

Influențe ale artei populare românești în opera lui Constantin Brâncuși

Sorin Lory BULIGA*

Constantin Brancusi was influenced by the Romanian folk traditions and he learnt how to be "traditional" in his art only after his arrival in Paris, under the influence of the modern art and especially of modern "primitivism". After a long intellectual evolution and great transformations, he became a "peasant" again when trying to recuperate the senses of primary symbols through his art, senses that he had taken from the Romanian folklore. The "primitive" for Brancusi greatly identifies with the complex of traditions, legends, customs and decorations from the Romanian folklore.

His wooden sculptures show spiritual forces, resembling the primitive artistic productions. These influences from the folklore Romanian art are found formally as well as methodically such as the method of simplification and typical styling of the wooden peasant sculpture or of "direct carving", practiced by the craftsmen of porch pillars.

The essence of Brancusi's work comes from the Romanian folklore, but the technical concept suited the modern art, especially the assembly object-sculptures illustrate the blending of folk traditions and vanguard new trends.

Keywords: C. Brancusi, modern art, primitivism, Romanian folk art, symbols

Cuvinte cheie: C. Brâncuși, arta modernă, primitivism, artă românească populară, simboluri

Atât în critica mondială, cât și în critica din România, în timpul vieții și după moartea lui Constantin Brâncuși, s-a încercat în mod constant identificarea surselor creației marelui sculptor și înțelegerea semnificației operelor sale, cercetătorii nereușind să ajungă, din păcate, la concluzii comune. De aceea, nu s-a elucidat pe deplin ceea ce este românesc și ceea ce este universal în opera artistului, subiectul rămânând mai departe deschis.

Studiul de față își propune clarificarea acestei probleme, pornind de la mărturiile celor mai pertinenti exegeți ai operei brâncușiene și mai ales de la ale celor care l-au cunoscut pe Brâncuși și au avut informații în acest sens.

Pe de-o parte, „Istoricii de artă occidentali nu acceptă în general ideea că Brâncuși și-a găsit inspirația în convențiile formale ale artei populare românești. Acest lucru se explică probabil printr-o varietate de factori, inclusiv problemele evident complicate cu care trebuie să se confrunte cercetătorii din Apus dacă trebuie să studieze aceste izvoare potențiale la fața locului. Însă în centrul acestei probleme se află și impresia că argumentele comentatorilor români referitoare la o influență românească precumpănitoare sunt, în cel mai bun caz, lipsite de discernământ și, în cel mai rău caz, o încercare de a-l «naționaliza» pe Brâncuși” (Balaș, p. 40).

Pe de altă parte, Brâncuși era „Născut în România, țăran de origine, beneficiind de moștenirea artei populare” (Jianu, b, p. 49). Chiar dacă apoi și-a făcut studiile la București, unde execută primele sculpturi în manieră academică, și apoi a plecat în Franța, unde a fost unul din cei mai importanți reprezentanți ai Școlii de la Paris, totuși, în multe din temele sale se regăsește „întoarcerea la izvoarele celor mai vechi tradiții păstrate de țăranii români” (Ibidem, p. 54). Ionel Jianu crede că „Arta populară românească a ajuns la abstracție prin decantarea, despuieră și sacralizarea imaginii reale, datorate aspirației sale de a exprima realitatea în forme primordiale, în timp ce artiștii din Occident au ajuns la abstracție prin explodarea și descompunerea formei. Seninătatea și puritatea absolută care se degajă din operele lui Brâncuși decurg din acest proces de abstractizare conform artei populare care este opus celui adoptat de către artiștii Occidentului” (Ibidem, p. 54).

Chiar și explicația confluenței între artele primitive și aceea a lui Brâncuși „se află în întoarcerea la izvoare, în memoria ancestrală acumulată timp de milenii începând cu exigențele comune ale triburilor primitive. Lui Brâncuși recurgerea la tradiție îi permitea să scape de singurătate, regăsindu-și legăturile care îl atașau de lumea sa țărănească” (Ibidem, p. 55). De exemplu, referitor la prima lucrare modernă, *Sărutul* (Fig. 1), Ionel Jianu consideră că Brâncuși apelează „la o tradiție

*doctor, Centrul de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși” din Târgu-Jiu; e-mail: s_buliga@yahoo.com

ancestrală. În Oltenia sa se sădea, după un vechi obicei, un copac pe mormintele apropiate ale tinerilor îndrăgostiți. Crengile acestor copaci se împleteau pe măsură ce creșteau, evocând astfel sentimentul care-i unise pe răposați. Brâncuși reia ideea” (Ibidem, p. 53). Și astăzi se pot vedea brazi funerari în cimitire din apropiere de satul Hobița (jud. Gorj), locul de naștere al sculptorului (Fig. 2).

Aici se cuvine însă o paranteză, deoarece se pare că la realizarea *Sărutului*, Brâncuși a fost influențat (și) de ideile platoniciene din *Banchetul* privind mitul androginului (ce apare însă nu numai în mitologia greacă ci și în alte cosmogonii și religii arhaice), ființă fabuloasă de formă sferică, jumătate femeie, jumătate bărbat, care trăia la început pe pământ (sau în timpul primordial și fabulos al «începuturilor», cum ar spune M. Eliade). Platon explică, astfel, modul în care a apărut iubirea: zeii temându-se de puterea nemărginită a acestor ființe au hotărât să-i despartă, dar cele două jumătăți separatemureau de tristețe și de dor; pentru a nu rămâne fără supuși, a fost creat Eros care a răspândit iubirea în lume și de atunci cele două jumătăți se caută una pe alta toată viața, iar dacă se regăsesc, formează ființa perfectă originară.

Androginia primei ființe umane este sugerată și în Biblie (în opera lui Brâncuși apar, de altfel, mai multe teme veterotestamentare, ceea ce, pe lângă viața lui tipică de *homo religiosus*, arată interesul său constant pentru Cartea Sfântă): „Și a zis Dumnezeu: «Să facem om după chipul și după asemănarea Noastră...» [...] Și a făcut Dumnezeu pe om după chipul Său; după chipul lui Dumnezeu l-a făcut; a făcut bărbat și femeie” (Facerea, 1, 26-27). S-ar putea spune și că Dumnezeu „l-a făcut” pe om „bărbat și femeie”, ceea ce s-ar putea să trimită la androginia primului Adam (de dinainte de Adam și Eva).

Trebuie specificat că în multe alte mituri de pe suprafața globului, primul om era descris ca fiind androgin, iar androginia umană reflectă mereu androginia divină (omul făcut „după chipul și după asemănarea Noastră”, adică după înfățișarea unei ființe divine care l-a creat pe acesta și care spune despre ea însăși „Noastră” și nu „Mea”). Este interesant că o coincidență a contrariilor o regăsim și în cazul arborelui din grădina Edenului: „iar în mijlocul raiului era pomul vieții și pomul cunoștinței binelui și răului” (Facerea, 1, 9). Deci „era” un singur pom: al „vieții” și în același timp al „cunoștinței binelui și răului”. În timp ce din „pomul vieții” se putea mânca, pentru ca oamenii să trăiască veșnic, din cel al cunoașterii acest fapt era interzis de către Dumnezeu: „Poți să mănânci după plăcere din orice pom din grădină; dar din pomul cunoștinței binelui și răului să nu mănânci, căci în ziua în care vei mânca din el, vei muri negreșit” (Facerea, 2, 16-17)¹.

