

BRÂNCUȘI. FOTOGRAFÍA Y RELATO DE SU OBRA ESCULTÓRICA

BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO*

La fotografía, reproducción, ilustración, narración

La capacidad de representar parece ser algo inherente al ser humano, pero, en el devenir de estas prácticas se reconocen transformaciones y cambios que afectan al individuo, a sus visiones del mundo y al conjunto de la obra creada junto a los elementos que a su alrededor se configuraron históricamente creando todo un entramado dentro del entorno artístico.

Inicialmente, la obra plástica no era reproducida, pero en su origen está implícita la posibilidad de su reproducción por parte de otros creadores/artistas. La réplica empieza a practicarse para la difusión, la copia para ejercer un oficio y también la falsificación como un negocio (sucio).

Las **técnicas de reproducción** se desarrollaron con el paso del tiempo. El **grabado** o la imprenta que permitió la difusión a gran escala de obras literarias. Gracias al grabado sobre madera se pudo reproducir mecánicamente el dibujo. A esta técnica propia de la Edad Media, siguieron la estampa, el aguafuerte, la litografía, procedimiento de impresión utilizado ya por artistas de los siglos XIX y XX que lo emplearon porque facilitaba obtener un cierto número de copias de un mismo trabajo: Picasso, Toulouse-Lautrec, Joan Miró, Mondrian, Ramón Casas, Tapies, Alphonse Mucha... La litografía no solo permitía que el dibujo se reprodujera masivamente sino que, además, era una forma rápida de reproducción que daba un aire novedoso a las reproducciones y facilitaba su presencia en la vida cotidiana, especialmente cuando empezó a ser utilizada como técnica para ilustrar los periódicos.

La litografía fue superada por otra técnica que tendría inmenso éxito posterior, la fotografía. Se trata de una forma de reproducción mecánica. Por primera vez la mano quedaría liberada de la responsabilidad artística que ahora recaería especialmente sobre el ojo. A principios del siglo XX la reproducción mecánica alcanzaba autonomía dentro de los procesos artísticos.

La reproducción mecánica se afirma con mayor independencia que la manual con respecto al original y permite advertir aspectos y detalles que antes podían no percibirse en el original. Por otra parte, y además, asegura la ubicuidad que

* Prof. Univ. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía Departamento de Filosofía y Sociedad; e-mail: bfcabaleiro@filos.ucm.es.

en principio es imposible para el original. A través de la reproducción mecánica es posible que una obra de arte, plástica (o musical) se encuentre en muchos lugares al mismo tiempo.

Desde un punto de vista “benjaminiano” este hecho parece tocar profundamente al objeto artístico en uno de sus núcleos fundamentales devaluando todo lo que de manera única una obra puede transmitir. Afecta a su mensaje dentro de una tradición puesto que la obra no es ya imagen ligada a lo que perdura y a la singularidad, sino que es solo reproducción. La reproducción masificada de la obra aumenta su valor de exhibición o, dicho de otro modo, la presencia de la obra en sí deja de ser estrictamente valiosa.

Benjamin¹ contrapone el valor de culto de la obra de arte con su valor de exhibición. El valor de culto parece exigir que la obra permanezca “oculta”. La fotografía y el cine son ejemplos claros de la transformación „exhibitiva” a que se ve sometida la obra de arte. En la fotografía parece que inicialmente el valor de culto se resiste a desaparecer especialmente a través de la representación del rostro humano y del culto a los seres queridos. En el cine la cámara parece hacer desaparecer el aura de todo lo que graba. Todo está sometido a innumerables estudios, análisis, revisiones. ¿Ocurre lo mismo con la fotografía?

Al comparar la fotografía con la pintura se plantea la cuestión de si la fotografía es realmente arte. La misma cuestión se plantean los teóricos del cine si bien las dificultades que planteaba el cine a la Estética tradicional eran de mayor calado aún que las de la fotografía. De un modo u otro tratan de resolverse estas cuestiones, pero lo realmente importante era establecer si y hasta qué punto la aparición de la fotografía y del cine cambiaron de algún modo la naturaleza del arte. Este aspecto trataremos de verlo a través de un autor concreto, Brancusi, y su obra.

Brancusi. Fotografía y relato

Constantin Brancusi (1876–1957) es un artista de origen rumano que adquirió la nacionalidad francesa en 1952. Destacado escultor que reorientó las características de la escultura hacia las nacientes tendencias abstractas.

Desde su llegada a París, Brancusi empieza a utilizar la cámara fotográfica. Sus primeras imágenes se realizan ya en los inicios del siglo XX. A partir de 1905 recurre a la fotografía para guardar pequeñas instantáneas de sus obras. En 1917 el encuentro con los fotógrafos Edward Steichen and Alfred Stieglitz hace que empiece a realizar fotografías de una manera más sistemática. Será después de la Primera Guerra Mundial cuando la fotografía se vaya interrelacionando de manera sistemática con su trabajo como escultor. Este aspecto se consolidará a partir de 1921, cuando conoció a Man Ray, que acababa de llegar a París desde Nueva York. A medida que el artista estadounidense estaba estableciendo su propio estudio, ayudó a Brancusi

¹ Walter Benjamin, *La obra de arte en época de su reproductibilidad técnica*, traducción: Wolfgang Iser, Madrid, Casimiro Libros Ed, 2012.

comprarequipos, instalar un cuarto oscuro en su taller, y a perfeccionar sus técnicas fotográficas. A partir de ese momento la calidad de sus fotografías creció enormemente. Según Man Ray, lo que le interesaba a Brancusi era realizar unas buenas fotografías de sus obras. Lo realizado hasta el momento por Brancusi decepcionó a Man Ray. “Me presentó entonces una fotografía que le hizo Stieglitz con motivo de la exposición de Brancusi en Nueva York (...) La fotografía era bonita pero no representaba su obra. Sólo él sabía cómo fotografiar su obra. Entonces me preguntó si yo podría ayudarlo a conseguir el material necesario y darle algunos consejos. Le respondí que lo haría con mucho gusto. Al día siguiente compramos una cámara y un trípode. Le sugerí que el revelado se hiciese en un taller de fotografía, pero Brancusi quería hacerlo él y construyó una cámara oscura en un rincón de su taller.”²

Brancusi tomó fotografías de su estudio y de sus esculturas, no simplemente como registros documentales de la obra, sino más bien como una forma de buscar una interrelación de la fotografía con sus esculturas y como un medio de fijar su relación con la luz y con su entorno. Este trabajo permitía al escultor realizar todo un proceso de preparación de las esculturas experimentando con el grado de emoción y significación de sus obras.

