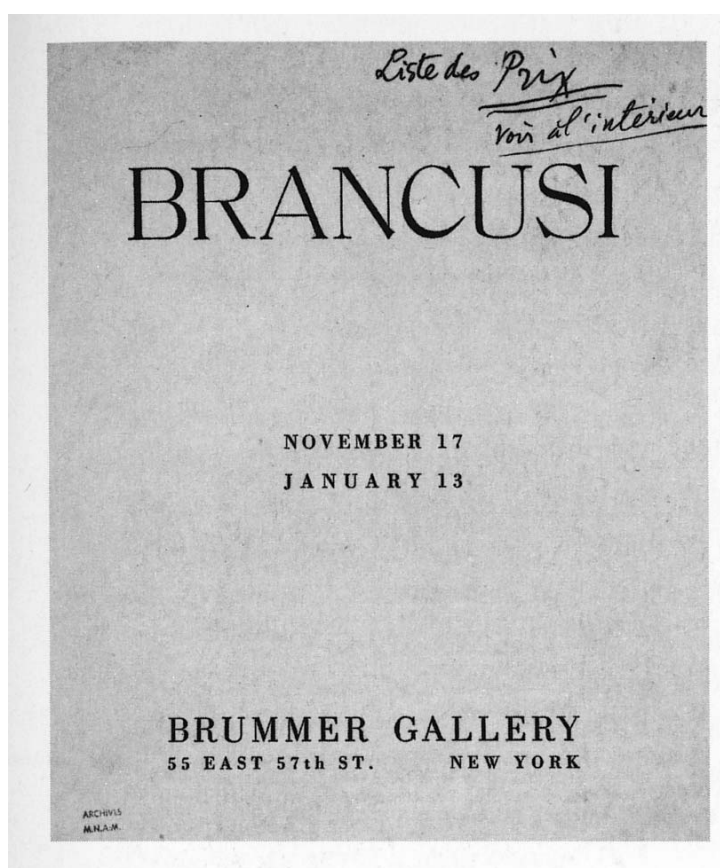


Fig. 20. Catalogul expoziției de la Brummer Gallery, New York, 1933
(Arhiva Brâncuși, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris).

*On ne peut pas faire de prix en francs.
Veux tu me répondre par retour du
Courrier si tu vois quelques
changements à faire à
ces prix-?*

Dollars	Item	Price
1500	1. Young Bird—(marble)	2.000
5000	2. Mrs. Eugene Meyer, Jr.—(black marble)	4.000
1600	3. Column of the Kiss—Part of project for the Temple of Love.	
1400	4. Fountain of Narcissus—(study)	
500	5. Column Without End	
500	6. Column Without End—	Project of columns which, when enlarged, will support the arch of the firmament.
500	7. Column Without End	
	8. Bird in Space—(white marble)—Project of Bird which, when enlarged, will fill the sky. Collection Mrs. C. C. Rumsey	
5000	9. Bird in Space—(blue marble)	4.000
5000	10. Fish—(blue marble)	
1300	11. Young Bird—(polished bronze)	
500	12. Timidity—(stone) avec la cariatide	2.000 <i>ajouté pas</i>
300	13. Cup—(wood)	
1300	14. Torso of a Young Man—(polished bronze)	
800	15. Torso of a Young Man—(walnut)	1.300
1200	16. Child's Head—(wood)	
1200	17. Study—(wood)	
1000	18. The Chief—(walnut)	1.500
400	19. The Baroness	800
800	20. Plaster form	

Fig. 21. Pagină a Catalogului expoziției de la Brummer Gallery, New York, 1933
(Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris).

strategiile prin care artistul încerca să identifice în îndepărtata Americă un potențial mecena, apt a-i susține proiectele arhitecturale. Este momentul să precizăm că – potrivit unei mărturii demne de crezare⁴⁶ – Brâncuși privea cu încredere către instituția mecenatului. Și era firesc să fie așa, de vreme ce proiectele sale arhitecturale, s-a văzut, nu erau nici lipsite de amploare și nici de dată recentă⁴⁷. Să mai observăm că, după cum în 1912 mediile artistice românești – incluzând și lumea colecționarilor – s-au arătat puțin apte a înțelege sinteza arhitectură-sculptură pe care Brâncuși o propunea, fie și în mod discret, prin unele titluri ale lucrărilor sale, tot așa, în 1933, atât galeristul newyorkez Joseph Brummer cât și Marcel Duchamp, organizatorul expoziției personale Brâncuși, nu erau pe deplin convinși de importanța operelor prezentate în varianta „ghips”, așadar nici asupra importanței fragmentului de arhitectură pe care Brâncuși înțelesese să îl

