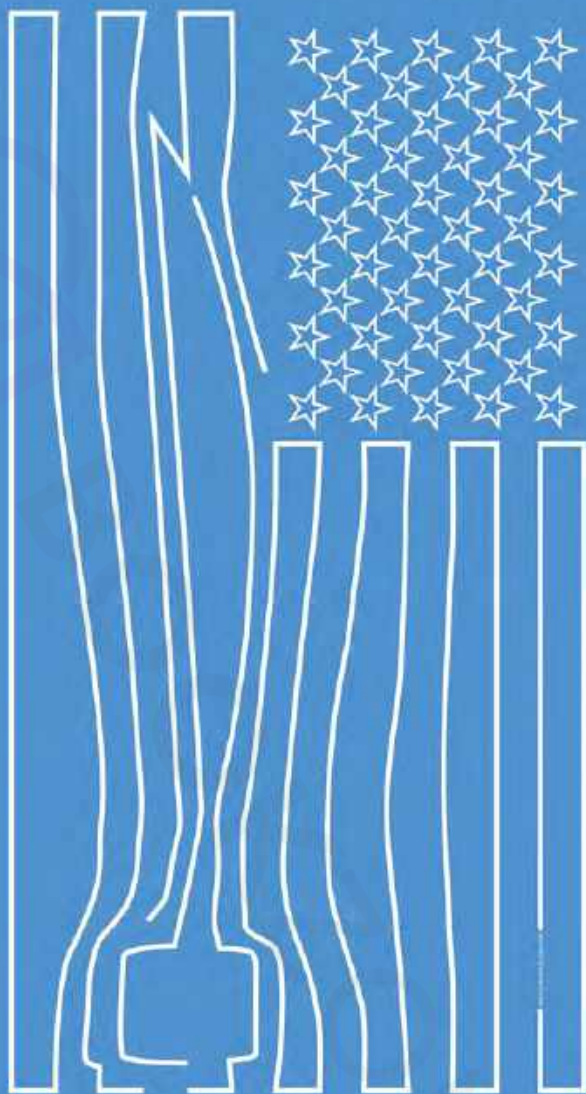


Éric Vigner



BRÂNCUȘI ÎMPOTRIVA STATELOR UNITE

Carte-program realizată de George Banu





Cuprins

Brâncuși: borne autobiografice

Prefață de George Banu / 5

De la tribunal la teatru

Éric Vigner în dialog cu George Banu / 41

Brâncuși împotriva Statelor Unite / 65

Stenograma ședinței Academiei RPR din 1951 / 121

Brâncuși: borne autobiografice

Prefață de George Banu

Nu scriu aceste rânduri ca expert, ci ca un narator ale cărui amintiri disparate au reînviat traducând *Brâncuși împotriva Statelor Unite*; ele atestă un îndelung parcurs biografic ale cărui borne le evoc acum, dar, totodată, ele desenează sinusoida politică a relațiilor cultivate de puterea comunistă cu Brâncuși. Într-un fel, între drumul lui propriu și drumul oficial percepem un dezacord constant, o dizarmonie rar temperată. Acest eseu, ce ar putea fi rapid redus la un caiet de memorii personale, nu se afirmă indiferent la logica autoritară, imperativă, logica politică. Drumuri ce se confundă rar, dar se bifurcă des, și poate de aici provine interesul unui asemenea examen. Doctrina și biografia nu sunt străine una de cealaltă, ele formează o rețea ale cărei distorsiuni sunt simptomatice. Simptomatice pentru un intelectual român ale cărui prime întâlniri cu Brâncuși se petrec în anii '50. Și, de atunci, se repetă.