También las necesidades del mercado llevaron a Brancusi a utilizar la fotografía como medio de reproducir las obras para mostrarlas a posibles compradores, pues facilitaba el contacto con posibles compradores extranjeros. Este medio lo utilizó por ejemplo con John Quinn que acabaría siendo en su momento, su principal comprador.

Quinn entró en contacto con Brancusi a través de Walter Pach y de Henri-Pierre Roché. Entre 1917 y 1924 (fecha de su fallecimiento), Quinn mantuvo el principal derecho de compra de las obras de Brancusi. Brancusi empezó a hacer fotografías para Quinn en 1917 como medio para ilustrar el intercambio de correspondencia entre ambos y Quinn adquirirá las obras del artista a través de su contemplación en formato fotográfico. En este periodo de trabajo e intercambio la fotografía se va a consolidar como un elemento de trabajo pero no sólo a modo de herramienta sino como medio de expresión en sí mismo y de exploración artística.

Tras la muerte de Quinn Brancusi utilizará esas imágenes intercambiadas con él para dirigirse a un público más amplio, al público en general, ese público anónimo que se había ido gestando a lo largo del siglo XIX imponiéndose al “mecenas-protector-cliente” de siglos anteriores. Este nuevo fenómeno emergente, el público como masa anónima, irá conociendo la obra de Brancusi a través de esas imágenes de su obra que el mismo artista había realizado, y que ahora se empezarán a publicar en revistas y catálogos.

De esta forma el material fotográfico destinado hasta entonces a ese único y principal cliente, Brancusi lo utilizará ahora para formar la mirada, para atraer, al creciente nuevo público. Para ello no solo mostrará su obra, sino que lo hará de manera que lleve al contemplador de la imagen fotográfica a hacerlo de manera

² Michel Frizot, Dominique Païnis, „Esculpir-fotografiar: fotografía-escultura”, *Actas del coloquio del Museo del Louvre*, París, Editorial Marval, 1993.

expresiva y significativa mostrándoles intencionadamente sus rasgos particulares. Para lograrlo, el escultor-fotógrafo explora el inicio y desarrollo de sus series y de las diversas modificaciones a que están abiertas,

“Juega con los efectos de luz y con las yuxtaposiciones afectivas, casi narrativas, que con frecuencia darán lugar a ensamblajes temporales”³.

Ejemplo claro de lo que venimos apuntando lo constituye el conjunto titulado *El niño en el mundo*, composición fotográfica que reúne las figuras de *Niño*, un inicio de la *Columna infinita* y *Copa*, pieza que volvería a ser utilizada en otras ocasiones con distintos significados.

Brancusi utilizará la fotografía como medio para hacer llegar los nuevos planteamientos estéticos de su obra a un público poco familiarizado con el naciente lenguaje del arte moderno. Por una parte, se abre claramente a nuevos caminos de abstracción en su obra pero, por otra, con sus fotografías busca mostrar ángulos, luces, formas, como nuevos elementos de interpretación. A los ojos de otros artistas, teóricos o fotógrafos, Brancusi parecía integrarse de lleno en la abstracción. Con sus fotografías pretendía más bien mostrar un relato humanizado de cada pieza haciendo emerger sus irregularidades, asimetrías, significados, expresiones. Se valía para ello de la cámara fotográfica que le permitía distanciarse momentáneamente de sus creaciones y estudiar sus formas y las emociones que expresaban o podían llegar a expresar. Las contemplaba en una vista general de su taller, en espacios concretos especialmente buscados para cada una de ellas y de esta forma iba estudiando el mensaje y emociones que producían tratando de insertarlas en el lugar más adecuado.

Con frecuencia la contemplación en fotografía de su obra le llevó a realizar modificaciones sobre las piezas (*Musa dormida*) a la vista de los efectos de luz-sombra o de los rasgos pintados suavemente sobre la escultura. La fotografía de *Musa dormida(1)* (1909–1910), fue difundida frecuentemente por el artista. A través de la imagen fotográfica se perciben claroscuros que oscilan entre el juego de luz fotográfico y la acción sobre la talla con lápiz de carbón. Se trata de una obra inacabada donde la pigmentación realizada por el artista parece indicar también zonas de futuro trabajo sobre la pieza. A la vez, a través de su imagen fotográfica, la pigmentación produce el efecto visual de estar ante una mujer maquillada y con el cabello teñido. La obra apunta y plasma de nuevo la apertura de nuevos caminos en la escultura. Por una parte a través de una clara simplificación de las formas, por otro haciendo uso de una acción de pigmentación sobre la pieza de resultado inusual y, al contrario de lo que pudiera esperarse, simplificador. Otras obras como *Cabeza de niño dormido* (1906–07) y *El recién nacido* (1923) reflejan claramente la evolución del artista, así como la línea de continuidad en su trabajo sobre la forma cabeza dormida. En 1925 la revista parisina *This Quarter* publicó algunas de las fotografías y aforismos de Brancusi. Su archivo de alrededor de 1.250 impresiones

³ Elizabeth A. Brown, *Brancusi y la fotografía*, traducción: Joan Espasa, Madrid, H. Kliczkowski Ed., 2002, p. 12.

fotográficas y 560 originales, en su mayoría de cristal, y negativos se encuentra en el Musée National d'Art Moderne, París.