⁴⁶ „[...] Mai era și această problemă cu Brâncuși: el credea în mecena, în marele personaj care îi ajută pe artiști.” „[...] Il y avait aussi ce problème chez Brancusi: il croyait au mécène, au grand personnage qui aide les artistes.” Friedrich Teja Bach, interviu cu Jacques Hérold, în *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 258.

⁴⁷ Ocazia avea să se ivească un an mai târziu, când Brâncuși primește cvasi-simultan comenzile pentru Târgu-Jiu și Indore. Dacă ultima dintre cele două comenzi nu va trece dincolo de stadiul de proiect – totuși, unul îndeajuns de documentat, astfel încât o reconstituire a profilului plastic, dar mai cu seamă a semnificației „templului indian” să fie posibilă –, în „Liga Națională a femeilor române din Gorj”, prezidată de Arethie Tătărescu, Brâncuși și-a descoperit pe adevăratul său mecena. Încă din primele momente – atunci când, prin mijlocirea Miliței Petrașcu, sculptorului îi este încredințată comanda –, proiectul evoluează în mod prodigios. De la ideea de „monument”, prin care „Liga” înțelegea, de bună seamă, o simplă operă statuară ce urma să fie instalată la Târgu-Jiu, se ajunge, în cele din urmă, la un ansamblu situat la confluența dintre sculptură, arhitectură și urbanism. Pentru etapele devenirii *Ansamblului de la Târgu-Jiu*, dar și pentru proiectul *Templului de la Indore*, vezi Cristian-Robert Velescu, *Artist-comanditar-mecena, un raport esențial al artei moderne – exemplul lui Brâncuși*, în *Formă și semnificație în arta românească modernă – exemplul lui Brâncuși*, București, 2002, p. 7-100. Pentru proiectul indian vezi și Cristian-Robert Velescu, *Brâncuși alchimist*, București, 1996.

