THE ELEMENT EARTH (THE MINERAL) IN THE SCULPTURE OF CONSTANTIN BRÂNCUŞI

Vasile Fuiorea
Lecturer, PhD., "Constantin Brâncuşi" University of Tîrgu-Jiu

Abstract: The article proposes an investigation of the sculptural forms made by Constantin Brâncuşi, from the perspective of their location under the auspices of the Fundamental Elements, the construction of the World. Brâncuşi was to be the first modern artist of the twentieth century who deliberately renounced at the clay and clay molding, using the millenary technique of direct carving from antiquity, with the clear desire to bring out light from the mineral, tellurian mass, the essential forms that, he says, are waiting to be brought to light. Made by stone, marble, metal or wood, Brâncuşi's works are the manifestation of the essentialisation of the spiritualized form, according to the artist's inner necessity. His sculpture, profoundly human, will open the way of spiritualizing of the volumetric forms, conferring to the original minerality, that nobility that raises it to the sublime.

Keywords: direct carving, minerality, Brâncuşi, spiritual, sculpture

Cu lucrarea „Cumințenia Pămîntului" realizată în anul 1907-1908, sculptură absolut nouă în concepția artistică brâncușiană, realizată în materie minerală prin tehnica cioplirii directe, ni se relevă sensul și semnificația acesteia, prin recursul pe care îl face la antropomorfismul civilizațiilor vechi agreste. Este cunoscut faptul că Brâncuși a afirmat că sculptura a decăzut ca artă prin renunțarea la cioplirea directă, tehnică specifică marilor arte și civilizații asiro-babiloniană, mesopotamiană, sumeriană și egipteană. Brâncuși avea să fie primul artist modern care renunțînd deliberat la modelarea argilei, a lutului, va recurge la această tehnică milenară, cu dezideratul clar de a scoate la lumină din masa minerală, telurică, formele esențializate care, conform spuselor sale, așteaptă să fie scoase la lumină. Iată un aforism al sculptorului care argumentează ce afirmăm. „Eu am sfîrșit de mult cu manipularea noroiului sau a lutului în plastică. Și nu mai găsesc nici o vigoare și nici o măreție în argilă . Am căutat piatra puternică și monolitică….Este cu totul imposibil ca să exprimi, astăzi, ceva real, doar prin imitarea suprafețelor exterioare. Ceea ce este real, este numai esența . Iar dacă te apropii de esența reală a lucrurilor, ajungi la simplitate "[1]

„Cumințenia Pămîntului" provoacă scandal atunci cînd este expusă de Brâncuși pentru a IX- a expoziție organizată pe 11 Aprilie 1910, de societatea „Tinerimea Artistică". În general cronicile vremii nu îi sunt favorabile - cu excepția lui Tudor Arghezi - saltul de la figurativul practicat nu se regăsește deloc la acest bloc cioplit, cu elementele de expresie ale capului mai mult incizate, părînd că vine dintr-un vechi sit arheologic. Această sculptură e singulară în creația lui Brâncuși și este asociată de unii cercetători cu statuetele de cult [2]din trecutul îndepărtat al civilizației umane. „Cumințenia Pămîntului " semnifică pămîntul, prin compoziția statică, monolitică, în ciuda dimensiunii reduse, circa 50 cm, dar și prin atemporalitatea sa, ce ne conduce cu gîndul la vechimea pămîntului, a mineralului.

Și Barbu Brezianu o analizează din două perspective, complementare de altfel, cea a materiei originale, pămîntul și ca formă din sfera statuetelor ce evocă cultul strămoșilor. „Cu fruntea înaltă boltită, cu expresia neînduplecată, cu privirea grea opacă, „Cumințenia

[1]Constantin Zărnescu, *Brâncuși cioplitorul în duh* , , Editura Sagittarius, Iași, 2001, p.43
[2] Cf. Constantin Noica, „*Essai sur la Sagesse de la Terre* ", Petre Comărnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianu. Constantin Noica,Brâncuși. *Introduction, temoignanges,* Paris, Arted, 1982, p.21

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)

pămîntului" stă ghemuită, cu brațele încrucișate, picioarele strînse și corpul temeinic lipite de sol ; ca și numele, atitudinea ei simbolizează atașamentul față de țarina care, nu este decît trupul strămoșilor."[3] Arhetipul femeii mamă, în strînsă semnificație cu pămîntul ca elementaritate ,este se pare, sensul cel mai acceptat pe care Brâncuși a vrut să-l dea „Cumințeniei Pămîntului".