Brancusi, debido a sus inusuales planteamientos ante la fotografía, establece una relación con la narrativa que puede analizarse desde distintos puntos de vista. Vamos a señalar dos aspectos básicos si bien nos centraremos especialmente en el segundo:

- 1- La narración que puede realizarse de la vida del artista a través de la fotografía.
- 2- Otra, poco común, el relato de la propia obra, la narración de la vida que desea para ella su propio autor, desde el inicio de su creación hasta su desarrollo posterior y su manifestación al público observador. La manera en que él cree que debe mostrarse para ser realmente la obra que él creó, sus distintas y mejores manifestaciones (ubicaciones). Se trata en definitiva de la “narración” de la obra a través de su desarrollo y de su propia historia – cómo se ha mostrado realmente esa obra a los ojos del mundo – hecho solo posible de recoger y registrar a través de la fotografía.

1. El artista “narrado” a través de sus fotografías

Brancusi⁴ llega a París en 1904. Durante veinte años va integrando la fotografía en su trabajo de una manera poco estructurada pero que deja testimonio claro de su vida y trabajo en estos años. La fotografía, a la vez que relata su propia obra, plasma el relato de su propia vida estrechamente entrelazada con la realización de su obra y con las relaciones humanas que este trabajo implicaba. Por otra parte, la implicación progresiva de la fotografía en la vida de las personas, su plasmación de

⁴ Constantin Brancusi nació el 21 de febrero de 1876 en Hobita, un pueblo de la región rumana de Oltenia. Hijo de agricultores pobres, sin haber frecuentado nunca una escuela primaria, comenzó a trabajar a los 7 años como cuidador de animales y, más tarde, como pastor. A los nueve años, como la mayoría de los niños de su comarca, buscó trabajo en Tirgu – Jiu, la villa más cercana. Encontró un empleo en una tintorería y, dos años después, pasó a Slatina donde ingresó en una droguería, llegando finalmente a Craiova, cabeza del partido de Oltenia, para prestar servicios de mozo en una posada. Un día, durante una discusión, alguien lo desafió a ensayar la construcción de un violín. Brancusi tomó las tablillas de un cajón de naranjas, las metió en agua hirviendo, las curvó, las cortó y fabricó un violín. Después llamó a un gitano para que lo probara y éste lo hizo sonar con música y canciones. Este acontecimiento ganó la simpatía de un acaudalado cliente que se convirtió en su protector y lo inscribió en 1894 en la Escuela de Artes y Oficios de Craiova. Para ponerse a la par de sus condiscípulos, aprendió sólo a leer y escribir. Entre 1894 y 1898 estudió en Craiova, en la Escuela de Artes Oficios, donde se especializó en escultura. A partir de 1898 hasta 1901 estudió en Bucarest, en la Escuela de Bellas Artes. En 1903 abandonó Bucarest y caminó por Europa hasta llegar a París en 1904. Al año siguiente se inscribió en la Escuela de Bellas Artes. En esta época realiza *Retrato de Nicolae Darascu* (1906) y *Tormento*, donde se deja ver la influencia de Rodin, a quien conoció en 1906, con motivo de su participación en el Salón de Otoño y en cuyo estudio trabajó durante algún tiempo.

hechos y encuentros podría permitirnos construir una narración panorámica de su vida enlazando imágenes de sus distintos momentos.

De estos primeros años en París dan testimonio **tres autorretratos**. Vestido de caminante con botas, mochila y bastón, parece querer dejar testimonio de del largo recorrido que hizo a través de Europa para llegar a Francia. En una segunda imagen aparece de pie vistiendo hábito eclesiástico, refleja una de sus primeras fuentes de ingresos como sacristán en una iglesia ortodoxa rumana. La tercera imagen muestra la indumentaria propia de su trabajo de escultor, el nuevo camino que inicia en Occidente.



Fig. 1. Estas tres fotografías se hicieron en el mismo lugar y muestran el mismo vano de la puerta ante el que se sitúa el artista. Son una manera de reflejar distintos aspectos de su personalidad.

No se sabe si Brancusi utiliza un temporizador en su cámara o si tenía un ayudante tomar estas fotografías. Sus posiciones parecen espontáneas, a primera vista, pero en realidad están organizadas cuidadosamente. Estos autorretratos son composiciones estéticas que presentan la imagen que el artista deseaba transmitir de sí mismo, la de un artesano. En su trabajo se entrecruza la ambigüedad de la fotografía como un documento y como medio artístico.

En 1907 comenzó su madurez artística. Abandonó la Escuela de Bellas Artes y recibió el encargo de hacer un mausoleo para Petre Stanescu, fruto de sus frecuentes contactos con su país de origen. Las figuras son de bronce y están modeladas en formas atrevidas y simples, mostrando un alejamiento de Rodin y de la tradición. En este mismo año hizo *El beso*, como contestación a la famosa pieza de Rodin; es una antítesis de ésta y en ella desarrolla ya su propio lenguaje. La obra está tallada directamente, con forma de bloque. Esta pieza, la primera de seis versiones, marcó el cambio de rumbo de Brancusi.

En París Brancusi entrará en contacto con distintos artistas a lo largo de su vida artística. Estas relaciones muestran cómo era su vida, pero son también pautas por las que se desarrollarán sus obras. Entre 1907 y 1910 mantuvo una estrecha relación con el pintor Henri Rousseau a la vez que con Henri Matisse y el crítico Guillaume Apollinaire. De ellos recibió cierta influencia. A través de estas relaciones, en 1908 Picasso y Brancusi se conocieron en una comida, pero no se agradaron mutuamente por lo que no hubo relación entre ambos.

Otras figuras que trató en París fueron Modigliani (a quien enseña a esculpir), Léger, Duchamp⁵ y Rousseau. Brancusi experimenta con el primitivismo, se relaciona con distintos grupos como el dadaísta, pero no llega a pertenecer a ninguno de ellos. En 1913 expone en la Armory Show de Nueva York y durante la I Guerra Mundial permanece en París sin problemas debido a su nacionalidad. Durante los años treinta, consecuencia de sus viajes por Europa y, más significativamente, por Egipto y La India se interesó por el misticismo oriental dando lugar a algunas imágenes nuevas, como *Animal nocturno* (1930), *La gaviota* (1936) y *Tortuga* (1941)⁶.