prezintă în preajma sculpturilor sale, subliniind – și pe această cale – sintetismul proiectului său de creație. Că Joseph Brummer nu prețuia fragmentul de arhitectură în măsura în care artistul știa să îl prețuiască, rezultă din întrebarea formulată și transmisă prin Duchamp. Gândind, poate, că valoarea economică a creațiilor turnate în ghips nu o egala pe aceea a operelor realizate în materiale definitive, el transmite, prin Duchamp, o listă de opere – incluzând și *Coloana sărutului* – care ar fi urmat să fie donate unor muzee americane în cazul în care artistul ar fi fost de acord cu o asemenea soluție⁴⁸. Nu este exclus ca galeristul newyorkez să fi avut în vedere și cheltuielile pe care ambalarea și transportul le-ar fi presupus, acestea „concurând” valoarea comercială a fragmentului de arhitectură și a celorlalte sculpturi turnate în ghips. Totuși, prețul fixat de Brâncuși recomandă *Coloana sărutului* drept o operă de excepție. Turnată în ghips fiind – așadar nebeneficiind de statutul unei opere definitive –, sculptorul se gândise că ea și-ar fi putut afla un cumpărător contra sumei de 1600 de dolari, în vreme ce *Coloanele fără sfârșit*, prezente în număr de trei în expoziția din 1933 – toate cioplite în lemn, bucurându-se așadar de statutul unor „opere finite” –, erau oferite contra sumei de 500 de dolari fiecare. Prin mijlocirea însemnărilor olografe ale lui Duchamp, făcute direct pe catalogul expoziției de la Brummer Gallery, ne este dat să aflăm prețurile formulate, în epocă, de Brâncuși⁴⁹. În 1912, în România, colecționarul Victor N. Popp și Cecilia Cuțescu-Storck sperau în ivirea unui cumpărător, care să ia asupra-și *Fragmentul dintr-un capitel*. Iată că în 1933, excluzând *de plano* posibilitatea unei valorificări comerciale, Joseph Brummer propune donarea *Coloanei sărutului* și a celorlalte opere turnate în ghips. În calitate de galerist versat, care își făcuse din comerțul de artă o specialitate⁵⁰, Joseph Brummer nu întrezărea pesemne nici o posibilitate ca fragmentul de arhitectură pe care îl expusese în galeria-i să-și găsească, vreodată, un cumpărător. De bună seamă, el privea proiectele arhitecturale brâncușiene dinspre latura lor utopică. Iată resorturile care-l vor fi determinat să sugereze soluția donării către muzee a operelor turnate în ghips. Locul de păstrare al „coloanei” expuse la Brummer Gallery nu ne este în prezent cunoscut, împrejurare ce pare să confirme, în mod paradoxal⁵¹, ipoteza „donației”. Dacă sculptorul și-ar fi luat „coloana înapoi”, aceasta ar fi trebuit să se regăsească astăzi printre exponatele de la Musée National d’Art Moderne, Centrul Georges Pompidou. Totuși, potrivit lui Friedrich Teja Bach, o altă variantă – prezentă astăzi la Musée National d’Art Moderne – ar fi fost realizată după 1933⁵², Brâncuși fiind așadar preocupat de înlocuirea „coloanei” de la Brummer Gallery cu una cvasi-identică. Atât și ar ajunge pentru ca noi să fim convinși de importanța pe care artistul o acorda acestei opere purtând conotații arhitecturale, importanță întărită atât de vechimea proiectului, cât și de consecvența cu care Brâncuși a știut să-l urmărească în timp. Este demn de remarcat că în catalogul rezonat datorat lui Friedrich Teja Bach *Coloana sărutului* expusă la Brummer Gallery este datată 1933, anul fiind urmat de semnul întrebării⁵³. În catalogul soților Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati ea este datată 1930, iar alte variante ale aceleiași opere sunt datate 1933-1937⁵⁴. Pornind de la o scrisoare pe care Milița Petrașcu i-o adresează lui Brâncuși în 8 mai 1925, datarea *Coloanei sărutului* ar putea suferi modificări. După ce relatează modul în care a împărțit între ea, Marcel Iancu și Max Herman Maxy cele douăsprezece fotografii pe care Brâncuși le trimisese spre a

⁴⁸ „[...] Brummer mă întreabă ce vrei să faci, după expoziție, cu mulajele în ghips. Vrei să-ți fie retrimise sau vrei să le donezi unor muzee din America? Brummer îmi spune că s-ar putea ocupa de plasarea lor la muzee fără nici o dificultate.” „[...] Brummer me demande ce que tu veux faire avec les moulages en plâtre après l'exposition. Veux-tu qu'ils te soient renvoyés ou veux-tu les donner à des musées en Amérique? Brummer me dit qu'il peut s'occuper de les placer dans des musées sans difficulté.” Scrisoare trimisă de Duchamp lui Brâncuși în 18 decembrie 1933, în *L'Atelier Brancusi...* (1997), p. 203.

⁴⁹ Pentru detaliile privind prețurile, vezi fig. 21. Însemnările olografe sunt ale lui Duchamp. Cum însă el cere o revizuire coborâtore a acestor prețuri, așteptând prin curier răspunsul sculptorului, e limpede că sumele fuseseră stabilite de Brâncuși.

⁵⁰ Joseph Brummer își începuse cariera de galerist newyorkez prin comercializarea obiectelor de artă decorativă, ulterior orientându-și atenția către „artele majore”, pictură și sculptură. În această a doua etapă a activității sale, Brummer se specializează în comerțul de artă modernă. Formația sa de sculptor, desăvârșită la Paris, va fi contribuit la această opțiune. Expozițiile pe care galeria sa le-a găzduit au fost consacrate lui André Derain (1922), artei africane (1922), lui Henri Matisse (1924), urmate de cele două expoziții Brâncuși (1926 și 1933). Acestea din urmă au fost gândite și organizate de Marcel Duchamp, care s-a aflat însă, pe calea corespondenței, tot timpul în legătură cu sculptorul. Vezi Krisztina Passuth, *Brancusi, Joseph Brummer et le primitivisme*, în *Brâncuși la apogeu. Noi perspective* (documentele Colocviului internațional organizat cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la nașterea lui Constantin Brâncuși – Academia Română, Comitetul național UNESCO pentru dezvoltare culturală, Ministerul Culturii și Cultelor, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române), București, 2001, p. 166-170.