Elementul mineral, este prezent în sculptura în primul rînd prin materia pe care o alege pentru sculptura și în care își abordează noua orientare a formelor sale, în lemn, ghips , piatră, sau metal. Fiecare dintre aceste materiale evocate, sunt tratate diferit față de etapa anterioară anului 1907, artistul meditînd asupra ceea ce îi comunică „vocile materiei" și afirmînd de foarte multe ori că, a dorit să urmeze aceste opțiuni ale formelor preluate din mineralitatea materiei originare , operînd minimal, cu riguroasă sinteză în eliberarea formei esențiale.

Apariția sculpturii lui Rodin, pe care-l admira, a fost primul pas al sculpturii moderne de a se umaniza și spiritualiza, fapt care l-a influențat nemijlocit și pe Brâncuși. Rodin readuce sculptura în rolul ei spiritual pierdut în negura secolelor, aruncînd balastul formal și soluțiile academismului care o înglodaseră în convenții și formalism. Brâncuși merge și mai departe, renunțînd prin mijloacele evocate, la reprezentarea formelor din natură în termenii de reprezentativitate și, tocmai de aceea, se folosește de tehnica cioplirii directe, pentru a căuta esența lucrurilor și nu aparențele lor întîmplătoare. În această idee, este evocator un aforism pe care sculptorul l-a formulat în legătură cu tehnica sa artistică și estetică de obținere a formelor sale spiritualizate .

„Eu nu dau niciodată prima lovitură pînă ce piatra nu mi-a spus ce trebuie să îi fac. Aștept pînă cînd imaginea interioară s-a format bine în mintea mea. Cîteodată durează săptămîni întregi pînă cînd piatra-mi vorbește. Trebuie să privesc foarte atent înlăuntrul ei . Nu mă uit la vreo aparență. Mă depărtez cît de mult posibil de aparențe. Nu îmi îngădui să copiez…. Căci orice imitație a suprafețelor naturale este fără de viață, Nu posed idei gata făcute. Îndepărtez toate formele accidentale. Transform accidentalul în așa măsură, încît să devină identic cu o lege universală".[4]Transfigurarea formelor preluate din real sau imaginate de Brâncuși este evidentă și devine obiectivul primordial al artistului. Ascultă, meditează îndelung pînă cînd materia îi spune ce formă trebuie să elibereze din ia, fără a fi influențat de anumite aparențe ale ei, fapt care îl va conduce către o sculptură simbolică, de multe ori non-figurativă, în care, de cele mai multe ori, arhetipul unei forme este dus către esențializare, prin evoluția unor serii de lucrări, din ce în ce mai decantate de conținuturile neesențiale . Vezi seria „*Păsărilor Măiestre*", „*Pasările în spațiu*", „Domnișoara Pogany", „*Peștii*", „Sărutul.

Va renunța fără regrete la manipularea lutului, pe care o practicase prin tehnica modelajului în sculptura figurativă din perioada portretelor, a capetelor de expresie. El consideră că lutul, pămîntul, este inferior materiilor dure, minerale, care îi confereau însăși materialele ale căror înfățișări îi sugerau formele creației sale.

Pe parcursul creației sale, în diferite etape, temele și motivele sculpturii îmbracă conținuturi simbolice și energetice ale elementelor fundamentale/primordiale, căutînd permanent esența, prin dezvoltarea unui nou tip de artă sculpturală, care va deplasa interesul dinspre reprezentarea mimetică, spre semnificația binomului formă-materie (piatră, marmură, bronz, lemn). Recurge la o artă a sculpturii care folosește date tehnice inspirate din vechi civilizații preistorice sau antice, acolo unde arta cioplirii în piatră abundă de elemente susceptibile să-l fi inspirat. De altfel, chiar sculptorul mărturisea că : „noul cu care vin eu vine din ceva foarte îndepărtat".

