

C. Brancusi



Atteindre un nouveau plan de la réalité

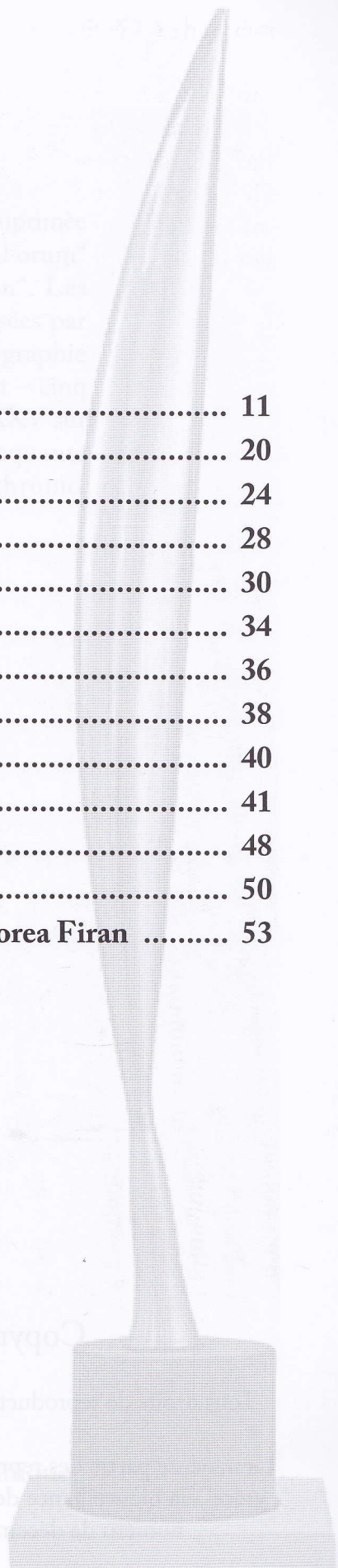
par

V. G. Paleolog



CHAPITRES

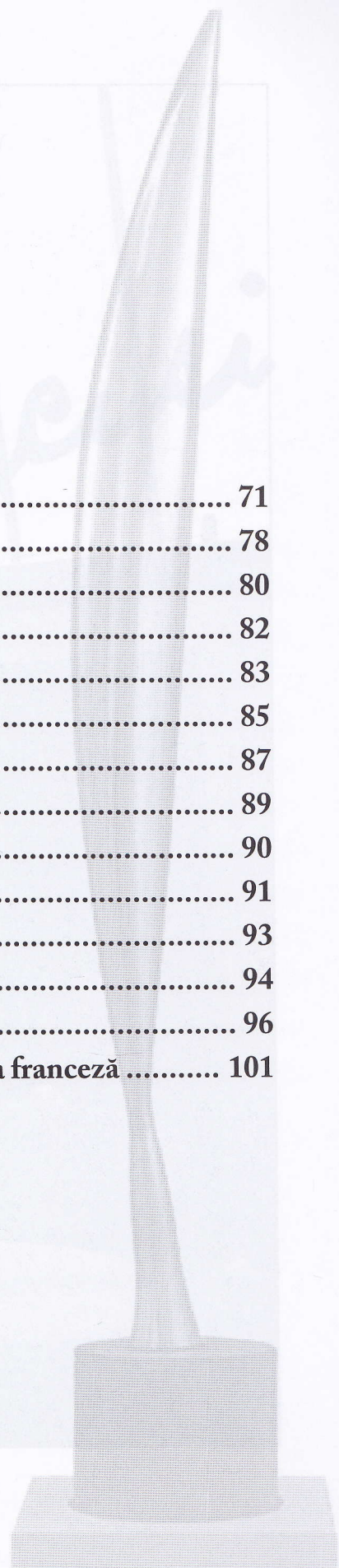
Atteindre un Nouveau Plan de la Réalité	11
Digression	20
Confluences I	24
Ensemble I Ensemble II	28
Confluences II	30
Suite	34
Parallèlement	36
Poésie de Lucian Blaga (en langue roumaine)	38
Poésie de M. Loy (en langue anglaise)	40
Note I	41
Note II	48
La Sculpture, cette Nouvelle Métaphysique	50
V. G. Paleolog, le premier biographe de Brancusi, par Florea Firan	53