Sărutul din 1907 reprezintă prima piesă de artă simbolică în creația lui Brâncuși și trecerea sa la un nou tip de sculptură (reprezentând chiar debutul sculpturii moderne), ceea ce l-a făcut pe artist să spună că acesta „a fost drumul meu la Damasc” (apud Georgescu-Gorjan, p. 100). El poate fi interpretat (și) ca o expresie plastică a androginiei: cele două corpuri îmbrățișate par să se contopească într-o singură ființă, cu mâinile strânse pe lângă corp, cu gură și cu un singur ochi (format din unirea ochilor celor două personaje), cu părul separat printr-o cărare pe mijloc, de-o parte și de cealaltă a capului. Același lucru se poate spune și despre *Sărutul* din 1910, aflat în Cimitirul Montparnasse, remarcându-se suplimentar faptul că și poziția picioarelor personajelor dă impresia că acestea aparțin unei singure

¹ Acest arbore paradisiac ar reprezenta două posibilități diferite în care omul poate să privească lumea, după cum interpretează unii din părinții bisericii. De exemplu, Sfântul Maxim Mărturisitorul, în exegeza sa antropologică, consideră „pomul vieții” ca fiind „minte sufletului”, unde își are sediul înțelepciunea, iar „pomul cunoștinței binelui și răului” drept „simțirea trupului”, în care se află „mișcarea irațională”. Minte poate să distingă între „vremelnice și veșnice”, iar simțirea între plăcere și durere. Dacă ar fi ales să fie unită cu cele veșnice, mintea ar fi condus întreaga ființă umană la viață, dar a preferat „să coboare în cele trecătoare”, antrenând astfel „moartea ființei omenești”. Tot el identifică „pomul cunoștinței binelui și răului” cu „zidirea văzută” (lumea), deoarece „împărțășirea” cu ea produce plăcerea și durerea. Cuviosul Nichita Stithatul spune că pomul vieții este „însuși Dumnezeu, Făcătorul tuturor”, iar pomul cunoștinței este „firea noastră și alcătuirea omului”. Dumitru Stăniloae, rezumând exegeza patristică, conchide că lumea are un dublu sens: „privită printr-o minte înduhovnicită” ea este pomul vieții și ne pune în legătură cu Dumnezeu, iar privită și folosită „printr-o simțire dezlegată de mintea înduhovnicită”, ea reprezintă pomul cunoștinței binelui și răului și îl „desface pe om de Dumnezeu” (vezi și interesantul studiu *Pomul paradisiac în interpretarea Părinților Bisericii* de Pr. Prof. Dr. Dumitru Popescu și Pr. Dr. Doru Costache; www.crestinortodox.ro/dogmatica/dogma/pomul-paradisiac-interpretarea-parintilor-bisericii).

După Mircea Eliade, „pomul vieții” ar putea fi „un dublet al Pomului Cunoștinței” sau (după cum „cred unii savanți”, cu care savantul înclină să fie de acord) *el era „ascuns” și nu „devenea identificabil și deci accesibil decât în momentul în care Adam și-ar fi însușit cunoașterea binelui și răului, adică înțelepciunea”* (în *Tratat de istorie a religiilor*, p. 230).

persoane, strânse însă, întocmai ca și mâinile, lângă corp (amintind flagrant și de *Cumințenia pământului*).

Sărutul a fost considerat ca o „ilustrare a Cuplului arhetipal”, ca „un cap de serie nu numai în diacronia imagisticii brâncușiene ci și în cea a gândirii simbolice, fiind o expresie a *Urgrund*-ului în ontologia arhaică” (Al-George, p. 65). Robert Knott îl abordează în chiar cadrul mării teme a androgenului ca expresie a unității în dualitate, a coincidenței contrariilor, constatând că „cele două figuri înălțate devin o formă monolită [...], o ființă unică cu un ochi central format din întâlnirea ochilor lor” (apud Al-George, p. 66). S-a luat în considerare și faptul că „în cultura și arta religioasă indiană, imaginea cuplului (*maithuna*, *mithuna*), de cele mai multe ori în îmbrățișare totală, ca la Brâncuși, exprimă ideea încetării oricărei opoziții polare și ca atare, realitatea absolută” (Al-George, p. 66).

Trebuie adăugat aici că ideea de cuplu (ce sugerează în mod expres unitatea sau reunificarea unor elemente contrare aflate în simetrie) este frecventă în opera lui Brâncuși și, implicit, în Ansamblul Monumental de la Târgu-Jiu, unde ea apare pretutindeni: *Masa Tăcerii* (ca două roți de moară suprapuse, de dimensiuni diferite), scaunele din jurul Mesei și de pe Alea Scaunelor (de tip clepsidră), *Poarta Sărutului* (patruzeci de cupluri bărbat-femeie pe arhitravă și opt simboluri ale sărutului pe stâlpii Porții, fiecare reprezentând imaginea mărită a ochilor îngemănați aparținând cuplurilor respective) și *Coloana Infinită* (ca înșiruire de clepsidre sau de romboedre formate din suprapunerea în bază a două trunchiuri de piramidă). Simbolul sărutului (semicercurile unificate sub forma unui *rotundum* secționat vertical) este încadrat de două arcuri de cerc tăiate în piatră (sau de un cerc extern secționat), ce poate face trimitere la viziunea pitagoreică a unui Cosmos închis format din cercuri concentrice sau la miticul Ou al Lumii originar (care poate fi sugerat și de *Masa Tăcerii*). Cele patru simboluri rotunde de pe fiecare stâlp pot să sugereze în ansamblul lor o sferă, ceea ce amintește (din nou) de androgenul sferic, iar faptul că această sferă este inclusă într-un paralelipiped (stâlpul porții) reprezintă de asemenea o coincidență a contrariilor de tip cer-pământ (deoarece în cele mai vechi tradiții cerul este reprezentat de cerc, iar pământul de pătrat).

Petru Comarnescu a fost printre primii exegeți care a început să elucideze elementele românești în opera lui Brâncuși. Încă din 1934 el scria că operele acestuia aparțin „ca semnificație unui stil simbolic românesc, care nu mai e nici pur imagism și nu e nici concepție pură, ci și una, și alta topite, asemenea ghicitorilor noastre populare, într-un tot de luciditate, care prin particular vrea să exprime universalul și prin ceva trecător și ocazional veșnicia” (apud Comarnescu, p. 139-140).

Jean Cassou, în prefața monografiei lui Ionel Jianu, vede în procesul creației lui Brâncuși reîntoarcerea acestui „țăran român” la originile sale, la simplitatea izvoarelor sale, „la natura de unde a venit și care i-a încredințat tainele ei” (Ibidem, p. 140).