[3]Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, Editura Academiei,București 1976, p.133
[4]Constantin Zărnescu, *Comunicare*a, Op.cit., p.26

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)

Eliberat de modelajul de influență Rodin, al cărui elev a fost („*Capetele de copii", Orgoliul, Supliciul, Somnul*), depășit datorită intensului travaliu de căutări în direcția găsirii propriului drum, Brâncuși depășește această etapă de tinerețe, printr-o tehnică sculpturală grea și complexă : cioplirea directă. Realizează că, pentru ceea ce dorea el să facă și să semnifice, doar această tehnică îl poate conduce către obținerea esenței lucrurilor fundamentale.
Cea mai reprezezentativă lucrare a acestei perioade, care semnifică despărțirea de influența maestrului de la Meudon, este lucrarea „ Somnul" , veritabil manifest al eliberării treptate a lui Brâncuși de reprezentarea realist-naturalistă. Sculptura din marmură, păstrează prin tehnica cioplirii directe urmele dălții în partea umbrită, fiind lăsată intenționat în stare de eboșă vibrată, încorporată în blocul de piatră.Va decide ca o jumătate din portret să îl șlefuiască pînă la obținerea un luciu onctuos, care primește generos lumina. Lumina și umbra își dispută dramatic supremația, semnificînd somnul greu, teluric, sugerat de cele două tratării diferite ale materialului mineral.

Urmărind opera lui Rodin, constatăm că Brâncuși a realizat o replică la lucrarea maestrului său de tinerețe, dar i-a conferit o cu totul altă semnificație, mult mai profundă, legată de teluric și de viața materiei minerale aparent amorfe. Dacă la maestrul francez portretul feței se desprinde direct dintr-un bloc de piatră, care îi conferă captivitatea în mineral, Brâncuși alege să situeze forma în imersiunea mineralului, lăsînd o parte a portretului să fie prins în blocul inițial .

„Muza adormită" ,și variațiunile pe aceiași temă, sculptată în materia minerală sau turnată în metal, conferă continuitate și evoluție lucrării „Somnul ". Este vorba un alt nivel, acela al mineralizării de tip formă elementară, șlefuită pînă la atingerea unui grad de perfecțiune, care evocă în același timp elementul antropomorf de esență cosmică. Dacă „ Somnul " este asociat regresivității minerale, „ Muza adormită" pășește în registrul formelor esențiale transfigurate. Ea nu mai reprezintă modelul inițial(*Portretul Baronesei Renee Irana Franchon*) ci un simbol. Reproducerea portretului baronesei nu îl interesează pe sculptor decît la nivelul trăirii, fapt demonstrat și de replicile anterioare figurative, acentul mutîndu-se pe transfigurare . Similitudinile sculpturii cu piatra șlefuită de acțiunea apei, întregește concepția sculptorului pe care ne –o transmite printr-un aforism :
" Dacă arta trebuie să intre într-o comunicare cu Natura, ca să –i exprime priincipiile trebuie să îi urmeze, însă, și exemplul acțiunii. Materia trebuie să-și continue viața naturală și după ce au intervenit mîinile sculptorului. Rolul plastic pe care materia o îndeplinește în mod firesc, trebuie în continuu descoperit și păstrat. A-i da un un alt sens decît acela pentru care este menit de la natură înseamnă a o ucide."[5]

În variantele mai tîrzii ale „Muzei adormite " detaliile ochilor dispar, ca și cum ovoidul portretului este văduvit de simțul văzului, tocmai pentru a hiperboliza simțul tactilului, al pipăitului la care pare să te îndemne această nouă rezolvare plastică. Această nouă realitate în limbajul plastic, va fi explicată de unii cercetători și filosofi ca valențe plastice matieriste și pe de altă parte ca reveria a visării, explicitată în scrierile lui Gaston Bachelard.

