

S. Brancusi

BRANCUSI – SA VIE ET SA CARRIÈRE REPLACÉES DANS LE CONTEXTE

Constantin Brancusi est né en Roumanie en 1876, là où il apprit à tailler la pierre et sculpter le bois. En 1894, quand il fut admis à l'École des arts et métiers de Craiova, il avait déjà fabriqué un violon - ce qui n'était pas une mince affaire en soi - et acquit rapidement la réputation de sa capacité à travailler le bois.

Peu de temps après, il commence à fabriquer des meubles en bois, avant d'étudier la sculpture à l'École nationale des beaux-arts de Bucarest entre 1898 et 1902. Il se rend à Paris en 1904 et, bien qu'il ait déjà reçu des commandes de sculpture en Roumanie, il continue ses études à l'École des Beaux-Arts.



Paris au tournant du siècle

Au début du XXe siècle, Paris était largement reconnue comme la capitale du monde de l'art, en grande partie à cause des développements survenus dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Dans les années 1870 et 80, les impressionnistes avaient été critiqués pour leur manque de définition. Leur style fragmentaire et spontané semblait inachevé au public de l'époque, mais c'était bien le début d'un changement de la fonction de l'art, passant de la reproduction précise du monde visible à une approche plus interprétative et personnelle.

À la fin des années 1880, plusieurs artistes étaient déjà insatisfaits des objectifs des impressionnistes. Ils trouvaient leur travail peu substantiel et superficiel - et restaient principalement concernés par l'imitation de la vie réelle plutôt que par quelque chose de plus profond. Des artistes tels que Paul Gauguin ont voulu s'éloigner de ce qu'il a décrit comme «l'erreur abominable du naturalisme». Plutôt que de nous montrer le monde dans lequel nous vivons, il souhaitait que ses peintures incitent à l'imagination et nous éloignent de ce monde.

Il se méfiait de la sophistication des artistes traditionnels (comme l'avaient été les impressionnistes avant lui) et, pour éviter cela, il quitta Paris pour vivre et peindre les paysans de Normandie, puis quitta complètement l'Europe pour se rendre dans les îles du Pacifique Sud. En 1906, quelques années après l'arrivée de Brancusi à Paris, une exposition rétrospective de l'œuvre de Gauguin permet au jeune Roumain de constater l'influence de différentes cultures, et en particulier des sculptures en bois apparemment primitives que Gauguin a sculptées à Tahiti.

L'année précédente - 1905 - un autre groupe d'artistes, dont Matisse et Derain, avait provoqué un tollé général qui les avait conduits à s'appeler les Fauves, ou «bestes sauvages». En plus d'être peintes avec plus de liberté que les travaux des impressionnistes, leurs couleurs étaient non seulement terriblement brillantes, mais n'avaient aucun rapport avec les couleurs vues dans la nature. Encore une fois, cela servait à souligner le fait que le rôle de l'artiste n'était plus d'imiter l'apparence de la nature, leçon qui revêtait une importance capitale pour Brancusi.

Rodin, 'sculpture directe' et 'vérité sur les matériaux'

Il était logique que Brancusi soit attiré par le plus important sculpteur parisien, Auguste Rodin. Il travailla pour le vieux maître français, pendant un mois, en 1907. Il quitta l'atelier de Rodin en disant: «rien ne peut pousser à l'ombre d'un grand arbre». Durant cette brève période, son travail consistait à sculpter les sculptures en marbre de Rodin. Il était devenu traditionnel pour les artistes de créer des modèles de sculptures en plâtre ou en argile, qui seraient confiés à des tailleurs de pierre spécialisés pour les reproduire dans la pierre, souvent à l'aide de dispositifs mécaniques, tels qu'une poinçonneuse.

Brancusi a sculpté ses sculptures lui-même, un processus qui a été baptisé plus tard «taille directe». Cela signifiait que l'artiste lui-même aurait besoin de connaître les propriétés du matériau avec lequel il travaillait: la dureté d'un certain type de pierre, par exemple, ou la qualité de son polissage. La connaissance des matériaux et de leurs propriétés aiderait donc à définir l'apparence de l'œuvre et l'artiste essaierait d'utiliser ces propriétés en faisant en sorte que la sculpture les exprime aussi clairement que possible. Cette idée est connue sous le nom de «vérité sur les matériaux».

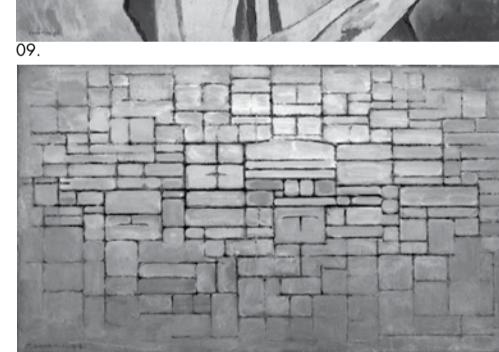
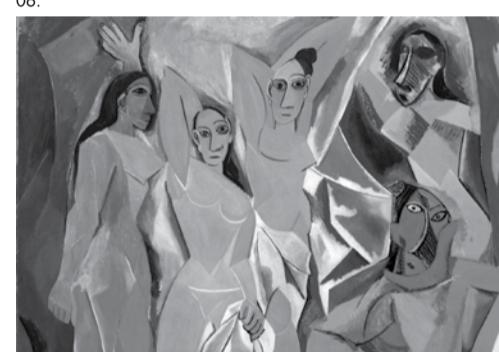
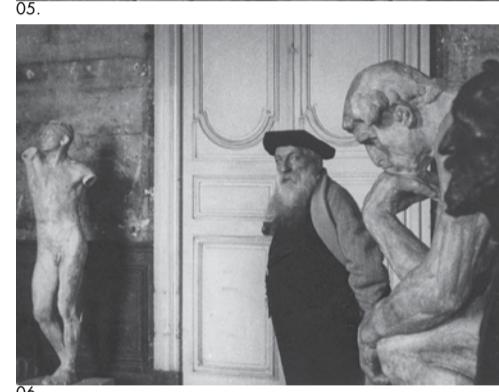
Les implications de ces deux idées, la «sculpture directe» et la «vérité sur les matériaux», ont été élaborées et, plus tard au XXe siècle, fondées sur des bases théoriques par des artistes tels que Henry Moore, et sont devenues des idées fondamentales de l'art moderne. Cependant, on ne peut pas juger dans quelle mesure Brancusi les a suivies en tant que théories: il aurait peut-être utilisé des techniques et des matériaux de manière plus ou moins instinctive.

Le "médiéval" et le "primitif"

La notion de taille directe ramène l'artiste dans le domaine de l'artisan, notion qui commençait à disparaître à la Renaissance. De la même manière que les artisans médiévaux avaient travaillé par le biais de la foi et d'un travail honnête pour créer les grandes cathédrales gothiques, de sorte que l'artiste puisse assumer un rôle spirituel au XXe siècle, Brancusi se mit à sculpter. Utilisant sa force physique et ses compétences techniques associées à une discipline intellectuelle, Brancusi a travaillé seul avec les matériaux pour en libérer quelque chose. Le sens de la dévotion à la tâche et ce qui était perçu comme «l'honnêteté» fondamentale des idées de «taille directe» et de «vérité sur du matériel» pouvaient également être considérés comme conformes aux idéaux médiévaux. Cette notion avait été importante dans la seconde moitié du XIXe siècle, notamment par le mouvement Arts and Crafts en Angleterre. C'était également important en Europe au début du 20ème siècle. En 1907, l'année même où Brancusi travaillait pour Rodin, un groupe d'artistes expressionnistes allemands fonda un groupe appelé Die Brücke. Inspirés de la même manière par des artisans du Moyen Âge, ils produisirent des gravures sur bois et des sculptures en bois. L'énergie nécessaire à la technique et les effets bruts qu'elle créait étaient considérés comme une méthode de travail plus directe, plus honnête et plus expressive. Encore une fois, c'était loin du raffinement de l'artiste traditionnel.

L'année 1907 est également importante puisque Picasso peint l'une de ses œuvres les plus importantes, Les Demoiselles d'Avignon. Cette peinture de cinq femmes est particulièrement importante, car elle représente une œuvre extrêmement expressionniste, car certains des visages sont inspirés de masques tribaux africains. À l'instar de Gauguin, Picasso a quitté l'Europe pour trouver une forme d'expression qui aurait un impact émotionnel plus important que la description contrôlée et détaillée d'artistes traditionnels. De nombreux autres artistes parisiens, dont Matisse et l'écrivain Apollinaire, s'intéressent également au travail de ces cultures apparemment primitives et constituent d'importantes collections de masques et de sculptures.

