

Colecția de trovanți, masa-rebut și mesele din pietre de moară brâncușiene din Târgu-Jiu

Sorin Lory Buliga

Introducere

Prezența și originea mesei-rebut din travertin (**Fig. 1**), ale meselor din pietre de moară și ale trovanților din grădina Casei „Barbu Gănescu”¹ (**Fig. 2, 3**) sunt legate în mod cert de activitatea lui Constantin Brâncuși la Târgu-Jiu. Aceste obiecte au fost mutate de-a lungul timpului, astfel încât unele dintre ele se regăsesc actualmente și pe aleea de la intrarea Secției de Artă a Muzeului Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu” (cunoscută târgujienilor ca „Muzeul de Artă”) din Parcul Central (**Fig.4**), precum și lângă scara de la intrarea principală (a profesorilor) a Colegiului „Virgil Madgearu” (**Fig.5**) situat în proximitatea Parcului *Coloanei fără Sfârșit*. Tot în curtea casei respective² se găsește și o masă-rebut, alcătuită din piese rămase după constituirea definitivă a *Mesei Tăcerii*.

Marele artist a locuit provizoriu în acest imobil în perioada 1937-1938 și, pe lângă munca de concepție a ansamblului său sculptural, a realizat o colecție de trovanți sferoidali și polimorfi (ce pot fi interpretați, foarte subiectiv, drept „zoomorfi” sau „fitomorfi”), construind de asemenea și câteva mese de piatră inedite, pentru care a folosit trovanți sferoidali fixați între pietre de moară găsite în curtea casei respective. Numeroase dovezi au fost aduse de mai mulți cercetători în acest sens, în diverse lucrări: Ion Mocioi, Tretie Paleolog, Ion Pogorilovschi, Lucian Radu Stanciu, Alex Gregora³ și Sorin Lory Buliga. S-a realizat chiar și un proiect ce vizează recondiționarea, reconstituirea și reamplasarea pieselor litice în grădina respectivă, aparținând arhitectului târgujian Iulian Cămui.

Cel mai probabil este că Brâncuși a colecționat acești trovanți de pe Valea Blahniței, în vara anului 1937, din zona stațiunii balneoclimaterice Săcelu (după cum ne-a comunicat personal dr. I. Mocioi). Localitatea se află în județul Gorj, la est de orașul Târgu-Jiu, în culoarul de vale pe care l-a creat râul Blahnița la traversarea dealurilor subcarpatice. Și astăzi în această vale se pot observa, în straturi de nisipuri gălbui, numeroși trovanți de diferite forme și dimensiuni, de la 0,10 m la 1,20 m în diametru, aparținând ca vârstă Sarmațianului superior (vezi detalii în lucrarea *Săcelu – studiu de geomorfologie aplicată*).

¹ Casa „Barbu Gănescu” este monument istoric și este situată în Piața Victoriei, nr.1.

² Imobilul a fost înregistrat la sfârșitul secolului al XVIII-lea în proprietatea slugerului Barbu Gănescu, la sfârșitul secolului XIX a intrat în proprietatea lui Ion Bărbulescu (guvernatorului Băncii Naționale) după care a trecut în proprietatea moștenitorilor acestuia. Între anii 1931 și 1933, Constantin Bălănescu a restaurat și transformat radical imobilul, sub supravegherea celebrului arhitect Iulius Doppelleiter, care a contribuit la decorația exterioară și la distribuția încăperilor.

³ Care publică (în anul 2012) fotocopii ale unor documente importante privind trovanții, din arhiva Petru Popescu Gogan aflată în biblioteca Liceului Teologic din Târgu-Jiu.

Așadar, trovanții⁴ din grădina Casei „Barbu Gănescu” sunt de fapt gresii cu o textură diferită, mai dură decât a stratelor de nisipuri în care s-au dezvoltat. Ei au ajuns în albia râului Blahnița, unde Brâncuși i-a găsit și i-a selecționat după propriile sale criterii estetice (posibil și datorită formelor care-i aminteau de lucrările sale de sculptură modernă, al cărei fondator era).

Trovanții polimorfi și mesele din pietre de moară au rămas pe loc până în anul 1984, după care a urmat perioada „periplului trovanților” (între anii 1984 și 1993, pe care am reconstituit-o cu ajutorul a doi specialiști binecunoscuți în sfera culturii gorjene: Dr. Vasile Marinoiu și Dr. Ion Mocioi), care s-a împletit cu o perioadă de transformare în istoria Muzeului Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”. Astfel, în anul 1982 s-a pus problema organizării unei secții de artă a muzeului în clădirea în care actualmente funcționează Colegiul Economic „Virgil Madgearu”, iar în anul 1984 au fost transferate piesele litice de la Casa „Barbu Gănescu” în noua locație. Din nefericire, acest act de transfer de la Casa Gănescu la Secția de artă s-a realizat fără să existe un inventar al obiectelor respective (însoțit, eventual, de un act de primire-predare al acestora).

Se deschide apoi capitolul dramatic al „degringoladei trovanților”. În anul 1993, Secția de artă se mută într-un nou sediu, în fosta casă de oaspeți a lui Nicolae Ceaușescu din Grădina publică a orașului. După acest an, piesele au fost transportate înapoi la Casa Gănescu, dar nu se știe cu precizie când; cel mai probabil trebuie să fi fost în perioada 1994-1995, de către un serviciu al Primăriei Târgu-Jiu. Graba cu care s-a efectuat această operație a dus la ignorarea pentru moment a recuperării tuturor meselor și trovanților, unele piese rămânând acolo un timp mai îndelungat, iar o parte din ele dispărând definitiv.

Opt sau nouă trovanți au fost aduși (în 1994 sau 1995) și poziționați de-o parte și alta a aleii de la intrarea în noul sediu al Secției de artă din Parcul Central Târgu-Jiu. La Colegiul Economic mai există un singur trovant, de dimensiuni relativ mari, fixat pe o piatră de moară.

Principalul factor răspunzător de degringolada pieselor respective constă în faptul că acestea nu au fost înregistrate într-un inventar oficial, evaluate și monitorizate și nici nu au fost incluse în patrimoniul Municipiului Târgu-Jiu. Lipsa unor documente și faptul că nu a existat nicio persoană desemnată oficial în cadrul unei instituții (administrative sau de cultură) care să răspundă de aceste obiecte a permis ca ele să fie distruse, pierdute sau înstrăinate cu bună știință.

⁴ Trovanții sunt formațiuni geologice numite în literatura de specialitate „concrețiuni grezoase” (cuvântul „concrețiune” are origini latine – „con” înseamnă „împreună”, iar „cresco” se traduce prin „a crește”; cuvântul „trovante” este sinonim în limba italiană cu „masso erratico” ce se poate traduce prin „bolovan rătăcitor”). Termenul de „trovant” este specific literaturii geologice române și a fost introdus în anul 1907 de Gh. Munteanu Murgoci în lucrarea sa despre Terțiarul din Oltenia. Se consideră că trebuie să fie întrunite două condiții esențiale necesare formării trovanților: existența unor sedimente nisipoase și prezența unor fluide carbonatice. Se constată o anumită diversitate privind geneza trovanților, ce acoperă o plajă largă de subiecte, de la mituri, legende și superstiții până la realitatea științifică.

1. Descrierea și localizarea trovanților și a meselor de piatră

În urma investigării in situ a mesei-rebut, a trovanților și a (resturilor) meselor din pietre de moară (ca și a monitorizării pe care am realizat-o în ultimii ani, pentru a observa transformările în timp ale suprafeței acestora) ce a constat în identificarea, descrierea sub aspect macroscopic, măsurarea (utilizând următoarele dimensiuni: L- lungime, l- lățime, g- grosimea maximă observabilă și D- diametru) și fotografierea lor, am ajuns să stabilesc cu exactitate locurile în care se află și situația actuală a acestor piese litice, pe care o prezint în cele ce urmează.

1.1. Grădina Casei „Barbu Gănescu”

Masa-rebut (Fig. 1) este formată din două piese cilindrice de travertin suprapuse, care reprezintă de fapt „picioarele” celor două variante anterioare ale *Mesei Tăcerii* din Parcul Central⁵: prima în 1937 și cea de-a doua în 1938. Acestea au fost inițial abandonate și apoi mutate și asamblate (suprapuse) în mai multe locuri: mai întâi în partea de nord a Parcului Central (în apropierea sediului actual al Muzeului de Artă), apoi la est de *Coloana fără Sfârșit* (unde a stat câteva decenii) și, după amenajarea peisagistică a Parcului Coloanei (în 2004), în grădina Casei Gănescu unde sunt și în prezent. Ea a primit în timp mai multe denumiri („Masa mică”, „Masa ultimă”, „Masa festivă” și „Masa Dacică”), fiind chiar inclusă de către unii „exegeți” în componența Ansamblului Monumental de la Târgu-Jiu și, evident, supusă unor interpretări fanteziste. Astfel de erori demonstrează cu claritate faptul că semnificațiile ansamblului brâncușian și a lucrărilor de artă ce-l constituie trebuie să fie realizate doar în urma unei activități de documentare foarte serioase asupra etapelor realizării acestora.