„Sărutul brâncușian", temă predilectă materializată de Brâncuși începînd din 1907, trecută prin numeroase variațiuni, de dimensiuni și complexități compoziționale diferite, culminînd cu „*Poarta* Sărutului" de la Tîrgu Jiu din 1937 și încheiat cu *ciclul „Piatră de Hotar", 1945*, semnifică uniunea în dragoste a două ființe bărbat și femeie în una singură, de duritatea și permanența pietrei, a mineralului. În acest sens îi sunt necesare lui Brâncuși și eliminarea detaliilor anatomice nesemnificative în folosul rezolvărilor decorative, a simetriei regăsite recurent în geometria pietrei. Cercetătorul Matei Stârce – Crăciun evoca această

[5]Op.cit., p.34

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)

observație în excelentul său „*Tratat de Hermeneutică a Sculpturii Abstracte. Perspectiva endogenă. Brâncuși simbolismul hilesic*”

„Îndrăgostiților îmbrățișați pe o stîncă de marmură, din lucrarea lui Rodin, Brâncuși le opune sărutul unui cuplu cioplit în piatră, materie prin excelență a tuturor temeliilor. Pietrele de temelie nu au individualitate sunt egale între ele. În versiunile tîrzii, detaliile formelor tind să se resoarbă în masa pietrei (…..) Antiteză a dansului erotic, a îmbrățișării carnale, prin excelență efemere, „*Sărutul*” brâncușian evocă povestea unui cuplu (legendar) unit pentru eternitate, două destine inextricabil fuzionate, două spirite înlănțuite, devenite rocă . Brâncuși exaltă iubirea exaltînd roca, căci le explică un ape cealaltă”[6]

De aici, din acest punct al creației brâncușiene, prin numeroase reducții și simplificări ale formei, va pleca seria ovoidelor, majoritatea concepute în același plan al orizontalității, atemporale, parcă existînd de la începuturile creației. Urmărin evoluția formelor ovoidale, constatăm că arta lui Brâncuși conferă acestora similitudini și asocieri cu suprafața terestră, din perspectiva visării filosofiei baslardiene. Dar, mai cu seamă, se concentreză pe simplificările cu care operează asupra formelor, aducînd în primul plan al preocupărilor sale, viața materiilor minerale în care operează atent , cu o voită economie de mijloace, în ideea că intervenția sculptorului trebuie să fie minimală și în spiritul acelui material.

De la ovoidele unor capete simplificate (*Muza Adormită , Prometeu, O muză*)care continuă „Somnul ” *și* „Odihnă ”, dar la un nivel de simplificare care merge către abstracție, artistul elimină elementele naturaliste ale modelului, reținînd doar esențialul. Formele sferice, se vor ovoida treptat, prin operația de esențializare a formei , ducînd la apariția unor noi sculpturi (*Pasărea Măiastră, Domnișoara Pogany, Sculptură pentru Orbi, Începutul lumii, Primul țipăt*) care în plan simbolic au similitudini cu „oul primordial” și pămîntul.

„Ovoidele “ se vor alungii eliptic în seria *„Peștilor”* și a *„Păsărilor în spațiu”,* teluricul marmurei sau metalelor strălucitoare incandescente și reflexive, primind proprietăți simbolice matieriste, acvatice, aeriene sau pirice . Reacționînd evident prin negare formelor imitative ne-spiritualizate promovate de sculptura realistă /naturalistă, ca un protest pentru tot ceea ce era grandilocvent în epocă sau în trecutul reprezentărilor carnale - care pînă la Roden erau formule imitative preluate din arta elenistică și renaștere - Brâncuși își fundamentează manifestul său estetic, pe care nu îl publică, cum au făcut futuriștii sau constructiviștii, ci îl cultivă cu precădere în formele unice ale sculpturii sale. Artistul sculptează cu grijă, după o îndelungă meditație, lăsînd viața materiilor din sculptura să exprime adevărul, conținut în chiar ființa lor elementară. Ai de multe ori impresia că, artistul, prin economia mijloacelor sale cu care a operat în materia și materialele sculptate,recurge la aceste mijloace tocmai pentru sublima materia pietrei, marmurei, lemnului sau metalului, pe care le șlefuiește pînă la a le conferii pulsiunea teluricului incandescent din interiorul pămîntului, sau a le evoca structurile pămîntene minerale sau vegetale ale lemnului ca ființă vie.