CUPRINS

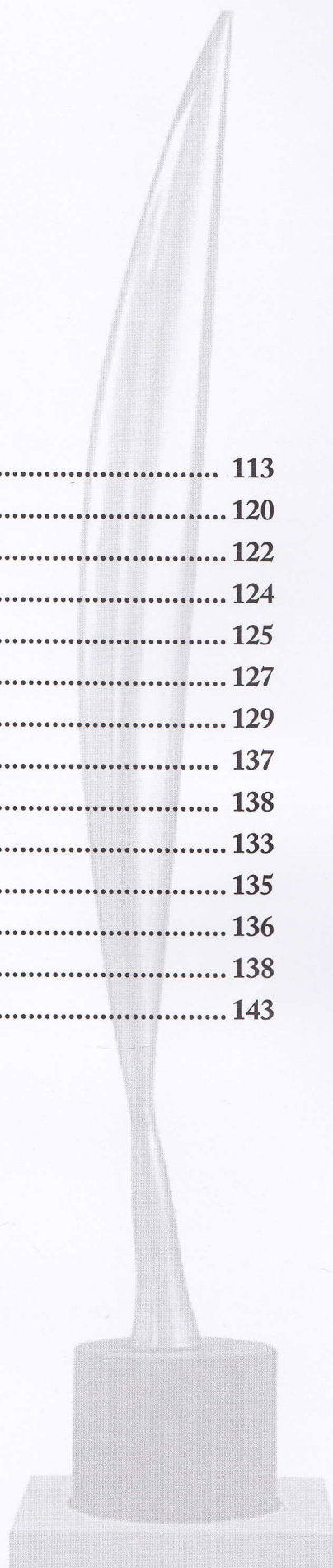
A atinge un nou plan al realității	71
Digresiune.....	78
Confluente I	80
Ansamblu I; Ansamblu II	82
Confluente II.....	83
Suită.....	85
În paralel	87
<i>Păsărea sfântă</i> , de Lucian Blaga	89
<i>Păsărea de aur a lui Brâncuși</i> , de Mina Loy	90
Notă I.....	91
Notă II	93
Sculptura, această nouă metafizică	94
Florea Firan, <i>V. G. Paleolog, primul biograf al lui Brâncuși</i>	96
Ilustrația operelor lui C. Brâncuși din versiunea în limba franceză	101

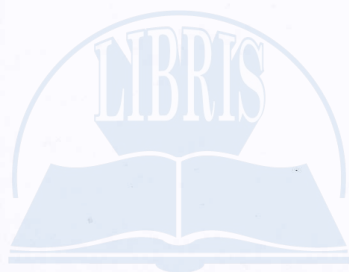




CHAPTERS

Reaching a new level of reality	113
Digression	120
Confluences I.....	122
Ensemble I; Ensemble II	124
Confluences II	125
Suite.....	127
In Parallel.....	129
Lucian Blaga's poem (in Romanian)	137
M. Loy' poem (in English)	138
Note I	133
Note II	135
Sculpture, this New Metaphysics	136
Florea Firan, <i>V. G. Paleolog, Brâncuși's First Biographer</i>	138
Images from the French version	143





BRÂNCUȘI

ATTEINDRE UN NOUVEAU PLAN DE LA RÉALITÉ

*L'art ne fait que commencer...
(propos oral de C. Brâncuși)*



*Il est temps, il est justice de détruire l'ambiance de
scandale ou d'indifférence qui existe autour de l'œuvre
de Brâncuși, et de mettre en évidence le rajeunissement
dont l'art plastique lui est redevable.*

