Sorin ALEXANDRESCU
(Universitatea din București)

Creuzetul parizian: Brâncuși, Giacometti și alți sculptori „romanici”

Abstract: (*Parisian Melting Pot: Brancusi, Giacometti, and Other „Romance” Sculptors*) In the years after 1900 the French *Belle époque* signified, among many other things, a very active *avant-garde* in sculpture, founded by several artists just arrived in Paris, mostly from Romance countries and some Slavic countries that at the time were still parts of (Greater) Russia, meaning : the Spaniard Picasso, the Italians Modigliani, and later on Giacometti, Brancusi from Romania, Jean Arp from Alsace, first a province of Germany but after the first World War relocated to France, Zadkine from Belarus, Archipenko from Ukraine and Lipchitz from Lithuania. Many points of their manifestos and the interpretation of their works, on the contrary, were composed either by French surrealists as Breton or by French journalists and art critics like Bataille, Carl Einstein or Leiris, from the renown revue *Documents.* My first remark is that the quick success of this avant-garde group in dominating the Parisian sculpture world after the dead of Rodin and the decline of his disciples Bourdelle and Maillol, suggests that a change in sculpture was at the time really needed. But how was this to occur? In order to explain the success of the avant-garde, however, I do not take over some usual explanations like the slightly romantic one of Brancusi's œuvre or the psychoanalytic ones of Georges Didi-Huberman or Vladimir Marinov. On the contrary, I try to identify common themes in the works of Brancusi and Giacometti, or the other ones, in spite of the big difference between their works. All of them refused the usual human figuration but filled in this absence either with symbolic beings of the air or the water, as Brancusi did, or resorted to sexual images like Giacometti before the second World War, or to tragic, extremely thin characters, after the war. Arp, still in another way, concocted strange non-existing creatures. The integrating symbols of Brancusi opposed thus the tragic world of Giacometti and the weird one of Arp. However, all of them tried partially to recover in a way remnants of old primitive ways of looking at the world that meanwhile had been covered by modernism. European avant-garde sculpture was thus born by a double move, not by only a one, meaning, first, simultaneously renewal of the recent past and partial return to a distant one, and secondly, internationally expressing it in stone but asking Parisian art critics to bring it in the French Melting Pot and comment on it.

Keywords: *Romanian Avant-garde, Italian Avant-garde, Parisian melting pot, Giacometti, Brancusi, Arp, Zadkine*

Rezumat: După 1900, *la belle époque* în Franța a însemnat, printre multe altele, o foarte activă avangardă în sculptură la Paris, bazată pe câțiva artiști veniți mai ales din țările romanice și pe câțiva din Rusia de atunci: spaniolul Picasso, Modigliani și apoi Giacometti din Italia, Brâncuși din România, alsacianul Jean Arp, inițial cetățean german, dar după primul război mondial, devenit cetățean francez, ca și Zadkine, din Belorusia, ucraineanul Archpenko și Lipschitz din Lituania. Elaborarea manifestelor și interpretarea operelor au fost însă dominate de avangardiștii francezi, fie ei vechii dadaiști, fie noii suprarealiști, ca Breton, și criticii, totodată istorici de artă, Bataille, Carl Einstein și Leiris, de la revista *Documents.* Întrebarea esențială este cum de această avangardă non-franceză a dominat sculptura din Paris după moartea lui Rodin și declinul elevilor lui imediați, Bourdelle și Maillol. Nu urmez interpretările ușor romantice ale lui Brâncuși, legate de amintirile lui din copilărie, și nici interpretarea psihanalitică a lui Giacometti de către Didi-Huberman, ori a amândurora de Vladimir Marinov. Încerc, dimpotrivă, să identific teme centrale, comune la Giacometti și Brâncuși, în ciuda prezentării lor atît de diferite de către ei, cum ar fi atât refuzul figurativului uman propriu-zis, cât și înlocuirea lui, la Giacometti, fie cu simboluri sexuale înainte de al doilea război mondial, cu figuri umane filiforme după acesta, ori cu ființe simbolice

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

ale apei și văzduhului la Brâncuși, sau cu figuri „increate”, adică inexistente în lumea noastră, la Arp. Simbolurilor tragice la Giacometti le-ar corespunde astfel simboluri integrative la Brâncuși și ambigue la Arp. Cu toții însă recurg la o anumită integrare a arhaicului în modernism, în care se poate vedea o recuperare parțială exact a primitivismului dizlocat de asaltul modernității. Re-plantarea lor la Paris nu înseamnă deci o identificare totală cu modernitatea, deși ei înșiși contribuie la dezvoltarea acesteia, ci, în același timp, o punere în discuție critică a ei. *Modernitatea europeană* s-a cristalizat astfel în mare măsură prin *aliajul* substanței originare a acestor artiști cu *expresia franceză* imprimată de *creuzetul parizian.*

Cuvinte-cheie: *avangardă română, avangardă italiană,* melting pot *parizian, Giacometti, Brancuși, Arp, Zadtkine*

I. Paris 1900: *La belle époque*

După „Comuna din Paris” și sacrificiile umane cauzate atunci, Parisul a renăscut, s-a populat cu mari construcții, de la turnul Eiffel la Basilica Sacré Cœur, cu o civilizație materială și o artă, în toate domeniile, extraordinară, astfel încât epoca de până la primul război mondial a primit pe drept cuvânt porecla de mai sus: *la belle époque.*

Ca și la alte mari orașe europene din epocă, această imagine luminoasă era însă dublată de o alta, negativă; citez câteva aspecte ale ei, fără comentariu, dat fiind că sunt imagini standard la fel de cunoscute precum cele pozitive de mai sus. În eseul „The metropolis and the mental life” (Harrison, Wood 1992, 131), din 1902-1903, Georg Simmel considera mentalitatea modernă constituită de următorii factori: „Punctuality, calculating mind, preponderance of the objective spirit over the subjective spirit, the atrophy of individual culture through the hypertrophy of objective culture”. Max Weber, în 1904-1905, nu diferea mult de el vorbind de „oamenii moderni”, în *The protestant ethic and the spirit of capitalism*, 1904-1905: „specialists without spirit, sensualists without heart: this nullity imagines that it has attained a level of civilisation never before achieved” (Harrison, Wood 1992, 135-136).

Pe de altă parte, acești „oameni moderni”, mai ales în artă, nu erau deloc doar francezi. O a treia caracteristică a epocii este exact faptul că realizările, ca și mentalitatea „parizienilor”, nu era deloc doar a francezilor din Paris, ci și, ori adesea mai ales, a parizienilor non-francezi; de exemplu, a unor artiști stabiliți acolo din motive profesionale, care au creat însă o artă pariziană de mare valoare. Un alt istoric important al epocii, Eric Hobsbawm, precizează acest lucru: „L´école de Paris, un lieu où l´on comptait plus d´Espagnols (Picasso, Gris), d´Italiens (Modigliani), de Russes (Chagall, Lipschitz, Soutine), de Roumains (Brancusi), de Bulgares (Jules Pascin)[1] et de Néerlandais (van Dongen) que de Français” (Hobsbawm 1989, 290)[2]. Ei erau, desigur, „francizați” într-o anumită măsură, prin limbaj verbal și atitudine estetică și

[1] Un evreu din Vidin, Bulgaria, 1885-1930, pictor expresionist, ajuns la Paris în 1905. S-a sinucis, din păcate încă tânăr, la 45 de ani.
[2] Curios, Giacometti nu este menționat aici, iar cei trei slavi nu sunt, cultural, propriu-zis ruși.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

filosofică, toate în contrast cu fundalul lor cultural inițial, dar nu neapărat în arta lor. Tocmai acest amalgam de elemente proprii și străine, acest proces de „înstrăinare de sine", în sensul culturii de plecare, dar și de „asimilare a elementelor străine", care modifică sensul inițial al artei acestora, pe de-altă parte, constituie, cred, caracterul distinctiv al unui proces numit, pe drept cuvânt, *Școala de la Paris*, nu școala *franceză* de acolo. *Modernitatea europeană* s-a cristalizat astfel în mare măsură prin *aliajul* substanței originare a acestor artiști cu *expresia franceză* imprimată de *creuzetul parizian.* Modernitatea creată de aceștia este deci o modernitate *pariziană*, mai mult decât franceză, și ca atare ea a iradiat apoi în restul continentului, inclusiv în țările din care artiștii respectivi erau originari, provocând acolo avangarde locale separate. Pentru România, de exemplu, este cunoscută mișcarea permanentă de *va-et-vient* dintre București și Paris a multor avangardiști interbelici.

Acest proces complex de amalgamare și intertextualitate, de interpretare teoretică rafinată, de cooperare, dar și de intrigi și concurență permanentă, constituie ceea ce aș numi *creuzetul parizian*, în care s-a format și a activat avangarda din acei ani, de la primele forme post-impresioniste de după 1900, la al doilea război mondial. *Creuzetul parizian nu a fost unul francez, ci unul internațional de limbă franceză din Paris.* El poate fi înțeles atât la nivelul operelor, cât și al teoriei, este un fenomen atât artistic, cât și meta-artistic, adică textual, estetic și sociologic; un proces de mari dimensiuni, pe care nu-l pot decât aduce pe scurt în discuție acum. Îl voi exemplifica însă aici, ca primă încercare, *doar în ceea ce privește câțiva sculptori „romanici"*, cu o excepție, și anume Giacometti și Brâncuși în primă instanță, dar și Zadkine, și Arp, și, în linii mai curând generale, Picasso. Adaug apoi faptul că ideea de *creuzet* este ea însăși complexă, însemnând o permanentă interacțiune între practică și teorie, indivizi și grupuri, mai ales grupul suprarealiștilor și cel de la revista *Documents*. Altfel spus, în acest creuzet *arta este internațională, dar teoria artei este (preponderent) franceză.*

II. S-au întâlnit Giacometti și Brâncuși vreodată?

În documentata ediție a scrierilor lui Giacometti, *Écrits* (Giacometti 2013, 457, 459), sunt preluate niște note de-ale lui dintr-un carnet unde, în 1932, scrisese, printre lucrurile pe care trebuia să le facă în acele zile, „Parler Duchamp"[1] și apoi numele Picasso, Arp, Miró și Brâncuși[2]. S-ar zice deci fie că voia să vorbească cu fiecare, inclusiv Brâncuși, fie că discuția cu ceilalți trei îl privea (și) pe el. Două pagini mai departe, după indicația „Négation de l´Art", urmau cuvintele „Poésie, Peinture, Sculpture" și „Branc[usi]"[3]. Aici ne-am putea gândi la o discuție dintre cei doi pe tema negației sculpturii ca artă, dar nu știm în ce mod anume. Cum nu am avut (încă) prilejul de-a cerceta arhivele lor respective, nu știu dacă au avut loc aceste discuții,

[1] Sublinierea îi aparține.
[2] În tot articolul, scriu numele artistului în limba română, Brâncuși, și doar în citate așa cum este el scris în limbile occidentale, Brancusi.
[3] Grafia îi aparține lui Giacometti.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

nici, dacă da, despre ce s-a discutat. Nu am găsit menționate nici urme de interes ale lui Brâncuși pentru Giacometti. Există însă multe terțe păreri, după care ei doi sunt cei mai importanți sculptori ai perioadei interbelice, dacă nu și ai întregului secol XX[1]. Acest fapt fiind evident, mă întreb ce semnificație ar putea avea „binomul" lor, presupunând că ei într-adevăr s-au cunoscut direct ori că măcar au fost conștienți reciproc de importanța lor în epocă, în anii 1930 ori în interbelic în genere. O carte recentă chiar îi analizează astfel, foarte minuțios din punctul de vedere psihanalitic, „pe două coloane", în funcție de anumite teme comune sau comparabile, fără a spune nimic despre vreo relație directă (Marinov 2017). Ceea ce încerc în continuare aici este deci, pornind de la acest „binom", să descopăr unele trăsături mai generale ale avangardei europene la Paris, înainte și după primul război mondial, pe care un român și un italian, ambii de fapt emigrați acolo, au dominat-o în mod evident, indiferent dacă ei doi s-au cunoscut direct sau nu ori de ce credeau reciproc unul despre altul. Paradoxal este deci faptul că amândoi au beneficiat de un mare succes în epocă, deși nu de influență detectabilă direct și imediat, ca Picasso, dar *fără* a fi avut și o *relație directă* unul cu altul, de niciun fel.