După Sidney Geist însă, „Influențele țărănești sunt pertinente pentru un mic număr de lucrări ale lui Brâncuși. Coloana fără sfârșit face parte din acestea”. În ceea ce privește *Pasărea Măiastră*, povestea ei poate că „provine din folclorul românesc, dar nu și concepția sculpturală, viziunea pe care a creat-o Brâncuși”. În esență, marele critic de artă american apreciază că „Arta modernă l-a învățat pe Brâncuși să fie tradițional, să se inspire din arta populară a patriei sale. După ce a creat lucrările inspirate de Rodin, tot la Paris el a învățat să fie tradițional. O seamă de artiști moderni, printre care și pictorul Gauguin, l-au învățat pe Brâncuși să vadă tradiția, formele de artă mai primitive. El nu a rămas un țăran, și arta modernă nu este făcută de țărani. Dacă rămânea la Hobița nu ar fi ajuns ceea ce este. A devenit din nou țăran când, prin procese intelectuale moderne, mai ales prin cioplirea lemnului, a suferit el însuși mari transformări” (apud Pandrea, p. 329).

Trebuie specificat în acest punct că *Măiastra*, pusă pe un soclu care pare o parte dintr-o *Coloană fără Sfârșit* (de exemplu *Măiastra* în marmură albă, din anul 1915; Fig. 3), amintește foarte bine de pasărea sufletului din folclorul românesc pusă pe stâlpul de mormânt (Fig. 4). Iată ce spune despre acest obicei folcloric, în corelație cu *Pasărea* și *Coloana fără sfârșit*, marele etnolog Romulus Vulcănescu: „În evoluția ei rituală, pasărea-suflet prezintă două direcții de dezvoltare mitică, una ascendentă și alta descendentă. Direcția ascendentă semnifică urcarea ei rituală din *universul chtonic al morții* – pe arborele mirific al cosmosului – urcarea se face în trepte, pasărea sufletului astfel închipuită este inițial pusă pe pieptul mortului și înmormântată cu el, este apoi ridicată pe creasta mormântului, de

pe mormânt pe stâlp, de pe stâlp pe arborele vieții și al morții și în cele din urmă pe arborele cosmic. Prin urmare, pasărea sufletului capătă tot mai mult aspectul pasării cu aripile deschise. Direcția *descendentă* din cosmosul creștin semnifică coborârea din coroana arborelui cosmic pe coloana cerului, apoi pe crucea de mormânt. Cu fiecare treaptă a coborârii, pasărea sufletului capătă aspectul de pasăre cu aripile închise, în triplu exemplar apostat pe cruce. În secolul al XX-lea, Constantin Brâncuși sculptează diferite motive ale pasării mitice la români, referitoare la *pasărea sufletului*, *pasărea fără somn* și *pasărea de aur*. Paralel cu acestea sculptează *Cocoșul solar*, *Pasărea măiastră* și *Pajura*” (Vulcănescu, p. 201).

Așadar, *Măiastra* pusă pe un fragment dintr-o *Coloană* (care reprezintă un stâlp de mormânt, adică „un stâlp de reazem pentru suflet”) evocă ascensiunea spre cer a sufletului insului decedat.

După Constantin Antonovici, fost ucenic al lui Brâncuși, arta maestrului său este una cu iz folcloric românesc: „Când Brâncuși s-a născut din acest popor, iar natura darnică l-a înzestrat cu calități superioare, devenind astfel un fiu ales al acestui popor, din anii copilăriei a fost captivat de frumusețile folclorului său, îmbogățindu-i mai târziu inspirațiile cu subiecte din această mitologie, combinând și brodându-și compozițiile cu ornamentații de pe obiectele arheologice care cândva serviseră de instrumente sacre închinat zeilor. Ochiul, chiar nepriceput, descoperă cu ușurință aceste lucruri în liniile lor esențiale, în întortocherile în care trăsătura rectilinie se îmbină cu paralelogramul, cu zigzagul, cu spirala, cu cercul și cu crucea. Din aceste desene liniare sau circulare, mintea ingenioasă a lui Brâncuși s-a inspirat din plin, combinându-le și topindu-le într-o armonioasă și frumoasă formă originală. Iată spre exemplu compozițiile principale ale lui Brâncuși care au luat forma în trei dimensiuni din combinarea folclorului și cu talentul său construind poporului său un adevărat panteism, iar artei universale un drum nou și prețios: *Pasărea măiastră*, *Pasărea în zbor*, *Vrăjitoarea*, *Cocoșul* și *Coloana nesfârșită*” (Antonovici, p. 101).

Vizitând atelierul din Impasse Ronsin, Antonovici descoperă că „Brâncuși își avea sursa de inspirație în natură” (Ibidem, p. 22) și că multe din lucrările lui „își aveau sorgintea în arta populară” (Ibidem, p. 23). El afirmă clar că „spontaneitatea artei lui Brâncuși a apărut numai odată ce acesta a avut viziunea de a lua folclorul românesc drept simbol al artei sale și de a-l pune la baza creației sale artistice [...] creând un drum total nou în artă, fiind clasificat drept cosmogonist” (Ibidem, p. 25).

Antonovici face următoarea legătură între sorgintea folclorică a artei brâncușiene și inspirația provenită din frecventarea muzeului Luvru: „a fost nevoie pentru mintea ageră și expansivă a lui Brâncuși, ca să-i apară de undeva un mic imbold și să provoace erupția vulcanicului său talent și să înceapă o nouă revoluție în artă și mai dinamică decât Rodin. Acest imbold, după cum am pomenit mai sus, i-a venit din climatul Luvrului. Zeii și muzele din el i-au bătut la poarta sufletului său amintindu-i de mitologia cu zei și folclorul din țara copilăriei lui. Din acel moment, poveștile țăranilor și ciobanilor din Carpați, prietenii lui de odinioară, nu mai erau fantezii ci realități. Datorită talentului și spiritului lui inventiv le-a văzut prin ochiul lui de buhă concretizate în materie și expuse în văzul și judecata lumii. Datorită acestui fenomen Brâncuși se găsește pe sine, renunțând complet atât la drumul rodinian, cât și la surzătoarele avantajii, care, pe neobservate, îl prinseseră atât de puternic în mrejele lor” (Ibidem, p. 91).

Pe baza probelor pe care le aduce în capitolul „Arta lui Brâncuși”, Constantin Antonovici consideră că i s-ar fi potrivit acesteia mai bine titlul de «Arta folclorică a lui Brâncuși»” (Ibidem, p. 85).

Afirmațiile sale par să se suprapună în această privință cu cele ale lui Ioan Alexandrescu, cioplitorul care l-a ajutat pe Brâncuși să realizeze *Poarta Sărutului*, care declara: „maestrul a gândit zile întregi și s-a inspirat după arta populară gorjencească, lucrul pe care l-am observat văzând și mulțumirea lui față de ceea ce a realizat” (Alexandrescu, p. 13). Modelele pentru operele din Ansamblul Monumental de la Târgu-Jiu le-a ales inspirându-se așadar din decorurile de pe elementele arhitecturale tradiționale gorjene.