⁵¹ În cazul în care donația ar fi devenit fapt real, locul de păstrare al *Coloanei sărutului* ar fi trebuit să fie totuși cunoscut, dat fiind că Joseph Brummer avea în vedere o donație către „muzee din America”.

⁵² Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, cat. nr. 259, p. 497.

⁵³ *Ibidem*, cat. nr. 258.

⁵⁴ Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brancusi...*, cat. nr. 183, p. 309, și cat. nr. 199, p. 312.

fi prezentate în cadrul expoziției cu participare internațională a *Contimporanului* – deschisă în decembrie 1924 la București –, corespondenta solicită alte fotografii, care ar fi urmat să illustreze paginile revistei. Cu acest prilej, ea se referă în mod explicit la planul *Templului dragostei*, la un desen și la o fotografie înfățișând „doi pilaștri”⁵⁵. Să notăm, cu titlu de detaliu, că în paginile *Contimporanului* nu apar, după mai 1925, reproduceri ale operelor sculptorului. De unde deducem că Brâncuși nu a dat curs rugăminții elevei sale. Numărul din ianuarie al revistei, consacrat lui Constantin Brâncuși, fusese amplu ilustrat cu fotografia înfățișând opere statuare și vederi asupra atelierului. Deducem că acestea sunt tocmai fotografiile care fuseseră expuse în cadrul expoziției cu participare internațională. Considerăm că detaliile referitoare la opera de arhitect a sculptorului, menționate în scrisoarea Miliței Petrașcu, redatează *Coloana sărutului*, prezentată în 1933 la Brummer Gallery, opera putând fi atribuită unui interval ce coboară chiar dincolo de limita anului 1925, de vreme ce în acel moment, plan, desen și pilaștri se aflau deja în atelier. Analizând *Coloana sărutului* expusă în 1933 la New York din perspectiva plasticității sale, vom observa că, în pofida înaltului coeficient de abstracție ce o caracterizează, ea derivă totuși din motivul figurativ al *Sărutului*, operă ce rezumă, ea singură, începuturile marcate de originalitate ale artei sculptorului. Nervura centrală și suprafețele vag rotunjite, de o senzualitate abia marcată, străbat coloana-pilastru⁵⁶ pe întreaga sa înălțime. În opinia noastră, această sintaxă e un rezultat al supradimensionării unor detalii ale operei statuare *Sărutul*. Într-adevăr, parafrazându-l pe Dan Botta⁵⁷, se poate afirma că „Pilastrul” ține captivă, în structurile sale materiale, amintita operă statuare. Prin supradimensionare, ea devine, în mod explicit, o „dublă cariatidă”. Titlul pe care Brâncuși l-a atribuit coloanei-pilastru – am văzut, nu ca rezultat al simplei întâmplări ori al inspirației de moment, ci ca urmare a unei îndelungi chibzuințe și a dorinței sale exprese – certifică o atare ascendență.

Revenind la alegația lui Brâncuși privitoare la identitatea arhitectură-sculptură, totodată ținând seama de originile figurative ale *Coloanei sărutului*, suntem de părere că o mai veche afirmație brâncușiană – cea privitoare la raportul figurativ-abstract – își extinde puterea aforistică, trecând din domeniul sculpturii și asupra celui propriu arhitecturii:

„Nebuni sunt aceia care consideră munca mea ca fiind abstractă; ceea ce ei califică drept abstract e tot ce poate fi mai realist, căci ceea ce este real nu este forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor.”⁵⁸