En 1909, Brancusi fut présenté à Amedeo Modigliani et, ensemble, ils visitèrent un certain nombre de musées ethnographiques, examinant peut-être également les œuvres appartenant à Matisse et à Apollinaire. Tous deux ont été énormément influencés par la manière dont les masques et les sculptures tribaux simplifient les traits du visage et reposent sur une représentation symbolique du visage. Nous pouvons lire les traits du visage non seulement par leur aspect réaliste, mais également par leur position sur le visage (une paire d'yeux pourrait être représentée par deux carrés, par exemple). Il en va de même pour les différents éléments du corps lui-même (par exemple, nous reconnaissions la tête comme la partie située en haut du corps, quelle que soit sa forme).



01. A photographic portrait of the artist as a young man

02. Sleep / Brancusi / 1908 / Muzeul National de Arta / Bucharest

03. Brancusi dressed as a cossack in the Romanian Church / Paris / 1905

04. Impression / Sunrise / Claude Monet / 1872

05. L'Estaque / André Derain / 1905 / The Museum of Modern Art / New York

06. Rodin dans son Atelier / vers 1902

07. Les Demoiselles d'Avignon / Pablo Picasso / 1907 / The Museum of Modern Art / New York

08. Schlafende / Erich Heckel / 1910 / Holzschnitt

09. Composition IV / Wassily Kandinsky / 1911 / Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

10. Tableau no. 2 : Composition no. V. / Piet Mondrian / 1914 / The Sidney and Harriet Janis Collection

11. Old African Portrait Masks / Tribal Art

12. Portrait of Paulette Jourdain (Detail) / Amedeo Modigliani / 1919 / Private Collection

13. Constructed Head No. 2 / Naum Gabo / 1916 / Stainless steel

14. The Woodcutter / Kazimir Malevich / 1912 / Stedelijk Museum, Amsterdam

15. The Fountain / Marcel Duchamp / 1917 / Tate Gallery / London

16. L'Oiseau dans l'espace / Constantin Brancusi / c. 1931 - 1936 / Black Marble, White Marble 'Collar' / National Gallery of Australia

17. Portrait of Brancusi / ca. 1930

18. Atelier Brancusi / Musée National d'Art Moderne / Paris

Text:
Tate Modern / Teacher and Group Leaders' Kit / Constantin Brancusi / The Essence of Things / 2004 / London

La croissance de l'abstraction

À cette époque, Brancusi avait à peu près tous les outils nécessaires à sa carrière: une formation à la sculpture sur bois et sur pierre, l'influence de l'artisanat roumain qu'il avait vue dans sa jeunesse et qu'il continuait à voir lors de ses visites de retour à sa patrie, et l'influence de l'art de la tradition européenne et au-delà. Il était également conscient du fait que tous les artistes ne considéraient pas la représentation comme leur principal objectif. D'un style réaliste mais impressionniste inspiré par Rodin, il devint très vite un artiste original et très influent. L'artiste russe Kandinsky a affirmé qu'en 1911, il avait peint le premier tableau abstrait, mais la vérité est un peu plus compliquée. Au cours des premières et deuxièmes décennies du XXe siècle, un certain nombre d'artistes développaient des formes d'art abstrait pour des raisons similaires. À bien des égards, cela remonte aux impressionnistes, qui s'intéressaient davantage à la lumière et à la couleur qu'aux détails. Des artistes tels que Gauguin, qui souhaitaient que l'art nous emmène au-delà de ce que nous voyons dans le monde de l'imagination, ont pris le pas. Cette idée «transcendante» a été mise au point par de nombreux artistes, dont Kandinsky, Malevitch, Gabo et Mondrian. Ils ont pris conscience que la reproduction de l'apparence visuelle des choses ne pouvait que nous garder ancrés dans ce monde - et que si nous voulions que l'art soit édifiant, il doit essayer de représenter une vérité spirituelle. La seule façon de trouver une vérité intérieure au-delà de ce monde serait donc par l'art abstrait. Le style des quatre artistes a progressivement évolué du réaliste à l'abstrait, et il serait difficile de déterminer précisément quand un art véritablement abstrait serait réalisé.

Brancusi a suivi exactement le même chemin - le développement de l'abstraction à partir de la nature - bien qu'il ait nié que son art soit abstrait, de même que les qualités qu'il essayait de représenter étaient très réelles. Dans ses propres mots: «Il y a des imbéciles qui appellent mon travail abstrait; ce qu'ils appellent abstrait est le plus réaliste, car ce qui est réel n'est pas la forme extérieure mais l'idée, l'essence des choses».



13.

14.

15.

Art et scandale

Quelles que soient les idées de Brancusi sur sa sculpture, la façon dont elles ont été vues par d'autres personnes a suscité la controverse à plusieurs reprises. Sa série d'œuvre intitulée Princess X était basée sur une sculpture en marbre représentant une femme au long cou regardant son reflet dans un miroir. Brancusi a retravaillé cette pièce pour créer une sculpture d'une extrême simplicité géométrique, avant de créer d'autres versions en bronze. Il a lui-même déclaré plus tard: «J'ai fait en sorte que mon matériel exprime l'inexprimable» - mais à ce stade, un scandale avait éclaté, malheureusement provoqué par un autre artiste, Henri Matisse. En voyant l'œuvre exposée dans une exposition en 1920, Matisse déclara brusquement: «Pourquoi, c'est un phallus!» - et bientôt, le chef de la police locale la fit enlever comme une offense à la décence.

Ce genre de scandale n'était pas inconnu. Trois ans seulement auparavant, une œuvre de Marcel Duchamp, ami de Brancusi, avait été retirée d'une exposition en Amérique. Intitulée Fontaine, la sculpture était constituée d'un urinal, placé sur le côté. Duchamp soulignait un certain nombre de points: en tant qu'artiste, tout ce qu'il faisait pouvait être considéré comme un art et le travail de cet artiste consistait à vous faire regarder les choses sous un angle différent. Il souhaitait également percer le faste de certaines personnes importantes qui prétendaient s'intéresser à l'art.

Duchamp contestait réellement non seulement le rôle de l'artiste, mais aussi la nature de l'art, argument que Brancusi allait bientôt ajouter, bien que sans le vouloir. 1926 Marqua l'anniversaire de 50 ans du sculpteur et, dans le cadre des célébrations, deux expositions furent organisées à New York. L'une des sculptures à exposer, Bird in Space, fut arrêtée par les agents des douanes qui ne savaient pas ce que c'était. S'il s'agissait d'une œuvre d'art, aucun impôt ne serait perçu sur son importation, tandis que s'il était classé comme objet fonctionnel ou décoratif, il serait alors soumis à un impôt de 40% de sa valeur. Finalement, ils décidèrent que ce devait être ce dernier. Avec Duchamp - qui savait comment se disputer sur le statut d'objet d'art -, le propriétaire de la sculpture, Edward Steichen, décida de porter l'affaire devant le tribunal. L'affaire en résultant, qui s'est déroulée de 1927 à 1928, a permis de définir avec précision la nature de l'art abstrait et a conduit Brancusi à affirmer sa paternité individuelle des différentes versions de son travail.

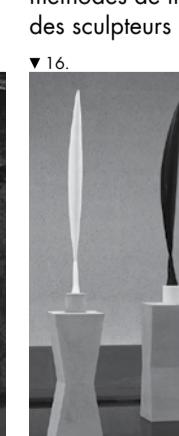
Nouvelles idées pour des sculptures anciennes

Bien que Brancusi continue à introduire de nouvelles formes et idées dans ses sculptures, dans les années 1930, la plupart de ses sujets sont résolus. Cependant, dès 1917, il avait introduit une idée complètement nouvelle - qu'il appela le «groupe mobile». Celui-ci pourrait être composé de deux ou plusieurs sculptures qui existaient en tant qu'œuvres indépendantes, mais qui pourraient être exposées en groupes sous la forme d'une nouvelle œuvre unique, qui aurait alors des implications ou des significations différentes.

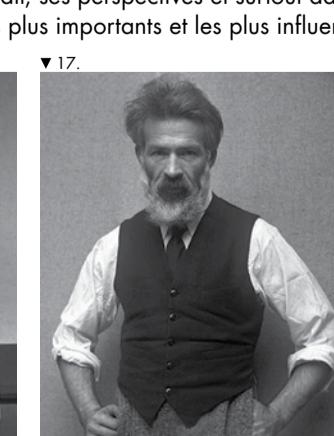
Vers la fin de sa vie, Brancusi se préoccupa principalement de la finition de ses sculptures - de les retravailler ou de les re-polir par exemple - et de leur arrangement dans son atelier.