III. Emigranți la Paris

Trebuie mai întâi specificat că cei doi artiști aparțineau unor generații succesive – Brâncuși s-a născut în 1876, iar Giacometti în 1901 – și astfel c-au ajuns la Paris la date diferite, primul la 1905, al doilea la 1922, dar la vârste relativ apropiate: Brâncuși, la 29 de ani, iar Giacometti, doar la 21 de ani. Totuși, începutul de carieră a coincis relativ: Brâncuși a studiat scurt timp cu Rodin, iar Giacometti, mai îndelung, cu Bourdelle, elev al lui Rodin; după care fiecare și-a urmat propriul drum. Mai important mi se pare însă faptul că ambii și l-au urmat acolo, în cadrul unei adevărate migrații a artiștilor din întreaga Europă spre Paris, înainte și după primul război mondial. Erau toți foarte tineri și, ca atare, necunoscuți inițial, atît în locul de unde plecau, cât și acolo unde au ajuns, adică la Paris. La fel au procedat însă nenumărati alții. Nu sunt cunoscute cazuri de persecuție individuală, eventual antisemită, pentru aceia care erau evrei, în locul de unde plecaseră − deși multe șanse de afirmare acolo oricum nu aveau, din cauza unei anumite rămâneri în urmă culturale a locului de origine în raport cu Europa occidentală și mai ales cu Parisul. Emigrarea a însemnat deci o ieșire, sau evadare, dintr-un loc cu un minus de exprimare artistică, personală, ca și profesională, poate chiar o *ieșire de sub un tabu inițial* în acel loc. Pe de altă parte, mediul parizian internațional ștergea diferențele naționale, sociale ori religioase dintre acești tineri, ca și pe cele din problematica inițială din arta fiecăruia. Ruptura de această acasă l-ar fi transformat probabil pe fiecare în paria locală, în timp ce la Paris, ea nu a dus la niciun scandal, ci la curiozitate, chiar admirație, pentru că devenea un factor distinctiv *dans la mêlée* și deci o sursă de succes la Paris. Diferența n-a mai jucat în defavoarea, ci în

[1] Oricum, ei doi împreună cu Picasso sunt considerați „[les] trois grands inventeurs de la sculpture moderne" (Rinuy 2016, 15-16).

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

favoarea lor, dându-le aripi. Nu întâmplător, ci în mod logic, ruptura de compoziția narativă sau de tradiția tehnică locală, obligatoriu de respectat în mediul de plecare, i-a dus în mediul de sosire la generalizarea unei mișcări de negație eliberatoare, atât în ce privește tematica sau figurația presonajelor, cât și a mediilor de exprimare. Ceea ce n-a putut deveni înnoire la ei acasă, a devenit la Paris revoluție tehnică. Saltul cultural i-a dus astfel nu la adoptarea artei curente pariziene de atunci ci, dimpotrivă, la explodarea acesteia, la avangardă, chiar în raport cu momentul artistic anterior francez. Non-figurativul i-a eliberat atât de figurativul tradițional de acasă, cât și de cel occidental, adică de formele tardive de impresionism în pictură ori de marea sculptură a lui Rodin și a unor elevi ai lui, precum Bourdelle sau Maillol, cum am mai spus. Arta noilor emigranți la Paris a devenit astfel *avangardă internațională* printr-o dublă ruptură, atât cea de arta din țara de origine a fiecăruia dintre ei, cât și de cea precedentă din Franța. De multe ori însă, ruptura cu impresionismul în pictură sau cu alte forme de inovație din secolul al XIX-lea a însemnat și revizitarea unor forme de artă mai vechi, pre-moderne, chiar primitive.

Harold Rosenberg, în *Tradition of the New*, scrie, printre altele, că până la ocuparea de către trupele naziste, „Paris has been the Holy Place of our time. The only one. Not because of its affirmative genius alone, but perhaps, on the contrary, through its passivity which allowed it to be possessed by the searchers of every nation. By Picasso and Juan Gris, Spaniards[1]; by Modigliani, Boccioni and Severini, Italians; by Brancusi, Roumanian; by Joyce, Irishman; by Mondrian, Dutchman; by Lipchitz, Polish Lituanian; by Archipenko, Kandinsky, Diaghilev, Larionov, Russians, by Calder, Pound, Gertrude Stein, Man Ray, Americans; by Kupka, Czechoslovak; Lehmbruck and Max Ernst, Germans; by Wyndham Lewis and T.E. Hulme, Englismen... by all artists, students, refugees" (Harrison, Wood 1997, 541). Exact pluralitatea originilor acestor artiști a făcut ca terenul comun să nu fie niciunul dintre cele inițiale ale lor, unde neînțelegeri ori polemici ar fi reisbucnit ușor, ci un teren complet nou pentru toți, și tocmai de aceea ei au și putut colabora, atât cât au colaborat, fiind împreună într-un *No-time* și un *No-Place* (Harrison, Wood 1997, 543). Pe de-altă parte, vorba lui Raymond Williams, dacă totuși la fiecare dintre acești artiști ex-patriați, era încă vorba de anumite tradiții culturale proprii, acestea erau, la fiecare, o *selective tradition* în raport cu acelea din care plecaseră, ea însăși apoi *reinterpetată* la Paris prin intersecție cu cele ale altor artiști ajunși acolo (Harrison, Wood 1997, 716)[2]. Regăsim astfel anumite intersecții între Brâncuși și diverși alți avangardiști contemporani lui, dar ele au mereu ceva paradoxal, pentru că sunt mereu ale unor singuratici, nu ale unor

[1] Curios, Salvador Dalí nu este numit aici, deși e un catalan care ajunge în 1926 la Paris, probabil pentru că el nu a fost doar sculptor, ci a fost activ în toate artele posibile sau pentru că mai târziu s-a reîntors în Spania. În 1934 a fost exclus din grupul suprarealist francez. Plecând de la această listă, nu l-am inclus nici eu în discuție aici. Mărturisesc însă că expoziția lui de sculptură de la Matera, în Italia, văzută în 2019, m-a uluit: abia atunci am văzut, „pe viu", ce extraordinar artist se ascundea într-un circ mediatic adesea penibil.

[2] Termenul de „cultură" este aici înțeles nu estetic, ci ca „a whole way of life" (Harrison, Wood 1997, 712): un termen extrem de potrivit pentru Brâncuși.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

grupuri naționale inițiale. Existau, de exemplu, cafenele ale italienilor, dar nu și grupuri de artă italiană ca atare, dat fiind că afinitățile artistice erau aleatorii, de vecinătate, în cartierul Montparnasse, de exemplu, ori personale. Vorbind toți, mai ales la început, probabil, o franceză dificilă, afinitățile lingvistice îi ajutau, totuși românul Brâncuși n-a avut niciodată o relație specială cu italianul Giacometti, deși a fost prieten cu italianul Modigliani, mai ales între 1909-1911, când acesta se ocupa de sculptură[1], iar pe ceilalți italieni numiți mai sus de Rosenberg, anume Boccioni și Severini, nu cred că i-a cunoscut (bine) niciodată. În schimb, prietenia lui cu americanul Man Ray a fost statornică, la fel cu francezul Duchamp, dar foarte rezervată cu Picasso: „mutually wary acquaintances", o caracterizează Anna Chave (Chave 1993, 7). Spaniolul era primul artist străin − sosit la Paris încă din 1900, dar stabilit acolo definitiv abia în 1904 − din noul val care va constitui avangarda pariziană și pentru care el va deveni curând marele patron și guru. Curios, tot în 1904 ajunge și Brâncuși la Paris, dar în condițiile dramatice cunoscute ale lungului său drum, parțial pe jos, din România. Născut în 1881, Picasso era cu cinci ani mai tânăr decât Brâncuși, născut în 1976, dar succesul său artistic rapid i-a conferit rapid reputația de „șef" al avangardei. După ei au sosit repede cam toți cei citați mai sus. Pictorul spaniol Juan Gris, născut în 1887, sosește în 1902 la Paris; Modigliani el însuși, născut în 1884, într-o familie de evrei italieni din Livorno, vine în 1906; Alexander Archipenko, din Kiev, născut în 1884, ajunge în 1908 la Paris; Jacques Lipschits, dintr-o familie evreiască din Bielorusia, în 1909; rusul Ossip Zadkine, în 1910. Toți acești sculptori din lumea slavă, ca și românul Brâncuși – dar diferența geografică și culturală dintre ei nu cred că spunea mare lucru parizienilor − sosesc deci aici aproape simultan în ultimii ani înainte de primul război mondial și se impun destul de repede pe piața culturală, fie că trec pe la școlile de sculptură franceze, ca Giacometti în 1922 la Bourdelle, fie că nu. Oricum, cei trei slavi și Brâncuși nu par a se fi simpatizat reciproc foarte mult[2], ceea ce mă face să cred că ei, asemenea tuturor refugiaților dintotdeauna[3], nu se regrupau în locul unde emigrau după criterii geografic-culturale comune ori apropiate, ci exclusiv după *criterii personale.* Nu slavii cu o cultură populară și o mitologie intersectată de religie ortodoxă, ca a lui, îl interesau pe Brâncuși, ci mai curând italienii ori francezii (desigur), sau anglofonii, cu un *background* occidental total diferit de-al lui, pentru simplul motiv invers, și anume că tocmai pe aceștia din urmă, nu pe primii, îi putea interesa ethosul *lui* specific (rural, ortodox, est-european). Tradiția selectivă, vorba de mai sus a lui Raymond Williams, numai pe aceștia avea șansa de a-i fascina, cum s-a și întâmplat, nu pe alții cu care ar fi intrat mai curând într-un soi de „concurență mitologică" ori un *déja vu* figurativ.

Mort în 1920, la doar 36 de ani, după o viață chinuită de excese alcoolice, bietul Modigliani, lasă un gol afectiv în urma lui la Brâncuși, pe care, ciudat, niciun alt italian, nici Giacometti deci, nu-l va umple. Acesta din urmă ajunge abia în 1922 la Paris. S-a

[1] Modigliani îi desenează un portret lui Brâncuși prin 1909 (Lemny 2019, 79). Se păstrează și o carte poștală a lui Modigliani, care-i scrie „À bientôt" (Lemny 2019, 78).
[2] Anna Chave opinează chiar că cei trei „*disdained*" pe Brâncuși (Chave 1993, 8).
[3] Inclusiv deci propriile mele experiențe olandeze (S.A.)!

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

născut în 1901 la Borgonovo, un sat elvețian din zona italiană Ticino, de partea cealaltă a frontierei aflându-se orașele Bergamo și Como. Din Borgonovo, se mută cu întreaga familie câțiva ani mai târziu la Stampa, doi kilometri mai departe, unde tatăl său, Giacomo, un pictor local important, deși... de modă veche, adică realistă, își instalează atelierul; tot el îl îndrumă pe Alberto spre artă. Studiile și le-a făcut la Geneva, în 1920-1921, învățând să vorbească fluent italiana, germana și franceza, ca... toți elvețienii. Tatăl și fiul au cutreierat apoi amândoi, vreun an, marile muzee italiene, din Veneția până la Napoli. Alberto avea astfel o cultură generală și mai ales artistică occidentală, inculcată de tatăl său, și beneficia de un *home* elvețian, în care se putea retrage în caz de nevoie, cum a făcut de-altfel în timpul celui de-al doilea război mondial, dar un *home* neatins cultural de dadaismul primului grup din timpul războiului (1915) și imediat postbelic, al Cabaretului Voltaire din Zürich, unde participaseră activ românii TristanTzara și Marcel Iancu, nici de alte revolte culturale.

Curioase sunt deci nu numai asemănările, ci mai ales marile deosebiri dintre traiectoriile biografice ale lui Brâncuși și Giacometti, la vreo două decenii de viață diferență, datorate mediilor total diferite, social și cultural, în care s-au născut.