Filosofia sculptorului despre materie și modalitățile de operare asupra ei, apar foarte bine fundamentate într-un aforism al său în care ne explicitează următoarele: ”Materia nu trebuie folosit pur și simplu pentru a satisface scopul artistului, nu trebuie supusă unei idei preconcepute și a unei forme preconcepute. Materia însăși trebuie să sugereze subiectul și forma. Și ambele trebuie să vină din interiorul materiei, iar nu să fie impuse din afară”.[7]

Abordarea cioplirii directe (*la taille directe*) este la Brâncuși o necesitate interioară, un mijloc cinstit cu el însuși, cu aspirația artei sale novatoare. Moștenitor al unei culturi de cioplire a lemnului, transmisă din tată în fiu, aceasta se continuă firesc în privința modului și a grijii sculptorului pentru viețiile materiei sculpturale, care trebuie să reflecte însăși viața materiei. Valorizarea materialului și materiei sculpturale, adică transformarea unei structuri

[6]Matei Stârcea –Crăciun ,*Tratat de Hermeneutică a Sculpturii Abstracte. Persspectiva endogenă. Brâncuși - simbolismul hilesic,* Editura Institutului Cultural Român/ Editura Brâncuși,2016 p.63

[7]Constantin Zărnescu, Aforismul nr.147. *Materia, Materialele,Op.cit.*, p.58

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)

naturale în structură plastică ar fi fost mult sărăcite, dacă Brâncuși nu și –ar fi gîndit aceste forme în plan simbolic, semnificînd interferențele elementare, prin transfigurarea teluricului în apă, foc sau aer.

Matei Stârcea -Crăciun [8] nota inspirat în tratatul său de *„Hermeneutică a sculpturii moderne "* următoarele: „Pentru sculptor, materia sublimată devine spirit. Nu există mesaj mai viguros, în întreg cuprinsul operei brâncușiene, decît acela că spiritul uman se hrănește perpetuu de la izvoarele de cunoaștere constituit de materii." [9]Antropologul vorbește în cercetările sale de noua estetică a formelor propusă de Brâncuși (*Estetica hylesică*).

„Estetica hylesică" [10] brâncușiană pare să fie chiar mai pregnantă în operele de lemn, unde de multe ori este valorificată forma și structura materialului, cu intervenții minime (*Tors de tînăr, Vrăjitoarea, Șeful*) forma descriptivă nemaifiind principalul vehicul al comunicării, ci viața și limbajul materiilor.

Se cuvine să vorbim despre imaginarul brâncușian, uimitor și fundamental, fără de care opera sa sculpturală nu ar fi putut exista, sau în orice caz , nu în varietatea de forme noi care fac obiectul operei inovatoare. O explicație pertinentă și realistă este că Brâncuși venea din România, un spațiu creștin ortodox , în care credința se împletea cu ritualuri și jocurile magice precreștine, păgîne , moștenite și cultivate de popor din generație în generație . Dincolo de ușorul umor cu care își construiește unele lucrări din lemn (*Micuța franțuzoiaică, Căuc , Copil în lume*) se poate observa firesc, că unele apelează la forme, evident transfigurate, pe care le preia din cultura arhaică românească, fie din recuzita obiectelor estetice fie din cele funcționale.

Locul nașterii sale Hobița, în arealul căreia vizual a deschis ochii pe proiecția munților Carpați din zare *(Piatra Boroșteni)* experiența de păstor pe care a avut-o în primii ani ai tinereții, au contribuit la o predilectă aplecare a sa asupra lumii minerale montane , care este poate, cea mai fascinantă lume pămînteană creată de Dumnezeu. Aici e și piatra, stînca policromă sau monocromă, zăcămintele feroase și neferoase dar și lemnul ca prelungire și organicitate firească și organică a mineralului.

