

ABSTRACT: In this article, the demands of the artist to photograph his own works, dispensing with the work of photographic professionals, are analysed through statements by Brancusi and his contemporaries.

Brancusi's proposal is that photography should not capture the materiality of his work, but its dematerialization by light.

KEY WORDS: Photography; sculpture; modern art.

RESUMO: Neste artigo, através de depoimento de Brancusi e de seus contemporâneos, é analisada a exigência do artista de fotografar suas próprias obras, dispensando o trabalho de profissionais de fotografia.

A proposta de Brancusi é de que a fotografia deve captar, não a materialidade de sua obra, mas a sua desmaterialização através da luz.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; escultura; arte moderna.

JACQUES LEENHARDT

Além da matéria: Brancusi e a fotografia

Tradução
Sonia Taborda

Porto Arte, Porto Alegre, v.10, n.19, p.25-32, nov. 1999



O tema deste colóquio propõe, de começo, uma reflexão sobre uma série de oposições paradigmáticas. Esculpir, fotografar podem assim ser declinadas em várias séries de noções opostas tais como materialidade/imaterialidade, corpo/luz, plano/volume, trabalho manual/trabalho mecânico, unicidade/reprodutibilidade e, no caso de Brancusi ainda, cor/preto-e-branco. Embora dificilmente seja possível definir o termo espiritualidade, poder-se-ia até falar aqui de uma oposição entre materialidade e espiritualidade que não abrangeria simplesmente a oposição entre a materialidade da coisa que ocupa um espaço – com suas qualidades que requerem o tato – e a imaterialidade da fotografia. Esta, com efeito, para ser um objeto provido de qualidades materiais tais como o granulado, o embaciamento, a profundidade de tons, etc., contudo, não apela essencialmente para a sensibilidade tátil, mas para uma certa abstração que depende da mente.

Essas oposições, algumas das quais são absolutas e outras relativas, é claro, independentemente dos desdobramentos que podem suscitar cada uma em seu domínio, revelam-se pertinentes ao considerar-se a obra de Constantin Brancusi. É, pelo menos, o que gostaríamos de fazer sentir nas observações que colocamos sob o título: *Além da matéria: Brancusi e a fotografia*.

Não resta nenhuma dúvida que, durante toda a vida, Brancusi procurou os equivalentes materiais de uma idéia da espiritualidade que numerosos críticos associaram a tendências místicas sobre as quais o escultor não fazia mistério. Teremos ocasião de retomar esse tema. Basta, todavia, por enquanto, lembrar o conjunto que Brancusi instalou *in situ* em Tirgu Jiu, na paisagem que acolheu sua primeira fuga da casa paterna. Pode-se vincular essa obra a uma problemática cósmica, englobando o espaço humano e o físico simultaneamente, a partir dos três elementos que a compõem. A *Table du silence* está situada perto do arroio, no centro da cidade de Tirgu Jiu. Mesa e rio sublinham a horizontalidade ctoniana cujo símbolo está colocado, no máximo, perto do cotidiano urbano. A *Colonne sans fin* se encontra no outro extremo dessa instalação que se apóia em três lugares fortes, mas muito distantes. Sua situação sobre a colina que domina a cidade e, claro, a delicadeza erigida, feita de módulos acumulados, ressaltada pelo título concorrem para fazer dela o próprio símbolo da verticalidade.

Assim, se a mesa é um *doublé* simbólico do solo, da terra ou do aqui embaixo, a coluna tomada da arquitetura romena tradicional indica por sua própria posição um céu, uma transcendência, uma espiritualidade complementares.

Esse aspecto da complementaridade dos contrários se marca, enfim, no



terceiro elemento daquilo que, com um pouco de anacronismo, chamamos de a instalação de Tirgu Jiu 1937 e que Brancusi batizou como *La porte du baiser*. Tudo nessa escultura monumental remete à idéia – mística? alquímica? – de fusão dos contrários, a ponto de não ser necessário insistir: a porta se impõe antes de mais nada por sua posição mediana no dispositivo, entre o alto e o baixo, entre o vertical e o horizontal, ela própria constituindo em sua forma uma síntese desses elementos. O simbolismo desses corpos masculinos e femininos opostos, mas unidos em uma forma compacta, e o do beijo como união bastam para convencer que Brancusi muito conscientemente organizou, ao mesmo tempo, o sistema das oposições sobre as quais repousa sua obra em Tirgu Jiu, mas também as modalidades visuais pelas quais ele propõe ao espectador uma superação dessas mesmas oposições.

