

# Het Atelier Brancusi



Onderzoekswerkgroep Moderne Kunst: Het Atelier  
Jesse Vissers

**Studentnummer: 3582027**  
**Docent: dr. Sandra Kisters**  
**Cursuscode: 2010002003**  
**Collegejaar: 2011-2012**

**Foto voorblad: Constantin Brancusi, *Ensemble in het Atelier*, c. 1925, Impasse Ronsin nr. 8, Parijs.** Foto: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, p. 37.

# Inhoudsopgave

<b><u>INLEIDING</u></b>	<b>4</b>
<b><u>HOOFDSTUK 1. LEVENSLLOOP EN PERSOONLIJKHEID</u></b>	<b>5</b>
AFKOMST	5
OPLEIDING IN ROEMENIË	5
EERSTE PERIODE IN PARIJS	6
VRIENDEN EN KENNISSEN	6
LATERE LEVEN	7
PUBLIEK FIGUUR	8
<b><u>HOOFDSTUK 2. STIJL EN THEMATIEK</u></b>	<b>9</b>
DE ESSENTIE VAN DE VORM: HET BEREIKEN VAN ABSTRACTIE	9
THEMATIEK IN ZIJN WERK	10
<b><u>HOOFDSTUK 3. EEN BESCHRIJVING VAN HET ATELIER</u></b>	<b>13</b>
BRANCUSI'S EERSTE ATELIERS 1907-1916	13
IMPASSE RONSIN	13
HOE ZAG HET ATELIER ER UIT?	14
BESCHRIJVINGEN VAN BEZOEKERS IN HET ATELIER	15
<b><u>HOOFDSTUK 4. DE VIJF FUNCTIES VAN HET ATELIER</u></b>	<b>16</b>
HET ATELIER ALS WOONPLAATS	16
HET ATELIER ALS WERKPLAATS VAN EEN AMBACHTSMAN	17
HET ATELIER ALS TENTOONSTELLINGSRUIMTE	18
HET ATELIER ALS TEMPEL	19
HET ATELIER ALS KUNSTWERK	21
FOTOGRAFIE IN HET ATELIER	23
FUNCTIES VAN EN PERSPECTIEVEN OP HET ATELIER	24
<b><u>HOOFDSTUK 5. DE RECONSTRUCTIES: WAT ZIEN WE TERUG?</u></b>	<b>25</b>
DRIE RECONSTRUCTIES	25
WAT IS ER NIET OVERGEBLEVEN VAN HET ATELIER?	27
WAT IS WEL OVERGEBLEVEN VAN HET ATELIER?	27
NALATENSCHAP	28
<b><u>DE CONCLUSIE</u></b>	<b>29</b>

## Inleiding

Kunsthistorici houden van kunstwerken, waarom? Omdat kunstwerken een esthetische waarde hebben, ze zijn mooi om naar te kijken en bij het bekijken van een goed kunstwerk roept enkel een vorm in de ruimte een bepaalde sensatie op. Dit is een bijzondere ervaring. Kunsthistorici richten hun aandacht graag op direct materiaal: de kunstwerken, sculpturen, tekeningen en schilderijen. Dit doen ze omdat in deze twee- of driedimensionale vormen een bepaalde betekenis zit. De essentie van hetgeen de kunstenaar heeft willen communiceren naar de toeschouwer. De analyse van een werk geeft een directe lezing van de overtuigingen van de maker. Het werk is namelijk een uiting van zijn visie op de wereld. Constantin Brancusi (Hobita, Roemenië, 19 februari 1876 – Parijs, Frankrijk, 16 maart 1957) is een moeilijk te plaatsen en vaak niet juist begrepen kunstenaar. Veel literatuur besteedt aandacht aan het duiden van zijn werk. Het klopt dat het bestuderen van de ontwikkeling van zijn werk door de jaren heen, zoals door kunsthistoricus Sidney Geist prachtig is gedaan, automatisch onthullend is ten aanzien van de betekenis van zijn werk.<sup>1</sup> Omdat leven en werk vaak onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn – ze beïnvloeden elkaar – maken kunsthistorici naast een directe analyse van het kunstwerk, vaak ook een analyse van de levensloop van de kunstenaar. Dat geldt ook voor de analytici die Brancusi's kunst hebben geanalyseerd. Zijn atelier wordt daarbij vaak terloops aangehaald, maar minder vaak is getracht het atelier zelf te analyseren. Naar mijn idee speelt het atelier een belangrijke rol in de samenhang die bestaat tussen de kunst die hij maakte, en zijn leven. Er zijn verschillende reconstructies van het atelier gemaakt. Bepaalde elementen uit het originele atelier komen in de reconstructie terug, andere niet. In dit onderzoek is getracht om het atelier en de reconstructies centraal te stellen door deze te beschrijven vanuit de verschillende functies die het atelier diende en de perspectieven van beschouwers op het atelier te analyseren. Het atelier geeft inzicht in het leven van een moeilijk te begrijpen kunstenaar. Hierbij heb ik de volgende hoofdvraag opgesteld: *Welke functies heeft het atelier van Brancusi gehad, voor de kunstenaar en zijn ontwikkeling en hoe komen deze terug in de reconstructies die van het atelier zijn gemaakt?*

Ik onderscheidt daarbij vijf verschillende functies. In het eerste hoofdstuk bepaal ik de context door een uiteenzetting te geven van de levensloop van de kunstenaar. In het tweede hoofdstuk zal ik wat dieper ingaan op stijlkenmerken en thema's in het oeuvre van de kunstenaar. In het derde hoofdstuk wordt een beschrijving gegeven van het atelier. In het vierde hoofdstuk zal er een perspectief op het atelier worden gegeven door vijf belangrijke functies van het atelier te beschrijven. Ik zal afsluiten met de reconstructies die gemaakt zijn van het atelier, met een analyse of deze wel of niet de essentie en het belang van het kunstenaarsatelier vangen. Ik baseer me in dit onderzoek op secundaire literatuur en quotes van bezoekers van het atelier.

---

<sup>1</sup> Sidney Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, New York 1968, p. iii.

## Hoofdstuk 1. Levensloop en Persoonlijkheid

Om Brancusi's werk en atelier te bestuderen is het belangrijk om wat te weten over zijn afkomst en levensloop, omdat zoals al gesteld leven en werk elkaar sterk beïnvloeden. Constantin Brancusi was een Roemeens-Franse beeldhouwer en wordt gezien als een van de belangrijkste beeldhouwers van de 20<sup>e</sup> eeuw. In dit hoofdstuk zal een uiteenzetting worden gegeven van Brancusi's afkomst, en zijn leven in Parijs.

### Afkomst

Brancusi wordt als boerenzoon geboren in een landelijke provincie in het 19<sup>e</sup> eeuwse Roemenie. De bossen van de plattelands omgeving en de folkloristische cultuur waarin hij opgroeit hebben een diepe invloed op hem. In het landelijke Roemenië gelooft een groot deel van de bevolking nog in heidense fabels waarin mythische figuren de hoofdrol spelen. De fabelwezens en diermotieven worden gebruikt om objecten in het huishouden zoals wandtapijten en kopjes te decoreren.<sup>2</sup> Huishoudens zijn schaars ingericht (zie afb. 1). Het houtbewerken zit bij Brancusi in de familie. Zijn vader is naast een klein landeigenaar ook timmerman en zijn overgrootvader, Ion Brancusi, was een houten kerkenbouwers geweest in zijn geboorteomgeving.<sup>3</sup> Hij loopt als kind twee keer weg van huis en op zijn elfde verlaat hij zijn ouderlijk huis, een eerste getuigenis van zijn sterke persoonlijkheid, en vastberadenheid om op zichzelf te staan.



Afb. 1. Het huis waar Brancusi opgroeide in Hobita werd gebouwd door zijn vader rond c. 1870. Het huis is nu een museum.

### Opleiding in Roemenië

Hij trekt naar de stad Craiova, en overleeft hier door verschillende karweitjes te doen. Zo leert hij onder andere bij een tonnenmaker hout bewerken en maakt hij zonder een voorbeeld te hebben een viool. Op zijn 18<sup>e</sup> begint hij een studie houtbewerken aan de School voor Kunst en Beroepen alwaar zijn artistiek talent al snel wordt opgemerkt. Wanneer hij 22 is kan hij zich door middel van een beurs inschrijven bij de School

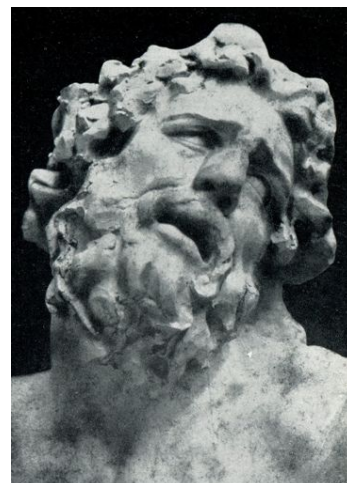
<sup>2</sup> Sanda Miller, *Constantin Brancusi*, London 2010, (Critical lives), p. 14.

<sup>3</sup> Edith Balas, *Brancusi and Rumanian Folk Traditions*, New York 1987, (East European Monographs), p. 2.

voor Schone Kunsten in Boekarest, waar hij in 1902 afstudeert.<sup>4</sup> Deze school is opgezet naar het Franse model en Brancusi krijgt hier een klassieke scholing. Hij toont dat hij een groot talent is in het werken binnen de academische stijl, zoals te zien is aan het werk *Studie naar de Laocoön* uit 1898 (afb. 2) dat enkel bewaard is gebleven op een foto.<sup>5</sup>

### Eerste periode in Parijs

Op 28 jarige leeftijd besluit Brancusi naar Parijs te vertrekken. Parijs is op dat moment de culturele hoofdstad van Europa. Vanwege geldgebrek reist hij het grootste deel van deze tocht te voet. Hij komt na meer dan een jaar lopen in 1905 in Parijs aan.<sup>6</sup> Vlak na zijn arriveren werkt Brancusi een tijdje als psalm lezer en koster in een Roemeense kapel.<sup>7</sup> Vanaf zijn aankomst in Parijs tot 1907 staat hij ingeschreven bij de Académie des Beaux-Arts. Gedurende deze tijd werkt hij in het beeldhouwatelier van Antonin Mercié. Hij leert via de Académie August Rodin kennen en werkt twee maanden in zijn atelier. Hij vertrekt echter al weer snel, naar later verluidt met de beroemde zin: “Rien ne pousse à l’ombre



Afb. 2 Studie naar de Laocoön  
1898

d’un grand arbre” oftewel niets groeit in de schaduw van een hoge boom.<sup>8</sup> Na het afronden van zijn periode aan de Académie laat hij het academisme direct achter zich. In de periode tussen 1907 en 1916 ontwikkelt Brancusi zijn kenmerkende stijl en de belangrijkste thema’s in zijn werk. Zoals het beeldhouwwerk *Le Baiser*, *De Kus* uit 1907-08 (afb. 3) uitgevoerd in een voor de tijd ongebruikelijk materiaal, namelijk natuursteen. Hij toont in dit eerste deel van zijn carrière nauwelijks interesse in het verkopen van zijn werk. Tijdens de Eerste Wereldoorlog begint hij met hout te werken vanwege een gebrek aan andere materialen.<sup>9</sup>



Afb. 3 De Kus, 1907-08

### Vrienden en kennissen

In zijn eerste periode in Parijs komt Brancusi in contact met Roemeense intellectuelen en kunstenaars, met wie hij de rest van zijn leven veel contact houdt. Daarnaast onderhoudt hij gedurende zijn carrière ook goede contacten met opdrachtgevers uit zijn land van herkomst.<sup>10</sup> In 1912 heeft hij zijn eerste expositie in New York waar het publiek gechoqueerd is door zijn

<sup>4</sup> Geist 1968 (zie noot 1), p. 1.