Nu putem să nu observăm în sculptura în lemn a lui Brâncuși, un amestec de mineralitate și organicitate, pe care îl obține prin folosirea planurilor drepte, a unghiurilor, a perforațiilor, cioplirea texturilor suprafețelor finale, realizate cu barda fiind de o rară și expresivă plasticitate. Unele socluri vor devenii lucrări de artă în sine, Brâncuși schimbîndu-le funcțiile, ca un adevărat artist dadaist în relație cu alte sculpturi Face acest exercițiu estetic în funcție de evenimentul expozițional, sau în modul în care își amenaja atelierul, ca un muzeu viu, cu lucrările care comunicau unele cu altele într-un perfect echilibru.

Ne vom opri cu cercetarea noastră asupra lucrării *„Adam și Eva",* care este referențială pentru complexitate și semnificațiile elementare pe care le poartă. Sculpturile din lemn realizate de Constantin Brâncuși către 1914-1915, stau sub semnul unei intimități pe care o are artistul cu acest material încă din copilărie. După lucrarea *„Fiul risipitor"* în care limbajul abstract este este evident formulat , Brâncuși concepe o lucrare fundamentală a creației sale : *„Adam și Eva"*, temă evident biblică la fel ca și prima. Această temă, are în subsidiar un subiect biblic mai vast, care va devenii preocuparea artistului de permanență, chiar dacă antropomorful va fi înlocuit uneori cu zoomorful.

---

[8]Matei Stircea-Craciun, născut în București la 25 iulie 1947, este cercetător principal la Institutul de Antropologie Francisc Rainer al Academiei Române. Cercetări de imaginar în arta abstractă modernă și contemporană românească. Propune conceptul de simbolism *hylesic* (material, 1986) pentru a desemna curentul artistic fondat de Brâncuși în arta veacului 20. Prin exegeze culturologice prefigurează un demers hermeneutic unde reconstrucția discursului plastic se fondează pe analiza structurală a mijloacelor de expresie .
Matei Stircea-Craciun**,** *Brancusi – limbajele materiei, Studiu de hermeneutica a sculpturii abstracte,* Editura Anima, 2010, © Library of the Congress, 2012.idiolectului plastic propriu artistului studiat.

[9]Matei Stârcea –Crăciun, *Op.cit*., p.243

[10]*Op.cit.*, p.243

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)

Inițial , „*Eva”*, care a fost realizată prima, a fost o lucrare independentă sculptată într-o esență moale de castan. Realizînd-ul pe „*Adam”*, diametral opus ca formă si structură, sculptat dintr-un veritabil trunchi de stejar în același registru de desfășurare a formelor pe verticală, a decis să suprapună cele două lucrări, rezultînd de aici o coloană. „*Eva* “este o succesiune de curbe și contracurbe, cu două forme sferice în baza lucrării. Între modul în care formele sunt cioplite cilindric și sferic, concave și convexe și căldura lemnului de castan, se naște o frumoasă complementaritate de contrast rezultată din echilibrul ambelor . „Adam” se află la antipod, fiind o succesiune de planuri și volume geometrice compozite, legate în zona de mijloc de elementalul spiralat al șurubului de teasc. În opoziție cu „*Eva*”, „*Adam*” este ca forma și structură/textură/ materia stejarului dur, întruchiparea bărbatului care este conceput de Creator în *„Facerea”* . Brâncuși afirma într-un aforism : *„Adam, cel de dedesupt este și cel care trudește din greu și răscolește pămîntul.* ”. Armonia este obținuta aicea prin legea contrariilor.

„Eva, copac frumos ca o vrajă cu falnica-i dublă coroană înălțată spre cer, cu trunchiul perfect drept, desăvîrșit rotund, cu poame nespus înbietoare ivindu-se jos aproape de sol, la îndemîna oricui, Adam, vînjos și aspru, îndîrjit să afle sevele gliei, înfigîndu-și trupul aspru în țărînă, din ce în ce mai adînc nu- i arbore e rădăcină. El, părinte al tuturor, e rădăcina vieții. Iar cei doi miracol al ființei rînduit de Creator, uniți prin legămînt, formînd un singur trunchi, un singur trup…”[11]

Așezarea celor două lucrări una peste alta nu este lipsită de retorica dadaistă, cunoscută fiind de altfel prietenia dintre artistul român și Marce Douchamp. Elemente din tehnica ready made, sunt vizibile și în alte lucrări sau grupuri statuare din lemn*(Grup mobil, Trunchi de bărbat, Vrăjitoarea, Șeful.)*

În finalul acestei cercetări asupra sculpturii brâncușiene, vom evoca un aforism care ne vorbește despre filosofia sa de lucru asupra lemului ca materie și cum acea materie are calități estetice în sine și poate deveni sculptură .

„ Lemnul , de exemplu, este în sine și sub toate aspectele sculptural. Nu trebuie să-l distrugem nu trebuie să-i dăm asemănare obiectivă cu ceva ce natura a făcut dintr-un alt material. Lemnul își are propriile-i forme, caracterul său individual, expresia sa naturală. Să dorești să-i transformi calitățile înseamnă să-l nimicești, să-l faci steril”.[12]

„Ansamblul Monumental de la Tîrgu Jiu”, realizat în anul 1937-1938, pe care Constantin Brâncuși l-a închinat eroilor gorjeni care și –au dat viața pentru România în Primul Război Mondial, este realizat în întregime din materia minerală. „Masa tăcerii”, „Poarta Sărutului”, „Aleea scaunelor” sunt toate realizate din piartă de Banpotoc. Renunță la folosirea unui material mai nobil cum este marmura, tocmai pentru a evita festivismul și grandilocvența pe care le disprețuia. Cursul rîului Jiu este poziționat perpendicalar pe axul realizat de cele trei opere. În economia amenajării ambientale, dar și simbolice, Jiul este este cap de perspectivă al orizontalității terestre și al curgerii timpului. La originea mineralului este apa, aceasta fiind prezentă în evoluția structurii alveolare a materiei minerale din „Masa Tăcerii ”. Forma sa evocă într-o cheie de citire o roată de moară, simbol al mișcării și al timpului.

Legătura dintre *„Masă”, „Poartă”* și*„Calea Inițiatică”*- pe care toț mai mulți brâncușiologi și exegeți ai operei maestrului o invocă - este făcută de „Aleeea scaunelor”, clepsidre alcătuite din același material mineral. „Poarta Sărutului” are încifrat în volumele sculptate un complex de semnificații, plecînd de la forma minerală generală, care care evocă un Arc de Triumf , Coloane sau un Templu . „Sărutul” , simbolulul esențializat al ochilor în

[11]*Idem*., p.243
[12]Constantin Zărnescu , *Op.cit*., p.56

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)

uniune este parte dintr-un complex de forme-simbol , care încorporează ingenios un spațiu gol -spațiul de trecere al „Căii Inițiatice” . Astfel, o formă aparent monolitică, monumentală, cu mineralitatea geometrică incizată adînc în coloane de simbolurile sărutului și gravate pe lintou în 40 de replici ale aceluiași simbol, devine extrem de ușoară și de suplă în ciuda materiei minerale din care este realizată. Opoziția dintre verticalele stîlpilor și orizontalitatea lintoului, bazorelieful aproape incizat și „rănile adînci”ce decupează simbolurile sărutulu, prins în compoziția coloanelor pe toate laturile, conferă întregului multiple semnificații, care semnifică deopotrivă, dragostea, uniunea, sacrificiul, victoria asupra morții ce dăinuie ca și piatra .