I. Alexandrescu dezvăluie și metoda artistului în privința surselor: „O dată am fost și eu cu el în drum spre Tismana, nu îmi amintesc în ce sat, dar se oprea și privea casele vechi cu porți sculptate și pridvoare cu stâlpi care semănau cu coloane, schița într-un carnet dar nu vorbea mai mult nimic, privea”

²Ideea de ascensiune mistică este dată de atât de „pasăre” (*Măiastra*), cât și de „stâlp” (*Coloana*).

(Ibidem, p. 12). Întrebat de cioplitorul respectiv despre artă, Brâncuși a răspuns: „arta este ceea ce ai văzut la țărani, asta-i arta noastră, că poți să te prezinți oriunde cu ea, chiar și în străinătate, o să vezi tu mai târziu”. Iar la întrebarea pusă de o ziaristă dacă folclorul slujește la ceva, maestrul a răspuns: „E singurul. Tot ce e artă se face prin el însuși” (Medianu).

Mario de Micheli observă că pentru Brâncuși „primitivul” se identifică cu complexul de tradiții, legende și obiceiuri din folclorul românesc. Dar asta „încă nu e totul: există și o anume componentă specifică a acestui folclor, care acționează în arta lui Brâncuși și aceasta este componenta artei populare, aș zice, de-a dreptul, metoda simplificării și stilizării tipice sculpturii țărănești în lemn. O atare metodă ce reduce la o mare puritate și esențialitate de forme motivul real „până la a face din el, adeseori, un simbol ermetic, va deveni pentru Brâncuși un punct de plecare pilduitor. Toate acestea, bineînțeles, nu înseamnă că Brâncuși a rămas închis în limitele folclorului; înseamnă doar că folclorul este, fără îndoială, o cheie de neînlocuit a poeziei sale. Această cheie i-a deschis larg porțile unei cunoașteri și unei dimensiuni noi în domeniul artei; de aici el a ajuns la o absolută autonomie și universalitate a invenției figurative” (Micheli, p. 64).

Raportul lui Brâncuși cu arta populară românească a fost cercetat cu mai multă exactitate de Edith Balaș. Exegeța atrage atenția asupra faptului că Brâncuși a mai realizat două arcade de lemn (Fig. 5) cu aproape douăzeci de ani înainte să creeze *Poarta Sărutului*, ceea ce „aruncă un plus de lumină asupra interesului său față de portalele populare românești. Deși nici una din cele două nu este conformă în amănunte cu vreun tip românesc specific, este greu să ne închipuim că Brâncuși a conceput astfel de lucrări extrem de neobișnuite, dacă n-ar fi avut în minte în principal elemente asemănătoare din tradiția patriei sale. De altfel există o serie de asemănări generale între arcadele lui Brâncuși și cele din satele românești, în special în privința dimensiunilor, proporțiilor și a modului de realizare” (Balaș, p. 43). Motivul *Coloanei fără sfârșit* este și el „regăsit în stâlpii funerari sau stâlpii de pridvor românești” (Ibidem, p. 46).

Cercetătoarea observă că în lucrarea *Adam* se îmbină „zimțurile africane sau românești cu creștăturile de tip cană găsite la *Regele regilor* și cu cercurile aliniat caracteristice crucilor populare” (Ibidem, p. 47). De asemenea, „Zimțurile decorative, despicăturile adânci și scobiturile care fac parte din vocabularul artistic al lui Brâncuși, în *Micuța franțuzoică* și *Cariatida*, și care au fost pecetluite ca fiind de origine africană, sunt omniprezente în arta populară românească. Bâncile de lemn ale lui Brâncuși amintesc și mai mult de tradițiile populare românești. În Oltenia, astfel de bănci se află în general în fața porții casei sau sunt folosite ca bancuri de lucru în interiorul șurei” (Ibidem, p. 43). Atât arcadele cât și băncile au fost expuse public. Cele patru *Cupe* (asemănătoare căucurilor țărănești) și *Vasul* (toate realizate în 1920) au jucat și ele rol dublu: de obiecte gospodărești pentru uz personal, dar și de lucrări artistice.

Edith Balaș apreciază că „la fel de demne de atenție în privința îndatoririi lor față de tradițiile populare românești sunt și obiectele-sculpturi brâncușiene care sunt soclurile [...] soclurile brâncușiene poartă pecetea sculpturii populare românești, căci aceasta din urmă arată o preocupare persistentă față de tratamentul non-figurativ al formelor arhitecturale pe scară mică – ceea ce se aplică clar problemei soclului, așa cum l-a înțeles Brâncuși”. Așadar, „Influența artei populare românești este de necontestat în soclurile brâncușiene. Ca și artistul popular, el a prețuit și păstrat frumusețea naturală a lemnului. Cioplirea este voit rudimentară, cu urmele uneltelor vizibile peste tot și cu o predilecție pentru forme grele, masive. Lucrând cu o sensibilitate sculpturală formată asemănător, Brâncuși și artizanul-țăran au creat forme asemănătoare, uneori identice. Majoritatea soclurilor pot fi regăsite fie în elementele arhitecturale țărănești, fie în realizările crucerilor pe care Brâncuși le-a cunoscut în tinerețe”. Iar acest ultim lucru conduce la tehnica asamblării, principiu „care a inspirat o bună parte din opera lui Brâncuși și care i-a acordat o mai mare libertate de acțiune în integrarea elementelor artei populare românești în sculptura sa” (Ibidem, p. 5).

Disponerea unor forme geometrice regulate „de-a lungul unui ax vertical este de fapt ceva foarte caracteristic atât artei populare românești, cât și sculpturii lui Brâncuși” (Ibidem, p. 44). Aceasta se observă atât în cazul soclurilor, cât și în cazul mai multor lucrări din lemn: *Coloana Infinită* (Fig. 6), *Regele regilor* (Fig. 7), *Adam și Eva* etc. Alte tipuri de socluri prezintă afinități cu felurite troițe românești.

E. Balaș crede că „Asamblările brâncușiene diferă”, deoarece „conținutul lor încărcat asociativ ajunge în întregime secundar în decursul procesului creator, în special pentru ochii unui apusean. Într-adevăr, elementele folosite de el suferă un fel de transmutație triplă: obiectele populare românești obișnuite au fost rupte de funcția lor, transplantate într-un mediu cultural diferit și mascate și mai mult prin manevre artistice. Astfel că avem tendința de a percepe asamblările brâncușiene nu în funcție de diversele lor părți (așa cum se întâmplă aproape întotdeauna cu majoritatea asamblărilor), ci ca întreguri formale și expresive” (Ibidem, pp. 48-49).