Effectivement, le studio lui-même est devenu une forme élargie du groupe mobile - une idée qui peut être considérée comme étant à l'origine de l'art de l'installation. En cela, comme dans ses méthodes de travail, ses perspectives et surtout dans le travail lui-même, il s'est révélé être l'un des sculpteurs les plus importants et les plus influents du XXe siècle.

▼ 16.



▼ 17.



▼ 18.



BRANCUSI – SEIN LEBEN UND SEINE KARRIERE IM KONTEXT

S. Monaur

Constantin Brancusi wurde 1876 in Rumänien geboren und lernte bereits in jungen Jahren Stein zu behauen und Holz zu schnitzen. Als er 1894 an der Kunstgewerbeschule in Craiova aufgenommen wurde, hatte er bereits eine Geige gebaut – das allein ist schon eine beachtliche Leistung – und erlangte schnell einen Ruf für seine Fähigkeiten, Holz zu bearbeiten. Bald darauf begann er mit der Herstellung von Holzmöbeln und studierte anschließend (zwischen 1898 und 1902) an der National School of Fine Art in Bukarest Bildhauerei. Im Jahr 1904 reiste er nach Paris, und obwohl er bereits Aufträge in Rumänien erhalten hatte, setzte er dort zunächst sein Studium an der École des Beaux-Arts fort.



Paris um die Jahrhundertwende

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts betrachtete man Paris in vielen Kreisen als die Metropole der Kunswelt, was zum großen Teil auf die Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückzuführen war.

In den 1870er und 80er Jahren waren die Impressionisten für ihren Mangel an Vollendung kritisiert worden. Ihr skizzenhafter, spontaner Stil erschien der damaligen Öffentlichkeit als unfertig, im Grunde aber war dies der Beginn einer Veränderung der Funktion der Kunst: weg von präziser Abbildung der sichtbaren Welt, hin zu einer persönlicheren Interpretation. Doch schon in den späten 1880er Jahren zeigten sich einige Künstler mit den Zielen der Impressionisten unzufrieden. Deren Malerei stellte sich als inhaltslos und oberflächlich heraus, zudem befassten sich die Impressionisten noch immer hauptsächlich mit der Nachahmung des wirklichen Lebens und nicht mit etwas Tieferem. Künstler wie Paul Gauguin kehrten dem, was sie den «abscheulichen Fehler des Naturalismus» nannten, den Rücken. Anstatt uns die Welt zu zeigen, in der wir leben, wollte Gauguin, dass seine Bilder der Phantasie dazu verhelfen uns von dieser Welt zu lösen. So wie die Impressionisten vor ihm, wollte auch Gauguin die Ausgereiftheit und Abgeschlossenheit seiner Kunstwerke vermeiden. Er zog zunächst weg von Paris, um mit normannischen Bauern zu leben und diese zu malen. Schließlich verließ er Europa und reiste zu den Süd pazifikinseln. 1906, ein paar Jahre nach Brancusis Ankunft in Paris, fand eine Retrospektive von Gauguins Werken statt, in welcher der junge Rumäne den Einfluss verschiedener Kulturen und insbesondere der scheinbar primitiven Holzskulpturen, die Gauguin in Tahiti geschnitten hatte, sehen konnte.

Im Jahr davor – 1905 – hatte eine andere Gruppe von Künstlern, darunter Matisse und Derain, einen Skandal ausgelöst, der dazu führte, dass man sie nun Fauves oder „Wilde Bestien“ nannte. Ihre Werke waren noch freier als die Malerei der Impressionisten, die Farben waren nicht nur schockierend hell, sondern hatten auch keinen Bezug zu den Farben, die man in der Natur wiederfand. Erneut wurde betont, dass es nicht mehr die Aufgabe des Künstlers war, das Erscheinungsbild der Natur zu imitieren – eine Lehre, die für Brancusi von enormer Bedeutung war.

Rodin, „Direkte Arbeitsweise“ und „Materialgerechtigkeit“

Es war logisch, dass Brancusi den Weg des wichtigsten Bildhauers in Paris, Auguste Rodin, kreuzen würde. 1907 arbeitete er für den älteren französischen Meister, wenn auch nur für einen Monat, und er hörte damit wieder auf, weil, wie er sagte, „im Schatten eines großen Baumes nichts wachsen kann.“ Seine Aufgabe in dieser kurzen Zeit bestand darin Rodins Marmorskulpturen in Stein zu meißeln. Es war für Künstler zur Gewohnheit geworden, von ihren Skulpturen zunächst Gips- oder Tonmodelle herzustellen. In einem zweiten Schritt wurden diese dann an spezialisierte Steinmetzer gegeben, welche die Modelle, häufig unter Verwendung mechanischer Geräte wie eines Punktiergerätes, in Stein reproduzierten.

Brancusi meißelte seine Skulpturen ohne Modellvorlage selbst, ein Prozess, der später als „Direkte Arbeitsweise“ bezeichnet wurde. Dies bedeutete, dass der Künstler die Eigenschaften des Materials, mit dem er arbeitete, selbst kennen musste: wie hart eine bestimmte Steinsorte war oder wie gut ein Stein poliert werden konnte. Die Kenntnis der Materialien und ihrer Eigenschaften trug zum Erscheinungsbild der Arbeit bei. Brancusi versuchte stets, diese Eigenschaften zu nutzen, um sie in der Skulptur so gut wie möglich zum Vorschein kommen zu lassen. Diese Idee prägte den Begriff „Materialgerechtigkeit“.

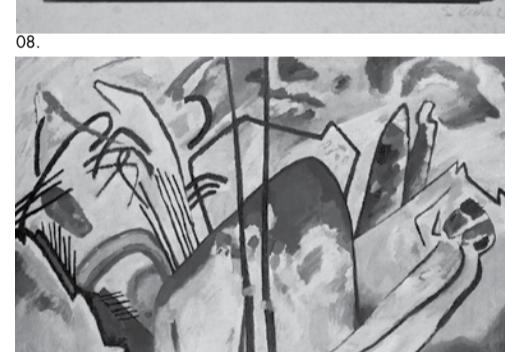
Die Implikationen dieser beiden Ideen, „Direkte Arbeitsweise“ und „Materialgerechtigkeit“, wurden später im 20. Jahrhundert von Künstlern wie Henry Moore ausgearbeitet und theoretisch verankert. Sie galten als einige der Grundideen der modernen Kunst. Inwieweit Brancusi sich an diesen Theorien festhielt, lässt sich jedoch nicht beurteilen: Möglicherweise hat er Techniken und Materialien mehr oder weniger instinktiv eingesetzt.

Das „Mittelalter“ und das „Primitive“

Der Begriff „Direkte Arbeitsweise“ versetzte den Künstler wieder in das Reich des Handwerkers, ein Konzept, das während der Renaissance verloren gegangen war. So wie die mittelalterlichen Handwerker durch Glauben und ehrliche Arbeit die großen gotischen Kathedralen geschaffen hatten, konnte der Künstler im 20. Jahrhundert eine spirituelle Rolle spielen. Genau diese Position vertrat Brancusi. Er nutzte seine körperliche Stärke und sein technisches Können in Kombination mit intellektueller Disziplin, um ein Werkstück aus dem Material zu lösen. Das hingebungsvolle Arbeiten und das, was als grundlegende „Ehrlichkeit“ der „Direkten Arbeitsweise“ und der „Materialgerechtigkeit“ betrachtet wurde, könnte man auch als Übereinstimmung mit mittelalterlichen Idealen deuten. Diese Gedanken waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Bedeutung gewesen, was zum Beispiel von der Arts and Crafts-Bewegung in England besonders zum Ausdruck gebracht wurde. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gewann diese Ansicht in ganz Europa an Bedeutung. 1907, im selben Jahr, in dem Brancusi für Rodin arbeitete, gründete eine Gruppe expressionistischer Künstler in Deutschland eine Bewegung namens „Die Brücke“. Ähnlich inspiriert von mittelalterlichen Handwerkern, schufen sie Holzschnitte und Holzskulpturen, weil sie die für die Technik erforderliche Energie und die daraus resultierenden rauen Effekte als direktere, ehrlichere und ausdrucksstarkere Arbeitsweise identifizierten. Die Arbeitsweise der Brücke war wiederum weit entfernt von Perfektion und dem traditionellen Künstler.