*(Alfred Dreyfus, C. Brâncuși
Cahiers d'Art, 1929)*

Récevoir l'œuvre de Brâncuși est depuis un haut bien spirituel, elle appartient dès maintenant au patrimoine sacré de la civilisation, acceptée universellement tant à Paris qu'à New York, aussi bien aux Indes qu'ailleurs. Sa gloire n'a pas eu l'insouciance de succéder et de déborder l'acceptation de l'œuvre de Brâncuși signifiant tout à la fois l'acceptation et la consécration d'un nouveau concept de beau dans l'art moderne qui suppose l'adhésion à la refonte spirituelle, encore bien loin de s'achever et qui est semblable aux plus profonds changements qu'ait connus l'esprit humain dans la parabole de son histoire.

Ce que firent Mallarmé et Joyce pour les lettres, Cézanne et Picasso pour la peinture, Debussy pour la musique, Jeans, Heisenberg, Einstein pour les chiffres et la philosophie, Brâncuși le fit pour la sculpture.

Aussi, c'est à bon escient que Giedion Welcker considère Brâncuși comme „the greatest modern sculptor living” (*Modern Plastic Art, Elements of Reality Volume and Disintegration*, New York, 1937, p. 153).



La Pièce (in situ)



BRÂNCUȘI

ATTEINDRE UN NOUVEAU PLAN DE LA RÉALITÉ

Recevoir l'œuvre de Brâncuși est devenu un haut bien spirituel; elle appartient dès maintenant au patrimoine sacré de la civilisation, acceptée universellement tant à Paris qu'à New York, aussi bien aux Indes qu'ailleurs. Sa gloire n'a pas eu la soudaineté du succès foudre et éclatant; l'acceptation de l'œuvre de Brâncuși signifiant tout à la fois l'acceptation et la consécration d'un nouveau concept de beau dans l'art statuaire qui suppose l'adhésion à la réforme spirituelle, encore bien loin de s'achever et qui est semblable aux plus profonds changements qu'ait connus l'esprit humain dans la parabole de son histoire.

Ce que firent Mallarmé et Joyce pour les lettres, Cézanne et Picasso pour la peinture, Satie pour la musique, Jeans, Heisenberg, Einstein pour les chiffres et la philosophie, Brâncuși le fit pour la sculpture.

Aussi, c'est à bon escient que Giedion Welcker considère Brâncuși comme „the greatest modern sculptor living“ (*Modern Plastic Art, Elements of Reality Volume and Disintegration*, New York, 1937, p. 153).

LIBRIS

Descendant de la noblesse paysanne la mieux gardée du point de vue ethnique, loin de tout contact hétérogène (son nom spécifiquement carpathique se trouve orthographié lettre par lettre dans une inscription datant du II-ème siècle de notre ère sur une pierre tombale retrouvée près de Sarmiségéthuse, la capitale de la Dacie Trajane, v. Lupas), Brâncuși laisse cependant une œuvre qu'il est difficile de rattacher à l'effort d'ensemble de l'art roumain, exception faite de deux œuvres significatives: „La Prière“ et „La Sagesse du Monde“, qui représentent à elles seules l'âge de transition, entre l'œuvre de Brâncuși appartenant au groupe ethnique de l'œuvre de Brâncuși, dirions-nous, et la nouvelle œuvre, d'où tout particularisme sera définitivement aboli.

En effet, „La Sagesse du Monde“ est si proche de la conception folklorique, qu'elle en paraît l'illustration naturelle. „La Sagesse du Monde“ semble surgie de la substance des cendres des contes d'hiver, pétrie avec la plus pure matière parémiographique.

Dans „La Prière“, Brâncuși transpose le geste d'une femme „de chez nous“, agenouillée sur une tombe qui, tout en se penchant, décrit un large geste supposant et la soumission religieuse et la profondeur de sa foi.