En 1937 realizó tres monumentos que fueron tan arquitectónicos como escultóricos, diseñados para la contemplación espiritual y estética. La *Columna Infinita*, la *Mesa de Silencio* y la *Puerta del beso*, antítesis de la *Puerta del infierno* de Rodin.

A partir de 1939 trabajó sólo en París adquiriendo la nacionalidad francesa en 1952. Murió en París el 16 de marzo de 1957, después de haber legado su estudio y las obras que contenía al Patrimonio Nacional de Francia.

2. La obra “narrada” a través de las fotografías del artista

Entre 1905 y 1925 Brancusi va integrando la cámara fotográfica en su trabajo de una forma creativa pero todavía con un valor variable. Es un proceso de preparación en el que el artista va buscando dar forma y emoción a sus obras.

Una de sus primeras esculturas fotografiadas pertenece a trabajos previos, se trata de su primera escultura en pie, *Desollado*, (hacia 1901) que representa a un hombre de tamaño natural y que está inspirado en el *Antinoo*, elemento frecuente de los talleres de escultura y que es el resultado de sus deseos en esa etapa de reflejar con precisión la musculatura humana. Posiblemente se trata de una de las primeras fotografías realizadas en taller. Al lado de *Desollado* Brancusi sitúa el molde de yeso del *Antinoo* que parece moribundo y rígido. *Desollado* es un reflejo de esos primeros esfuerzos del escultor por ir dominando las técnicas de taller.

⁵ Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp. La vida a crédito*, traducción: Laura Fóllica, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008.

⁶ Marielle Tabart, *Brancusi, inventatorul sculpturii moderne*, trad. Emilia Munteanu, București, Editura Univers, 2008.

La iluminación resalta aspectos de la escultura, un desnudo modelado con fuerza expresiva y elegancia. Son elementos frecuentes de los talleres de escultura y que es el resultado de sus deseos en esa etapa de reflejar con precisión la musculatura humana. Apenas existen otros documentos fotográficos de este periodo formativo del artista que se desarrolla todavía en Rumanía.

Entre 1905 y 1925 va integrando la cámara fotográfica en su trabajo de una forma creativa pero todavía con un valor variable. Es un proceso de preparación en el que el artista va buscando dar forma y emoción a sus obras. Está consolidando su propio lenguaje con nuevos planteamientos respecto al espacio, los materiales, el carácter lúdico de la escultura y su camino hacia la simplificación de las formas y hacia la altura que se opone a la gravedad. Analizaremos cada uno de estos aspectos especialmente a través del análisis de las fotografías del propio artista.

2.1. Brancusi, fotografía y espacio

Al contrario que otros artistas predecesores de Brancusi, él no utilizó la fotografía como una herramienta para la creación plástica ni realizó casi ninguna de sus esculturas a partir de modelos fotográficos previos⁷. Brancusi, a través de las fantásticas fotografías que hace de esculturas, autorretratos y vistas del taller, se sirve de la cámara no sólo para realizar un inventario de su producción como artista, sino también como verdadero medio de expresión⁸.

En una valoración más atrevida podríamos decir que a través de la fotografía Brancusi intenta mantener la relación de la obra con el “lugar”, el “espacio” específico buscado por el escultor para la obra concreta. El espacio en su relación con la escultura empieza a ser una preocupación cada vez mayor en artistas y pensadores de entonces.

Heidegger considera un “topos” no como espacio mensurable por la ciencia sino como “lugar que ocupan los cuerpos. Vemos cosas en el lugar, pero no el lugar en sí mismo sino a través de la cosa que contiene.

Para Chillida – artista muy posterior, aunque él y Brancusi llegaron a conocerse – la obra “comunica” con el espacio exterior, espacio sin representación, a través del hueco y la materia. En ese espacio alrededor de una forma es donde este escultor sitúa su pregunta por el “lugar”.

Brancusi, tiene presente la importancia del lugar. La relación de la obra con el espacio en que ésta se sitúa porque éste forma parte del conjunto total de la pieza artística. Cuando la contemplación de la obra no es posible en el espacio directo y

⁷ Son excepción una serie de retratos como el de un niño identificado como George Farquhar, hijo de unos amigos. Posteriormente realizó también fotografías de la escultura terminada que permiten realizar un estudio comparativo del modelo y la obra final y por tanto del proceso de abstracción que se va imponiendo en el artista.

⁸ Alfred Pacquement, „El taller como obra”, en *Brancusi y Serra*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2011.

se hace a través de la fotografía, para este escultor, la fotografía debe intentar recoger también el conjunto de elementos que configuran el espacio de la obra pues de no hacerse así, esta obra se vería incompleta (al reflejarla aisladamente en la fotografía)⁹.

Existe una interesante fotografía del taller de Brancusi, *Estudio de Constantin Brancusi*, 1921–22, con pedestales y elementos de apoyo, (fotografía del artista), donde se pueden observar todo un conjunto de pedestales, bases de apoyo, vigas de madera, bloques de piedra, aparentemente colocados de manera arbitraria y que sin embargo, ofrecen una composición elaborada y pensada por el artista como una combinación de los materiales que utiliza para su trabajo como formas y fragmentos de pedestales. La sólida viga horizontal de roble establece la estructura básica a partir de la que se compone todo el conjunto. El contrapunto vertical lo establecen los bloques de piedra caliza y el tronco de madera sobre la viga así como la columna decorativa de estilo Napoleón III sobre la que Brancusi coloca un cilindro de piedra en lugar del busto de corte clásico que correspondería. Esta composición supone también un acto de rebeldía frente al planteamiento tradicional de la escultura al sustituir por una piedra de forma geométrica simple las formas escultóricas tradicionales que solían colocarse sobre este tipo de soportes.

Brancusi cuestiona la escultura tradicional ante los nuevos planteamientos abstractos. En primer plano presenta mitades semicirculares de grandes piedras, composición atravesada por una gran masa informe y sin pulir, que ofrece una imagen de la materia y su importancia creciente – el diálogo con los materiales – en los nuevos planteamientos escultóricos.

En otra imagen del mismo conjunto de materiales tomada desde un ángulo diferente, aparece Fernand Léger¹⁰. Si pensamos en la obra de Léger y en los juegos de formas geométricas que establecía en sus composiciones, podríamos establecer un paralelismo con la composición realizada con los bloques de materiales en el estudio de Brancusi. Se podría hablar de un diálogo plástico en el espacio concreto, un juego artístico paralelo al que mantendrían los dos artistas y amigos en sus conversaciones y experimentaciones artísticas.

Como hemos citado anteriormente, Brancusi llegó a París en 1904. En 1956, poco antes de morir, lega al Estado Francés absolutamente todo lo que contenga, en el día de su fallecimiento, su taller situado en París, en el número 11 del Impasse Ronsin. Este legado se hace con la condición de que el Estado francés reconstruya, preferentemente en los locales del Musée National d'art Moderne, un taller que contenga sus obras, bocetos, mesas de trabajo, herramientas y muebles.

Esta decisión puede tener distintas lecturas, pero, en la línea en que estamos analizando su obra, manifiesta también un deseo de mantener el taller como un

⁹ Hay numerosos ejemplos en los que se muestra como estos y otros escultores buscaban los espacios más adecuados para la ubicación de sus piezas escultóricas (*Conjunto escultórico de TarguJiu* de Brancusi, *Peine del Viento*, *Homenaje a la Tolerancia...* de Chillida).

¹⁰ *Fernand Léger en el estudio de Constantin Brancusi 1921–22*. Fotografía del artista. En AA VV *Fernand Léger at the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 1998.

espacio significativo, lugar (escenario) de vida y trabajo, de gestación y nacimiento de sus obras, lugar donde el artista creó un espacio específico y adecuado para cada una de ellas y que no deseaba que se perdiese hasta el punto de que cuando se vendían eran sustituidas frecuentemente por un vaciado en escayola.

Brancusi deseaba conservar las relaciones entre el espacio y su obra, pero no un espacio cualquiera sino el espacio que él mismo había considerado el mejor para cada una de ellas. Y las relaciones de las obras entre sí dentro de ese espacio. Algunas agrupaciones de sus obras crean nuevas obras de arte denominadas “grupos móviles” que el artista había recogido como tales a través de la fotografía (*El niño en el mundo*, 1917). Del mismo modo que las relaciones entre los colores cambian la percepción que tenemos de ellos, Brancusi fue consciente de que este mismo fenómeno se producía en las relaciones establecidas al aproximar o separar un grupo de esculturas. Se trata de una especificidad vinculada a la ubicación difícil de conservar como algo permanente en la obra de arte y que Brancusi trataría de “retener” a través de la imagen fotográfica.

En este planteamiento encontramos un rasgo importante de la obra de Brancusi y del cuestionamiento que hace el artista de la obra de arte como un elemento de valor “eterno”. El siglo XX va a cuestionar esos aspectos consolidados durante siglos que acabaron por dar un valor indiscutible a la obra artística y que “morirán” casi por completo en la contemporaneidad: espiritualidad, definición, clausura, unidad irán desapareciendo paulatinamente de las creaciones artísticas y Brancusi sería un pionero en este sentido (razón esta que puede ser explicación de que no aceptase trabajar en el taller de Rodin a pesar de lo que esto podría haber supuesto en lo referente a consolidación social y profesional).

Frente a esa vocación de estabilidad y permanencia adquirida por la obra de arte, en la obra de Brancusi se apuntan las nuevas bases asociadas a la crisis del objeto artístico: indeterminación, apertura, transformación, carácter lúdico. Todos los cambios que los nuevos planteamientos llevan aparejados quedan recogidos en las fotografías que el artista hizo de sus obras. Estos rasgos se perciben ya en sus primeras creaciones. Sirva como ejemplo la ya citada *El niño en el mundo*, 1917.

2.2. Material. madera

Es significativo el material que utiliza, la madera, de alto contenido simbólico. Arbol y madera son una alusión a lo que es fijo y lo que es móvil tal como es utilizada por Brancusi. La madera crece, se desarrolla con una raíz, pero lleva también en sí una narrativa que va cambiando. En este caso la madera se pone en relación con lo infantil que es el mundo de lo lúdico por excelencia. La madera era ese primer material generalizado para la construcción de juguetes y sobre los que escribió Roland Barthes:

“La madera elimina, cualquiera que sea la forma que sustente, la lastimadura de los ángulos demasiado agudos, el frío químico del metal; cuando el niño la

manipula y la golpea, ni vibra ni chirría, tiene un sonido sordo y limpio al mismo tiempo; es una sustancia familiar y poética que permite al niño una continuidad de contacto con el árbol, la mesa, el piso. La madera no hace daño ni se descompone; no se rompe, se gasta; puede durar mucho tiempo, vivir con el niño, modificar poco a poco las relaciones del objeto y la mano; si muere, lo hace disminuyendo, no hinchándose, como esos juguetes mecánicos que desaparecen bajo la hernia de un resorte descompuesto. La madera hace objetos esenciales, objetos de siempre”¹¹.

Las piezas de madera ponen de manifiesto la importancia de este material para la creación de esculturas y de entornos, de objetos y contextos simultáneamente. La madera se podía utilizar como estructura de la obra y como soporte de la misma y jugar con todos estos elementos dando lugar a todo un mundo cambiante de combinaciones entre elementos. De ahí la gran riqueza y variedad de pedestales creados por Brancusi. Otro aspecto importante de la relación del artista con la materia lo constituye el “uso reciclado” de elementos de madera procedentes de otros usos. *Banco* (1914), *Arco* (1916) son ejemplos claros en este sentido. La madera utilizada para su realización fue aprovechada de la destrucción de viejos caserones que se estaba realizando en París.

En una carta que escribió al historiador del Arte Walter Pach el 16 de agosto de 1916 el escultor aclara que las piezas no pretenden ser “imitaciones de lo antiguo” sino más bien una relectura imaginativa marcada por la antigüedad de los objetos, sus vidas y funciones anteriores e incluso por sus componentes vivos como la carcoma. Trabajar con materiales reciclados o de segunda mano permitía al escultor hacer una relectura de los mismos, buscando nuevos significados que tampoco quedaban cerrados definitivamente.