Das Jahr 1907 war auch insofern wichtig, als Picasso eines seiner wichtigsten Werke, Les Desmoiselles D'Avignon, schaffte. Dieses bedeutende und äußerst expressionistische Gemälde stellt fünf Frauen dar, deren Gesichter afrikanischen Stammesmasken nachempfunden sind. Wie Gauguin kehrte Picasso Europa den Rücken zu, um eine Ausdrucksform zu finden, die emotionaler wirkte als die kontrollierte und detaillierte Darstellung traditioneller Künstler. Viele andere Künstler in Paris, darunter Matisse und der Schriftsteller Apollinaire, interessierten sich ebenfalls für die Arbeit dieser scheinbar primitiven Kulturen und bauten umfangreiche Sammlungen von Masken und Skulpturen auf.

Im Jahr 1909 wurde Brancusi Amedeo Modigliani vorgestellt und gemeinsam besuchten sie eine Reihe von ethnografischen Museen; vielleicht sahen sie auch die Werke von Matisse und Apollinaire. Beide waren enorm beeinflusst von der Art und Weise, wie die Gesichtszüge in Stammesmasken und -skulpturen vereinfacht und rein symbolisch dargestellt waren. Wir können Gesichtszüge nicht nur an ihrem lebensrechten Aussehen ablesen, sondern auch an ihrer Position auf dem Gesicht (ein Augenpaar kann beispielsweise durch zwei Quadrate angedeutet werden). Das Gleiche gilt für die verschiedenen Körperteile selbst (zum Beispiel erkennen wir den Kopf als einen Teil oben am Körper – unabhängig davon welche Form er hat).



01. A photographic portrait of the artist as a young man
02. Sleep / Brancusi / 1908 / Muzeul National de Arte / Bucharest
03. Brancusi dressed as a sacristan in the Romanian Church / Paris / 1905
04. Impression / Sunrise / Claude Monet / 1872
05. L'Estaque / André Derain / 1905 / The Museum of Modern Art / New York
06. Rodin dans son Atelier / vers 1902
07. Les Demoiselles d'Avignon / Pablo Picasso / 1907 / The Museum of Modern Art / New York
08. Schlafende / Erich Heckel / 1910 / Holzschnitz
09. Composition IV / Wassily Kandinsky / 1911 / Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
10. Tableau no. 2 : Composition no. V. / Piet Mondrian / 1914 / The Sidney and Harriet Janis Collection
11. Old African Portrait Masks / Tribal Art
12. Portrait de Paulette Jourdain (Detail) / Amedeo Modigliani / 1919 / Private Collection
13. Constructed Head No. 2 / Naum Gabo / 1916 / Stainless steel
14. The Woodcutter / Kazimir Malevich / 1912 / Stedelijk Museum, Amsterdam
15. The Fountain / Marcel Duchamp / 1917 / Tate Gallery / London

16. L'Oiseau dans l'espace / Constantin Brancusi / c. 1931–1936 / Black Marble, White Marble, Color / National Gallery of Australia
17. Profil de Bourgeois / ca. 1930
18. Atelier Brancusi / Musée National d'Art Moderne / Paris

Text:
Tate Modern / Teacher and Group Leaders' Kit / Constantin Brancusi / The Essence of Things / 2004 / London

Die Zunahme von Abstraktion

Zu diesem Zeitpunkt hatte Brancusi mehr oder weniger alle Werkzeuge, die er für seine Karriere benötigte: eine Ausbildung zum Holzschnitzer und Bildhauer, die Kindheitserinnerung an rumänischer Handwerkskunst, die er bei seinen späteren Heimatbesuchen wieder antraf und schließlich die Kenntnis verschiedener Kunströmungen, sowohl europäischer als auch außereuropäischer. Er war sich auch darüber bewusst, dass nicht alle Künstler die Abbildung als ihr vorrangiges Ziel betrachteten, und entwickelte sich, beginnend mit einem realistischen, wenn auch impressionistischen Stil, der von Rodin inspiriert war, sehr bald zu einem originellen und einflussreichen Künstler.

Der russische Künstler Kandinsky behauptete, 1911 das erste abstrakte Gemälde gemalt zu haben. Die Wahrheit ist jedoch etwas komplizierter. In den ersten und zweiten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelten eine Anzahl von Künstlern aus ähnlichen Beweggründen Formen abstrakter Kunst. In vielerlei Hinsicht geht dies auf die Impressionisten zurück, die sich mehr für Licht und Farbe als für präzise Details interessierten. Die Abkehr von realistischer Reproduktion wurde von Künstlern wie Gauguin vorangetrieben, die wollten, dass die Kunst uns über die Welt, die wir sehen hinausführt, hinein in die Welt der Imagination. Diese „transzendenten“ Idee wurde von einer Reihe von Künstlern wie Kandinsky, Malevich, Gabo und Mondrian effektiv entwickelt. Sie wurden sich darüber im Klaren, dass die reine Abbildung von Dingen nur dazu dienen kann, uns in dieser sinnlichen Erscheinungswelt zu verankern – und dass Kunst, wenn sie erhabend sein soll, versuchen muss, eine spirituelle Wahrheit darzustellen. Der einzige Weg, eine innere Wahrheit jenseits dieser Welt zu finden, war die abstrakte Kunst. Der Stil aller vier Künstler entwickelte sich allmählich von realistisch zu abstrakt, und es wäre schwierig, genau zu bestimmen, wann wirklich erreicht wurde, was wir heute abstrakte Kunst nennen.

Brancusi folgte genau dem gleichen Weg – der Entwicklung der Abstraktion ausgehend von der Natur – obwohl er bestreit, dass seine Kunst abstrakt war, da die Eigenschaften, die er darzustellen versuchte, für ihn sehr real waren. In seinen eigenen Worten: „Es gibt Dummköpfe, die meine Arbeit abstrakt nennen. Das, was sie abstrakt nennen, ist am allerrealistischsten, denn was real ist, ist nicht die äußere Form, sondern die Idee, das Wesen der Dinge.“



Kunst und Skandal
Was auch immer Brancusis eigene Vorstellungen von seinen Skulpturen waren, die Art und Weise, wie andere Menschen seine Werke wahrgenommen, sorgte bei mehr als einer Gelegenheit für Kontroversen. Seine Serie mit dem Titel Prinzessin X basierte auf der Marmorskulptur einer langhalsigen Frau, die auf ihr Spiegelbild hinabblickte. Brancusi überarbeitete dieses Stück, um eine Skulptur von extremer geometrischer Einfachheit zu schaffen, und fertigte weitere Versionen in Bronze an. Er selbst sagte später: „Ich habe mit meinem Material etwas zum Ausdruck gebracht, was unbeschreiblich ist.“ 1920 brach ein Skandal aus, ausgelöst von dem Künstler Henri Matisse. Als dieser Brancusis Werke in einer Ausstellung sah, rief er aus: «Hier ist er ja, der Phallus!» – und kurz darauf ließ der örtliche Polizeichef das Werk aufgrund von Verstoß gegen den öffentlichen Anstand entfernen. Diese Art von Skandal war nicht unbekannt. Nur drei Jahre zuvor war eine Arbeit von Marcel Duchamp – der mit Brancusi befreundet war – aus einer Ausstellung in Amerika entfernt worden. Die Skulptur mit dem Titel „Brunnen“ bestand aus einem Urinal, das auf die Seite gedreht war. Duchamp machte eine Reihe von Behauptungen geltend: Alles, was er als Künstler schaffte, könne als Kunst angesehen werden; die Aufgabe eines Künstlers bestünde darin, die Leute dazu zu bringen, Dinge aus verschiedenen Blickwinkel zu betrachten. Duchamp wollte auch die Großspurigkeit einiger selbstbewusster Leute durchbrechen, die behaupteten, sich für Kunst zu interessieren. Er stellte nicht nur die Rolle des Künstlers, sondern auch das Wesen der Kunst in Frage, ein Thema, mit dem auch Brancusi beschäftigt war, wenn auch unwissentlich. Im Jahr 1926 feierte Brancusi seinen 50. Geburtstag. Im Rahmen der Feierlichkeiten fanden zwei Ausstellungen in New York statt. Eine der auszustellenden Skulpturen, Bird in Space, wurde von den Zollbeamten eingehalten, da sie nicht wussten, um was es sich bei diesem Objekt handelte. War es ein Kunstwerk, dann wurde auf seine Einfuhr keine Steuer erhoben. Sollte es sich hingegen um ein funktionales Objekt oder ein dekoratives Objekt handeln, dann galt ein Steuerzuschlag in Höhe von 40% des Wertes. Schließlich entschieden die Zollbeamten, dass es sich bei „Bird in Space“ um letzteres handeln musste. Zusammen mit Duchamp, der über den Status eines Kunstobjekts zu streiten wusste, beschloss der Besitzer der Skulptur, Edward Steichen, die Angelegenheit vor Gericht zu bringen. Der sich daraus ergebende Fall, der zwischen 1927 und 1928 verhandelt wurde, trug dazu bei, das Wesen der abstrakten Kunst genau zu definieren, und veranlasste Brancusi dazu, seine individuelle Urheberschaft für die verschiedenen Versionen seines Werkes geltend zu machen.