În 1922, Alberto ajunge la Paris, cum spuneam. Atât el, cât și Brâncuși mai înainte, sosesc deci într-un Paris al avangardei, venind din locuri puțin sau deloc atinse de înnoiri anterioare, dar a căror „inocență" culturală aparținea unor tradiții total diferite. Amândoi aveau o cultură profesională modernă (poate mai relativă la Brâncuși, școlit artistic la Craiova și București, 1894-1902; Giacometti a urmat un colegiu protestant în Schier, Elveția, și a plecat apoi la Roma), care se suprapusese celei din copilărie. Aceasta din urmă este văzută retrospectiv de Brâncuși drept mitică, dar nouă ea ne este rămasă, de fapt, necunoscută. Cultura profesională a lui Giacometti era modernă, datorită unei puternice influențe a tatălui său, cu care se va lupta din răsputeri întreaga viața. Tatăl lui Brâncuși, dimpotrivă, n-a jucat niciun rol formativ pentru acesta. Avangarda lui Brâncuși ia naștere deci, din spusele lui, ca un *salt* din semi-modernitatea provincială românească în mit, iar avangarda lui Giacometti printr-o *luptă* de-o viață cu mediocritatea provincială elvețiană întruchipată de tatăl său. Le-am putea adăuga lor poate pe Alsacianul Hans Arp, născut în 1886 ca german, devenit cetățean francez după ce primul război mondial aduce Alsacia în Franța, sub numele de Jean Arp, participant, oricum, la Cabaretul Voltaire din Zürich alături de Tzara și Iancu, dar ajuns după război la Paris (Craft 2019). Dintre artiștii din țările slave menționați mai sus m-aș opri la Zadkine, venit dintr-o familie evreiască, dar convertită la ortodoxie[1].

IV. Avangarda celor cinci

Privindu-i împreună pe Brâncuși, Giacometti, Picasso, Arp și Zadkine, am putea oare vorbi de un grup central, care a constituit avangarda pariziană în sculptură înainte

[1] Mai exact, tatăl lui, evreu, se convertise la ortodoxie penru a se putea căsători cu mama sa, descendentă dintr-o familie scoțiană de constructori de vapoare, emigrată în Rusia în secolul al XVII-lea! (*Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 20; nota 64).

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

și după primul război mondial? Da și nu. Ei aveau această reputație, dar nu au constituit totuși un grup și nici nu au acționat ca atare. Picasso exercită o deosebită influență publică, dar nu era în niciun caz liderul lor, un „șef de grup" ca atare. Limbajul lor (non-figurativ) nu era același, ei nu aveau o estetică comună și, deși erau considerați noii sculptori ai momentului, nu expuneau împreună decât întîmplător. *Nu* constituiau deci o *estetică de grup*. Este curios că, deși erau toți francofoni, utilizând franceza ca limbaj social și deși, ca sculptori, erau non-figurativi, ei totuși nu vorbeau același „limbaj sculptural". Poate că Brâncuși și Arp aveau ceva comun ca *lexic sculptural,* totuși ei nu „formau" cu acesta aceleași *fraze*, după cum și declarațiile lor estetice rămâneau diferite, deși exprimate toate în franceză. Mama lui Arp era franțuzoaică, tatăl era german, cetățenia artistului a fost când una, când alta, cum am spus, numindu-se fie Hans Arp, fie Jean Arp, după cum Alsacia era provincie germană, între 1870-1914 și franceză, după. Această „avangardă pariziană" formată de un român, un spaniol puternic francizat, un alsacian devenit francez prin sorții războiului și un rus, la care se va alătura după război elvețianul italian Giacometti, nu conținea niciun francez propriu-zis. *Avangarda pariziană* era deci constituită de *francofoni,* nu de francezi, neavând nicio relație de tradiție culturală cu Franța, nici de familie, ci, dimpotrivă, având familii și amintiri culturale din alte țări și culturi. Erau de-altfel parizieni mai curând decît francezi, probă și gestul lui Brâncuși de a-și dărui opera *post mortem* Parisului; totuși, au constituit o artă, care, local, dar mai ales internațional, în țările lor de origine, ca și în Anglia ori America, trecea drept *avangardă franceză*, chiar drept de *model francez* pentru restul lumii. Ei au creat deci o nouă artă franceză reinventându-se – parțial – pe ei înșiși ca parizieni, nu și ca francezi (cu excepția lui Picasso). Ruptura lor de cele cinci tradiții de cultură inițiale și refigurarea în consecință a artei locale, pariziene, a devenit astfel gestul de cultură creator, care a scos din nimic o *nouă cultură vizuală franceză*: un nou limbaj, o nouă estetică, adesea cu noi, adică inventate tradiții, extinse în depărtate lumi antice, mai curînd decât într-un prezent anterior local, sfidând estetici și filosofii franceze ori vest-europene existente, dar într-un curios acord cu noua lume de după primul război mondial − cea a unor noi națiuni, a unei noi democrații și culturi europene, egalitariene, cel puțin în anii 1920. Ea avea să se politizeze curând, în chiar deceniul următor; un fenomen prin care chiar țările de origine ale „celor cinci", ca și altele, aveau să intre în noi spirale de violență; totuși, în acei strălucitori ani '20, *Parisul și Franța* reprezentau în Europa o lume de cultură inovatoare, grație a cel puțin cinci *non-francezi*.

Mai este ceva. Cei cinci nu prea au fost foarte legați între ei. Brâncuși, Picasso și Giacometti abia s-au cunoscut personal, cum am zis și mai sus. Arp a frecventat mai mult grupuri constituite decât pe ei, mai ales Dada la Zürich și apoi pe suprarealiști la Paris. Giacometti am văzut c-a vrut să-l întâlnească pe Brâncuși, dar nu știm dacă a și făcut-o. În cunoscutul tabel al lui Alfred H. Barr Jr. din 1936 al avangardei, Brâncuși figurează în centrul lui, dar singur, în timp ce toți ceilalți sunt grupați: „Brâncuși stands apart. He is the most original and the most important of the near-abstract sculptors but

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

he has never belonged to any group" (Barr Jr. 1936, 116)[1]. Această non-apartenență la grupuri, mai mult sau mai puțin omogene și de durată, a făcut-o pe Anna C. Chave să vorbească de Brâncuși ca de un pustnic izolat pe o insulă, respectiv în atelierul lui, dar ea îl vedea și *jucând acest rol*, un rol de succes, s-ar putea spune, exact opus mondenității lui Picasso, peste tot arborate; totuși, unul permițând vizitele unor numeroși critici și amatori de artă. Mai mult, aceste vizite și dorința lui de-a le face față, deși a însemnat într-un fel și „renegocierea" permanentă de către Brâncuși a „personajului" cultural jucat de el, a fost o sursă deci și de reînnoire personală[2]. Acest dublu portret îl diferențiază dramatic pe Brâncuși de Picasso ori de alți artiști din avangarda de atunci și sugerează o personalitate complexă a sculptorului. Nu un nemodern autor, fără să știe, de sculptură modernă, ar fi fost Brîncuși, ci un actor de succes, dar și un om teribil de singur, atunci când publicul pleca după *show*!

Portretul Annei Chave este centrat pe Brâncuși fără a-l compara cu ceilalți avangardiști. Erau ei toți așa, adică neinteresați de politică, poate cu excepția alunecosului Picasso, omul, dimpotrivă, al tuturor momentelor politice, atașat partidului comunist francez și marii Uniuni Sovietice „luptătoare pentru pace"[3], printre altele? Probabil, și anume exact dintr-un motiv contrar atitudinii lui Picasso, omul care dorea o integrare *nu doar artistică, ci și politică* în Franța. Dimpotrivă, ceilalți artiști discutați aici nu au fost interesați de o integrare totală, chiar social-politică în Franța. Dincolo de opțiunea sa politică, pentru noi greșită, Picasso a dorit de fapt o asemenea *deplină* integrare, în timp ce Brâncuși și Giacometti, de exemplu, nici nu s-au gândit la așa ceva. Au existat, cred, grade *diferite* de integrare la acești artiști, ca intenție, dar și ca reușită, și cu efecte diferite în opera lor. Anna C. Chave explică izolarea lui Brâncuși prin originea lui rurală, din care nu a reușit să iasă niciodată, rămânând mereu un „țăran dislocat" din lumea lui, un *străin* deci, nu numai din punct de vedere național, ci și social[4]. Expresia de „țăran dislocat" explică destul de bine imaginea cuiva pe care îl cunoști deja ca fiind diferit de tine și cauți să-ți explici diferența. Un analist ca Chave o putea, eventual, folosi, dar vizitatorii obișnuiți ai lui Brâncuși, care nu-l cunoșteau dinainte, nu aveau cum să-i intuiască sensul imediat. Aș nuanța atunci explicația,

[1] Barr Jr. adaugă: „Although his forms sometimes suggest the purity of geometry they are never actually geometrical but usually organic both in name and in shape" (Barr Jr. 1936, 116).

[2] „For decades, Brancusi shrewdly played the lone visionary peasant-sage from the far-flung reaches of the East (if only East-Europe)" (Chave 1993, 13). „His acute sense of his status as a marginal, a primitive and an exotic placed him in a different relation to the dominant culture than other members of the avant-garde while helping to denude him of the chauvinistic aspects of their attitudes. ... Brancusi´s deep sense of deracination helps also to account fot the shifting, diverse and continually renegotiated sense of cultural identity which permeates his work. Because he was steeped in the folk culture of his native land.... Brancusi´s turn to the visual modes ... [of] ... the West ... involved less an act of appropriation than one of retrieval ... of suppressed elements of his own identity" (Chave 1993, 20).

[3] Picasso ar fi aderat la partidul comunist francez pe 5 octombrie 1944, după *L´Humanité* (Plazy 2006, 219-221).

[4] „In modern, cultivated Paris, – that fast-paced, anonymus city – Brancusi as the dislocated peasant remained always something of a stranger, struggling to negotiate an identity for his works for himself, as he moved constantly across social lines, class lines, cultural and linguistic lines" (Chave 1993, 96).

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

înlocuind imaginea lui Brâncuși ca *stranger*, o expresie care prezintă un necunoscut drept străin, dar și ca cineva straniu, cu imaginea de *foreigner* sau *outlander*, adică cea a unui străin doar drept cineva din afara cercului nostru cotidian de cunoștiințe și, ca atare, doar *presupus* ori posibil *diferit* de noi, așa cum Brâncuși evident va fi fost pentru francezii sau americanii veniți să-l cunoască. Totuși, pentru cei mai mulți dintre ei, potrivit propriilor mărturii, diferența era mai curând pozitivă, atractivă și nu neplăcută ori dând impresia de inferioritate. Cam în același fel, cred, se poate spune despre Giacometti că era un singuratic, dar, spre deosebire de Brâncuși, nu fiind un *foreigner*, ci un *stranger*, dat fiind viața sa personală apăsat asocială. Pe de altă parte, această stranietate a lui era recognoscibilă a fi fost drept aceea a unui citadin *occidental*, a unui intelectual familiar al mai multor culturi și, în plus, fluent în a se exprima în franceză, germană și italiană. *Străinul Brâncuși era traductibil ca înțelept estic, straniul Giacometti în asocial vestic*; primul vorbea puțin, dar cu tâlc, al doilea tăcea obsedat sau perora academic. Nu se refereau deloc unul la altul, păreau chiar a nu se cunoaște; totuși, dacă Barr Jr. și-ar fi scris cartea un deceniu mai târziu, presupun că ar fi construit-o altfel. Așa, a remarcat doar că Brâncuși era „aproape abstract", nu aparținea niciunui grup și, deși operele lui păreau geometrice, ele erau mai curând organice. Despre Giacometti apar informații minime, mai ales ralierea la suprarealiști în 1930. Ambii, de fapt toți artiștii de atunci, apar la el dominați de arta abstractă a lui Picasso, ceea, ce, pentru momentul când i-a vizitat și când a scris, era foarte probabil adevărat, dar nu mai este deloc pentru noi astăzi.