Paralelamente a estas obras, Brancusi desarrolló, a partir de 1913, importantes trabajos en madera tallada. La imagen de éstos es bastante distinta: sus tallas en madera son primitivistas y remiten al arte tribal. Algunas veces creó también en madera formas suaves, como en mármol o bronce; es el caso de *Torso de joven* (1922), *Gallo* (1924) o *Retrato de Nancy Cunard* (1928).

Es indiscutible la estrecha relación con este material con sus raíces rumanas. La madera es material fundamental y abundantísimo en los extensos y espesos bosques de su país natal. Las distintas formas en que pudo ver su uso desde niño explica su relectura de la madera en usos artísticos diversos y en las transformaciones que hizo el artista de elementos al cambiar su uso inicial por otro con diferente significado artístico como en *Banco* (1914) o *Arco* (1916).

2.3. Fotografía y juego escultórico

Algunas de estas obras de madera se sitúan en un mundo intermedio entre obra de arte y juguete, entre el gran arte y el elemento lúdico cambiante que parece

¹¹ Roland Barthes, „Juguetes”, en *Mitologías*, traducción: Héctor Schmucler, Madrid, Siglo Veintiuno Editores S. A. Ed Española, 1999. (Ed original 1957).

buscar Brancusi. *Francesita*¹² está formada por una pelvis que se asemeja a una concha de tortuga que puede interpretarse como casa (lectura simbólica), o también como un elemento entre estático y en movimiento, el movimiento lento y sólido que pretende seguir Brancusi en el desarrollo de su trabajo. Sería la metáfora del movimiento y lo estático, la obra cerrada o en movimiento cambiante.

El niño en el mundo, grupo móvil (1917) es ejemplo claro de estos replanteamientos. El conjunto parte de la primera vez en que Brancusi fotografía *Francesita* en 1917. La obra aparece integrada en un conjunto que incluía *Copa (II)* y *Columna*. Estas piezas no se vendieron y permanecieron en el taller de Brancusi durante muchos años hasta que fueron separadas y retrabajadas por razones no del todo claras.

En 1925 la revista parisina *This Quarter* publicaba algunas fotografías y aforismos de Brancusi. Entre ellos cabe citar ahora su frase “cuando ya no seamos niños estaremos muertos” que puede confirmar el interés del artista por los planteamientos que venimos señalando sobre sus esculturas lúdicas, modificables, articulables sobre el suelo, cargadas de significados cambiantes y narrativos¹³.

La mayoría de los clichés más antiguos que se conservan de la obra de Brancusi recogen obras desaparecidas y de las que únicamente queda constancia a través de las fotografías. Existen imágenes de una serie de obras realizadas entre 1907 y 1909.

Se conservan entre otras, dos clichés de la escultura *Narciso*, realizada entre 1909/1914 pues figura en distintos documentos con fecha variable, que recogen la figura de perfil y en tres cuartos que resaltan la singularidad de la composición. El cuello se inclina en forma de V y el busto muy inclinado con cabeza de ojos enormes que contemplan su reflejo. Las dos fotografías reemplazan a la escultura desaparecida. Aportan información desde el punto de vista pictórico y escultórico además de indicar el camino que pretendía seguir el escultor frente a y en relación con nuevas tendencias plásticas en desarrollo.

Del mismo modo, *Mujer mirándose en el espejo* o *Retrato* (para el artista) se conoce por dos clichés que se conservan de la obra. Las imágenes permitieron a Brancusi sintetizar tres elipses correspondientes a la cabeza, espalda y cabellera. Se sabe que a partir de estas fotografías el artista siguió explorando hasta llegar a *Princesa X*. La relación entre esa síntesis fotográfica y *Princesa X* evolucionaría hasta llevar a la contemplación del personaje posterior en forma fálica.

¹² La *niñita francesa* se corresponde con *El niño* del grupo móvil *El niño en el mundo*. *Francesita* se realizó hacia 1917. De esta escultura sólo se conserva la cabeza. Estamos ante una prueba más de la eficacia de la voluntad de permanencia de las obras a través de la fotografía hecho que se produce cuando casi un siglo más tarde sólo se conserva una de las piezas.

¹³ Carmen Giménez, *Constantin Brancusi, The essence of things*, London, Tate Gallery Publications, 2004.

Mujer ante el espejo de 1909 es antecedente de *Princesa X* simplificando hasta una curva que une las esferas del cabeza y el busto. La postura recuerda a la Virgen en las imágenes de la Anunciación. El motivo inicial es una joven de pelo largo inclinada ante un espejo invisible. El motivo inicial desaparece dejando una forma moderada y modulada que asegura el paso a las formas sencillas. En 1920 *Princesa X* fue sacada del Salón de los Independientes, porque sus formas parecían indudablemente fálicas.

Hay dos vistas del taller hechas por el propio Brancusi en 1920 donde pone cara a cara dos versiones de la segunda *Miss Pogany* de 1919 y 1920, una de mármol y otra de bronce. A partir de la 1ª versión en mármol de 1912, la versión de 1919 y la 3ª versión de 1931 y 1933, la forma evoluciona hacia una geometría más acentuada y próxima a la abstracción.

Las tres versiones de *Miss Pogany* varían en función de los materiales, mármol o bronce muy pulimentado. Ellas son distintas dependiendo del punto de vista desde el que las mira el espectador al girar en torno a ellas, descubriendo en cada ángulo una nueva imagen. Al principio todas eran colocadas sobre un zócalo de piedra de forma cúbica. Después se irían elevando sobre un conjunto de zócalos superpuestos. La versión de *Miss Pogany III* de 1933 estaba colocada sobre un soporte de madera esculpido en espiral con el fin de acompañar mejor el movimiento de la escultura.

Como un paso intermedio hacia las relaciones de altura podemos considerar su obra *Quimera*. Al igual que la quimera de la leyenda griega – una triple monstruo, león delante, cabra en el medio, y la serpiente detrás – esto es una quimera difícil de definir como híbrido de cada tres partes. La sección central forma una transición desde la geometría rigurosa de la parte inferior a las asociaciones figurativas de la parte superior. "Hay muchas quimeras hoy ... enemigos de la poesía", escribió Apollinaire en 1911.