„Caleea Eroilor”, cuprinde Biserica „Sfinții Apostoli Petru și Pavel ”, popas ortodox ultim și fundamental al traseului inițiatic către „Coloana Fără sfîrșit” . Primele variante ale coloanei realizate din lemn sunt sculptate de artist în jurul anului 1916. Este evident că artistul realizează coloanele din lemn în spiritul stîlpului funerar pe care îl vizualizează probabil în aminitirile sale din copilărie, fiind numeroase dovezile de obiecte ritualice funerare din Oltenia , ce se așezau în cimitire, acestea îndeplinind un ritual mai degrabă păgîn în cultul morților. Există diferite opinii de interpretare referitoare la această supoziție, Brâncuși mărturisind că : „ motivul coloanei ” i-a fost inspirată de un șurub de teasc, element cu o repetivitate eliptică spiralată, pe care îl regăsim în formule compozite, acest element fiind folosit și în alte opere sau socluri ale maestrului. Analiza primă stă în picioare tocmai datorită multitudinii de dovezi, care sunt prezente în multe exegeze și observații critice pertinente . Totuși, evidența stîlpilor caselor arhaice, prezente în etnografia populară românească și a elementele funerare evocate, ne îndreptățesc să credem, că cele două idei, de la care a plecat coloana, s-au împletit creativ în conceptul coloanei imaginat de sculptor .
Variantele din lemn, care păstrează o organicitate geometrică, specifică creștererii mineralelor, și a numărului de aur (șiru/numărul lui Fibonaci) sunt pe rînd expuse în Statele Unite, sau devin prim element al sculpturii monumentale, montat în grădina prietenului său Edward Steichen în împrejurimile Parisului. Unele părți din *„Coloane”* sunt ajustate, servind ca socluri ale unor lucrări din marmură, bronz sau piatră.

„Coloana fără sfîrșit” de la Tîrgu Jiu finalizată în 1938 , ultima piesă a „căii inițiatice”, are un caracter monumental-axial, în care mineralitatea regăsită în fontă alămită devine consubstanțială cu cerul și cu aerul. Ia vine din nesfîrșitul pămîntului ca o plantă minerală care se multiplică la nesfîrșit, unidu-se cu cerul și Marele Creator.
Reverberațiile telurice sunt prezente în rădăcinile imaginare ale coloanei , care se continuă în axul enorm al sculpturii ca o sevă de foc, înaintînd la nesfîrșit spre tarele celeste, așa cum afirma marele maestru Brâncuși. Exteriorul metalic al epidermei sculpturii , de un galben alămit reținut, patinat de trecerea timpului și a stihiilor, este îmblînzit regenerator de focul solar ce distribuie prin lumina sa senzația sublimă, oferită ochiului de fațetele romboidale scînteiind mineral în lumin sau cuprinse discret de penumbre nocturne.

BIBLIOGRAPHY

1. Barbu Brezianu, *Brâncuşi în România*, Editura Academiei,Bucureşti 1976
2. Constantin Zărnescu, *Brâncuși cioplitorul în duh* , Editura Sagittarius, Iași, 2001
3.Comarnescu Petru, *Brâncuşi. Mit şi metamorfoză în sculptura contemporană,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
4. Deac Mircea**,***Brâncuşi-surse arhetipale,*Editura Junimea, Iaşi, 1982.
5.Giedion-Welcker, Carola**,** *Constantin Brâncuşi,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.
6.Georgescu-Gorjan, Ştefan**,***Amintiri despre Brâncuşi,* Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, 1988.
7.Geist, Sidney,*Brâncuşi. Un studiu asupra sculpturii,*.Editura Meridiane, Bucureşti, 1973

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)

8. Jianu, Ionel**,***Brâncuşi,* ,EdituraCluj-Napoca, 2001
9..Matei Stârcea –Crăciun ,*Tratat de Hermeneutică a Sculpturii Abstracte. Persspectiva endogenă. Brâncuși -simbolismul hilesic,* Editura Institutului Cultural Român/ Editura Brâncuși,2016
10.Matei Stircea-Craciun**,** *Brancusi – limbajele materiei, Studiu de hermeneutica a sculpturii abstracte*, Editura Anima, 2010, © Library of the Congress, 2012
11.Petre Comărnescu, Mircea Eliade, Ionel Jianu. Constantin Noica, Brâncuși. *Introduction, temoignanges,* Paris, Arted, 1982
12.Pogorilovschi, Ion, *Brâncuşi, Apogeul imaginarului,* vol. Brâncuşiana-10, EdituraFundaţiei "Constantin Brâncuşi", Tîrg Jiu, 2000.

BDD-A27940 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.187 (2026-01-06 22:52:44 UTC)