*

Buzăul, unde mi-am petrecut adolescența, nu era atunci decât o orbe provincială cu notabili respectabili și comuniști oportuniști. Locuiam într-un bloc central, recent

naționalizat, dar care aparținuse unui prieten de-ai familiei, drag mie, un celibatar iubitor de Mallarmé, nenea Bob. Eram mic, dar orașul nu prezenta niciun risc, cu atât mai mult cu cât un polițist sever controla circulația; acest fapt explică de ce mi se dădeau de acasă sarcini minore cu care mă mândream cu atât mai mult cu cât — recompensă generoasă — restul în bani mărunți îmi revenea. Trebuia să încarc sifoanele la colțul străzii, să duc rețete la farmacie, să cumpăr țigări tatei, dar, odată, intrând într-un debit de tutun, i-am luat *Flacăra*. Pe drumul, scurt, din fața palatului impozant care ne era vecin, m-am oprit pentru a răsfoi revista. Și azi revăd locul și retrăiesc perplexitatea: pe un sfert de pagină, două imagini mi-au sărit în ochi. Cea de sus expunea o vampă brună — le-am preferat întotdeauna blondelor atât de sollicitate! — ce-și exhiba „unghia cea mai lungă din lume“. O performanță inegalabilă! Cea de-a doua, dedesubt, mi-a atras atenția mai degrabă din cauza textului ce o însoțea. Citez din memorie: „aceasta-i opera decadentă a unui sculptor român, Constantin Brâncuși, ce lucrează în Occidentul depravat“. Opera era o *Măiastră!* A fost prima întâlnire. De ce n-am uitat-o? De ce s-a fixat în mintea mea atât de pregnant? Și azi mă întreb.

Cincizeci de ani mai târziu am descoperit stenograma discuțiilor de la Academia Română, în care intelectuali de prestigiu confirmau punctul de vedere citit în *Flacăra* de copilul care eram. Servitudinea, doar ea singură, poate explica aceste comentarii ale unor intelectuali pe care i-am respectat și care aici se disting prin comentariile lor obtuze? Acești profesori docti, acești academicieni ce pactizau cu noua putere, i se aliau servili sau chiar nu percepeau ineditul operei lui Brâncuși? Erau ei slugi sau orbi? Poate amândouă... slugi și orbi! Pagină rușinoasă. Confirmare

concretă a unei trădări din partea aceloră în care, câțiva ani mai târziu, mă voi încrede! Eu și colegii mei! Le ignoram trădările precedente. Sau incompetențele arogante.

Câtă decepție la lectura acestei stenograme a dezoanței intelectuale!

*

Când eram în clasa a V-a, tatăl meu începuse să fie interesat de arta plastică mai mult decât de muzica ce-i fusese vocație în tinerețe. Un colecționar celebru, devenit intim al familiei, venea des de la București pentru a propune tablouri de artiști renumiți, pe care tata le achiziționa cu efort și pasiune. Într-o zi, el ne întrebă: „Voi știți că la cimitirul din Buzău se află o statuie de Brâncuși?” Cu toții îi ignoram prezența. Ne-am dus împreună să o descoperim acolo, nu departe de Crâng, loc mic al orașului. Fără ghid și fără informații cartografice, am început explorarea. Am descoperit-o pe o alee, pe dreapta de la intrare. De ce, din nou, îmi amintesc atât de pregnant momentul din acea seară, frunzele umede pe care călcam, liniștea care ne înconjură? Atunci am văzut *Rugăciunea* — statuia și locul mi s-au sedimentat în memorie, ineluctabil. Mi se părea că resimțeam esența actului de a se ruga, a concentrării și a devoțiunii pe care le implica, uitare a lumii și materializare a durerii căci, apoi voi afla, *Rugăciunea* era o comandă făcută lui Brâncuși de o bogată aristocrată, o localnică ce fugise cu amantul său care a murit la Paris (ca Liubov Andreevna din *Livada cu vișini!*). La baza statuii, Brâncuși adăugase un bust miniatural cu chipul defunctului, dar motivul central, fără niciun dubiu, rămânea tristețea îndurerată a amantei însingurate. Puritatea ei — să zicem greacă — s-a impregnat

pe ecranul memoriei în ziua aceea în care, pentru întâia dată, o vedeam. Și îl descopeream pe Brâncuși.