Neue Ideen für alte Skulpturen

Obwohl Brancusi weiterhin neue Formen und Ideen in seine Skulpturen einführte, waren seine Themen zum Großteil in den 1930er Jahren festgelegt. Bereits 1917 hatte er jedoch eine völlig andersartige Idee hervorgebracht – die so genannte „mobile Gruppe“. Eine solche kann aus zwei oder mehr Skulpturen bestehen, die als eigenständige Werke existierten, die jedoch in Gruppen als ein einziges neues Werk ausgestellt werden können, was dann unterschiedliche Implikationen oder Bedeutungen hätte. Gegen Ende seines Lebens beschäftigte sich Brancusi hauptsächlich mit der Fertigstellung seiner Skulpturen – zum Beispiel mit der Überarbeitung oder dem Nachpolieren – und mit ihrer Anordnung in seinem Atelier. Tatsächlich wurde das Studio selbst eine erweiterte Form der mobilen Gruppe – eine Idee, die als Ursprung der Installationskunst angesehen werden kann. Dabei erwies sich Brancusi, sowohl in seiner Arbeitsweise als auch aufgrund seiner Perspektive und vor allem durch sein Werk selbst, als einer der wichtigsten und einflussreichsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts.



BRANCUSI – HIS LIFE AND CAREER IN CONTEXT

Constantin Brancusi was born in Romania in 1876, and it was there that he learnt how to carve stone and wood. By 1894, when he was admitted to the School of Arts and Crafts in Craiova, he had already made a violin – no mean feat in itself – and rapidly gained a reputation for his ability to work with wood.

Soon after, he began making wooden furniture, before going on to study sculpture at the National School of Fine Art in Bucharest between 1898 and 1902. He travelled to Paris in 1904, and although he had already received commissions for sculpture in Romania, he continued his studies at the School of Fine Arts.



01.

02.

03.

Paris at the turn of the century

At the beginning of the 20th century Paris was widely acknowledged as the capital of the art world, in large part due to the developments which had taken place in the second half of the 19th century.

In the 1870s and 80s, the Impressionists had been criticised for their lack of finish. Their sketchy, spontaneous style looked unfinished to the public of the time, but this was effectively the beginning of a change in the function of art, away from the precise reproduction of the visible world, to a more interpretive and personal approach.

By the late 1880s, several artists were already dissatisfied with the aims of the Impressionists, finding their work to be insubstantial and superficial – and still mainly concerned with the imitation of real life rather than anything more profound. Artists such as Paul Gauguin wanted to get away from what he described as “the abominable error of naturalism”. Rather than showing us the world in which we live, he wanted his paintings to be a spur to the imagination, and to take us away from this world.

He was wary of the sophistication of traditional artists (as the Impressionists had been before him) and to avoid this he first moved out of Paris to live among and paint the peasants of Normandy, and then left Europe altogether, travelling to the islands of the South Pacific. In 1906, a couple of years after Brancusi’s arrival in Paris, there was a retrospective exhibition of Gauguin’s work, allowing the young Romanian to see the influence of different cultures, and in particular the apparently primitive wood sculptures Gauguin had carved in Tahiti. The year before that – 1905 – another group of artists, including Matisse and Derain, had caused an outcry, which led them to be called the Fauves, or ‘Wild beasts’. Apart from being even more freely painted than the work of the Impressionists, their colours were not only shockingly bright, but also bore no relationship to the colours seen in nature. Again it served to emphasize the fact that the artist’s role was no longer to imitate the appearance of nature, a lesson which was of huge importance for Brancusi.

Rodin, ‘direct carving’ and ‘truth to materials’

It was logical that Brancusi should be drawn towards the most important sculptor in Paris, Auguste Rodin. He worked for the older French master, if only for a month, in 1907, leaving, as he said, because ‘Nothing can grow in the shadow of a great tree’. His work, in that brief period, was carving Rodin’s marble sculptures. It had become traditional for artists to create plaster or clay models of sculptures, which would be given to specialised stonemasons to reproduce in stone, often using mechanical devices such as a pointing machine. Brancusi carved his sculptures himself, a process which became known later as ‘direct carving’. This meant that the artist himself would need to know the properties of the material he was working with: how hard a certain type of stone was, for example, or how well it could be polished. Knowledge of the materials and their properties would therefore help to define the appearance of the work, and the artist would attempt to use these properties, making the sculpture express them as clearly as possible. This idea became known as ‘truth to materials’.

The implications of these two ideas, ‘direct carving’ and ‘truth to materials’, were elaborated and given a theoretical basis later in the 20th century by artists such as Henry Moore, and became seen as some of the fundamental ideas of modern art. However, the extent to which Brancusi followed them as theories cannot be judged: he may well have been using techniques and materials in a more or less instinctive way.

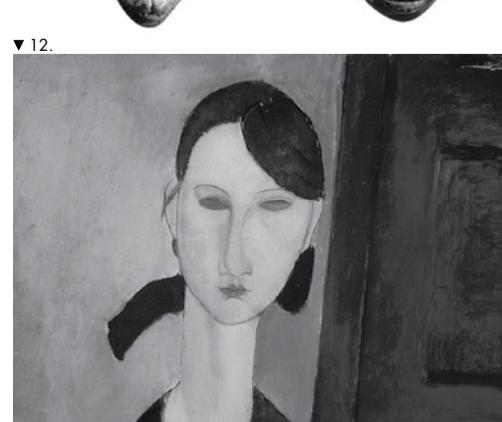
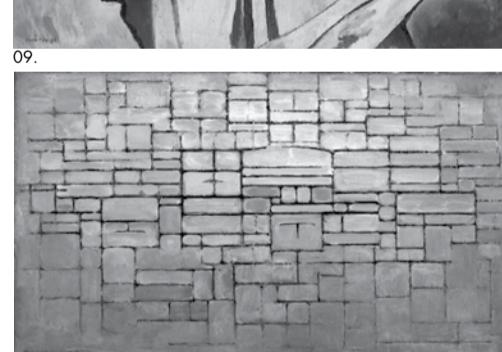
The ‘medieval’ and the ‘primitive’

The notion of direct carving put the artist back into the realm of the craftsman, a notion which had started to be lost during the Renaissance. In the same way that the medieval craftsmen had worked through faith and honest labour to create the great gothic cathedrals, so the artist could take on a spiritual role in the 20th century, and this is very much the position that Brancusi adopted. Using his physical strength and technical skill combined with intellectual discipline, Brancusi worked on his own with the materials to release something from them. The sense of devotion to the task, and what was seen as the basic ‘honesty’ of the ideas of ‘direct carving’ and ‘truth to materials’, could also be seen as conforming to medieval ideals. This notion had been important in the second half of the 19th century, particularly expressed by for example the Arts and Crafts movement in England. It was also important across Europe at the beginning of the 20th century.

In 1907, the same year that Brancusi was working for Rodin, a group of Expressionist artists in Germany founded a group called Die Brücke. Similarly inspired by medieval craftsmen, they produced woodcuts and wooden sculptures because the energy required for the technique and the rough-edged effects it created were considered a more direct, honest and (appropriately) expressive way of working. Again it was far from the sophistication of the traditional artist.

The year 1907 was also important as the year that Picasso painted one of his most important works, *Les Demoiselles d’Avignon*. An extremely expressionistic work in its own right, this painting of five women is particularly important because some of the faces are based on African tribal masks. Like Gauguin, Picasso was looking away from Europe to find a form of expression that would have a greater emotional impact than the controlled and detailed depiction of traditional artists. Many other artists in Paris, including Matisse and the writer Apollinaire, were also interested in the work of these apparently primitive cultures, and built up substantial collections of masks and sculptures.