Patru diferențe îmi par acum evidente între Giacometti și Brâncuși, poate și mai multe. Mai întâi, Giacometti era produsul unei culturi occidentale normal asimilate prin educație acasă, ca și prin instrucție școlară și muzeală în Elveția și Italia. În al doilea rând, el diferea de Brâncuși prin preocupările lui intelectuale acute, mărturisite ca atare, precum reflecțiile asupra modului de-a picta sau sculpta, de exemplu, sau asupra incapacității irecuperabile a unui sculptor de-a surprinde individualitatea *ultimă* a subiectului care-i pozează, adică esența unică a expresiei chipului lui sau al ei[1]. În al treilea rând, Giacometti a suferit întreaga viață de mari probleme personale, de exemplu de incapacitatea sa funciară, mărturisită public, de-a întreține relații sexuale cu alte femei decât cu o prostituată sau alta, culese din stradă. În fine, Giacometti, total altfel decât Brâncuși, a arătat interes câțiva ani buni pentru activități de grup, teoretice și exprimate public între 1931-1935, în cercul suprarealiștilor[2] animat de Breton, ca și în dezbateri și interviuri acordate multor eseiști ori ziariști de prestigiu. Altfel decât la Brâncuși, arta sa a fost permanent discutată public și, la fel, sculpturile sale au înfățișat *omul public* ca atare, nu unul doar simbolic, ca la Brâncuși, ci și omul explicit tragic, nu recuperat simbolic ori sublim, ca la acesta.

[1] „En 1925, je me suis rendu compte qu´il m´était impossible de reproduire une tête... J´ai été succesivement exotique, surréaliste, abstrait....Tous les soirs, je tente de savoir ce que je vois et pourquoi je n´arrive pas à le représenter... Je suis obligé à faire la sculpture ou la peinture pour savoir ce que je vois...", în *Entretien avec Marie-Thérèse Maugis*, 1964 (Giacometti 2013, 347).
[2] În 1935 a fost exclus de Breton.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

Dacă Brâncuși s-a izolat cam din proprie voință, deși era fermecător ca om și un amfitrion neobișnuit de cald, așa cum mărturisesc toți vizitatorii lui, ca artist el nu s-a raportat deloc la ce lucrau alții în jurul lui, așa încât calificarea lui de către Barr Jr., ca singular în peisajul parizian, era perfect justificată. Apoi, nici arta lui, cum de altfel nici cea a lui Giacometti, nu era abstractă sau geometrică, în sensul în care era cea lui Picasso din primele două decenii ale secolului și la începutul anilor '30, conform aceluiași Barr Jr. Din acest motiv, sculptorii Picasso, Brâncuși și Giacometti reprezintă trei direcții diferite în „arta internațională a Franței" din acea perioadă. Lor li s-ar putea adăuga Zadkine și Arp ca artiști remarcabili ai perioadei, tot *foreigners* ori *strangers*, dar nu total diferiți de primii trei, cred, ci mai mult ca variante, importante, ale acestora. Ne-am putea gândi apoi la sculptorii futuriști italieni, precum Boccioni, ori la expunerea de obiecte bizare, ca la Duchamp și Man Ray, ori la constructiviștii ruși, cu artă cinetică, precum Naum Gabo, ori expresionismul abstract al cehului Gutfreund; dar, curios, nu găsim mulți sculptori de mare valoare „integral" francezi în acea perioadă, așa cum este pe deplin cazul la pictori, inclusiv la cei care au făcut și sculptură, precum Matisse. Singurul sculptor francez „integral" al perioadei este Henri Laurens (1885-1954), dar el aderă la cubismul reprezentat fără mare strălucire, deși ingenios, de Picasso[1], chiar dacă despre celebra „chitară" din placă și fire de metal, din 1912 (v. Fig. 1. Chitara), a acestuia, ne putem astăzi întreba în ce măsură păstrează încă sensul (istoric) de inovație, ca și de sfidare, de atunci. A existat deci un hiat după Rodin și urmașii lui imediați, Bourdelle și Maillol, mai exact între aceștia și următorul val de mari sculptori ai Franței născuți francezi, precum Germaine Richier, eleva lui Bourdelle, care se impune însă abia după al doilea război mondial. Se poate atunci spune că exact în acest *interval liber* strict francez, în ceea ce privește sculptura națională, ca și de contestație globală o oricărei tradiții, a avut loc marele moment de afirmare în sculptură al așa-zisei *Franțe internaționale*, de care am vorbit deja și vom mai vorbi[2].

Integrarea artiștilor străini nu s-a petrecut însă atât de simplu cum adesea s-a considerat. Trecerea de la *figurativul* artei din locul de plecare al fiecăruia la *non-figurativul parizian* nu s-a manifestat doar în entuziasmul afișat public, ci și în renunțări și uitări voluntare nemarturisite și pe care poate uneori ei înșiși nu le realizau ca atare. Aș vrea să mă opresc asupra acestui punct, mai puțin studiat sub acest nume, pe câte știu, tocmai pentru că el constituie reversul adesea invizibil al medaliei a cărei față vizibilă exprimă public doar triumful artei abstracte generale.

[1] Vezi: *Sculpture. From the Renaissace to the Present Day*. 1999 (operă colectivă; capitolele despre modernism și avangardă au fost scrise de un anume Reinhord Hohl, 1929-2014, de la Universitatea din Zürich): „Apart from Picasso, the only cubist sculptor worth mentioning is Henri Laurens" (p. 431).

[2] Acest fapt nu pare a fi remarcat de istoricii de artă francezi, preocupați mai ales de gloria locală. De exemplu, Béatrice Joyeux-Prunel, în *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale* (2015), afirmă, în ciuda subtitlului cărții, că „La sculpture de Brancusi témoigne du métissage réussi de références à l´art populaire, à l´art africain, comme au cubisme" (p. 444), în timp ce Giacometti, Lipschitz și Archipenko sunt menționați, fără niciun comentariu, în diverse liste de artiști activi atunci.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

V. Întoarcerea refulatului

La Brâncuși, ca și la Zadkine, dar poate și la Giacometti, apare astfel ceea ce am putea numi, freudian, o „întoarcere a refulatului", în sensul unui *arte primitive semi-figurale*, o formulă terță, dacă vrem, în raport cu figuralul inițial din primele lor sculpturi de tip pre-modern ori cu cel genuin folcloric[1]. Ambele fiind refulate drept tradiții locale din care ei, în mod obscur, dar puternic, mai ales Brâncuși, voiau tocmai să evadeze, plecând în Franța, primitivismul este ceea ce se întoarce subteran în arta lor de acolo drept *diferență specifică* față de ceilalți artiști parizieni: nu este vorba de *formele* artei publice „de acasă", deci refulate ca atare, ci de *fondul adânc* al culturii lor acoperit de modele europene din secolul al XIX-lea, acel străvechi fond cultural de care ei poate nici nu erau direct conștienți. Aș vedea în acesta un *primitivism* obscur, nemodelat încă în forme anume, un fond atavic, o energie inactivă social, spaime, dar și forțe de care ei înșiși probabil nu erau conștienți ca atare și de care *devin* conștienți exact în lumea hiper-civilizată pariziană: această *diferență personală*, deși non-individuală, de francezii din naștere, este o marcă de identitate profundă, de care chiar ei erau doar vag conștienți, nu ca un (dez)avantaj personal, ci ca diferență ireductibilă de mediul imediat din jur, pe care astfel în dezavuau sau chiar îl rejectau explicit[2]. *Străvechiul este opus cu mândrie hiper-noului*. Acest fond ar trebui să devină obiectul analizei noastre, dacă am fi capabili să-l definim; aici voi încerca să o fac, mai ales cu privire la Brâncuși.

V.1. Zadkine

Ossip Zadkine (1888-1967), născut la Vitebsk, în Belorusia[3], plecat foarte tânăr la Londra la studii și ajuns de acolo la Paris, își va aminti mereu cu emoție copilăria din mijlocul codrilor străvechi și al mlaștinilor, al țăranilor deveniți parcă recent creștini ori al pietrelor imemoriale, s-ar zice din vremea sciților (*Ossip Zadkine* 2018, 55). Primele lui sculpturi au ceva de pietre tombale, precum *Sfânta Familie*, din 1912-1913 ori *Maternitate,* 1912-1914, ambele din lemn de stejar (*Ossip Zadkine* 2018, 33, 57). Frapantă este *La fauve ou le Tigre* (v. Fig. 2. Fiara sau Tigrul) (*Ossip Zadkine* 2018,

[1] Nu înțeleg aici prin „artă primitivă" ceva grobian, ori nedezvoltat, precum unii comentatori ridicol insinuează, ci ceva străvechi, la fel ca „arta neagră" (re)descoperită în Franța la începutul secolului al XX-lea. Reinhold Hohl nu s-a jenat să scrie că „Brâncuși is responsible for the pseudo-mythical and quasi-mystical trimmings in which his works have been wrapped till now" (*Sculpture. From the Renaissace to the Present Day* 1999, 436), adăugând altundeva că opera sa, *Coloana infinită*, „was erected as a war memorial by a fascist régime" (p. 450). Din păcate, nu i se mai poate răspunde! (S.A.).

[2] Numit de Zadkine „le corset académique" (*Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 7).

[3] Vitebsk este un mic oraș, astăzi de nici 400.000 de locuitori, iar Belarus, la vremea nașterii lui Ossip, o mică provincie a imperiului rus, se află azi prinsă între Polonia, Rusia și Lituania la nord. Mama lui era scoțiană, dintr-o familie de mult stabilită acolo, iar tatăl evreu, convertit pare-se la ortodoxie prin căsătorie. Mai ales datorită dorinței mamei, Ossip este trimis la studii la Londra, rămâne acolo, vine la Paris, se înscrie voluntar în primul război mondial, este rănit în luptă, devine apoi cetățean francez, se face cunoscut ca artist mai ales cubist și pleacă mai târziu în America, unde va trăi tot restul vieții. Vezi date familiale în: *Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 58.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

88) din lemn aurit, 1920-1921, sinistră, în poziție de salt, cu botul deschis să sfâșie. Jérôme Godeau vorbește într-un eseu din aceeași carte de „primitivismul" lui Zadkine, înrădăcinat într-o anume „pădure psihică" din Rusia ancestrală, care l-a ținut captiv toată viața, pădurea fiind cea care a marcat și alte figuri ale avangardei ruse de atunci, precum pictorii Mikhail Larionov și Natalia Goncharova[1]. M-aș opri acum doar la o sculptură a lui din gips aurit, din 1924, *Oiseau d´or* (v. Fig. 3. Pasăre de aur) (*Ossip Zadkine* 2018, 127), înrudită – probabil fără voie, dar atunci cu atât mai interesant – cu celebra *Măiastra*, din 1911, a lui Brâncuși, sau chiar cu *L´Oiseau d´or* din 1919-1920 (v. Fig. 4. Pasăre de aur), în bronz polisat (Lemny 2019, 110, 113). Nu cunosc destulă exegeză despre „păsărea" lui Zadkine pentru a mă pronunța asupra semnificației ei și nici dacă el a sculptat-o ca pe o replică la cea a lui Brâncuși, dar diferența dintre ele este evidentă. Zadkine figurează atent anatomia păsării și-i redă aripile, plus capul, inclusiv ochii, cu exactitate. Verticalitatea ei mândră, chiar dominatoare, impune respect, dar, altfel decât *Fiara,* neamenințător de la distanță, fără urmă de contact vizual cu privitorul uman. Gipsul aurit și pictat îi conferă prestigiu, ceva semeț, dar static, de ființă supraumană, pe care este bine s-o respecți de la distanță, și atât. Calificativul „pasărea de aur" nu-mi sugerează, dat fiind că nu cunosc vreo narațiune mitică din care ar face parte, niciun prestigiu suprauman. O comparație cu *Pasărea de aur* a lui Brâncuși subliniază însă forța extraordinară de sugestie a acesteia din urmă. Nu mă gândesc nici aici la vreo narațiune de fundal anume, dar observ la Brâncuși forma ei alungită, impresia extraordinară de țâșnire în sus, de „mișcare imobilă" sau „viteză pe loc", adică oximoroni care ajung la perfecțiune în *Oiseau dans l´espace* (Lemny 2019, 114) din 1928, ca să nu mai spunem că bronzul aurit de Brâncuși îi multiplică forța sugestivă cu mult peste nivelul ghipsului aurit și pictat la Zadkine. Judecând comparativ, și în ambele cazuri fără vreo referință narativă, care să-i magnifice eventual semnificația, am putea spune, strict vizual, că *Păsării* lui Zadkine îi lipsește *sublimul*, evident în cazul *Păsării* lui Brâncuși, deși „de aur" amândouă[2].