Mai târziu, când am revenit de la București, unde eram student, m-am dus la cimitir dorind să regăsesc *Rugăciunea* copilăriei mele. Nu bănuiam efectele schimbării poziției oficiale, care acum îl cooptase pe Brâncuși printre valorile patrimoniale: *Rugăciunea* originală dispăruse și, la cimitir, o mică placă ne informa că fusese înlocuită cu o copie. Tânăr fiind, nu credeam decât în valoarea originalului... și, de aceea, am părăsit acel loc unic, unde nu am mai revenit niciodată. Din artist degradat al Occidentului cosmopolit, Brâncuși fusese brutal convertit în artist exemplar al României naționaliste.

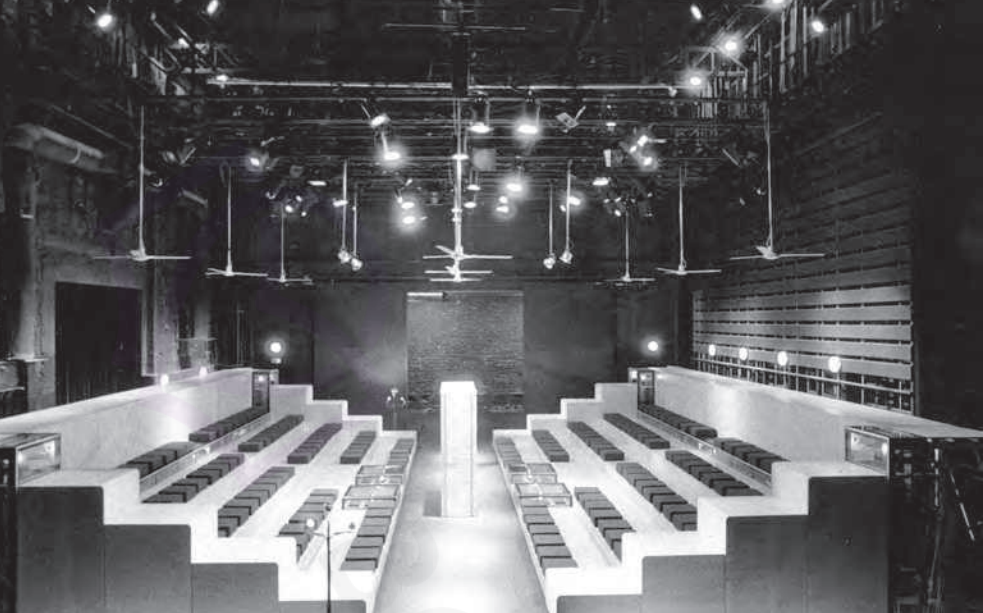
*

Legăturile familiei cu prietenul colecționar de la București, Octavian Moșescu, au devenit cu timpul frecvente și constante. Părinții mei au fost invitați, și eu împreună cu ei, la o cină ce reunea personalități renumite, arhitectul Simotta, care ne construisese casa din Cotroceni, Lucian Grigorescu, pictor unanim admirat, și, în timpul mesei, s-a angajat o competiție între cei doi pentru rolul de protagonist al serii. Simotta a câștigat și Lucian Grigorescu fu redus la un rol secund care, evident, îl agasa. Sătul de rodomontadele arhitectului, s-a ridicat de la masă și mi-a făcut semn să-l însoțesc. M-a condus în fața unei statui, *Domnișoara Pogany*... și, atunci, unul dintre cei mai importanți pictori români mi-a explicat cum să privesc o statuie de Brâncuși, cum să o examinez în perfecțiunea formei și să variez unghiurile pentru a o vedea din față, din profil, din spate și pentru a-i descoperi astfel perfecțiunea completă. Lucian Grigorescu m-a invitat să ating și să mângâi metalul statuii, să-i admir

coafura al cărei coc perfect demonstra faptul că „la Brâncuși nimic nu e secundar“. Alături, Simotta vorbea cu un farmec de histrion balcanic, în timp ce adolescentul buzoian ce eram îl asculta pe artistul care, o clipă, intrase în rolul de pedagog ce mă iniția în arta sculpturii. Moment memorabil.