En París en 1913 la película rusa *Los ojos de quimera* causó un gran revuelo con su historia de un artista masculino joven seducido y destruido por una mujer fatal que tiene los mismos ojos "Chimera", de la escultura de Brancusi. También el compositor Erik Satie reflexionó sobre *Le Chimère de Solée*: un recordatorio de que la *Quimera* de Brancusi pertenece al contexto de esas figuraciones dadaístas como la obra de Max Ernst, *Joven Quimera* de 1920.

En una fotografía de estudio, *Quimera* aparece encima de una estructura de base relativamente alta; en otra, Brancusi utiliza deliberadamente su sombra con el fin de intensificar la expresión. Una fotografía de la década de 1920 la muestra en una base grande, en forma de rueda de molino. Aunque son diferentes, todas las bases que Brancusi utilizó para este trabajo comparten un elemento de altura, y la obra es siempre fotografiada desde un punto de vista bajo. Este punto de vista es esencial. Cuando Brancusi vio fotografías de la exposición de Arte Contemporáneo Francés en la Galería de los escultores en Nueva York, se quedó consternado por la

presentación de sus obras, sobre todo porque *Quimera* estaba en el suelo en lugar de estar alta, en el aire¹⁴. Esta escultura, no se debería presentar al nivel de los ojos, de la mirada; su lugar debía ser alto, en el aire. El triple monstruo mira amenazadoramente al acercarse. En uno de sus primeros diseños, Brancusi la erigió como una figura amenazadora, figura apotropaica, un equivalente moderno de las gárgolas extrañas de las iglesias medievales. Al igual que sus enormes ojos, en la obra destaca la importancia de las bases sobre la que se sitúa la Quimera, siempre en relación con su tema. Al igual que otras esculturas de madera de Brancusi, *Quimera* puede definirse como una interacción entre forma abstracta y connotación concreta.

2.4. Experimentación. De la altura a la monumentalidad

La Maiastra (1912–13) parte de un ave mítica de la tradición rumana con un sentido funerario. Esta obra es punto de partida de una larga búsqueda formal por parte de Brancusi en su deseo de contraponer la escultura a la fuerza de la gravedad tratando de eliminar esta fuerza. A partir de esta figura las formas se van simplificando hasta llegar a *El pájaro dorado* (1919). Brancusi sabía cómo debían ser reproducidas sus obras. Uno de sus pájaros dorados se fotografió bajo la acción de los rayos del sol creando unos efectos especiales a modo de aureola lo que le daba un carácter especialmente radiante a la toda la obra.

Frente a las frecuentes connotaciones de la escultura hacia cualidades como masa, peso y gravedad, Brancusi buscó romper esa caracterización simplificando progresivamente el pie. A mediados de los años 20 llegó a una figura que se prolonga audazmente y que trasciende con gran perfección la fuerza de la gravedad. A lo largo de su vida mantendrá esa experimentación con (tra) la gravedad a través de sus figuras de pájaros en vuelo llegando, a través de sucesivas variaciones al *Pájaro en el espacio* tratando de buscar la levitación a través de la esencia más pura de la forma. Aves, vuelo, levitación, altura hacia el infinito. Es el camino progresivo de conceptos que sigue en su experimentación.

En 1926 las aduanas estadounidenses declararon que *Pájaro en el espacio*, una pieza de bronce pulido, no era una obra de arte sino un objeto manufacturado en el extranjero y, por tanto, sujeto al pago de una tasa. En 1928, empero, los jueces sentenciaron que se trataba de una obra de arte.

2.5. Monumentalidad

El tema de la “ascensión” que se plantea en los *Pájaros en el Espacio* (1925–31) convierte a una masa plástica en movimiento y tensión espacial hacia la

¹⁴ Comentario de Henri-Pierre Roché a John Quinn, 14 de Mayo de 1922, Quinn colección, NYPL. En Friedrich Teja Bach, Margit Rowel, Ann Temkin, *Constantin Brancusi 1876–1957*, Philadelphia Museum of Art, 1995, p. 156.

altura. De manera diferente esa “tensión” se viene planteando desde la primera *Columna sin fin* de 1918, primer paso de Brancusi para realizar obras monumentales¹⁵. A su primer propietario, John Quinn, Brancusi le recomendó insistentemente que utilizase un pedestal cúbico para su presentación en muestras y exposiciones en grandes espacios con el fin de que el pedestal reforzase aún más su aspiración hacia la monumentalidad. Así se hizo en las exposiciones en la BrummerGallery y en TheArts Club of Chicago en 1926 y 1927.



Fig. 2. a. Taller de Brancusi 1922. Columna sin fin de 1918 Adán y Eva 1921;
b. Exhibition of Sculpture by Brancusi in The Arts Club of Chicago, 1927.

En la década de 1920 Brancusi talló el tronco de un árbol en el jardín de su amigo, el fotógrafo Edward Steichen. Esta escultura se convirtió en una de sus muchas columnas sin fin, y se erigió en ese mismo lugar. Mientras que los diferentes elementos de la columna no son, literalmente, piezas apiladas una encima de la otra, sino que son un tallado sobre un único tronco de árbol, la experiencia visual da la impresión de un conjunto de módulos engarzados. Brancusi mantiene, sin embargo, esa idea de apilamiento. En un fotomontaje posterior se apilando se presentaron de esta escultura creando así en el papel una gigantesca columna sin fin que está libre de todas las restricciones de la gravedad y el peso.

La Columna sin Fin se desarrolla después como una experimentación sobre la altura contra gravedad, la tendencia al infinito en su planteamiento de módulos a

¹⁵ Brancusi tuvo proyectos visionarios como la realización de un rascacielos en forma de columna en Chicago al que cada generación iría añadiendo un nuevo elemento.

los que siempre se podría añadir un elemento más. Es parte del *Conjunto monumental* con sede en *Târgu Jiu*¹⁶ formado también por la *Mesa del silencio* y la *Puerta del Beso*. El Conjunto completo fue inaugurado en octubre de 1938, forma un eje de 1.275 metros de largo orientado de oeste a este. Realizado en memoria de los caídos durante la Primera Guerra Mundial, simboliza la vida del ser humano.