<sup>5</sup> Geist 1968 (zie noot 1), p. 11.

<sup>6</sup> Radu Varia, *Brancusi*, New York 1986. p. 31.

<sup>7</sup> Balas 1987 (zie noot 3), p. 5.

<sup>8</sup> Geist 1968 (zie noot 1), p. 2.

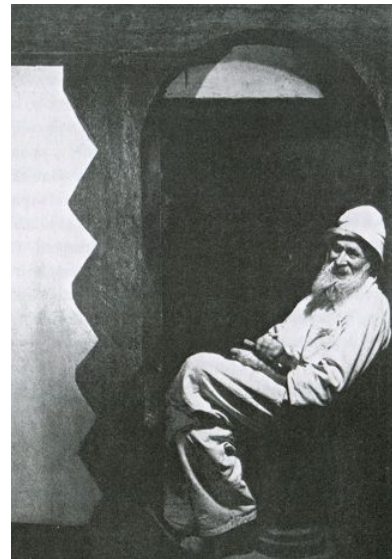
<sup>9</sup> Geist 1968 (zie noot 1), p. 3.

<sup>10</sup> Geist 1968 (zie noot 1), p. 3.

pure vormen.<sup>11</sup> Hij heeft veel contacten in Amerika – onder wie zijn goede vriend Marcel Duchamp (1887-1968) – en ontvangt veel opdrachten uit dit land omdat zijn moderne stijl er goed in de smaak valt. In zijn eerste jaren in Parijs ontmoet hij veel bekende kunstenaars uit de Parijse avant-garde. Het is opvallend om te zien dat hij zo ongeveer iedere belangrijke kunstenaar van zijn tijd kende en met velen van hen ook bevriend raakte.<sup>12</sup> Om een kort rijtje te noemen: Henri Rousseau, Amedeo Modigliani, Ezra Pound, Henri Pierre Roché, Guillaume Appolinaire, Louis Bourgeois, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Pablo Picasso, Man Ray<sup>13</sup>. Velen van hen zagen in Brancusi een groot intellectueel. De kunsthistorica Carola Giedion-Welcker (1893-1979), een oude vriendin van Brancusi herinnert zich: “gedurende onze lange vriendschap vertelde hij me vele fascinerende verhalen, sommigen wonderbaarlijk, andere komisch, maar altijd uitermate verlicht, soms door een filosofie, van serene vrede en zijn innerlijke rust, kwaliteiten die deze man had verworven, door zijn worstelingen, leed, en ervaring.”<sup>14</sup> Ondanks zijn grote vrienden- en kennissenkring blijft Brancusi een buitenlander in Parijs. Hij leert de taal nooit vloeiend spreken.<sup>15</sup> Ook zijn werk verkoopt het grootste deel van zijn leven beter in New York en Roemenië dan in Frankrijk. Parijs is gedurende de periode dat Brancusi er woonde als culturele hoofdstad van Europa de plek waar de avant-garde kunst haar thuis vindt. Voornamelijk in de bruisende wijken Montparnasse en Montmartre. In deze wijken vestigen zich veel cafés en bordelen, en de absint vloeit er rijkelijk. Brancusi leeft vanaf 1907 tot zijn dood in de kunstenaarswijk Montparnasse. Eerst op de Rue de Montparnasse 54, en vanaf 1916 tot zijn overlijden aan de Impasse Ronsin.<sup>16</sup>

### Latere leven

Vanaf de jaren '20 begint zijn werk voornamelijk in Amerika goed te verkopen hierdoor verdient hij een inkomen waarmee hij zichzelf gemakkelijk kan onderhouden.<sup>17</sup> In de periode dat Brancusi op Impasse Ronsin nr. 8 woont, tussen 1916 en 1927, is hij erg productief en leidt een druk bestaan. Hij heeft veel tentoonstellingen, onder andere in New York, verkoopt veel werk, reist en ontvangt gasten in zijn atelier. Vanaf eind jaren '20, hij is dan de vijftig gepasseerd gaat hij zich steeds minder in de kunstwereld begeven. In 1925 wordt hij sterk beïnvloedt door de geschriften van de Tibetaanse monnik Mila Repa.<sup>18</sup> De kunsthistoricus David Lewis, beschreef Brancusi's leven als geleefd door



Afb. 4 Brancusi in Roemeense kleding in het atelier, 1955

<sup>11</sup> Anna C. Chave, *Constantin Brancusi. Shifting the Bases of Art*, New Haven/London 1993, p. 5.

<sup>12</sup> Miller 2010 (zie noot 2), pp. 102-124.

<sup>13</sup> Chave 1993 (zie noot 11), pp. 6-10.

<sup>14</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 98.

<sup>15</sup> Jon wood, Penelope Curtis en Stephen Feeke (red.), *Close Encounters. The sculptor's studio in the age of the camera*, tent.cat. Leeds (Henry Moore Institute) 2001. p. 13.

<sup>16</sup> Marielle Tabart, 'Histoire et fonction de l'atelier', in: Marielle Tabart (red.), Doïna Lemny, *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, pp. 26-37.

<sup>17</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 4.

<sup>18</sup> Varia, 1986 (zie noot 6), p. 21.

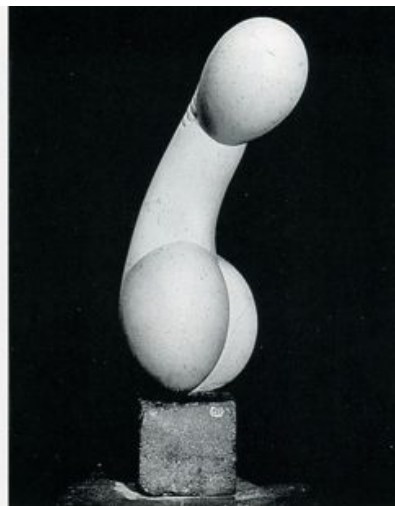
een man die “dicht bij de natuur was, [die] een spiritueel equilibrium heeft ontdekt, een levende rust van de ziel.”<sup>19</sup> Naar het eind van zijn leven toe leidt hij een steeds ingetogener bestaan, waarbij hij de Impasse steeds minder vaak verlaat. Hij kleedt zich in witte traditioneel Roemeense kledij (zie afb. 4). Brancusi kiest bewust voor dit isolement wat lijkt op een kluizenaars bestaan.<sup>20</sup> In zijn laatste levensjaar wordt hij officieel Frans Staatsburger en draagt in zijn testament de gehele inhoud van zijn atelier over aan de Franse Staat, op voorwaarde dat zijn atelier met inhoud zal worden behouden.

### Publiek figuur

Brancusi dronk graag koffie op de terrasjes in Montparnasse. Hij had veel vrienden in de kunstwereld, maar stond niet graag in het middelpunt van de aandacht. Hij was een hard werkend ambachtsman, die vaak in zijn atelier te vinden was, en aan het eind van zijn leven verliet hij zijn atelier zelfs nauwelijks. Desondanks bezorgde zijn werk hem tot twee keer toe grote aandacht bij het publiek. De eerste keer was in 1920 toen er ophef ontstond rondom het werk *Prinses X* uit 1915-16 (afb. 6) dat werd tentoongesteld in Salon Des Indépendents. Dit werk was een versimpeling van de sculptuur *Vrouw die in een Spiegel kijkt* (1909, zie afb. 5), maar lijkt ook op een fallisch symbool, en werd om die redenen uit de expositieruimte verwijderd. Brancusi was woest dat men zijn werk zo durfde te interpreteren.<sup>21</sup> Toen zijn werk *Vogel in de Ruimte* (1925) in 1926 naar New York werd verscheept werd het onderscheept door het douanepersoneel. Ze weigerden te geloven dat het hier om een kunstwerk ging, en vonden dat voor een gefabriceerd metalen object de gewone hoeveelheid belasting moest worden betaald. Een duidelijk voorbeeld van de mate van abstractie die zijn werk bereikte. Uiteindelijk stelde in 1928 een rechter vast dat het hier weldegelijk om een kunstwerk ging. Dit was de eerste keer in het Amerikaanse rechtssysteem dat non figuratief werk als kunst werd beschouwd.<sup>22</sup> En zorgde voor grote media aandacht rondom de publiekschuwe Brancusi.



Afb. 6 Vrouw die in een Spiegel Kijkt, c. 1909



Afb. 5 Prinses X, 1915-16

<sup>19</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 13.

<sup>20</sup> Chave 1993 (zie noot 1), p. 14.

<sup>21</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 93-98.

<sup>22</sup> Giry, Stéphanie, 'An Odd Bird', *Legal Affaires* 1 (2002) 2 (september/oktober) p. 38.



## Hoofdstuk 2. Stijl en Thematiek

Voor een lange uitwijding over de kunstenaars oeuvre en analyse van zijn stijl is hier geen ruimte. Maar in een onderzoek naar een van de belangrijkste beeldhouwers van de 20<sup>e</sup> eeuw kan niet volledig voorbijgegaan worden aan zijn werk.

### De essentie van de vorm: het bereiken van abstractie

Brancusi krijgt een training van gerenommeerde kunstenaars in Roemenië. Tijdens zijn training in Parijs, aan de Académie des Beaux-Arts, studeert hij onder Antonin Mercié en Auguste Rodin. In zijn eerste werk zien we de traditionele beeldhouwidealen van zijn academische scholing terug. Zoals te zien aan de klassieke thema's waarmee hij werkt. Zie zijn versie van de Laocoön (afb. 2). Vanaf het



Afb. 7 Slaap, 1908

moment dat hij van de Académie af komt begint Brancusi een zoektocht

naar een eigen vormtaal en eigen kunstenaarsidentiteit. Zijn sterke persoonlijkheid, en drang om op zich zelf te staan, die hij al tentoon spreidde in zijn jeugd, zorgen er voor dat de kunstenaar niet bang is om zijn eigen pad te bewandelen. Zo begint hij steeds meer de ornamentatie in zijn werk weg te laten. Zijn sculpturen richten zich steeds sterker op de belangrijkste karakteristieken van het onderwerp, en niet meer op een levensechte weergave van de werkelijkheid. Deze ontwikkeling is terug te zien in het werk *Slaap* uit 1908 (zie afb. 7). Het werk lijkt nog sterk op een academische stijl te leunen. Het is een levensechte weergave van een gezicht in volkomen rust, waarin heel duidelijk karaktertrekken van een persoon terugkomen. Twee jaar later maakt



Afb. 8 Slapende Muze [I], 1909-10

Brancusi het werk *Slapende Muze* uit 1910 (zie afb. 8). Dit werk heeft een totaal andere vormtaal. Het toont een gezicht teruggebracht naar slechts enkele geometrische vormen, waarin de levensechte persoonlijkheid en een natuurgetrouwe weergave niet meer zijn terug te zien. Maar bijzonder genoeg is de uitstraling van een rustend persoon wel gebleven, en zelfs krachtiger tot uiting gekomen omdat iedere vorm in het werk er op is gericht deze uitstraling te bereiken.

Dit is de essentie van de vorm die Brancusi in het beeld naar voren wou brengen. Het is een van de belangrijkste karakteristieken van Brancusi's oeuvre. De kunstenaar zelf zei hierover: "Versimpeling is geen doel in de kunst, maar we komen vaak uit bij

versimpeling wanneer we de ware essentie van dingen naderen.”<sup>23</sup> De levenslange zoektocht naar de essentie van vorm zien we ook terug in de vele series van werken die hij gedurende zijn carrière produceerde. In deze series worden de werken steeds verder gereduceerd tot de essentie van hun vorm, zoals duidelijk te zien in de serie vogels (zie afb. 10, 11, 12). Brancusi werkte van ruw naar verfijnd, het is een eigenschap van zijn werkwijze die we later ook in zijn atelier terug zullen zien. De zoektocht naar de essentie van vorm zorgde er voor dat de kunstenaar steeds abstractere werken maakte. Hij was een van de eerste beeldhouwers die de overstap van figuratief werken naar een abstractere beeldhouwstijl maakte. Daarom wordt hij gezien als een van de grondleggers van de abstracte beeldhouwkunst. Ook heeft zijn werk later stromingen beïnvloed zoals de minimal art, mede vanwege de hoge mate van afwerking van zijn sculpturen. Hiermee doel ik op de gladde stenen oppervlakken en perfecte rondingen in zijn beeldhouwwerk. De hoge mate van bewerking door het schuren en polijsten van stenen en metalen oppervlakten zorgt er ook voor dat het werk tot zijn essentie wordt teruggebracht. Het krijgt een boven het fysieke uitstijgende uitstraling, waardoor het werk een bepaalde tijdloosheid krijgt. Deze eigenschappen geven zijn werk een industrieel karakter. Dit levert hem later de titel vader van de moderne sculptuur op.

### **Thematiek in zijn werk**

Het overgrote deel van Brancusi's oeuvre bestaat uit sculpturen van mensen en dieren. De thema's in zijn werk zijn vaak mythische en folkloristisch van aard. Sommige figuren in zijn werk zijn geïnspireerd op de verhalen uit de volkscultuur van zijn jeugd in het landelijke Roemenië. Zoals al gesteld heerste er in het 19<sup>e</sup> eeuwse Roemenië een cultuur waarin mythische wezens en dieren voorkwamen. Voorbeelden waarin deze folkloristische thema's en tradities terug te zien zijn in Brancusi's oeuvre zijn: *De Kus* (1907), *De Slapende Muze* (1910), *Pasarea Maiastra* (1910) *De Vliegende Schildpad* (1940-45) en *Het Begin van de Wereld* (1920) *De Vis* (1930, zie afb. 17). Daarnaast is het belangrijk te vermelden dat de kunstenaar de voetstukken voor zijn werken zelf ontwierp. Hij vond het voetstuk even belangrijk als het werk zelf. Zijn voetstukken worden vaak als primitivistisch bestempeld maar komen ook sterk overeen met de decoratieve balken die werden

gebruikt in de bouw van traditioneel Roemeense huizen (afb. 9).<sup>24</sup> Het krijgen opgelegd van het label modern kunstenaar, maar het werken aan de hand van folkloristische thema's is een tegenstrijdigheid die terug te zien is in de tegenstellingen in Brancusi's persoonlijkheid: zijn intellectuele kant, en zijn achtergrond als boer, de dromer en de ambachtsman.<sup>25</sup>



Afb. 7 Veranda van een Roemeens boerderij met traditioneel bewerkte balken

<sup>23</sup> Carmen Giménez en Matthew Gale (red.), *Constantin Brancusi. The essence of things*, tent.cat. London/New York (Tate Modern/Solomon R. Guggenheim Museum) 2004, p. 129.

<sup>24</sup> Balas 1987 (zie noot 3), p. 32.



Afb. 8 Maiestra, 1912

---

<sup>25</sup> Wilkin, Karen, 'Brancusi in Paris', *New Criterion* 14 (1995) nr. 1 (september), p. 25.



Afb. 11 Gouden Vogel, 1919-20



Afb. 12 Vogel in de Ruimte, 1927-31

## Hoofdstuk 3. Een Beschrijving van het Atelier

### Brancusi's eerste ateliers 1907-1916

Het is niet bekend of Brancusi een atelier had in Roemenië, hij werkt er voornamelijk op school. Vanaf het moment dat hij in Parijs aankomt heeft hij weinig geld, en woont hij op zolderkamertjes. Brancusi wordt in zijn kleine atelier aan de Place Dauphine door een Roemeense journalist beschreven als een man met grote ambities die in grote armoede leeft.<sup>26</sup> Zijn eerste periode in Parijs is een zeer productieve periode. Veel van zijn later beroemd geworden thema's ontwikkelt hij in deze periode. Bijvoorbeeld *De Kus* (1907-1908), *Hoofd van een Slapend Kind* (1908), *Prinses X* (1909-1916), *Slapende Muze* (1910), *Maiastra* (1911) en *Mademoiselle Pogany* (1912).<sup>27</sup> Doordat hij zoveel werk produceert heeft hij constant ruimtegebrek. Daarom huurt hij constant werkruimtes bij. In 1907 verhuist hij naar de Rue de Montparnasse 54, midden in de kunstenaarsbuurt. Hij huurt een atelier op de Rue d'Odessa. In 1912 huurt hij er een tweede atelier naast wat zich tegenover zijn huis bevindt, en in juli van dat zelfde jaar huurt hij een derde atelier op de Avenue de Chatillon.<sup>28</sup> Het constante ruimtegebrek leidt er toe dat Brancusi op zoek gaat naar een grotere werkruimte. Die hij vindt aan de Impasse Ronsin. Het is een verhuizing met grote gevolgen.

### Impasse Ronsin

Op 1 januari 1916 vindt er een belangrijke verandering in Brancusi's ateliersituatie plaats. Op dat moment doet hij zijn intrek in een atelier aan de Impasse Ronsin nr. 8. Er zijn een aantal factoren te noemen waardoor het atelier andere functies gaat vervullen voor de kunstenaar. Dit atelier combineert voor het eerst een woon- en werkruimte met elkaar. Daarnaast is ook de locatie bijzonder. Het nieuwe atelier is gelegen in het bruisende Montparnasse, maar doet landelijk aan. De Impasse Ronsin is een zijstraatje van de Rue de Vaugirard. Er zijn bomen en bloemenperken, en ondanks dat het midden in Parijs ligt, is het een rustige afgeschermdde omgeving.<sup>29</sup> Doordat het atelier woon- en werkruimte samenbrengt, begint zijn kunst met zijn persoonlijkheid te vermengen. Zo wordt de Impasse Ronsin een plaats waar hij zijn kunstenaarsidentiteit kan etaleren. De afgezonderde ligging draagt bij aan het opzichzelfstaande karakter van de kunstenaar en zijn werk. Eind 1927 verhuist hij een laatste keer naar de overkant van de Impasse, naar nummer 11 (zie plattegrond, afb. 13). In deze ruimte blijft hij tot zijn overlijden in 1957 wonen. Het atelier aan de Impasse Ronsin nr. 8 is een stuk kleiner dan nr. 11, en heeft een kleine bovenverdieping. Het atelier op nr. 11 bestaat uit vijf losse ruimten, maar qua constructie en sfeer zijn de ruimtes vergelijkbaar. Van het atelier op nr. 11 zijn later meerdere reconstructies gemaakt.

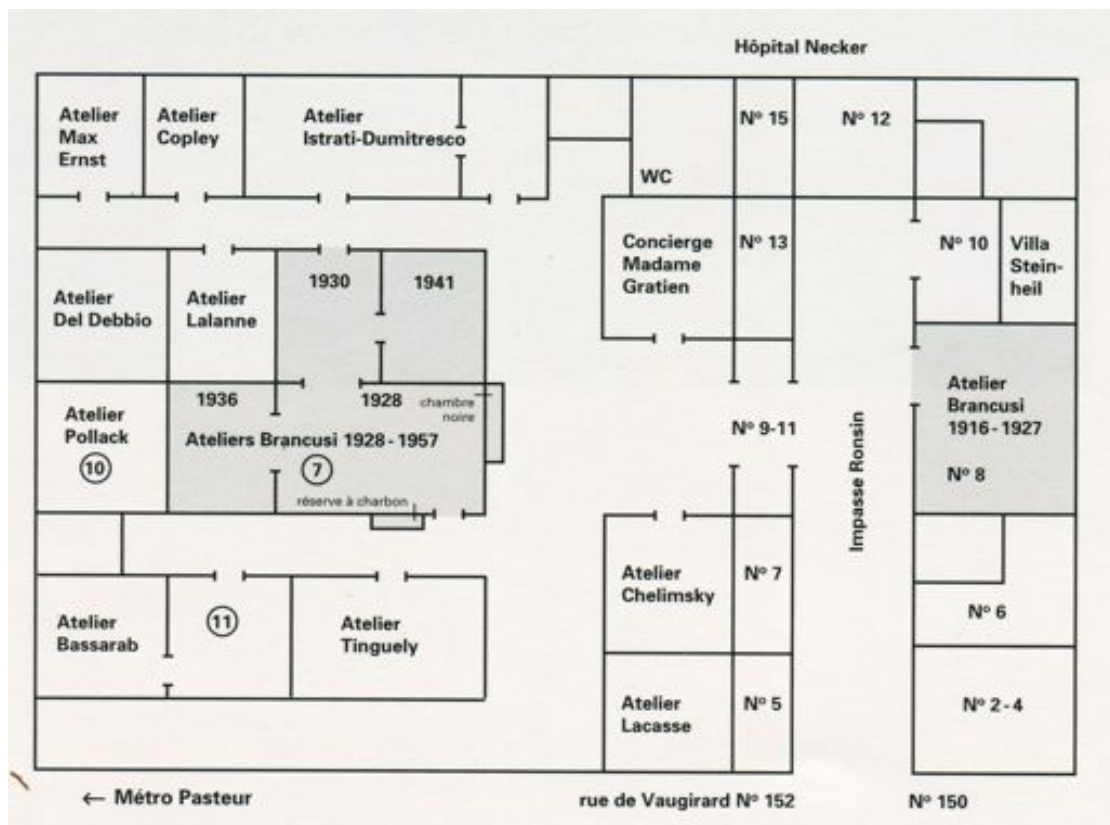
---

<sup>26</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 90.

<sup>27</sup> Tabart 1997 (zie noot 16), p. 26.

<sup>28</sup> Tabart 1997 (zie noot 16), p. 25.

<sup>29</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 275.



Afb. 9 Plattegrond van de Impasse Ronsin met Brancusi's ateliers op nr. 8 en nr. 11

### Hoe zag het atelier er uit?

De ruimte had grote schuin omhoog staande dakramen, waar het zonlicht gefilterd door boombladeren doorheen scheen. Bijna ieder object in het atelier was wit. De ruimte werd gesteund door stevige witte verweerde balken, en het muuropervlak bestond uit wit pleister. Brancusi bouwde zelf een grote witte openhaard in de ruimte, en er stond een grote witte molensteen als tafel en veel van zijn sculpturen waren uitgevoerd in wit marmer of gips (in het geval van afgietsels). Alles droeg bij aan de eenheid van het atelier die samenviel met de overtuigingen van de kunstenaar. Zoals beargumenteerd door Jon Wood: “De witte eenheid die zijn atelier vormde werd bewerkstelligd door de kunstenaar, om een bepaalde manier van leven uit te dragen.”<sup>30</sup> Alle meubels in het atelier waren door Brancusi zelf vervaardigd. Vaak had hij een bos bloemen op tafel staan. Zijn atelier werd al snel tot de nok toe gevuld met houten balken, steen en stukken marmer. De ruimte was aan constante verandering onderhevig. Het moet er af en toe als een chaotisch bende hebben uitgezien (zie afb. 14). Blokken onbewerkt materiaal en half afgewerkte sculpturen verspreid door de ruimte, met daartussen de grote hoeveelheid gereedschap die hij gebruikte. Dikke lagen stof en zaagsel bedekten het atelier van vloer tot aan plafond. Op andere momenten moet het een betoverende ruimte zijn geweest, als de glimmend gepolijste sculpturen op voetstukken verspreid door de ruimte stonden opgesteld waarop het zonlicht werd weerkaatst op de bezoeker (afb. 15).

<sup>30</sup> Jon Wood, ‘Brancusi’s White Studio’, in: Mary J. Jacob (red.), Michelle Grabner, *The Studio Reader. On the space of artists*, Chicago 2010, p. 284.



Afb. 10 Constantin Brancusi, Ensemble in het atelier: Vogel in de Ruimte, Socrates en Prinses X, Impasse Ronsin nr 8, 1923



Afb. 11 Constantin Brancusi, Ensemble in het atelier: Mademoiselle Pogany en Gouden Vogel, Impasse Ronsin, nr. 8, 1920

### Beschrijvingen van bezoekers in het atelier

Er kwamen veel verschillende bezoekers in het atelier. En er zijn bijzonder veel beschrijvingen van overgebleven. Allereerst kwamen zijn vrienden over de vloer. Ezra Pound, Fernand Leger, Marcel Duchamp en Man Ray waren graag geziene gasten. Er zijn beschrijvingen van etentjes met Pablo Picasso en Jean Cocteau.<sup>31</sup> In roemruchte beschrijvingen van diners met vrienden wordt Brancusi in zijn atelier beschreven als een exotische Roemeen, die volksliedjes zingt, een viool bespeelt en traditioneel Roemeense gerechten kookt boven het haardvuur.<sup>32</sup> Er zijn foto's en beschrijvingen van vrouwen in het atelier bewaard gebleven, die vaak gecharmeerd waren door de krachtige persoonlijkheid en priemende ogen van de kunstenaar. Hij praatte vaak gepassioneerd over zijn werk terwijl hij door de ruimte liep. Er kwamen ook kunsthandelaren en critici in het atelier, omdat zijn atelier de plek was om zijn werk te beschouwen. Voor iedere bezoeker had Brancusi's atelier een andere betekenis. In het volgende hoofdstuk wordt er verder ingegaan op de verschillende functies van het atelier aan de hand van de beschrijvingen van bezoekers.

<sup>31</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 118

<sup>32</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 6.

## Hoofdstuk 4. De Vijf Functies van het Atelier

*The effect of Brancusi's work is cumulative. He has created a whole univers of form. You've got to see it together. A system. An Anschauung. Not simply a pretty thing on the library table.*

Ezra Pound<sup>33</sup>

Een groot deel van Brancusi's leven speelde zich af in zijn atelier. Het was een ruimte die voor verschillende doeleinden werd gebruikt en verschillende functies had. Brancusi's werkplaats was voor een groot deel van zijn leven ook zijn woonplaats. De kunstenaar gebruikte de ruimte als tentoonstellingsruimte van zijn werk en als plek om kleine feestjes te geven. Het was zijn werkplaats, waar hij als ambachtsman hard zwoegde. Velen beschreven het atelier als een eiland van rust, een tempelachtig reservaat, midden in het drukke centrum van Parijs. De kunstenaar legde het zelf vast op meer dan duizend overgebleven foto's.<sup>34</sup> Deze functies van het atelier vallen buiten de standaard functies van een kunstenaarsatelier. Een 'standaard' atelier, in ieder geval in Brancusi's tijd was normaal bijvoorbeeld geen woonplaats. In het kunstenaarsatelier kwamen kunsthandelaren wel eens om het werk te bekijken maar het was geen echte tentoonstellingsruimte en zeker geen tempel, of kunstwerk. Hierdoor valt Brancusi's atelier buiten de normen voor een standaardatelier. Door de verschillende functies van zijn atelier hieronder uiteen te zetten zal ik dit duidelijk maken. De functies die het atelier diende: 1. Woonplaats, 2. Werkplaats, 3. Tentoonstellingsruimte, 4. Tempel en 5. Kunstwerk.

### Het atelier als woonplaats

Brancusi leefde tussen zijn werken. Vanaf het moment dat hij in de Impasse woonde combineerde hij werk en woonruimte met elkaar. De werkplaats stond vol met meubilair, en huishoudelijke artikelen. Hij werd er iedere ochtend wakker tussen zijn werk, nodigde mensen uit, gaf er diners en feestjes, en stapte er 's avonds weer in bed. Brancusi was een opzichzelfstaande man en had nooit een vrouw en kreeg geen kinderen. In de veertig jaar dat hij er woonde leefde hij alleen in de Impasse, de enige huisgenoot die hij een tijd had was een witte husky genaamd Polair. Zijn sculpturen noemde hij liefkozend zijn *orphelin* – of zijn kinderen.<sup>35</sup> In de jaren na de eerste wereldoorlog nodigde hij er vaak vrienden uit en was het atelier een druk bezochte ruimte. Vanaf de tweede wereldoorlog leefde hij meer op zichzelf, maakte hij nauwelijks nieuw werk meer en bewoond hij het atelier als een kluizenaar. Het leven tussen zijn werk, moet een bepaalde impact op zijn kunst hebben gehad. Zijn levensovertuigingen en zijn werk zijn dan ook sterk met elkaar verweven.

---

<sup>33</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 273.

<sup>34</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 81.

<sup>35</sup> Albrecht Barthel, 'The Paris Studio of Constantin Brancusi. A Critique of the Modern Period Room', *Future Anterior* 3 (2006) nr. 2 (winter), p. 37.



### Het atelier als werkplaats van een ambachtsman

Het atelier was voor Brancusi de plaats om zijn ambacht uit te oefenen. Hij was op de school voor houtbewerking in Roemenië als traditionele houtbewerker geschoold. Later, op de school voor Schone Kunsten en op de Académie heeft hij zich ook de academische sculptuurtechnieken eigen gemaakt, maar hij bleef in essentie een ambachtsman. In zijn atelier en in de reconstructie daarvan is de grote collectie verschillende gereedschappen nog steeds te bezichtigen (zie afb. 16 & 23). Een groot deel van deze gereedschappen maakte hij zelf. Deze collectie weerspiegelt zijn devotie aan het ambachtelijk werken. Ook was zijn kennis van materialen onovertroffen. Door gebruik van zijn ambachtelijke kennis ontdekte hij manieren om de innerlijke essentie van het materiaal voor de sculpturen aan te spreken. Brancusi ontwikkelde een techniek om zijn materiaal, hout of steen, direct te bewerken. Hij begon vaak zonder van te voren precies te weten hoe het werk er uit zou zien. Hij had soms blokken steen of hout jaren in zijn atelier staan, totdat hij had ontdekt welke vorm de innerlijke expressie van het materiaal vereiste.<sup>36</sup> Deze werkwijze was juist doordat hij voortkwam uit een ambachtelijke training vernieuwend en week af van de academische werkwijze waarbij eerst voorschetsen en gipsen modellen werden gemaakt. Ook had hij geen curiosa en afgietsels van klassieken in het atelier staan om naar te werken. Hij heeft meermaals ontkend met assistentes te werken, wat ook een standaard was in de academische



Afb. 12 Brancusi aan het werk aan een eindeloze kolom, Impasse Ronsin nr. 8, c. 1924

beeldhouwerpraktijk van zijn tijd.<sup>37</sup>

Brancusi was er van overtuigd dat door hard werken en een strenge training, de beeldhouwer het beste in zichzelf en zijn werk naar boven haalt. Een beroemde quote maakt deze overtuiging duidelijk: “Creëer als een god, dwing af als een koning, werk als een slaaf.”<sup>38</sup> Omdat het atelier ook zijn thuis was zwoegde hij vaak dagen achter elkaar in zijn atelier zonder de ruimte te verlaten. Hij bestede uren aan het polijsten van het oppervlak van zijn sculpturen. Een ambachtsman is iemand die uitvoert, en met zijn handen werkt. Het roept wellicht het idee op dat Brancusi een simpel figuur was. Het tegenovergestelde is echter waar. In Brancusi geval gingen zijn ambachtelijke capaciteiten samen met een groot intellect. Zijn atelier was

<sup>36</sup> Friedrich Teja Bach, Margit Rowell en Ann Temkin, *Constantin Brancusi. 1876-1957*, Cambridge, Massachusetts/London 1995 p. 28.

<sup>37</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 210.

<sup>38</sup> Giménez 2004 (zie noot 23), p. 130.

daarmee niet alleen de plek waar de meester Brancusi zijn talent ten toon spreidde, maar ook de werkplaats waar de ambachtsman Brancusi hard zwoegde. Jon Wood noemt hem daarom ook wel een filosofisch werker: “de ambachtsman die filosofische kennis heeft opgedaan over ‘eeuwigheid’ en menselijk bestaan door de directe afgezonderde één op één ervaring met zijn materiaal en ambacht.”<sup>39</sup>

### **Het atelier als tentoonstellingsruimte**

Voor vrienden en kennissen was Brancusi's atelier gewoon zijn woonhuis. Maar er kwamen ook veel andere bezoekers. Deze groep bezoekers bestond uit geïnteresseerden, kennissen van bevriende kunstenaars en uit kunsthandelaren, en critici. Brancusi heeft nooit een galerie gehad die hem vertegenwoordigde en gebruikte dus zijn atelier als tentoonstellingsruimte voor zijn publiek.<sup>40</sup> Het was niet alleen een tentoonstellingsruimte waar mensen naar zijn werk konden kijken, maar hij gaf ook een rondleiding. Er stond ruw materiaal, en sculpturen waar hij aan werkte in de ruimte. Hierdoor kon hij aan bezoekers het creatieproces tonen. Van ruw naar verfijnd. Om de essentie van de vorm te bereiken. Wanneer er een werk werd verkocht, maakte hij er een afgietsel van en zette dat in de plaats van het origineel, zodat het samenspel van het werk in de ruimte niet verstoord werd.<sup>41</sup> Sommige werken konden om hun as draaien en gaf hij een zetje. Hij verbaasde de bezoekers door in enkele sculpturen ook een elektronisch ronddraaiend mechanisme in te bouwen waardoor het werk uit zich zelf ronddraaide.<sup>42</sup> Voor het beschouwen van beeldhouwwerk is de derde dimensie de ruimtelijke vorm van het object erg belangrijk. Van deze kwaliteit van beeldhouwwerk maakte Brancusi duidelijk gebruik om zijn bezoek te imponeren. Hij gaf ook uitleg bij zijn werk zoals dat er “misschien wel zes maanden werk, en twintig jaar aan kennis tussen het ene model, en het andere model zit.”<sup>43</sup> Tijdens de rondleiding ging hij niet in discussie over de esthetische kwaliteiten van zijn werk, pas als hij met zijn bezoek in de tuin stond kon er gediscussieerd worden over zijn werk. Door een rondleiding te geven probeerde hij de ervaring die zijn werk overbracht op het publiek te beïnvloeden en te sturen. Voor Brancusi was de ruimtelijke inrichting, het tonen van het sculpturaal proces, het perspectief op en de samenstelling van zijn werk in het atelier, van groot belang voor de wijze waarop men zijn werk zou ervaren. Dit is dan ook precies de reden waarom Daniel Buren (1938) in zijn invloedrijke essay *The Function of The Studio Brancusi* aanhaalt als enige kunstenaar die het gelukt is om zijn werk te beschermen tegen de grillen van de museumwereld, waar curatoren en museumdirecteuren het werk uit haar originele context in volledig misplaatste samenstelling tonen.<sup>44</sup> Buren liep voorop in een trend van kunstenaars die naar nieuwe wijzen van kunst tentoonstellen zochten. Brancusi is hier dus van invloed op geweest. En was met zijn vernieuwende tentoonstellingswijze zijn tijd ver vooruit.

---

<sup>39</sup> Giménez 2004 (zie noot 23), p. 61.

<sup>40</sup> Bach (1995) (zie noot 35), p. 312.

<sup>41</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 279.

<sup>42</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 97.

<sup>43</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 277.

<sup>44</sup> Daniel Buren, ‘The Function of the Studio’ *October* 10 (1979) nr. 4, p. 56.

### Het atelier als tempel

Het atelier van Brancusi werd door vele bezoekers beschreven als een heilige tempel.<sup>45</sup> Het grote atelier met de witte muren, een hoog plafond en dakramen had qua sfeer misschien ook iets weg van een kerk of tempel. Op zijn eerste bezoek in het atelier in 1920 was de kunstenaar en fotograaf Man Ray (1890-1976) “meer onder de indruk dan in enige kathedraal [...] overweldigd door de witheid en lichtheid er van.”<sup>46</sup> De dichter Paul Morand (1888-1976) had waarschijnlijk een soortgelijke ervaring, en vergeleek de ruimte met een gotische kathedraal van eindeloze kolommen.<sup>47</sup> Dit is te begrijpen wanneer we foto’s van het atelier zien (zie afb. 17). Ook de Amerikaanse schilder Oscar Chelimsky (1923-2010) die in 1948 een bezoek bracht aan het atelier, beschreef de ruimte op soortgelijke wijze: “Het atelier is verbazingwekkend [...] Het is als een kathedraal gebouwd voor een timmerman”<sup>48</sup>



Afb. 13 Constantin Brancusi, Ensemble in het Atelier: De Vis, Kolommen Zonder Einde, Impasse Ronsin nr. 11, 1935

<sup>45</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 273.

<sup>46</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 274.

<sup>47</sup> Barthel 2006 (zie noot 34), p. 1.

<sup>48</sup> Tabart 1997 (zie noot 16), p. 53.



Afb. 14 Constantin Brancusi, *Vogel in de Ruimte*, Impasse Ronsin 11, na 1935

De rondleidingen die Brancusi, gekleed in een wit gewaad in zijn atelier gaf hadden iets weg van een tempel ritueel. Hij nodigde bezoekers bij voorkeur uit rond het middaguur wanneer de zon door de hoge dakramen scheen, zodat er prachtige lichtspelingen op de gladgepolijste beelden ontstonden die het licht reflecteerden op bezoekers.<sup>49</sup> Een effect dat te vergelijken is met de wijze waarop in kerken de beelden van heiligen onder een dakraam worden geplaatst, zodat het hemellicht reflecteert van het beeld op de bezoeker (zie afb. 18). Hij had een vast loopplan door de ruimte, en haalde als een magiër op onthulde wijze

witte doeken van zijn sculpturen, die er op lagen om ze te beschermen tegen

stofvorming.<sup>50</sup> Of hij wilde dat zijn atelier als tempel werd beschouwd is niet meer vast te stellen. We kunnen het de kunstenaar niet meer vragen. Maar het zou goed mogelijk zijn dat dit zo was. Brancusi, droomde er zelf van om een tempel te bouwen. We moeten niet vergeten dat Brancusi's overgrootvader kerkenbouwer was en hij was hier trots op.<sup>51</sup> Een maal kwam de droom om een tempelmonument te bouwen bijna uit. In 1937 vertrok hij naar India omdat hij door Yeshwant Rao Holkar, de Maharaja van Indore was gevraagd een tempelcomplex van *bevrijding* of *meditatie* te ontwerpen. Deze tempel is echter nooit gebouwd omdat de Maharaja hem een maand liet wachten. In een andere opdracht, een herdenkingsmonument voor de eerste wereldoorlog bestaande uit een sculpturaal ensemble (1938) in het park van de Roemeense stad Târgu Jiu zitten wel bepaalde verwijzingen naar een tempelconcept. Het monument bestaat uit drie werken: de Eindeloze Kolom, de Tafel van Stilte, en de Poort van de Kus. Een iconografische beschrijving van het monument door kunsthistorica Edith Balas geeft een interpretatie van het monument als verwijzing naar de heiligheid van het leven. Waarbij de Poort van de Kus staat voor de geboorte vanuit liefde, een van de thema's in de beeldhouwers oeuvre, de Tafel van Stilte als verwijzing naar de tijd gedurende het leven en de Eindeloze Kolom voor de trap naar

<sup>49</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 280.

<sup>50</sup> Chave 1993 (zie noot 11), p. 276.

<sup>51</sup> Balas 1987 (zie noot 3), p. 2.

de hemel, een verwijzing naar een transcendent bestaan.<sup>52</sup> De tempelachtige dimensies van dit monument en de spirituele betekenis die in het ontwerp zijn verankerd lijken op de betekenis die het atelier van Brancusi had voor velen.

### Het atelier als kunstwerk

We hebben al gezien dat Brancusi's atelier de functie van tentoonstellingsruimte had. Bovendien werd het door verschillende mensen beschreven als een tempel van de kunst. Het atelier lag verborgen als afgelegen plek van rust in het midden van de drukke stad Parijs. Door David Lewis werd het zelfs beschreven als een "eiland reservaat in het midden van de stad".<sup>53</sup> Brancusi gebruikte het atelier om zijn kunstenaarsidentiteit te creëren en het atelier had een erg opzichzelfstaand karakter, men zou zelfs kunnen zeggen, en het is ook beargumenteerd, dat het atelier moet worden gezien als een kunstwerk.<sup>54</sup> Brancusi maakte zijn eigen meubilair. Het bewerken en gebruiken van ieder object in het huishouden is misschien een



Afb. 15 Constantin Brancusi: *Groupe Mobile Prinses X en Slapende Muze [III]*, Impasse Ronsin 8, ongedateerd

overblijfsel van zijn jeugd in Roemenie, waar ieder object in het schaars ingerichte huishouden een doel diende en door de lokale bevolking was gemaakt.<sup>55</sup> Brancusi ontwikkelde een gewoonte om composities te maken van zijn sculpturen, assemblages, en meubilair zodat een *tableau vivant* ontstond (zie afb. 19). Hij had zelfs een woord bedacht voor deze opstellingen in het atelier: *groupe mobile*.<sup>56</sup> Opstellingen werden na een periode weer uit elkaar gehaald waarna de ruimte weer op een andere wijze werd gerangschikt, het was een onderzoek naar ruimte en vorm.<sup>57</sup>

Zijn sculpturen waren stenen, houten of metalen objecten. De voetstukken waren van gebeeldhouwd hout of steen, en zijn assemblages maakte hij voornamelijk van hout. De assemblages en voetstukken werden soms uit elkaar gehaald om op andere wijze opnieuw in elkaar gezet te worden. Een voetstuk werd soms dus onderdeel van een assemblage, en andersom werd een onderdeel van een assemblage ook wel eens een

<sup>52</sup> Balas 1987 (zie noot 3), pp. 27-28.

<sup>53</sup> Tabart 1997 (zie noot 16), p. 53.

<sup>54</sup> Reynders, Frank, 'De Tussenkost van het Atelier', *De Witte Raaf* 15 (2001) nr. 94 (november/december) <<http://www.dewitteraaf.be/artikel>> (18-05-2012).

<sup>55</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 14.

<sup>56</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 85-86.

<sup>57</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 86.

voetstuk (Zie afb. 19, 20 & 21).<sup>58</sup> Niet alleen sculptuur en voetstuk waren uitwisselbaar. Voor Brancusi waren meubilair en sculptuur ook een en hetzelfde. Soms werden voetstukken gebruikt als stoel of bijzettafel. Op andere momenten werden deze onderdelen opgenomen in een assemblage zoals bijvoorbeeld in de werken *Koning der Koningen* (1930) en *sculptuur* (1920) (afb. 20 & 21).



Afb. 16 Koning der Koningen, 1930



Afb. 21 Sculptuur, 1920?

Brancusi ging op een speelse en experimentele wijze om met zijn woon- en werkruimte. Voor hem was er geen scheidingslijn tussen kunst en leven. De voetstukken waren een gelijkwaardig onderdeel van zijn sculpturen. Het moet denkbaar zijn geweest dat mensen die vaker in het atelier kwamen de stoel waar ze eerst op zaten, terug zagen als onderdeel van een kunstwerk. Vanaf de jaren '30 wanneer Brancusi de zestig is gepasseerd en hij minder productief wordt, krijgen zijn werken een vastere indeling in het atelier. Veel sculpturen krijgen een vast voetstuk toebedeeld. Het stof en gruis van de werkplaats verdwijnt langzamerhand uit het

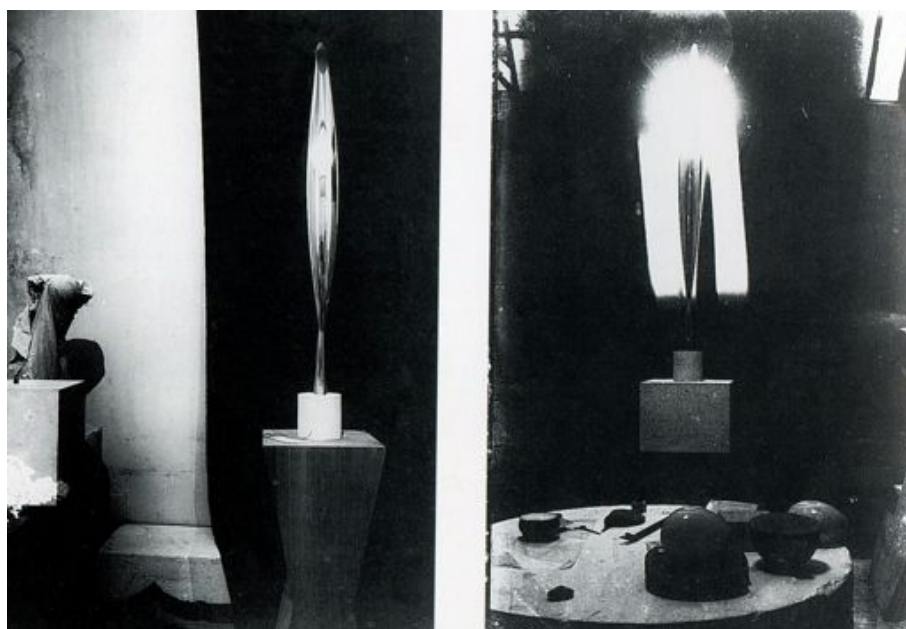
---

<sup>58</sup> Balas 1987 (zie noot 3), p. 14.

atelier, en de *groupes mobiles* krijgen een vaste opstelling in de ruimte. Brancusi werkte van ruw naar verfijnd aan zijn sculpturen en door de tijd heen ontstond de perfecte vorm waarin Brancusi zijn werk het liefst tentoongesteld zag. Door een lange zoektocht naar de juiste compositie kreeg het uiteindelijk de vorm die het moest hebben. De beste wijze om zijn werk tentoon te stellen komt tot stand in zijn atelier. Zoals hij in zijn werk de essentie van de vorm zocht, zo zoekt hij in zijn atelier naar de essentiële wijze om zijn werk tentoon te stellen. Het atelier werd een kunstwerk op zich.

### Fotografie in het atelier

Brancusi begon met het fotograferen van zijn atelier om zijn werk te tonen aan geïnteresseerden en handelaren die ver van Parijs woonde. Hij gebruikte fotografie om zijn werk te tonen in het buitenland en om de ideeën die hij bij zijn werk had te onderzoeken en deze te communiceren naar anderen.<sup>59</sup> Hij zei ooit tegen een bezoeker: “Waarom schrijven? [...] Waarom zou je niet gewoon de foto’s laten zien?”<sup>60</sup> Het was voor hem een belangrijke wijze om nieuwe klanten te bereiken in het buitenland. Daarom maakte hij foto’s van zijn werk, hij zette zijn werk er dan het liefst zo sterk mogelijk uitspringend op. Zoals een bronzen glimmend werk, die hij graag voor een donkere achtergrond fotografeerde (Zie afb. 22) of vanuit de meest interessante hoek om het werk te bekijken. Daarnaast maakte hij foto’s als documentatie voor zichzelf. Omdat het atelier een dynamische ruimte was en de inhoud van, en opstellingen in het atelier vaak veranderde. Door het atelier vast te leggen op foto’s, kon hij deze ontwikkeling zelf bijhouden. Ook gebruikte hij fotografie om losse werken te documenteren. Brancusi maakte vaak series van een werk. De foto’s van vorige versies gebruikte hij om de nieuwe sculptuur mee te vergelijken.<sup>61</sup>



Afb. 22 Constantin Brancusi, *Vogel in de Ruimte in het atelier, Impasse Ronsin 11*, ca. 1927-30

<sup>59</sup> Wood 2001 (zie noot 15), p. 13.

<sup>60</sup> Bach 1995 (zie noot 35), p. 312.

<sup>61</sup> Bach 1995 (zie noot 35), p. 312.

Daarnaast ontdekte Brancusi gaande weg dat fotografie hem ook een techniek gaf om zijn sculpturen in een andere kunstvorm vast te leggen. Zoals zijn atelier met de sculpturale ensembles een kunstvorm werd om zijn werk te aanschouwen. Zo werd de fotografie een middel om zijn sculpturen op een andere wijze tot kunst te verheffen. Hij maakte de foto's in zijn atelier, speelde er met het licht, en hing doeken op achter het werk om de vorm van het werk sterker uit te laten komen op foto's. De meest illustratieve voorbeelden hiervan zijn waarschijnlijk de foto's van Vogel in de Ruimte (1923) waarvan hij zulke abstracte foto's maakte, dat het hier niet meer om het werk zelf, maar om de foto als kunstwerk ging (zie afb. 22 & 24). Zijn belangstelling voor fotografie werd voornamelijk gestimuleerd door Man Ray, die hem technische instructies gaf, en die hem inspireerde om een donkere kamer te bouwen in het atelier.<sup>62</sup>

### **Functies van en perspectieven op het atelier**

Brancusi is een lastig te doorgronden kunstenaar. Ik heb het atelier beschreven vanuit vijf verschillende functies die het diende. Deze beschrijving is gegeven vanuit verschillende personen, die er ook verschillende functies in zagen. Zo beschrijven sommige bezoekers het atelier duidelijk als tempel, terwijl het voor anderen meer op een kunstwerk leek, de perspectieven sluiten elkaar natuurlijk niet uit. Sommigen van de functies van het atelier waren werkelijke praktische functies, zoals de functie van werk- en woonplaats. Anderen liggen besloten in de denkbeelden van mensen, of zijn beter gezegd mentaal geconstrueerde functies zoals de tempelfunctie, of het atelier als kunstwerk. Het atelier had de functie van werkplaats, dat is de originele en meest praktische functie van het atelier. Door het atelier als werkplaats te analyseren wordt het duidelijk wat Brancusi's atelierpraktijken en technieken waren. Het atelier diende ook de functie van woonplaats, hierdoor leefde Brancusi te midden van zijn werk. Zijn leven en werk raakte hierdoor nog meer met elkaar verstrengeld; de identiteit die hij construeerde was ook de identiteit in zijn werk. De functie van het atelier als tentoonstellingsruimte heeft Brancusi bewust geconstrueerd zodat hij invloed kon uitoefenen op de ervaring die de bezoekers van het atelier hadden bij zijn werk. De bezoekers van het atelier beschreven het als een tempel. Of Brancusi deze mentaal geconstrueerde functie van zijn atelier bewust zo heeft voorzien is niet meer te bepalen, de kunstenaar is overleden. Het lijkt erop dat hij onbewust zijn atelier als een tempel inrichtte omdat hij er zo naar verlangde om een tempel te bouwen. Het is onduidelijk of Brancusi het atelier bewust als een kunstwerk heeft geprobeerd te construeren. Waarschijnlijk is het voor de kunstenaar gewoon ontstaan als een wijze van zelfexpressie. Wij kunnen het achteraf in ieder geval wel zo beschouwen. Het museum maakt duidelijk gebruik van dit perspectief. Fotografie, diende verschillende functies voor Brancusi. Ook de fotografie is voor ons inzichtelijk in de kunstenaars eigen perspectief op zijn atelier en zijn kunst. Door verschillende van deze functies creëerde het atelier een bepaalde identiteit rondom de kunstenaar. Door middel van verschillende functies die hij zijn atelier toebedeelde heeft Brancusi bewust geprobeerd deze identiteit te beïnvloeden en te construeren. Zoals duidelijk blijkt uit de functie van het atelier als tentoonstellingsruimte waarmee hij de ervaring van de bezoeker kon beïnvloeden. Door in het atelier te wonen en zijn kunst in het atelier te houden hield hij de controle over zijn kunst. En door zijn atelier bij zijn overlijden over te dragen aan het museum is hij er in geslaagd zijn atelier te conserveren als kunstwerk na zijn dood.

---

<sup>62</sup> Bach 1995 (zie noot 35), p. 312.



## Hoofdstuk 5. De Reconstructies: Wat zien we terug?

Brancusi gaf in zijn testament aan dat zijn gehele atelier na zijn overlijden aan de Franse Staat zou worden overgedragen en dat zij zorg zou dragen voor de conservatie van het atelier<sup>63</sup>. Het originele atelier werd in 1961 gesloopt omdat het naastliggende ziekenhuis ging uitbreiden.<sup>64</sup> Daarom werd drie jaar na het overlijden van de kunstenaar het langzaam stof verzamelende atelier leeggehaald en kwam onder de verantwoordelijkheid van het Musée National d'Art Modern (MNaM). Hiermee werd de volledige inhoud van het atelier en een groot deel van het oeuvre opgenomen in de collectie van het museum.<sup>65</sup>

### Drie reconstructies

In 1962, vier jaar na het overlijden van de kunstenaar werd de eerste vaste reconstructie van zijn atelier, in het Palais de Tokyo, een van de gebouwen van het MNaM geopend.<sup>66</sup> Deze reconstructie was “niet te vergelijken met de historische studio. De plafonds waren laag en sommige grotere stukken konden niet tentoongesteld worden.”<sup>67</sup> Omdat deze reconstructie in de zalen van het museum was gesitueerd was er geen sprake van natuurlijk licht, en tijdens latere restauraties werd ontdekt dat voetstukken waren verwisseld en er aanpassingen waren gedaan aan beeldhouwwerken.<sup>68</sup> In 1976 werd door de directeurs van het MNaM, en het Centre George Pompidou besloten om een kloon van het originele ateliergebouw na te bouwen op een hoek van het plein voor het Centre Pompidou. Het gebouw werd gebouwd uit demonteerbare materialen. Dit was het gevolg van budgettaire overwegingen. Door bouwtechnische problemen kampte het gebouw echter met wateroverlast waardoor de veiligheid van de werken in het geding kwam. Na dertien jaar te hebben gestaan, moest in 1990 de collectie met spoed geëvacueerd worden vanwege overstromingen na hevige stormen.<sup>69</sup> Na twee slechte eerste pogingen werd in 1997 na het in huis halen van de toparchitect Renzo Piano eindelijk een exacte reconstructie van het atelier nagebouwd op dezelfde locatie als de vorige reconstructie voor het Centre Pompidou (zie afb. 22 & 23). Er bevinden zich op dit moment 187 sculpturen, 87 voetstukken, 41 tekeningen, en 2 schilderijen.<sup>70</sup> De reconstructie is een nauwkeurige kopie van het originele atelier maar de ruimtes bevinden zich wel achter dik, muurhoog glas. Het atelier staat na aanleiding van de hele voorgeschiedenis nu veilig tentoongesteld maar wordt hierdoor wel een glazen huis, een bezichtiging, en heeft hierdoor volgens sommigen het karakter van een attractie. De beleving is ver verwijderd van het unieke originele atelier. De reconstructie is een tijdloze tombe van Brancusi's werk.

---

<sup>63</sup> Tabart 1997 (zie noot 16), p. 14.

<sup>64</sup> Barthel 2006 (zie noot 34), p. 35.

<sup>65</sup> Jammer genoeg heb ik de reconstructie niet zelf bezocht, maar gelukkig zijn via het internet genoeg foto's en video's beschikbaar om een indruk te krijgen van de reconstructie.

<sup>66</sup> Tabart 1997 (zie noot 16), p. 14.

<sup>67</sup> Barthel 2006 (zie noot 34), p. 37.

<sup>68</sup> Barthel 2006 (zie noot 34), p. 37.

<sup>69</sup> Tabart 1997 (zie noot 16), p. 17.

<sup>70</sup> Centre George Pompidou 'Histoire de L'atelier Brancusi' <[www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)> (05-06-2012)



Afb. 23 Foto's van de Reconstructie, 1997



### **Wat is er niet overgebleven van het atelier?**

Door het atelier in een museale context te plaatsen zijn er een aantal elementen van het atelier verloren gegaan. Inherent aan het overlijden van de kunstenaar is er een bepaald gevoel uit het atelier verdwenen. Het atelier is geen woonplaats meer en geen werkplaats van de ambachtsman. Er wordt niet meer in geleefd. De huishoudelijke voorwerpen worden nimmer meer aangeraakt door de hand. Er is nooit meer een zitafdruk op de kussens. Deze kleine elementen halen het gevoel van de aanwezigheid van de kunstenaar uit de ruimte. Het atelier is geen werkplaats meer vanwege dezelfde reden. Al de beeldhouwwerktuigen en het gereedschap zijn nog aanwezig, maar de hand van de meester raakt deze nooit meer aan. Een object verandert van betekenis wanneer het van eigenaar verandert doordat het kwijtraakt of iemand overlijdt. Het verliest gevoelsmatig een deel van zijn waarde. Dit geldt ook voor de spullen in het atelier van Brancusi. Het is geen eigendom meer van Brancusi, het is nu eigendom en onderdeel van een onbenaamd instituut, namelijk het museum. Door de locatie te veranderen verdwijnt er ook een ander aspect van het atelier. De kunsthistoricus Jon Wood beschrijft dit als volgt: “De reconstructie is een verhuizing van de locatie, waardoor de originele sociale, economische en geografische context van het atelier onvermijdelijk verdwenen zijn. Zo wordt het atelier los van haar stedelijke omgeving, vanaf dat moment onderdeel van de kunstwereld en opgenomen in het museum.”<sup>71</sup>

### **Wat is wel overgebleven van het atelier?**

Wat wel over is gebleven van het atelier is het perspectief van het atelier als kunstwerk en de functie van het atelier als tentoonstellingsruimte. Het atelier als kunstwerk is juist versterkt, doordat het nu te bezichtigen is in het museum. Het is nu misschien zelfs officieel een kunstwerk, terwijl toen Brancusi er in leefde dit minder duidelijk het geval was. Toch is een deel van het atelier als kunstwerk ook verloren gegaan. De ontwikkeling van de sculpturale ensembles in het atelier door de tijd heen zijn er nu niet meer. Het proces van creatie was alleen zichtbaar wanneer de kunstenaar aan het werk was. De ruimte is statisch. Op dezelfde manier zoals wanneer een kunstwerk het atelier verlaat en in het museum wordt tentoongesteld. In het atelier kan het werk nog ieder moment van vorm veranderen, maar wanneer het object in een museum wordt geplaatst is de uiteindelijke vorm plotseling bepaald. Dit is ook gebeurd met het atelier van Brancusi. Wellicht heeft Brancusi het zelf zo gewild. De laatste jaren van zijn leven deed hij nauwelijks meer aanpassingen aan het atelier. Het had zijn perfecte vorm al bereikt, de levenslange zoektocht naar de perfecte compositie was gevonden, het atelier als kunstwerk was af.

Is het atelier nog een tempel? Het heeft in de reconstructie nog steeds de functie van een tempel, maar wel een andere soort tempel. Namelijk een tempel voor de kunstliefhebber. Een plek voor bewonderaars om zo dicht mogelijk bij de kunstenaar te komen, de geboorteplaats van zijn meesterwerken. Het spirituele aura wat het moet hebben gehad gedurende zijn leven en wat door zo velen is beschreven, is er niet meer. Het had waarschijnlijk iets te maken met de aanwezigheid van de kunstenaar. Dat is nu verdrongen door het felle museumlicht, en strak witte muren, door glas en tentoonstellingsboekjes, het atelier is nu een museale reconstructie.

---

<sup>71</sup> Jon Wood, ‘The Studio in the Gallery?’, in: Suzanne MacLeod (red.) e.a., *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Oxon/New York 2005<sup>2</sup> (2006), p. 14.

Het belang van de grote hoeveelheid foto's die Brancusi maakte van zijn atelier en werk moet niet worden onderschat. Er zijn er zo ongeveer 1250 overgebleven.<sup>72</sup> Naast het feit dat ze een belangrijke documentatiebron zijn valt er ook veel uit af te leiden over het atelier. Foto's uit verschillende jaren tonen de veranderingen die het atelier doormaakte. Ze hebben het atelier als kunstwerk in verschillende stadia van wording vastgelegd. Foto's zijn erg inzichtelijk in Brancusi's atelierpraktijk en tonen zelfs iets van het mythische aura dat het atelier had. Daarnaast gebruikte Brancusi fotografie als een kunstvorm, reden genoeg om veel aandacht te besteden aan fotografie van Brancusi. In de huidige reconstructie zijn er nauwelijks foto's zichtbaar tentoongesteld aan de muren. Wellicht zou de inrichting van de reconstructie nog eens heroverwogen moeten worden.

### **Nalatenschap**

Brancusi's atelier was, en de reconstructie blijft, een groot inspiratiebron voor kunstenaars. Isamo Noguchi (1904-1988) die een tijd als leerling in Brancusi's atelier heeft geholpen is sterk door hem en zijn werkwijze beïnvloedt.<sup>73</sup> Toen Richard Serra (1938) in Parijs studeerde ging hij iedere dag naar het Palais de Tokyo om zijn werk te bestuderen.<sup>74</sup> De kunstenaar Daniel Buren (1938) beschrijft in zijn invloedrijke artikel over het atelier *Function of The Studio* dat het Brancusi als enige kunstenaar is gelukt om zijn werk in zijn atelier te houden, en hiermee heeft hij het atelier niet overbodig gemaakt.<sup>75</sup> Buren, en Brancusi indirect, is hiermee een belangrijke invloed geweest op de post-studio kunst en de functie van het atelier van moderne kunstenaars. De reconstructie van Brancusi's atelier is ook nog steeds een inzichtelijke plek voor nieuwsgierigen en kunsthistorici. Met een hoeveelheid van tussen de 15 000 en 25 000 bezoekers per jaar blijkt de reconstructie relevant en voor veel mensen een belangrijke plaats om te bezoeken. Een plaats om inzicht te krijgen in het atelier van een van de grootste beeldhouwers van de twintigste eeuw.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Miller 2010 (zie noot 2), p. 81.

<sup>73</sup> Noguchi, Isamo, 'Recollections of Brancusi', *Crafts Horizon* 14 (1976) nr. 4 (augustus), pp. 26-30.

<sup>74</sup> Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi & Richard Serra. Resting in time and space*, tent.cat. Riehen/Basel (Museo Bilbao Guggenheim) 2011, p. 4.

<sup>75</sup> Buren 1979 (zie noot 43), p. 56.

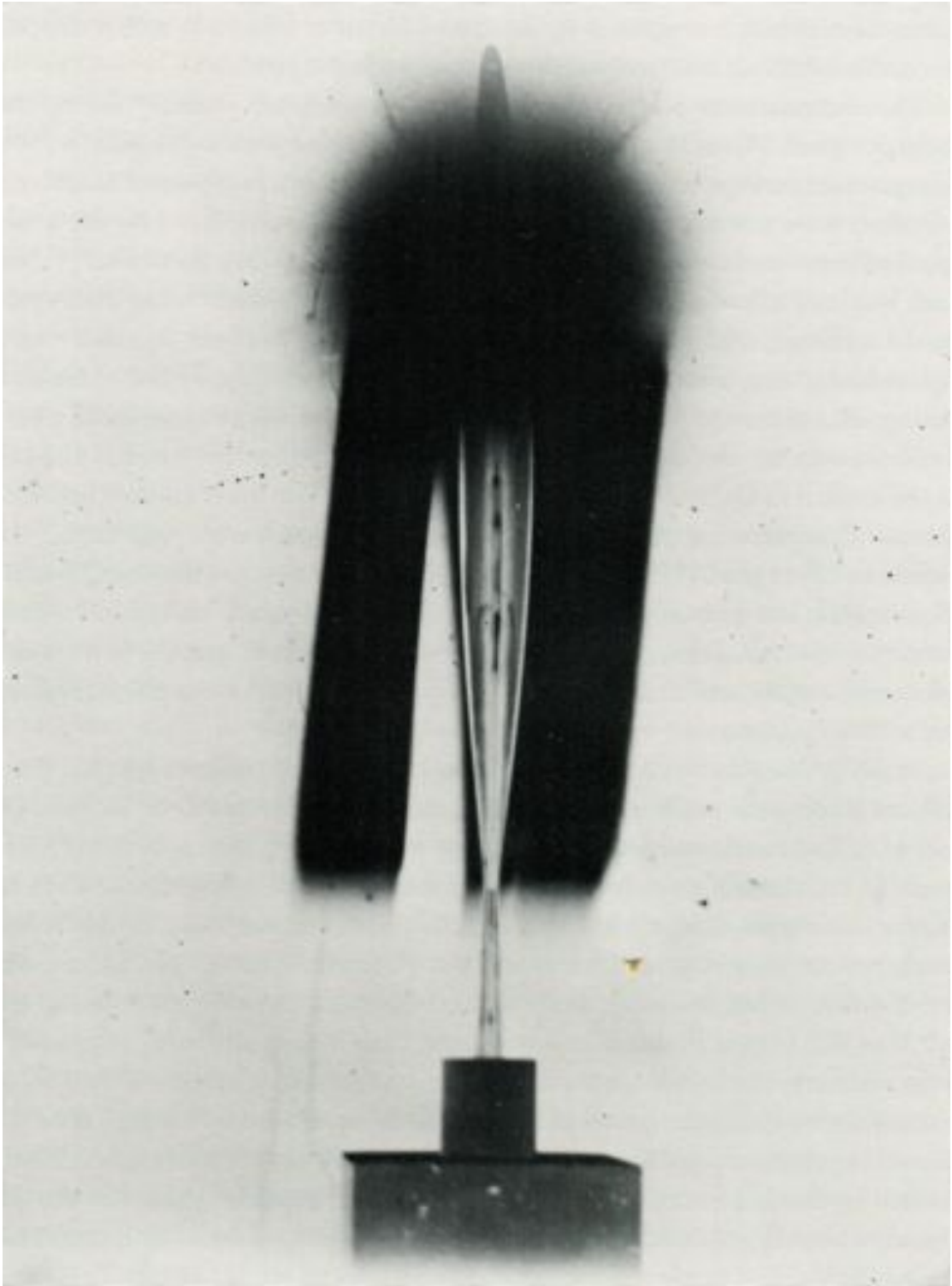
<sup>76</sup> Annicks Colonna-Césari, 'La Seconde Révolution Beaubourg', *L'Express* 44 (1997) nr. 4, Januari, p. 25.

## **De Conclusie**

In dit werkstuk is geprobeerd een overzicht te geven van Brancusi's levensloop en enkele belangrijke invloeden op de kunstenaar en zijn werk. Daarnaast is het voor de kunstenaar erg belangrijke atelier dat tevens zijn woon en leef ruimte was geanalyseerd vanuit vijf verschillende functies die het diende. Het is afgesloten met een overzicht van de museale reconstructies die van het atelier zijn gemaakt. en enkele overdenkingen bij de reconstructies.

Terugkomend op de hoofdvraag heb ik geprobeerd inzicht te verschaffen in het atelier door het te beschrijving aan de hand van vijf functies die het atelier voor Brancusi en voor anderen vervulde. Ik heb geprobeerd een overzicht te geven van Brancusi's leven. Er waren vele invloeden in zijn leven, die terugkomen in zijn kunst en atelier. Zo had zijn Roemeense afkomst duidelijk invloed op de thema's in zijn werk. Zijn scholing als houtbewerker beïnvloedde zijn gebruik van materialen en technieken. Zijn droom om een tempel te bouwen zorgde er uiteindelijk voor dat zijn eigen atelier hier op ging lijken. Brancusi construeerde een atelier dat de spil werd waar zijn leven en werk om heen draaide. Het atelier was de plek waar hij zelf in leefde, en was de geboorteplaats van zijn kunst. Doordat hij woon-, werk- en tentoonstellingsruimte in één had kon hij de controle over zijn werk behouden. Dit deed hij door het werk tentoon te stellen op de wijze die hij wilde. Ook kon hij de controle behouden door de ervaring van de beschouwer te beïnvloeden zoals naar voren is gekomen in de rituele rondleidingen die hij aan zijn bezoek gaf.

Deze functies komen in de museale reconstructie niet allemaal terug. De reconstructies zijn daarom slechts gedeeltelijk inzichtelijk in het echte atelier van Brancusi, omdat het essentieel is om door de tijd heen naar de kunstenaar, zijn atelier en zijn werk te kijken. Een reconstructie van het atelier is slechts een opname van het atelier op een bepaald moment in de tijd. Het is statisch, een tombe van de kunstenaar. De ontwikkeling die zijn sculpturen doormaakten, de veranderlijkheid van zijn atelier, en de veranderingen in zijn leven gezamenlijk, zijn inzichtelijk en onthullend voor een moeilijk te plaatsen en vaak niet juist begrepen kunstenaar.



Afb. 24 Constantin Brancusi, Vogel in de Ruimte c. 1934.

## Literatuurlijst

- Balas, Edith, *Brancusi and Rumanian Folk Traditions*, New York 1987, (East European Monographs).
- Barthel, Albrecht, 'The Paris Studio of Constantin Brancusi. A Critique of the Modern Period Room', *Future Anterior* 3 (2006) nr. 2 (winter), pp. 34-44.
- Brezianu, Barbu, *Brancusi in Romania*, Bucuresti 1976.
- Buren, Daniel, 'The Function of the Studio' *October* 10 (1979) nr. 4, pp. 56-58.
- Chave, Anna C., *Constantin Brancusi. Shifting the Bases of Art*, New Haven/London 1993.
- Colonna-Césari, Annicks, 'La Seconde Révolution Beaubourg', *L'Express* 44 (1997) nr. 4, Januari, pp. 24-28.
- Geist, Sidney, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, New York 1968.
- Giménez, Carmen en Matthew Gale (red.), *Constantin Brancusi. The Essence of Things*, tent.cat. London/New York (Tate Modern/Solomon R. Guggenheim Museum) 2004.
- Giry, Stéphanie, 'An Odd Bird', *Legal Affaires* 1 (2002) nr. 2 (september/oktober) pp. 36-40 *Legal Affaires* <[www.legalaffaires.org](http://www.legalaffaires.org)> (28 mei 2012).
- Miller, Sanda, *Constantin Brancusi*, London 2010, (Critical lives).
- Noguchi, Isamo, 'Recollections of Brancusi', *Crafts Horizon* 14 (1976) nr. 4 (augustus), pp. 26-30.
- Reynders, Frank, 'De Tussenkomst van het Atelier', *De Witte Raaf* 15 (2001) nr. 94 (november/december) <<http://www.dewitteraaf.be/artikel>> (18-05-2012).
- Tabart, Marielle, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997.
- Teja Bach, Friedrich, Margit Rowell en Ann Temkin, *Constantin Brancusi. 1876-1957*, Cambridge, Massachusetts/London 1995.
- Teja Bach, Friedrich, *Constantin Brancusi & Richard Serra. Resting in time and space*, tent.cat. Riehen/Basel (Museo Bilbao Guggenheim) 2011.
- Varia, Radu, *Brancusi*, New York 1986.
- Wilkin, Karen, 'Brancusi in Paris', *New Criterion* 14 (1995) nr. 1 (september), pp. 23-29.
- Wood, Jon, 'Brancusi's White Studio', in: Mary J. Jacob (red.), Michelle Grabner, *The Studio Reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 269-284.
- Wood, Jon, 'The Studio in the Gallery?', in: Suzanne MacLeod (red.) e.a., *Reshaping Museum Space. Architecture, Design, Exhibitions*, Oxon/New York 2005<sup>2</sup> (2006), pp. 158-169.
- Wood, Jon, Penelope Curtis en Stephen Feeke (red.), *Close Encounters. The sculptor's studio in the age of the camera*, tent.cat. Leeds (Henry Moore Institute) 2001.

## Lijst van Afbeeldingen

- Afb. 1. Brancusi's huis, Hobita, Gorj. Foto: Sanda Miller, *Constantin Brancusi*, London 2010, (Critical lives), p. 15.
- Afb. 2. Constantin Brancusi, *Studie naar de Laocoön*. 1898, klei, verloren. Foto: Sidney Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, New York 1968, p. 11.
- Afb. 3. Constantin Brancusi, *De Kus*, 1907, natuursteen, 25 x 26 x 21,5 cm., Craiova, Muzeul de Arta. Foto: Friedrich Teja Bach, Margit Rowell en Ann Temkin, *Constantin Brancusi. 1876-1957*, Cambridge, Massachusetts/London 1995, p. 91.
- Afb. 4. Fotograaf onbekend, *Brancusi in zijn Porte Sculptée*, 1955, Parijs, Brancusi archive photographique. Foto: Sanda Miller, *Constantin Brancusi*, London 2010, (Critical lives), p. 142.
- Afb. 5. Constantin Brancusi, *Vrouw die in Spiegel Kijkt*, 1909, wit marmer, verloren. Foto: Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi & Richard Serra. Resting in time and space*, tent.cat. Riehen/Basel (Museo Bilbao Guggenheim) 2011, p. 138.
- Afb. 6. Constantin Brancusi, *Prinses X*, 1915-16, wit marmer, (56 x 28 x 23 cm), Nebraska, Sheldon Memorial Art Gallery. Foto: Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi & Richard Serra. Resting in time and space*, tent.cat. Riehen/Basel (Museo Bilbao Guggenheim) 2011, p. 138.
- Afb. 7. Constantin Brancusi, *Slaap*, 1908, wit marmer, (26 x 43,4 x 32 cm), Boekarest, Muzeul National de Arta. Foto: Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi & Richard Serra. Resting in time and space*, tent.cat. Riehen/Basel (Museo Bilbao Guggenheim) 2011, p. 94.
- Afb. 8. Constantin Brancusi, *Slapende Muze*, 1909-10, wit marmer, (18 x 26 x 20 cm), Washington D.C., Hirshorn Museum. Foto: Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi & Richard Serra. Resting in time and space*, tent.cat. Riehen/Basel (Museo Bilbao Guggenheim) 2011, p. 102.
- Afb. 9. Edith Balas, *Veranda van een Boerenhuis*, Maramures Regio, Roemenië. Foto: Edith Balas, *Brancusi and Rumanian Folk Traditions*, New York 1987, (East European Monographs), p. 80.
- Afb. 10. Constantin Brancusi, *Maiestra*, 1912, gepolijst brons, (55 cm hoog), Londen, The Tate Gallery. Foto: Radu Varia, *Brancusi*, New York 1986, p. 230.
- Afb. 11. Constantin Brancusi, *Gouden Vogel*, gepolijst brons, (96 cm hoog), Chiacago, The Art Institute of Chicago. Foto: Radu Varia, *Brancusi*, New York 1986, p. 232.
- Afb. 12. Constantin Brancusi, *Vogel in de ruimte*, 1927-31, gepolijst brons (185 cm), Pasadena, The Norton Simon Foundation. Foto: Radu Varia, *Brancusi*, New York 1986, p. 236.
- Afb. 13. Plattegrond van de Impasse Ronsin. Foto: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, p. 43.
- Afb. 14. Constantin Brancusi, *Ensemble in het Atelier: Vogel in de Ruimte, Socrates, prinses X*, 1923, Parijs. Foto: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, p. 35.



- Afb. 15. Constantin Brancusi, *Ensemble in het Atelier: Mademoiselle Pogany, en Gouden Vogel*, c. 1925, Parijs. Foto: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, p. 38.
- Afb. 16. Constantin Brancusi, *zelfportret aan het werk*, 1928, Parijs. Foto: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, p. 62.
- Afb. 17 Constantin Brancusi, *Ensemble in het atelier: De Vis, Kolommen Zonder Einde, De Haan*, Parijs, 1935. Foto: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, p. 45.
- Afb. 18 Constantin Brancusi, *Vogel in de Ruimte*, Parijs, 1935. Foto: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, p. 52.
- Afb. 19 Constantin Brancusi, *Group Mobile Prinses X, Slapende Muze [II]*, Parijs, ongedateerd. Foto: Edith Balas, *Brancusi and Rumanian Folk Traditions*, New York 1987, (East European Monographs), p. 95.
- Afb. 20 Constantin Brancusi, *Koning der Koningen*, 1930, houten assemblage, (274 cm hoog), New York, Solomon R. Guggenheim Museum. Foto: Edith Balas, *Brancusi and Rumanian Folk Traditions*, New York 1987, (East European Monographs), p. 96.
- Afb. 21 Constantin Brancusi, *sculptuur*, 1920?, assemblage, verloren. Foto: Edith Balas, *Brancusi and Rumanian Folk Traditions*, New York 1987, (East European Monographs), p. 96.
- Afb. 22. Constantin Brancusi, *Vogel in de Ruimte in het Atelier*, ca. 1927-30, Parijs. Foto: Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi & Richard Serra. Resting in time and space*, tent.cat. Riehen/Basel (Museo Bilbao Guggenheim) 2011, p. 122.
- Afb. 23. Fotograaf onbekend, Foto's van de Reconstructies, 1997, Parijs. Foto's: Marielle Tabart, Doïna Lemny (red.), *La Collection L'atelier Brancusi*, Paris 1997, pp. 103, 111, 124.
- Afb. 24. Constantin Brancusi, *Vogel in de Ruimte*, c. 1934, MNaM, Parijs. Foto: Anna C. Chave, *Constantin Brancusi. Shifting the Bases of Art*, New Haven/London 1993, p. 214.