Când am decorticat lista membrilor Academiei care l-au injuriat pe Brâncuși, m-am bucurat să descopăr că Lucian Grigorescu a fost absent. Și am presupus că nu era doar un accident, ci o strategie indispensabilă artistului care-l admira pe sculptorul de geniu și nu voia să se asocieze denigrării generalizate în care se complăceau colegii săi academicieni.

Recent, în Normandia, la Villerville, împreună cu mai mulți prieteni, mă retrăsesem într-un bistrou, alături de sala unde avusese loc vernisajul pictorului care ne invitase la acest eveniment local. Puțin interesat de discuțiile prelungite, am intrat într-un anticariat vecin. Am reperat o elegantă „prințesă“ balineză și, animat de pasiunea pentru aceste dubluri care sunt marionetele, am cumpărat-o fără ezitare. Explorând magazinul, privirea mi-a fost atrasă de o statuie bizară, neagră, plasată pe un soclu realizat din lemn de copac necioplit și sumbru. Mă captiva relația bizară dintre femeia stranie cu ochi gigantici și rădăcina brută care o susținea. „Ea evocă sculpturile lui Modigliani“, mi-a spus doamna din magazin în timp ce eu o priveam interogativ. Amânam achiziția, având în vedere și enigma statuii, dar și importanța prețului, reflectam, mă întrebam și mă îndoiam. Până la urmă, am decis și, de-ndată ce am revenit în apartamentul din Normandia, am pus sculptura pe biroul meu de la Villers sur Mer, orașul vecin. Scrutând-o în noapte, după un timp, am recunoscut-o: era *Domnișoara Pogany*. O copie, dar acum nu mai căutam originalul, mă



Decor al piesei *Brâncuși împotriva Statelor Unite*.
Muzeul de Artă Modernă, Beaubourg, Paris.
(Foto: Alain Fonteray.)



De la tribunal la teatru

Éric Vigner în dialog cu George Banu

George Banu: În prefața cărții-program publicate acum îmi explic raporturile personale, intelectuale, ca român, cu Brâncuși; un adevărat parcurs cu avataruri și descoperiri. Auzisem vorbindu-se despre *Procesul împotriva Statelor Unite*, dar nu știam nimic precis înainte ca acest prieten—editor—, Adam Biro, să publice documentele. Și a constituit pentru mine o mare surpriză. Un capitol inedit care se adăugă bornelor biografice ale relației cu artistul unic de care nu mă despărțisem toată viața.

Éric Vigner: A fost și cazul meu! Cu ocazia retrospectivei Brâncuși de la Beaubourg*, în '94-'95, am cumpărat cartea editată de Adam Biro despre acest proces, în franceză. Nu știam multe despre Brâncuși și-mi căutam ceva de făcut. Citind cartea mi-am spus că ar putea fi interesant, pornind de la text, să mă ocup de „arta în teatru“ cu ocazia celei de-a 50-a aniversări

* Un alt nume pentru Centrul Național de Artă și Cultură „Georges-Pompidou“. (*N. trad.*)

a Festivalului de la Avignon. La vremea aceea, nu se vorbea des despre „arta în teatru“: teatrul era teatru, iar arta rămânea artă. Lumea artei nu-și punea întrebări despre relația cu teatrul. Am hotărât să-i sugerez această creație lui Bernard Faivre d’Arcier. A acceptat-o, foarte deschis, și am creat în sala Conclavului din Palatul Papilor această primă propunere a lui „Brâncuși împotriva Statelor Unite“ pe care ai văzut-o. Și, de atunci, am continuat să lucrez la ea, deoarece cred că este un material pentru teatru, chiar dacă este vorba de un proces și nu de o piesă de teatru în adevăratul sens al cuvântului.

G.B.: Dar, în același timp, procesul poate fi asimilat unei piese de teatru. Orice proces mare dispune de un fel de „teatralitate“ implicită care-i permite să devină materie pentru scenă, dacă cineva dorește să o folosească ca atare.