Ce geste est tout orthodoxe.

On ne se signe ainsi que chez nous, le geste du signe de la croix étant de toute autre signification chez les catholiques dont la foi a été en partie épurée du côté terrible et vengeur que seule l'iconographie et les traditions orthodoxes gardent encore.

Ceci se passe vers 1908.

Avec ces œuvres, le cycle roumain, le moment valaque de son œuvre s'achève; dorénavant l'effort de Brâncuși embrassera le problème de la sculpture en sa totalité, abandonnant l'esprit de secteur de l'art statuaire, pour s'orienter vers le sculptural par essence.

La sculpture ne l'intéressera dorénavant que par ce qu'elle représente d'éternel et de définitif en elle-même, par ce quoi celle-ci s'intègre dans l'esprit d'interrogation de la causalité générale, la sculpture devenant pour Brâncuși un moyen d'attaquer et de résoudre le problème-même de la connaissance.

„La forme et ses proportions équilibrées sont le grand Oui; par elles nous arrivons à nous connaître nous-mêmes.“ (Brâncuși, tradition orale sur son „Socrate“.)

Cette nouvelle conception du fait sculptural, Brâncuși l'annonce par trois manifestations embryonnaires des trois cycles les plus importants de son œuvre et qu'il ne cessera un demi-siècle, dans les divers aspects et emplois qu'il leur assignera dans son œuvre immense: cycle de l'Oiseau d'Or, cycle du Féminin, (dont le „Portrait de Mlle Pogany“ est le geste initial) et enfin le cycle du Baiser.

L'Oiseau d'Or primitif évoluera du prototype acquis pour la collection „Elie Poiret“ de Paris à celui pour lequel le Maharadjah de Kapurtalah fit bâtir un temple en marbre pour l'abriter.

Pour ce „Temple de la Délivrance“ Brâncuși a créé un nouvel ordre, colonne et chapiteau, qui, à côté des trois ordres classiques, possède une originalité et une beauté d'ordonnance qui ne saurait tarder de le mettre aux côtés des ordres classiques.

Ce chapiteau, constitué de sphères superposées, coupées aux angles droits, est d'un effet unique de puissance et de grâce dans la force (v. Giedion Welcker, cf. pp. 108, 109).

Les chapiteaux du „Temple de la Délivrance“ parachèvent les colonnes „filles des nombres d'or“ issues de sa fameuse „Colonne du Baiser“, dont le prototype est la stèle funéraire „Le Baiser“, posée sur le tombeau d'une jeune américaine dans le cimetière de Montparnasse (22ème division) et qui finira comme l'essentiel de la „Porte aux Héros“ de Târgu-Jiu (Roumanie).



La Prière (plâtre, in studio)

Le cycle féminin commence avec le portrait de „Mlle Pogany“, se continue dans la „Femme se peignant“ et la „Femme au Peigne“, pour conclure avec le fameux „Portrait de la Princesse X“, actuellement la fierté du „Modern Art Museum“ de New York.

Dans toutes ces œuvres répandues aux quatre coins du globe, Brâncuși a fait abandon des derniers vestiges de particularisme de la sculpture, achevant ainsi la plus extraordinaire révolution qu'ait connue l'Histoire des Arts, à travers les siècles, depuis l'antiquité jusqu'aux temps contemporains, rendant ainsi valable à l'acceptation unanime du Nouvel Esprit une nouvelle conception de l'art statuaire.

Ce qui paraissait irrévocablement voué aux rudes lois des antagonismes cosmiques, matière et esprit, par le pouvoir réalisateur d'une série d'œuvres successives qui ressemblent plutôt aux prototypes démiurgiques des Nouvelles Formes de Vie, se confondent dans un nouveau mode d'Etre, début du Nouvel Univers brancusien.