Dacă prin „primitivism" înțelegem, cum propun eu acum, recuperarea unui fond mitologic sau etnic premodern, pierdut în cursul semi-modernizării unor țări mai puțin avansate decât Franța la începutul secolului al XX-lea, așa cum erau Belarus și România atunci, mi se pare că acesta funcționează în cazul lui Zadkine ca o *revanșă* luată de el, grație acelui trecut, față de modernitatea la care a aderat în prezent. La Brâncuși însă un același primitivism nu funcționa doar ca recuperare a ceea ce era inițial refulat, printr-o reîntoarcere înnobilată a acestuia, ci și ca spațiu al unei *creații artistice independente* de mare valoare. El a pornit poate de la o aceeași nevoie de auto-justificare, prin care să câștige un respect social, pe care, altfel, ca fiu și urmaș al atâtor

[1] „Le primitivisme s´enracine d´abord et avant tout dans cette Russie ancestrale dont Zadkine n´a jamais cessé de porter en lui « la forêt psychique » avec son cortège olfactif et visuel" (*Ossip Zadkine. L´instinct de la matière* 2018, 108). Termenul de „pădure psihică" trimite la o carte de amintiri a lui Zadkine (Zadkine 1968, 109).

[2] Am scris un lung eseu inclusiv despre această temă (Alexandrescu 2020, 10-13); acum, sub tipar într-un alt volum.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

țărani gorjeni anonimi, era posibil să-l piardă în mica lui parcelă pariziană. Totuși, el înseamnă însă mult mai mult decât atât. Morala fabulei este că cine apela la primitivism recupera un anume drept *în cetate*, dar cine, trecând prin acesta, îl și depășea, devenea un simbol al *cetății înseși în lume*[1]. Zadkine s-ar putea spune că a avut și el un asemenea moment de succes prin tragicul monument de la Rotterdam, *À la ville détruite*, 1951, închinat bombardării sălbatece a acestuia de către naziști în război, dar aici nu se vede, cred, nimic legat de vechea lume din Belarus[2], iar succesul monumentului a rămas nelegat de istoria sa personală, sau de vreun efort de exprimare a unui primitivism răscumpărat artistic.

V.2. Gorjul din *Impasse Ronsin*

Întoarcea refulatului nu apare de altfel niciodată ca citat întocmai, ci ca imagine *parțială* și *modificată* a ceea ce fusese cunoscut integral și, ca atare, înainte de refulare, un semn deci de absență dureroasă a acestuia. Nu țăranii din Gorj ca atare, nici interiorul casei lor rurale este vizual reconstruit la Brâncuși, ci doar fragmente disparate ale acesteia, ca și cum ele ar fi fost salvate dintr-un diluviu universal: amintiri de obiecte rurale, nu mobilier rural citat *ad litteram* în context modern, ci *obiecte sinecdocă* sau *pars pro toto* al unei realități pierdute ca întreg, tot așa cum fragmentele de coloane din atelierul lui Brâncuși nu o casă ori o biserică în curs de construcție anunțau, ci amintirea ei, altfel spus imposibilitatea recreării în peisajul lui urban actual. Nici atelierul lui Brâncuși ca întreg nu o casă țărănească reconstituie, ci doar atestă *imposibilitatea* ei în *Impasse Ronsin*. Deși din întâmplare ajuns acolo, simbolic, Brâncuși *a vrut* să rămână acolo, într-un *impasse*, care a semnificat pentru el, cred, ambele sensuri ale cuvântului: fundătură a unei străzi, ca și renunțarea sau lipsa dorinței de a se muta mai departe. Și ce altceva decât un refugiu, o mișcare catabasică, vorba lui Blaga, adică o permanentă retragere, a fost rămânerea lui Brâncuși în acel loc, chiar și în timpul războiului, când (mai) toți marii artiști ai momentului au părăsit Parisul și când chiar prin Boulevard Montparnasse, practic după colț, vor fi circulat, poate, și

[1] Mircea Eliade, în eseul „Brancusi et les mythologies", presupune că acesta, „grâce au processus d´intériorisation... et à l´anamnèse qui s´ensuivit", ar fi reușit să vadă lumea precum oamenii din paleolitic sau neolitic, adică să interiorizeze „prezența în lume" a acestora. El îl citează după aceea pe Jianu, căruia Brâncuși i-ar fi declarat: „J´ai voulu que la *Maïastra* relève la tête sans exprimer par ce mouvement la fierté, l´orgueil ou le défi", ci, mai curând, „le vol magique" (Comarnesco, Eliade, Jianou 1967, 12, 17). Anamneza trimite la dialogul *Menon* (85 b) al lui Platon. Dacă este vorba, zice Socrate „de quelque chose dont tu ne te souviens pas ne te faut-il pas avec confiance entreprendre de le chercher et de te ressouvenir?" O întrebare retorică, la care Menon răspunde desigur afirmativ (Platon 1950, 536). „Întoarcerea refulatului", la Freud, pare o variantă laică a acesteia, psihanalitic argumentată, dar are avantajul că se referă la istoria *personală* a celui în cauză, nu la efortul uman al oricui bine dirijat filosofic, ca la Platon. La Eliade, apare, în plus, perspectiva unei *coincidentia oppositorum*, pe care o simțim sigur și noi, ca privitori, „... il a réussi à exprimer l´élan ascensionel en utilisant l´archétype même de la *pesanteur*, la « matière » par excellence, la pierre"! (Comarnesco, Eliade, Jianou 1967, 18). Acest ultim aspect este decisiv, totuși eu am nuanțat puțin ideea în eseul menționat în nota de mai sus, în sensul că sculptura nu prezintă, ci doar anunță un zbor al păsării, etern amânat, dar niciodată suspendat!

[2] Zadkine nu este menționat în cartea lui Barr Jr., scrisă mult înainte de terminarea monumentului.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

tancuri germane. De altfel, nu se știe mai nimic despre cum a petrecut Brâncuși acei ani, parcă șterși din memoria lui...

V.3. Arp, de la Hans, la Jean

Născut în Alsacia germană înainte de primul război mondial, Hans Arp și-a francizat numele după ce Alsacia a devenit franceză, după război, cum am mai spus. A fost de altfel activ în mișcarea Dada de la Cabinetul Voltaire din Zürich, antimilitară prin excelență, dar și opusă mai tuturor instituțiilor sociale și culturale de tip tradițional. L-a întovărășit pe bunul său prieten Tristan Tzara la Paris în anii 1920 și s-a atașat la suprarealism în deceniul următor, fiind apropiat lui André Breton. Ca atare, a participat la multe momente explozive în campaniile publice ale celor două mișcări, însă fără violențe personale, precum Breton, printre alții: un om din planul doi, s-ar spune, fidel mișcării, dar calm și rezervat în raport cu exploziile altora, lucrativ, dar fără atitudini teoretice proprii de anvergură[1]. În timpul celui de-al doilea război mondial, Arp s-a retras în Elveția italiană, fără a avea însă vreun contact cu Giacometti, aflat și el acolo.

Interesant este că a început cu diverse tehnici de lucru, printre care montaje de *papiers déchirés*, colaje expuse în spații Dada din Zürich, înainte de a se dedica sculpturii, după 1930, fără a explica de ce anume, dar a continuat, paralel cu sculptura, să construiască obiecte plate din suprapuneri de cartoane colorate, fără a le acorda însă un sens evident. S-a crezut că decizia lui Arp de a trece la sculptura propriu-zisă ar fi putut avea o relație cu moartea mamei sale de cu un an înainte sau poate și cu exemplul dat mai înainte de Brâncuși în așa-zisa *taille directe* în piatră sau lemn, după care lucrul în gips a revenit însă în actualitate grație lui Picasso, dar și Giacometti (Craft 2019, 3); acesta poate l-a „contagiat" și pe el. Ca sculptor, Arp a mărturisit însă o ciudată detașare de mișcarea propriilor sale mâini, ca și cum ele lucrau în gips singure, iar el doar privea figurile astfel născute[2]. O comparație eventuală cu Brâncuși ar semnala la Arp, din punct de vedere tehnic, lipsa polisării intensive, ceea ce acordă obiectelor lui adesea un aspect mat. Total altfel decât la Brâncuși, aceste obiecte par a se afla însă într-o stare de ciudată fluiditate, neajunsă la stadiul unei poziții finale fixe, ci unduind în căutarea ei. *Torso with buds* (v. Fig. 5. Tors cu muguri) sugerează astfel o creștere în sus indecisă, capricioasă ca direcții și fără finalitate ca sens: un corp vegetal, acoperit neașteptat și neregulat de muguri[3]. Donald Judd este creditat cu două fraze, care descriu adecvat aceste forme: „a whole that has no parts" și „This lack of distinct parts forces you to see the piece as a whole" (Craft 2019, 41). Pe de altă parte, creșterea acestor ființe nici vegetale, nici animale, pare adesea capricioasă, chiar haotică, fără niciun

[1] O fotografie din 1930 a grupului suprarealist îl arată într-o poziție tipică stând ciucit în planul doi, exact între Breton și Dali, dar în spatele lor, modest și amabil rezervat (Craft 2019, 10). Soția lui, artistă apropiată ca stil de lucru, Sophie Tæuber-Arp, a murit accidental în 1942. Arp a fost și un poet apreciat de limbă germană.

[2] „The dialogue is established between the plaster and them [my hands, S.A.] as if I am absent, as if I am not necessary. There forms are born, amicable and strange, that order themselves without me. I *notice* them, as sometimes one notices human figures in clouds" (Craft 2019, 35).

[3] O alta, în același stil, din 1938, este numită chiar *Growth* (Craft 2019, ilustrație nr. 52).

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

sens imediat detectabil, cu atât mai mult cu cât Arp însuși nu a fost deloc darnic cu explicații. Barr Jr. îi prezintă în cartea lui mai curând colajele din prima tinerețe, înainte de Dada, cele de la *Der Blaue Reiter*, mișcarea din anii 1910 de la München, animată de Kandinski, dar puține sculpturi de la maturitate. Printre acestea, *Human concretion*, din 1934, îi atrage însă atenția: „His human concretion is a kind of sculptural protoplasm, half organic, half the water-worn white stone" (Barr Jr. 1936, 186)[1]. Termenul de protoplasmă semi-organică mi se pare excelent găsit, la fel *concretion*[2], indicând tocmai solidificarea la întîmplare a unei materii inițial lichide, deci lipsite de formă. Multe sculpturi au la Arp un aspect bizar, unul fiind chiar numit *Lunar Fruit*[3], din 1936, în timp ce un obiect mai mare cu trei mici târâtoare alunecând pe el este pe drept cuvânt titrat *Three Disagreable Objects on a Face*[4] (v. Fig. 6. Trei obiecte dezagreabile pe o figură).