É.V.: Da, procesul este foarte teatral. Este, de fapt, un material dialectic supus transformărilor și interogărilor. Apoi, l-am lucrat altfel, dar tot bi-frontal, pentru Centrul de Artă Contemporană Beaubourg cu ocazia deschiderii atelierului Brâncuși. Spațiul pe care-l creasem era un soclu din lemn deschis, „o coloană a infinitului“ deconstruită pe care puteau să se așeze o sută de spectatori. Actorii jucau în mijlocul spectatorilor. Am utilizat mult această versiune în Franța. Acum doi ani, l-am reluat, la cererea celor de la 104*, acest loc din Paris deschis diferitelor forme de reprezentării moderne, într-un ciclu despre Proces. Și am căutat alt spațiu în

* 104 — instituție publică, inovatoare, de cooperare culturală, creată în 2008. (*N. trad.*)

Paris, pentru că nu voiam să reproducem același lucru. Am găsit sala Matisse a Muzeului de Artă Modernă din Paris. În această sală, după cum știi, de o parte este expusă fresca lui Matisse—*Dansul*—și, vizavi, de cealaltă parte, vreo douăzeci de pânze de Daniel Buren cu faimoasele linii pictate, din prima perioadă a artistului. Mi se părea interesant să ai față-n față două concepții despre artă care se privesc și dialoghează, iar spectatorii, în centrul sălii Matisse, puteau să privească alternativ, de-o parte și de alta. Era o propunere mai performativă care invita personalitățile societății civile, interesate de problematicile artei, să facă lectura mărturiilor actorilor vremii. Distribuția era, de asemenea, interesantă. De exemplu, Emmanuel Pierrat, renumitul avocat specializat în drepturi de autor și cenzură, citea partea lui Edward Steichen, proprietarul *Păsării în văzduh*; Guy Boyer, directorul revistei *Beaux Arts*, citea mărturia lui Watson, directorul revistei *The Arts*. Curatoarea Sălii Matisse intervenea în direct pentru a citi mărturia lui Henry Fox, directorul Muzeului Brooklyn. Era îndeosebi un pasaj foarte amuzant, când trebuia să răspundă la întrebarea: „Mai aveți în muzeu alte exponate care să fie de aceeași natură precum proba nr. 1?”; și i-am spus: „Nu răspunde la întrebare, întinde mâna și privește spre operele lui Buren.“ Astfel, întreaga sală participa în direct la dezbateri; un context foarte agreabil. Apoi, am reluat spectacolul la Abattoirs* la Toulouse, în fața imensei draperii pictate de Picasso. Raportul care se crea între cele două opere era impresionant. Și-apoi,

* Abattoirs—centru de expoziție de artă contemporană din Toulouse. (N. trad.)

am făcut spectacolul la Pasarela — Centrul de artă contemporană din Brest.

G.B.: Pentru mine, descoperirea acestui episod despre care auzisem, dar pe care îl ignoram, a fost o revelație și m-am bucurat când am auzit că vrei să-l aduci pe scenele din București. Poate și pentru că păstrez amintirea unei mari descoperiri din tinerețe, când se practica teatrul documentar, care m-a pasionat. Am studiat și am văzut piesa lui Heinar Kipphardt, scrisă pornind de la un proces răsunător: procesul Oppenheimer. În posteritatea dureroasă a evenimentului de la Hiroshima, se pune acut întrebarea moralității în știință. Era o întrebare privind responsabilitatea savantului, în acest caz, a genialului Oppenheimer, care asigurase realizarea practică a bombei atomice. De la Chaillot la Paris la Teatrul Bulandra de la București, de la Berlin și Praga, acest proces a fost prezentat ca o piesă semnificativă a teatrului documentar. Un teatru-dezbateri în jurul unor reflecții esențiale. Așadar, citind *Procesul* lui Brâncuși, documentul brut publicat la Paris de Adam Biro, mi s-a deșteptat amintirea celui alt Proces. Procesul, ca exercițiu juridic, poate fi înrudit cu teatrul documentar, dar este și o formă radicală a „teatrului de idei“, pentru a împrumuta sintagma celebră a lui Antoine Vitez. Orice proces de anvergură invită la o confruntare de poziții bine afirmate, din jurul unei întrebări centrale, care survine într-o epocă determinată. Întrebarea din *Procesul Oppenheimer* se referea la raportul dintre morală și știință în anii '60. Am avut, oare, dreptul să fabricăm bomba atomică? Care este responsabilitatea lui Oppenheimer față de această decizie? Iar acum, pentru acest Proces resuscitat, procesul