Se pare că Brâncuși a specificat numai despre două lucrări ale sale că ar fi fost inspirate iconografic de folclorul și obiceiurile din patria sa: *Pasărea măiastră* (cu seria sa) și proiectul unui monument (nerealizat) închinat lui Spiru Haret (*Fântâna lui Haret*). E. Balaș consideră că folclorul românesc a oferit mai multe surse posibile de inspirație pentru opere ca *Leda*, *Cocoșul*, *Himera*, *Începutul lumii*, *Regele regilor*, *Cumințenia pământului* și *Vrăjitoarea*. Concluzia ei este că „Sculptura-obiect a lui Brâncuși ilustrează contopirea tradițiilor populare și a înnoirii avangardiste. Atitudinea față de viață și arta care o reprezintă era aceeași, atât pentru societatea țărănească românească, cât și pentru mulți dintre gânditorii mai radicali din vremea lui Brâncuși. Conceptul tehnic este modern și parizian, în timp ce esența se trage din arta populară românească [...] Dualismul artei lui Brâncuși provine din dualismul personalității sale. Se poate spune că a avut atât atitudinea dionisiacă a țăranului, cât și cea apolinică a gânditorului. Rezolvând aceste tendințe printr-o interpretare a contra-punctului între tradiție și strădania pentru noutatea formală, el a reușit să creeze un stil eficace și complet personal” (Ibidem, p. 57).

Legat de dualismul personalității brâncușiene, D. Lemny afirmă că diversele secvențe vizuale pe care Brâncuși le-a înregistrat în timpul vieții (călătorii în India, în Egipt, în New York etc.) și la care a continuat apoi să reflecteze, nu au fost pentru sculptor simple „evadări”. Acestea au fost „întâlniri necesare care au contribuit la formarea personalității sale, armonie fericită între un «țaran» din Carpați și un artist modern din Montparnasse” (Lemny, p. 13). Cercetătoare consideră că „artistului nu-i plăcea să abordeze în comportamentul său un anume registru histrionic, atunci când își primea vizitatorii veniți să-l vadă în intimitatea atelierului. Bernard Dorival [...] a avut ocazia să asiste în calitate sa de conservator al Muzeului național de artă modernă la negocierile determinate de testamentul lui Brâncuși din 1956. El vedea în sculptor pe bărbatul capabil să se metamorfozeze și totodată să se ascundă îndărătul imaginii pe care și-a construit-o special pentru public, aceasta sub presiunile unui indubitabil spirit ludic care îl caracteriza. Istoricul de artă ne relatează că-n urma invitației direcției muzeului, Brâncuși s-a prezentat «nici mai mult nici mai puțin decât în postură de Moș Crăciun, înveșmântat într-o mantie îmblănită, purtând bonetă și barbă, aidoma patriarhilor din Biblie». Această latură teatrală, subliniată prin veșminte, se îmbina într-un mod desăvârșit cu personalitatea sa, care «inspira considerație, independent de talentul și geniul său»” (Ibidem, p. 34).

Ion Pogorilovschi comentează în cartea sa *Viziunea axială a lumii. De la fenomenul stâlpnic tradițional la Brâncuși*, încărcătura simbolică a stâlpilor de cerdac. El distinge câteva „tipuri consacrate de morfologii stâlpnice simbolizatoare” și propune decodări ale lor. În capitolul „Stâlpul – o sinecdocă a casei” merge pe principiul că decodarea zestrei simbolice a formelor arhaice de stâlpi sculptați, înseamnă decodarea implicată a symbolismului trinivellar al întregului adăpost uman, și aceasta permite formularea a însăși etnosofiei oltenice a locuirii (vezi Pogorilovschi, a).

Etnologul Gheorghe Foșca a evidențiat de pildă caracterul de *imago mundi* a unei case tradiționale din Gorj, în care temelia sau talpa echivalează cu partea subpământeană, iar acoperișul cu bolta cerului, între ele fiind spațiul locuit propriu-zis. El descompune casa în trei domenii: temelia (sau talpa), spațiul locuit propriu-zis și acoperișul. Fiecărui domeniu îi aparține un adevărat câmp de credințe și practici spirituale.

Ion Pogorilovschi constată că „Trihotomia nivelelor casei de lemn este larg utilizată astăzi de etnologi, acoperișului reținându-i-se atribuțiile de a conota (de a aduce mai aproape) bolta cerului, lumea sacră de sus, de a mijloci comunicația cu ea, cu sufletele morților, cu postexistența [...] Dacă Brâncuși apare preocupat, de-a lungul întregii sale vieți, de coborârea transcendenței în umilitatea obiectului plastic, dacă obstinția sa artistică a fost legătura cu cerul și cu esențele, deodată cu tema trecerii, a Marelui Drum (ca la Târgu-Jiu) – atunci felul cum se va fi arătat ochilor lui de copil podul

casei părintești (experiență primară a tainei), aceasta nu poate rămâne indiferent exegetului operei brâncușiene” (Pogorilovschi, b, p. 156).

Exista de asemenea „credința imemorială că pe asemenea stâlpi dăltuiți – uneori abrupt mutați din prispă în cimitir, la capul răposaiilor – se cațără morții «în brânci», se târâsc anevoie pe verticală, îmbrățișându-i. E drumul lor spre lumea *de dincolo*. Așadar stâlpii pridvorului ce păzeau, acolo, închiderea existențială, adăpostul, acum se deschid indefinit probându-și vocația psihopompă” (Ibidem, p. 158).

Ion Mocioi, într-una dintre primele cărți de cercetare științifică asupra capodoperei lui Brâncuși, consideră că „Stâlpul din Coloana recunoștinței rămâne, alături de celelalte modele din operele Ansamblului de la Târgu-Jiu, element obișnuit ochiului gorjeanului, prin care artistul putea să lase un testament artistic pe înțelesul lui, o dovadă de preamărire a celor ce au fost susținătorii Gorjului, «stâlpii» lui. Numai în ultimă instanță, datorită puterii de invenție moștenită de la aceștia, Brâncuși a putut vorbi spiritualizării românești și, prin aceasta, întregii lumi” (Mocioi, p. 118).

Asemănarea formei *Coloanei fără Sfârșit* (uneori izbitor de puternic) cu stâlpii de poartă sau de cerdac din arta populară românească este, de altfel, evidentă (Fig. 8). Dar și originea morfologiei acestora se pierde în negura timpului, dovadă fiind mărele romboedrice de aur din tezaurul de la Hinova (Fig. 9), datând de la sfârșitul epocii bronzului și începutul primei epoci a fierului (secolele XIV-XII î.Chr.). Mărele de formă asemănătoare, din chihlimbar, au fost găsite și în peștera de la Cioclovina, realizate în prima perioadă a Hallstattului.