Jean Arp, să zicem, mezinul suprarealiștilor după ce trecuse pe la alte grupuri, n-a sculptat deloc ca ei, deși colajele precedente așa anunțau, ci s-a oprit la *forme în mișcare imobile*, dacă le putem astfel numi. Aflate parcă mereu în căutarea gestului care să le confere ceva definitiv și solid, mâinile lui, lucrând „independent" de propria-i voință, cum spunea chiar Arp, nu izbuteau a fixa o formă definitiv, ci o lăsa „să crească" parcă în voia ei. Ciudată nesiguranță la un sculptor, aș zice, dar poate nu totuși la un alsacian care trebuise să-și decidă singur prenumele, fie de Hans, fie de Jean, și care participase la extravagațele atâtor altora, dadaiști și suprarealiști, ba se fotografiase chiar în spatele lor, fără însă a se angaja el însuși vreodată, nici teoretic, nici în acțiune, în vreun fel specific; prieten cu toți, fără a participa personal la extremismul nimănui altcuiva, un om amabil, dar nu pasionat, mereu tensionat, însă niciodată tragic. Ce ne atrage atunci la el? Poate tocmai faptul că a sculptat forme, s-ar zice, *inumane*, în sensul poate a ceea ce Rimbaud a numit odată, într-un cu totul alt context, „l´increé cosmique", ceva la noi extraordinar intuit de eseistul care l-a dublat pe poetul Ion Barbu, într-un text intitulat chiar *Rimbaud*[5]: nu creatul cotidian, ci *in-creatul cosmic* este obiectul poeziei, spunea el, respectiv existențele embrionare care *ar putea* trece pragul creației, ceva ce nu este însă deloc sigur; adică germenii, peisajele nubile, limbul, marginea incertă a

[1] Aceeași imagine apare, din două puncte de vedere diferite fotografiate, ceea ce arată clar și diferența dintre ele (Craft 2019, ilustrație nr. 44).
[2] Nu cunosc titlul german inițial, dat probabil de Arp.
[3] Pare o focă târâtoare pe uscat (Craft 2019, ilustrație nr. 46).
[4] Vezi: Craft 2019, ilustrație nr. 35.
[5] Iată-l aici: „Si nous avions eu le goût des accouplements décevants de mots, nous aurions dû parler ici d´infraréalisme au lieu du surréalisme de Rimbaud. Un infraréallisme qui interroge Ies fondements de la perception pour en induire la loi. Quel est cet objet ? ...C´est l'increé cosmique: c'est-à-dire, les existences embryonnaires, les germes, les paysages nubiles, les limbes... Mais, pour exprimer ces modes de la nature increée, la langue usuelle semble trop organisée ; Rimbaud s'applique donc à l'appauvrir à dessein, à la simplifier jusqu'à un système réduit de fonctions du discours. On parle de la langue naïve, « angélique » de Rimbaud, de son décousu et de ses rythmes empruntés aux rondes enfantines. En réalité, li s'agit d'une langue et d'une prosodie déduites par abstraction : d'une élaboration consciente en vue de noter l'ineffable" (Barbu 1984, 184-185).

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

lumii reale. Acesta să fie locul „văzut” de Arp, de acolo să vină obiectele lui indefinibile, terifiante când nu sunt dezagreabile? S-ar putea. De la care noi atunci pornind, am înțelege altfel și omul, și artistul Arp: nu ceva refulat a încercat el să recupereze, precum Zadkine, ori să depășească, precum Brâncuși, și nici n-a fost Arp doar un timid în raport cu durii avangardelor, ci a fost un artist retras în umbra lor și aparținând unei alte seminții, poate în curs de a se naște, nici franceză, nici germană, ci provenind dintr-un limb cosmic, doar de el cunoscut, și dezvăluind ființe de acolo, *increate*, intraductibile în limbile ori în creațiile noastre.

Nu străvechiul l-a obsedat, deci, pe Arp, precum pe Zadkine, ca și pe Brâncuși, ci increatul.

VI. Giacometti: Lo spazio non esiste[1]

Alberto Giacometti s-a născut, cum am mai spus, la 25 de ani după Brâncuși, în 1901, și a ajuns la Paris în 1922, nu la 1904, ca acesta, deci 18 ani mai târziu. Ei fac parte din două generații succesive și au trăit deci diferit perioada respectivă. Brâncuși se află în Paris înainte de primul război mondial, Giacometti după; Brâncuși face parte dintre cei care inițiază avangarda pariziană internațională, tot cum am mai spus, Giacometti se mișcă în siajul acesteia; primul refuză să fie elevul lui Rodin, al doilea acceptă patru ani să lucreze cu urmașul acestuia, Bourdelle. Tot Giacometti se instalează apoi imediat, în 1926, într-un atelier propriu în rue Hippolyte-Maindron, nr. 46, pe o latură a cimitirului Montparnasse, unde va lucra toată viața; acolo se află astăzi Fundația Giacometti, cu o excelentă bibliotecă și cu dese expoziții temporare, precum, de exemplu, *Giacometti / Sade. Cruels objets du désir*, 2019-2020, admirată și de mine. Prin contrast, atelierul lui Bâncuși, încluzând opera donată de el orașului Paris, poți să-l admiri numai de afară, în spațiul aflat *vis-à-vis* de centrul Pompidou din Beaubourg, nu are nicio bibliotecă proprie și nici nu organizează vreo reuniune publică. În schimb, expoziția sa de la Bruxelles, tot din 2019-2020, a atras un imens public internațional.

Citind micul poem al italianului (Giacometti 2013, 544), mi-am spus că spațiul a fost poate, în mare măsură, problema lor comună, dar una pe care au trăit-o total diferit. Despre Brâncuși am vorbit deja mai sus; mă refer acum la Giacometti, comparativ, ca și, din când în când, la ceilalți artiști discutați mai înainte.

Dacă Brâncuși primea bucuros oaspeți, tratându-i în stil de amfitrion tradițional român în atelier − totodată casa lui special amenajată −, Giacometti, cu un spațiu de lucru modest, a trebuit, dimpotrivă, să circule prin Paris ca să-și întâlnească prietenii și colegii. Vorbind și scriind perfect franceza, a fost rapid cooptat în cercurile oficiale ale avangardei. Brâncuși și-a primit oaspeții „acasă”, Giacometti a întâlnit toată lumea la cafenea. Astfel, acesta intră în contact cu eseiști francezi, precum Carl Einstein și Michel Leiris, de la revista *Documents*, care vor scrie despre el; aderă în 1931 la grupul suprarealist al lui André Breton, îi devine chiar martor la căsătorie în 1934; totuși, în

[1] „Lo spazio non esiste// bisogna crearlo ma non esiste// no”. Acest scurt poem apare în: Giacometti 2013, 544.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

1935 este exclus din grup, din motive neclare[1]. Brâncuși, dimpotrivă, rămas la prudentă distanță, este intervievat mai curând cu simpatie decât critic, rareori teoretic, adesea cu întrebări cam naive ale unor admiratori, dar nu este pedepsit cu nicio excludere din grupuri în care nici nu intrase vreodată oficial! De altfel, nici nu se pronunțase vreodată în chestiuni publice de niciun fel! Oricum, nici el, nici Giacometti nu au fost activi vreodată în spațiul public în felul în care a fost marele maestru Picasso, care s-a bucurat în toate epocile vieții lui la Paris de o prezență publică necontestată, chiar în timpul ocupației naziste[2]. Totuși, spune Giacometti, mai sus, spațiul *bisogna crearlo*, trebuie creat, semn că de fapt el își creează personajele *împreună* cu un anume spațiu, chiar *pentru* acel spațiu, nu în gol. De ce? Poate pentru că micul lui atelier era sufocant pentru el și pentru eventualii oaspeți ori pentru că viața personală și singurătatea, problemele lui sexuale, cel puțin până la căsătoria în 1949 cu delicata Annette Arm, cu 22 de ani mai tânără[3], i-au pus stringent problema spațiului ca loc de creație și de trai, ori poate pentru că acest loc parizian era atât de meschin și de diferit, în memoria lui, de imensitatea impunătoare a celui alpin din Stampa? Ori pentru că spațiul politic i-a pus și lui probleme, dar, deși un om de stânga, nu a mers atât de departe după război ca Picasso? Dificil de răspuns, totuși mai toate *scenele* sculptate de el în anii '30, apropiați de suprarealism, dar și în cei postbelici, au creat un *spațiu* interior pentru anumite scene, și doar pentru ele, personajele lor fiind gândite totodată ca adecvate doar lor. Acest sculptor a fost, cred, singurul din epoca lui care a gândit *teatral* și care și-a sculptat de fapt el însuși și scena, și actorii, niște actori care nu puteau de-altfel interacționa decât pe acea scenă.

VII. Avangarda „romanică" și creuzetul parizian

Vedem astfel desenându-se treptat o situație socio-culturală mai generală. Avangarda, la început să zicem cea cubistă și abstractă, din jurul lui Picasso, apoi și cea de altă factură, este reprezentată mai ales de artiști străini veniți la Paris: am vorbit până acum, în sculptură, mai puțin despre Picasso, considerat, în general, mai cunoscut, dar mai mult despre Brâncuși, Zadkine, Arp și acum Giacometti. Dintre ei, Brâncuși

[1] Într-un articol din volumul *Giacometti* de la Tate Publishing, Thierry Dufrêne susține, în baza corespondenței dintre artist și Breton, că primul a fost de partea lui Aragon în conflictul cu Breton, care apărase independența suprarealiștilor de politică – adică de cea pro-comunistă a lui Aragon –, dar care, într-o a doua scrisoare, ar fi revenit asupra acestei poziții. Oricum, Giacometti ar fi rămas favorabil comunismului, deși nu și realismului socialist în artă! (*Giacometti* 2017, 78-79). Într-un alt lung articol, Catherine Grenier amintește că Giacometti îl susținuse și pe René Crevel ca partizan al lui Aragon (*Giacometti* 2017, 105-112). Aici să fi fost atunci motivul excluderii lui Giacometti de către Breton?

[2] „Il a traversé le temps de l´Occupation sans rien changer à ses habitudes, recevant des Allemands dans son atelier quand il ne pouvait pas faire autrement , tout en confortant ses amitiés avec certains qui s´impliquaient dans la Résistance" (Plazy 2006, 218). După război, cum am mai spus, intră în partidul comunist și-l admiră fără nicio jenă pe Stalin.

[3] Superba lor fotografie (*Giacometti* 2017, 17), la doi ani de la căsătorie, poate fi comparată cu aceea din 1961, cu întreaga familie, când mama lui, Annetta, a împlinit 90 de ani. Ciudat, soția și mama lui Giacometti aveau același nume, cu excepția vocalei finale! *Ce qui nous laisse rêveurs*, ca să zic așa!

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

este total pasiv în public, Zadkine cam la fel, iar Arp face doar uz de prezență, ca să zic așa, la acțiunea celorlalți. Toți sunt artiști, nu ideologi, ei deci *fac*, nu *discută* arta, ar putea susține chiar ei. Cum dadaiștii mai curând au dinamitat teoria existentă, ca și arta propriu-zisă, decât au dorit să conceapă o alta, rămân astfel mai ales suprarealiștii și grupul de la *Documents* să vorbească despre „avangarda pariziană internațională" în sculptură. Atunci când ei nu o fac, vorbesc cei neangajați într-un grup anume, precum Duchamp, prietenul și reprezentantul în America al lui Brâncuși, ca și, din 1936, și tot acolo, Pierre Matisse, fiul cel mai mic al pictorului Henri Matisse, în numele lui Giacometti. Doi francezi pur sânge lansează astfel eficient un român, respectiv un italian elvețian, în limba *engleză*, în America! Un alt semn, al câtelea, nu numai că lumea artistică se internaționalizează, în sensul că artiști *non-francezi* domină piața de artă și de idei despre artă *în Franța*, ci și că *art dealers* și critici de artă *francezi* asigură tranzacții pentru ei pe piața *americană*! Fenomenul acesta de *internaționalizare a artei* are loc deci atât în ce privește creatorii, cît și amatorii de artă, mai ales muzeele și particularii bogați, cu gust și îndrăzneală în a paria pe avangardă, nu pe valori confirmate. În acest proces, mai ales Brâncuși și Giacometti se disting prin succes la noii iubitori de artă, deși modul în care fiecare creează și-și explică creația este foarte diferit la unul de celălalt: farmec personal și olimpianism la Brâncuși, *sublim* în operă, în contrast cu *tragicul* lui Giacometti, ca om și artist.