intentat de Brâncuși, întrebarea care se pune se referă la definiția operei de artă ce perturbă un sistem de valori repertoriate; acea operă care afirmă și adoptă o estetică total inedită. Recitind textul de astăzi, primul impuls ar fi să-i catalogăm drept ignoranți, incompetenți pe toți acei actori sociali chemați să depună mărturie. Dar ar fi o atitudine simplistă și arogantă, căci *Procesul Brâncuși* chestionează și uimirea față de ceea ce nu este considerat de la început a fi artă, dificultatea de a se confrunța cu apariția necunoscutului, cu enigma propusă de artistul de geniu. Cum să integrăm responsabil, și nu doar servil, față de modernitate ceea ce apare și derutează la un moment dat? Cum să ne definim și să facem selecții? Aceasta este frământarea *Procesului*. Să nu uităm că, în vremea aceea, *Pasărea în văzduh* stârnise dezbateri polemice, căci artiștii recunoscuți, sculptorii de referință de la Paris fiind Bourdelle și apoi Maillol, cultivau ambii un stil neoacademic. Câteva decenii mai devreme, Rodin stârnise dezbateri în jurul sculpturilor *Balzac* și *Burghezii din Calais*. Dar nivelul de noutate era totuși modest față de *Pasărea* care este obiectul dezbaterii în cazul acesta. În acea perioadă, Brâncuși era un adevărat „obiect nonidentificabil“. De aceea ne interesează *Procesul*: ne confruntă cu radicalitatea unui artist... vizionar. Și cu dificultatea de a se defini!

É.V.: Da, este un vizionar.

G.B.: În *Procesul* pe care-l pui în scenă, este foarte interesant, pe de o parte, să luăm act de dificultatea interpretării noului emergent și, pe de altă parte, să denunțăm opacitatea, cecitatea unor artiști care se erijează în adversari ireductibili, reclamându-se de la o estetică tradițională, repertoriată, inventariată. Reticenți la orice noutate, ei

proclamă un refuz reacționar. Trebuie făcută diferența între două refuzuri: refuzul motivat prin susținerea unor valori mai vechi, prin replierea înspre sine, și refuzul suscitată de perplexitatea în fața noului în artă. Nu regretăm oare astăzi absența acestui al doilea tip de refuz dintr-o dorință generalizată de recuperare imediată a operelor și a artiștilor în numele unei temeri simptomatice, aceea de a rata modernitatea? Rezistențele nu sunt toate nocive. Ele servesc de filtru!

É.V.: Este complicat, pentru că aceasta este adevărata întrebare în artă. Vezi bine, sunt în lume câteva capodopere absolute, adevărate talismane sau pietre filozofale. Sunt suficiente de însemnate pentru a genera și altele. Câteva, precum operele lui Piero della Francesca, sunt, în același timp, din 2016, din 3025 și din Quattrocento. Adică, se situează, pur și simplu, în afara timpului; aceasta este forța lor. Apoi, sunt mulți care fac, zice-se, artă. Dar există diferite grade. Dacă mergem într-un muzeu, să zicem în Perugia, unde se găsește acest mare poliptic al *Madonei și pruncului*, vom vedea foarte multe *Madone și prunci* acolo, dar niciunul nu generează emoția ce o produce cea a lui Piero della Francesca. De ce a fost șocul atât de mare? Revin, pentru prima dată, de la Târgu Jiu. A implicat un efort să merg până acolo, îți ia patru ore și jumătate cu mașina, deci îți pui întrebarea dacă să mergi sau nu. Dar, în același timp, este o întâlnire pe care nu vrei s-o ratezi. Ajung, și Brâncuși pune stăpânire pe mine—*Masa tăcerii* continuă să acționeze, în liniște, dar pentru eternitate, cu o forță nebanuită. Într-o formă foarte simplă, esențială. Brâncuși este un geniu, un artist alfa.