In 1909, Brancusi was introduced to Amedeo Modigliani, and together they visited a number of ethnographic museums, perhaps also looking at the works owned by Matisse and Apollinaire. Both were enormously influenced by the way in which tribal masks and sculptures simplify facial features, and rely on a symbolic representation of the face. We can read facial features not just from their life-like appearance, but also from their position on the face (a pair of eyes could be represented by two squares for example). The same is true of the different elements of the body itself (for example, we recognise the head as the part at the top of the body, whatever its shape).



01. A photographic portrait of the artist as a young man

02. Sleep / Brancusi / 1908 / Muzeul National de Arta, Bucharest

03. Brancusi dressed as a cossack in the Romanian Church / Paris / 1905

04. Impression / Sunrise / Claude Monet / 1872

05. L'Estaque / Andre Derain / 1905 / The Museum of Modern Art / New York

06. Rodin dans son Atelier / vers 1902

07. Les Demoiselles d'Avignon / Pablo Picasso / 1907 / The Museum of Modern Art / New York

08. Schlafende / Erich Heckel / 1910 / Holzschnitt

09. Composition IV / Wassily Kandinsky / 1911 / Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

10. Tableau no. 2 : Composition no. V. / Piet Mondrian / 1914 / The Sidney and Harriet Janis Collection

11. Old African Portrait Masks / Tribal Art

12. Portrait de Poulette Jourdain (Detail) / Amedeo Modigliani / 1919 / Private Collection

13. Constructed Head No. 2 / Naum Gabo / 1916 / Stainless steel

14. The Woodcutter / Kazimir Malevich / 1912 / Stedelijk Museum, Amsterdam

15. The Fountain / Marcel Duchamp / 1917 / Tate Gallery / London

16. L'oiseau dans l'espace / Constantin Brancusi / c. 1931 - 1936 / Black Marble, White Marble 'Collar' / National Gallery of Australia

17. Portrait de Brancusi / ca. 1930

18. Atelier Brancusi / Musée National d'Art Moderne / Paris

Text:
Tate Modern / Teacher and Group Leaders' Kit / Constantine Brancusi / The Essence of Things / 2004 / London

The growth of abstraction

By this time Brancusi had more or less all the tools he needed for his career: a training in wood and stone carving, the influence of Romanian craft work which he had seen in his youth, and which he continued to see on his return visits to his homeland, and the influence of art both from European tradition and beyond. He was also aware that not all artists considered representation as their prime aim, and from a realistic if impressionistic style inspired by Rodin he very soon developed into an original and highly influential artist.

The Russian artist Kandinsky claimed that by 1911 he had painted the first ever Abstract painting, but the truth is a little more complicated. In the first and second decades of the 20th century a number of artists were developing forms of abstract art for similar reasons. In many ways this goes back to the Impressionists, who were interested in light and colour more than precise details. The move away from realistic reproduction was taken further by artists such as Gauguin, who wanted art to take us beyond what we see into the world of the imagination. This ‘transcendent’ idea as effectively developed by a number of artists, including Kandinsky, Malevich, Gabo and Mondrian. They became aware that the reproduction of the visual appearance of things could only serve to keep us rooted in this world – and that if we wanted art to be uplifting it must try to represent a spiritual truth. The only way to find an inner truth beyond this world would therefore be through abstract art. The style of all four artists evolved gradually from realistic to abstract, and it would be hard to pin down precisely when truly abstract art was achieved.

Brancusi followed exactly the same path - the development of abstraction from nature - although he denied that his art was abstract as the qualities he was trying to represent were, he claimed, very real. In his own words: “There are imbeciles who call my work abstract; that which they call abstract is the most realistic, because what is real is not the exterior form but the idea, the essence of things”.



13.



14.



15.

Art and scandal

Whatever Brancusi’s own ideas about his sculpture, the way in which they were seen by other people caused controversy on more than one occasion. His series of works entitled Princess X was based on a marble sculpture of a long-necked woman looking down at her reflection in a mirror. Brancusi re-worked this piece to create a sculpture of extreme geometrical simplicity, and went on to make other versions in bronze. He himself later said “I made my material express the inexpressible” – but by this stage a scandal had erupted, unfortunately prompted by another artist, Henri Matisse. On seeing the work in an exhibition in 1920 Matisse stated abruptly “Why, it’s a phallus!”- and before long the local chief of police had it removed as an offence to public decency.

This sort of scandal was not unknown. Only three years before a work by Marcel Duchamp – who was a friend of Brancusi- had been removed from an exhibition in America. Entitled Fountain, the sculpture was made of a urinal, placed on its side. Duchamp was making a number of points – that as an artist, anything he did could be considered art, and that an artist’s job was to make you look at things from different point of view. He also wanted to puncture the pomposity of some self-important people who claimed to be interested in art.

Duchamp was really challenging not only the role of the artist, but also the nature of art, an argument which before long Brancusi would be adding to, albeit unwittingly. 1926 marked the sculptor’s 50th birthday, and as part of the celebrations two exhibitions were held in New York. One of the sculptures to be exhibited, Bird in Space, was stopped by the customs officials, who did not know what it was. If it was a work of art, then no tax would be levied on its import, whereas if it was classed as a functional object, or for that matter, decorative, then it would be subject to a tax of 40% of its value. Eventually they decided it must be the latter. Together with Duchamp – who knew how to argue about the status of an art object- the owner of the sculpture, Edward Steichen, decided to take the matter to court. The resulting case, which took place between 1927 and 1928, helped to define precisely the nature of abstract art, and led Brancusi to assert his individual authorship of the different versions of his work.

New ideas for old sculptures

Although Brancusi continued to introduce new forms and ideas into his sculptures, by the 1930s most of his subject matter was fixed. However as early as 1917 he had introduced a completely new idea – what he called the ‘mobile group’. This could be made up of two or more sculptures which existed as independent works, but which could be exhibited in groups as a single new work, which would then have different implications or meanings.

Towards the end of his life Brancusi became mainly concerned with the finish of his sculptures – re-working or re-polishing them for example – and with their arrangement in his studio. Effectively the studio itself became an extended form of the mobile group – an idea which can be seen as lying at the origins of installation art. In this, as in his working methods, his outlook and above all in the work itself, he has proved to be one of the most important and influential sculptors of the 20th century.

▼ 12.



▼ 16.



▼ 17.



▼ 18.



BRANCUSI – ZIJN LEVEN EN WERK IN CONTEXT

Constantin Brancusi werd geboren in 1876 in Roemenië, waar hij steen en hout leerde bewerken. In 1894, toen hij werd toegelaten tot de Hogeschool voor Kunsten en Ambachten in Craiova, had hij al een viool gebouwd – op zich geen eenvoudige prestatie – en maakte hij snel naam omwille zijn talent om met hout te werken.

Kort daarna begon hij houten meubels te maken, en later een studie beeldhouwkunst aan de Nationale School voor Schone Kunsten in Boekarest (tussen 1898 en 1902). In 1904 reisde hij naar Parijs, en hoewel hij reeds opdrachten als beeldhouwer kreeg in Roemenië, zette hij toch zijn studie verder aan de Académie des Beaux-Arts.



Parijs rond de eeuwwisseling

Aan het begin van de 20e eeuw werd Parijs algemeen erkend als de hoofdstad van de kunstwereld. Dit was grotendeels een gevolg van de ontwikkelingen die plaatsvonden in de tweede helft van de 19e eeuw.

In de jaren 1870 en '80 werden de impressionisten bekritiseerd vanwege het gebrek aan afwerking. Hun schetsmatige, spontane stijl zag er voor het publiek onaf uit. Maar eigenlijk was dit het begin van een verandering in de functie van kunst, die overging van de exacte reproduktie van de zichtbare wereld naar een meer interpretatieve en persoonlijke benadering. In de late jaren 1880 toonden verschillende kunstenaars zich ontevreden over de doelstellingen van het impressionisme en vonden de schilderijen inhoudsloos en oppervlakkig. De impressionisten, zo zeiden ze, waren nog steeds voornamelijk bezig met de imitatie van het echte leven in plaats van met iets diepers. Een kunstenaar als Paul Gauguin wilde ontsnappen aan wat hij beschreef als 'de gruwelijke fout van het naturalisme'. In plaats van de wereld te tonen zoals hij is, wilde hij dat zijn schilderijen zouden aanzetten tot verbeelding en ons zouden losmaken van de wereld.