Uma última palavra sobre a colocação de *La porte du baiser* entre “terra e céu”. Essa posição mediana é aquela mesma que Brancusi atribui ao corpo na articulação do material e do espiritual. A mão na ação – que se dirá amorosa – do polimento ocupa essa mesma posição, técnica e simbólica simultaneamente. Sabe-se que Brancusi era um maníaco do polimento no qual, não é exagerado pensar, ele via uma ação de transmutação da matéria. Sob a ação da mão, a pedra ou o bronze se transfor-

mavam em espelho espiritual. Carola Giedion-Welker falava, a propósito disso, da preocupação de Brancusi em fazer com que a matéria alcançasse um “estado de transcendência”.

O trabalho habitual da mão do escultor, trabalho do artista-artesão, consiste em criar um objeto. O ritual do polimento, por seu próprio caráter obsessivo, por este carinho repetido, arranca, ao contrário, a escultura de seu estado de objeto para fazer dela um receptáculo de luz. O polimento absoluto confere, pois, à luz um papel totalmente novo que distingue as peças polidas de Brancusi, especialmente seus bronzes, da cozinha tradicional das pántinas. A partir daí, a escultura existe para a luz, mais ainda que para o espaço, existe pela luz que ela capta e devolve. A arte reflete o mundo, mas esse reflexo não tem nada a ver com o da teoria da mimese, é um reflexo que “desrealiza” o mundo para fazer dele um puro tema luminoso, variável e tão múltiplo quanto os pontos de vista que se pode ter sobre ele.

Desde os anos 20, quando começa para Brancusi a prática da fotografia, o que está no centro da atividade do escultor-fotógrafo é a busca de uma ampliação da noção de forma para a de registro das aparências, que constitui o *status* que vive da forma pela oposição ao fechamento de uma forma-objeto.

Na fotografia de *Commencement du monde*, percebe-se bem o proveito



que Brancusi tira das superfícies reverberantes. Aqui não se trata mais, como na *Négresse blonde*, de captar um mundo circundante emboscado pelo espelho de bronze convexo e polido, mas, ao contrário, de apostar na repetição de uma forma originária com as dimensões do universo. É o ovo primordial que se acha metaforicamente multiplicado pela forma que Brancusi dá aos feixes luminosos e pelo jogo dos reflexos.

Todo o interesse da problemática esculpir/fotografar repousa nessa oscilação que a obra de Brancusi efetua. Retomemos a história, desde o começo, pelo que chamaremos a cena primitiva que vai selar a ligação de Brancusi com a fotografia.

Man Ray relata em *Autoportrait*:

Ele me mostrou então uma fotografia que Stieglitz lhe mandara, tirada por ocasião de sua exposição nova-iorquina. Era uma escultura em mármore, perfeita no plano da luz tanto quanto no da matéria. A foto, disse ele, era muito bela, mas não representava sua obra. Só ele saberia fotografá-la.

O fato é capital: só a experiência da fotografia perfeita, fotografia de um artista como Stieglitz cujas qualidades de luz e de matéria são confirmadas por Man Ray, só essa perfeição, domínio total do objeto tal como se realiza na

ordem da fotografia clássica, era capaz de provocar em Brancusi esta certeza: “A fotografia perfeita não representa minha obra.”

O que essa brutal tomada de consciência do escultor indica simplesmente é uma incompatibilidade radical desse modo de fotografar com seu trabalho artístico. Quando ele é confrontado a essa fotografia sobre a qual temos toda a razão de pensar que tinha todas

as qualidades de um trabalho executado por Stieglitz, Brancusi descobre um abismo entre essa técnica de reprodução e sua intenção de escultor. Mas, ao mesmo tempo, esse

fracasso chama suficientemente sua atenção para que ele mesmo busque superá-lo.