În prefața cărții lui Ionel Jianu, *Brâncuși*, Jean Cassou afirmă că alături de Brâncuși și opera sa ne aflăm „pe tărâmul unei simplități absolute. O simplitate a originilor, înainte de toate. Brâncuși este un țăran român. Și fără îndoială, ținutul său natal se află în vecinătatea spațiilor de unde avea să răsară cea mai de seamă civilizație a Mediteranei noastre străvechi. Însă acest ținut posedă însușiri anterioare oricărei civilizații, însușiri fundamental preistorice. Aici ne aflăm în epoca vechilor păstori, a zeilor și a legendelor. În starea naturală, a unei naturi neîmblânzite. O natură fecundă, fără îndoială, care inspiră, dar a cărei prime forme de expresie exclude orice raționament complicat sau prea elaborat. Spiritul rămâne în forma sa naturală, un spirit elementar, un spirit al munților, al apelor și al pădurilor, conștiința rustică, cuvânt al genezei. Un om având asemenea origini are să-și croiască un destin. Și în mod evident și natural, acest destin va lua forma unei aventuri” (apud Jianu, a, p. 16). Ajuns la Paris, „În virtutea vocației sale copleșitoare, el se împotrivește învățăturilor maestrilor săi, cu toate că unul dintre aceștia fusese cel mai de seamă dintre toți, marele Rodin, și se reîntoarce, aprig și netulburat, la originile sale. Adică la natură, la natura sa primordială care i-a încredințat secretele. Căci aceste origini sunt de natură cosmogonică, sunt originile creării lumii. Însă acum el este un artist, iar crearea lumii se împletește în sufletul său cu creația artistică. În această sferă în care s-a statornicit viața lui hoinară, originile operei de artă sunt acelea care-l vor preocupa în mod deosebit. O astfel de simplitate îi va atrage atenția de acum înainte, și anume simplitatea formelor. Intuiția l-a purtat înspre ținutul și timpul în care această simplitate constituie o chestiune esențială. Ținutul și timpul despre care vorbim poartă numele de Montparnasse. Alți artiști, veniți ca și el din ținuturi îndepărtate, s-au întâlnit în această nemaipomenită coordonată spațio-temporală” (Ibidem, p. 17).

Ionel Jianu crede că arta lui Brâncuși are rădăcini adânc înfipite în preistorie. Sculpturile în lemn înfățișează simțurilor forțe spirituale, „asemenea cioplitorului în piatră primitiv, pentru care sculpturile erau o modalitate de a pune în acord forma materială cu forțele spirituale. Într-adevăr, *Adam și Eva*, *Fiul risipitor*, *Șeful*, *Regele Regilor* evocă povestea omului trăind în universul spiritual popular din țara lui natală” (Ibidem, p. 66).

Mircea Eliade dă una din cele mai interesante explicații privind procesul psihologic prin care Brâncuși s-a întors la sursele artei populare românești, arhaice și primitive. După marele savant, „rămâne faptul că operele lui Brâncuși sunt solidare cu universul de forme plastice și ale mitologiei populare românești, ba poartă uneori și titluri românești (de exemplu *Măiastra*). Într-altfel spus, «influențele» ar fi suscitată o anume anamneză, conducând neapărat la o auto-descoperire. Întâlnirea cu creațiile avangardei pariziene sau cu lumea arhaică (Africa) ar fi declanșat o mișcare de «interiorizare», de întoarcere la un tărâm secret și de neuitat, fiind în același timp tărâm al copilăriei și al imaginarului. Poate că numai *după* ce a înțeles importanța unor creații moderne, a redescoperit Brâncuși și bogăția

propriei sale tradiții țărănești, căreia i-a presimțit, de altfel, posibilitățile de creație. Ceea ce nu vrea să spună, în nici un caz, că, făcând această descoperire, Brâncuși a început să facă «artă populară românească». El nu a copiat formele deja existente, nu a copiat «folclorul». Dimpotrivă, el a înțeles că sursa tuturor acestor forme arhaice – cele ale artei populare din țara sa, ca și cele ale protoistoriei balcanice și mediteraneene, ale artei «primitive» africane sau oceanice – era îngropată adânc în trecut; și a mai înțeles că această sursă primordială nu avea nimic de a face cu istoria «clasică» a sculpturii, în care s-a găsit situat atât el cât și toți contemporanii lui, în timpul tinereții sale de la București, München sau Paris. Geniul lui Brâncuși a constatat în aceea că a știut unde să își caute adevărata «sursă» a formelor pe care se simțea capabil să le creeze. În loc de a reproduce universul plastic al artei populare românești sau africane, el s-a preocupat, așa zicând, să își «interiorizeze» propria sa experiență vitală. El a reușit astfel să regăsească «prezența în lume» specifică omului arhaic, fie el vânător din paleoliticul inferior sau agricultor al neoliticului mediteranean, carpato-danubian sau african. Dacă s-a putut vedea, în opera lui Brâncuși, nu numai o solidaritate structurală și morfologică cu arta populară românească, dar și analogii cu arta neagră sau cu statuarea preistoriei mediteraneene și balcanice, aceasta s-a datorat faptului că toate aceste universuri plastice sunt cultural omologabile: «sursele» lor se găsesc în paleoliticul inferior și în neolitic. Altfel spus, datorită procesului de «interiorizare» de care am amintit și a anamnezei care a urmat, Brâncuși a reușit să «vadă lumea» ca autorii capodoperelor preistorice, etnografice sau folclorice. El a regăsit, cumva, acea «prezență-în-lume» care permitea acelor artiști necunoscuți să își creeze propriul univers plastic într-un spațiu care nu avea nimic de-a face, de exemplu, cu spațiul artei grecești «clasice». Desigur, toate acestea nu «explică» nici geniul lui Brâncuși și nici opera lui. Căci nu ajunge să afli prezența-în-lume a unui țăran neolitic pentru a putea crea ca un artist din acea perioadă. Dar, atrăgând atenția asupra procesului de «interiorizare», putem înțelege, pe de o parte, extraordinara noutate a lui Brâncuși, și, pe de altă parte, de ce unele opere ale sale par structural solidare creațiilor artistice preistorice, țărănești sau etnografice” (Eliade, pp. 14-17).

Pe de altă parte, „«Interiorizarea» și «imersiunea» în profunzimi făceau de altfel parte din *Zeitgeist*-ul începutului de secol XX [...] Brâncuși era prin excelență *contemporan* cu această tendință către «interiorizare» și căutare a «profunzimilor», *contemporan* cu interesul pasionat pentru studiile primitive, preistorice și preraționale ale creativității umane. După ce a înțeles «secretul» central – anume că nu creațiile folclorice și etnografice sunt susceptibile de a reînnoi și îmbogăți arta modernă, ci descoperirea «surselor» acestora – Brâncuși s-a adâncit în căutări fără sfârșit, curmate doar de moartea sa” (Ibidem, pp. 18-19).

Brâncuși spunea: „În India am găsit înțelepciunea mea păstrată sub ploile Occidentului și stupidităților Parisului: *la paix et la joie!*”, referindu-se fără îndoială la „înțelepciunea naturalității eterne” moștenită de la Hobita, după care se ghida mereu în viața și opera sa. Adică acea formă de *Philosophia Perennis*, o înțelepciune primordială, mereu și pretutindeni consecventă cu sine însuși, foarte asemănătoare însă cu credința animist-panteistă precristiană (păgânismul popular), a unei naturi însuflețite, a țăranilor români. Aceasta explică și de ce avea concepția unui cosmos magic, în care orice lucru, ființă sau neființă are „un suflet” și în care Dumnezeu este „peste tot”.