Emil Ijeac, fost secretar al primăriei orașului Târgu-Jiu în perioada comunistă (începând cu anul 1972), a furnizat următoarele informații importante despre istoricul acestei mese-rebut, pe care o numea „Masa Dacică”: „Un fapt este cert, masa care timp de circa trei decenii s-a aflat pe aleea centrală din parcul Coloanei Infinitului, nu face parte din Ansamblul Monumental « Calea Eroilor ». Deci (n.n. deși) ea nu poate fi catalogată ca fiind o a doua « Masă a Tăcerii », totuși piesele sale trebuie privite ca « fructe » ale imaginației creatorului în căutările sale de a realiza la Târgu-Jiu o operă cât mai perfectă [...] Inițial, această masă a fost așezată în anul 1938 în Grădina Publică, în partea de nord, pe o alea mediană. Din lipsă de pază în Grădina Publică, masa care se afla într-un loc mai dosnic era supusă degradării de către copiii care în joaca lor, așezau pe ea diferite obiecte ca sticle, borcane, cutii de conserve etc. în care ținteau cu pietre pentru a-și demonstra îndemânarea de buni ochitori, alteleori spărgeau nuci cu piatra pe ea ș.a.m.d. Această stare de fapt ne-a determinat – pe mine și pe dl. I. Drăghici, ambii lucrători pe atunci la Primărie – să luăm măsura de protecție ducând-o pe aleea centrală din parcul Coloana Infinitului, unde după 1972 s-a introdus pază. În anul 2004, cu ocazia amenajării peisagistice a parcului Coloana Infinitului, masa a fost luată de acolo și dusă lângă Casa Gănescu din strada Victoriei, unde a locuit Brâncuși pe

⁵ Grădina Publică înființată în anul 1856 în zăvoiul de pe malul stâng al Jiului, după planurile serdarului D. Pleșoianu.

timpul realizării operelor de la Târgu-Jiu. Deci ridicarea ei în parcul Coloana Infinitului a fost pe deplin justificată. Normal însă era să se respecte realitatea așa cum a fost ea și să fi fost dusă direct pe alea din Grădina publică, la locul său inițial, deoarece acum există pază și nu va mai fi supusă degradării. Este posibil ca cei ce au dus-o unde se află în prezent să nu fi cunoscut locul ei în Grădina Publică. Nu este târziu nici acum să-și revină la loc, iar publicului să i se explice ce reprezintă ea în realitate pentru a preveni interpretări nedorite”.

Piesa superioară a mesei-rebut are următoarele dimensiuni: D1- 1,74 m, D2- 1,72 m, g- 0,41 m. Pe suprafața ei se pot observa câteva cavități cu dimensiuni semnificative, cinci mai pronunțate, cea mai mare având lungimea de 0,43 m, lățimea de 0,15 m și adâncimea de 0,08 m. Acestea sunt colmatate în bază cu praf, care formează un strat subțire ce poate atinge o grosime de maxim 0,03 m.

Praful, ce păstrează umiditate, s-a transformat în timp într-un sol incipient în care se dezvoltă briofite (mușchi) și chiar plante ruderales. Se pot observa în constituția lui și numeroase radicele și resturi de frunze descompuse, acumulate aici de mai mulți ani (au fost găsite chiar și resturi de țigară, prezența lor explicându-se prin faptul că adesea tinerii se așează pe această masă și se distrează ascultând muzică, bând și fumând). Briofitele se dezvoltă însă majoritar pe marginile golurilor care conțin praf. Și în alveolele mai mici (de pe suprafața sau de pe părțile laterale) se acumulează frecvent praf și mușchi.

Se observă și existența crustei negre, în special pe suprafața acestei piese și mai puțin pe marginile ei. Ea are o dezvoltare variabilă ca întindere și ca intensitate.

Piesa inferioară are următoarele dimensiuni: D1- 1,58 m, D2- 1,55 m, g1- 0,40 m, g2- 0,33 m, g3- 0,32 m. Trebuie făcute însă două precizări privind aceste mărimi. În primul rând, piesa superioară nu este centrată perfect peste cea inferioară, la marginile ei observându-se între cele două piese diferențe cuprinse între 0,07 m și 0,09 m (ce exprimă de fapt diferențele între razelor celor doi „tamburi”). În al doilea rând, masa are o poziție înclinată spre sud-vest, din cauza unei îngropări progresiv mai adânci a ei în sol în această direcție. De aceea, grosimile aparente ale piesei inferioare variază de la maxim 0,40 m în nord și est, la 0,33 m în sud și la un minim de 0,32 m în vest.

Pe toată suprafața ei laterală există praf și nisip fin, micaceu, antrenat din sol de către ape pluviale. Praful se depozitează și în numeroasele alveole de mici dimensiuni, uneori dezvoltându-se aici și briofite.

În baza piesei dinspre vest se observă o spărtură cu o lungime de 0,56 m, lățimea de 0,07 m și înălțimea de 0,05 m (ea reflectă dimensiunile unei bucați marginale care s-a desprins accidental, probabil în timpul manevrelor din timpul transportului și/sau poziționării ei).

Trovantul sferoidal nr. 1 (Fig. 6) este poziționat pe „piatra de moară nr.1” și se află la limita nordică a grădinii cu piese litice, la cca. 1,5 m sud de grilajul (nordic) ce mărginește alea din fața Casei Gănescu. Are următoarele dimensiuni: L- 0,51 m, l- 0,44 m, g- 0,37 m. În partea sa bazală prezintă o îngustare, sub forma unei protuberanțe cvazi-cilindrice (L- 0,05 m, D- 0,32 m), prinsă de un corp de

mortar de asemenea cvasi-cilindric (și cu dimensiuni asemănătoare protuberanței respective). Mortarul, ca element de legătură, a fost distrus parțial și nu mai asigură coeziunea cu piatra de moară subiacentă (doar mortarul rămas este mai departe aderent la trovant).

Trovantul sferoidal este acoperit de briofite (mușchi) și mai rar de colonii de licheni. În alveole există depuneri de praf. El este așezat în poziție verticală pe piatra de moară (având astfel înălțimea de 0,51 m). După aspectul general (al alcătuirii: trovant, piatră de moară și mortar) pare posibil ca cele două piese litice să fi fost solidare în constituirea uneia dintre cele cinci mese originare din pietre de moară din grădina Casei Gănescu.

Piatra de moară nr. 1 (Fig. 6) nu este solidară cu „trovantul sferoidal nr. 1” ce stă deasupra ei. Are următoarele dimensiuni: D1- 0,70 m, D2- 0,68 m, g- 0,17 m.

Ea este acoperită aproape în totalitate cu mușchi și pe alocuri cu licheni, iar în alveole sunt depuneri de praf. O parte din mortar a rămas aderentă la piesă.

Trovantul sferoidal nr. 2 (Fig. 7) este poziționat pe „piatra de moară nr. 2” (dar nu în centrul ei) și se află spre limita nordică a grădinii cu piese litice, la cca. 3,5 m sud de grilaj. Are următoarele dimensiuni: L- 0,49 m, l- 0,49 m, g- 0,48 m.

Trovantul aproape sferic nu este solidar cu piatra de moară. El se prelungește în partea sa bazală cu o protuberanță cvasi-cilindrică (L- 0,27 m, D- 0,07 m) care a fost fixată cu mortar (dar care este distrus aproape în totalitate). Și la partea superioară a trovantului se observă vagi urme de mortar. El este acoperit pe alocuri cu mușchi și mai rar cu licheni, în alveole existând depuneri de praf.

Piatra de moară nr. 2 (Fig. 7) nu este solidară cu „trovantul sferoidal nr. 2”. Are următoarele dimensiuni: D1- 0,99 m, D2- 0,98 m, g- 0,09 m.

Pe suprafața piesei aparițiile de mușchi și praf sunt rare, observându-se mai mult în alveole. Prin faptul că piatra este surprinzător de curată prin comparație cu trovantul superior și că pe ea se observă doar vagi urme de mortar, nu pare probabil ca aceste două piese să fi intrat vreodată împreună în constituția vreuneia dintre mesele din pietre de moară.

Trovantul sferoidal nr. 3 (Fig. 8) este poziționat pe „piatra de moară nr. 3” și se află spre limita vestică a grădinii cu piese litice, la cca. 8,40 m sud de grilaj. Are următoarele dimensiuni: L- 0,95 m, l- 0,48 m, g- 0,47 m.

Trovantul sferoidal este așezat în poziție verticală pe piatra de moară, dar nu este solidar cu ea. El prezintă în bază o îngustare, ca o protuberanță cvasi-cilindrică (L- 0,12 m, D1- 0,32 m, D2- 0,32 m), în jurul căreia a fost pus mortar pentru a-l fixa de piatra de moară subiacentă (mortarul a rămas aderent mai ales la piatra de moară și mult mai puțin la trovant). Și la partea superioară a trovantului se observă urme vagi de mortar. Acesta este acoperit cu mușchi și mai rar cu licheni, iar în alveole există depuneri de praf.

Cu toate că piatra de moară este mult mai curată decât trovantul sferoidal, se vede în mod clar că el a fost fixat (cu mortar) de piatra respectivă. Este posibil

însă ca acest lucru să nu fi fost realizat în perioada 1937-1938, ci să fi constituit o încercare ulterioară (deci mult mai nouă) de reconstituire a meselor de piatră.

Piatra de moară nr. 3 (Fig. 8) suportă „trovantul sferoidal nr. 3”. Piesa nu este integrală, din ea lipsind aproximativ o treime. Întreagă ar fi avut dimensiunile: D1- 0,78 m, g- 0,12 m. Piesa nu este solidară cu trovantul sferoidal, dar are mortar în zona centrală (sub forma unui manșon) unde a fost pus trovantul. În alveole este prezent mușchi și uneori praf.

Trovantul sferoidal nr. 4 (Fig. 9) este poziționat pe „piatra de moară nr. 4” și se află spre zona centrală a grădinii cu piese litice, la cca. 10,00 m sud de grilaj. Are dimensiunile: L- 0,41 m, l- 0,41 m, g- 0,40 m (piesa se prezintă astfel ca o sferă cu diametrul de 0,40-0,41 m).

Trovantul este acoperit pe alocuri cu mușchi și mai rar cu licheni, observându-se depozite de praf mai ales în jumătatea sa inferioară, ca de altfel și în alveole. La partea superioară are fixat un corp de mortar cu o grosime variabilă, ce poate atinge maxim 0,05 m. Nu pare să fi fost solidar cu piatra de moară subiacentă.

Piatra de moară nr. 4 (Fig. 9) suportă „trovantul sferoidal nr. 4”. Piesa este spartă în linie dreaptă, cam la o pătrime de margine. Are următoarele dimensiuni: D1- 0,78 m, D2- 0,77 m, g- 0,14 m.

Ea prezintă un depozit de praf și nisip fin în zona centrală (peste care stă trovantul). În spărtura ei au crescut plante ruderales de mici dimensiuni. Piesa nu este solidară cu trovantul sferoidal și nici nu apar urme de mortar pe ea.

Trovantul sferoidal nr. 5 (Fig. 10) este poziționat pe „piatra de moară nr. 5” (nefiind fixat pe ea) și se află spre nordul grădinii cu piese litice, la cca. 5,80 m sud de grilaj. Are următoarele dimensiuni: L- 0,38 m, l- 0,32 m, g- 0,30 m. Trovantul are atașat în partea sa bazală un corp de mortar cu o grosime de aproximativ 0,10 m. Este acoperit pe alocuri cu mușchi și licheni, observându-se depozite de praf pe suprafața sa (în pătrimea inferioară) și în alveole. Forma lui ușor elipsoidală coroborată cu dimensiunile sale mai reduse în comparație cu ceilalți trovanți sferoidali conectați la pietrele de moară sugerează faptul că el nu a intrat în mod real în compoziția vreunei mese din pietre de moară brâncușiene (deci a fost fixat cu mortar mai târziu, după plecarea lui Brâncuși din Târgu-Jiu), ci că se poate alătura mai degrabă trovanților polimorfi.

Piatra de moară nr. 5 (Fig. 10) suportă „trovantul sferoidal nr. 5”, fără a fi solidară cu el. Are următoarele dimensiuni: D- 0,80 m, g- 0,10 m. Este acoperită pe aproape toată circumferința cu depozite de praf și de nisip fin. Pe suprafață și uneori pe circumferință apar mușchi. Grosimea ei redusă și aspectul ușor bombat pledează pentru poziția ei de tăblie a uneia din mesele brâncușiene.

Trovantul sferoidal nr. 6 (Fig. 11) este poziționat pe „piatra de moară nr. 6” (fără a fi solidar cu ea) și se află spre nordul grădinii cu piese litice, la cca. 4,90 m sud de grilaj. Are dimensiunile următoare: L- 0,46 m, l- 0,42 m, g- 0,40 m.

Trovantul este acoperit pe alocuri cu mușchi și cu licheni și prezintă în alveole depozite de praf și mușchi. El are prins în partea sa bazală un corp de mortar cu o grosime de aproximativ 0,05 m, corp care nu este fixat de piatra de

moară subiacentă, dar care, ținând cont de conformație, dă impresia că a aparținut unei îmbinări originare. După aspectul general și modul de îmbinare a pieselor este posibil ca trovantul și piatra de moară să fi aparținut unei aceleiași mese.

Piatra de moară nr. 6 (Fig. 11) suportă „trovantul sferoidal nr. 6”. Are următoarele dimensiuni: D1- 0,92 m, D2- 0,90 m, g- 0,12 m.

Piesa este acoperită pe aproape toată circumferința cu depozite de praf și nisip fin, iar pe suprafața ei apar uneori mușchi. Ea nu este solidară cu trovantul sferoidal (prin intermediul mortarului fixat de acesta), deși pare să fi fost în acest fel la origine.

Piatra de moară nr. 7 (Fig. 12) este situată spre centrul grădinii cu piese litice, la cca. 10,00 m sud de grilaj și la cca. 0,55 m est de „piatra de moară nr. 4”. Are următoarele dimensiuni: D- 0,81 m, g- 0,08 m.

Piesa este spartă și circa o treime din ea s-a separat ușor (la 0,01- 0,02 m) față de corpul principal. La unul dintre capete lipsește puțin din material (care nu mai poate fi regăsit acum), dizlocat probabil în urma unei lovituri primite sau prin cădere, când piatra s-a spart. Pe ea este poziționat un fragment dintr-un corp de mortar acoperit cu mușchi (fragmentul are grosimi cuprinse între 0,08 m și 0,14 m și pare desprins dintr-un paviment format din nisip, pietriș și ciment).

Piatra de moară nr. 8 (Fig. 13) este situată spre centrul grădinii cu piese litice, la cca. 8,50 m sud de grilaj și suportă, indirect, „trovantul polimorf nr. 3” (numit aici „Broască ghemuită”). Are următoarele dimensiuni: D1- 0,87 m, D2- 0,86 m, g- 0,06 m.

Piesa este spartă în linie dreaptă, în două jumătăți aproximativ egale, la unul din capete lipsind un fragment centimetric de material litic. În zona spăturii (de 0,02-0,03 m) s-a acumulat sol și pe el au crescut plante ruderales de dimensiuni reduse.

Pe piatra de moară se află un corp de mortar voluminos (g1- 0,08; g2- 0,14 m), iar pe acesta este poziționat trovantul „zoomorf”. Acesta din urmă apare aici accidental, fiind evident faptul că el nu a intrat vreodată în constituția vreunei mese brâncoșiene. De altfel, un indiciu în acest sens este și faptul că respectivul corp de mortar nu este solidar nici cu piatra de moară, nici cu trovantul.

Trovantul polimorf nr. 1 („Ciupercă”) (Fig. 14) este situat spre nord-vestul grădinii cu piese litice, la cca. 3,80 m sud de grilaj. Are dimensiunile: L- 0,48 m, l- 0,47 m, g- 0,44 m.

Trovantul are o formă generală sferoidală, dar prezintă două protuberanțe cvasi-cilindrice de dimensiuni centimetrice (prima, mai dezvoltată, are dimensiunile de L- 0,04 m, D- 0,30 m, iar cea de-a doua are dimensiunile de L- 0,04 m, D- 0,14). Indiferent pe care protuberanță este poziționat, aspectul general al trovantului este de ciupercă. El este acoperit pe alocuri cu mușchi și licheni.

Trovantul polimorf nr. 2 („Melc cu coarnele scoase”) (Fig. 15) se află spre nord-vestul grădinii cu piese litice, la cca. 6,80 m sud de grilaj. Dimensiunile sale sunt: L- 0,44 m, l- 0,33 m, g- 0,29 m.

Forma trovantului poate fi asimilată cu cea a unui melc cu coarnele scoase. El este acoperit pe alocuri cu mușchi și mai rar cu licheni. La partea superioară, pe

o mică suprafață, materialul este ușor dislocat. În bază el are atașat un corp discoidal de mortar, cu o grosime cuprinsă în intervalul 0,02-0,04 m.

Trovantul polimorf nr. 3 („Broască ghemuită”) (Fig. 16) este situat spre centrul grădinii cu piese litice, la cca. 8,50 m sud de grilaj și este poziționat pe „piatra de moară nr. 8”, deasupra unui corp de mortar la care nu aderă. Dimensiunile sale sunt: L- 0,42 m, l- 0,39 m, g- 0,24 m.

Forma trovantului poate sugera poziția unei broaște ghemuite. Piesa este acoperită cu mușchi pe aproape o treime din suprafață, iar la partea sa inferioară și în alveole și crăpături s-au acumulat depuneri de praf.

Având un aspect polimorf (cu trimitere spre zoomorf), este evident că trovantul nu a intrat în constituția vreunei mese brâncușiene, dar unele zgârieturi de pe partea lui superioară sugerează faptul că s-a încercat probabil, cândva (neinspirat), transformarea lui într-un picior al mesei. Un indiciu este și faptul că este acoperit de mușchi pe o mare parte din suprafață, fapt ce nu se observă, în general, la trovanții sferoidali.

Trovantul polimorf nr. 4 („Melc cu cochilie”) (Fig. 17) este situat spre nord-estul grădinii cu piese litice, la cca. 2,70 m sud de grilaj. Forma lui sugerează un melc cu cochilie (dar și o broască țestoasă). Are următoarele dimensiuni: L- 0,44 m, l- 0,37 m, g- 0,28 m.

Piesa este acoperită cu o biocrustă verzuie și pe alocuri cu mușchi și licheni, având depuneri de praf și nisip fin la partea inferioară. În bază are atașat un corp de mortar, cu aspect plat, cu o grosime de cca. 0,02 m.

1.2. Muzeul de Artă din Parcul Central

Trovantul polimorf nr. 1 („Muză”) (Fig. 18) amintește de lucrarea brâncușiană *O Muză*. Are următoarele dimensiuni: L- 0,36 m, l- 0,22 m, g- 0,21 m. Este acoperit pe aproape toată suprafața sa cu o biocrustă verzuie, cu mușchi și cu licheni. Pe alocuri apare și crusta neagră.

Trovantul polimorf nr. 2 („Șapcă”) (Fig. 19) amintește de forma unei șepci cu cozoroc și are următoarele dimensiuni: L- 0,26 m, l- 0,20 m, g- 0,18 m. Pe aproape toată suprafața sa este acoperit cu o biocrustă verzuie, cu mușchi și cu licheni. În bază apare și crusta neagră.

Trovantul polimorf nr. 3 („Prometeu”) (Fig. 20) are un aspect sferoidal și amintește de lucrarea brâncușiană *Prometeu*. Are următoarele dimensiuni: L- 0,24 m, l- 0,25 m, g- 0,22 m. Este acoperit pe majoritatea suprafeței sale cu o biocrustă verzuie și cu mușchi. Crusta neagră apare rar și este mai greu vizibilă. Se observă depuneri de praf într-o alveolă cu diametrul de cca. 0,01 m.

Trovantul polimorf nr. 4 („Testoasa”) (Fig. 21) are aspectul general de plăci juxtapuse și sugerează în acest fel o broască țestoasă. Are dimensiunile: L- 0,32 m, l- 0,24 m, g- 0,21 m. Este acoperit pe cea mai mare parte a suprafeței sale cu o biocrustă verzuie, cu mușchi și cu licheni. Pe alocuri apare și crusta neagră, iar la contactul între „plăci” se pot observa depuneri de praf.

Trovantul polimorf nr. 5 („Nicovală”) (Fig. 22), prin aspectul său masiv (cvasi-cilindric), cu partea superioară foarte netedă și ușor alungită, poate sugera forma unei nicovale. Are dimensiunile: L- 0,26 m, l- 0,21 m, g- 0,23 m. Pe aproape

toată suprafața sa este acoperit cu o biocrustă verzuie, cu mușchi și cu licheni. Pe alocuri apare și crusta neagră.

1.3. Colegiul Economic „Virgil Madgearu”

Trovant polimorf („Jilt”) (Fig. 23) poate sugera, prin aspectul său general, forma unui scaun înalt cu spetează (jilt). Are dimensiunile: L- 0,54 m, l- 0,35 m, g- 0,32 m. El este văruiț și este așezat în poziție verticală, centrat deasupra unei pietre de moară.

Piatra de moară (Fig. 23) are dimensiunile: D1- 0,76 m, D2- 0,75 m, g- 0,12 m. Ea este văruiță și suportă trovantul polimorf „Jilt”.

Pentru a se înțelege creația artistică din grădina Casei „Barbu Gănescu”, este necesară mai întâi cunoașterea anumitor aspecte privind mentalitatea artistică a lui Constantin Brâncuși, ca și influențele unor mișcări de avangardă exercitate asupra sa la Paris.

2. Brâncuși și avangardele artistice de la începutul secolului XX

Brâncuși este considerat astăzi de mulți istorici și critici de artă un „artist independent”, care a creat o artă „universală”⁶ și „independentă”, ce a fost punctul de plecare al întregii sculpturi moderne⁷. Aceste opinii par justificate, deoarece el nu s-a atașat, de fapt, niciunei mișcări de avangardă din anii în care se forma la Paris, preferând (și prețuind) viața și munca solitară, aflate sub semnul unei libertăți la care mereu aspira. Cu toate acestea, limbajul formal al artei sale pare uneori destul de asemănător cu cel al altor curente ce doreau înnoirea revoluționară a artei. De aceea, mulți reprezentanți importanți ai unor astfel de mișcări, considerabil diferite între ele, l-au revendicat pe acest artist care rămânea, totuși, atât de individual în demersul său, deoarece aspirația (de natură spirituală) a artei sale la „simplitate”, „unitate”, „sinteză” și „totalitate” diferea de accidentalul, iluzoriul și efemerul pe care le căutau multe dintre astfel de curente contemporane lui. De altfel, Brâncuși mărturisea în acest sens: „Eu nu sunt nici surrealist, nici cubist, nici baroc, nici altceva de soiul acesta. Eu cu noul meu, vin din ceva foarte vechi” (apud Grigorescu, p.81).

Cu toate că încercările de a-l așeza pe Brâncuși într-unul din curentele artistice de la începutul secolului XX au eșuat, nu se pot însă exclude influențele pe care artistul le-a primit de la unele dintre acestea. Iar cunoașterea ideilor de avangardă preluate de el se poate dovedi foarte utilă în vederea înțelegerii semnificației ansamblului de piese litice supus acestui studiu.

Brâncuși era foarte independent, dar acest lucru nu implica neapărat și dorința lui de a se izola de contemporanii săi, știut fiind faptul că el era, de fapt, „un om de lume” și că „în anii ‘20, artiștii avangardei îl cunoșteau toți pe Brâncuși și s-au dus toți cel puțin o dată în atelierul său” (Tabart, p.38). Mărturiile numeroșilor vizitatori de după război concordă asupra viziunii sculptorului privind

⁶ Deoarece a dezvoltat un limbaj universal al formelor.

⁷ Începând cu *Sărutul* din 1907, determinat de o mutație radicală în mentalitatea sa artistică.

un loc organizat conform principiilor sale artistice și filosofice (impresia generală asupra atelierului era de „ambianță unică”, dominată de alb).

Marielle Tabart, responsabilă pentru o lungă perioadă de timp de „Atelier Brancusi” din cadrul Centrului „Georges Pompidou” din Paris, relevă adevărata funcție a atelierului artistului din Impasse Ronsin, pe care o pune în paralel cu unele idei ale avangardei: „Brâncuși a visat mereu să mărească sculpturile sale la scară monumentală și de a le ridica în exteriorul atelierului său; singurul proiect finalizat în timpul vieții sale este ansamblul de la Târgu-Jiu – *Coloana fără sfârșit, Poarta Sărutului, Masa Tăcerii* – realizat în 1937-1938 în țara sa natală. Cu toate acestea, între pereții atelierului său sculptorul reuși să-și impună viziunea unei ambianțe totale, destinând vizitatorului experiența operei sale ultime, aceea a locului său de muncă și de viață. Clauzele testamentului, reconstituirea atelierului cu tot conținutul său («opere, schițe, mese de lucru, scule, mobile...») confirmă acestuia caracterul de «operă de artă totală», concepută în aceeași vreme – anii ‘20 – de către artiști destul de diferiți ca Mondrian și Schwitters. Aceștia, dezvoltând simbolul în casele lor atelier (*Merzbau*-l lui Schwitters), unul transformând atelierul său într-o compoziție plastică în sine, celălalt reciclând obiectele din exterior într-o continuă și perpetuă mișcare, creând amândoi o nouă realitate, un ansamblu complet rezultat al legăturii operei cu locul său de creație” (**Ibidem**, p.26).

Trebuie să adaug aici că proiectul de care vorbește cercetătoarea nu este singurul de acest fel, deoarece tot la Târgu-Jiu, în spațiul deschis al grădinii Casei „Barbu Gănescu” unde Brâncuși a locuit temporar, el a realizat și ansamblul format din trovanți și mese din pietre de moară ce face trimitere, de asemenea, la opere din atelierul său: sculpturi cu nume de animale (cu forme ce sugerează ideea lor în sine) și mese din gips (în număr de trei). Trovanții polimorfi au cel mai frecvent un aspect zoomorf (de melc, broască ghemuită, broască țestoasă) or, este știut că Brâncuși își numea sculpturile „animale” și le aranja în cadrul unor ansambluri (pentru ca, probabil, să le pună în evidență mai bine semnificațiile lor și conexiunile între ele). În acest sens spunea: „Trăiesc, acum, ca într-un deșert – singuratic, cu *animalele* mele (**Zărnescu**, p.115), înțelegându-le nu numai ca simboluri („Cocoșul» meu nu e cocoș, «Pasărea» mea nu este pasăre. Sunt simboluri”; **Georgescu-Gorjan**, p.120), ci și ca forme posedând o viață sui-generis („Pasărea zboară, cocoșul cântă”; **Idem**) care trimit spre absolut: („Vreau să înalț totul dincolo de pământ... Vreau ca pasărea mea să umple tot văzduhul, să exprime marea eliberare”; **Ibidem**, p.136).

Realizarea unei astfel de colecții de obiecte litice la Casa Gănescu, sugerând plante și animale, demonstrează încă o dată respectul artistului pentru natură, pe care arta sa o avea ca sursă în mare măsură, după cum și mărturisea: „Eu am căutat mereu naturalul, frumosul primar și direct, nemijlocit și etern!” (**Zărnescu**, p.115). Trovanții polimorfi îi aminteau lui Brâncuși de unele opere ale sale (în special din seria ovoidelor) și trimiteau la conceptele brâncușiene care au stat la baza elaborării lor, în sensul realizării unei naturi sui-generis: „El renunță total la modelul individual pentru o nouă «Natură», regăsită în legitatea sa adâncă și

secretă; realizează astfel un volum simplu, eliminând caracterul fortuit al oricărei realități particulare. Concomitent, el se depărtează progresiv și de patosul expresiei, făcând să triumfe, într-un fel nou, sublim, disciplina spiritului asupra efervescentei materiei. Forma, nemaipurtând «geniala» pecete a mâinii artistului, devine impersonală, iar volumul, în deplin acord cu posibilitățile expresive ale materialului, pare să se înalțe, într-o mare liniște, din propriul său tărâm. Această voință de obiectivitate se conjugă cu o întoarcere la simplitatea elementară, unde stereometria și organicul fuzionează” (**Giedion-Welcker**, p.27-28).

Sculpturile animaliere nonfigurative (forme esențializate de animale, văzute adesea în mișcare, precum *Păsărea în văzduh*, *Cocoșul*, *Peștele*, *Țestoasa zburătoare*) pot fi puse în legătură și cu desenele unor animale (realizate cu umor) cu care Brâncuși a ilustrat, în 1929, volumul de poezii *Plante și animale - Terasa de Ilarie Voronca* (**Brezianu**, p.38), un reputat poet român de avangardă⁸. Aceasta ar putea dovedi afinitatea lui Brâncuși cu avangarda românească din perioada interbelică (care-l recunoștea, astfel, ca „unul de-al lor” ce atinsese o înaltă cotă artistică la vremea respectivă) și faptul că a fost un promotor al acesteia. Acest interes al artistului trebuie văzut și în contextul prieteniei sale cu Tristan Tzara și cu avântul internațional al mișcării dadaiste.

Legăturile strânse ale lui Brâncuși cu mișcarea dadaistă și influențele pe care le-a suferit din această direcție, datorită amplitudinii și profunzimii lor se cer însă prezentate într-un capitol separat.

3. Brâncuși și mișcarea dadaistă

Influențele dadaiste în opera lui Brâncuși s-au constatat în modul de reconfigurare continuă a „grupurilor mobile” (ce țin de estetica dadaistă), tehnica asamblării, crearea de obiecte-sculpturi și de obiecte umoristice, semnarea unor manifeste dadaiste în anul 1921, prietenii strânse cu exponenți de primă mână ai mișcării dadaiste (Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Man Ray, Francis Picabia), simpatia lui cunoscută pentru unele idei Dada și înclinarea sa spre arhetip. Brâncuși se confesa în acest sens, scriind pe o fotografie: „Dada ne va readuce lucrurile la timpul nostru” (vezi detalii în **Balaș 2**, p.102 și **Buliga 1**, pp.127-130).

Scopul mișcării Dada înființată la Zürich (printre membrii erau Marcel Iancu, Tristan Tzara, Jean Arp, Richard Hulsenbeck) era de a fonda o mișcare internațională în artă și literatură, care utiliza ridicolul și nonsensul pentru a oglindi ceea ce era considerat fără sens de către lumea modernă. Angajamentul lor obișnuit era „neîncrederea în civilizație și intența lor de a provoca noțiunile tradiționale de artă. Ca o consecință, dadaștii progresau în a crea un nou vocabular și limbaj artistic care ar fi protestat împotriva ororilor Primului Război Mondial și ar fi condamnat cultura occidentală pentru corupția ei morală, în acceptarea și propagarea acestui război. Persiflarea dadaștilor strigă în pustiu și regresează în inocența copilăriei, cu speranța ștergerii tablei și lansării unei noi culturi de la zero” (vezi **Dada**).

⁸ Ilarie Voronca a frecventat atelierul lui Brâncuși și grupul lui de prieteni pentru aproape două decenii (din corespondența celor doi se constată și prietenia care se leagă între ei).

Încă de la început, dadaiștii au utilizat șocul, provocarea și iraționalitatea, ca arme împotriva unei culturi care trecea cu vederea că avea loc o „crima industrializată”. Ei au devenit „artiști anarhiști” (unii dintre dadaiști din Zürich s-au întors la Berlin după război, unde mișcarea Dada germană a devenit asociată cu stânga politică) care-și băteau joc de „seriozitatea”, formalitatea și „sanctitatea” artei tradiționale. Soluția lor era de-a curăța cultura occidentală și de-a o înlocui cu o nouă „elementaritate”, care ar fi salvat omenirea de ea însăși. Această nouă artă trebuia să fie precum arta copiilor, „anonimă, colectivă și născută din spontaneitate, hazard și provocare” (**Idem**). De asemenea, „dadaiștii echilibrau seriozitatea cu care ei percepeau situația neplăcută a omului modern, cu râsul. Ei au luat râsul în serios, care a devenit expresia disprețului lor pentru ipocrizia lumii moderne. Și astfel dadaiștii au continuat să ridiculizeze totul prin crearea unei anti-arte și, prin urmare, provocând un infern public și ofensând opinia publică” (**Idem**).

Fiecare dadaist a explorat sui-generis natura spontaneității și a hazardului. Folosirea hazardului a deschis o nouă dimensiune importantă în artă: tehnica asociațiilor libere, suite fragmentare de gândire, juxtapuneri neașteptate de cuvinte și sunete. Jean Arp spunea în acest sens: „Legea hazardului, care îmbrățișează toate celelalte legi și care este la fel de insondabilă pentru noi ca și profunzimile din care toată viața răsare, poate fi înțeleasă doar printr-o completă abandonare înconștientului. Susțin că oricine se supune acestei legi dobândește viața perfectă” (apud **Dada**).

Românul Marcel Iancu folosea orice obiect găsit (sârmă, fir, pană) pe care viața i-l pune în cale, și-l încorporează în propria sa operă de artă. Folosirea hazardului avea și scopul de-a restabili operei de artă puterea magică primară, într-o epocă a necredinței. Pentru dadaiști, această putere originală trebuia să fie reinstaurată, pentru că ea fusese distrusă de către o cultură care protejase utilizarea rațiunii mai presus de orice. Se consideră că „moștenirea dadaistă” consta, de fapt, „în a repune balanța între rațiune și anti-rațiune, sens și nonsens, ordine și hazard, conștient și inconștient” (**Idem**).

Marcel Duchamp (unul din liderii dada de la New York) a fost cel care a inventat primele *ready-made* („obiect gata făcut”), mai întâi la Paris (1913, 1915) și apoi la New York, în 1917, când va expune pe cel care-l va face celebru. Este vorba despre un piscoar de porțelan, poziționat orizontal, intitulat *Fountain* și trimis comitetului organizator al expoziției Artiștilor Independenți, care însă îl refuză, ceea ce provoacă demisia lui Duchamp (deoarece criticii erau de fapt niște „ipocriți”, care nu erau cu adevărat interesați de libertatea artistică). El va spune mai târziu (în 1961): „Dada era o negare și un protest. Asta nu mă interesa în mod deosebit [...] *Fântâna* mea nu era o negare: am încercat numai să creez o nouă idee pentru un obiect despre care toată lumea credea că știe ce e. Orice poate fi altceva, asta am vrut eu să demonstrez” (apud **Dachy**, p.73).

Este semnificativ articolul din revista *The Blind Man* despre „Cazul Richard Mutt” (*Fountain* era semnată: „R. Mutt, 1917”): „Că domnul Mutt va fi fabricat ori nu fântâna cu propriile-i mâini n-are nici o importanță. El a ALES-O. A luat un obiect din viața de zi cu zi, l-a pus într-o situație în care funcția și semnificația lui

utilitară trebuie să fie uitată, sub un nou titlu și un nou punct de vedere – și a creat o nouă gândire asupra acestui obiect” (**Idem**, p.71).

Plecând de la forma inedită a pisoarului orizontal, Louise Norton scrie articolul „Buddha din baie”, ce se vrea o analiză estetică a obiectului. Inclusiv Apollinaire va publica (în *Le Mercure de France*) despre această imagine a lui Buddha.

Duchamp avea probabil și scopul de-a șoca percepția estetică a publicului, prezentând cu ironie „aspecte ale mediului de existență așa cum se prezintă el într-un moment în care standardizarea și artificializarea acestuia erau un fapt împlinit. Nu întâmplător, artistul făcea o deosebire între lucrările ready-made și « obiectele găsite » pentru că acestea din urmă pot să aparțină naturalului, iar el dorea să aducă în discuție *artefactele*, obiectele produse de om” (**Prut**, p.375).

Oricum, acest scandal al pisoarului - obiect de artă i-a încurajat pe Duchamp, Man Ray și Picabia de-a continua subversiunea lor artistică, forțând în continuare limitele, iar procedeul „obiectelor găsite” a fost rapid îmbrățișat de mișcarea Dada (fiind utilizat, de exemplu, de Man Ray și Francis Picabia care l-au combinat cu arta tradițională). O teorie critică recentă argumentează că simpla desemnare și relocare a oricărui obiect (inclusiv cele de tip *ready-made*) constituie o modificare a acestuia, deoarece schimbă percepția noastră asupra utilității, duratei de viață și statutului său. Desemnarea obiectului găsit drept obiect de artă este aproape întotdeauna consolidată (susținută) de un anume titlu, ce dă o nouă idee despre acesta, schimbându-i astfel sensul. Există de obicei și un anumit grad de modificare a obiectului găsit, dar nu întotdeauna în măsura de a nu mai putea fi recunoscut deloc, așa cum este cazul unui *ready-made* (vezi **Found object**).

În *British Dictionary*, definiția de astăzi pentru *objet trouvé* este: „Orice obiect obișnuit considerat dintr-un punct de vedere estetic”. În dicționarul *Merriam-Webster* explicația este ușor nuanțată: „Obiect aruncat sau natural, găsit din întâmplare, considerat a avea valoare estetică”. Se face precizarea suplimentară: „Termenul intră în engleză la începutul secolului 20, într-un timp în care mulți artiști au contestat ideile tradiționale despre natura artei adevărate. Suprarealiștii și alți artiști, de pildă, au considerat că orice obiect poate fi o operă de artă dacă o persoană îi recunoaște valoare estetică. « *Objet trouvé* » se poate referi la obiecte formate în mod natural, a căror frumusețe este rezultatul forțelor naturale, precum și la obiecte create de om (cum sunt căzi de baie, mașini hârbuite sau deșeuri metalice) care nu au fost create la origine sub formă de artă, dar sunt prezentate ca atare”.

Așadar, *Ready-made* (neologism inventat de Duchamp) este considerat o mostră extrasă din cotidian, în care obiectul își pierde sensul uzual, căpătând un altul în sfera artei (altfel spus, se creează o „mutație artistică” sui-generis, deoarece obiectul suferă o schimbare de semnificație: de la una funcțională, la una ce ține de artă). Această operațiune, prin care un obiect gata fabricat și disponibil în mod curent este selectat de către artist pentru a-l ridica la rang de operă de artă, a primit numele de *pointing* de la inventatorul ei. Există și noțiunea de *ready-made modificat*: „un *ready-made* este numit astfel atunci când artistul intervine asupra

obiectului ales, sau îi adaugă alte elemente” (vezi *Arta suprarealistă*, p.294). În fine, vorbim și despre *objets trouvés* („obiecte găsite”), care sunt în fapt *ready-made*, dar care aparțin lumii naturale, fără să fie create sau să sufere vreo intervenție a omului.

După cum se știe, lui „Brâncuși îi plăcea să realizeze compoziții în «grupuri mobile», combinând sculpturi și socluri diferite, schimbându-le apoi amplasarea, împerecherea, ca niște montaje sau colaje. Aceste grupuri mobile nu au fost perenizate decât prin fotografiile ce le reprezintă” (vezi Marc Lenot, apud *Brâncuși la Centrul Pompidou: noi fațete ale unui artist multiplu*). Se consideră că prin „plasarea și re poziționarea sculpturilor în atelier, Brâncuși crea compoziții complexe, care adeseori încorporau o iluminare extremă, reușind astfel, nu numai să confere o personalitate unică fiecărei lucrări în parte, ci să creeze și un sentiment de familie, o comuniune între operele din atelier. Făcându-și propriile fotografii, Brâncuși de fapt, își prezenta lucrările așa cum își dorea el să fie văzute de către noi” (vezi *Brâncuși la New York 1913-2013*). Este interesantă în acest sens și percepția lui Brâncuși asupra arhitecturii New York-ului: „Manhattanul este atelierul meu la scară largă. Nimic nu este static, nimic nu este fix. Toate aceste clădiri și forme sunt interșanjabile și se pot mișca la fel cum experiența evoluează și se modifică”⁹ (*Idem*).

Se știe, de altfel, că Brâncuși schimba „mereu locul obiectelor din atelier, fotografiindu-le în diferite configurații”¹⁰ și creând de fapt o sculptură ambientală imensă. Îl tulbura peste măsură modificarea acesteia, când vindea vreo piesă. Multe din elementele individuale din această «instalație» își aveau originea în tradițiile de baștină ale lui Brâncuși; cu toate acestea, felul în care se juca cu ele era pe deplin influențat de estetica dadaistă a anilor ‘20” (*Balas 1*, p.8). În acest context devine semnificativ faptul că în anul 1921, Brâncuși a luat parte la festivalul dadaist de la Paris și a semnat câteva manifeste ale dadaistilor. Și tot în „anii douăzeci, atelierul său devenise o adevărată scenă a modernității. Aici se întâlneau Marcel Duchamp¹¹, Francis Picabia, Tristan Tzara, Erik Satie și mulți alții. În ambianța atelierului erau improvizate adevărate dezbateri pe teme diverse, cum ar fi, bunăoară, arta, viața culturală pariziană, muzica, fenomenul Dada” (*Lemny*,

⁹ Jerome Neutres remarcă faptul că New York-ul a fost practic unul din locurile în care cariera lui Brâncuși s-a desfășurat, fapt recunoscut chiar de către artist: „Fără americani nu aș fi reușit niciodată să creez toate acestea, probabil ca nici nu aș fi existat”, declara el în 1955 ziarului *New York Times*, cu prilejul primei sale retrospective de la muzeul Guggenheim. Se apreciază că încă „de la prima lor sosire pe pământ american în 1913, sculpturile lui Constantin Brâncuși au avut un public numeros și entuziast la New York, toate lucrările fiind vândute într-un interval de timp foarte scurt. «Cu expoziția de la Armory a început de fapt cariera lui Brâncuși», spune Kasmin. Fără îndoială, americanii au înțeles de la început profunzimea demersului artistic brâncușian, 90 la sută din lucrările vândute în timpul vieții sale fiind în Statele Unite” (vezi *Brâncuși la New York 1913-2013*).

¹⁰ În fapt „asocieri semnificative” ale unor lucrări.

¹¹ Brâncuși a avut un contact permanent cu Marcel Duchamp, considerat spiritul cel mai liberal al vremii sale (care îl ajuta pe Brâncuși să-și vândă lucrările, fiind oarecum impresarul său).

Velescu, p.34). De altfel, Brâncuși apare și într-o fotografie împreună cu Marcel Duchamp și Tristan Tzara (apud **Brezianu**, p.44).

Este posibil ca și aplecarea lui Brâncuși spre arhetip să fie datorată de asemenea unor influențe dadaiste, *Principesa X* fiind o mărturie în acest sens, deoarece el considera că aceasta „reunește într-un singur arche-type, toate efigiile feminine de pe acest pământ”, fiind „chiar eternul feminin al lui Goethe, șlefuit, redus până la esența sa” (apud **Zărnescu**, p.104).

Există și cugetări ale artistului privind mișcarea Dada, unele scrise în stil dadaist, așa cum ar fi: „nu este decât ideea cine este Dada – restul este sclavie – însă sculptura Dada este tot ce trăiește fără piedică” (apud **Lemny, Velescu**, p.73). Arta (adevărată) „trebuie să fie universală și accesibilă la toți” (**Idem**, p.65) și nu înseamnă numai libertate absolută, ci și adevăr absolut: „arta nu este o minciună ea este adevărul absolut” (**Idem**, p.64). Nu toți văd însă același lucru într-o operă de artă, deoarece „arta este o oglindă în care fiecare vede ceea ce el gândește” (**Idem**, p.72). Pe o pagină de carnet scria: „manifestările dada nu sunt doar afișe¹²/ Dada nu face afaceri/ Dada vă aduce bucurie/ Dada vă distrează/ Dada vă curăță creierul/ Zeul Dada vă aduce cheia Paradisului”¹³ (**Idem**, p.73).

Respectul pentru material și pentru elementul primordial poate să-l apropie, de asemenea, de dadaști. Astfel, în unele din lucrările sale, „el dă impresia că assemblează bucăți de lemn găsite întâmplător, pe care vârsta și șansa le-au redus la o stare fundamentală, material care pare a-și avea propria lui viață, refractar la voința estetică a artistului și niciodată complet supus acestuia [...] Opera lui anticipează romantismul materialelor care apare din nou în aceea «sculptură găsită» a suprarealiștilor și în «sculptura deșeurilor» din deceniul al șaselea” (**Goldwater**, p.312-313).

Edith Balas a analizat temeinic influențele dadaiste din opera lui Brâncuși : „Tehnica asamblării, crearea de obiecte-sculpturi și obiecte umoristice și participarea în cadrul evenimentelor dadaiste, toate atestă implicarea lui Brâncuși în idealurile dadaismului. În mod similar, se poate vedea o sursă dadaistă în ideea prezentării *Sculptură pentru orbi* într-o geantă în așa fel încât ea nu putea fi văzută, ci doar simțită cu mâinile atunci când a fost expusă în New York în 1917. Și în cel puțin o ocazie Brâncuși a creat o lucrare în întregime plecând de la obiecte găsite, o lucrare destinată să fie temporară și ironic intitulată – toate caracteristici ale multor lucrări de artă dadaistă. Aceasta a fost *Templul Crocodilului*, o asamblare din resturi de lemn plutitoare de pe plaja din Saint-Raphaël pe care Brâncuși a fotografiat-o în 1924. El a trimis la prietenii săi copii ale fotografiei cu înscrisul «*Templul Crocodilului* pe care l-am făcut prin magie în deșert (fără glumă)... C. Brâncuși», lăsând neclar dacă el a pus de fapt bucățile de lemn împreună sau pur și simplu le-a găsit în configurația lor fotografiată, poate văzând o similaritate între acest fenomen și propriile lui configurații de lemn, și de aceea, în maniera lui Duchamp, și-a pus semnătura pe colecția de resturi de lemn. Oricare alternativă

¹² Adică manifestări ostentative.

¹³ Textele le-am preluat exact în forma prezentată din sursa citată, fără corectare tacită.

indică o apreciere a extinderii dadaiste a posibilităților artistului. Atitudinea lui Brâncuși privind mișcarea dadaistă și pe Duchamp poate fi în sfârșit caracterizată prin sculptura sa *Socrates* (1923), probabil numită din pricina lui Eric Satie care a dat naștere acestei porecle. Sculptorul l-a fotografiat pe *Socrates* ținând în echilibru o *Cupă* pe capul său – o aluzie umoristică a cupei lui Socrate cu cucută. În colțul din dreapta sus a schiței sculpturii, Brâncuși a scris «Dada ne va readuce lucrurile la timpul nostru». Era o confesiune de credință” (**Balas 2**, p.102).

Dar este greu de crezut că tehnica dadaistă a asamblării putea să răspundă unui ideal brâncușian de mult mai mare anvergură, așa cum constată eminenta cercetătoare pariziană Marielle Tabart: „Brâncuși a ales o sarcină cu mult mai dificilă: să assembleze toate formele într-una singură” (apud **Tabart**, p.82)¹⁴.

4. Trovanții și mesele din pietre de moară: *objets trouvés*, *ready-made* și *ready-made modificat*

Consider că ansamblul de piese litice de la Casa „Barbu Gănescu” poartă amprenta avangardelor artistice de la începutul secolului XX și, mai precis, a conceptelor dadaiste care l-au influențat pe Brâncuși la Paris. Astfel, trovanții din grădina Casei „Barbu Gănescu” intră în categoria *objets trouvés*, remarcându-se faptul că aceștia nu prezintă semne de a fi fost transformați în nici un fel de către Brâncuși, fiind lăsați așa cum i-a găsit în zona lor de origine.

Este posibil ca el să fi considerat că trovanții încorporau acea „putere magică primară”, pe care dadaiștii doreau s-o restabilească operei de artă. Formele lor și faptul că ei prezintă, în general, o frumusețe naturală puteau să semnifice pentru artist că aceste obiecte găsite reprezintă o manifestare a „sacruului”¹⁵, pe care el căuta mereu să-l exprime în arta sa (vezi detalii în **Buliga 1**). Un argument în acest sens este că Brâncuși era tributar credințelor mito-religioase ale satului oltenesc, nu numai creștine, dar și puternic animist-panteiste.

Trovanții polimorfi au suferit, în stil dadaist, relocarea și o desemnare tacită, subînțeleasă (aluzivă), sugerată în primul rând de formele lor, ceea ce le-a schimbat de asemenea semnificația. Ei nu mai sunt „pietre”, ci devin „animale” (melc, țestoasă, broască) și „plante” (ciupercă) într-o grădină, ceea ce a făcut de altfel ca cercetătorii – inclusiv autorul lucrării de față – să le dea diverse denumiri (nu știm însă dacă Brâncuși i-a numit și el în vreun fel).

Aceștia au și aspectul unor opere de artă („abstractă” sau „nonfigurativă”) și au fost desemnați astfel de către Brâncuși, fără însă ca el să se exprima direct, ci prin simpla lor găsimă, selectare și amplasare în grădina casei respective.

Crearea unui ansamblu de piese (trovanți polimorfi) de forme diferite și cu mare putere de sugestie, în care ele pot fi schimbate în raport unele cu altele,

¹⁴ La operele lui Brâncuși se observă că, în ciuda „dispariției detaliilor în folosul formei pînă la pierderea identității, integritatea imaginii dezvăluite este păstrată, invers cubiștilor care descompun și recompun realul” (**Tabart**, p.82).

¹⁵ Hierofania cea mai elementară este reprezentată, de altfel, de manifestarea sacruului într-un lucru oarecare, cum ar fi o piatră ori un copac, având loc astfel revelația unei realități absolute (și a unui „centru” spiritual).

creând în acest mod mereu noi asociații și semnificații (temporare), este de asemenea de sorginte dadaistă (ca și ideea „grupurilor mobile” din atelierul său).

Pietrele de moară sunt, în sens larg, „obiecte găsite”, deoarece reprezintă obiecte aruncate și găsite apoi de Brâncuși în curtea casei, cărora el le-a acordat valoare estetică, motiv pentru care a și realizat cu ele montaje (asamblări) inedite sub formă de „mese”. În sens restrâns (artistic și convențional), acestea sunt obiecte de tipul *ready-made*, deoarece au fost create de om și au avut un rol funcțional evident înainte să fie abandonate.

În mod convențional se poate face astfel următoare clasificare: trovanții sunt *objets trouvés* (deoarece aparțin lumii naturale), iar pietrele de moară sunt *ready-made* (deoarece la origine au fost obiecte funcționale, dar acum scoase din uz).

Mesele din pietre de moară fac trimitere atât la arta meșteșugărească tradițională (mesele rotunde fiind foarte frecvente în mediul rural românesc din vremea lui Brâncuși), cât și la opere de artă dadaiste, acestea putând fi interpretate drept asamblări (montaje, instalații) din obiecte găsite. Ele ar putea să intre în categoria *ready-made modificat*, deoarece reprezintă o combinație între *ready-made* (pietrele de moară) și *objets trouvés* (trovanții). Altfel spus, avem de a face cu obiecte *ready-made* asupra cărora artistul a intervenit, prin faptul că le-a adăugat alte elemente: între două pietre de moară *ready-made*, el a fixat prin cimentare un trovant *objet trouvé*.

Brâncuși a transformat „obiecte găsite”, funcționale (pietre de moară) și naturale (trovanți) în opere de artă prin simpla lor relocare, combinare și desemnare (indicare prin formă și titulatura lor de „mese”), ceea ce le-a modificat sensul, mai exact percepția privitorului asupra lor privind utilitatea, durata de viață și statutul acestora. Piesele erau numite „mese” și trimiteau la această formă, dar de fapt erau asamblări din trovanți (transportați de la Săcelu) și pietre de moară (aduse de la morile de apă de pe Jiu) găsite de artist în grădina casei unde el era găzduit. Brâncuși a realizat astfel un transfer de semnificație tipic dadaist, conferind imaginii unei asamblări (instalații) originale din două pietre de moară și un trovant (ce poate simboliza astfel bobul de grâu ce trebuie măcinat), atât forma, cât și ideea de „masă”.

Altfel spus, mesele reprezintă „asamblări” („montaje” sau „instalații”) de tip dadaist, însoțite de schimbarea (de asemenea dadaistă) a semnificației lor: obiecte naturale și artefacte (produse ale activității umane) găsite și asamblate sub forma „mese”;

Brâncuși a creat astfel o nouă gândire asupra unor obiecte, naturale sau fabricate: cele naturale (trovanții polimorfi) făceau trimitere la animale și plante, iar asamblările la „mese”. Operațiunea prin care pietrele de moară (obiecte găsite fabricate și funcționale) au fost selectate de către artist pentru a realiza „mese” ridicate la rang de opere de artă, poate să poarte numele de *pointing* (conform lui Duchamp) și este caracteristică dadaismului.

Mesele pot fi privite ca „obiecte-sculpturi”, iar trovanții ca „obiecte umoristice”, datorită aspectelor lor zoo- și fitomorfe (ambele tipuri de obiecte specifice dadaismului).

Trovanții și mesele creează, de asemenea, o puternică impresie de „arhaic” și „primitiv”, făcând trimitere și la lumea copilăriei (toate elemente ale artei dadaiste).

Concluzii

Pe lângă lucrările de artă ce constituie Complexul Monumental de la Târgu-Jiu, au mai rămas și următoarele piese legate de activitatea lui Constantin Brâncuși din perioada respectivă (1937-1938): o masă-rebut (uneori, în mod eronat, atribuită ansamblului brâncușian), zece trovanți polimorfi, șase trovanți sferoidali și nouă pietre de moară.

Așadar, dacă au existat, conform celor mai plauzibile mărturii, cinci mese de moară, resturile lor se regăsesc actualmente aproape în totalitate, deoarece sunt cinci trovanți sferoidali ce puteau juca rol de picior al meselor („trovanțul sferoidal nr. 5” din curtea Casei Gănescu se alătură trovanților polimorfi) și nouă pietre de moară (lipsind deci doar una dintr-un total de zece). Starea acestor ultime obiecte este cea mai problematică, deoarece mai multe dintre ele sunt sparte și/sau le lipsesc părți considerabile.

În ceea ce privește trovanții (sferoidali și polimorfi), ei sunt actualmente în număr de șaisprezece, dar inițial erau „circa treizeci de trovanți”, iar în anul 1970 dr. I. Mocioi numărase „doar douăzeci și cinci” (vezi interviul luat cercetătorului în această privință în **Buliga4**). Au dispărut deci aproape jumătate din ei.

Starea de conservare generală a pieselor supuse studiului este precară, degradarea biogenă fiind predominantă, observându-se în special biocruste verzui, briofite (mușchi) și licheni. Praful (în amestec adesea cu nisip fin) acoperă suprafețe importante ale pieselor respective (cu precădere la trovanți și la masa-rebut), mai ales în baza acestora. Odată fixat, în special în alveole, praful reține umiditatea și creează un mediu propice dezvoltării mușchilor. Trovanții grezoși au stat oricum mult timp în condiții de umiditate, ceea ce explică invadarea lor (uneori pe aproape întreaga suprafață) de către mușchi și licheni și formarea biocrustei.

Apa stagnează adesea în alveole mai adânci, care se largesc și se adâncesc de la an la an din cauza fenomenului ciclic de îngheț/dezgheț (pe masa-rebut se constată clar acest lucru în cazul cavităților care și-au sporit în timp dimensiunile). Factorii atmosferici implicați în erodarea trovanților pot fi și ploile și vânturile puternice. De altfel, adesea la partea superioară a acestora se observă porțiuni lipsă sau pe cale de desprindere, probabil și din cauza faptului că materialul grezos al trovanților nu este uniform consolidat, existând și zone mai friabile, care sunt astfel mai expuse eroziunii atmosferice. Fenomenul de dezagregare al trovanților (adică pierderea coeziunii dintre granule) este însă un proces întâlnit la mai toate rocile expuse intemperiilor.

Acoperirea cu crustă neagră (denumire dată de către restauratori unui strat superficial de culoare închisă și cu bună aderență la rocă, al cărui component

mineral cel mai important este gipsul), observabilă atât în cazul trovanților, cât și al mesei-rebut, este și ea una din cele mai frecvente forme de degradare a suprafeței obiectelor de piatră în general. Acest fenomen are loc mai ales atunci când rocile (îndeosebi calcarele) vin în contact cu o atmosferă umedă, bogată în dioxid de sulf (produs prin arderea cărbunilor, petrolului și gazelor naturale). Prin dizolvarea acestui poluant în apa de ploaie se formează ploile acide, care se știe că afectează în general construcțiile.

Factorul antropic este însă responsabil de cele mai mari stricăciuni și mă refer aici în primul rând la faptul că multe dintre pietrele de moară sunt sparte, probabil din cauza neglijenței la transportul și/sau amplasarea lor sau a unor posibile vandalizări. Fracturile produse inițial au condus adesea la fragmentarea pietrelor de moară și la deplasarea părților rezultate astfel (multe dintre acestea au și dispărut, din moment ce uneori lipsesc din obiectele respective o pătrime, o treime sau chiar o jumătate din ele). O altă posibilitate ar fi ca mortarul care fixa pietrele de moară pe trovanți să se fi degradat în timp, fapt ce a condus în final la prăbușirea pietrelor de moară superioare (tăbliile), deși aceasta ar explica mai greu spargerea lor (și dispariția unor fragmente), deoarece au căzut de la o înălțime mică și pe un sol moale, care putea fi acoperit de ierburi sau de mușchi.

Așadar, se impun în mod urgent tratamentele specifice intervenției de conservare-restaurare a pietrei degradate: curățarea (de depuneri de praf, de cruste anorganice și biocruste) și consolidarea trovanților, a pietrelor de moară și a mesei-rebut, ca și protecția lor după aceste tratamente. Ulterior, va fi posibil ca toate aceste piese recondiționate să fie reamplasate în grădina Casei Gănescu, în conformitate cu un proiect de amenajare peisagistică realizat profesionist și avizat de organisme de specialitate ale Ministerului Culturii.

În grădina Casei „Barbu Gănescu” (clădire în care a locuit și care a devenit astfel „atelierul” său pentru o vreme) Brâncuși a realizat un ansamblu ambiental de lucrări de tip *objets trouvés* și *ready-made* din trovanți polimorfi de forme diferite și cu mare putere de sugestie și respectiv din mese din pietre de moară, piese ale căror poziții puteau fi interșanjabile, existând posibilitatea de a se crea în acest mod noi asociații și semnificații temporare. Gândirea estetică pe care el a aplicat-o aici este asemănătoare cu cea care a stat la baza realizării unor asociații de lucrări („grupuri mobile”) în atelierul său din Paris, ce denotă influențe dadaiste.

Dar nu numai grădina Casei Gănescu a devenit atelierul său, unde a creat un ansamblu de *objets trouvés* ce permitea „jocuri” combinate dadaiste, ci și întregul oraș, prin asocierea unor monumente care reprezintă lucrări ale lui Brâncuși la scară mare, de mult existente în atelierul lui parizian¹⁶.

Ținând cont de faptul că mesele din pietre de moară și colecția de trovanți constituie o altă creație a lui Constantin Brâncuși la Târgu-Jiu (realizată de asemenea sub forma unui ansamblu de piese, dar folosind metoda avangardistă de *objet trouvé* abordată de artist și anterior sub influența mișcării dadaiste), consider

¹⁶ Metaforic vorbind, târgujienii (sau vizitatorii orașului) ar putea să considere astfel că se situează în ambianța locului de muncă și de viață al lui Brâncuși, adică a atelierului parizian din Impasse Ronssin, nr.11, beneficiind și de experiența operei sale ultime.

că este absolut necesar ca aceasta să fie pusă în valoare printr-o intervenție de conservare-restaurare a pieselor și integrarea lor într-un circuit turistic, pe care-l propun astfel: Ansamblul Monumental „Calea Eroilor” – Casa „Ion Mosculescu”, unde Brâncuși a făcut prima sa ucenicie în atelierul de boiangerie (descoperită în anul 2014, vezi **Buliga 2**) – Casa „Barbu Gănescu”, în a cărei grădină sunt trovanții și mesele din piatră de moară.

BIBLIOGRAFIE

- Brezianu, Barbu (1998)**, *Brâncuși în România*, Ed. Bic All, București.
- Balas, Edith, 1, (1998)**, *Brâncuși și tradițiile populare românești*, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu.
- Balas, Edith, 2, (2008)**, *Brancusi and his world*, Carnegie Mellon Univ. Press, Pittsburgh.
- Buliga, Sorin Lory, 1 (2010)**, „Spirit” și „materie” în viziunea unui artist-filosof: *Constantin Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.
- Buliga, Sorin Lory, 2 (2014)**, *Brâncuși la boiangeria lui Ion Mosculescu din Târgu-Jiu*, Confesiuni, nr.14 (an II), pp.23-24, Târgu-Jiu, 2014.
- Buliga, Sorin Lory, 3 (2016)**, *Originea meselor brâncușiene și a trovanților din curtea Casei Barbu Gănescu (I)*, Confesiuni, nr.34 (anul IV), p.18, Târgu-Jiu.
- Buliga, Sorin Lory, 4 (2016)**, *Originea meselor brâncușiene și a trovanților din curtea Casei Barbu Gănescu (II)*, Confesiuni, nr.35 (anul IV), pp.24-26, Târgu-Jiu.
- Buliga, Sorin Lory, 5 (2017)**, *Situația actuală a trovanților, a mesei-rebut și a meselor din pietre de moară brâncușiene din grădina Casei „Barbu Gănescu” din Târgu-Jiu*, Confesiuni, nr.38 (an V), pp.22-23, Târgu-Jiu.
- Cămui, Iulian (2013)**, *Amenajare Parc Casa Barbu Gănescu*, proiect nr. 07/2013, beneficiar Primaria Municipiului Târgu-Jiu.
- Dachy, Marc (2007)**, *Dada. Revolta artei*, Enciclopedia (seria a III-a), vol. III, Ed. Univers, București.
- Georgescu-Gorjan, Sorana (2012)**, *Așa grăit-a Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.
- Giedion-Welcker, Carola (1981)**, *Constantin Brâncuși*, Editura Meridiane, București.
- Goldwater, Robert (1974)**, *Primitivismul în arta modernă*, Ed. Meridiane, București.
- Grigorescu, Dan (1999)**, *Brâncuși și arta secolului XX*, Ed. 100+1 Gramar, București.
- Ijeac, Emil (2005)**, *A dispărut Masa Dacică?*, Gorjeanul, 27 martie 2005, p.2, Târgu-Jiu.
- Lemny, Doîna, Velescu, Robert (2004)**, *Brâncuși inedit*, Ed. Humanitas, București.

Mocioi Ion (1971), *Brâncuși. Ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu*, Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, Târgu-Jiu.

Paleolog, Tretie (1976), *De vorbă cu Brâncuși despre „Calea Suflurilor Eroilor”*, Ed. Sport-Turism, București.

Pрут, Constantin (1982), *Dicționar de artă modernă*, Ed. Albatros, București.

Stanciu, Lucian Radu, 1 (1999), *Pe urmele lui Brâncuși în Gorj I, Grădina cu vietăți de piatră (sculpturile de la vila Bălănescu)*, Gorjeanul, p.2, 6, din 5.05.1999, Tg.-Jiu.

Stanciu, Lucian Radu, 2 (1999), *Pe urmele lui Brâncuși în Gorj, II, Semnalarea comorii*, Gorjeanul, p.2, 6, din 6.05.1999, Tg.-Jiu.

Stanciu, Lucian Radu, 3 (1999), *Pe urmele lui Brâncuși în Gorj, III, Trecerea în revistă a sculpturilor*, Gorjeanul, din 7.05.1999, Tg.-Jiu.

Stanciu, Lucian Radu, 4 (1999), *Pe urmele lui Brâncuși în Gorj IV, Sunt acestea sculpturile sale ?* Gorjeanul, p.2, 6, din 8-9.05.1999, Tg.-Jiu.

Stanciu, Lucian Radu, 5 (1999), *Pe urmele lui Brâncuși în Gorj V, Proveniența pietrelor de moară și a bolovanilor din Parcul „Bălănescu”*, Gorjeanul, Tg.-Jiu.

Tabart, Marielle (1997), *Histoire et fonction de l'atelier*, în *L'atelier Brancusi*, Éditions du Centre Pompidou, Paris.

Zărnescu, Constantin (2016), *Aforismele lui Brâncuși*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova.

*****Arta suprarrealistă (2009)**, Ed. Laura Pamfil, București.

*****Brâncuși la Centrul Pompidou: noi fațete ale unui artist multiplu**, Adrian Irvin Rozei (Paris, iulie 2011), site-ul Adrian Rozei, <http://adrian-rozei.net/brancusi-la-centrul-pompidou-noi-fatete-ale-unui-artist-multiplu/>.

*****Brâncuși la New York 1913-2013**, Monica Rotaru și Paul Doru Mugur (27/10/2014), site-ul Sinteza, <http://revistasinteza.ro/brancusi-la-new-york-1913-2013/>.

*****British Dictionary**, <http://www.dictionary.com/browse/objet-trouve>.

*****Dada**, Site-ul FindArticles.com/CBSi, https://www.mdc.edu/wolfson/Academic/ArtsLetters/art_philosophy/Humanities/dada2/Dada.htm.

*****Found object**, site-ul Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Found_object.

*****Merriam-Webster**, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/objet-trouve>.

*****Săcelu – studiu de geomorfologie aplicată**, Enache Popescu, lucrare de dizertație, (11 decembrie, 2014); <http://documents.tips/documents/lucrare-dizertatie-sacelu-studiu-de-geomorfologie-aplicata.html>.

Figuri



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23