Man Ray, sem querer, fornece talvez a chave deste paradoxo. A luz e a matéria exatas de Stieglitz são luz e matéria da foto de Stieglitz, de um momento em que o olho do fotógrafo e da máquina captou uma impressão como objeto. Este objeto, desde então fotografado, é belo, mas é um objeto. Léger não dizia: “O absoluto, o fixo!... Quando ‘tudo está aí’ é um jogo perigoso, não se tem vontade de ‘partir’ ... Estará a morte, magnificamente, no equilíbrio, na satisfação, na plenitude.”¹?

Brancusi parece procurar, pelo infinito recomeço de suas tomadas, expressar o caráter absoluto, isto é, infinito e impossível simultaneamente, de sua busca de perfeição formal.



Pode-se imaginar que Brancusi sentiu, ante a fotografia de Stieglitz, o perigo do “tudo está aí”, de uma morte magnífica, no equilíbrio e na plenitude de seu pássaro, que ele desejaria dinâmico e vivo. Sendo assim, é forçoso concluir que o que Brancusi esperará de agora em diante da fotografia será algo muito diferente da perfeição objetual.

Se ele constrói uma câmara escura, arruma cortinas e projetores, biombos e telas em seu próprio ateliê é porque quer que a fotografia faça integralmente parte de seu trabalho. Suas fotografias sempre foram consideradas documentos; elas são parte integrante de sua escultura. Todavia o essencial reside na intenção fotográfica de Brancusi: dar à luz um papel mais importante que ao próprio objeto.

A partir de então, o trabalho fotográfico se integrará, durante toda sua vida, ao trabalho do escultor, e não são menos de seiscentos clichês que ele fará em seu ateliê. Brancusi parece procurar, pelo infinito recomeço de suas tomadas, expressar o caráter absoluto, isto é, infinito e impossível simultaneamente, de sua busca de perfeição formal. A ausência manifesta de uma preocupação com a perfeição na técnica fotográfica não será senão o sintoma da angústia da bloqueio visual que uma foto perfeita implica.

Assim, não só escultura e fotografia andam juntas na prática cotidiana de Brancusi, mas parece que a fotogra-

fia ajuda o escultor a ultrapassar a condição de objeto de seus mármore e bronzes. Como faz o polimento, este trabalho repetitivo da mão sobre a superfície do bronze, o trabalho repetido da fotografia contribui para diluir a forma na luz e no espaço.

Enquanto a “boa foto” de Stieglitz apresenta o inconveniente de ser única, de ser um ponto de vista que, por sua própria qualidade, interdita, enfraquece, oculta todos os outros pontos de vista possíveis, as fotografias de Brancusi são inicialmente plurais.

Não se pode deixar de relacionar essa multiplicidade que atesta a pertinência do fotógrafo, à prática constante de Brancusi escultor de repetir sempre as mesmas formas. Não há menos de sete *Maïastra*, quatro *Oiseaux d'or*, dezessete *Oiseaux dans l'espace*. De uma escultura a outra, o que muda é a matéria e, se o escultor repete as formas, varia os materiais. Daí tornar-se o jogo entre materiais e luz, através da fotografia, o pólo central do interesse de Brancusi.

A fotografia não é, portanto, um meio de reprodução, mas de multiplicação. Ela visa transmutar a materialidade, desmultiplicar a escolha sempre mutante dos materiais: mármore branco, gris, brecha calcária, bronze, madeira, gesso.

Fazer da variabilidade dos captadores de luz, que as matérias são, uma ocasião para “a experiência existencial



da espacialidade cósmica”, como disse Eliade, ao interpretar Brancusi no sentido de um além da escultura que desemboca em uma operação quase alquímica em que a essência da escultura encontra a da fotografia na imaterialidade: exatamente aí está o paradoxo que o uso da fotografia sublinha. O que Eliade chama uma “espacialidade cósmica” é a idéia de que o corpo material da escultura tem pretensão, apesar de seu tamanho limitado, de ocupar um espaço infinito. Ora, esse ultrapassar o limite não se pode fazer senão graças a uma projeção do objeto no espaço.