Să observăm că, în cuprinsul afirmației sale, Brâncuși evită să vorbească despre sculptură ori despre arhitectură. El se exprimă în mod generic, amintind de „munca sa”. Ținând seama de identificarea arhitecturii cu sculptura, care, am văzut, intra în vederile lui Brâncuși, considerăm că ambele domenii în care creativitatea brâncușiană s-a manifestat au fost scoase din „aria jurisdicțională” a artei abstracte. Într-adevăr, sculpturi atinse de un înalt grad de abstracție – *Muza adormită*, *Prometeu*, numeroasele variante ale *Păsării în văzduh* – poartă certe repere figurative, însă atât de discrete încât – ținând cont de programul platonician de creație care a prezidat la geneza lor – privitorul realizează că efortul creator propriu lui Brâncuși tinde către surprinderea „adevăratei realități”, cea care se identifică ideilor platoniciene, și nicidecum către fixarea în structurile operei statuare a „forme exterioare”, caracteristică realismului celui mai plat. Dar ceea ce trebuie acceptat pentru domeniul sculpturii – fie și într-un târziu⁵⁹ – se extinde, *mutatis mutandis*, asupra domeniului arhitecturii. Dacă, pornind de la alegațiile sculptorului, vom admite că sculptura sa „nu este abstractă”, va trebui să admitem, prin reciprocitate, că nici arhitectura sa nu se împărtășește din puterile abstracției. Aceasta întrucât, s-a văzut, Brâncuși se manifestă în calitate de arhitect evidențiindu-și calitățile

⁵⁵ „Je vous prie bien, cher cher maître envoyez moi si c'est possible le plan du Temple d'amour, ou au moins le dessin ou la fotos de deux piliers.” (În franceză, în original.) „Vă rog frumos, dragă, dragă maestre, să-mi trimiteți, dacă este posibil, planul Templului dragostei, sau cel puțin desenul ori fotografia cu cei doi pilaștri.” Vezi *Brâncuși inedit...*, p. 295.

⁵⁶ În scrisoarea sa, Milița Petrașcu indică „doi pilaștri”, pe care îi recunoaște într-o fotografie rămasă necunoscută nouă. Avem convingerea că, atunci când vorbește de „pilaștri”, eleva lui Brâncuși avea în vedere forma prismatică, de secțiune pătrată a *Coloanei sărutului*, aflată în atelierul sculptorului. Totuși, nu este deloc exclus ca, referindu-se la „doi pilaștri”, eleva lui Brâncuși să se fi raportat mental la dubla articulare a *Coloanei sărutului*, aceasta reunind – în ordine plastică, dar și în plan simbolic – cele două personaje îmbrățișate, prezente în opera statuare *Sărutul*, din care *Coloana sărutului* derivă.

⁵⁷ Vezi nota nr. 8.

⁵⁸ „Ce sont des imbéciles qui disent mon travail abstrait; ce qu'ils qualifient d'abstrait est le plus réaliste, car ce qui est réel, ce n'est pas la forme extérieure mais l'idée, l'essence des choses.” Claire G. Guilbert, *Propos de Brancusi*, în *Prisme des Arts* (Paris), 12/1957, p. 6, apud Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 351, nota nr. 3.

⁵⁹ Interpretarea în cheie platoniciană a operei lui Brâncuși a întâmpinat și întâmpină încă obiecții, argumentul cel mai des invocat fiind o anume rudimentaritate – fantezistă, în opinia noastră – a staturii intelectuale a artistului. Vezi Rosalind Krauss, „Brancusi and The Myth of Ideal Form”, în *Artforum* (New York), VIII, nr. 5, 1970, p. 39.

de cioplitor, altfel spus, sculptând. Tot așa procedau și „marii arhitecți ai catedralelor”⁶⁰. Mai mult, ținând seama de „reperle figurative” incluse fragmentelor arhitecturale pe care le-a creat, va trebui să admitem că arhitectura lui Brâncuși se împărtășește din puterile unui figurativ esențializat, rezultat al programului său platonician de creație, orientat către vizualizarea „regului ideii”. Potrivit lui Vasile Georgescu Paleolog – prieten apropiat și exeget al lui Brâncuși –, efortul sculptorului se confundă cu o constantă aproximare a limitelor amintitului „regn”:

„Prin scrutarea Formei în Sine este surprins conturul existențial al ideii.”⁶¹

Avem convingerea că exegetul avea în vedere ideea platoniciană.