Referitor la acest pasaj, S. Al-George consideră că artistul, concomitent cu sentimentul comuniunii celor două lumi (românească și indiană), marca totuși un anumit decalaj: „Menționând «ploile Occidentului» și «stupiditățile», se referea la un proces care, pe de o parte a efectuat o coroziune ducând la fragmentarea și anihilarea unor părți din ansamblul moștenirii noastre spirituale, iar pe de altă parte – ca o consecință directă – a aruncat asupra-i un vâl de neînțelegere și discreditare. Deși mediul nostru rural, ca și cel al altor state din răsăritul Europei, deține o cultură folclorică cu puternice – poate cele mai puternice – atașe în experiența simbolică a lumii arhaice, din această experiență nu ne-au rămas decât în artă și în praxisul ritual o sumă de imagini și gesturi lipsite de sensurile miturilor din care descind; de aceea, deși tardiva noastră cultură citadină era deschisă în principiu spre recuperarea folclorului, totuși nu s-a putut valida spiritul, ci ornamentul și litera acestui fond arhaic; în măsura în care, lipsite de sensul lor, fragmentele acestui fond străvechi contraveneau unei realități concepute doar pe dimensiuni citadine, unele dintre acestea erau discreditate și chiar repudiate ca pernicioase superstiții absurde. Originea sătească a lui Brâncuși, dintr-o regiune de munte oltenească, pătrunsă de o mare tradiție, ca și puterea intuiției sale, i-au permis sculptorului gestul marelui curaj cultural de a

regăsi sensul primordial nu numai în ornamental, dar chiar și în acest fond considerat discreditat și irecuperabil [...] Dacă nu ar fi accedat la aceste înțelesuri inexplicite, încifrate doar în supraviețuirile folclorice, Brâncuși nu ar fi putut dobândi sentimentul unei comuniuni de dincolo de milenii cu India [...] Arta sa presupune nu numai o coborâre spre originile comune și spre sensurile simbolice primordiale, dar totodată și o ridicare spre ceea ce se află implicat în acestea, ca ontologie și filosofie a formei estetice. Brâncuși reface astfel, singular, drumul pe care l-ar fi parcurs o cultură istorică românească, dacă ar fi dezvoltat coerent și organic, virtualitățile existente pe treapta ei primordială și anistorică. O atare continuitate între aceste două trepte privind mai ales arta simbolică nu a existat decât în marile culturi orientale, ca cea indiană și chineză; este firesc deci, ca pe un asemenea parcurs, opera sculptorului să-și poată regăsi propriile ei consonanțe în spiritualitatea indiană” (Al-George, pp. 21-22).

Opera lui Brâncuși este strâns legată de viziunea filosofică și religioasă a acestuia asupra vieții, care în parte era una arhaică, aceea a unui Cosmos viu și magic, în care orice lucru (ființă sau neființă) are „spirit” (suflet), și în care spiritul și materia (și oricare altă dualitate) formează o unitate. Unul din cele mai constante scopuri în arta sa a fost acela de a reprezenta acest „spirit” din ființe, lucruri și fenomene, ce țin de sacru și de lumea nevăzută. De aceea, creațiile sale sunt legate de reveria magico-mitică a păgânismului popular. Valorificând o experiență magico-simbolică (ce ține de imaginarul mitico-magic al satului natal) acumulată în copilărie, el s-a sustras la Paris procesului de desacralizare la care existența simbolică este supusă de către civilizația tehnică și științifică (vezi detalii asupra filosofiei și religiozității lui Brâncuși în Buliga, a, b).

Așadar, întâlnirea sa cu avangarda artistică pariziană, descoperirea lumii arhaice și primitive, procesele de „interiorizare” (ce pot fi puse și ele în paralel cu tendințele epocii) prin care s-a „autodescoverit” (regăsind concomitent și „prezența în lume” specifică omului arhaic) l-au făcut să descopere sursele primordiale ale artei populare românești, de la care pleacă în general formele pe care le-a plăsmuit începând cu anul 1907.

Mai concret, Brâncuși a preluat în noua sa artă simboluri sacre și universale mai ales din arta populară românească, de sorginte neolitică, și le-a dat un sens modern. Se pare însă că a suferit și alte influențe „primitiviste”, în special de la arta africană și de la arta și metafizică din spațiul indo-tibetan.

BIBLIOGRAFIE

Alexandrescu, Ioan, *Cu Brâncuși la Tg.-Jiu*, în *Omagiu 100 – Brâncuși*, Comit. de Cult. și Ed. Soc. al Jud. Gorj, Tg.-Jiu, 1976.

Al-George, Sergiu, *Arhaic și universal. India în conștiința românească*, Editura Herald, București, 2001.

Antonovici, Constantin, *Brâncuși maestrul. Mărturii, amintiri, exegeze*, Ed. Semne, 2002.

Balaș, Edith, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației Culturale „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 1998.

Buliga, Sorin Lory, a (2010), „*Spirit*” și „*materie*” în viziunea unui artist-filosof: *Constantin Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.

Buliga, Sorin Lory, b (2009), *Simbolică sacră în opera lui Constantin Brâncuși. Cumințenia pământului, Regele regilor (Spiritul lui Buddha), Templul din Indore*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.

Comarnescu, Petru, *Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1972.

Eliade, Mircea, *Brâncuși și mitologiile, în Mărturii despre Brâncuși*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2001.

Georgescu-Gorjan, Sorana, *Așa grăit-a Brâncuși*, Criterion Publishing, București, 2010.

Jianu, Ionel, a, *Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Jianu, Ionel, b, *Brâncuși*, Ed. Meridiane, București, 2002.

Lemny, Doina, *Constantin Brâncuși*, Ed. Junimea, Iași, 2005.

Lemny, Doina, Velescu, Robert, *Brâncuși inedit*, Ed. Humanitas, București, 2004.

Medianu, Apriliana, *Maestrul Brâncuși*, în „Curentul”, București, 6 octombrie 1930, p. 3-4.

- Micheli, Mario de, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968.
- Mocioi, Ion, *Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu*, Comitetul pentru cultură și artă al județului Gorj, Tg.-Jiu, 1971.
- Pandrea, Petre, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Tg-Jiu, 2000.
- Pogorilovschi, Ion, a, *Viziunea axială a lumii*, București, Ed. Vremea, 2001.
- Pogorilovschi, Ion, b, *Cele din urmă și cele dintâi*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Tg.-Jiu, 2002.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Ed. Acad. R.S. România, 1987.
- ****Biblia sau Sfânta Scriptură*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1982.