Par son état de sculpteur, de sculpteur s'attaquant directement à la matière, bois ou marbre, car il avait abandonné la pratique de la terre glaise bien avant 1909 (les sculptures en bronze ont été coulées d'après des prototypes en marbre), le problème de vaincre la matière se posait, à la lettre, pour Brâncuși.

Par ce corps à corps de l'esprit avec la matière, survenu avec le sujet de chaque nouvelle création, Brâncuși est amené à considérer le problème philosophique de la communication des substances.

La philosophie s'est anxieusement demandée comment et par quel mécanisme, l'âme, dont l'essence est la pensée, est unie au corps qui a pour essence l'étendue.

Descartes par son mécanisme isolait l'homme du reste de l'univers.

Leibnitz ne faisant que reculer l'interrogation par son harmonie pré-établie, il ne restait à Spinoza que de faire du corps humain un mode de la pensée divine. L'obscur débat philosophique de l'union du corps et de l'âme, de la matière et de l'esprit, Brâncuși le résout à sa manière; par le fait d'art.

Le fait d'art, dit Brâncuși par ses œuvres, est justement cette union de l'âme avec le corps humain, tant recherchée par les philosophes rationalistes; c'est la communication de ces deux modes: pensée et étendue.

Le fait d'art, c'est donc le mode unique de Dieu de penser ces deux aspects dans leurs propres miroitements: pensée et étendue, matière et esprit.

Entre ces deux données il n'existe aucune opposition; tout nous est donné dans la Nature sous ce double aspect qui exclut tout dualisme.

En manière ésotérique, c'est 2 en 1.

Brâncuși appuyait ce singulier monisme spirituel par le maniement amoureux d'un bloc dodécaèdre en cristal où en effet la matière et l'apparence se confondent.

Par Brâncuși la sculpture abandonnera les formes de la sculpture corporelle, de la sculpture placidement soumise à la représentation de la corporéité humaine et ressemblant à celle-ci.

Par Brâncuși la sculpture cessera d'être la vision frontale d'un sujet et cessera également d'être l'illustration plastique d'un sujet anecdotique.

La chair, palpitante chez Rodin, bandée à arc tendu chez Michel-Ange ou sereine dans sa perfection froide chez les Grecs, disparaîtra sous le ciseau de Brâncuși pour ne devenir que ce qu'elle est dans sa profonde signification: un mode de la substance accordée avec l'esprit épistémologique.



Tête de jeune femme sur socle à motif floral roumain



BRÂNCUȘI

A ATINGE UN NOU PLAN AL REALITĂȚII

Receptarea operei lui Brâncuși a devenit un bun spiritual superior, de acum ea aparține unui patrimoniu sacru al civilizației, fiind universal recunoscută atât la Paris cât și la New York, în India ca și în alte părți ale lumii.

Gloria ei nu a avut parte numai de surpriza succesului fulgurant, orbitor; recunoașterea operei lui Brâncuși semnifică totodată acceptarea și consacrarea unui nou concept de frumos în arta statuară, ceea ce presupune adeziunea la o reformă spirituală încă departe de a fi atins desăvârșirea și care se aseamănă cu cele mai profunde schimbări cunoscute de spiritul omenesc în parabola istoriei lui.

Ceea ce au făcut Mallarmé și Joyce în literatură, Cézanne și Picasso în pictură, Satie în muzică, Jeans, Heisenberg, Einstein în științele exacte și în filosofie, Brâncuși a făcut în sculptură.

De asemenea, este bine cunoscut faptul că Giedion Welcker îl consideră pe Brâncuși drept „cel mai mare sculptor în viață” (Modern Plastic Art, Elements of Reality Volume and Disintegration, New York, 1937, p. 153).

Descinzând din noblețea țărănească, etnic ferită cel mai bine de orice contact eterogen (numele lui, autentic carpatin, se află ortografiat literă cu literă într-o inscripție datând din secolul al II-lea al erei noastre descoperită pe o piatră tombală aproape de Sarmisegetuza, capitala Daciei Traiane (v. Lupaș), Brâncuși lasă în urma lui o operă totuși greu de pus în legătură cu năzuințele de ansamblu ale artei românești, excepție făcând două opere semnificative: „Rugăciune” și „Cumințenia pământului” care reprezintă, doar ele, vârsta de tranziție între opera lui Brâncuși ce aparține grupului etnic al operei lui Brâncuși, am zice noi, și noua operă din care orice particularism va fi izgonit definitiv.

Într-adevăr, „Cumințenia pământului” este atât de aproape de concepția folclorică încât ea pare o ilustrare firească a acesteia. „Cumințenia pământului” pare să fi apărut din substanța cenușii poveștilor de iarnă pietrificată grafic în cea mai pură materie paremiologică.

În „Rugăciune”, Brâncuși transpune gestul unei femei „de la noi”, îngenunchează pe un mormânt și care, aplecată fiind, descrie un gest larg ce presupune atât supunerea religioasă cât și profunzimea credinței sale. Este un gest în întregime ortodox. Numai la noi lumea se închină astfel, gestul de a-și face semnul crucii având o cu totul altă semnificație la catolici a căror credință a fost parțial epurată de latura teribilă și răzbunătoare încă păstrată numai de iconografia și de tradițiile ortodoxe. Acestea se petrec către 1908.

Cu lucrările respective, ciclul românesc, momentul valah al operei se încheie; de acum încolo efortul lui Brâncuși va îmbrățișa problematica sculpturii în totalitatea ei, părăsind spiritul zonal al artei statuare pentru a se orienta înspre sculptural, în esența sa.

De acum înainte sculptura nu-l va interesa decât prin ceea ce reprezintă etern și definitiv prin ea însăși, prin ceea ce o integrează în spiritul interogativ al cauzalității generale; pentru Brâncuși sculptura devine un mijloc de a ataca și de a rezolva însăși problema cunoașterii.

„*Forma și proporțiile echilibrate sunt marele Da; prin ele ajungem să ne cunoaștem pe noi înșine*” (Brâncuși, tradiție orală despre al său „Socrate”).

Noua concepție despre faptul sculptural este anunțată de Brâncuși prin trei manifestări embrionare ale celor mai importante trei cicluri din opera lui la care nu va înceta să lucreze o jumătate de secol, în diverse aspecte și funcții pe care, în imensitatea operei, le va atribui acestora: ciclul *Păsării de Aur*, ciclul *Feminității* (unde portretul *Domnișoarei Pogany* reprezintă începutul) și, în sfârșit, ciclul *Sărutului*.

Pasărea de aur primitivă va evolua de la prototipul achiziționat pentru colecția lui Elie Poiré din Paris până la aceea pentru care maharadjahul din Kapurtalah a construit un templu de marmură pentru a o adăposti.

Pentru acest „Templu al Eliberării”, Brâncuși a creat un nou ordin, coloană și capitel, care, alături de cele trei ordine clasice posedă o originalitate și o frumusețe de ordonare ce nu întârzie să-l așeze alături de ordinele clasice.

Capitelul acela, constituit din sfere suprapuse, tăiate în unghiuri drepte, are un efect unic de putere și de grație ca forță (v. Giedion Welcker, cf. pp. 108, 109). Capitelurile din „Templu Eliberării” desăvârșesc coloanele „fice ale numerelor de aur” rezultate din a sa faimoasă „Coloană a Sărutului”, al cărei prototip este stela funerară „Sărutul” de pe mormântul unei tinere americane din cimitirul Montparnasse (diviziunea 22) și care va sfârși ca o componentă esențială a „Porții Eroilor” din Târgu-Jiu (România).

Ciclul feminin începe cu portretul „Domnișoarei Pogany”, se continuă cu „Femeie pieptănându-se” și „Femeie cu piaptăn” pentru a se încheia cu faimosul „Portret al prințesei X”, actualmente o mândrie a „Muzeului de Artă Modernă” („Modern Art Museum”) din New York.



BRÂNCUȘI

REACHING A NEW LEVEL OF REALITY

To receive the work of Brâncuși has become a highly spiritual good; it belongs to the sacred patrimony of civilization, universally accepted both in Paris and in New York, as well as in the Indies and all over the world.

His glory was not a great overnight success; the acceptance of Brâncuși's work means the acceptance and acknowledgement of a new concept of beauty in statuary art, which implies its adherence to the spiritual reform that is still far to reach and that resembles the most profound changes the human spirit has known within the parable of its history.

What Mallarmé and Joyce did for literature, Cézanne and Picasso for painting, Satie for music, Jeans, Heisenberg, Einstein for figures and philosophy, Brâncuși did for sculpture.

It is also good to know that Giedion Welcker considers Brâncuși "the greatest modern sculptor living" (*Modern Plastic Art, Elements of Reality Volume and Disintegration*, New York, 1937, p.153).

As a descendant of the peasant nobility that was ethnically best protected against any heterogeneous contact (his specifically Carpathian name can be found literally ortographed in an inscription of the 2nd century AD, on a tomb stone near Sarmisegetuza, the capital of Trojan Dacia, see Lupaș), Brâncuși bequeaths a work which is difficult to be associated with the wholesome effort of Romanian art, except for two significant works: "The Prayer" and "The Wisdom of the World". These are the only two works that represent the period of transition from Brâncuși's work belonging to the ethnic group of Brâncuși's work, let's say, to the new work whose any particular feature is definitely abolished.

Indeed, "The Wisdom of the World" is so close to the folkloric conception that it seems to be its natural illustration. "The Wisdom of the World" seems to emerge from the substance of the ashes of winter stories, petrified with the purest paremiographic matter.

In "The Prayer", Brâncuși transfers the gesture of a "local" woman, kneeled on a tomb and who, while leaning forward, describes a wide gesture suggesting both her religious submission and the depth of her faith.

The gesture is entirely orthodox.

One signs like this only in our country, the gesture of the sign of the cross having a totally different significance with the Catholics whose faith has been partially purified from the terrible and vengeful side that only the iconography and orthodox traditions still preserve.

This thing happened towards 1908.

With these works, the Romanian cycle, the Wallachia moment of his work, is accomplished; henceforth Brâncuși's effort will embrace the problem of sculpture in its entirety, abandoning the sequential spirit of statuary art to follow the sculptural essence.

He will be interested in sculpture henceforth only because of what it represents of the eternal and of the irrefutable in itself, through what it integrates into the spirit of the question of the general causality; sculpture becomes for Brâncuși a means of attacking and solving the epistemological problem itself.

"The form and its balanced proportions are the great Yes; through them we get to know ourselves" (Brâncuși, oral tradition on his "Socrates").

This new conception of the sculptural fact is announced by Brâncuși's three embryonic manifestations of the most important three cycles of his work, cycles that he will not cease for half a century in the various aspects and uses that he will assign to them within his immense work: the cycle of the golden Bird; the cycle of the Feminine, (whose portrait Miss Pogany is the initial gesture) and finally the cycle of the Kiss.

The primitive golden bird will evolve from the prototype acquired for the collection of Elie Poiré in Paris to the one for which the Maharaja of Kapurtahla had a temple in marble built to host it.

For this "Temple of Freedom", Brâncuși created a new order, column and capital, which, together with the classical three orders, has a beauty and originality of ordering that would not delay in placing it next to the classical orders.

This capital, formed of overlapping spheres cut at the right angles, has a unique effect of force and grace in the force (see Giedion Welcker, cf. p. 108, 109).

The capitals of the "Temple of Freedom" accomplish the columns "full of golden numbers" issued from his famous "Column of the Kiss", whose prototype is the funeral stela "The Kiss" put on the tomb of a young American woman in Montparnasse cemetery (the 22nd