Luând în considerare toată această dialectică privitoare la raportul figurativ-abstract, cu îndreptățire se va putea afirma că, în octombrie 1938, Brâncuși se afla încă în căutarea unui nou ordin arhitectural, pe care cu siguranță că l-a imaginat ca „ordin al sărutului”. Revenind la mărturia tinerilor pe atunci jurnaliști Haig Acterian și Petre Țuțea, vom observa că vocabula „caut” – cu care sculptorul își încheie considerațiile referitoare la arhitectură – devine măsura însăși a ambițiilor sale de arhitect. Un arhitect care își așază căutările în continuitatea concepțiilor clasice, vitruviene, determinate de existența ordinilor în arhitectură. Nelimitate fiind, ambițiile lui Brâncuși se deschid continuu utopiei înseși.

Dimensiunea utopică, proprie creației sculptorului și arhitectului Brâncuși, angajează – după cum am încercat să demonstrăm – fenomenul unei *sui generis* sinteze a artelor. Un atare demers înrudește însă creația maestrului cu proiectele mai tinerilor săi prieteni avangardiști din spațiul românesc, din moment ce sinteza artelor era chiar ținta lor în intervalul 1924-1925. Judecând după afirmațiile lui Ion Vinea, cuprinse în *Manifestul activist către tinerime*, efortul sintetic – care-și va afla desăvârșita expresie în articolul lui Ilarie Voronca din primul număr al revistei *Integral*, intitulat „Suprarealism și integralism”⁶² – trebuia să fie precedat de o amplă activitate de deconstrucție. Obiectul acestei activități îl constituia chiar opera de artă tradițională, fie ea plastică, literară, muzicală ori dramatică, marcată, invariabil, de puternice accente individualiste, expresie a subiectivității creatorului⁶³. Ideea a fost proclamată și de Tristan Tzara în manifestele sale dadaiste⁶⁴. Totuși, trecând pragul atelierelor din Impasse Ronsin 8-11, Tristan Tzara, Victor Brauner, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Benjamin Fondane, Mihail Cosma – alături de alți avangardiști, provenind din spațiul occidental – au știut să își sacrifice în mod desăvârșit elanul destructiv și furia iconoclastă – proprii oricărui reprezentant al avangardei istorice –, devenind fanatici adulatori ai artei sculptorului. Memorabile sunt cuvintele lui Ilarie Voronca, poate cel mai pur reprezentant – în sens donquijotesc – al avangardei istorice de la noi. Pe alocuri, spusele sale par a se fi încărcat de puterile rugăciunii:

„Voi trece pe străzi, în orașe, printre vânzători ambulanti și vitrine cu obiecte strălucitoare. Sau în marile ateliere de sculptură, voi sta să ascult alături de discipoli învățăturile bătrânilor maeștri. Va fi o tăcere ca o lumină de cristal prin largile ferestre. Voi sta fără o vorbă și voi vedea cum simplu Constantin Brâncuși desnoadă din pietre mari, masive, funde – aproape imateriale – de păsări și de pești. Mă voi bucura de praful acela de calcar și de grezie pe care îl voi respira prin gură și prin haine și-n liniștea deodată luminoasă, lângă marele maestru, voi asculta cum viața, ca o stalactită, se întărește în peștera din noi.”⁶⁵

⁶⁰ Pentru paralelismul dintre demersul brâncușian și acela propriu constructorilor medievali, vezi nota nr. 38.

⁶¹ „Par la considération de la Forme en Soi, on saisit le contour existentiel de l'idée” (În franceză, în original.) V. G. Paleolog, C. Brâncuși, București, Forum, 1947, p. 32.

⁶² Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism*, în *Integral* (București), nr. 1, 1 martie 1925, p. 4-5.

⁶³ Vezi nota nr. 40.

⁶⁴ „E de împlinit o mare lucrare destructivă, negatoare.” „Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir.” Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, în *Œuvres complètes*, vol. I, p. 366.

⁶⁵ Ilarie Voronca, *Prefață la alte poeme*, în *Act de prezență*, București, Colecția *Carte cu semne*, 1932, p. 84-85.