Aș sublinia însă faptul, deja menționat mai sus, că așa cum s-a creat un *establishment* de artiști *non-francezi* la Paris drept noua elită artistică *pariziană europeană*, s-a format paralel, tot la Paris, un *establishment teoretic* de critici de artă *francezi*, care să-l lanseze pe primul și să-l mențină în actualitate în ciuda numeroaselor polemici. Altfel spus, aici văd eu apariția a ceea ce am putea numi *creuzetul parizian teoretic*, care a unificat diferențele dintre diverșii artiști într-o mișcare comună. Arta sculpturii a fost internațională, nu franceză și a venit, cum am văzut, mai ales din *țările latine*, Spania, Italia, România, ca și Alsacia franceză[1], plus unele contribuții din Belarus (Ossip Zadkine), Ucraina (Alexander Archipenko) și Lituania (Jacques Lipchitz), dar cei care au constituit creuzetul teoretic al avangardei în sculptură au fost francezi, parizienii care au știut să exprime și să generalizeze teoretic intuițiile latinilor într-un corp comun și omogen. *Creuzetul care a strâns la un loc și a dat formă ca atare intuițiilor latine (și slave) a fost deci francez*: o interesantă contribuție europeană, într-o perioadă în care Europa, mai bine zis Uniunea Europeană de astăzi, în ciuda... Brexit-ului recent, nu exista încă.

Am vorbit de Brâncuși mai sus, deși nu foarte pe larg, considerându-l mai cunoscut; mă voi referi la Giacometti acum, observând de la început curioasele diferențe între ei, care adesea îi plasează logic în punctele contrare ale unui complex câmp social, analizabil eventual semiotic, dar mai ales în termenii sociologiei lui Pierre Bourdieu. Aceasta este citată – din păcate, nu și aplicată – în cartea despre *Avangarde*

[1] Ar fi aici de văzut dacă țările latine însele, trezite acum la viață, nu aveau deja relații culturale mai vechi cu Franța în secolul al XIX-lea, dar o primă impresie este că acolo unde a existat, noua avangardă din secolul al XX-lea s-a raportat mai curând negativ la acea *tradiție internă.*

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

artistice a lui Béatrice Joyeux-Prunel[1], menționată de mine mai sus, unde este vorba de câmpuri socio-culturale, în care diferite grupuri se confruntă simultan din diverse puncte de vedere, artistice, teoretice și financiare (Bourdieu 1979; Bourdieu 1984); o analiză concretă a lor, absentă în volumul citat, ar fi mai mult decât binevenită.

Revenind la Giacometti, trebuie remarcat mai întâi că spațiul figurilor umane și al obiectelor din anii 1930, când era apropiat de suprarealismul lui Breton, este altul decât cel din anii postbelici, când această relație încetase. Nu sugerez o relație de la cauză la efect, ci doar remarc existența a două tipuri de conflicte diferite. În primul, figurile respective, fie umane, fie obiectele umanizate prin sugestii sexuale, sunt prinse într-un spațiu închis, unde constituie scene erotice, dar și de amenințare reciprocă: actul sexual sugerat este unul de rapt sau chiar ucigaș, dar blocat ori amânat indefinit. Sexualitatea înseamnă simultan dorință și cruzime, pare a vrea să spună Giacometti, poate influențat de perspectiva lui Sade, ale cărui cărți apar în librării, după o lungă interdicție, exact în acei ani 1930. Sade este salutat ca o revelație nu numai de vechii admiratori ai lui Freud, ci și de suprarealiști, precum Bataille, Breton, Eluard și alții[2]. Este însă la Giacometti vorba de influență livrescă, de modă ori de defulare, tipic feudiană și ea, cauzată de diverse probleme personale? Într-un lung și dramatic interviu acordat lui Jean Clay și publicat de acesta în 1963, Giacometti, atunci foarte bolnav – avea să moară de inimă în 1966 – își mărturisește impotența din tinerețe, cum am mai spus, cuplată cu o imaginație sadică, în care actul de posesie era mereu un viol (Giacometti 2013, 312)[3]. Poate că un psihiatru citește drept sadism asemenea imagini și mărturisiri ale lui Giacometti, dar trebuie noi oare, ca *cititori*, să le luăm *ad litteram*? Este drept că în desenele și tablourile lui din acei ani apar destul de frecvent imagini ale sexului masculin, la propriu, ori obiecte ascuțite aproape atingând obiecte concave, figurate ca feminine, de exemplu în *Man and woman* (v. Fig. 7. Bărbat și femeie), 1928-1929, ori în *Suspended ball* (v. Fig. 8. Bilă suspendată), 1930-1931, dar sunt și alte imagini, precum *Flower in danger*, 1932, și mai ales *Caught hand*, 1932 (v. Fig. 9. Mână prinsă) (*Giacometti* 2017, 146; 157; 164; 166), în care nu se află exprimată (neapărat) o sugestie sexuală, ci o senzație generală de amenințare corporală, de pericol intens, în absența oricărei apărări posibile (v. Fig. 10. Femeia cu gâtul tăiat). Acum, la atâtea decenii după „voga" sadismului reputat freudian, ne putem întreba dacă acolo era fundamental exprimat un act posibil ori chiar dorit de sadism, sau mai curând acela de spaimă atroce, tradusă așa corporal, pur și simplu, pentru că altceva, la fel de puternic vizual, nu exista? În această ordine de idei, Anne M. Wagner observă pertinent într-un articol din „enciclopedia Giacometti", care este de fapt volumul colectiv de la Tate

[1] Vezi și: Chave 1993, 96.
[2] Vezi diverse eseuri în volumul citat ca prezentare a expoziției „Giacometti / Sade. Cruels objets du désir".
[3] Christian Allendete exprimă prin asemenea puseuri sensul lucrării lui Giacometti „Palais à quatres heures du matin" (1932), despre care acesta însă afirmă doar că lucrarea se referea la șase luni de dragoste intensă cu o femeie, al cărei nume nu este dat. Bizara lucrare conține un schelet în miniatură, o pasăre și o statuie de femeie „dans laqulle je découvre ma mère, telle qu'elle a imprésionné mes premiers souvenirs", mărturisește Giacometti (*Giacometti / Sade. Cruels objets du désir* 2020, 44-45).

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

Publishing deja citat, mai întâi, că în toate aceste imagini, înțelese de unii comentatori obsedant sexual, obiectele în cauză „fail to touch: to close the space would be to lose the charge sparking between them... yet the essence lies in [this] charged space between the two. Emptiness divides them only to conquer as art"; imaginile sunt fizic sugestive, continuă ea, dar a vorbi de ele în termeni pur sexuali înseamnă a neglija faptul că ele „shape space as well as reside within it... Sculpture turns space into place. It makes space social, makes it a site given over to sensations, images, rituals and memories, whether shared or imposed" (*Giacometti* 2017, 99)[1]. Iată de ce „it no longer seems entirely possible to be content with the Freudian model of mind" și analiza operei lui Giacometti trebuie să țină mai mult seama de lucrările realizate după 1948, adică după prima sa expoziție organizată în America de Pierre Matisse, *art dealer*-ul lui menționat și mai sus (*Giacometti* 2017, 100).

Anne M. Wagner nu menționează faptul că „moda sadică" putea avea în anii 1930 și o anume legătură cu suprarealismul frecventat atunci de Giacometti ori cu problemele personale menționate de mine mai sus, ori cu cele politice generale. Curios este însă, oricum, că acest tip de artă dispare după al doilea război mondial la Giacometti ori, altfel spus, după 1943, când a întâlnit-o pe Annette Arm. După aceea, el vine cu o artă total nouă.

Așa cum spațiul închis, amenințător, dacă nu chiar exploziv, definea sculptura lui Giacometti dinainte de război, tot așa o definește pe cea postbelică un spațiu deschis, dar limitat, izolat și fără nicio perspectivă. Acum apar celebrele sale personaje filiforme, imobile sau mergând undeva în grabă, dar parcă fără scop. Nimic aparent nu le amenință, nimic nu le cheamă și nici nu le pune în contact. Sexul, atracția sau amenințarea au dispărut ca atare, dar niciun alt sens general nu le-a luat locul. Este și acum vorba de o scenă bine delimitată, tot parcă teatral, personajele se privesc unele pe altele, unele chiar schițează mersul către ceva sau cineva anume aflat în afara scenei, dar nimic mai mult; motivul sau sensul mișcării rămâne necunoscut. Acum, ca și mai înainte în sculptura interbelică, ceva opresant domină scena, dar nu prin ceea ce amenință să se întâmple – atunci era violul și / sau moartea –, ci prin ceva incomunicabil, prin ceea ce personajele par că știu că va avea loc, dar nu ni-l pot comunica (Lyotard 1988, 149-177). *Ceva* ni se pregătește: neliniștea personajelor ne comunică un soi de avertisment, dar nimic concret. Subiectul și obiectul amenințării, în perioada interbelică evidente, de data asta rămân nesemnalate concret și nici nu sunt prezente ca atare pe scenă: nimic nu se întâmplă acum, orice se poate întâmpla imediat. În fine, personajele umane filiforme, lipsite de orice atribut, deși recognoscible uneori ca feminine ori masculine, au aerul, prin simpla lor raportare unul la altul ori la spațiul comun că sunt capabile de comunicare între ele, dar nu cu noi, privitorii. Ciudat, obiectele violente interbelice ne comunicau ceva concret ca primejdie, cele filoforme de acum, pașnice și friabile cum sunt, nu mai știu a comunica nimic (v. Fig. 11. Piața și Fig. 12. Car).

[1] Revin asupra acestei observații cu privire la spațiu, de la care am plecat și eu mai sus.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

Sculptura, spunea Anne M. Wagner în citatul de mai sus, transformă spațiul general într-un *loc* sau amplasament anume, îi dă un sens social. Este adevărat, dar cum? Nu cred că „leftismul" *interbelic* al lui Giacometti, chiar admițând buna lui credință, cum o fac eu, acordă un sens *politic* concret figurilor lui filiforme *postbelice*. Dimpotrivă, ele semnifică mai curând trecerea de la o interpretare politică a situației la una general *umană*: locul semnalat acestor figuri filoforme este unul de *indeterminare*, de absență ori dispariție a unui sens general uman. *Figurile lui umane sunt friabile*, deși nimic, aparent, nu le amenință. Exact repetiția modelului uman filiform, cu puține diferențe individuale, sugerează o societate uniformizată ca reacții, chiar dacă indivizii luați în parte sunt diferiți: „Sculpture turns space into place. It makes space social, makes it a site given over to sensations, images, rituals and memories, whether shared or imposed", repet eu citatul de mai sus, din Anne T. Wagner. Giacometti pare aici a începe o artă a instalațiilor în care situația ori ansamblul obiectelor expuse contează, nu fiecare piesă individuală. Spațiul nu există, el trebuie inventat, spunea tot el în citatul raportat de mai sus (Giacometti 2013, 544).

S-a vorbit mult și de o apropiere a lui Giacometti de existențialismul francez postbelic, mai ales datorită aprecierii deosebite a sculpturilor lui de către Sartre, într-un articol din 1948, scris pentru expoziția lui Matisse (vezi mai jos), în care plasa sculptura lui Giacometti la jumătatea distanței dintre nimic și existență, dar afirma în același timp despre viața și arta lui Giacometti că „The marvellous unity of this life lies in its insistent search for the absolute" (Harrison, Wood 1997, 601). Spațiul sculpturilor lui din interbelic nu este același cu cel postbelic. În primele, spațiul era deobicei închis, ocupat de obiecte agresive, sexual sau nu. Acum, spațiul a devenit deschis, locul nu mai este împrejmuit de nimic, nemaifiind amenințat de nimic, cum era mai înainte. El a devenit însă un loc al singurătății, chiar dacă alături de alți oameni: primejdia s-a convertit în indiferență. Este acesta un progres?, pare a ne întreba Giacometti. Galeria lui Pierre Matisse în New York s-a deschis cu sculptura *Man Pointing* (*Homme qui pointe*) din 1947 (v. Fig. 13. Bărbat indicând ceva) (*Giacometti* 2017, 60). El indică (*pointe*) ceva, dar ce? În spatele lui este doar o stradă vidă.