Fig. 1 – *Sărutul* (1910) din Cimitirul Montparnasse (Paris)

The Kiss (1910) in Montparnasse Cemetery (Paris)



Fig. 2 – Brad funerar în cimitirul din satul Frâncești (jud. Gorj)

Funeral fir-trees in the cemetery from Frâncești village (Gorj County)

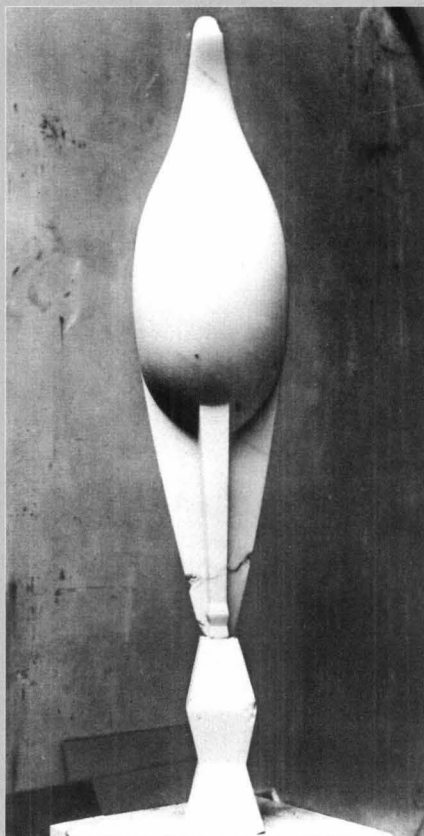


Fig. 3 – *Măiastra* (1915 – 1918, marmură albă, Muzeul de Artă din *Philadelphia*)

Măiastra (1915 – 1918, white marble, The *Philadelphia* Museum of Art)

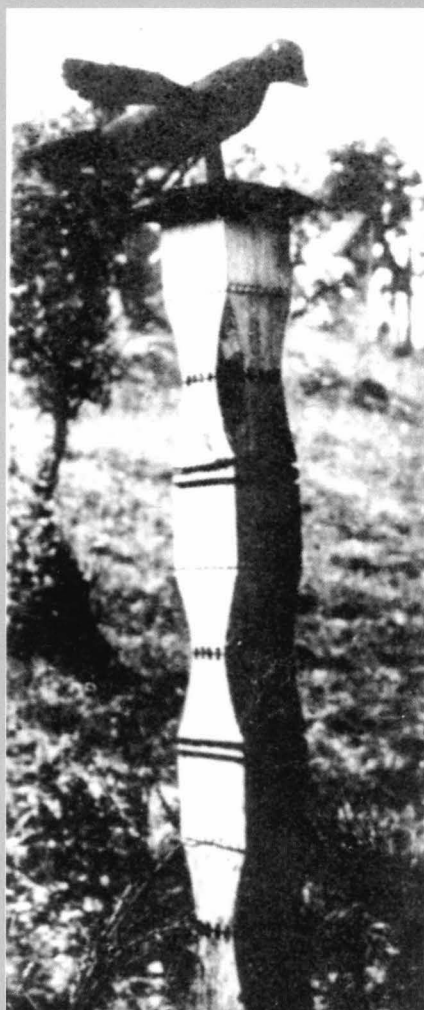


Fig. 4 – Stâlp de mormânt din Hațeg, cu forme ce fac trimitere la Coloana fără Sfârșit, împodobit cu pasărea sufletului

Grave pillar from Hațeg, with shapes resembling the Endless Column, decorated with the bird of soul



Fig. 5 – Constantin Brâncuși sub *Poarta sa de lemn*
Constantin Brancusi under his wooden *Gate*

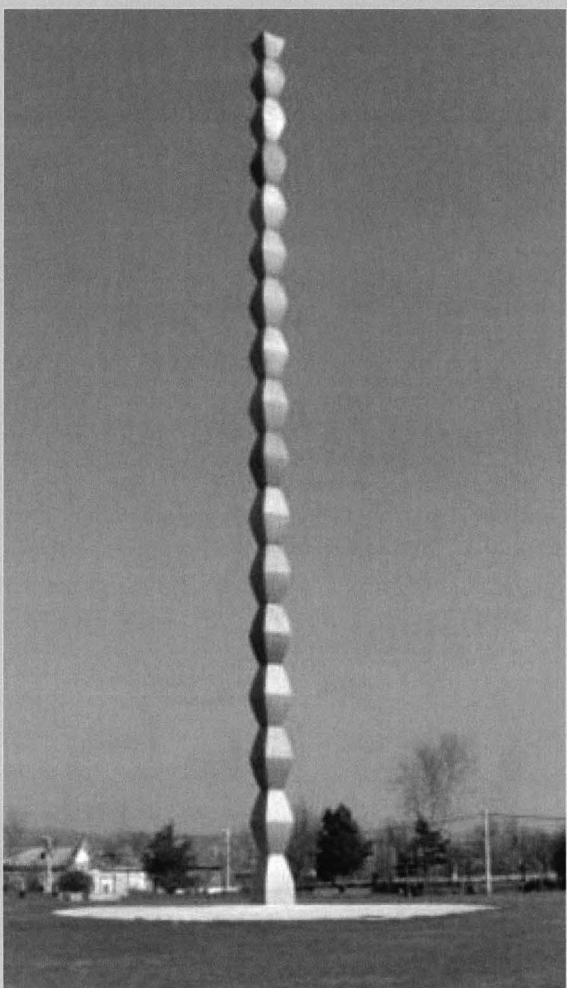


Fig. 6 – *Coloana fără Sfârșit* (Târgu-Jiu, 1937-1938)
The Endless Column (Târgu-Jiu, 1937-1938)



Fig. 7 – *Regele regilor (Spiritul lui Buddha)*
(Muzeul „Solomon Guggenheim”, New York)

The King of Kings (The Spirit of Buddha)
(“Solomon Guggenheim” Museum, New York)



Fig. 8 – Stâlpi de pridvor cu elemente romboedrice
(Muzeul Satului Vâlcean)

Porch pillars with rhombohedral elements
(Vâlcea Village Museum)

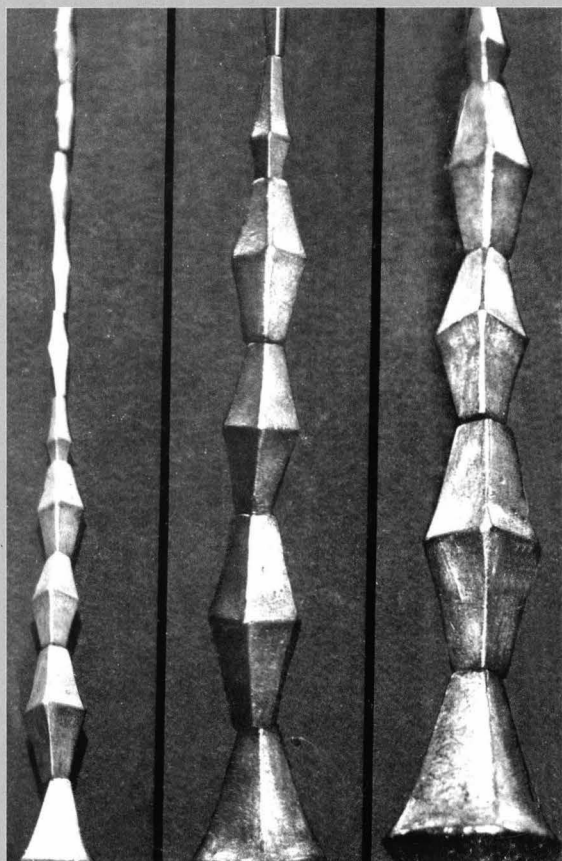


Fig. 9 – Măgele de aur din tezaurul
de la Hinova (secolele XIV-XII î.Chr.)

The golden rhomboidal beads in the Hinova
thesaurus (14th–12th centuries B.C.)