Zoals de impressionisten vóór hem was Gauguin op zijn hoede voor de volmaaktheid waar traditionele kunstenaars naar streefden. Daarom ging hij weg uit Parijs om onder de boeren van Normandië te gaan leven en hen te schilderen. Vervolgens verliet hij Europa helemaal en reisde naar de eilanden van de zuidelijke Stille Oceaan. In 1906, een paar jaar na de aankomst van Brancusi in Parijs, vond er een retrospectieve tentoonstelling van het werk van Gauguin plaats, waar de jonge Roemeen de invloed van verschillende culturen kon zien, in het bijzonder de oogenschijnlijk primitieve houtsculpturen die Gauguin in Tahiti had gemaakt. Het jaar daarvoor – 1905 – had een andere groep kunstenaars, waaronder Matisse en Derain, een schandaal veroorzaakt, waarna ze de 'Fauves' of 'Wilden' werden genoemd. Hun werk was nog vrijer dan dat van de impressionisten, de kleuren waren niet alleen schokkend helder, maar hadden ook geen relatie met de kleuren uit de natuur. Opnieuw werd benadrukt dat de rol van de kunstenaar er niet langer in bestond het uiterlijk van de natuur te imiteren – een les die voor Brancusi van groot belang was.

Rodin, 'Taille directe' en 'Waarheid naar materialen'

Het was vanzelfsprekend dat de wegen van Brancusi en die van de belangrijkste beeldhouwer in Parijs, Auguste Rodin, zouden kruisen. In 1907 werkte hij voor de oudere Franse meester, al was het maar voor een maand, maar hield ermee op omdat, zoals hij zei, 'er niets kan groeien in de schaduw van een grote boom'. Zijn taak, in die korte periode, was het kappen in marmer van Rodins sculpturen. Kunstenaars hadden de gewoonte om gips- of kleimodellen te maken, die vervolgens door gespecialiseerde steenhouwers in steen gereproduceerd werden, vaak met behulp van mechanisch gereedschap zoals een punteerapparaat.

Brancusi kapte zijn sculpturen rechtstreeks in het materiaal, zonder eerst een model te maken, een proces dat later bekend werd als 'Taille directe'. Hierdoor moest de kunstenaar zelf de eigenschappen van het materiaal waarom hij werkte kennen: hoe hard was een bepaald soort steen bijvoorbeeld of hoe goed kon een steen gepolijst worden. De kennis van de materialen en hun eigenschappen hielp dus om de vorm van het werk te bepalen. Brancusi probeerde de eigenschappen te benutten, waardoor ze zo duidelijk mogelijk tot uitdrukking kwamen in de sculptuur. Dit idee werd bekend als 'Waarheid naar materialen'.

De implicaties van de begrippen 'Taille directe' en 'Waarheid naar materialen', werden later in de 20e eeuw verder uitgewerkt en theoretische verankerd door kunstenaars zoals Henry Moore. Ze gelden als enkele van de basisideeën van de moderne kunst. In hoeverre Brancusi ze als theorie heeft gevuld, is moeilijk te beoordelen, mogelijk gebruikte hij technieken en materialen op een min of meer instinctieve manier.

Het 'middeleeuwse' en het 'primitieve'

Het idee van Taille directe bracht de kunstenaar terug naar het vakmanschap, een concept dat sinds de Renaissance verloren was gegaan. Zoals de Middeleeuwse ambachtslieden die door hun geloof en met eerlijke arbeid de grote Gotische kathedraalen hadden gebouwd, konden de kunstenaars uit de 20ste eeuw een spirituele rol spelen. Dit is precies de positie die Brancusi innam. Hij gebruikte zijn fysieke kracht en technische vaardigheden in combinatie met intellectuele discipline, om een beeld uit het materiaal te 'bevrijden'.

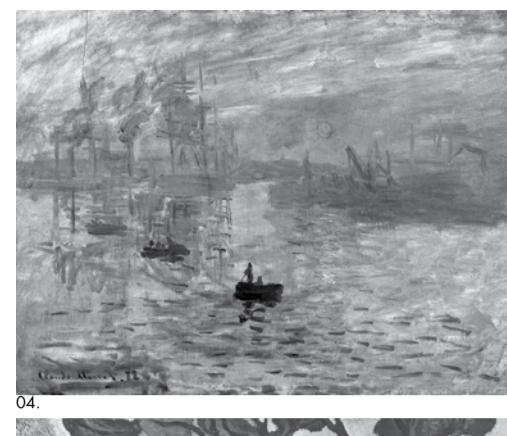
De toewijding, en dat wat werd gezien als de fundamentele eerlijkheid van de ideeën van 'Taille directe' en 'Waarheid naar materialen', stemde overeen met de middeleeuwse idealen. Deze denkwijze stond centraal in de kunsten tijdens de tweede helft van de 19e eeuw, bijvoorbeeld binnen de Arts and Crafts-beweging in Engeland. Aan het begin van de 20ste eeuw won ze ook in de rest van Europa aan belang.

In 1907, hetzelfde jaar waarin Brancusi voor Rodin werkte, richtte een groep expressionistische kunstenaars in Duitsland een collectief op genaamd 'Die Brücke'. Eveneens geïnspireerd door middeleeuwse ambachtslieden, produceerden ze houtsneden en houten sculpturen, omdat de energie die nodig was voor deze technieken en de ruwe, scherpe resultaten, beschouwd werd als een meer directe, eerlijke en expressieve manier van werken. Dit stond opnieuw ver af van de perfectie waar de traditionele kunstenaars naar streefden.

1907 was ook het jaar waarin Picasso een van zijn belangrijkste werken schilderde, "Les Demoiselles d'Avignon". Dit buitengevoel, expressionistisch werk stelt 5 jonge vrouwen voor, van wie de gezichten geïnspireerd zijn op Afrikaanse tribale maskers. Net als Gauguin keerde Picasso zich af van Europa, en zocht naar een expressievorm met een grotere emotionele impact dan die van meer traditionele kunstenaars.

Ook andere kunstenaars in Parijs, waaronder Matisse en de schrijver Apollinaire, toonden interesse in deze schijnbaar primitieve culturen en bouwden een omvangrijke verzameling maskers en sculpturen op.

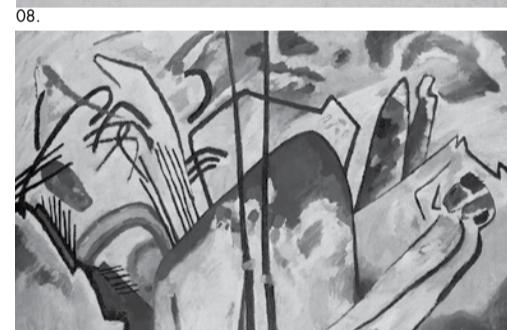
In 1909 maakte Brancusi kennis met Amedeo Modigliani en bezochten ze samen een aantal etnografische musea; waarschijnlijk zagen ze ook het werk van Matisse en Apollinaire. Beide werden enorm beïnvloed door de manier waarop in tribale maskers en sculpturen gezichtskenmerken vereenvoudigd zijn tot een symbolische weergave. Men kan gelaats trekken niet alleen lezen aan de hand van hun levensechte weergave, maar ook aan hun positie op het gezicht (een paar ogen kan bijvoorbeeld worden weergegeven met twee vierkanten). Hetzelfde geldt voor de verschillende elementen van het lichaam (men herkent bijvoorbeeld het hoofd als het deel aan de bovenkant van het lichaam, ongeacht de vorm ervan).



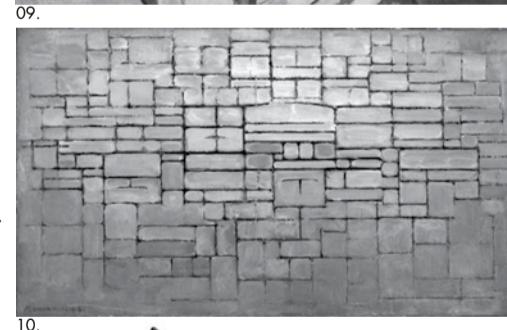
07.



08.



09.



10.



11.



12.

- 01. A photographic portrait of the artist as a young man
- 02. Sleep / Brancusi / 1908 / Muzeul National de Artă / Bucharest
- 03. Brancusi dressed as a sacristan in the Romanian Church / Paris / 1905
- 04. Impression / Sunrise / Claude Monet / 1872
- 05. L'Estaque / André Derain / 1905 / The Museum of Modern Art / New York
- 06. Rodin dans son Atelier / vers 1902
- 07. Les Demoiselles d'Avignon / Pablo Picasso / 1907 / The Museum of Modern Art / New York
- 08. Schlafende / Erich Heckel / 1910 / Holzschnitz

16.