VIII. Brâncuși *versus* Giacometti: sublimul sau tragicul?

Gândindu-ne acum, după acest lung periplu, la Giacometti și Brâncuși împreună, răspunsul la întrebarea inițială, anume dacă primul îl va fi căutat realmente pe al doilea, cum își propunea în notele sale din 1932, rămâne în continuare greu de ghicit. Aflat în acel moment încă în bune relații cu suprarealiștii, care, probabil, nu-l cunoșteau pe Brâncuși și nici nu aveau de ce să dorească să-l cunoască, dat fiind marile deosebiri dintre ei, Giacometti l-a menționat însă în notele lui de câteva ori pe Brâncuși după al doilea război mondial, anume în 1951 și 1957, când influența suprarealiștilor, cît va fi fost, încetase oricum. Nici atunci însă părerea lui nu este pozitivă, dar pentru un alt

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

motiv, anume pentru că sculptura lui Brâncuși ar fi fost pur abstractă[1]. Curios este că descrierea pe care i-o face în nota de mai jos i se potrivește perfect lui Picasso, cel care venise cu sculptura abstractă în urmă cu aproape 50 de ani (!), dar nu lui Brâncuși. Mai bine zis, abstracția sculpturilor lor era diferită: strict *obiectuală* la Picasso, ea abstractiza simbolic lumea *animală* (uneori și) *umană* în cazul lui Brâncuși. Pe de altă parte, Giacometti și Brâncuși, cred, nu s-au întâlnit niciodată, în timp ce Giacometti și Picasso da, în anii '30[2]. Există însă diferențe fundamentale între acești trei sculptori, deși/ ori poate tocmai pentru că ei ocupă trei puncte logic diferite ale unui același spațiu vizual. Giacometti și Picasso sunt artiști urbani, pentru care lumea este orașul și cultura este cea occidentală, deși aprecierea lor merge teoretic și istoric și la lumile vechi. Brâncuși este însă un artist care, deși mai toată perioada de creație a petrecut-o la Paris (și la București, mai înainte), a sculptat forme mai ales animale ori umane în sens de sinecdocă umoristică, de *pars pro toto* (cârlionțul unei *fille sophistiquée* la care este redusă Nancy Cunard). Nu este însă nici el un rural, ci doar unul care își trage din acele rădăcini un *antitoxic* la urban. Din acest ultim punct de vedere, dacă Picasso pare a nu suferi deloc apăsarea unei vieți strict urbane, dimpotrivă, Giacometti suferă, dar lumea din Stampa nu-i oferă nicio contravaloare reechilibrantă. De altfel, dacă este obosit de Paris, Piacasso se retrage în vila sa *La Californie* din Cannes, spre sfârșitul vieții și în palatul Vauvenargues! Dimpotrivă, atât Giacometti, cât și Brâncuși locuiesc toată viața practic în atelierul în care lucrează. Din punct de vedere retoric, atât Picasso, cât și Giacometti, par a crea mai curând prin *metonimie vizuală*, adică prin alăturare de obiecte, precum la italian oamenii lui filiformi, decât prin sinecdocă simbolică, ca Brâncuși. Dintre ei trei însă acesta este singurul care înțelege forța extraordinară a simbolului: el nu sculptează păsări recognoscibile ca atare, ci zborul lor, nici pești, ci plutirea (v. Fig. 14. Leda). Nu găsesc însă la Picasso trăsături strict personale diferite de ceilalți, el părându-mi-se mai important ca deschizător de drumuri și ca reputație decât ca viziune strict personală[3]. Dacă Giacometti îmi pare a concentra tragicul epocii, iar Picasso *its glamour*, Brâncuși este cel care a simțit și exprimat, senin, frumusețea lumii. Deși adesea singur, fără familie, nici onorurile lui Picasso, el nu a suferit atroce de singurătate, ca Giacometti. Pe de altă parte, ocolind senin riscurile metropolei, el nu s-a lăsat prins nici în mrejile negării oarbe a acesteia, nici în tânjet naiv după un Gorj imaginar. De altfel, *no hankering for the past* a fost, s-ar zice, un punct comun al tuturor

[1] „Même les cubistes sont revenus à la forme classique... Restent les faits nouveaux qui sont la peinture et la sculpture abstraite (et tout ce qui s´en raproche plus ou moins, comme Klee, Miró, Brancusi...)", în: „Entretien avec Yvon Taillandier", 1951 (Giacometti 2013, 177) [fraza este neterminată. S.A.]. „Une sculpture de Brancusi, ou telle autre sculpture dite abstraite, rouillée [*ruginită*], cabossée [*lovită*], cassée, une peinture de Mondrian, tachée, noircie, déchirée, que deviennent-elles? Appartiennent-elles au même monde que la sculpture chaldéenne, que Rodin, que Rembrandt, ou à un monde à part qui se situerait tout près du monde des machines, du monde des objets...?" Articol publicat în revista *Arts,* nr. 639, 9-15 octombrie 1957, p. 1 și 4 (Giacometti 2013, 135).

[2] Nu am amănunte, faptul este însă menționat în: Giacometti 2013, 616.

[3] Vezi însă și: Temkin, Umland 2016. Temkin a organizat în 1995 o expoziție Brâncuși la Muzeul de Artă din Philiadelphia.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

acestor expatriați. De aici, atât forța lor extraordinară de creație, independentă de trecut, dar nu uitându-l, și scrutând lucid ce se întâmpla în jurul lor, fără a deveni, niciun moment, *dupe* de prezent.

De fapt, dacă acceptăm ideea centrală a acestui eseu, anume că marea *sculptură pariziană și internațională* din prima jumătate a secolului al XX-lea a fost făcută de non-francezi, și anume de câțiva artiști „romanici" și slavi stabiliți la Paris, dar a primit formă teoretică într-un creuzet intelectual construit de critici și istorici de artă francezi, realizăm imediat faptul că Giacometti și Brâncuși au constituit *pilonii de bază* ai ansamblului sculptural, la care putem apoi adăuga pe ceilalți numiți în acest eseu. A doua remarcă imediată se referă la faptul ciudat că cei cinci sculptori prezentați de mine mai sus *nu au colaborat* în niciun fel unul cu altul și nici nu s-au influențat reciproc, în caz că s-au cunoscut și eventual intersectat cumva, pe vreundeva. Ei nu au acționat ca grup organizat, ci doar *operele lor s-au întâlnit* în creuzetul mai sus amintit, fără intenții prealabile de a forma un asemenea grup. De altfel, chiar relația lui Giacometti cu suprarealiștii a fost o relație cu eseiștii de acolo, nu cu alți sculptori! La rîndul lui, Jean Arp, ca sculptor, i-a frecventat pe dadaiști la Zürich și Paris, ca și pe suprarealiști la Paris, dar era printre ei, pe câte știu, singurul artist integral sculptor și membru permanent al grupului! Pe de altă parte, Dali l-a lăudat pe Giacometti și au pregătit împreună în 1931-1932 un proiect de grădină de artă pentru contele de Noailles (*Giacometti* 2017, 34).

IX. Final deschis

Acest eseu nu este terminat, ci rămâne în lucru. Am vrut de fapt să testez posibilitatea de a privi *altfel* sculptura de avangardă din secolul trecut, adică nici ca o invenție doar franceză, nici ca un internaționalism de volum enciclopedic, în care toți cei activi la un moment dat intră pe scenă în ordine alfabetică. Nu cred că putem opune acestor formule o a treia la fel de simplă, deși sub forma aparent deschisă a unor artiști izolați, respectuoși unul față de celălalt, dar distanți și vag acrișori. Ideea mea este că există și alte structurări posibile ale unui câmp de artă, imaginare, în sensul că ele nu au fost constituite oficial ca atare, dar eficiente, pentru că operele se poziționează discret, totuși ferm, fiecare față în față cu altele, într-o structură intelectuală ideală, neformulată ca slogan, nici concurențial evidentă la o simplă privire a operelor: o structură deschisă a unui ansamblu de opere, care se citesc reciproc și zâmbesc de strădaniile noastre teoretice.

Referințe bibliografice

Alexandrescu, Sorin. 2020. „Brâncuși sau despre sublim". *Observatorul cultural*, nr. 1006 (747), din 13-19 februarie, p. 10-13.
Barbu, Ion. 1984. *Versuri și proză*. Ediție de Dinu Pillat. București: Minerva.
Barr, Alfred H. Jr. 1936. *Cubism and Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
Bourdieu, Pierre. 1984. *Homo academicus*. Paris: Minuit.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

Chave, Anna C. 1993. *Constantin Brâncuși. Shifting the Bases of Art*. New Haven: Yale University Press.
Comarnesco, Petru, Eliade, Mircea, Jianou, Ionel. 1967. *Témoignages sur Brancusi*. Paris: ARTED, Editions d´Art.
Craft, Catherine. 2019. *The Nature of Arp*. Dallas: Nasher Sculpture Center.
Giacometti, Alberto. 2013. *Écrits. Articles, note et entretiens*. Édition revue. Paris: Hermann Éditeurs.
Giacometti. 2017. Editors Lena Fritsch et alii. Londra: Tate Publishing.
Giacometti / Sade. Cruels objets du désir. 2020. Paris: Fondation Giacometti.
Harrison, Charles, Wood, Paul (ed.). 1997. *Art in Theory*, *1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
Hobsbawm, Eric. 1989. *L´ère des empires*, *1875-1914*. Paris: Fayard.
Joyeux-Prunel, Béatrice. 2015. *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale*. Paris: Gallimard.
Lemny, Doïna. 2019. *Brancusi. La sublimation de la forme*. Bruxelles: Snoeck.
Lyotard, Jean-François. 1983. *Le différend*. Paris: Minuit, 1983.
Lyotard, Jean-François. 1988. *Du sublime.* Paris: Belin.
Marinov, Vladimir. 2017. *Le démiurge et le funambule. Brancusi & Giacometti*. Preface de Jacques André. Paris: L´Harmattan, 2017.
Ossip Zadkine. L´instinct de la matière. 2018. Paris: Musée Zadkine.
Platon. 1950. *Œuvres complètes*. 2 vol. Traduction nouvelle et notes de Léon Robin și M.-J. Moreau. Paris: Gallimard.
Plazy, Gilles. 2006. *Picasso.* Paris: Gallimard.
Rinuy, Paul-Louis. 2016. *La sculpture contemporaine*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
*** *Sculpture. From the Renaissace to the Present Day.* 1999. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
Temkin, Anne, Umland, Anne. 2016. *Picasso sculpture.* New York: The Muzeum of Modern Art.
Zadkine, Ossip. 1968. *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*. Paris: Albin Michel.

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)



Fig. 1 Pablo Picasso, *Chitară*, 1912



Fig. 2 Ossip Zadkine, *Fiară sau Tigru*, 1920-1921



Fig. 3 Ossip Zadkine, *Pasăre de aur*, 1924



Fig. 4 Constantin Brâncuși, *Pasăre în spațiu*, 1928

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)



Fig. 5 Jean Arp, *Tors cu muguri*, 1961



Fig. 6 Jean Arp, *Trei obiecte dezagreabile pe o figură*, 1930



Fig. 7 Alberto Giacometti, *Bărbat și femeie*, 1928-1929



Fig. 8 Alberto Giacometti, *Bilă suspendată*, 1930-1931

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)

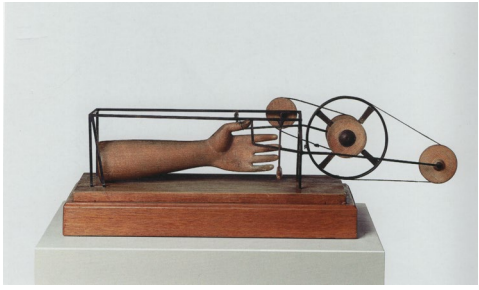


Fig. 9 Alberto Giacometti, *Mână prinsă*, 1932



Fig. 10 Alberto Giacometti, *Femeie cu gâtul tăiat*, 1932



Fig. 11 Alberto Giacometti, *Piața*, 1948



Fig. 12 Alberto Giacometti, *Car*, 1950

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)



Fig. 13 Alberto Giacometti, *Bărbat indicând ceva*, 1947



Fig. 14 Constantin Brâncuși, *Leda*, 1926

BDD-A31414 © 2020 Jatepress
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:01:29 UTC)