Brancusi había pensado en hacer solamente *la Columna sin Fin* de la que había hecho en años anteriores réplicas en madera. Es una estructura especial, que se diferencia de las columnas clásicas en que carece de base y capitel. Representa La Columna del Sacrificio Infinito hecho por los héroes rumanos para la unificación de la nación. La Columna del Infinito de Targu-Jiu tiene una altura de unos 30 metros. Su base, se apoya en un impresionante pedestal de cemento circular, cubierto con tierra, que le asegura la estabilidad. La estructura contiene 17 elementos en forma de reloj de arena que son una estilización de los pilares funerarios que se usan en el sur de Rumania. En la década de los 50 del siglo XX el arte de Brancusi fue considerado por las autoridades comunistas como un ejemplo de cultura burguesa por lo que se planteó su demolición que finalmente no se llevó a cabo.

Sobre ella diría Brancusi, “mirar más allá es una cosa, llegar allá es otra muy diferente”. Su creencia entera se reduce a sus famosas palabras, que – a través de una síntesis lapidaria y esencial como la que está a base de sus obras – expresa la profunda verdad de la obra de Brancusi:

“La simplicidad no es una meta en el arte, pero se llega a ella sin proponerlo, acercándose al sentido real de las cosas. Desde que era niño, soñaba con volar en los árboles y en el cielo. Quedé con la nostalgia de este sueño, y desde los 45 años tallo aves. No quiero expresar al ave, sino su talento, el vuelo. No creo que pueda lograrlo...”¹⁷.

Brancusi, fotografía y enriquecimiento aurático de la obra

Afirmábamos inicialmente que desde un punto de vista “benjaminiano” el hecho de la constante reproducción mecánica de la obra de arte parece tocar profundamente al objeto artístico en uno de sus núcleos fundamentales, devaluando todo lo que de manera única puede transmitir una obra. Afecta a su mensaje dentro de una tradición, puesto que la obra no es ya imagen ligada a lo que perdura y a la singularidad, sino que es solo reproducción.

¹⁶ A los 61 años de edad, ante la solicitud de la Liga Nacional de las Mujeres del distrito Gorj, Brancusi realiza *el Conjunto* concebido como un homenaje para los héroes caídos en la Primera Guerra Mundial. El artista siempre había querido “hacer algo por su país”, así que aceptó con alegría la propuesta, considerándola un punto culminante de su carrera.

¹⁷ http://www.ri.ro/es_es/brancusi_el_conjunto_monumental_de_targu_jiu-3498 (consultado: 15.06.2019).

Al hilo del uso fotográfico de este artista se podría desmontar esta afirmación, Es posible que la fotografía en ocasiones aumenta el valor aurático de una obra. Por una parte, parece que una obra de arte se reproduce porque es única, porque tiene valor para ser reproducida. En el caso de Brancusi, la fotografía reproduce momentos de la obra, de su proceso de creación, del espacio, lugar y forma en los que él creía que debería estar ubicada una obra para ser más plenamente ella. Brancusi daba indicaciones muy concretas a John Quinn, su mayor comprador, sobre la disposición en que debía colocar sus obras. Por este mismo motivo envió a Duchamp a supervisar la colocación de las obras en las dos grandes exposiciones de Brancusi que se hicieron en la Brummer Gallery de Nueva York:

“En realidad prefería presentar sus obras en su taller, dentro del ambiente que él les había conferido. Los críticos y los compradores salían de allí con el recuerdo de una visita orquestada: el escultor les proponía distintos ángulos desde los que contemplar su obra, creando así sorprendentes juegos de luz mediante el brusco descubrimiento de un objeto o haciendo rotar un zócalo”¹⁸.

Brancusi situaba cada una de sus esculturas dentro del que él consideraba que debía ser su ambiente natural, el ambiente que hacía salir de cada una de ellas una emoción particular, el refinamiento o la voluptuosidad, el rigor o la vitalidad contenida en cada una. La disposición de cada pieza en el taller debía sustentar y apoyar estos matices y todo esto quedaba recogido, se hacía permanente, sólo a través de la fotografía pues evidentemente se perdía una vez que la pieza salía del taller.

Ver una escultura de Brancusi reproducida en las fotografías tomadas por el artista permite retomar el contacto con su voluntad y con su propia reflexión en torno a la obra¹⁹. Quizás también por esta razón durante su vida decidió dejar reproducir y difundir solamente sus propios clichés pues los consideraba los únicos capaces de traducir el intercambio emocional entre el artista y su creación.

Así pues, se puede afirmar que Brancusi intuyó ese peligro de banalización de la obra de arte que podía llegar a producirse a través de la reproducción por medios técnicos como la fotografía. Para evitarlo consideraba que lo ideal sería que el aficionado descubriese en un primer momento sus esculturas a través de artículos ilustrados con sus propias fotografías. De este modo, el futuro visitante o contemplador directo de la obra, estaría más adecuadamente preparado y con una mayor capacidad para comprender mejor la obra y para penetrar en el mundo del artista. La fotografía de la obra entonces puede llegar transmitir para el escultor, tanto como la obra misma. Así lo expresa en uno de sus aforismos, “¿Por qué escribir (sobre mi arte) ¿Por qué no mostrar simplemente las fotografías?”

¹⁸ Elizabeth A. Brown, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹ *Ibidem*, p. 5.

BRÂNCUȘI. PHOTOGRAPHY AND HIS SCULPTURAL WORK

(Abstract)

Photography and cinema changed the way we show art works and our relationship with them. Sculptor Brancusi's relationship with photography is unknown. The sculptor established a very particular relationship between his work and the photographed images of it. Through the photographs of his sculptures that he himself took, he left us reflected the relationship of each work with space, light and matter and the way he wanted his works were seen and received by the viewer. By photographing his sculptures Brancusi documented his sculptural work and in many cases he created new works of art in the field of photography.

Keywords: Brâncuși, photography, sculpture, photographed sculpture, viewer.