- 09. Composition IV / Wassily Kandinsky / 1911 / Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
- 10. Tableau no. 2 : Composition no. V. / Piet Mondrian / 1914 / The Sidney and Harriet Janis Collection
- 11. Old African Portrait Masks / Tribal Art
- 12. Portrait de Paulette Jourdain (Detail) / Amedeo Modigliani / 1919 / Private Collection
- 13. Constructed Head No. 2 / Naum Gabo / 1916 / Stainless steel
- 14. The Woodcutter / Kazimir Malevich / 1912 / Stedelijk Museum, Amsterdam
- 15. The Fountain / Marcel Duchamp / 1917 / Tate Gallery / London

16.

- 16. L'Oiseau dans l'espace / Constantin Brancusi / c. 1931 - 1936 / Black Marble, White Marble, Color / National Gallery of Australia
- 17. Portrait de Brancusi / ca. 1930
- 18. Atelier Brancusi / Musée National d'Art Moderne / Paris

Text:
Tate Modern / Teacher and Group Leaders' Kit / Constantin Brancusi / The Essence of Things / 2004 / London

De groei van het abstracte

Tegen die tijd bezat Brancusi ongeveer alle instrumenten die hij nodig had voor de uitbouw van zijn carrière: een opleiding als hout- en steenkapper, de herinnering aan het Roemeense ambachtswerk uit zijn kindertijd, dat hij tijdens zijn latere bezoek aan zijn geboorteland opnieuw ontdekte, en kennis van verschillende kunststromingen, zowel uit de Europese traditie als daarbuiten.

Hij was zich er ook van bewust dat niet alle kunstenaars representatie als hun voornaamste doel beschouwden, en vanuit een realistische naar een impressionistische stijl geïnspireerd door Rodin, ontwikkelde hij zich snel tot een originele en zeer invloedrijke kunstenaar. De Russische kunstenaar Kandinsky beweerde dat hij in 1911 het eerste abstracte schilderij ooit had geschilderd. Maar de waarheid is iets gecompliceerder. In de eerste twee decennia van de 20ste eeuw ontwikkelde een aantal kunstenaars met dezelfde bewegredenen vormen van abstracte kunst. In veel opzichten gaat dit terug op de impressionisten, die eerder geïnteresseerd waren in licht en kleur dan in precieze details. De afkeer van realistische reproductie werd aangezet door kunstenaars als Gauguin, die wilden dat kunst ons meeviert vanuit de wereld die we zien, naar de wereld van de verbeelding. Dit 'transcendent' idee is effectief ontwikkeld door een aantal kunstenaars, waaronder Kandinsky, Malevich, Gabo en Mondriaan. Ze waren het erover eens dat de realistische afbeelding van de dingen enkel dient om ons in deze wereld te veranderen – en dat kunst, als die verheffend wil zijn, moet proberen om een spirituele waarheid voor te stellen.

De enige manier om een innerlijke waarheid buiten deze wereld te vinden, is door de abstracte kunst. De stijl van de vier kunstenaars evolueerde geleidelijk van realistisch naar abstract, maar het is moeilijk om vast te stellen op welk moment ze begonnen met kunstwerken te maken die we nu als abstract zouden bestempelen.

Brancusi volgde precies dezelfde weg – de ontwikkeling naar abstractie vertrekende vanuit de natuur – hoewel hij ontkende dat zijn kunst abstract was, omdat de eigenschappen die hij tot uitdrukking probeerde te brengen, voor hem zeer reëel waren. In zijn eigen woorden: 'Er zijn idioten die mijn werk abstract noemt. Wat zij abstract noemt is het meest realistische, want wat echt is, is niet de uiterlijke vorm, maar het idee, de essentie van dingen'.



13.



14.



15.

Kunst en schandaal

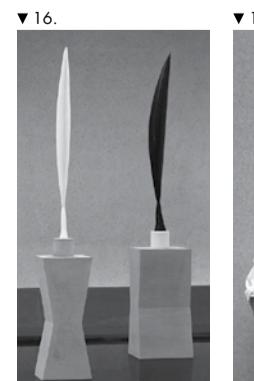
Wat Brancusi's eigen ideeën over zijn sculptuur ook waren, de manier waarop ze door andere mensen werden waargenomen, leidde bij meer dan een gelegenheid tot controverse. Zoals bij zijn serie werken getiteld 'Prinses X', gebaseerd op een marmeren sculptuur van een vrouw met lange hals die neerkijkt op haar spiegelbeeld. Brancusi overwerkte dit stuk om een sculptuur van extreme geometrische eenvoud te creëren en maakte vervolgens nog andere versies in brons. Zelf zei hij later: 'Ik heb met mijn materiaal iets tot uitdrukking gebracht wat onbeschrijfelijk is.' – in 1920 brak een schandaal los, veroorzaakt door de kunstenaar Henri Matisse. Toen hij het werk zag op een tentoonstelling, riep hij uit: 'Hier is hij, de fallus!' – en kort daarop liet het plattelijke hoofd van de politie het werk in beslag nemen op grond van openbare zedenschennis.

Dit soort schandaal kwam wel vaker voor. Drie jaar eerder was een werk van Marcel Duchamp – een vriend van Brancusi – verwijderd uit een tentoonstelling in Amerika. De sculptuur met de titel "Fountain" bestond uit een op de zijkant geplaatst urinoir. Duchamp benadrukt daarmee verschillende stellingen: alles wat hij als kunstenaar maakt, kan als kunst beschouwd worden; de taak van de kunstenaar bestaat erin de mensen vanuit verschillende perspectieven naar dingen te laten kijken. Hij ging daarmee ook in tegen een aantal zelfgenomen mensen, die beweerden zich voor kunst te interesseren. Duchamp stelde niet alleen de rol van de kunstenaar maar ook het wezen van de kunst in vraag.

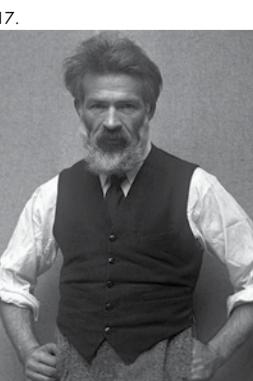
Een thema waarmee ook Brancusi bezig was, zij het eerder onbewust. In 1926 vierde Brancusi zijn 50ste verjaardag. In het kader van de feestelijkheden werden twee tentoonstellingen georganiseerd in New York. Een van de te tentoongestelde sculpturen, 'Bird in Space', werd tegengehouden door de douaneambtenaar, omdat ze niet wisten wat het was. Was het een kunstwerk, dan moest er geen belasting op betaald worden. Was het een functioneel of decoratief object dan werd er een invoertaks geheven van 40%. Uiteindelijk besloten de douaneambtenaar dat het bij 'Bird in Space' om het tweede ging. Samen met Duchamp – die goed kon discussiëren over kunst – besloot de eigenaar van het beeld, Edward Steichen, de zaak voor de rechter te brengen. De daaruit voortkomende rechtszaak, die plaatsvond tussen 1927 en 1928, leverde een belangrijke bijdrage aan het definiëren van het wezen van de abstracte kunst en bracht Brancusi ertoe het individuele auteurschap van de verschillende versies van zijn werk te doen gelden.

Nieuwe ideeën voor oude sculpturen

Hoewel Brancusi in zijn sculpturen nieuwe vormen en ideeën bleef introduceren, was het grootste deel van zijn thema's vastgelegd in de jaren '30. Al in 1917 had hij echter een volledig nieuw idee geïntroduceerd – de zogenoemde 'mobiele groep'. Deze was samengesteld uit twee of meer reeds bestaande zelfstandige sculpturen die in groepen tentoongesteld werden, waardoor een nieuw werk ontstond. Ze kregen zo verschillende implicaties of betekenis. Aan het einde van zijn leven hield zich Brancusi vooral bezig met de afwerking van zijn sculpturen – bijvoorbeeld met het herwerken of opnieuw polijsten – en met hun opstelling in zijn atelier. In feite werd de studio zelf een uitgebreide vorm van de mobiele groep – een idee dat gezien kan worden als de oorsprong van installatiekunst. Zowel in zijn manier van werken, als door zijn visie en vooral met zijn werk zelf, bewees Brancusi een van de belangrijkste en invloedrijkste beeldhouwers van de 20e eeuw te zijn.



16.



17.



18.