Essa projeção faz do objeto esculpido um projetor, como o fez Moholy-Nagy com meios e finalidades diferentes em seu *Licht-Raum Modulator*. A escultura de Moholy é, no sentido técnico do termo, um projetor. Polimento e fotografia têm por tarefa, em Brancusi, manter esse mesmo movimento de expansão espaço-luminosa do objeto.

Como, de outra parte, toda tomada fotográfica é múltipla, repetida, é pela modulação dos espetáculos luminosos nos quais ele instala seus objetos que Brancusi se aproxima do que seria a essência da escultura. O objeto essencial é, por conseguinte, um objeto que se nega como substância para ser somente infinita modulação.

Várias dimensões do trabalho fotográfico de Brancusi apóiam esse esforço: já falamos do polimento; é pre-

ciso lembrar também que as instalações de Brancusi em seu ateliê – e aí o termo instalação toma plenamente seu sentido – são encenações, espetáculos.

Brancusi, aliás, não faz senão juntar os objetos em configurações mutáveis, trabalho de escultor que organiza relações de volumes. Joga também, nesse domínio, com os efeitos fotográficos, como atesta a visão de seu ateliê em negativo invertido. A escultura se torna, pois, plenamente, *spectaculum*, coisa para ser vista, evento visual. Enquanto tal, o evento visual integra um espaço vasto e diversificado, o ateliê, onde coabitam várias esculturas, até mesmo, com o tempo, várias encenações possíveis da mesma escultura, seja por reagrupamento de peças diferentes, seja pela mudança da relação pedestal/escultura – ou montagem –, seja, enfim, por modificação das condições de iluminação.

Graças à fotografia, Brancusi integra plenamente as sombras à escultura. Não somente aquelas que uma iluminação concentrada determina e que animam o volume da escultura, mas também as sombras espalhadas por todo o ateliê.

Sombras e luzes cessam de ser apenas o meio material, as condições objetivas de toda percepção da escultura, para tornar-se, pelos meios oferecidos a Brancusi pela fotografia, um instrumento de escultura. Ele talha e corta, desdobra e apaga, agora com a luz.



A ponto de poder-se dizer que, graças à fotografia, Brancusi como escultor, entalhador, polidor, cede lugar ao iluminador, munido com o sol, projetores, tabiques e outras telas à sua disposição. Assim, graças à fotografia, que capta esse trabalho da luz no que ele chamava uma “memória impressa”,² Brancusi consegue esculpir, no sentido próprio do termo, com a luz. A partir dessa experiência, a exposição tradicional de suas esculturas torna-se quase inútil.

Fernad Léger, que passou com Brancusi muitos momentos a olhar o mundo com um novo olho, relata:

*Fui ofuscado por uma culatra de canhão de 75, aberta em pleno sol, magia de luz sobre metal branco [...]. Foi uma história de metal branco visto no sol ou nos projetores.*³

Essa experiência do metal branco na luz, solar ou artificial, Brancusi vai repetir sistematicamente no ateliê. O que, em Léger, é apenas um encontro casual, torna-se, com a fotografia, uma busca obstinada cujo deslumbramento como abolição da matéria, como anulação do objeto, lembra uma vez mais o arrebatamento místico jamais precluso em Brancusi. Não é nem um pouco paradoxal que se encontrem aqui reunidos Léger, o materialista, e Brancusi, o místico: quando muito é preciso perguntar-se a que registro correspondia o ato fotográfico para Brancusi. Esse saber técnico em cujos arcanos ele jamais quis penetrar demais devia pertencer, pela magia que lhe permite fixar o instante em eternidade, à arte misteriosa dos transmutadores de matéria, à grande arte alquímica mais do que a uma técnica de reprodução da imagem.



NOTAS

¹ 5 de agosto de 1938, Cartas editadas por Maurice Jardot.

² Cf. Neil Baldwin, *Man Ray*, Plon, 1990, p. 121.

³ Fernand Léger, *Catalogue 1956*, p. 30.

JACQUES LEENHARDT (França): Doutor em Sociologia da Literatura. Professor na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, França. Presidente Honorário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA).